



viatges a la bellesa

miscel·lània homenatge a
Maria Rosa Manote i Clivilles

viatges a la bellesa
miscel·lània homenatge a
Maria Rosa Manote i Clivilles



Retrotabulum maior I



Edició i coordinació: Francesc Ruiz i Quesada

ISBN: 978-84-606-9549-3

Barcelona, 2015

www.ruizquesada.com

© dels textos, els autors

Fotografia de la coberta: Ramon Casas. Plafó decoratiu representant Ramon Casas i Pere Romeu en un automòbil, realitzat per a la taberna *Els 4 Gats* de Barcelona (detall). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

És rigorosament prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra.

Índex

FREDERIC-PAU VERRIÉ <i>Presentació</i>	9
JOSEP BRACONS <i>Trajectòria</i>	13
FRANCESC RUIZ I QUESADA <i>Records i imatges del MNAC</i>	17
MONTSERRAT MACIÀ I GOU <i>A l'amiga i mestra, M^a Rosa Manote</i>	31
<i>Tabula gratulatoria</i>	37
FREDERIC-PAU VERRIÉ <i>La naixença de les roses</i>	47
JAIME BARRACHINA <i>Sant Pere de Rodes, 1163. Hermenèutica del texto de Dromendari</i>	51
JORDI CAMPS I SÒRIA <i>Una aportació a la recuperació del romànic d'Andorra: la Majestat de Sant Miquel de Prats (Canillo)</i>	63
MONTSERRAT PAGÈS I PARETAS <i>Un dibuix inèdit de Josep Berga i Boix de la portalada de Ripoll</i>	73
ROSA ALCOY <i>Per a una teoria de l'inmodèlic i els temps del Mestre de Soriguerola</i>	75
MANUEL SÁNCHEZ-MARTÍNEZ <i>Algunas obras en el palacio real mayor de Barcelona (1359-1380) a la luz de los albaranes del Maestro Racional</i>	89
JUAN VICENTE GARCÍA MARSILLA <i>La juventud del pintor Lorenzo Zaragoza a la luz de un nuevo hallazgo documental</i>	103
FRANCESC RUIZ I QUESADA <i>Pere Serra i el seu taller, a l'entorn del retaule major de Sant Pere de Cubells</i>	109
ÁNGELA FRANCO <i>Dispersión de la sillería del coro de La Seo de Urgel</i>	129



JOAN VALERO MOLINA

L'estàtua de Santa Magdalena de l'església de Serdinyà i la difusió de l'estil de Pere Sanglada a la Catalunya Nord 139

M. ROSA TERÉS

El testament de l'arquitecte Arnau Bargués 147

ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ

Novetats del mercat d'art en relació amb la pintura gòtica aragonesa: Blasco de Grañén (doc. 1422-1459) 161

JACOBO VIDAL FRANQUET & PERE BESERAN I RAMON

Unes mènsules de Pere Garçó, escultor de la Savoia 173

JORDI CASANOVAS MIRÓ

Restes de manuscrits hebreus reutilitzats en la fabricació d'una arqueta gòtica 183

CARLES PUIGFERRAT I OLIVA

Notícia sobre la presència del mestre d'obres Marc Safont al monestir de Santa Maria de l'Estany 191

ARTURO ZARAGOZÁ CATALÁN

Los retratos esculpidos en el pilar este de la arcada nova de la catedral de Valencia 197

MARÍA DEL CARMEN LACARRA DUCAY

Nuevas pinturas de Juan de la Abadía el Mayor en la Diócesis de Jaca 213

P. GABRIEL LLOMPART & JOANA MARIA PALOU

Flandes a Mallorca: trobada d'una Mare de Déu del Planctus Domini 221

SÍLVIA CAÑELLAS

La temàtica de les vidrieres del gòtic civil a Catalunya 227

SILVIA LLONCH

Una aproximació al retaule major de l'església de San Martín de Villaverde de Pañahorada (Burgos) 239

JOAN YEGUAS I GASSÓ

Pau Viala i Queraltó (1665/1670 - 1745), escultor i pagès de Tàrraga 247

VINYET PANYELLA

La passió pels Primitius i la religió de l'Art. Les còpies italianes de Santiago Rusiñol 257

FRANCESC M. QUÍLEZ I CORELLA

Un episodi singular de la història del cartell modern a Barcelona 275

TERESA GUASCH I CANALS

Ramon Casas, xofer del mestre Ayne Bru. Un fet conegut i una carta inèdita 287

PILAR VÉLEZ

El Museu del Disseny de Barcelona: passat, present i futur 297

CARME BERINGUES I MANOTE

Bibliografia de Maria Rosa Manote i Clivilles 307

Presentació

Frederic-Pau Verrié

Amics, companys i col·legues contemporanis o coetanis seus ofereixen avui a Maria Rosa Manote, a les pàgines que segueixen aquesta dedicatòria, el testimoni fidel de la seva estima personal.

L'homenatge es cristalitza i evidencia en el moment d'un seu aniversari. Hauríem pogut anticipar-lo molt abans però, igualment, no havent-ho fet, podríem organitzar-lo demà o qualsevol altra dia, més endavant: l'efemèride no ha estat més que un pretexte.

No són pocs els que participen en aquesta breu miscel·lània, podrien haver estat molts més encara, però la complexa tasca de preparació d'una festa cultural com aquesta imposa inevitables limitacions materials.

La major part han mirat de mostrar en els seus diversos estils d'erudició la seva solidaritat a l'amiga i col·lega aportant-hi textos que en l'ample camp de la història de l'art, arxivística o arqueològica, poguessin interessar-li, per ells mateixos però també en tant que podien definir un ampli cercle professional, un singular agermanament d'erudits treballadors –gent del mateix gremi, del mateix ofici, d'un comú esforç científic–, una societat intel·lectual singularment activa en la qual ella i el seu nom tenen reconeguts una presència i un pes indiscutibles, més enllà, fins i tot, de l'àmbit estricte del país catalans.

Josep Bracons ha acceptat d'escriure'n un *curriculum* humà i professional i jo podria recordar la sort d'haver-ne pogut seguir l'itinerari vital des dels llunyans –però tant vivament presents en el record– anys universitaris, com alumna i com a col·laboradora, els de la seva activitat docent profundament responsable i sentida, els anys de la seva presència en la política cultural del nostre país i finalment la seva important presència en el món de l'organització museística del MNAC i el seu espai gòtic, com a principal exemple.

I paral·lelament, una continuada labor de recerca amb les sovintejades publicacions dels seus resultats.

Aquí és on paradoxalment la nostra miscel·lània presenta un gran buit; i no és d'estranyar que sigui així, perquè ningú ha volgut trepitjar el terreny en el qual Maria Rosa Manote ha estat senyora i que s'estén amplament al volt de dos grans noms del nostre art medieval català: els de Pere Joan i de Guillem Sagrera, a Barcelona, a Ciutat de Mallorca, a Perpinyà, a Nàpols...

Podríem des de bon principi imaginar que seria així, però no és sobrer constatar-ho. Perquè aquest buit és ple de tot el que ella ha aportat al llarg dels anys, amb una passió mai interrompuda pel tema de l'escultura gòtica catalana que tots els amics coneixen i que la bibliografia recorda i posa d'evidència; amb aclariments sovint fonamentals i fins i tot delicioses troballes anecdòtiques, com la dels sorprenents caparrons dels pinacles de la galeria gòtica del carrer del Bisbe, al Palau de la Generalitat de Catalunya.

Més enllà de tot això, que ja és molt, hi ha encara la seva condició humana, vital i generosa, que si és capaç d'interessar-se per la història antiga del nostre país, ho es també per la problemàtica vivència de la nostra circumstància política actual.

Dialogant però també apassionada en les seves argumentacions; seriosa en els plantejaments però no per això menys irònica o divertida en els comentaris; fidel i confiada a l'hora de les amistats, malgrat l'experiència acumulada d'algunes decepcions.

Capaç de sobreposar-s'hi com també a uns durs i difícils moments de la seva vida íntima i familiar, que, cal dir-ho, no l'han mai allunyat de la cordial relació amical amb cada un de nosaltres.

Una amistat (no cal tampoc estendre's en detalls) autèntica, sincera, amplement generosa. No pas ara que s'ha fet, com tots nosaltres, una mica més gran, sinó de sempre, del seu natural. Avui, en oferir-li aquest testimoni de fidelitat hem de reconèixer, que en el nostre sincer "Per molts anys" de cada aniversari seu hi ha també, egoïstament amagat, el nostre desig i la nostra esperança de poder gaudir per molts anys més, encara cada un de nosaltres, de l'inestimable privilegi de la seva amistat.

Gaudeamus igitur...



Trajectòria

Josep Bracons i Clapès

Aquells que no tinguin la satisfacció de conèixer-la personalment es podran fer una idea prou precisa del desenvolupament i la progressió constant de l'activitat investigadora de Maria Rosa Manote i Clivillés tot repassant la seva bibliografia. Així mateix, la nòmina de col·laboradors d'aquest volum pot proporcionar un dibuix bastant aproximat del seu quadre de relacions entre els historiadors de l'art. Tanmateix, per completar el seu perfil és necessari, penso, fer esment de la seva trajectòria professional, perquè representa molt bé un perfil d'historiador de l'art que podríem denominar "independent" o sigui, que no ha desenvolupat la seva trajectòria a l'empareda exclusiva d'un centre universitari o museístic si no que s'ha mogut per àmbits bastant més diversos, incloent l'administració pública o una profitosa dedicació a la docència a nivell de secundària. Tot això sense distreure's de la seva vocació investigadora, que persisteix i s'eixampla a través de successives etapes professionals.

Tot just obtinguda la llicenciatura a la Universitat de Barcelona, Maria Rosa Manote va començar la seva activitat docent com a professora d'Història de l'Art a l'Escola Massana, aleshores la més prestigiosa de les escoles d'art barcelonines, on històricament hi havia un professorat de gran nivell.

Quan li va ser possible, va fer el salt dels ensenyaments artístics a l'ensenyament secundari públic, incorporant-se el 1975 al quadre de professors de l'Institut Maragall de Barcelona. En pocs anys ja va tenir l'oportunitat de presentar-se a unes oposicions, guanyant la plaça de professora agregada, el 1979, i de catedràtica d'institut, el 1983. Va prestar servei als instituts Infanta Isabel d'Aragó, Joan Salvat Papasseit, Narcís Monturiol/Enric Borràs i Can Vilumara. No cal dir que hi impartia Història de l'Art, ja que aleshores la nostra matèria i les humanitats en general tenien un pes específic dintre de l'ensenyament secundari molt superior al que tenen ara.

El 1989 va passar del món de l'ensenyament al món de l'administració, incorporant-se a la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Més concretament a la Direcció General de Patrimoni Cultural. Aleshores el Conseller de Cultura era Joan Guitart i el director General de Patrimoni un altre historiador de l'art, Eduard Carbonell. El moment era francament engrescador. Un bon moment per a fer política cultural de llarg recorregut. Amb l'horitzó dels Jocs Olímpics de Barcelona 92 a la vista s'havia aconseguit una positiva suavització la rivalitat institucional entre l'Ajuntament de Barcelona i la Generalitat de Catalunya que entre altres coses va permetre tirar

endavant la Llei de Museus de Catalunya i concretar diverses accions importants en quant a política museística de país.



Inauguració de l'Institut Joan Salvat-Papasseit, sota la direcció de Ma Lluïsa Penelas i amb la presència de l'alcalde N. Serra i dels poetes V. Foix i T. Garcés, així com l'actuació de Joan Manuel Serrat. Claustre de professors

A la Conselleria de Cultura, Maria Rosa Manote hi va desempenyar la Subdirecció General del Patrimoni Escrit, Documental i Etnogràfic (1989-1990) i va participar activament en la preparació de la ja esmentada Llei de Museus que finalment va ser aprovada pel Parlament de Catalunya el 1990.

Com és prou ben sabut, un dels canvis substancials que va aportar aquesta Llei va ser la transformació institucional del vell Museu d'Art de Catalunya, fins aleshores gestionat per l'Ajuntament de Barcelona, en un nou Museu Nacional d'Art de Catalunya, acrònim MNAC, en la gestió del qual conflüen l'Ajuntament i la Generalitat i que es situava com a clau de volta del sistema museístic català.



Transformació institucional i renovació física del principal museu del país, en el marc dels *grands travaux* olímpics. Sota la direcció de l'arquitectessa Gae Aulenti es va dur a terme la rehabilitació integral del Palau Nacional de Montjuïc, una empresa d'enorme complexitat que va comportar el tancament del Museu. Culminada la rehabilitació de l'edifici es va poder començar a treballar en la reobertura al públic. El 1992, durant els

Jocs Olímpics de Barcelona, i sota la direcció de Xavier Barral, es va presentar l'exposició de prefiguració del MNAC i tot seguit, el 1995, es van inaugurar les sales dedicades a l'art romànic, essent ja director del MNAC Eduard Carbonell. Passada l'eufòria olímpica, les coses es van alentir una mica però finalment, el 1997 es van tornar a obrir les sales d'art gòtic, completament renovades després d'haver romàs inaccessible al públic durant vuit anys.

L'aportació de Maria Rosa Manote va ser fonamental perquè això fos possible. Procedent de la Generalitat, s'havia incorporat a l'equip del MNAC per col·laborar en la redacció del projecte museogràfic de les noves sales d'art gòtic al costat de Frederic-Pau Verrié, un referent constant al llarg de tota la seva trajectòria professional. Assolit el doctorat amb la seva tesi a l'entorn de Pere Joan i Guillem Sagrera, el 1995 va esdevenir conservadora i cap del departament d'art gòtic del MNAC. El 1997, com ja he dit, es produïa l'obertura al públic de les noves sales d'art gòtic, culminació d'un projecte molt pensat que aconseguia fer lluir en tota la seva esplendor les excel·lents col·leccions d'art gòtic del MNAC i n'oferia una visió ben estructurada, amb la mirada pròpia d'una historiadora de l'art, coneixedora a fons de les peces i de la pròpia col·lecció.

Entrellaçades amb els treballs conduents a la renovació de les sales d'art gòtic del MNAC es van generar diverses exposicions temporals fora dels espais del museu que van permetre reforçar significativament la difusió i el coneixement del bo i millor del seu fons d'art gòtic. En la seva realització Maria Rosa Manote hi va estar directament implicada, en tant que especialista en la matèria i cap del departament. No m'hi estendré perquè Francesc Ruiz i Quesada ja en parla a bastament, i amb un coneixement més directe que no pas el meu, en la seva contribució a aquesta miscel·lània. Esmentaré però les exposicions "Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV". (Museo del Prado, 1997) o bé "Baglioni del Medioevo. Arte romanica e gotica del Museo Nacional d'Art de Catalunya" (Roma, 1999- 2000). Així mateix, el Butlletí del MNAC va esdevenir una sòlida plataforma des de la qual Maria Rosa Manote va anar projectant el seu coneixement i els resultats de les seves recerques damunt les col·leccions de les quals n'era responsable. Com a actual responsable del Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi també voldria dir que ha estat una altra de les plataformes des d'on ha difós les seves recerques. La jubilació administrativa de Maria Rosa Manote, esdevinguda l'any 2011, no ha comportat cap solució de continuïtat en la seva tasca investigadora, que feliçment segueix donant bons fruits. I que sigui per molts anys.

Descrits d'aquesta manera, el perfil i la trajectòria de Maria Rosa Manote semblen el d'una gestora cultural, però tot això (l'ensenyament, la política cultural, la museística) configura tan sols un entramat professional damunt del qual s'ha anat desenvolupant una persistent tasca de recerca que ha aportat noves llums i fites significatives al coneixement de l'art gòtic català i molt especialment sobre l'escultura del segle XV.

Obrint el focus, penso que la trajectòria de Maria Rosa Manote encaixa plenament en la línia historiogràfica encetada per Agustí Duran i Sanpere i continuada per Frederic-Pau Verrié, que van entendre la recerca com una tasca indissociablement unida a la gestió i la cura del nostre patrimoni.

Records i imatges del MNAC

Per totes les bones estones i per les dolentes, per la confiança,
per l'ajuda de idees i de moral, per la complicitat, l'intercanvi de llibres
i per tot el què significa l'amistat...
i per a que duri molts i molts anys.

Francesc Ruiz i Quesada

Parlar de Maria Rosa Manote és parlar de l'amistat i d'una persona meravellosa a la que vaig conèixer en el mes de juny de l'any 1996. Es tractava d'una entrevista per ampliar el departament d'Art Gòtic del MNAC, doncs una vegada havien estat inaugurades les sales d'art romànic, el mes de desembre de 1995, la prioritat passava a l'art gòtic. La plantilla era força reduïda i es va decidir que calien reforços.

Amb vestit i corbata, l'ocasió així ho requeria, em vaig presentar puntualment i vaig conèixer una persona de molt bon tracte que em va facilitar ficar-me bona part dels nervis a la butxaca. El seu nom: Maria Rosa Manote i Clivilles.

Quan ara es parla del MNAC, hom pensa en el glamur d'un museu internacional i d'unes instal·lacions importants, però aleshores res mes llunyà. En aquell moment, el glamur era d'estètica naïf, barracons de xapa metàl·lica, reutilitzats i amb colors estridents, gairebé de llauna de Coca-Cola solejada. Aquesta sorprenent dimensió artística, com a mínim als ulls d'un candidat a la plaça de conservador d'art gòtic del MNAC, encara va tenir una extensió força més llunyana del mite, doncs, atesa la discreció que requeria l'entrevista i la nul·la insonorització dels barracons, vam haver de parlar a l'exterior, justament a les escales que comunicaven els barracons amb la Sala Oval. En començar a conversar d'art gòtic i del nou lloc de treball, Maria Rosa va aconseguir que les escales velles, trencades i empolsinades, on vaig seure, es convertissin en un bell escenari que, a més a més, fou també entranyable quan, més tard, em va comunicar que estava contractat, com a mínim fins a l'obertura de les noves instal·lacions d'art gòtic.

El primer dia de treball va ser la continuïtat del vessat més surrealista: un despatx d'uns 4 metres quadrats amb dues taules, la de Maria Rosa i una altra que compartíem Francesc Quílez, pels matins, i jo, per les tardes. Sortosament, pels voltants d'aquest curiós "vagó de tren", rere de l'anomenada *nurserie*, treballaven grans col·laboradors i millors persones, com Neus Conte, Alicia Cornet, Jordi Casanovas, Manel Plana o els companys tant de gòtic, Maria Rosa Padrós, Francesc Quílez i Mercè Saura,¹ com de

¹ Mercè Saura, que aleshores era al Departament de gòtic, la defineix extravertida, sociable, generosa, de gran personalitat i entregada amb els que s'estima. Treballadora i laboriosa, metòdica i amb inquietuds intel·lectuals, a més d'optimista i positiva davant les adversitats.



romànic, Jordi Camps i Montserrat Pagès, així com de Renaixement i Barroc, Margarita Cuyàs, o de Documentació, Teresa Guasch...² Més tard, es varen integrar David Balsells i Magda Juandó i també els de Publicacions. Un fantàstic equip.

De vegades amenitzat pel divertit, i alhora contagiós, riure de la Neus, aquest temps d'espera fins a l'obertura de les sales gòtiques va ser captivador i es va crear una complicitat que, amb el pas del temps, ha esdevingut un dels meus records més màgics. Però, qui era Maria Rosa Manote? Aleshores, jo sabia que era una bona especialista en escultura gòtica i que havia descobert el plafó del *Córrer les armes* del Musée du Louvre com a obra duta a terme per l'escultor Pere Joan per al Panteó reial de Poblet. Margarita Cuyàs, antiga conservadora d'art del Renaixement i Barroc, recorda anècdotes seves des de finals dels anys setanta.³

Contractada pel director, Eduard Carbonell i Esteller, Maria Rosa s'havia incorporat al museu el 25 de setembre de 1995, com a cap del departament d'Art Gòtic, per a la remodelació de l'exposició permanent d'Art Gòtic del MNAC. La principal activitat a la

² He d'agrair molt especialment a Teresa Guasch Canals, cap del Departament de Registre i Gestió d'Obres d'Art del MNAC i a Alicia Cornet Arilla, de l'Àrea de Registre i Exposicions, la seva deferència i amabilitat en facilitar-me els textos de les memòries del museu així com algunes fotografies del període que ara tracto.

³ "Molt abans de conèixer la Rosa en persona, jo ja havia sentit parlar d'ella. Era cap al final dels anys setanta, al llavors anomenat Departament Tècnic del Museu d'Art de Catalunya, quan el director era Joan Ainaud i al Departament Tècnic treballàvem l'Assumpta Escudero a qui dèiem Sra. Ainaud, la Maria Júlia Ballester, la Bàrbara Soler, el Jaume Paixà, el Pere Domínguez, la Mercè Ribas, la Maria Rosa Padrós, el Miquel Àngel Alarcia, l'Emilia Tarracó, la Sílvia Llonch i jo mateixa, que vaig ser la darrera en incorporar-me. Era un ambient curiós i molt aïllat aquí dalt de Montjuïc, però es comentava tot el que passava al món científic relacionat amb l'art. El que recordo de manera molt viva, com si fós ara mateix, va ser que una noia de la Universitat de Barcelona dedicada a l'estudi de l'escultura gòtica havia fet una descoberta a París, a les reserves del Museu del Louvre, el nom de Manote que vaig sentir per primera vegada a la meua vida, se'm va quedar gravat.

Anys més tard, devia ser el 1986 o 87, 88, no ho sé, la vaig veure per primera vegada, ella no es deu recordar. Era un dia d'hivern potser gener o febrer, al Museu, al voltant de quarts de tres de la tarda, quan tothom del Departament, excepte el director Joan Sureda i jo, havien marxat. Jo estava al meu despatx treballant i em van trucar de casa meua per avisar-me que a la part alta de Barcelona estava caient una nevada molt forta; vaig pensar, el director encara és aquí, li vaig a dir que hem de marxar abans que comenci a nevar a Montjuïc, però quan entro al seu despatx, va resultar que estava amb una visita i jo no ho sabia. Me la va presentar i era ella: la M^a Rosa Manote. El nom em va venir de cop al cap, juntament amb l'escultura gòtica, la veritat és que la vaig examinar amb interès, certa enveja sana i admiració, per la seva condició d'investigadora d'èxit, que jo no tenia. Desconec si aquell dia se li va proposar treballar al Museu, sospito que sí i que ho va refusar.

Tot això pot semblar una anècdota, però per mi, la primera trobada amb la Rosa és part del meu patrimoni personal. Tot i que aquell dia només ens varen presentar, va ser més que una presentació protocol·lària, vaig conèixer una persona especial.

A l'any any 92 la situació del Museu era ben diferent, el Museu d'Art de Catalunya havia passat a ser Museu Nacional d'Art de Catalunya i el nom de la Rosa va sonar de nou entre nosaltres. Es deia que el nou director Xavier Barral volia a tota costa, tenir-la al seu costat i que ben aviat s'incorporaria a la plantilla amb un càrrec de confiança, però no va ser així. Al final, el següent director, Eduard Carbonell, sí que va aconseguir fer-la venir. La resta de l'història tots la coneixem, la Rosa va venir a treballar al MNAC amb la força d'una piconadora, però sempre amb la veu dolça i un tracte exquisit vers nosaltres. Treballar tenint la Rosa com a cap, va ser un plaer, mai vaig tenir cap problema, només satisfaccions professionals i personals. A més, a les "estones d'esbarjo", com l'esmorzar o el dinar, hem rigut moltíssim plegades. Un amic comú, José Milicua, amb freqüència parlava d'ella amb mi, a banda de la seva vàlua intel·lectual, la trobava molt atractiva, ja sabem l'interès del Professor pel gènere femení, però es que la Rosa, a més d'estudiosa, és molt atractiva.

Una dona forta amb la veu dolça, femenina i amb molta classe, una "gran senyora", com una Mare de Déu gòtica."

qual ella i el seu equip vam dedicar tot l'esforç, i la major part del temps, va ser el projecte museològic i museogràfic de remodelació de les sales de la Secció d'Art Gòtic. Fou una etapa certament dura de treball, però alhora molt gratificant, doncs estava a les mans de tots que la ciutat de Barcelona tornés a mostrar les obres del MNAC des dels orígens de la ciutat medieval fins als inicis del Renaixement.

El discurs museològic de l'art gòtic català del MNAC venia condicionat per la formació de les col·leccions i, al mateix temps, va respondre a la voluntat de mostrar l'expressió artística catalana i dels territoris culturalment més relacionats amb Catalunya. Les col·leccions d'art gòtic il·lustraven, doncs, la plenitud, la centralitat i el moment de màxima expansió territorial catalana en els aspectes polític, econòmic i cultural dins el context de l'Europa mediterrània del moment.

El nucli català de la col·lecció va permetre observar l'inici, el desenvolupament i l'esclat de l'estil, des del segle XIII fins a les darreries del XV. Al mateix temps es va mostrar la influència, que es va produir en el nostre país, dels diferents corrents estilístics europeus i que, per tant, van caracteritzar els subestils com el gòtic lineal, l'italianitzant, l'internacional o el d'expressió flamenca, amb el contrapunt interessant de les realitzacions no catalanes. Aquesta evolució cronològica de l'estil gòtic a Catalunya es va presentar, a les noves sales d'exposició permanent, amb obres de diverses tècniques agrupades segons la seva procedència geogràfica, per tal de mostrar l'art gòtic català en el context de l'art hispànic coetani.

Sense trencar el discurs, es van destinar uns àmbits a temes considerats d'interès com el dedicat a l'art civil, el de l'evolució de la figura del donant i l'orfebreria religiosa, l'espai dedicat al món funerari o el d'escultura mariana europea.⁴ Les agrupacions d'aquestes obres van permetre suscitar punts de reflexió i d'apreciació d'ordre divers, així com aprofundir i enriquir els plantejaments cronològics i evolutius de l'itinerari assenyalat pel Museu amb qüestions més àmplies de caràcter històric, iconogràfic i tècnic. Des del punt de vista museogràfic, el recorregut va ser únic i determinat per murs, de tres metres d'alçada, que delimitaven el trajecte en àmbits.

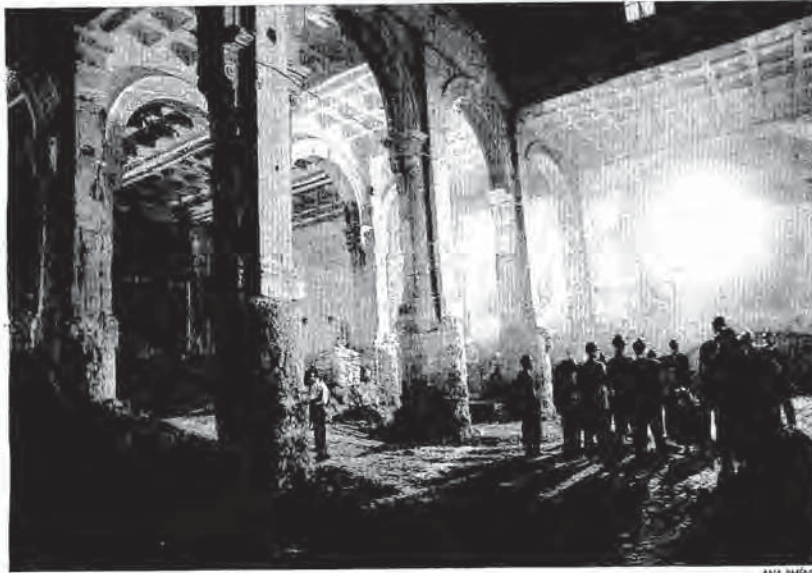
Fins a la inauguració de la col·lecció van sorgir moltes i moltes complicacions. Recordo, per exemple, els problemes que plantejava la il·luminació de les obres i les diferències d'opinió entre Direcció i el Departament de Gòtic respecte a les de Gae Aulenti. Finalment, després d'un bon nombre de proves de llum i sense cap consens, la il·luminació va ser ambiental, sense prescindir de la il·luminació puntual. Un altre problema era la precarietat dels mitjans informàtics per acomplir el processament de les dades i la documentació. Xarxa i equips del tot rudimentaris, ens varem salvar gràcies a l'Óscar Viñet.

⁴ D'una de les obres que va ser exposada a la sala de l'art gòtic civil, Mercè Saura recorda, anecdòticament, que: "Durant el període en què treballàvem en la remodelació de la secció de gòtic estava preparant unes arquetes gòtiques per a estudi quan una d'elles tenia una part de l'estuc que s'havia després. Encuriosida per la peça vaig veure que l'estuc estava fixat sobre un paper tipus pergamí i on havia saltat l'estuc s'hi podia veure unes lletres hebrees. Sorpresa pel que estava veient vaig acudir a la Rosa per explicar-li que una de les arquetes amatòries tenia aquestes lletres i ella, incrèdula al principi per que jo compartia taula amb en Jordi Casanovas, expert en hebreu, es pensava que estava veient més enllà de la realitat. Em va suggerir que li ensenyés l'arqueta a en Jordi per a veure que n'opinava. El resultat va ser que la fixació de l'estuc de l'arqueta s'havia fet mitjançant la cubrició de la fusta amb un paper reaprofitat d'època, pràctica molt habitual, però en aquest cas escrit en hebreu. Li vam comentar a la Rosa que efectivament es veien unes lletres hebrees i ella va decidir d'incloure l'arqueta en el projecte museogràfic de gòtic, en la actualitat encara visible a les sales. L'estudi final el trobareu en l'article escrit per en Jordi Casanovas per a aquesta miscel·lània homenatge."

Com sempre, la pregunta era quan s'acabarien les obres, doncs el paisatge interior era força diferent –l'edifici era del tot descarnat, segons es pot advertir a l'edició del diari *La Vanguardia* del dia 23 d'octubre de 1996, que tot seguit reproduïm, per exemple–, i els itineraris des dels barracons a l'interior, tot passant per les escales de la meva entrevista laboral, foren força freqüents.

El MNAC confía ahora en acabar las obras antes del 2005

■ Joan Guitart, presidente del patronato del museo, confirma que ni creará la Fundació Clarà ni se nombrará un conservador específico del legado del escultor noucentista, tal como solicitó el pleno del Ayuntamiento de Barcelona. La reforma del Palau Nacional todavía necesita 4.500 millones más



Aspecto actual de las obras del ala donde se ubicará la sala del gótico

Joan Guitart confirmó también que el MNAC no cumplirá la petición del pleno del Ayuntamiento de Barcelona sobre el Museu Clarà. El acuerdo plenario solicitaba al MNAC que creara una Fundació Clarà y nombrara un conservador que se hiciera cargo del legado. El patronato argumenta que no tiene capacidad jurídica para crear la fundación –sólo para dotar de recursos una fundación creada por terceros– y que el legado Clarà seguirá gestionado “con especial cuidado” por el conservador de escultura de los siglos XIX y XX.

Guitart también presentará a la Generalitat y al Ayuntamiento de Barcelona una propuesta de modificación de estatutos para dar cabida a nuevos patronos. Esta ampliación incluye desde la entrada de empresas patrocinadoras –“que quieran colaborar con nosotros en organizar exposiciones o en labores de difusión, nunca en inversión o en gastos corrientes”– hasta otras administraciones, como el Ministerio de Cultura o el Gobierno de Andorra (el MNAC expone varios ábsides de iglesias andorranas).

El Ministerio de Cultura ha exigido entrar en el patronato a cambio de mantener su participación a tercios en la apertura de la sala del gótico. Hasta el momento, la Generalitat consideraba que un museo nacional de Cataluña no podía incluir representación del Gobierno central, cuando, además, el ministerio no contribuía a los gastos del día a día del museo. Sin embargo, Guitart niega que el Gobierno central hiciera esta petición. De cualquier forma, ahora está dispuesto a aceptar esta demanda en un patronato que distinguirá los patronos con poder ejecutivo de los representativos.

Eduard Carbonell anunció que en febrero dará cuenta del plan museográfico del gótico, que retrasa su apertura “a antes del verano”. Hasta el momento se han gastado unos 10.000 millones en la reforma del Palau Nacional: 8.300 millones para la primera fase, 900 para la sala del románico y otros 700 millones para el gótico. ●

BARCELONA. (Redacción.) – Joan Guitart, presidente del patronato del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), anunció ayer que ha presentado a las administraciones que financian las obras del museo un programa de inversiones hasta el año 2005 por 4.500 millones. Con esta propuesta, Guitart

quiere asegurarse que el Ministerio de Cultura, la Generalitat y el Ayuntamiento garanticen que las obras no vuelvan a quedar interrumpidas por falta de disponibilidad presupuestaria. “Eso no significa que el museo esté acabado en el año 2005, porque si podemos acabarlo antes, lo haremos”, dijo Guitart, que ante-

riormente fue conseller de Cultura.

La propuesta del presidente del patronato choca con las intenciones del Ministerio de Cultura, que no quiere comprometerse a participar más allá de las obras de la sala del gótico, y del Ayuntamiento, que quiere reducir progresivamente su aportación hasta el 20-25 %.

MUSEO DEL PRADO



Conferencias en torno a la exposición

CATHALONIA

ARTE GÓTICO EN LOS SIGLOS XIV-XV

Més enllà del projecte museològic i museogràfic de remodelació de les sales de la Secció d'Art Gòtic i d'acord amb el conveni de col·laboració que el MNAC i el Museo del Prado van signar el 12 de juliol de 1996, el departament va dedicar part del temps a preparar –conjuntament amb el Prado– una exposició dedicada a l'art gòtic amb una selecció d'obres catalanes d'aquest període: *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, que per primera vegada es va exposar a Madrid, i que va ser comissariada pel Departament.

Encara que l'exposició es va inaugurar al mes d'abril de 1997, ja des de mitjan 1996 es va començar la seva preparació, fent la selecció de les peces que havien de nodrir aquesta mostra antològica amb la representació d'artistes ben reconeguts dins l'escola catalana com Lluís Borrassa, Bernat Martorell, Jaume Huguet, o escultors de primera línia com Pere Joan, Bartomeu de Rubió o Pere Sanglada. Si bé gran part de les obres formaven part del fons del MNAC, d'altres, no obstant això, s'havien de demanar a museus i institucions tant catalans com estrangers: Museu Diocesà de Barcelona i Museu Capitular de la Catedral de Barcelona, Museu Diocesà de Tarragona, Museu Episcopal de Vic, Parròquia de Sant Baldiri de Sant Boi de Llobregat, Musée du Louvre, The Fine Arts Museums of San Francisco i Staatliche Museen zu Berlin.

Per aquelles dates i arran d'una malaltia, Maria Rosa Manote va convertir casa seva en un despatx del MNAC per evitar l'endarreriment del calendari previst per a l'obertura de les sales.

Finalment, l'exposició permanent d'Art Gòtic del MNAC va ser inaugurada el 18 de juliol de 1997. Fou un d'aquells dies que quan et vénen a la memòria es dibuixa un somriure que aplega tants i tants records agradables, que saps que no oblidaràs mai. Abrigallats per tot el personal del MNAC, la nostra ombra durant uns quants dies foren tres grans persones i professionals de la fotografia: Jordi Calveras, Marta Mèrida i Joan Sagristà.

SÁBADO, 19 JULIO 1997

LA VANGUARDIA 35

Cultura y Espectáculos

GRANDES ELOGIOS DE LA CRÍTICA AMERICANA AL TRABAJO DE JODIE FOSTER EN EL FILME "CONTACT" · PÁGINA 39

Barcelona recupera el conjunto de sus fondos de arte medieval catalán

El MNAC vuelve a exponer, después de ocho años, sus colecciones de arte gótico

OLGA SPIEGEL

El Museo Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) inauguró ayer la nueva sala del gótico, después de casi ocho años de obras. Más de cuatrocientas piezas —pinturas, esculturas y objetos—, de finales del siglo XIII hasta el XV, ofrecen una panorámica de una de las épocas más brillantes del arte catalán. Además lo relacionan con otros centros de la Península y con las corrientes internacionales del momento. Para celebrar el acontecimiento, hoy y mañana la visita será gratuita.

La remodelación de las salas ha corrido a cargo de la arquitecta italiana Gae Aulenti, quien explicó que en el caso de las salas dedicadas al gótico se ha preferido una iluminación difusa y homogénea a diferencia de la puesta seguida en el románico (inaugurado en 1995), donde la luz es más individualizada. También señaló que ha tenido en cuenta la arquitectura original del palacio y ha establecido una relación con ella. Por lo que respecta a la museografía, quiso dejar muy claro que había obedecido las pautas del director del museo, Eduard Carbonell.

Así, el hilo conductor de la exposición, según ya había adelantado Carbonell en la presentación del proyecto, responde a un discurso cronológico y estilístico que se desarrolla a través de 16 ámbitos, más cuando que ilustran determinados aspectos concretos del arte de

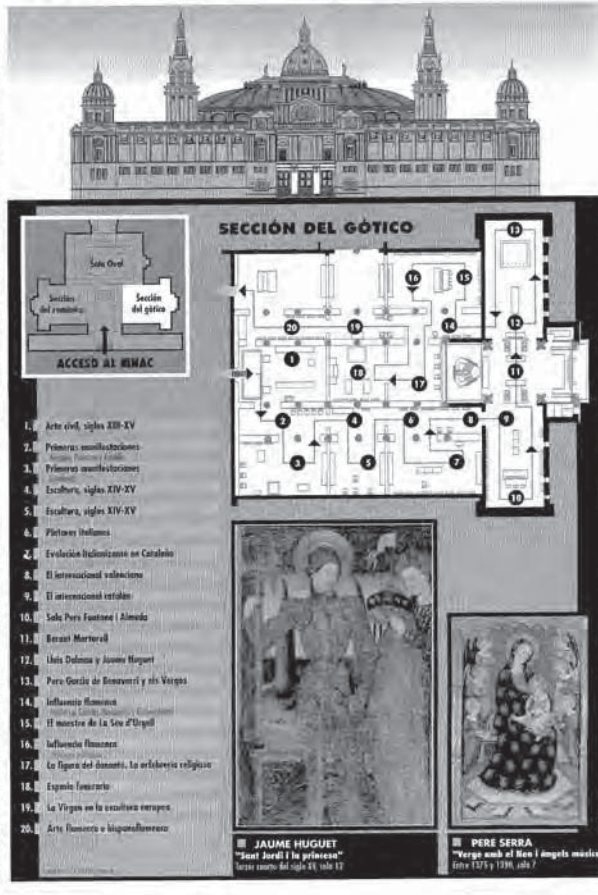
Más de cuatrocientas piezas de los siglos XIII al XV se suman a las salas del románico abiertas en 1995. La entrada será gratuita hoy y mañana

la época. Un arte en que los artistas, que van saliendo progresivamente del anonimato para actuar con nombre propio, observan la realidad y tratan de plasmarla imprimiendo naturalidad a los gestos, en las relaciones y actitudes entre los personajes y la personificación de los rostros.

Durante el período gótico, la sociedad civil adquiere una importancia inusitada. La gran expansión económica, el crecimiento de las ciudades, la sobriedad urbana, las cofradías crean una nueva clientela para las artes que se une a la tradicional formada por la Iglesia y la realeza principalmente. Para cubrirse este aspecto, el recorrido se inicia con un ámbito dedicado al arte civil, con piezas muy variadas fechadas entre los siglos XIII y XV. Destacan sin duda las pinturas murales de la conquista de Mallorca, realizadas por un pintor andaluz a finales del siglo XIII. Proceden del palacio Aguilar de Barcelona, en la calle Montcada, actual sede del Museu Picasso. Muchos personajes son identificables por detalles como indumentaria, heráldica, armas u otros objetos. La narración, de gran vivacidad, debe contemplarse de derecha a izquierda.

El siguiente ámbito muestra los hitos del gótico en Aragón, Navarra y Castilla. Son obras de temática religiosa como las que el visitante encontrará a lo largo del itinerario. Aquí se advierte la progresiva adopción de la pintura sobre tabla respecto a la mural propia del románico. En escultura, posturas y rangos fáciles adquieren una mayor naturalidad.

Continúa en la página 36



La inauguració implicava moltes visites comentades a les noves instal·lacions i Maria Rosa Manote, juntament amb la resta de l'equip del departament de gòtic, vam haver de formar els professors, els guies del museu...⁵

⁵ Mireia Berenguer, llicenciada en Història de l'Art i ara a la secretària de col·leccions del MNAC, explica de Maria Rosa Manote: "la vaig conèixer fa 17 anys, quan em va explicar amb un entusiasme extraordinari, les col·leccions d'art gòtic del museu en el curs de la preparació de



gues del museu, quan jo cursava el darrer any de carrera. Gràcies a ella vaig poder explicar molts cops, durant un any sencer, les col·leccions d'art gòtic."

El 1998, Maria Rosa va dur a terme la Coordinació dels departaments de Conservació, moment en què destacà la restauració de la façana gòtica del Palau de la Generalitat de Catalunya, una de les obres més belles de l'arquitectura civil catalana de finals del segle XIV i començaments del XV.

Juntament amb Joan Pey i Oliveras va comissariar l'exposició *Restauració de la façana gòtica del Palau de la Generalitat al carrer del bisbe* (Palau de la Generalitat, 22 desembre 1998 – 14 febrer 1999 i Palau Nacional, 18 maig – 20 juny 1999). Així mateix, a l'abril de 1999 es va presentar la publicació *Façana Gòtica del Palau de la Generalitat de Catalunya*, editada en col·laboració amb la Generalitat de Catalunya, on es va fer un seguiment de la restauració duta a terme pel Departament de Restauració i Conservació Preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya. El llibre, editat pel MNAC,⁶ tracta quatre temes: la història de la façana gòtica al carrer del Bisbe i el seu paper dins la història de l'art català, l'actuació de rehabilitació de la portalada gòtica del Palau de la Generalitat, la caracterització dels materials de la portalada i el procés de restauració de la façana.⁷

La il·lusió que va dipositar Maria Rosa en aquesta intervenció fou màxima, com sempre, però aleshores es tractava d'una de les obres més belles que havia dut a terme l'escultor Pere Joan, artista que coneixia molt bé arran de la seva tesi doctoral.

Construïda la façana per l'arquitecte Marc Safont, va comptar amb la col·laboració de l'escultor Pere Joan en la decoració. Va ser, per tant, aquest darrer, l'autor del gran medalló amb la representació de sant Jordi a cavall lluitant contra el drac, que centra tota la decoració escultòrica formada pel coronament amb arcuacions orbles, barana amb traceria calada i pinacles i gàrgoles que incorporen la figura humana, alguns dels quals es varen descobrir arran d'aquesta intervenció.



⁶ Els contactes amb els de Publicacions –un gran i eficient equip integrat per Nuria Giralt, Montse Gumà, Susanna Méndez, Nèstor Sagimon i Mireia Almirall–, fou molt fort, tant per l'elaboració dels catàlegs d'algunes exposicions, com per les guies d'Art gòtic, el Butlletí del MNAC, materials de difusió, etc.

⁷ Amb textos d'Eduard Carbonell i Esteller, Maria Rosa Manote i Clivilles, Agustí Obiol, Antoni Morer i Munt i Joan Pey i Oliveras.



També el 1998, cal recordar una altra exposició important: *Mallorca Gòtica*. Comissariada pel Pare Gabriel Llompart, Maria Rosa va ser un dels coordinadors, juntament amb Joana Maria Palou, directora del Museu de Mallorca, i jo mateix. Gràcies a aquesta mostra, Barcelona, primer, i després Palma, van exposar un bon aplec d'obres de gran qualitat artística que, pel que fa al MNAC, permetia pal·liar per uns mesos la seva reduïda col·lecció d'art medieval mallorquí. D'una banda va posar de manifest la categoria i significació de les arts gòtiques a l'illa i les seves relacions, i de l'altra va servir per revisar i actualitzar la coneixença que fins aleshores se'n tenia.

La relació de Maria Rosa amb Mallorca sempre ha estat molt afectuosa i els dos responsables illencs de l'exposició, Llompart i Palou, eren i són dos vells i grans amics. L'origen mallorquí de Guillem Sagrera, important arquitecte i escultor medieval, la va apropar a l'illa ja des de jove, doncs és l'altre gran mestre al que va dedicar la seva tesi doctoral, juntament amb el ja esmentat Pere Joan. Tot això i pel que fa a l'exposició, va facilitar les tasques de recerca, de selecció i d'organització.

El text introductori corresponent a l'escultura gòtica mallorquina, redactat per Maria Rosa i Joana Maria Palou, va ser la primera sistematització d'aquest tema que es publicava. A més a més, va comentar obres excepcionals com la Mare de Déu de Sóller, la Lamentació o Plany sobre el Crist mort, atribuït a Huguet Barxa i els Quatre evangelistes del cercle de Guillem Sagrera. Tot plegat, *Mallorca gòtica* va servir per integrar i lligar de manera efectiva les arts mallorquines amb les medievals de la resta dels territoris de la Corona d'Aragó i Itàlia.





Tot coincidint amb la inauguració de Mallorca gòtica, a finals de 1998, es va publicar la guia d'art gòtic del MNAC, de la qual va ser un dels autors.⁸ Des de 1999 fins a 2003, va ocupar la Subdirecció de col·leccions i a finals de 1999 va ser comissària de l'exposició *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Fondazione Memmo, Palazzo Ruspoli, Roma - 30 octubre 1999 - 28 febrer 2000).⁹

En el marc del Jubileu de Roma l'any 2000 i del conveni cultural Espanya-Itàlia, el MNAC va presentar una àmplia mostra d'obres d'art medieval –romànic i gòtic–, de la més alta qualitat i de les més variades tècniques: pintura mural, sobre taula, talla de fusta, escultura de pedra i orfebreria. Com va passar amb el conjunt d'obres de l'exposició permanent, van ser magníficament intervingudes pel departament de Restauració del MNAC.¹⁰

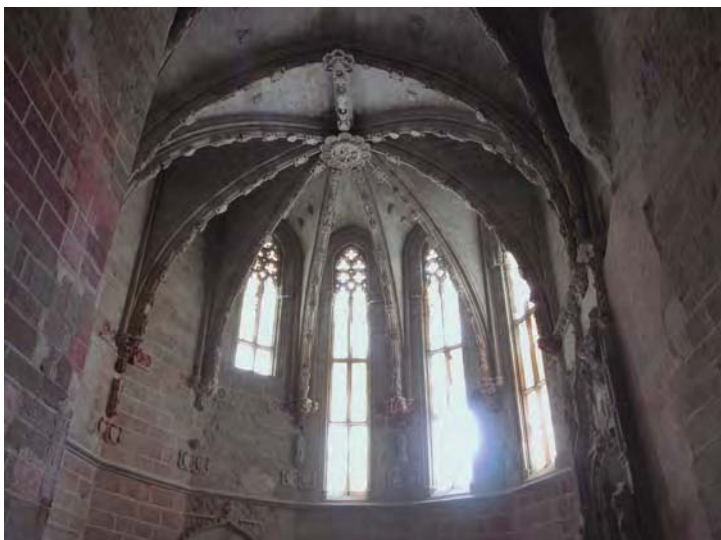
L'any 1999, Anna Carreras, Àngels Comella, Paz Marqués i Teresa Novell van dur a terme de manera brillant la restauració de la façana principal de l'església de Santa Maria del Mar, obra cabdal de l'art gòtic català que fou estudiada per Maria Rosa, estilística i iconogràficament. Aquest tipus d'investigacions i la recerca relativa a les col·leccions d'art gòtic del MNAC implicaven visites constants a la magnífica biblioteca del museu i la implícita atenció exquisida, tant professional com a personal, de Rosa Reixats i Eva Franquero. En el decurs d'aquest període i fins al 2004 Maria Rosa va iniciar el catàleg-inventari de la col·lecció d'escultura del MNAC i va intervenir, com a Coordinadora del departament de Conservació, en el seguiment dels treballs de restauració del Pati gòtic de la Generalitat de Catalunya i de la capella Requesens de la Seu Vella de Lleida. Vull recordar ara una persona traspasada, però estimada i enyorada per molta gent del MNAC, que va treballar colze a colze amb Maria Rosa, tant a la instal·lació de les col·leccions d'art gòtic, en el moviment d'escultures, les exposicions –molt especialment la de *Mallorca gòtica*–, o des de la Coordinació del departament de Conservació. Parlo de Blai Valverde.



⁸ Juntament amb Francesc Ruiz, Francesc Quílez i Teresa Marot

⁹ L'agenda de Maria Rosa es va complicar força i Mireia Loran, la seva secretària, va patir les conseqüències. Gran persona i professional, sovint la recordo rere la Maria Rosa, amb el gairebé sempitern portesignatures...

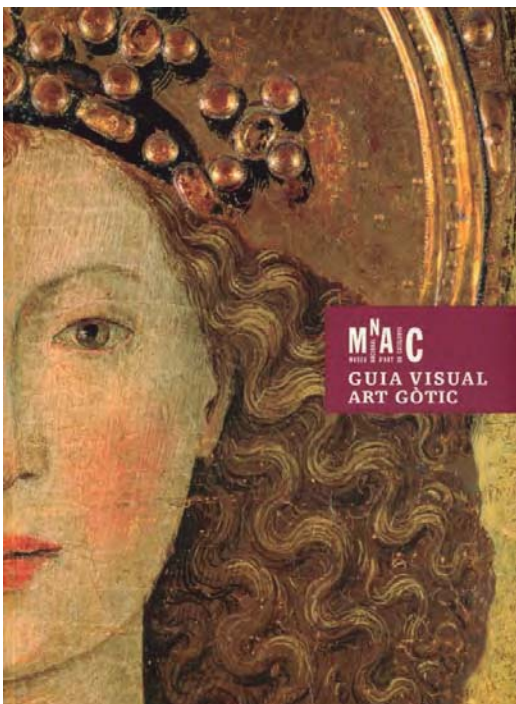
¹⁰ Joan Bolet, Anna Carreras, Àngels Comella, Pere Llobet, Paz Marqués, Vicenç Martí, Teresa Novell, Núria Pedragosa, Joan Pey, Nuria Prat, Joan Serra i Aurora Velat.



Rere la inauguració de les col·leccions d'art gòtic i de totes les exposicions esmentades hi havia un altre gran col·laborador. Em refereixo a Joan Bolet, cap del departament de Restauració del MNAC, també malauradament desaparegut.



El 2004, Maria Rosa va redactar algunes de les fitxes de la Guia general del MNAC. Un any més tard, el 2005, va ser un dels autors de la Guia visual d'Art gòtic del MNAC¹¹ i, com a ferma amiga dels seus amics, va col·laborar en la publicació del llibre d'homenatge a *Pau Verrié* (Publicacions de l'Abadia de Montserrat 2005), juntament amb Montserrat Pagès i d'altres.



¹¹ Juntament amb Maria Rosa Padrós i Francesc Ruiz.

A finals del mes de gener del 2006, la Generalitat va acceptar la renúncia d'Eduard Carbonell, com a director del MNAC, i en dates posteriors la Maria Rosa va haver de perdre el seu somriure. De vegades la vida és complicada i cruel, passen coses que no haurien de passar mai i, a més a més, a la feina, alguns van ser a llocs on no haurien d'haver estat de cap manera, per molts motius.

Des d'aleshores, la nova direcció es va proposar, sense cap escrúpol fins a aconseguir-ho, la desarticulació del departament d'art gòtic estructurat per Eduard Carbonell i la de fer-nos desaparèixer de Montjuïc.¹² Pel que fa a Maria Rosa, es van inventar tota una estructura, totalment innecessària i molt costosa econòmicament, per invalidar-la professionalment. Que lluny eren aleshores les precarietats dels barracons, el despatx de 4 metres quadrats, la taula compartida i l'ordinador que no funcionava! Maria Rosa va ser donada de baixa de la plantilla del Museu, el dia 31 de gener de 2011, per una malaltia que arrossegava des de feia anys i que va esdevenir, forçada per la situació, l'únic recurs de deslliurar-se d'un fatídic trident, que prefereixo oblidar.

Aquesta etapa fosca necessitava llum i ara, poc més de quatre anys després, tot just quan probablement t'haguessis jubilat, cal tirar mà dels records per posar les coses al seu lloc, tot recuperant la gran persona que sempre has estat i la destacada tasca que vas acomplir al MNAC, tant de gestora com a d'investigadora.

¹² Pel que fa a aquesta qüestió, vegeu RUIZ I QUESADA, F. "De Acqui Terme a la Piedad Desplà. Textos e iconografías inéditos de Bartolomé Bermejo", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 1 (01/2012), p. 2, nota 1, i "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 5 (09/2012), p. 2, nota 1.

A l'amiga i mestra, M^a Rosa Manote

Montserrat Macià i Gou

Estimada Rosa, estimada mestra,

M'hauria agradat moltíssim dedicar-te l'estudi més o menys aprofundit i com "Déu mana" d'algun dels retaules de pedra del segle XIV que, des de l'ingent i referencial estudi d'Agustí Duran i Sanpere, s'han situat dins de l'esfera de l'Escola de Lleida, –aquest capítol tan singular de la història de l'art de les Terres de Lleida i que els nadius d'aquest territori sovint l'utilitzem com un dels símbols patrimonials que ens identifiquen com a comunitat, i que a tu i a mi, i des de fa anys, ens ha embolcallat en projectes il·lusiónants que encara romanen en l'esfera de l'esdevenir–. Però com bé saps, la meva actual conjuntura professional i personal ha dificultat que hi pogués dedicar, no l'amor, un sentiment que tens assegurat d'antuvi per l'amistat que ens uneix, sinó el temps i l'atenció que aquell desig requeria i que fos digne de la teva persona i del teu prestigi científic.

Una conjuntura professional i personal que ha empès a que els organitzadors d'aquesta miscel·lània, despleguessin altes dosis de paciència esperant a rebre aquest petit escrit. I és per això que els hi agraeixo des del més profund del cor la seva disponibilitat i atenció per tal que aquestes ratlles poguessin estar al costat del conjunt de savis articles que de ben segur incrementaran, a mena d'homenatge a la teva persona, a la teva aportació científica i trajectòria professional, el coneixement del període històric i artístic al qual tu has enfocat els teus interessos intel·lectuals convertint-lo en la teva passió. En aquest sentit felicito als organitzadors la iniciativa de dedicar-te aquesta merescudíssima miscel·lània.

I m'hauria agradat, especialment, endinsar-me dins l'univers estilístic, compositiu i iconogràfic que representa el retaule de Santa Úrsula de l'església de Sant Llorenç, un moble litúrgic que, com bé saps, es conserva al mateix lloc, per bé que desplaçat, i acomplit la mateixa funció devocional per al qual va ser concebut. Unes particularitats aquestes que es fan també extensives a la resta de retaules que es conserven a l'interior de l'església de Sant Llorenç i que s'erigeixen en els exemplars més rellevants de la retaulística lleidatana: el retaule de Santa Llúcia, el tríptic de Sant Pere i el de l'altar major dedicat al titular de l'església.

Un conjunt de retaules que, tot i que tota la historiografia dedicada a l'estudi de l'escultura gòtica catalana de la segona meitat del segle XIV s'hi refereix de forma més o menys ampla o detallada, sobretot a l'hora d'estudiar i definir les personalitats artístiques a les quals s'atribueixen aquestes obres, encara no té un estudi monogràfic

propi per la qual cosa, l'ingent obra de Duran i Sanpere continua sent l'obra de referència per tots aquells que, d'alguna manera o d'una altra, es volen atansar a aquest gran episodi artístic lleidatà.

Tu saps bé que el conjunt de retaules de Sant Llorenç de Lleida, més enllà dels seus valors devocionals i artístics, defineixen l'univers de l'escultura trecentista lleidatana: una escultura resultat de l'assimilació i adaptació de l'aiguabarreig d'influències franceses i italianes; que s'articula al voltant de les produccions nascudes a redós de l'antiga catedral; i a recer de dues grans personalitats artístiques complementàries però que sovint la historiografia ha enfrontat: Jaume Cascalls i Bartomeu de Rubió. Un acarament, aquest, que en el gran estudi de síntesi sobre l'escultura gòtica trecentista publicat per l'Enciclopèdia Catalana, que tu vas coordinar al costat de Rosa M^a Terès, queda minimitzat a l'evidenciar-se que els retaules de pedra lleidatans, encapçalats pels que custodia l'església de Sant Llorenç, són producte, i parafrasejant l'amic Bracons, d'un únic taller derivat de la Seu Vella, format sota el doble mestratge dels dos grans escultors que van determinar l'escultura de la catedral: Cascalls i Rubió, tornant, doncs, als preceptes emesos per Duran i Sanpere. Convindràs amb mi que, ben bé, a la dicotomia Cascalls-Rubió en la seva activitat a Lleida, es podria aplicar l'exemple de la triada dialèctica hegeliana: la tesi comporta l'antítesi i de la suma d'ambdues n'esdevé la síntesi. Caldria avançar, però, en la conceptualització d'aquesta darrera per tal que torni a començar el procés i la síntesi n'esdevingui altre cop tesi.

Certament, en els darrers anys la recerca entorn el fet escultòric lleidatà del segle XIV s'ha incrementat de forma notabilíssima, ampliant-se el catàleg dels dos grans mestres, atribuint-se obres anònimes a col·laboradors i continuadors de Cascalls i Rubió, fent noves aportacions en la identificació de repertoris iconogràfics i, doncs, ampliant-se abastament el coneixement entorn l'escultura gòtica trecentista lleidatana. Un coneixement en el qual les teves aportacions han estat rellevants i, fins i tot en algun moment, fonamentals, tot i que no prou aprofitades, com quan vas documentar per primera vegada la presència i activitat a la Seu Vella de Lleida (concretament a la capella Gralla) de l'escultor Pere Joan, la gran personalitat artística que, implícitament, sempre remet al teu nom.

Aquest increment del coneixement científic ha potenciat un augment de la posada en valor de l'escultura gòtica lleidatana i, en particular, dels retaules de pedra que s'agrupen dins el denominador comú de l'escola de Lleida. Una posada en valor en la qual les polítiques d'adquisició i les activitats de difusió que n'ha fet i en fa el Museu de Lleida: diocesà i comarcal hi tenen un paper preponderant.

Efectivament, com bé saps perquè hi vas participar activament, des de l'assentament de les directrius museològiques del Museu de Lleida el ja llunyà 1999, l'Escola de Lleida es va entendre com el capítol artístic més excepcional de la història de l'art de les Terres de Lleida i, per tant, es va voler que el Museu n'esdevingués el centre de referència a partir de les obres del seu fons adscrites a aquest moviment artístic.

Per assolir aquest objectiu museològic es van establir una sèrie d'estratègies en les quals tu també hi vas col·laborar amb mestratge i rigorositat: muntar dins el recorregut del Museu una sala monogràfica dedicada a l'Escola de Lleida, dirigir-hi prioritàriament la política d'adquisicions i promocionar-la a través del disseny específic d'activitats. L'objectiu final era que la ciutadania del territori conegués la singularitat artística del conjunt de retaules (tant els que formen part del fons de Museu com els que es conserven ens esglésies i altres indrets) i, a partir del coneixement i reconeixement, l'elevés a la categoria de patrimoni comú amb valor d'identitat col·lectiva. I no tant sols així, sinó que els lleidatans consideressin els retaules de pedra com una de les grans aportacions de la història de l'art de les Terres de Lleida al

conjunt del patrimoni del país. I per això és que, des de la implantació de la seva política d'adquisicions i fins avui, el Museu de Lleida ha adquirit un total de cinc escultures vinculades íntimament amb l'Escola de Lleida.



**Sant Antoni Abat, adquirit pel Museu de Lleida al Metropolitan Museum of Art
Mare de Déu amb el Nen. Procedent de la col·lecció Gaspar Homar**

De ben segur, i si et faig memòria, recordaràs bé una de les primera d'elles: un Sant Antoni Abat amb la Tau al pit i un orant als peus que el Museu de Lleida va adquirir al Metropolitan Museum of Art el proppassat 2007. Vas ser tu que ens va avisar de la venda de la imatge, i l'adquisició va arribar a bon port mercès a les teves gestions mitjanceres amb el conservador d'aquella institució. Es tracta d'un Sant Antoni, amb les característiques estilístiques pròpies de les obres de taller de l'Escola de Lleida i que l'Alberto Velasco i Joan Yeguas han atribuït al Mestre d'Albesa (Urtx, núm. 24, 2010, p. 192), un mestre el qual també ambdós estudiosos atribueixen una altra obra adquirida pel Museu de Lleida: una marededéu que havia format part de la col·lecció de Gaspar Homar adquirida pel Museu el 2006.



Fragment de predel·la amb sant Tomàs i sant Jaume el Major adquirit pel Museu de Lleida

Relleu de l'empresonament de Sant Andreu, procedent del desllorigat retaule de Sant Andreu de Castelló de Farfanya. Adquirit per la Diputació de Lleida i dipositat al MdL

A aquesta imatge va seguir l'adquisició el 2007 del relleu de predel·la dedicat al credo dels Apòstols, amb la representació de Sant Tomàs i Sant Jaume el Major; i el 2008 del relleu amb la representació de l'empresonament de Sant Andreu procedent del desllorigat retaule dedicat a aquest Sant de Castelló de Farfanya, un relleu adquirit per la Diputació de Lleida i dipositat al Museu de Lleida. Com saps, totes aquestes noves adquisicions estan ressenyades i estudiades a l'article de l'A. Velasco i J. Yeguas suara esmentat. La darrera obra de l'Escola de Lleida adquirida finalment el 2012 (en aquest cas per la Generalitat de Catalunya) i dipositada al Museu de Lleida és l'esplèndida imatge de la Mare de Déu de Bellpuig de les Avellanes; una imatge que, atribuïda per F. Español directament a la mà de Bartomeu de Rubió, tant per

la seva qualitat com també pel seu valor patrimonial com a símbol de la diàspora dels béns artístics del cenobi premostratenc i panteó dels comptes d'Urgell de Bellpuig de les Avellanes, avui presideix l'àmbit del Museu dedicat a l'escola de Lleida.



Mare de Déu de Bellpuig de les Avellanes, adquirida per la Generalitat de Catalunya i dipositada al Museu de Lleida el 2012

39

El Museu de Lleida està ja en camí d'assolir aquells objectius museològics establerts a l'inici de la seva anadura, i tard o d'hora, sinó ho ha fet ja, es convertirà en un referent en la difusió i posada en valor de l'Escola de retaules en pedra del segle XIV. I el teu rigorós assessorament en el plantejament, selecció d'obres i recorregut de la sala dedicada a aquest fet artístic n'és el garant, com ho és, també, i permet-me la llicència de dir-t'ho, la teva generositat vers el Museu de Lleida palesada amb la donació del bust del què és i continua sent el pare de l'estudi de l'escultura gòtica lleidatana del segle XIV: Agustí Duran i Sanpere. I te'n dono les gràcies.



Vista de l'espai del Museu de Lleida dedicat a l'Escola de Lleida abans de ser presidit per la Mare de Déu de Bellpuig de les Avellanes

Algún dia l'obra de Duran i Sanpere, absolutament vigent encara, s'actualitzarà amb les noves ubicacions d'obres, les noves atribucions, l'ampliació del catàleg i es reformularan les seves agrupacions. I el Museu de Lleida i l'església de Sant Llorenç (actualment conveniats per a difondre els valors de l'Escola de Lleida) seran els nexes on necessàriament pivotarà aquesta tasca. I tu, per mi, en seràs sempre el referent!

Gràcies per la teva amistat i pel teu mestratge!

Tabula gratulatoria

MARÍA TERESA AINAGA ANDRÉS
Archivo Municipal de Tarazona

SANTIAGO ALCOLEA BLANCH
Institut Amatller d'Art Hispànic

MIQUEL ÀNGEL ALARCIA

CLEMENTINA JULIA ARA GIL
Universidad de Valladolid

CARME ARNAU
Museu Nacional d'Art de Catalunya

DAVID BALSELLS
Museu Nacional d'Art de Catalunya - Fundació Forvm

DANIEL BARCO
Museu Nacional d'Art de Catalunya

CARME BENEDICO
Museu Nacional d'Art de Catalunya

MIREIA BERENGUER
Museu Nacional d'Art de Catalunya

CARME BERLABÉ JOVÉ
Museu de Lleida Diocesà i Comarcal

GENONA BIOSCA

ARIADNA BLANC
Museu Nacional d'Art de Catalunya

PILAR BLESÀ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

SÍLVIA BORAU
Museu Nacional d'Art de Catalunya



SALVADOR BUTÍ PAPIOL
Universitat Politècnica de Catalunya

LICIA BUTTÀ
Universitat Rovira i Virgili

MARIA JESÚS CABEDO
Museu Nacional d'Art de Catalunya

JORDI CALVERAS
Museu Nacional d'Art de Catalunya

MARTA CAMPO
Museu Nacional d'Art de Catalunya

EDUARD CARBONELL I ESTELLER
Universitat de Girona

M^a LLUÏSA CARMONA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ANNA CARRERAS
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ELISENDA CASANOVA
Consorti del Patrimoni de Sitges

MANUEL CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ
Universitat Autònoma de Barcelona

MARIA CLUA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ÀNGELS COMELLA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

XIMO COMPANYY CLIMENT
Universitat de Lleida

ANTONI CONEJO DA PENA
Universitat de Barcelona

NEUS CONTE
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ALICIA CORNET
Museu Nacional d'Art de Catalunya

JESÚS CRIADO MAINAR
Universidad de Zaragoza

M. MARGARITA CUYÀS
Museu Nacional d'Art de Catalunya

AGNÈS DAL MASCHIO
Museu Nacional d'Art de Catalunya

PERE DE LLOBET
Museu Nacional d'Art de Catalunya

IGNASI DOMÈNECH
Consorti del Patrimoni de Sitges

JOAN DOMENGE MESQUIDA
Universitat de Barcelona

MAURICI DUEÑAS
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ALBERT ESTRADA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

MERCÈ FARRÉ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

JOSEP MIQUEL FAURA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

CÈSAR FAVÀ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

FRANCESC FITÉ I LLEVOT
Universitat de Lleida

FRANCESC FONTBONA
Institut d'Estudis Catalans - Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi

MIREIA FREIXA SERRA
Universitat de Barcelona - Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi

PERE FREIXAS
Museu d'Història de Girona

JOAQUIM GARRIGA RIERA
Universitat de Girona

NÚRIA GIRALT
Museu Nacional d'Art de Catalunya

MANOLI GÓMEZ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

JOSÉ GÓMEZ FRECHINA

TERESA GONZALEZ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

CAMIL·LA GONZÀLEZ GOU
Museu Frederic Marès

MARIBEL GONZÁLEZ LLOBET
Museu del Castell de Perelada

MILAGROS GUARDIA PONS
Universitat de Barcelona

MONTSE GUMÀ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS
Universidad de Valladolid

ANNA IZQUIERDO
Museu Nacional d'Art de Catalunya

PERE IZQUIERDO
Consorci del Patrimoni de Sitges

MAGDA JUANDÓ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

MARIA JUDAS
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ADELA LABORDA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

LUCY LACLETA ALMOLDA

P. JOSEP C. LAPLANA
Museu de Montserrat

RAFAEL LÁZARO
Museu Nacional d'Art de Catalunya

EMMA LIAÑO
Universitat Rovira i Virgili

ANNA LLANES
Consorci del Patrimoni de Sitges

ELENA LÓPEZ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

SUSANNA LÓPEZ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

MIREIA LORAN
Museu Nacional d'Art de Catalunya

IMMA LORÉS OLZET
Universitat de Lleida

JOSEP M^a VARGAS
Museu Nacional d'Art de Catalunya

PAZ MARQUÉS
Museu Nacional d'Art de Catalunya

GIORDANO MARQUÉS MARTÍNEZ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

VICENÇ MARTÍ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

LÍDIA MARTÍ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ROSA M. MASALLES

P. JOSEP MASSOT I MUNTANER
Institut d'Estudis Catalans-Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona

SOFIA MATA DE LA CRUZ
Museu Diocesà de Tarragona

FABIÀ MATAS
Museu Nacional d'Art de Catalunya

SUSANNA MÉNDEZ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

MARTA MÉRIDA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

TERESA NOVELL
Museu Nacional d'Art de Catalunya

EVA NYERGES
Museo de Belles Arts de Budapest

ISABEL OLTRA

CARME OSAN
Museu Nacional d'Art de Catalunya

MARIA ROSA PADRÓS
Museu Nacional d'Art de Catalunya

JOSÉ ANTONIO PÁEZ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

NÚRIA PEDRAGOSA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

JOAN PEY
Museu Nacional d'Art de Catalunya

JUAN CARLOS PINILLA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

JOAN JOSEP PINTADO
Museu Nacional d'Art de Catalunya

MN ANTONI PLADEVALL I FONT
Institut d'Estudis Catalans - Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi

MANEL PLANA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

DOLORS PLANELLS
Museu Nacional d'Art de Catalunya
CARLES PONGILUPPI
Museu Nacional d'Art de Catalunya

TRINITAT PRADELL I CARA
Universitat Politècnica de Catalunya

ELISABETH PRADES
Museu Nacional d'Art de Catalunya

NÚRIA PRAT
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ISIDRE PUIG SANCHÍS
Universitat de Lleida

CARME RAMELLS
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ROSA REIXATS
Museu Nacional d'Art de Catalunya

CLAUDIE RESSORT
Musée du Louvre

ANNA RODA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

CAROLINA ROMANO
Museu Nacional d'Art de Catalunya

PERE JOAN RUFACH FREIXES

JOAN SAGRISTÀ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ANTONIO SALAS
Museu Nacional d'Art de Catalunya

NATI SALVADÓ I CABRÉ
Universitat Politècnica de Catalunya

MERCÈ SAURA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

MARTA SERRA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

JOAN SERRA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ANNA SIERRA
Museu Nacional d'Art de Catalunya

PILAR SILVA MAROTO
Museo del Prado

EVA SÒRIA (LILITH)
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ALICIA SUÁREZ
Universitat de Barcelona

SILVIA SUGOT
Museu Nacional d'Art de Catalunya

JOAN SUREDA
Universitat de Barcelona

MARC SUREDA JUBANY
Museu Episcopal de Vic

MN JESÚS TARRAGONA
Museu de Lleida Diocesà i Comarcal

DANIEL TASSIS
Museu Nacional d'Art de Catalunya

CARME TÉLLEZ
Museu Nacional d'Art de Catalunya

JOSEP MARIA TRULLÉN I THOMAS
Museu Frederic Marès

CECÍLIA USELETI
Museu Nacional d'Art de Catalunya

AURORA VELAT
Museu Nacional d'Art de Catalunya

MARIA TERESA VICENS SOLER
Universitat de Barcelona

MERCÈ VIDAL JANSÀ
Universitat de Barcelona

OSCAR VIÑET
Museu Nacional d'Art de Catalunya

ANKE WUNDERWALD
Museu Nacional d'Art de Catalunya



La naixença de les roses

Per a Maria Rosa, naturalment

Frederic-Pau Verrié

A vegades, sense fer una especial atenció inquisitòria sobre el que veiem o el que escoltem, descobrim inesperadament fets, coses, relacions que ens sorprenen como una novetat absoluta.

I no ens plantegem gairebé mai la qüestió de si allò que acabem de descobrir erudits especialistes en la matèria ja ho tenien per conegut de feia temps.

Que podria ser que sí però també que no perquè sempre pot haver-hi en qualsevol realitat un detall concret que hagi passat desapercbut o quedat fora de la línia de recerca de l'investigador.

És d'un d'aquests detalls que crec haver fet, potser, la descoberta.

Molts lectors de Virgili seduïts per l'èmfasi de l'Eneida, l'encant de les Geòrgiques o la serenor de les Bucòliques s'hauran oblidat de l'Apèndix Virgiliana no menys plena d'interès i d'emoció poètica (deixo de banda les discutibles discrepàncies d'alguns erudits que en lloc del poeta augusteu del segle I abans de la nostra Era creuen que pot ser-ne autor Dècim Magne Ausoni, el poeta bordelès del segle IV després).

A la fi del darrer dels textos de l'Apèndix, el que porta per títol *De rosis nasciturus*, podem llegir aquests versos:

*Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes
et memor esto aevum sic properare tuum,*

que en la traducció del mallorquí Miquel Dolç, publicada per la Bernat Metge, sonen així:

"Cull, noia, les roses mentre la flor és fresca i fresca la teva joventut
i recorda't que talment es dona pressa la teva vida."

Versos que d'alguna manera fan pensar en el conegudíssim tòpic horacià
Carpe diem, quam minimum credula postero

"Cull el dia d'avui i no confiïs gens en el de demà"



segons la traducció de les Odes publicada per Josep Vergés també a la Bernat Metge.¹

Coincidència o ressò d'idees, conegudes, a ben segur, dels llatinistes estudiosos de l'obra de l'un o de l'altre poeta.

Una sorpresa meva, que consigno aquí sincerament, ha estat la de retrobar concepte i paraules semblants a les de Virgili i, goso afegir, un mateix sentiment poètic, en els versos d'un altre gran de la poesia, quinze segles posterior, però: Pierre de Ronsard, el més significat de la renaixentista Pléiade francesa del segle XVI.

Ronsard coneixia sobradament Virgili (un altre humanista, l'italià Scalígero, li havia dedicat la seva traducció al grec del *Moretus pseudo-virgilià* que Ronsard ja devia conèixer en el seu text llatí) i no em pot sorprendre ni una eventual coincidència ni una directa influència de l'obra poètica de l'escriptor llatí en la de Ronsard en llegua francesa.

Ni em sorprendria que tot això Miquel Dolç, ell mateix a més de llatinista vàlid poeta, ja ho hagués descobert i potser, fins i tot, comentat.

Ignoro si ho va fer, però jo havent-me endinsat per pur atzar en aquest racó de món literari m'he sorprès a mi mateix amb una petita descoberta.

Els versos de Ronsard on al meu parer ressona ben clar l'accent de Virgili són prou coneguts i els més cèlebres o, almenys, popularitzats de tota la seva obra poètica, els que clouen el més famós dels seus sonets a Helène, aquell que comença:

Quan vous serez bien vieille...

i acaba, en el record fidel dels de Virgili, amb aquests altres:

*Vivez si me'n croyez, n'attendez a demain.
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.*

Ronsard els dedicava a Hèlene quan aquesta era si no una noia –la "virgo" dels versos virgilians–, una dona encara jove, i expressen dramàticament, com els de Virgili, la urgència de la vida i l'inexorable pas del temps i com cal afanyar-se a aprofitar-ne el plaer i la bellesa, la saba i el perfum –"les roses de la vida"–, abans que s'esvaeixin del tot, com amb només uns dies es pot marcir la rosa.

¹ I potser també, una mica de lluny,

*laetus in praesens animus quod ultra est
oderit curare*

de la XVIa de les Odes del segon llibre d'Horaci que mossèn Costa i Llobera tradueix lliurement

"L'ànim, alegre en lo present, no curi

lo que demà puga venir"

o, una mica més lluny encara, el conegut

*Chi vuol esser lieto sia
di doman non v'è certezza*

de Llorenç el Magnífic.

A aturar el temps, enriquint-lo de tot allò que d'extraordinari ens procura la vida, reeixint a assaborir-ne plenament joia vital i emoció estètica, sense esperar que ens arribi un futur, que no sabem si millor, hi estan d'acord a segles de distància, però amb semblants expressions, Virgili i Ronsard, i potser, entremig o abans i després, altres poetes que mai no tindrà l'ocasió de llegir.

Reeixir a sintetitzar amb mots precisos un món d'idees o de sentiments per a fer-ne aflorar la dimensió estètica que s'hi amaga és l'ofici del poeta, la glòria de Virgili en un cas.

En l'altre, reprendre'n el mateix concepte, amb noves paraules i en una altra parla, salvant-ne sense plagi tot el seu encant, la glòria de Ronsard.

D'aquesta comunió d'idees i de la seva paral·lela sensibilitat, potser, com pensava al principi, estudiosos de l'obra de cada un d'ells ja se n'hauran adonat fa temps.

Això no em treu, però, en cap cas ni en cap mesura, l'ingenu plaer, el petit orgull d'haver-ho, sorprenentment, descobert pel meu compte, que és el que m'ha dut, un fred capvespre d'hivern, a escriure aquestes ratlles pel pur plaer de constatar-ho.

Pel que fa al veritable naixement de les roses recordaré que Pierre Grimal, al seu *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine* fa memòria de Bió d'Esmirna poeta de temes idíl·lics pastorils, viscut a finals del segle II de l'Era pagana, que en el seu *Lament per Adonis* reconta que Afrodita, en veure Adonis malferit, vessà tantes llàgrimes com ell gotes de sang i que mentre a cada gota d'ell hi floria una anemone, de cada llàgrima d'Afrodita, en naixia una rosa.

Sant Pere de Rodes, 1163.

Hermenéutica del texto de Dromendrari

Jaime Barrachina¹

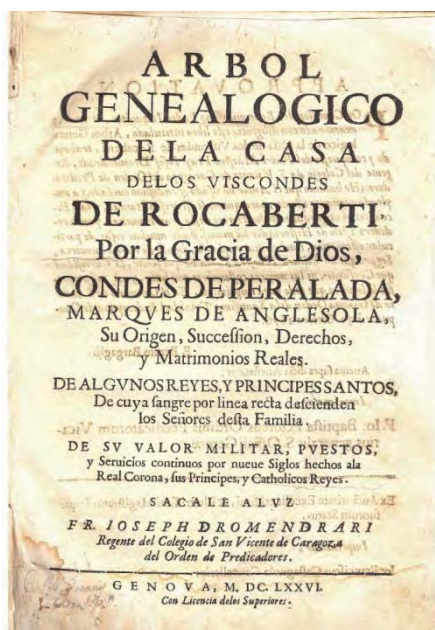
El presente artículo se escribe a continuación de otro sobre la portada de Sant Pere de Rodes a publicar en la Enciclopedia del Románico de la Fundación Santa María la Real, de Aguilar de Campoo. Es el presente como un final mas desarrollado que trata uno de los puntos básicos de nuestro estudio, editado varias veces desde 1998-9: la documentación de la portada del Maestro de Cabestany. Por el sistema de edición, esta consideración final será accesible mucho antes que el artículo sintético. Ello no importa: se trata de un estudio autónomo y que se permitirá un detenimiento imposible en una síntesis resumida.



Huellas y restos de la portada de Sant Pere de Rodes antes de la restauración (J.A. Adell)

Es difícil valorar la aceptación del conjunto de hipótesis que enunciamos a partir de la citada fecha, en el número 4 de *Locus Amoenus*. Hay aportaciones objetivamente sólidas, como la presentación de relieves antes desconocidos. Otras son hipótesis y como tales se enunciaban, por ejemplo, la de la estructura de la portada final, es decir, la destruida a lo largo del s. XIX. Espero que la redacción dejara claro lo que se consideraba seguro de lo que era propuesta. Personalmente, claro está, para el investigador que lo redacta, la propuesta es más valiosa, pues no depende de la fortuna del hallazgo sino de la reflexión. El lector hace santamente en valorar lo contrario: mas los nuevos materiales que las opiniones personales.

¹ Director del Museo del Castillo de Peralada.



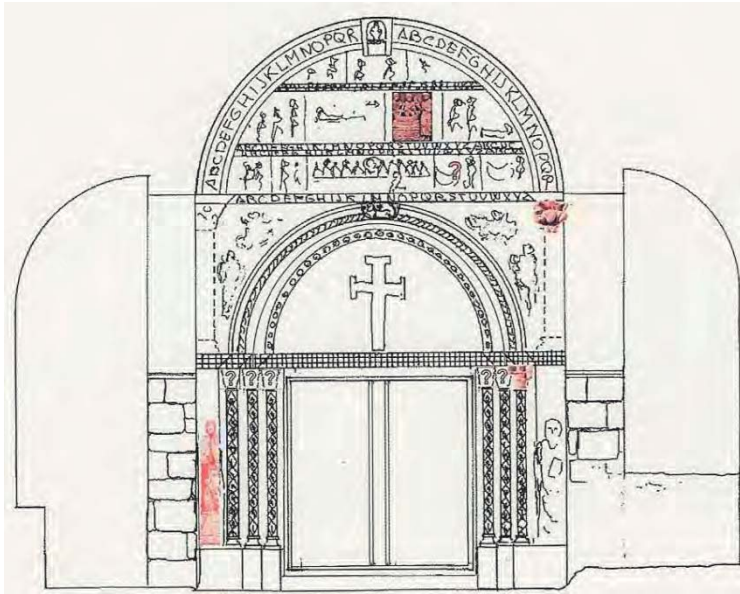
Portada del libro de Dromendrari, 1676

El caso del texto aducido para la documentación, el publicado por Dromendrari en 1676 ha tenido una fortuna dispar. Por una parte ha servido para que diversos estudiosos del Maestro de Cabestany y su contexto, tuvieran una fecha histórica concreta para estructurar sus propuestas. Contrariamente otros estudiosos han hecho caso omiso considerando, literalmente, que la fecha aducida 1160-1163 alude a “una” restauración y no forzosamente a la portada del Maestro de Cabestany. Otros han optado por la vía intermedia, contando con que la fecha sí debe corresponder a la obra, pero no por fuerza en unos márgenes tan estrictos como los enunciados por Dromendrari y que yo he hilado aún más fino: inicio en 1160, inauguración el 3 de mayo de 1163. La propuesta es ésta, bien que enunciada, *verbatim*: “Creemos que la cronología de 1160 a 1163 es la más probable que podemos obtener de la documentación conocida actualmente y en correspondencia con los conocimientos que tenemos de sus escultores” (p. 23). En realidad, estos años coinciden exactamente con los conocidos para la portada de Lagrasse,

portada también destruida y en cuyos restos no vemos ningún fragmento absolutamente de la mano del Maestro de Cabestany, pero sí de escultores de su círculo inmediato. Así, aunque la datación derivada de Dromendrari es contundente, de hecho no ha venido sino a confirmar que el Maestro de Cabestany era un importante escultor a ambos lados del Pirineo, director de un nutrido grupo de escultores dedicados a dos grandes portadas para dos grandes monasterios benedictinos. Ello comportaría, por lógica, que a inicios de la década de 1160 fuera considerado un artista ya maduro y prestigioso.

En realidad, la datación la enuncia Dromendrari como conclusión de la lectura de documentos que no detalla y entendiendo que el breve de Alejandro III, fechado el 26 de mayo de 1163, es el colofón de una importante restauración derivada de un conflicto bélico. Podemos ver ahí como el vizconde de Peralada que restauró Sant Pere de Rodes se procuró un breve de nombramiento de patronazgo perpetuo del monasterio en una fecha ligeramente posterior al 3 de mayo de 1163, que fue el día de la ceremonia jubilar de apertura de la puerta, en esa fecha, que correspondió a año santo. El vizconde de Peralada pudo pagar, en abstracto, cualquier restauración en el monasterio, asaltado y destruido (parcialmente, claro) en 1128, pero parece lo más lógico que lo hiciera para la obra de la portada, que es una sustitución de otra ciertamente destruida. No tan claro es que interviniera en la otra estructura cambiada: el claustro. Este segundo claustro (que sustituyó y se superpuso al vigente hasta 1128) es una obra de reforma de un área amplia y que se realizó en décadas, por lo que el vizconde- patrono obviamente preferiría costear una obra “inaugurable” (como buen político) que otra eterna, teniendo en cuenta que ante la primera se podía enterrar, cosa que no sabemos pero seguramente ocurrió.

No volveremos a este aspecto de la cronología de 1163 para la portada del monasterio, que consideramos una hipótesis muy plausible, y pasaremos a estudiar el documento en que se basa, pues es de gran complejidad y con unas implicaciones mucho más ricas que se refieren al mecenazgo y que tienen tanto o más interés histórico, no sólo para la historia del arte sino también para la historia política catalana.



Hipótesis reconstructiva de la portada de Sant Pere de Rodes, según Barrachina y Adell (1998-1999), corregida (2008) para el catálogo de la exposición *El románico y el Mediterráneo*. Faltan por dibujar los leones apotropaicos.

un linaje con fuerte arraigo en la capital del Ebro, sin que por ello hubieran abandonado su palacio ampurdanés. Ya Cervantes, en *El Quijote* (1ª parte, cap. XIII) haciendo broma sobre el linaje de Dulcinea, comenta: “no es de los antiguos Curcios, Gayos ni Cipiones Romanos, ni de los modernos (...) Rocabertís, Corellas, Lunas, Alagones [de Aragón] pero es de los del Toboso de la Mancha”. En efecto, los condes de Peralada habitaban la “Casa de los Gigantes” (hoy la Audiencia), tal vez el mejor palacio familiar de la ciudad y su apego a la capital aragonesa puede verse en la estructura de la portada renacentista del palacio de Peralada, que tienen un remate de hilera de ventanas de medio punto, típicas del renacimiento aragonés.³

Joseph Dromendrari era fraile del convento dominico de Zaragoza. Con tal apellido no se recoge en ninguna otra publicación, pero Palau² cita “Latassa establece que «es Gomendari, natural de Calatayud», a quien atribuye además multitud de Panegíricos, impresos en Zaragoza de 1676 a 1687”. Palau ya no entra en la catalogación de estas obritas de carácter breve, y enumera por su parte otras dos teológico- jurídicas. Sólo es aparente la perplejidad por que la genealogía de los Peralada se redactase en Zaragoza: desde el s. XVI, los “Peralada-Rocaberti” eran



La Casa de los Gigantes. Zaragoza, s. XVI.

² Manual del librero hispanoamericano, Barcelona, VI, 1953, p. 228.

³ En fecha tan moderna como 1725, el conde de Peralada publicó un memorándum (Representación sobre la fábrica del templo de Nuestra Señora del Pilar) impreso en Zaragoza y dirigido al cabildo. En él expresa disgusto por diversas soluciones mediocres en el nuevo edificio. Curiosamente el cabildo aceptó la crítica, lo que sin duda significa -diplomáticamente- que emprenderían las mejoras aludidas a condición de que las pagase el proponente.

Así pues, el libro lo realizó Dromendrari en Zaragoza, usando el archivo condal, que debía estar en el palacio zaragozano, total o parcialmente. Sin duda conoció Peralada, también con la parte del archivo que albergara: además aquí vería los teatros de operaciones a que se referían los textos.

La finalización del libro de Dromendrari es bien curiosa: el último conde de Peralada que biografía es Martín I, fallecido sin descendencia en 1671, “faltando el fruto a este grande Arbol”. Dado que el libro que tratamos se publicó en 1676 es imposible que el conde siguiente, Ramon de Rocafull y de Puxmarín, conde de Albaterra, no corriera con los gastos de edición y con los emolumentos de Dromendrari. Podríamos ver ahí un gesto de elegancia de Rocafull, al no querer inmiscuirse en familia tan antigua y noble como los Rocabertí y hacer su libro como una especie de panteón literario de la dinastía en la que había entrado lateralmente y en la que los Rocafull fueron un breve paréntesis pues, al no tener descendencia su hijo Guillermo Manuel, el linaje derivó a su larga fase “mallorquina”.⁴

Otra curiosidad del libro consiste en estar impreso en Génova, sin anotación de editor. Parece que el hecho es verídico, y no un subterfugio fácil para eludir la censura local: tiene aprobación del padre Benito Bargaglis, trinitario genovés, e imprimatur inquisitorial, con el nombre del inquisidor (Francesco Castagnola) tapado con papel encolado. Las causas prácticas que aconsejaran esta impresión lejana pueden ser circunstanciales, y por tanto, indeterminables hoy en día. No obstante, puede haber alguna cautela con el contenido que aconsejara tener únicamente el placet eclesiástico, por ejemplo la defensa de la divisa “dei gratia”, que ya había motivado la publicación de un alegato histórico-jurídico o el ligero maltrato a la casa de Ampurias que en aquel momento era título de los Medinaceli y, por tanto, de un poder notable.



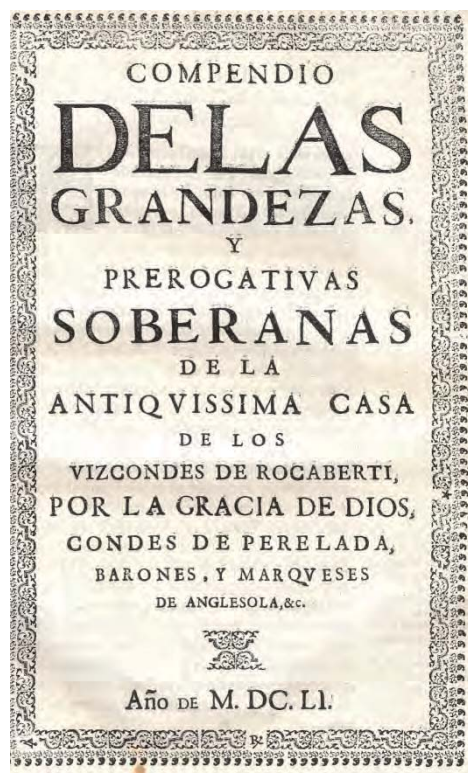
Repostero bordado con las armas Rocafull-Rocabertí. Finales del s. XVII. Palacio de Peralada.

Acercándonos al período medieval que nos interesa, el tratado de Dromendrari tiene unas claras y habituales intenciones laudatorias: origen familiar remotísimo, entronques con linajes reales, santos familiares, conductas heroicas siempre al lado de la monarquía y superioridad frente a los enemigos. De hecho, para la Alta Edad Media hay dos manipulaciones básicas: una es extrema: hace venir a los Rocabertí de la casa real francesa, de la que en el mismo paquete, hereda toda una serie de santos. Esa es la versión particular de la tan extendida costumbre de remontar la antigüedad de los linajes a los godos, romanos, cartagineses o carolingios, como en este caso. La otra manipulación es mas fina. Sabemos hoy en día que la casa de Rocabertí- vizcondado de Peralada sale de una rama secundaria de los condes de Ampurias. Dromendrari escribe lo contrario: la familia condal de Ampurias sale de una rama secundaria de Peralada.

⁴ Inés Padrosa (ed.) *Els comtes de Peralada & Mallorca*. Peralada, Associació Cultural Castell de Peralada, 2012, en especial el artículo “Los condes mallorquines de Peralada en el siglo XVIII”, de Pedro de Montaner, conde de Zavellà.

El pago de Peralada o vizcondado, fue una fundación testamentaria (año 1078) del conde Ponç I, quien pasó sus estados (Condados de Ampurias y de Peralada) a su hijo mayor Hugo II, salvo el citado pagus, subalterno del anterior, cedido a su otro hijo Berenguer, con el que se inicia el linaje Rocabertí de Peralada. La genealogía de Dromendrari se normaliza a partir de este Dalmau III, a quien no hace hijo del conde de Ampurias, sino de un Raimundo II, descendiente de los Rocabertí que propone se remonten al s.VIII. El entronque con la casa de Ampurias, Dromendrari lo establece en esta generación, no por ser hijo del conde Ponç I, como dijimos, sino por casar con una Gaufrida de Ampurias, que no sería tal, sino una noble de identidad dudosa (Toda o Atilia). En cualquier caso, sí que es cierto que Dromendrari manejaba documentación altomedieval con nombres y hechos sueltos, que regularizó (o corrigió árboles genealógicos precedentes) estructurando un linaje Rocabertí antiquísimo y no derivado de su procedencia ampuritana. Aparte de la buena fe histórica que pudiera tener el fraile historiador, la voluntad “política” de la familia era clara: la no dependencia del conde de Ampurias (contra el que guerrearon en todo el proceso de preeminencia y anexión que realizó el conde de Barcelona).

La no dependencia ampuritana no era cierta y era además chocante por la habitual preeminencia en el título mayor del primogénito. En cualquier caso, en la genealogía publicada de la casa y en la expuesta dentro de ella constaba que los Rocabertí derivaban de un militar carolingio y que siempre habían heredado el título de padre a hijo, por lo que eran merecedores, como caso único, de la absoluta preeminencia en el ceremonial político catalán, y al uso de “por la gracia de Dios” que compartían únicamente con el monarca. Antes de seguir por ese camino hay que aclarar que Dromendrari no hizo su tratado desde cero sino con abundante material previo: los árboles genealógicos, los miembros del linaje, las acciones en ayuda del conde de Barcelona y rey de Aragón debían estar redactados ya en la casa; se había publicado



[Joseph Torner] *Compendio de las grandezas...*, 1651.

poco antes un resumen de ello. Se trata de un libro sin firma, aprobación, impresor ni ciudad, escrito por el abogado (“de los antiguos” seguramente referido el adjetivo a que derivaba del periodo español y no de la ocupación francesa de Luís XIII) Joseph Torner, con el añanido de once “votos” aprobatorios de otros tantos abogados de la corte madrileña. Su título es *Compendio de las grandezas y prerogativas soberanas de la antiquissima casa de los vizcondes de Rocabertí, por la gracia de Dios, Condes de Peralada, barones, y marqueses de Anglesola, & c.* La circunstancia del larguísimo estudio–alegato es reivindicar al conde petralatense del momento, Ramón de Rocabertí, como héroe de la resistencia prohispanica, que le había causado confiscación de bienes y exilio en Roma. En vísperas del fin de la guerra de secesión, el conde de Peralada preparaba con ello la reposición en sus estados con la mayor dignidad y ventajas posibles.

En este tratado, como en el de Dromendrari, se citan los historiadores que se habían ocupado del caso del linaje de Peralada. Además, documenta que existía un árbol genealógico redactado por un familiar; Diego de Rocabertí Pau y Bellera.

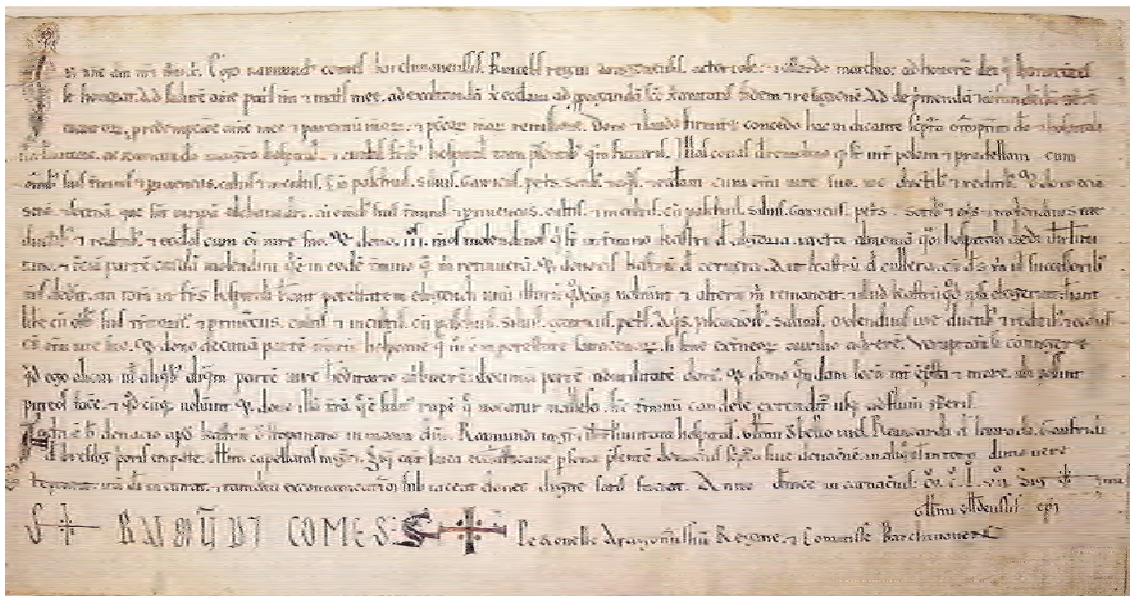
Dromendrari añade que ha revisado y corregido todo lo anterior, ha depurado errores y ha aportado toda la cronología a su alcance.

La documentación que nos interesa se inscribe en un periodo y circunstancia concretos: las faltas de fidelidad del conde de Ampurias y Peralada al conde de Barcelona. Las fricciones fueron continuas desde el inicio del vasallaje hasta la incorporación de los dos condados a la corona, por dos veces, en la primera mitad de s. XIV. El vasallaje de Ampurias al conde de Barcelona se remonta al citado Pons I, el que disgregó el pagus de Peralada para su hijo Berenguer. En 1123 y 1138 los condes tuvieron que repetir el vasallaje, por tensiones con el de Barcelona, lo que ocurrió repetidamente en el s.XIII.

Como ya dijimos al comienzo, el conde barcelonés Ramón Berenguer III realizó una expedición punitiva contra el conde de Ampurias, con depredación en Sant Pere de Rodes en 1128. De esos destrozos ha de venir la restauración de 1160-1163 que glosamos aquí. Esa guerra no es descrita por Dromendrari sino que trata de otra ulterior, confusamente, en los siguientes términos (p. 268-271), literalmente:

Iofre II, Vizconde XIII de Rocavverti, X Conde de Peralada y I de Villademuls

Hijo del Vizconde Dalmao terzero y Doña Arilda de Anglesola. Fue Principe zelosissimo de la grandeza de su cassa, pues sobre los derechos de ella tubo muchos años diferencias con el Conde Ponze Hugo de Ampurias, que passaron en guerra declarada con destrucion de muchos lugares de uno y otro dominio. Estava el Conde confederado con el de Barcelona Don Ramon Berenguer Principe, ya jurado de Aragon, a quien llamo en su socorro, y unidas sus fuerzas, comenzó el de Ampurias la guerra con mayor furia, y aunque el Vizconde se aplico con todo esfuerzo a la defensa de su estado no pudo impedir, siendo tan desigual en fuerzas, que invadiendolo unido tan poderosos enemigos no le entrasen a lo mas intimo de el, saqueandole muchos lugares y hechandole por tierra los castillos de Carmenzon y Rocaberti, donde quemaron el antiguo y famoso palacio de los Vizcondes año 1146.



Testamento de Ramón Berenguer III de Barcelona, dictado el 8 de julio de 1131, en copia de 1204. Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón.



Mapa de los Condados de Ampurias y Peralada, según Antoni Pladevall en Gran Enciclopèdia Catalana, voz "Empúries, comtat d". Barcelona, 1987, vol. 9.

Previo el Vizconde el inminente peligro que le amenazaba [ba] y para evadirle sin dejar las armas de la mano se aplico a la negociación y al Consejo trayendo al Conde Wifredo de Rossellon a su amistad haciendo con el Liga ofensiva y defensiva año 1147, con cuya asistencia tomaron mejor forma las cosas del Vizconde y tratado al mismo tiempo ajustamiento con el Principe D. Berenguer por medio de la Cathedral de Girona, que disgustada con el de Ampurias deseava sumamente sacar al Principe de la liga con el de Ampurias y el ajustamiento del Vizconde. Lo consiguió concluyéndose la paz entre el Principe y el Vizconde antes del año 1154 con honrosas conditions de este, pues en ella se convino que el Vizconde se desarmasse, que licenciase la gente de guerra extranjera que avia conducido y se apartasse de qualquier otra alianza y confederacion que no fuesse la del Principe Conde de Barcelona y que este se obligasse a dar al Vizconde y a sus sucesores cien sueldos, cantidad considerable en aquel tiempo, todos los años en recompensa de los

daños inferidos a su estado, y que obligaría al Conde de Ampurias a restituir los lugares usurpados al Vizconde en aquella guerra.

De esta paz resulto nueva guerra contra el Vizconde, que se resolvio con facilidad en solos los aparatos sin ningun efecto, porque resentido el de Rossellon de averle dejado fuera el Vizconde en el tratado y averse salido de su confederacion y aliado con el de Barcelona, le intimo la guerra, y no queriendo el de Ampurias estar al tratado ni restituir lo usurpado al Vizconde, prosiguió en hazer correrias en sus tierras y principalmente contra las tierras de la Cathedral de Girona, que avia sido la que medio en dicho pactos. Viniendo el Principe Conde al de Ampurias año 1160 embiandole preso al castillo y obligando al Vizconde al de Rossellon a vista del suceso del Conde de Ampurias a tratar de concordia que se effectuo al mismo tiempo, quedando al Vizconde pacifico en su estado y vitorioso de tantos peligros, como le avia urdido el inquieto espíritu del Conde de Barcelona, ya Principe de Aragon, y una



Capitel del círculo del maestro Bartomeu, procedente de El Sepulcro de Peralada, ca. 1290. Los soldados de guarnición en el sepulcro de Cristo llevan escudos heráldicos con los tres señores feudales de Peralada: el rey (a la izquierda), el conde de Ampurias (a la derecha) y el vizconde de Peralada (en el centro). El vaciado y la policromía son actuales. Conservado en la iglesia del Carmen de Peralada.

guerra tan peligrosa que amenazaba manifesta ruina a su casa a no averla manejado con tan fina prudencia y valor.

Concluida la guerra con tanta gloria se aplico el Vizconde al alivio de sus vassallos y restauración de sus lugares, que de la guerra pasada avian quedado maltratados, y renovando la Yglesia de San Pedro de Rhodas antigua fundación del Vizconde Hugo I y que havian enriquezida de gruessas limosnas y dones sus Mayores, y aviendo sido saqueada y destruida de el enemigo, el Vizconde la restauro y volvió a su antiguo esplendor, por la qual obtubo para si y sus sucessores de el Papa Alexandro III el patronazgo de dicha iglesia y monasterio a 26 de marzo de 1163.

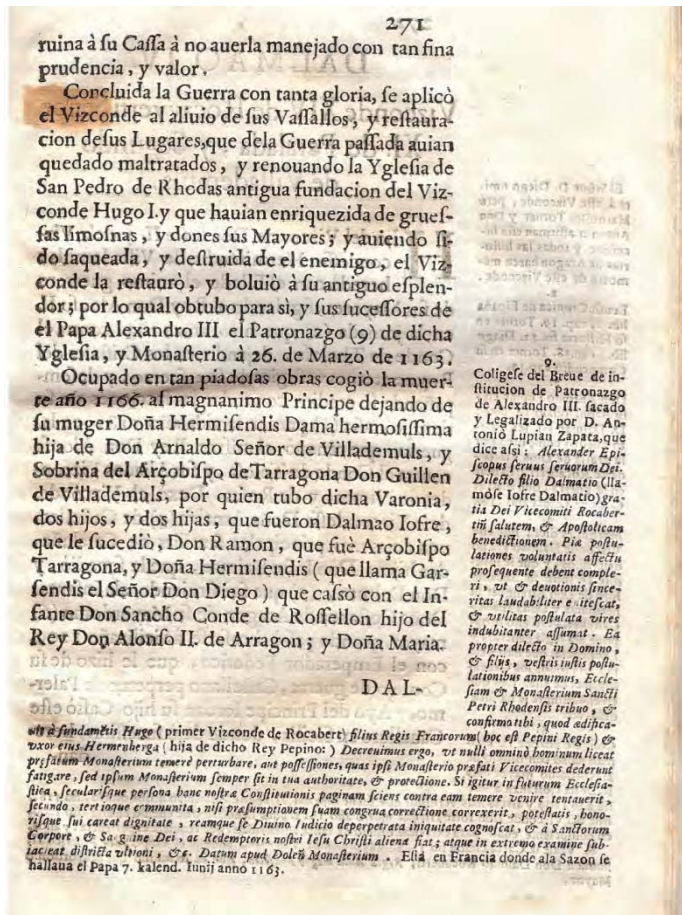
Ocupado en tan piadosas obras cogio la muerte año 1166 al magnanimo Principe dejando de su mujer Doña Hermisendis...⁵

Las alianzas son mudables en este texto, que hace naturalmente al vizconde de Peralada aliado del conde de Barcelona, (entrada en liza del conde del Rosellón) que asalta al de Ampurias. Está entendida o no la maraña de alianzas cambiantes, no parecería que de este conflicto resultase la destrucción de Sant Pere de Rodes, que está documentada en el testamento de Ramón Berenguer III (de 8 de julio de 1131), conde de Barcelona. Sant Pere de Rodes era monasterio emblemático del conde de Ampurias, y ni el vizconde de Peralada (por su probable vinculación) ni el conde de Rosellón tenía sentido que lo depredasen. En cuanto al conde de Barcelona ya lo había hecho unas décadas antes, con lo cual no sabemos si la restauración se realizó por un ataque o por dos sucesivos. En cualquier caso, la frase de Dromendrari es (p.271) “habiendo sido saqueada y destruida del enemigo” que no queda señalado. Debía ser el conde de Barcelona, pero el currículum de adhesión de la casa al príncipe catalán aconsejaba la elipsis, si es que el historiador tenía suficiente documentación para aclarar la actuación de los bandos en este conflicto.

La restauración emprendida por el vizconde de Peralada es un resumen de una documentación que Dromendrari no pormenoriza, como es normal en su libro y en su época, pues sólo los pasajes bíblicos, la documentación fundamental y las citas de grandes historiadores se anotaban en glosas marginales.

Así pues, el testimonio de la restauración de Sant Pere de Rodes, que nosotros consideramos que consiste en la fábrica de la portada, es una conclusión de Dromendrari de documentos del archivo condal, vinculada por él a una destrucción bélica concluida en 1160 según sus datos, y de la que se deriva (‘por lo cual obtuvo para sí y sus sucesores’) un colofón extraordinario: el breve de Alejandro III de la séptima calenda de junio (26 de mayo) de 1163. El breve es la concesión del patronato perpetuo al vizconde Jofre I (que Dromendrari da como II por la longitud manipulada de su árbol), y a los sucesivos Rocabertís.

⁵ Al margen de las insuficiencias que pueda tener el texto, tiene tres erratas. La primera se refiere al ordinal del vizconde de Peralada, que era Jofre I según la cronología conocida hoy y que el fraile da como Jofre II por su árbol genealógico altomedieval inflacionado. La segunda se refiere al segundo título nobiliario, que aparece conde de Peralada en papelito adherido (como en todos los otros casos en el libro). No era así, era vizconde y el conde de Peralada era el de Ampurias. Seguramente esta rectificación era una imposición de la casa, ajena al autor: los vizcondes fueron condes de Peralada a partir de 1599. La tercera errata está en la fecha transcrita del breve: 26 de marzo de 1163, que en el documento pontificio es la séptima calenda de junio. Sin duda es un error de lectura del cajista que malinterpretó en el manuscrito mayo por marzo. Dromendrari sabía perfectamente traducir el calendario romano al de la Encarnación, como también actualizaba la cronología según la era hispánica, o según el año de reinado del rey de Francia.



Página 271 del libro de Dromendrari, con copia del breve de Alejandro III en nota.

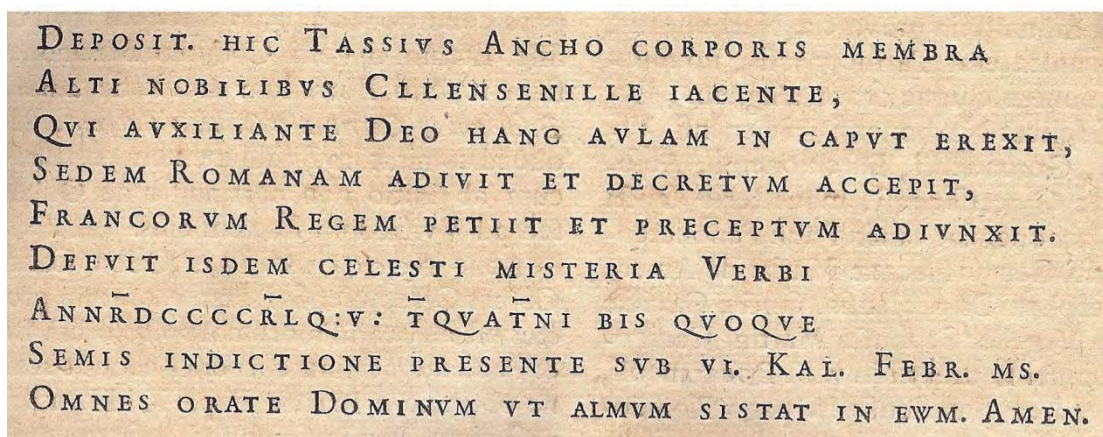
El texto, en nota marginal de la p. 271, dice:

Alexander Episcopus servus servorum Dei. Dilecto filio Dalmatio [llamose Iofre Dalmatio] gratia Dei Vicecomiti Rocabertinus salutem, et Apostolicam benedictionem. Piae postulationes voluntatis affectu prosequente debent compleri, ut et devotionis sinceritas laudabiliter emitescat, et utilitas postulata vires indubitanter assumat. Ea propter dilecto in Domino, et filiis, vestris iustis postulationibus annuimus, Ecclesiam et Monasterium Sancti Petri Rhodensis tribuo, et confirmo tibi quod aedificavit a fundamentis Hugo [primer Vizconde de Rocabert] filius Regis Francorum (hoc est Pepini Regis) et uxor eius Hermenberga [hija de dicho Rey Pepino]. Decrevimus ergo, ut nulli omnino hominum liceat praefatum Monasterium temere perturbare, aut possessiones, quas ipsi Monasterio praefati Vicomites dederunt fatigare, sed ipsum Monasterium semper sit in tua autoritate, et protectione. Si igitur in futurum Ecclesiastica, secularisque persona hanc nostrae Constitutionis paginam sciens contra eam temere venire tentaverit, secundo, tertioque communita, nisi praesumptionem suam congrua correctione correxerit, potestatis, honorisque sui careat dignitate, reamque se Divino Iudicio deperpetrata iniquitate cognoscat, et a Sanctorum Corpore, et Sanguine Dei, ac Redemptoris nostri Iesu Christi aliena fiat; atque in extremo examine subiaceat districta ultioni, et cetera. Datum apud Dolens Monasterium. Eliá en Francia donde ala Sazon se hallava el Papa 7 kalendas Iunii anno 1163].⁶

⁶ Los claudátors indican las apostillas de Dromendrari. Se podría traducir por *Alejandro obispo, siervo de los siervos de Dios, a su dilecto hijo Dalmacio [llamose Jofre Dalmacio], Vizconde de Rocaberti por la gracia de Dios, salud y bendición apostólica. Las piadosas súplicas deben*

Del propio texto se deducen varios aspectos: otros pueden suponerse considerando el contexto local y el del papa, extremadamente crítico en 1163.

En el propio documento vemos que se trata de la concesión de patronazgo ('autoridad y protección') otorgado a Jofre I de Rocabertí, vizconde de Peralada sobre el monasterio de Sant Pere de Rodes. La concesión se otorga a petición del Rocabertí, que alega la descendencia de un Hugo, hijo de Pipino el Breve, fundador del monasterio. Este ancestro y fundación son falsos, pero indican que a mediados del s. XII, la casa ya tenía un atisbo de árbol genealógico, con los errores maximalistas que siguen aquejando a Dromendrari. Alejandro III otorga el privilegio con la tópica amenaza de excomunión a los contraventores y lo otorga y firma en una sede ocasional; en el monasterio Dolensis, en Déols, junto a Châteauroux. Es decir, a dos jornadas de Tours, donde se celebraba o acababa de celebrarse su concilio. No queda claro si todo el proceso se establece por



Transcripción del epitafio de Tassi en la edición príncipe de *Marca Hispanica* de Pierre de Marca. Es posible que en la galilea de Sant Pere de Rodes, el vizconde Jofre I de Peralada colocara una placa similar, con su curriculum de la restauración sufragada por él.

correo, solicitud y concesión: parece que la última sí es una carta. La petición seguramente también, aunque no puede desestimarse que el vizconde o un propio la entregara en audiencia. La fecha es durante el año santo en Sant Pere de Rodes, unos

*colmarse con el consiguiente afecto de la voluntad para que brille con mayor gloria la sinceridad de la devoción y la utilidad solicitada tome fuerza indudablemente. Así asentimos para ti, querido hijo en el Señor, a tus justos ruegos y te asigno la iglesia y monasterio de Sant Pere de Rodes y te confirmo que la edificó desde los cimientos Hugo [primer vizconde de Rocabertí], hijo del rey de los franceses (es decir el rey Pipino) y su esposa Ermenberga [hija de dicho rey Pepino]. Así proclamamos que en absoluto le sea permitido a hombre alguno perturbar dicho monasterio ni sus posesiones y que siempre esté bajo tu autoridad y protección. Por tanto si en el futuro alguna persona eclesiástica o seglar intentase ir conscientemente contra esta página de nuestra constitución, en unión de un segundo o tercero, y no corrigiere convenientemente su osadía, pierda su dignidad, poder y honor, y conozca su perpetrada iniquidad en el Juicio Divino y sea privado de los cuerpos de los santos, de la sangre de Dios y de nuestro redentor Jesucristo, y en el Juicio Final se someta al castigo implacable, etc. Dado en el monasterio de Dolen [Está en Francia, donde a sazón se hallaba el Papa, en la séptima calenda de junio del año 1163]. Revisada por el Dr. Antoni Pladevall, la mantengo aunque seguro que podría mejorarse con sus observaciones. El Dr. Pladevall observa que el *et filii* de comienzo no tiene sentido si no va con *vestris*. Aprovecho para agradecerle su generosidad de ahora y de siempre.*

También he de reconocer el buen trabajo de mis colaboradoras Susana García, Lina Godoy, Inés Padrosa y Maria Antònia Vilanova.

días después de la ceremonia de apertura de la puerta, el 3 de mayo de 1163. Parecería, como expresa Dromendrari, que refleja una conclusión de un esfuerzo económico del vizconde de Peralada y que busca un reconocimiento de ello al más alto nivel. De las deducciones que podemos argüir por la confrontación del texto y las circunstancias históricas del momento, se ve que el papa accede a una petición cuyo redactado básico se debe al peticionario: han sido protectores del monasterio tanto el antepasado ilustre como el actual, y pide reconocimiento por ello. Hay que decir que el papa responde 'políticamente': está exiliado, no tiene archivo pero está procurando que todos los señores de occidente queden en su obediencia y no en la del 'antipapa' colocado por el emperador, por culpa de la enemistad del cual ha debido dejar Roma y refugiarse en Francia. Alejandro III, como tardogregoriano, procuraría en su largo y exitoso papado desvincular lo más posible las instituciones monásticas de las interferencias laicas. Su tendencia era clara, aunque en un momento de captar adeptos se pudiera hacer algún distinguo. La concesión es que *sit in tua auctoritate et protectione* y ello va al límite de lo que un reformista como este papa podía otorgar, aunque no le repugnaba la idea de patrocinio sino la de intromisión funcional en las instituciones eclesiásticas.⁷

⁷ Alejandro III (papa entre 1159 y 1181) era el sienés Rolando Bandinelli. De formación jurídica (Bologna) había ejercido su oficio en la corte pontificia (*advocatus ecclesiae*), llegando a canciller y, naturalmente, a cardenal. Ideológicamente era ordenacista (por su formación universitaria), tardogregoriano y con gran actividad de cancillería: se conservan aún más de cinco mil documentos suyos.

Como legado del papa anterior (Adriano IV) había sido enviado ante Barbarroja: por su postura firme de prevalencia del papa sobre el emperador, estuvo a punto de ser asesinado durante el encuentro.

En la ceremonia de entronización pontifical fue despojado violentamente de su revestimiento por otro cardenal (del bando imperial) que sería proclamado también (anti)papa: Víctor IV.

La presión político-militar del emperador Federico Barbarroja comportó el largo refugio en Francia de Alejandro III. Hizo su entrada solemne por Montpellier; su relación inicial con Luís VII de Francia fue algo fría, pues éste no quería enemistarse con el imperio. En la cuaresma de 1163 se entrevistaron en París, Luís y Alejandro y el 19 de mayo se inició un concilio en Tours, con concurrentes de los países que apoyaban a este papa; el concilio fue contra el cisma, afirmando el poder de la Iglesia contra las injerencias de los potentados seculares, y específicamente contra el emperador si no se subordinaba al papa.

Alejandro permaneció un tiempo en Francia (Sens). Fue atrayéndose la fidelidad de la mayor parte de los príncipes occidentales y de las órdenes monásticas (cistercienses, cartujos...) la reconciliación con el emperador fue en Venecia, en 1177. Hasta entonces hubo varios antipapas. En 1179 realizó el concilio de Letrán, en el que se reflejó la ideología papal de la reforma de raíz gregoriana, es decir, primacía de la iglesia, protagonismo del clero, promoción de los sacramentos, etc.

En su época ocurrió todo el proceso de Tomás Becket, desde el inicio de su enfrentamiento con el rey Enrique II de Inglaterra hasta su canonización ipso facto tras su asesinato. También durante su pontificado se estructuraron los dos partidos de güelfos (partidarios del papa) y gibelinos (del emperador) que marcó la vida italiana a fines de la alta edad media. Igualmente se produjo la primera crisis con las comunidades cátaras.

La bibliografía sobre Alejandro III, como sobre todos los papas, es ingente. Pueden recomendarse, escuetamente, dos títulos, la colectiva *Histoire des papes*. La Haya, Schreurleer, 1733, vol. III: sumamente prolija y documentada, que huye de la característica censura radical a los antipapas, típica de la literatura católica. De los títulos modernos es notable *Il papato nel medioevo*, de Walter Ullmann, Roma-Bari, 1900:1975, con un brillante resumen en las págs. 203-204.

En el artículo precedente a éste, citado al inicio, doy una lectura de la iconografía de la portada de Sant Pere de Rodes congruente con el programa gregoriano: potenciación de la figura de San Pedro y su barca como símbolo de la Iglesia, referencias a los sacramentos, etc.



Spinello Aretino, *Reconciliación del emperador Barbarroja con el papa Alejandro III*. Fresco en el Palazzo della Signoria de Siena. Hacia 1407.

¿Se acaban ahí las deducciones históricas? Recuérdese que la destrucción que Jofre de Rocabertí procura restaurar se debió al conde de Barcelona y que el posicionamiento del señor de Peralada era a su lado y contra el de Ampurias: ésta era la geoestrategia de la zona. Hemos de preguntarnos si un señor de mediano poder podía en este momento –por su propio esfuerzo– localizar y obtener un favor del papa, en el momento en que éste se encontraba en el concilio de Tours, viajando para obtener apoyos y procurando– a través de una cancillería también exiliada pero activa– tener una relación diplomática con todos los soberanos europeos (salvo los imperiales) a fin de que lo siguieran como papa legítimo. Parece que la localización y el acceso sólo podía ser fácil para los soberanos con los que el propio papa procuraba tener relación. Es por ello que podríamos intuir aquí la mano diplomática de Ramón Berenguer IV de Barcelona. En definitiva, no era más que favorecer a un aliado suyo y liquidar un asalto sacrílego de su padre. Posiblemente sin la presentación del de Barcelona, Jofre de Rocabertí no hubiera podido llegar al papa y obtener su breve. Igualmente el abad del monasterio debía tener serias dificultades para localizar a un papa tan móvil aunque es lo mas probable que la petición del vizconde tuviera el respaldo de una carta abacial de aquiescencia. Por otra parte, para Alejandro III, el conde-príncipe era un partidario volátil puesto que su señorío sobre Provenza (territorio imperial) necesitaba la aquiescencia de Barbarroja que sin duda le hubiera exigido la adhesión a su "papa". No obstante, en el camino al encuentro con el emperador, el conde barcelonés encontró la muerte.

En todo caso, las gestiones del vizconde de Peralada fueron de un extraño paralelismo con las de Tassi, el patrono del monasterio que lo dotó y obtuvo gracias del papa de Roma y del rey de Francia durante el s. X. Con su currículum hizo esculpir la lápida que adornaba su enterramiento. Es muy probable que Jofre también se enterrase en la galilea de Sant Pere de Rodes: no hay de ello testimonio pero está en la lógica de los hechos. En esa hipótesis, la lápida de su tumba podría tener el epitafio citado como modelo actualizado. Parecería como si Jofre I hubiera querido presentarse como el nuevo Tassi de su siglo, siguiendo sus pasos con exactitud.

Una aportació a la recuperació del romànic d'Andorra: la Majestat de Sant Miquel de Prats (Canillo)

Jordi Camps i Sòria¹

Les majestats catalanes i la seva presència al bisbat d'Urgell durant el romànic

És ben sabut que l'àmbit de difusió de les *Majestats* medievals de Catalunya, majoritàriament romàniques, se centra particularment en el terç nord oriental del territori. Efectivament, entre el Rosselló (la Trinitat de Bellpuig) i el Vallès Oriental (Caldes de Montbui) es poden comptabilitzar una trentena d'imatges medievals de la representació de Crist a la creu dotada d'un sentit triomfant, que com sabem a Catalunya són anomenades *Majestats*.² Si ens centrem en els exemples coneguts, no sempre conservats en l'actualitat, una part d'ells pertanyen als antics límits del bisbat d'Urgell, que marquen els límits occidentals de la seva presència en l'àmbit del Pirineu, on tanmateix hi van predominar altres modalitats del crucifix.

D'una manera generalitzada, en les Majestats la figura de Crist apareix vestida amb una túnica de màniga llarga (*manicata*), sovint decorada ricament a imitació dels teixits bizantins; presenta els braços en horitzontal, una actitud rígida i solemne, reforçada per aparèixer amb els ulls oberts com a símbol del triomf de Crist sobre la mort. És una representació del *Christus triumphans*, del qual l'exemple de major prestigi i difusió va ser el *Volto Santo* de la catedral de Lucca, a Toscana. Segons una llegenda, aquesta cèlebre imatge, en fusta, hauria arribat d'Orient al segle VIII, esculpida per Nicodem, el deixeble de Crist. No entrarem ara en la problemàtica de la datació de la imatge actual de Lucca, que se situa entre el final del segle XI, moment en què està documentat el seu culte, i l'entorn del 1200, com si es tractés d'una imatge que hauria substituït l'original.³ És molt possible que des de Toscana el culte es difongués a altres regions.

¹ Àrea de Medieval, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Crèdits fotogràfics de les imatges reproduïdes en aquest article: fig. 1, Jordi Camps; fig. 2, Calveras, Mérida, Sagristà, Museu Nacional d'Art de Catalunya; fig. 3, Arxiu Nacional d'Andorra, Col·lecció Parrissell; fig. 4, Arxiu Nacional d'Andorra, Fons Guillem Plandolit, FGP-393; fig. 5, copyright Yale University Art Gallery.

² THOBY, Paul, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes, 1959; TRENS, Manuel, *Les majestats catalanes*, Barcelona, Alpha, 1966 (MonumentaCataloniae, XIII). BASTARDES I PARERA, Rafael, *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Barcelona, Artstudi Edicions, 1978, (Art romànic, 13); DURLIAT, Marcel, "La signification des Majestés catalanes", en *Cahiers Archéologiques*, 37, 1989, p. 69-95.

³ FRANCOVICH, Géza de, *Il Volto Santo di Lucca*, Lucca, 1936; BARACCHINI, C.; FILIERI, M.T., ed., *Il Volto Santo. Storia e Culto*. (Catalogo Della mostra. Lucca, Chiesa dei Ss. Giovanni e

De fet, a Catalunya, altres obres com la Majestat Batlló, la de Beget o la de Caldes de Montbui, les dues darreres encara objectes de culte a la seva església, demostren la pervivència d'un culte que degué desenvolupar-se ja al romànic, i que modernament es reflecteix en els textos dels Goigs, composicions populars de caire poètic que es cantaven en honor de Maria, de Cristos o dels sants, i que sembla que ja existien al segle XIV. Pel que fa als exemples catalans, no hem d'oblidar que la documentació deixa indicis de l'existència del culte a imatges del Crucifix, amb connotacions que poden arribar a suggerir la vinculació amb la Mediterrània oriental: és el cas del culte al miraculós Crist de Beirut. Així, la celebració de la *Passio ymaginis Christi*, ("la Passió de la imatge de nostre Senyor i Salvador que va ser crucificat a Beirut") està documentada a Girona, al segle X, mentre que celebracions similars estan documentades a Ripoll i a Vic al segle XI. Amb tot, és arriscat determinar una correspondència directa entre aquests testimonis del segle XI i les escultures del segle XII, de la mateixa manera que, a hores d'ara, també és difícil establir el lligam entre l'època medieval i el culte que, com dèiem, van rebre aquestes imatges en època moderna fins assolir pràcticament els temps actuals, almenys en algunes esglésies ben concretes.⁴



Sant Joan de Caselles (Canillo, Andorra) Decoració amb crucifixió en estuc i pintura mural de Sant Joan de Caselles

Els centres de producció d'aquestes imatges, com d'altres tipus d'obres destinades al mobiliari d'altar, havien de situar-se en el marc dels grans centres catedralicis i monàstics, tal com ja es va proposar antigament i com s'ha pogut anar demostrant recentment. En tot cas, Ripoll, Girona, la Seu d'Urgell o Vic s'han esmentat com a lloc de creació hipotètic de les imatges, entre elles les majestats.

Si ens atenem als exemples conservats o coneguts a través de fotografies, els límits se situen a la línia del bisbat d'Urgell, on sobresurt la Majestat d'Organyà,⁵ conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya, a part dels exemples de la Cerdanya. En l'àmbit de la producció de caràcter monumental, directament aplicada al marc arquitectònic, cal tenir present el relleu en estuc de l'església andorrana de Sant Joan de Caselles, com a part de la representació d'una crucifixió en què les figures de Longinos i Estefanon són pintades. Amb tot, l'exemple conservat més occidental és la imatge d'Ainet de Besan (Alins de Vallferrera,

Reparata, 21 ottobre/21 dicembre 1982), Lucca, 1982; FERRARI, M. C.; MEYER, A., ed., *Il Volto Santo in Europa. Culto e immagini del Crocifisso nel Medioevo. Atti del Convegno internazionale di Engelberg (13-16 settembre 2000)*, Lucca, Istituto Storico Lucchese, 2005.

⁴ Sobre aquesta problemàtica, i al marge de les referències citades a les notes 1 i 2, vegeu, també, BACCI, M., "Le Majestats, Il Volto Santo e il Cristo di Beirut: nuove riflessioni", *Iconographica. Studies in the History of Images*, XIII, 2014, p. 45-66.

⁵ CAMPS I SÒRIA, J., "Majestat d'Organyà", a CASTIÑEIRAS, M., CAMPS, J.; LORÉS, I. (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008 (Museu Nacional d'Art de Catalunya), p. 408-409.



Crist del 1147. Museu Nacional d'Art de Catalunya

Pallars Sobirà), de dimensions molt modestes. A grans trets, doncs, podem afirmar que a les terres més occidentals i meridionals de Catalunya no apareixen (o pràcticament no s'han conservat), talles del crucifix de la modalitat de les *Majestats*.

En el marc de l'exposició *Benvingudes a casa vostra! Obres d'art patrimonial fora d'Andorra*,⁶ hem tingut ocasió de revisar l'estat de la qüestió sobre l'art romànic d'aquest territori i de revisar parcialment la documentació moderna existent. Des d'aquest punt de vista, i pel que fa a la talla en fusta, els conjunts andorrans, circumscrits en l'àmbit eclesiàstic del bisbat d'Urgell, conserven interessants exemples de la Mare de Déu amb el Nen i del Crucifix. Pel que fa a les talles de Crist a la creu, es disposa d'un panorama divers, que comprèn obres com la imatge d'un Crist sofrent desapareguda, procedent de Santa Eulàlia d'Encamp,⁷ fins a un crucifix de data avançada, genèricament provinent d'Andorra i conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya.⁸ En tots els casos, es tracta de la modalitat del Crist sofrent (*Christus patiens*). De fet, una de les obres mestres d'aquesta fórmula és el Crist del 1147 (MNAC 15950), per a la qual s'ha proposat en ocasions un origen andorrà, que fins el moment no ha estat confirmat documentalment però que ens situa, indiscutiblement, en l'entorn de la Seu d'Urgell.⁹

⁶ PLANAS, M., *Benvingudes a casa vostra! Les obres d'art patrimonials fora d'Andorra*, Andorra la Vella, 2014

⁷ BASTARDES, R., *Les talles... op. cit.*, p. 340-343.

⁸ MNAC 15922 (Vegeu BASTARDES, R., *Les talles... op. cit.*, p. 372-375). La imatge, en què Crist apareix a la creu amb un sol clau als peus, creuats, és datable a partir de mitjan segle XII.

⁹ Vegeu BASTARDES, *Les talles... op. cit.*, p. 321-326. Aquesta imatge, però, constitueix un dels exemples més rellevants del tipus del Crist sofrent. Ha estat objecte de nombrosos estudis i esments (en darrera instància, amb la bibliografia bàsica precedent, DURAN-PORTA, J., "Crist del

Si reprenem la modalitat de les *Majestats* a Andorra, a part del cas ja esmentat de sant Joan de Caselles, es coneixia per alguna imatge fotogràfica una imatge a l'església de Sant Miquel de Prats, a la parròquia de Canillo.¹⁰ Així, en una d'elles, apareixia davant del retaule del segle XVI i recolzada, inclinada, davant l'altar. En aquest cas, la fotografia permetia identificar la talla com a Majestat, amb la túnica i els trets compositius bàsics de la imatge, bé que sense precisions d'estil, així com el perfil de la creu, lleugerament potençada. Posteriorment, a l'exposició andorrana del 2014 es mostrava una altra fotografia on la imatge apareixia igualment davant l'altar de l'església, en aquest cas recolzada directament a la part frontal.¹¹ En aquest cas, la imatge ofereix una definició que permet identificar de manera més precisa aspectes sobre el volum i el perfil de la figura i de la creu, així com dels aspectes relacionats amb el seu estat de conservació.



Sant Miquel de Prats. Interior de l'església amb el retaule i la Majestat (data indeterminada)

1147", a CASTIÑEIRAS, M., CAMPS, J.; LORÉS, I. (eds.), *El romànic i la Mediterrània. Op. cit.*, p. 412-413.

¹⁰ Col·lecció Parrissell, Arxiu de la Imatge, Andorra. Datada el 1932 (publicada per Rafael Bastardes i Parera, dins AADD, "Sant Miquel de Prats", *L'Alt Urgell. Andorra (Catalunya Romànica*, VI), Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1992, p. 444-445). Convé assenyalar que ni la imatge ni el text corresponent apareixien en el volum editat prèviament sobre l'art romànic d'Andorra (VIGUÉ I VIÑAS, J., AADD, "Sant Miquel de Prats", *Andorra Romànica*, Barcelona, Govern d'Andorra, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1989, p. 74-75). Sí que surt publicada, de nou, a LÓPEZ MONTANYA, L., PUJOL RIBERA, M. M., TARRÉS FICAPAL, M., "El Gòtic i el Renaixement", a *Andorra, un llarg i profund viatge, Govern d'Andorra*, Fundació Crèdit Andorrà, 2009 [catàleg d'exposició], p. 195-224, en concret p. 209.

¹¹ ANA, Fons Guillem Plandolit, FGP-393. Publicada a PLANAS, M., *Benvingudes a casa vostra! op. cit.*, p. 98. La imatge està datada el 1902 i, de fet, és datable entre 1902 i 1904, d'acord amb la informació aportada per Isidre Escoriuela (Arxiu Nacional d'Andorra).



Sant Miquel de Prats.
Interior de l'església amb
el retaule i la Majestat
(1902-1904)

A la recerca de la imatge desapareguda

Tot essent conscients que en ocasions les atribucions de l'origen d'algunes peces no estan basades en una dada documental de primera mà, sigui textual o gràfica, varem dur a terme una revisió del conjunt de majestats minuciosament recopilats i estudiats per Manuel Trens i Rafael Bastardes, així com de les aportacions més recents en l'àmbit de l'escultura en fusta.¹²

D'altra banda, la recerca davant d'una obra considerada desapareguda sempre corre el risc d'ésser infructuosa, però era interessant plantejar la possibilitat de localitzar-la.

Utilitzant les fotografies esmentades, especialment la segona que hem esmentat datada el 1902, es va centrar l'atenció en la Majestat que es conserva a la Yale University Art Gallery (New Haven, Connecticut, Estats Units). Aquesta imatge, estudiada i publicada en diverses ocasions, estava atribuïda fins al moment, no sense alguns dubtes i reserves, a l'església de Sant Pere de Montgrony o Mogrony (municipi de Gombrèn, al Ripollès).¹³

¹² En especial, TRENDS, M., *op. cit.*; BASTARDES I PARERA, R., *Les talles op. cit.*; DURLIAT, M., "op. cit."; i BARRACHINA I NAVARRO, J., "Introducció" i "La talla en fusta", "Obra romànica dispersa en col·leccions no tractada fins ara. El col·leccionisme a Catalunya", *Catalunya Romànica*, XXVI, Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, 1997, p. 335-341, i p. 351-352.

¹³ CAHN, W. B., "Romanesque Sculpture in American Collections: III, New England University Museums", *Gesta* 8 (1969): 63-65, no.VI. 1, fig. 16a; 16b. Aquesta procedència és seguida a Bastardes i Parera, R., *Les talles... op. cit.*, p. 161-165 i a Bastardes i Parera, R., a AADD, "Sant



Majestat de Sant Miquel de Prats. Yale University Art Gallery, New Haven

Pere de Mogrony”, *El Ripollès* (Catalunya Romànica, X), Barcelona, Fundació Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1987, p. 114-115. Es mantenia aquest origen ripollès a CAHN, W., SEIDEL, L., *Romanesque Sculpture in American Museums. Volume I. New England Museums*, Publications of the International Center of Medieval Art, 1, New York, 1979, p. 67-69.

L'atribució de la imatge al conjunt ripollès venia certificada en els treballs de Walter Cahn sobre escultura romànica conservada en museus americans. De fet, en aquest treball, i a la imatge publicada, es deia que la creu a la qual apareix adossat al crucificat no devia de ser l'original. Aquesta atribució és seguida per Rafael Bastardes, que la inclou dins la sèrie d'obres del taller de Ripoll, bé que posteriors.¹⁴

Malgrat aquesta atribució ripollesa, les analogies entre la talla fotografiada a Sant Miquel de Prats i la Majestat de Yale permeten apuntar sense marge de dubtes cap a la identificació andorrana que raonarem. Així, tant l'anàlisi de les proporcions, del perfil i dels accidents del volum, de la composició dels detalls de la indumentària i dels trets facials, com aquelles marques o mancances degudes al deteriorament de la talla, permeten d'establir la coincidència entre la fotografia del primer terç del segle XX i la imatge conservada. Es revela, així, una figura de Crist a la creu, amb els braços en horitzontal, els ulls oberts i vestit de la característica túnica *manicata*, amb els peus conservats.¹⁵ Bé que considerant les reserves que han de produir la comparació entre un punt de vista de biaix i una de frontal, són innegables les coincidències en el perfil del cap i la doble corba que delimita els arcs superciliars i la caiguda en rínxol dels flocs de la barba, la caiguda lleugerament desigual de les dues puntes del cinyell que tanca la túnica. En la fotografia també s'identifica perfectament l'eixamplament progressiu de la túnica a partir del cinyell i els plecs descendents dels costats, així com els de la vora inferior. Les marques dels claus de les mans i dels peus també coincideixen. En un altre ordre de coses, i com avançàvem més amunt, també hi ha coincidències en aquells punts que delaten el deteriorament de la figura i en els vestigis de les capes de revestiment pictòric. Especialment significatius i concloents són les restes visibles a la part superior dels peus o entre les puntes caients del cinyell.

En canvi, la creu actual és diferent de l'original, cosa que de fet ja és detectada en els treballs ja esmentats de Walter Cahn i Rafael Bastardes. La creu que a New Haven dona suport a la figura de la Majestat andorrana apareix àmpliament policromada amb una sèrie de motius geomètrico-vegetals, d'estructura radial, en els quals no ens detindrem ara donat que l'objecte de té res a veure amb la imatge que ens ocupa.¹⁶

No disposem d'informació sobre la data i la manera que el Crist de Sant Miquel de Prats va ser extret de la seva església i introduït al mercat de l'art. En aquest sentit, l'obra que podria servir de referència pot ser el retaule del segle XVI, que apareix en les dues fotografies esmentades on apareix la mateixa talla, i també fotografiat en altres ocasions, ofereix dades que, de tota manera, no poden ser extrapolades a la talla romànica. Se sap que el conjunt va ser extret de l'església el 1926, comprat per Josep Bardolet i venut després al propietari de les Galeries Costa de Palma de Mallorca, Josep Costa Ferrer.¹⁷ En canvi, pel que fa pròpiament a la Majestat, no disposem almenys fins

¹⁴ D'acord amb la informació que ens han aportat des del Museu de Yale, aquest origen havia estat atribuït per Arthur Byne.

¹⁵ D'acord amb les dades del Museu, les dades tècniques de l'objecte, creu inclosa, són les següents: Autor desconegut; Crucifix processional; ca. 1150–1250; Fusta policromada; 129.5 x 91.5 x 13 cm (51 x 36 x 5 1/8 in.); Donatiu de The Associates in Fine Arts at Yale; 1930.41; Maitland F. Griggs Collection, adquirit d'Arthur Byne, Madrid; Origen: Espanya, Catalunya; segles XII-XIII.

¹⁶ Una fotografia de 1961 mostra aquesta creu (Gudiol G-1961) (vegeu Una de les dues fotografies que publica Rafael Bastardes en el seu treball recopilatori de 1978 mostra aquesta creu. (BASTARDES, R., *Les talles... op. cit.*, p. 163)

¹⁷ BASCOMPTE GRAU, D., "Un retaule per a un poble: Prats al segle XVI", dins *El retaule de Sant Miquel de Prats*, Andorra, 2007, p. 13-23, en concret p. 14; i, especialment, ALCOBÉ FONT, J., "El retaule de Sant Miquel de Prats i el seu viatge a Mallorca", p. 31-49, en concret p. 47-49; també, BOSCH, J., "Els retaules de Sant Miquel de Prats i de Sant Joan de Caselles", dins PLANAS, M., *Benvingudes... op. cit.*, p. 99–109.

el moment de dades que expliquin en quin moment va ser venuda i quin va ser exactament el seu procés d'arribada als Estats Units. Hom ha assenyalat la possibilitat que hagués format part de la col·lecció d'Oleguer Junyent, a Barcelona,¹⁸ i que als Estats Units la peça va formar part de la col·lecció de Maitland F. Griggs,¹⁹ prestigiós advocat que l'havia adquirit a Madrid de mans del controvertit marxant d'art Arthur Byne.

De fet, aquestes informacions permeten comprendre els dubtes manifestats per la historiografia catalana. Manuel Trens intitulava l'obra com a "Majestat de Yale", tot dient que era de procedència desconeguda.²⁰ El mateix Bastardes, que com hem dit la considerava procedent de Montgrony, sense cap suport documental, i l'esmenta uns anys més tard en incloure-la dins d'una relació de les produccions tardanes del taller de Ripoll, de manera que no l'analitza en profunditat.²¹

La Majestat de Prats en el context de l'escultura en fusta a Andorra

No hi ha referències sobre l'església de Sant Miquel de Prats que permetin aportar dades sobre el moment de la seva construcció, que de manera genèrica s'ha considerat d'origen romànic i que ha estat datada genèricament entre els segles XII i XIII.²² A més, les reformes que la van anar modificant també dificulten conèixer aspectes de la planta i de l'alçat interior originals. Així doncs, pràcticament res podem plantejar respecte del context originari de la imatge que estem tractant. Sens dubte que la Majestat és d'època romànica i que ha de pertànyer a uns marges cronològics situats entre mitjan segle XII i els inicis del XIII.

Així, la que Manuel Trens amb reserves anomenava *Majestat de Yale*, amb el replantejament del seu origen, deixa de ser una obra més o menys associada al taller de Ripoll per incorporar-se a l'àmbit de les obres sorgides de la producció del taller de la Seu d'Urgell. Aquesta és la hipòtesi de treball amb la que en un estudi més detingut caldrà avançar, en què a partir d'una anàlisi estilística i iconogràfica detallada, es podran establir unes bases sòlides per a situar cronològicament l'obra. Ja hem comentat, a l'inici d'aquest treball, quines són les imatges andorranes i urgellenques que responen a la tipologia de les Majestats, però és precipitat establir ara paral·lelismes estilístics amb els altres exemples coneguts de la zona. Tipològicament, la imatge de Prats difereix de la d'Organyà, ja que aquesta duu corona. Sí que és interessant fer notar que la creu visible en les fotografies que hem comentat al començament, lleugerament potenziada, és molt similar a la del Crist del 1147, obra clau i singular de la producció dels tallers de la Seu d'Urgell.²³

De Sant Miquel de Prats al museu de Yale, de les valls d'Andorra al Ripollès passant per la veu d'Arthur Byne. Aquest és el recorregut historiogràfic d'una interessant imatge, que no es correspon amb el seu itinerari real. Sens dubte, hi ha encara episodis i personalitats a descobrir en el viatge de la talla cap als Estats Units. De moment, la recerca sostinguda d'erudits i historiadors de l'art, junt amb les tasques de documentació generades amb la preparació de l'exposició sobre el patrimoni medieval

¹⁸ D'acord amb una fotografia on apareix la figura del Crist sense cap creu, realitzada per Vidal i Ventosa, no datada (vegeu BASTARDES, R., *Les talles... op. cit.*, p.161)

¹⁹ TAYLOR, F. H., "The Maitland F. Griggs Collection", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 2, n. 5 (1944), p. 153.

²⁰ TRENS, M., *Les Majestats... op. cit.*, p. 149.

²¹ BASTARDES I PARERA, R., *Les majestats del Taller de Ripoll, Barcelona*, 1991, p. 104. (tot i editat el 1991, el treball està signat per l'autor l'abril de 1986)

²² AADD, "Sant Miquel de Prats", *L'Alt Urgell. Andorra... op. cit.*, p. 444-445; CANTURRI MONTANYA, P., "L'església de Sant Miquel de Prats", *El retaule de Sant Miquel de Prats, Andorra*, 2007, p. 25-30.

²³ Vegeu la fotografia a BASTARDES, *Les talles... op. cit.*, p. 321-326.

emigrat d'Andorra han propiciat la seva localització. El que ha permès de recuperar la consistència física de l'obra, i de completar el coneixement de la temàtica de les majestats a Andorra amb un notable exemplar sorgit, molt probablement, del taller de la Seu d'Urgell. Sens dubte, queden per a un estudi profund aquells aspectes iconogràfics, estilístics i tècnics, que caldrà dur a terme des de l'anàlisi directa de l'obra, rebatejable com a *Majestat de Prats*, ara que coneixem el lloc on es conserva.²⁴

²⁴ Les línies bàsiques d'aquesta identificació es varen fer públiques per primera vegada en el marc de la conferència impartida per l'autor d'aquest treball i Gemma Ylla-Català i Passola amb el títol *L'art medieval d'Andorra, visions d'un patrimoni comú*, que va tenir lloc a la Sala d'Exposicions del Govern d'Andorra el 3 de desembre de 2014. La novetat va ser difosa per la premsa andorrana el 4 de desembre. Per a la redacció d'aquest treball, he d'agrair l'amable contribució de Paola d'Agostino (Yale University Art Gallery), Marta Planas (Àrea de Museus, Patrimoni Cultural d'Andorra), Berna Garralla (Àrea de Protecció del Patrimoni Moble i Museus, Patrimoni Cultural d'Andorra), Isidre Escorihuela (Arxiu Nacional d'Andorra) i Mireia Berenguer (Museu Nacional d'Art de Catalunya).

Un dibuix inèdit de Josep Berga i Boix de la portalada de Ripoll

Monserrat Pagès i Paretas¹

El pintor Josep Berga i Boix (1837-1914), fundador de l'escola de paisatge d'Olot, tan important en el món de la pintura catalana moderna,² en la seva joventut havia treballat com a delineant per a l'arquitecte Martí Sureda, encarregat de la restauració del monestir de Ripoll per la Comissió de Monuments de la província de Girona uns anys abans que el bisbe de Vic, Josep Morgades, aconseguís que l'estat, que se n'havia apropiat amb la desamortització i l'havia posat a la venda, el retornés a l'Església de Vic i assumís ell personalment, el prelat, el repte de la restauració de la basílica ripollesa, fent-ne, gairebé, l'objectiu primer del seu episcopat i volent-lo erigir en un símbol del ressorgiment de la pàtria.³

Segons Antoni Llagostera, Josep Berga i Boix treballà de delineant amb l'arquitecte Sureda des del 15 de juliol de 1865 fins al 24 d'octubre de 1868.⁴ És en aquesta etapa que col·laborà en el dibuix de la façana. L'historiador de Ripoll, Josep M. Pellicer, una vintena d'anys després s'hi referia quan donava compte de la visita de la Comissió de Monuments de la província de Girona en 1867 i afirmava que: “..fue la primera que por medio de la fotografía popularizó las bellezas claustrales y otros insignes restos, descollando entre ellos la preciosa reproducción de dicha portada, hecha por el insigne pintor Berga”.⁵ D'aquesta reproducció se'n tenia constància per altres fonts, esmentades per Llagostera. S'hi deia que el dibuix fou de difícil execució, ja que havia de passar moltes hores enfilat en una escala per fer els croquis.

Conxa Peig donà a conèixer en una mostra a Ripoll unes fotografies que es conservaven a la Real Academia de San Fernando, de Madrid, un parell de les quals Llagostera reproduïx en el seu treball. De totes elles n'hi ha còpia a l'Arxiu Comarcal del Ripollès.

¹ Museu Nacional d'Art de Catalunya. El dibuix va ser adquirit per l'Ajuntament de Barcelona a Concepció Berga l'1 de gener de 1946. MNAC/GDG 042319-D (© MNAC - Museu Nacional d'Art de Catalunya 2015. Fotògraf: Jordi Calveras).

² *Josep Berga i Boix (1837-1914). Els inicis del paisatgisme a Catalunya*, Museu de la Garrotxa, d'Olot, 1914.

³ FIGUEROLA I GARRETA, J., *El bisbe Morgades i la formació de l'Església catalana contemporània*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.

⁴ LLAGOSTERA, A., “Josep Berga i Boix i el monestir de Ripoll (1867)”, *Revista de Girona*, 247 (març-abril 2008), p. 42-45.

⁵ PELLICER Y PAGÉS, J. M., *Santa María del Monasterio de Ripoll : nobilísimo origen y gloriosos recuerdos de este célebre santuario, hasta el milenario de su primera dedicación: reseña histórica*, Mataró 1888, p. 288.

En una d'elles el pintor apareix posant per al fotògraf. En les altres, ell i els seus companys, estan prenent mesures per a la confecció dels plànols del claustre de Ripoll. Tot això ho relata molt bé Llagostera, que reproduceix, el que s'identifica com una fotografia del dibuix perdut de Josep Berga i Boix sobre la portalada del monestir, fotografia en una de les còpies de la qual, conservada a l'arxiu familiar, hi ha anotat "Josep Berga Boix, 1860".⁶ Tanmateix, el dibuix original no s'ha trobat mai, en cap arxiu ni enlloc.



Josep Berga i Boix. Portalada del Monestir de Ripoll (ni firmada, ni datada, 1867)
Aquarel·la, aiguada i llapis grafit sobre paper (49,2 x 64,5 cm)

No és aquest el dibuix objecte d'aquestes notes que em plau de publicar en la miscel·lània dedicada a Maria Rosa Manote. El que publico és una visió diferent, lateral de la portalada de la basílica de Ripoll, la que s'obté quan hom pretén fotografiar-la sencera i, no podent-ho fer frontalment, se situa a una banda o altra d'aquesta, en aquest cas a la de migdia. Es conserva al Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya i és una aquarel·la, volgudament o no, inacabada, però de notable qualitat. L'obra no és firmada, ni datada, però no hi ha cap dubte respecte de l'autoria perquè fou adquirida per l'ajuntament de Barcelona a un familiar directe del pintor.

⁶ Reproduïda per Llagostera, p. 44. La que prové de l'arxiu de la Comissió de Monuments de la província de Girona és reproduïda al catàleg citat en la nota 1, p. 30.

Per a una teoria de l'inmodèlic i els temps del Mestre de Soriguerola

Rosa Alcoy¹

En les últimes dècades, s'han realitzat alguns estudis a l'entorn del Mestre de Soriguerola que han qüestionat, de forma prou radical, el context i la cronologia establerts en les primeres aportacions a l'anàlisi de l'anònim pintor, del seu cercle i obrador.² També se n'ha discutit el catàleg i s'han afegit noves obres a l'aplec inicial, amb raonaments estilístics d'ordre divers.³ Encara que la majoria de les peces del seu catàleg es puguin considerar afins, o vinculades de forma més estricte, al mestre o taller que va pintar la coneguda taula de Soriguerola (MNAC) (fig. 1-2), ja d'entrada, es convenient servir la idea de frontera estilística personal, a l'hora acceptar l'atribució de totes les obres a un mestre principal o d'admetre una única autoria.



Mestre de Soriguerola, taula de Soriguerola (MNAC, Barcelona), fotografia anterior a la restauració de 1992 (fig. 1)

¹ Universitat de Barcelona. Les imatges del *Saltiri anglo-català* (ms. lat. 8846, BnF, París), són de M. Moleiro editor.

² Aquest treball se situa en el marc del projecte *Estudios sobre el arte catalán desplazado: del contexto medieval a la interpretación post medieval* (HAR2012-36307), del Grup consolidat Emac. Romànic i Gòtic de la Universidad de Barcelona, amb finançament del Pla Nacional de I+D+I del Ministerio de Economía y Competitividad.

³ AINAUD, J., "El Maestro de Soriguerola y los inicios de la pintura gótica catalana", *Goya*, n. 2, septiembre.-octubre, 1954, p. 75-82.

El meu objectiu, però, no es tornar aquí, una vegada més, sobre la lectura de totes les dades que afecten aquest grup de pintures relativament heterogeni. Els temes fonamentals han estat exposats i revisats en més d'una ocasió, encara que el tema no es pugui considerar tancat. Cal recordar que ens enfrontem a tota una sèrie d'obres mancades de referents documentals i datacions segures. Per tant, la cronologia s'estableix de forma aproximada i s'ha de recolzar sobre la base de les comparacions, les dades indirectes i el context creatiu de l'època de realització. El fet notori és que les pintures del mestre de Soriguerola s'hagin ubicat, una vegada fetes aquestes anàlisis, tant en ple segle XIII com ja dins del segon quart del segle XIV i, fins fer-se arribar, en una última instància, al 1350-1360.⁴



Mestre de Soriguerola, taula de Soriguerola (MNAC, Barcelona), fotografia posterior a la restauració de 1992 (fig. 2)

En conseqüència, l'anàlisi sobre aquestes produccions ens situa davant d'un estat de la qüestió poc governable, amb marc temporal que pot oscil·lar, d'un autor a un altre, de manera greu i contundent, establint dissensions de més de setanta-cinc anys per a unes obres que, no ho dubtem, passaran a tenir uns significats, i un pes artístic, molt diferents, segons el moment en què es decideixi emplaçar la seva realització. Si féssim una mitjana sobre els resultats extrems, la datació escauria, *grosso modo*, al voltant de 1300.⁵ No obstant això, quan els extrems són tan divergents, no es pot excloure que algú tingui més raó, o la raó, en el seu particular extremisme. No crec que calgui insistir en què no és en la raó matemàtica, que ens ofereix el terme mig, o en quelcom amb olor a judici salomònic, on tenim la solució ideal per tancar el problema plantejat. Conseqüentment, roman oberta la necessitat d'establir el moment més proper a la veritat cronològica d'aquestes creacions, a la fixació dels models que van permetre el seu desenvolupament i a les coordenades de la seva diversificació en un conjunt d'obres, que no tenen perquè ser degudes a la mateixa mà. Entre la taula de Soriguerola i el retaule de sant Cristòfol hi ha diferències significants que determinen els canvis que s'han produït, encara que es pugui admetre l'existència d'una comunitat d'idees i

⁴ MELERO-MONEO, M., "El Maestro de Soriguerola: Puntualizaciones sobre el inicio de la pintura lineal en Cataluña. Pintura sobre tabla", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LII, 1993, p. 5-23 i Idem. *La pintura sobre tabla del gótico lineal: frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y en los condados catalanes*, Barcelona, 2005.

⁵ LORÉS, I., "Taula de Soriguerola", *Catalunya Romànica, I. Introducció a l'estudi de l'art romànic català. Fons d'Art romànic català del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1994, p. 384-388; Idem., "Mestre de Soriguerola", *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, (catàlegs generals del fons del MNAC 1), Barcelona, 1992, p. 204-205

resultats (fig. 3). L'atribució poc discriminada, excessivament il·lusionada, porta a l'ampliació excessiva dels catàlegs d'alguns autors medievals, mancats d'una trajectòria segura.⁶ La discussió sobre aquest conjunt d'obres, escasses, però prou coherent i cridaner, ens porta a prendre distància respecte d'algunes propostes determinades per unes peculiars vies d'observació cronològica.⁷



Taller del Mestre de Soriquerola. Retaule de sant Cristòfol de Toses, MNAC, Barcelona (fig. 3)

Situats dins d'aquest espai específic del problema, les reflexions que segueixen, més enllà dels problemes que generen les atribucions o la creació del catàleg estricte del mestre de Soriquerola, tenen altres interessos. Aquesta anàlisi, necessàriament breu i esquemàtica, neix de la preocupació per certs mètodes d'aproximació a l'obra d'art que ens aboquen, de vegades, a conclusions contrastades, per no dir totalment oposades, segons sigui l'òptica i arguments emprats. Intentar definir les pautes que expliquen les diferències, a la vista d'un entorn necessari, tan integrador com excloent, a la recerca d'una major objectivitat, davant d'un cas concret com el de Soriquerola, ens pot ajudar a interpretar també el sentit atorgat a d'altres realitats pictòriques del període.

⁶ Seria el cas d'un retaula de Pere que, al meu parer, mereix definir un anònim amb entitat pròpia, al marge del Mestre de Soriquerola. Aquest Mestre del sant Pere de Brusel·les es caracteritza per un estil de línies dures i notable ús dels esquemes geomètrics, que es podria situar al voltant del 1300. En va parlar COOK, W.W. S., a "Una pintura aragonesa en Bruselas", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVIII, 1954, p. 21-25. Cfr. MELERO-MONEO, M., "La tabla de san Pedro del Museo Real de Bruselas. Nuevas aportaciones al estudio de la pintura del gòtico lineal catalano-aragonés", *Locus Amoenus*, n.3, 1997, p. 25-38. Vegeu també la interpretació iconogràfica que dona la mateixa autora, considerant per a ella una cronologia molt avançada: MELERO-MONEO, M., "Iconografía de San Pedro y propaganda papal en la pintura gòtica: Pedro y Simón el Mago como imagen de la confrontación del papa aviónés y el anti-papa romano. Un ejemplo catalano-aragonés del siglo XIV", *Gesta*, XXXVI (1997), p. 107-121.

⁷ ALCOY, R., "El Mestre de Soriquerola", a R. Alcoy (coord.), *La Pintura I. De l'inici a l'italianisme, L'Art gòtic català*, Barcelona, 2005, p. 50-55.

Cànon d'època i models

Per entendre que s'hagi pogut arribar a unes conclusions tan variades és necessari fer-se càrrec del context artístic, dels fonaments posats per el discurs estilístic sobre el període analitzat i de tota la trama de datacions que es forgen en el seu interior. Em refereixo a una trama, o teixit, construïts mercès a les datacions de moltes altres obres, anteriors i posteriors. Qualsevol datació que es pugui fer de l'obra del Mestre de Soriguerola pivota sobre un conjunt de datacions, sovint vacil·lants, però que s'interfereixen en més d'un punt. L'anònim que hem d'entendre, com d'altres, en el sentit que atorgava Roberto Longhi a aquestes personalitats sense nom, com a figures vives i actives, pot ser, segons el biaix del debat historiogràfic, tant un pintor del segle XIII que, tal vegada, arribà i encavalca amb el 1300, com un pintor que neix directament a la realitat artística del segle XIV. Aquesta és una qüestió que hauríem de poder resoldre sense forçar en excés el nostre punt de vista.



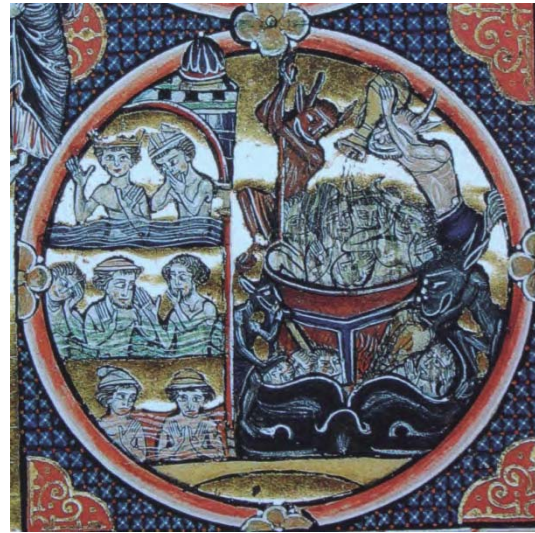
Cercle o taller del Mestre de Lluçà, Creu pintada (Museu Episcopal de Vic) (fig. 4)

Mestre de Soriguerola, L'ànima entre sant Pere i sant Pau. Una de les taules laterals de l'altar de Toses (MNAC, Barcelona) (fig. 5)

La vida activa d'un mestre medieval pot oscil·lar moltíssim, ho sabem, com la de qualsevol artista, i no és infreqüent trobar personalitats que treballen al llarg d'una trentena llarga d'anys. Per tant, és imprescindible situar molt bé aquests vint, trenta, o més anys de carrera professional. No cal fixar les datacions i, per tant, tota la trajectòria d'un mestre, en una sola dècada. En bona lògica, per saber de quin costat ha de caure el platet de la balança, és imprescindible analitzar la tradició artística contextual (figs. 4-5) i poder situar els paràmetres de naixement artístic del pintor, en particular, la seva formació o aprenentatge inicial, a banda d'entendre la seva posterior capacitat de supervivència creativa en unes determinades coordenades. Com veurem, la relació amb l'art precedent esdevé un tema tant transcendent com la relació amb l'art que li és contemporani.

Tot i que, en el nostre afany de ser equànimes, podríem tenir la temptació de buscar el terme del mig i creure en un Mestre de Soriguerola actiu cap a 1285, una mica abans o una mica després, per situar la seva desaparició en dates pròximes al 1315, no seria lògic procedir sense establir un període de formació, que tindria sentit en una etapa sempre forçosament anterior al 1285. Si el seu art s'ajusta a l'art del segle XIII, observarem que la seva pintura admet la connexió amb tot un seguit de tradicions estilístiques i iconogràfiques, fonamentades a l'Europa del 1200 (fig. 6-7). És lògic

pensar que el Mestre havia de ser fidel a la seva època i permeable a les condicionants estilístiques que regien al territori català. Aquesta anàlisi, que demanaria el seu espai, em portava a recobrar els models emprats pel Mestre de Soriguerola dins la tradició creada per l'anomenat Mestre de Lluçà. Per recuperar els seus referents és fonamental també aprofundir la seva relació amb el món del vitrall (fig. 6), ja apuntada per Ainaud, sense menystenir els registres que afegeixen les restants arts figuratives.



Vitrall de la resurrecció dels morts. Musé de Cluny, París, segle XIII (fig. 6)

Detall d'una Bíblia moralitzada, Viena, ONB, Cod. 1179, fol 235v. (fig. 7)

Com he advertit, les mitjanes entre opinions dispars no són necessàriament les que porten a les idees més exactes o assumibles, tot i que, eventualment, puguin constituir una part de la realitat que busquem. En aquest terreny, cal tenir presents tant les posicions més optimistes, que situen l'activitat del pintor a partir de mitjan segle XIII, plausiblement a partir del 1260, amb límit al 1300, com les més reticents a valorar la seva pertinença al segle XIII. La més forçada en aquest sentit emmarca el seu temps d'actuació entre el 1325 o 1330 i el 1350 o 1360. Plantejades les perspectives més severes en aquest doble sentit, podem aplicar la teoria sobre els temps de formació del mestre i veure que passa. Si el pintor ja podia dirigir un taller cap a 1270, o fins i tot abans, això implica que el seu període de formació i primera projecció correspon, com a mínim, a la dècada precedent. En aquest sentit, és clar que el Mestre de Soriguerola no només articula la seva aportació dins de la tradició del 1200, a manera d'epígon. És quelcom més, ja que hi afegeix nous elements que també haurem de valorar.

Si admetem que compareix dins d'aquest moment inicial del gòtic a Catalunya, la seva cultura pictòrica s'alça com a pilar important, en una etapa molt mancada d'obra, i en la qual qualsevol posicionament té transcendència. Fins i tot, assenyalaríem que obre camins nous en el seu ambient, encara que aquests siguin desplegats des de centres que no es troben en l'ull de l'huracà, aquell que genera l'avantguarda creativa del període. En aquest sentit un Mestre de Soriguerola, actuant i influent dins de la segona meitat del segle XIII, destacaria com un motor de la ruptura amb l'esquema bizantí que havia dominat l'estil del 1200, en la seva etapa inicial, i com un mestre fonamental del primeríssim gòtic, que podem designar també com a primer gòtic lineal.

Si considerem que el Mestre de Soriguerola és un pintor actiu dins del segon quart del segle XIV, els paràmetres de la seva formació, i la percepció que en podem tenir, canvien de forma rotunda. Apareix enquadrat com una *rara avis* que fa gala de la seva heterogeneïtat dins d'un context que l'assenyala fermament com un fenomen del passat (figs. 8-9).



Mestre de Soriguerola, detall de la taula de Soriguerola (MNAC, Barcelona), fotografia anterior a la restauració del 1992 (fig. 8)

Ferrer Bassa, Saltiri anglo-català de París, ms. lat. 8846, BnF, París, v. 1335-1340 (fig. 9)

Amb una obra datada a partir del 1325, l'anònim, passa a trobar-se molt lluny d'explorar cap nou format pictòric, ni tan sols respon al perfil d'un pintor que se suma a la tradició del 1300 per confluïr amb la mateixa i poder donar-li continuïtat. En aquestes condicions es tractaria d'un pintor que travessa tota una època, que va del regnat de Jaume II al de Pere el Cerimoniós, sense sentir la necessitat d'actualitzar el seu discurs, sense immutar-se davant de fenòmens com la recuperació del volum o la creació d'espais en profunditat. El fet és que els seus plantejaments responen encara a la cultura plàstica del segle XIII, però se suposa que el seu model roman immanent, estancat, com si el mestre hagués sortit del túnel del temps, ja que per a ell el temps no sembla haver passat. Les suggeridores estilitzacions volumètriques, típiques del segon gòtic lineal, no tenen tampoc sentit i, encara el tenen molt menys els nous encontres entre espai i figura, que s'imposaran amb l'arribada dels esquemes d'arrel italiana, ja dins del segon quart del segle XIV, de la mà de Ferrer Bassa i altres mestres. Hem de considerar aleshores que el pintor no es regeix pels cànons i models de la seva època? Per trobar-se amb ells hauria d'haver tancat els ulls a les modes vigents, que també són plurals, i expressar-se en funció dels esquemes i valors d'una etapa precedent, encara més, d'una tradició que representa el passat en aquest període. En funció d'aquests models superats, el seu projecte artístic contradiu les expectatives dels seus contemporanis més avançats i tampoc es pot acomodar als esquemes dels seus seguidors, que no comprenen del tot el que tenen al davant, perquè el seu problema fonamental, en aquesta situació, no és simplement el de la imperícia artística. Per tant, si ubiquem la seva activitat dins del segle XIV haurem d'admetre que ha perdut el cànon, la voluntat d'expressió activa en aquest moment, per adaptar-se a uns models que li arriben d'un passat artístic que ja s'havia deixat enrere feia temps. És crea un inhòspit escenari al que hauria d'haver fet front amb recursos insuficients.

Sobre la demora i la dissidència estilística

Establertes les alternatives extremes, sorprèn que, l'art del Mestre de Soriguerola, hagi pogut arribar a tenir, segons les diferents maneres de plantejar la lectura de la seva obra, un abans i un després cronològics tan excel·lents. Podem preguntar-nos perquè la seva idiosincràsia se'ns presenta encaixada, o ben desencaixada, segons el temps a que s'adapta la seva activitat. Com a creació del segle XIII la seva obra obeeix a dues formulacions que compelen a fer equilibris desiguals. D'una banda, el podríem considerar un representant més de l'art català del segle XIII, sense altres qualificacions. De l'altra, proposada de forma preferent, emergeix de forma destacada, a manera de

representant oficial del primer gòtic lineal, com a introductor de les troballes del gòtic septentrional, i, per tant, com a administrador dels recursos contemporanis, vigents també en altres parts d'Europa, i que es deformaran de mil maneres per arribar a la concreció particular en què s'organitza la seva obra. En aquest sentit, la seva pintura ens envaeix com a realització d'un projecte que porta implícita l'experiència personal i visual de l'artista, acomodada als patrons de la seva pròpia època, a les exigències i contrapartides d'un diàleg amb ella i amb el passat immediat.⁸ Situada al segle XIV, aquest ajust no existeix, ja que la seva obra nega els valors del 1300. El retaule de sant Pere de Brussel·les, podria admetre una datació propera al 1300, però, ja he advertit abans, que el deixàvem fora del catàleg del Mestre de Soriguerola (fig. 10), la qual cosa no vol pas dir que quedi fora d'aquest argumentari.



Retaule de Sant Pere, Brussel·les (fig. 10)

Dins del segle XIV, l'obra del Mestre de Soriguerola, es presenta com la producció d'un pintor amb múltiples retards, que sembla haver estat absent del seu propi temps. El que a inicis del 1300 podria tenir cert sentit, o una aparent versemblança, discutible a partir de la idea de supervivència d'uns determinats models, a manera de dilatació natural del que s'ha fet amb antelació, deixa de ser convincent quan avancem unes dècades més. Cap 1325 o 1330 s'ha trencat el cordó que ens podia explicar les peculiars directrius lineals de l'estil del Mestre i que, teòricament, podien haver estat assimilables dins dels plantejaments de la primeria del 1300.

En conclusió, l'obra del Mestre de Soriguerola, situada en temps de Ferrer i Arnau Bassa, en plena culminació italianitzant, determina l'existència d'un flagrant contrasentit. La seva producció s'ha de llegir com un fenomen pertanyent a un passat insostenible, al qual han tancat les portes els principals tallers del Trecento, fins i tot, és clar, si ens remetem als llocs que van donar origen a aquests models. Al llarg del segon quart del segle XIV, els plantejaments del taller de Soriguerola han estat triplement deixats enrere per la brillant projecció d'un segon gòtic lineal d'arrel septentrional i

⁸ Per datar l'obra del Mestre de Soriguerola cal tenir en compte el procés de distanciament del bizantinisme del 1200, que assumeix el pintor, i que ja havien iniciat el Mestre de Lluçà i d'altres pintors propers. Es tracta d'un aspecte fonamental a l'hora d'emmarcar l'anònim, ja que en la seva obra descobrim encara força elements que havien emprat els representants del cercle i taller de Lluçà. Un fet que poc sentit tindria a mitjan segle XIV, per més que, com he intentat demostrar alguna vegada, Ferrer Bassa no sigui un pintor indiferent a les experiències de la pintura 1200.

occitana, per la difusió d'estils Italo-bizantins, que dialoguen amb ell, i per l'èxit més que notable del primer italianisme d'arrel giottesca.⁹

En conseqüència, podríem concloure que el seu art és (in)modèlic perquè no s'adhereix als paràmetres estilístics d'un temps que ha reorganitzat el cànons i punts de referència plàstics que, hipotèticament, adoptaria l'anònim. Ferrer Bassa i el Mestre de Soriguerola poden pintar el mateix tema, però és qüestionable que, aquest, sigui realment el mateix tema des d'un punt de vista pictòric. El contrast amb Ferrer Bassa es pot visualitzar fàcilment (figs 8-9), però també es poden advertir diferències genuïnes si comparem les obres afins a Soriguerola amb pintures que ens acosten al que esdivindrà l'esperit d'un segon gòtic lineal (fig.11).¹⁰ Una vegada realitzades aquestes comparacions bàsiques, podem plantejar si és realment possible una tal dissensió. No neguem d'entrada que, en cas de ser-ho, seria summament interessant.



Retaule del Salvador o retaule de l'Abadia de Westminster, Londres (fig. 11)

De fet, la incapacitat del Mestre per posar-se al dia no l'acusa solament d'incompetència per pintar segons els paràmetres dels nous temps sinó d'una clara adhesió i fidelitat a les modalitats plàstiques d'un temps anterior. Per tant, podem concloure que el posicionament del pintor resulta contrari al modèlic en el terreny de l'estil, més enllà del que puguem advertir per a la iconografia. No li manquen models, però aquests no són els generats pels del seu hipotètic temps creatiu. Per aquesta via, tot pot funcionar com un miratge que pot portar a consideracions historiogràfiques prou singulars. No oblidem que les formes d'apassionament per un estil del passat existeixen i poden fructificar. Es poden mantenir vigents valors formals antics, que es recuperen o que mantenen la seva validesa en determinats indrets, que han quedat al marge d'altres corrents, i que, per tant, juguen a contracorrent. Un altre tema és si això és versemblant en el període i cas que ens interessa. Sabem que en temps més recents, certs estils o subestils, s'han mantingut vigents llargament. Sembla que encara parlem dels efectes de la pintura impressionista al mateix temps que, l'art conceptual o els informalismes, no deixen de fer sentir les seves veus. Les conseqüències i possibilitats d'encarar fenòmens del passat són fets recurrents, que l'art actual ha explotat per diverses bandes. I és cert que també tenim constància de ressorgiments dins del període medieval. Per exemple, els que permeten indagar sobre l'herència de Giotto, un pintor a amb una llarguíssima ombra, o les que porten a parlar dels valors "martinians", o afins a Simone Martini, en obres de finals del segle XIV i d'inicis del segle XV, a manera de *revival* artístic neotrescentista.

⁹ ALCOY, R., "Impressioni bizantine nella pittura catalana del XIV secolo", dins *Medioevo Mediterraneo: l'Occidente, Bisanzio e l'Islam dal Tardoantico al secolo XII. VII Convegno Internazionale di Studi*. Parma (septiembre, 2004), Mondadori/Electa. Universidad de Parma, Milán, 2007, p.658-676.

¹⁰ Sobre l'obra reproduïda, objecte també d'un interessant debat cronològic, vegeu: BINSKI, P i MASSING, A. (eds.) *The Westminster retable, History, technique, conservation*, Londres, 2009.



Comparació entre alguns detalls de miniatura anglesa de finals del segle XII (Saltiri anglo-català de París i full Morgan) amb les pintures del Palau Reial de Barcelona (Saló del Tinell) (fig. 12)

No obstant això, i totes les interessants variables que pot implicar un tema com aquest, en el cas del mestre de Soriguerola, no es percep cap procés de reconsideració conscient que puguem aïllar ni tampoc sóc capaç de descobrir un distanciament prou efectiu, amb base estilística, d'altres realitats pròpies del segle XIII (fig.12). Algunes d'elles, també es troben en un interessant procés de revisió, que caldrà encarar de forma monogràfica.¹¹ En conseqüència, el seu procedir en el camp de la pintura esdevé el d'un expert format en un temps diferent, amb uns recursos i maneres que han estat aparcats i que, per aquesta raó, quan s'integren en els afers del segle XIV, es tenyeixen

¹¹ Entre d'altres revisions de cronologies, que caldrà anar plantejant, es troba la del grup de pintures definit al voltant del Mestre de la Conquesta de Mallorca. L'any 2009 vaig exposar el meu punt de vista en un seminari dedicat a l'art romànic barceloní en la conferència titulada: "Pintura real i imaginada. Buits i plens, del segle XI a l'inici del gòtic" (Seminari d'Història de Barcelona. Curs d'Història de Barcelona. *Barcelona i el romànic. Art i ciutat dels segles XI-XIII*). En el aquest marc plantejava la importància i continuïtats dels models anglesos, heretats del 1200, ja de finals del segle XII, en la cultura figurativa del segle XIII barceloní. Portar tot el grup de murals de tema civil des cases senyoriales i del palau reial al final de la centúria dificulta aquesta connexió, que seria més assumible dins dels temps de Jaume I. Per tant, es pot entendre que algunes de les pintures s'haguessin realitzat ja en temps anteriors al regnat d'Alfons el Liberal, segons la cronologia establerta per Joan Ainaud, encara que sempre poguessin tenir alguna ramificació, o conseqüència, en el seu regnat. Desenvolupo altres aspectes relacionats amb aquesta qüestió en el treball: ALCOY, R., "Las guerras del rey y los reyes de la guerra en el arte catalán medieval: alcance y superación de la mirada retrospectiva". M'alegra coincidir, en aquest sentit, amb algunes de les opinions recentment expressades per Eduard Riu en la seva aproximació al romànic de la ciutat de Barcelona (*Romànic s. XI-XIII/BCN*. Guia d'història urbana), encara que els cicles de tema civil recordats siguin, al meu parer, excepcionals mostres de la primera cultura gòtica catalana i no obres del final del romànic. Tema d'etiquetes que no dificulta el diàleg que podem establir sobre aquesta interessant matèria. Una superació de l'esquema anglo-bizantí del 1200, portarà també a redefinir els nexes temporals del Mestre de la Conquesta, amb l'alternativa estilística que descriu el grup de Soriguerola i que podem entendre en etapes no molt distanciades temporalment. Tampoc s'allunyarien molt del problema plantejat al voltant del Mestre de la Conquesta de Mallorca, les pintures trobades a la torre del carrer de Basea, avui al MUHBA, Barcelona. Altres importants aspectes, que corroboren aquestes percepcions, han estat treballats per Mònica MasPOCH, en el marc de la seva tesi doctoral: *Els embigats medievals a l'arquitectura barcelonina: tipologies estructurals i programes pictòrics*, Universitat de Barcelona, desembre de 2013.

d'extemporaneïtat que en alguna mesura esdevé també, al meu parer, una indefugible forma d'impossibilitat.

És interessant explorar també les dimensions d'un art medieval que es mira a si mateix i d'un art postmedieval que el revisa, de forma comparada i més extensa, com ens proposem de fer en un proper Simposi, organitzat pel Grup Emac.¹²

Justificar l'extemporaneïtat del mestre com un contemporani dels Bassa, actiu dins del Trecento avançat, en base a la seva presentació com a representant d'una perifèria alternativa tampoc sembla molt factible. El seu marc d'actuació, la Cerdanya, situa centres en què s'han fundat altres realitats plàstiques i altres noves experiències innovadores. Per aquesta raó la seva mirada no sembla tenir excessiu sentit, un cop superat el quart de segle de recés, i una vegada instal·lats en centres limítrofs els valors més actuals de la nova pintura. És més, la importància adquirida pel segon lineal a Puigcerdà, amb grans pintures murals com les de l'església del convent de Sant Domènec, és podria justificar millor sobre l'existència d'una tradició pictòrica precedent que, en lloc de posicionar-se com un fantasma del passat, arribat a un present que no s'accepta, ens aparegui com la base que aquest passat ha fornit a les expectatives de canvi i projecció del nou present, per més que els models emprats puguin ser considerats tots uns altres. Vegeu en aquest sentit la separació clara entre la vegetació creada per el Mestre de Soriguerola i els afanys de recuperació de les formes arbòries que delata l'activitat del taller actiu a Sant Domènec de Puigcerdà (figs 13-14).¹³



Mestre de Soriguerola, Detall de la taula de Soriguerola (MNAC, Barcelona), fotografia anterior a la restauració del 1992 (fig. 13)



Detall de les pintures murals de l'església de Sant Domènec de Puigcerdà, martiri de Sant Pere màrtir (fig. 14)

¹² L'art medieval en joc (Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, del 6 al 9 de maig del 2015).

¹³ Vegeu MACIÀ I GOU, M., "Pintures murals de Sant Domènec de Puigcerdà", *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1996, p. 318-319.

Tenint en compte aquestes idees podem donar un tomb al terme *inmodèlic* aplicat a les obres del mestre per negar el seu paper com a transgressor demorat, que tanca els ulls als valors de la seva època. Només així es pot reivindicar com un pintor tan modèlic en el seu veritable temps com (in)modèlic respecte als estàndards que patrocinen altres mestres, que no li són contemporanis. Els límits i potencialitats singulars del pintor, s'han d'estudiar sense renunciar a entendre allò que comparteix i els valors que s'han difós en un temps, i no en un altre, i que, d'alguna manera, són la seva millor carta de presentació, aquella que també ens pot mostrar les seves mancances reals. En funció d'aquest estudi matisat, veurem que el Mestre de Soriguerola és algú format dins del XIII i, en el fons, no compareix com un pintor retardatari en el seu marc d'actuació, encara que ho pogués semblar si el traslladéssim a d'altres geografies. Més o menys brillant en el seus resultats no és un irreductible ermità que no atén als canvis més transcendents que s'imposen a la pintura del 1300 ja ben avançat.

Contrafigures o figures del no valor

Per no modèlic podríem entendre el divergent o el dissonant, allò que entra en contradicció amb un model específic, sigui el que ens ofereix un taller sigui el que se'n proposa, amb més constància i reiteració, al llarg d'un període. L'obra no s'identifica amb el seu punt de partida i supera així l'adhesió al model amb el qual, però, s'estableix a priori, o a posteriori, una necessària i fructífera relació. L'allunyament reapareix com una dada que aspira a imposar-se i que permet traçar un camí cap a l'heterogeni o cap una evident heterodòxia. També podem entendre per (in)modèlic aquell model que no s'ha de seguir, que resulta contraproduent o en les antípodes del cànon més respectable. Per al cas del Mestre de Soriguerola es poden exemplificar bé algunes d'aquestes constants. La trivialitat de la seva obra ha d'emergir, el valor en comú, com un valor innegable que el relaciona amb el món contemporani, ja que és allò que ens dóna el marge del seu desviament o de la seva falta de subjecció a una certa normativitat.

En realitat, tot i la contingència de l'obra d'aquest mestre, és possible observar-hi uns valors estables, que desfan el seu aïllament i el relativitzen. En la seva projecció representen la duració d'unes pautes que defineixen una opció dins del seu temps i ens insinuen una cronologia, que no podem errar amb un marge de cent anys, per poc que establím les coordenades d'anàlisi adients. El nivell de ruptura que assumeix cada nova creació concreta del pintor es pot valorar perquè ens enfrontem a les seves obres una a una, per separat, però també com a suma de l'obra realitzada. Al mateix temps aquestes petites crisis es poden veure en un camp més positiu, en què hi ha un seguit de registres que són potencialment o activament modèlics i que persisteixen d'una creació a l'altra. Es descriu així un teixit per on construir la novetat sobre la tradició. El nou solca la història de l'art com un contingut actiu que s'expandeix i que, en el mateix sentit, es consagra per poder ser reproduït i aconseguir un seguiment. Per tant, el nou no apareix gairebé mai com a forma de ser (in)modèlica si no com a capacitat de superació doblement modèlica.

Ens interessa centrar-nos també en un altre tipus de "novetat", aquella que exerceix com a sistema de separació, que barra les expectatives a qualsevol transformació en una direcció alternativa, quan la incapacitat per assumir un canvi profund permet tancar un camí, el propi.

El Mestre de Soriguerola pertany al meu parer a aquest tipus d'artífex, és dels que tanca camins, però no té sentit posar barreres quan aquestes ja estan posades. La seva obra senyalitza un temps d'adopció d'unes maneres concretes, establertes i operatives dins de l'occident medieval (figs. 15-16). D'una banda, el pintor i el seu taller revisen els sistemes creatius del 1200 per trencar amb ells, sense desfer-se'n completament, ja que

la seva experiència creativa dependrà en part d'aquestes produccions. La seva tasca no prospera exempta d'algun grau de coacció bizantina que incideix de manera més o menys sistemàtica en els esquemes plàstics del mestre, que s'incorporen com a modalitats del primer gòtic. Em sembla orientativa la comparació amb una pintura sobre taula anglesa, que ens retorna a la imatge de sant Pere, i per a la qual s'estableix una cronologia de mitjan segle XIII (fig. 16 i 15 i 17). Encara que probablement no es pugui establir la seva relació directa amb l'obra del Mestre de Soriguerola, alguns aspectes comuns, d'època, sobrevolen el paisatge en el que millor podem entendre aquestes imatges.



Mestre de Soriguerola, Sant Pere, detall d'un dels laterals de Toses. MNAC. Barcelona (fig. 15)

Sant Pere d'un tabernacle, v. 1250, Oslo, Universitetets Oldsaksamlingen (fig. 16)

Taller del Mestre de Soriguerola. Detall de la taula de Sant Cristòfol, carrer central. MNAC. Barcelona (fig. 17)

D'altra banda, l'activitat realitzada renúncia a repetir el model 1200 perquè s'ha enfortit amb d'altres experiències i qualitats formals, que arriben dels nous processos encarnats per l'art septentrional (fig. 18), però sense la capacitat de modificar-los substancialment i, és per això, que tanca camins més que no pas els obre, no per un afany de posar final que operi en termes premeditats o inqüestionables. Cal entendre el fet metafòricament, i en un sentit global, perquè, en definitiva, arribats al detall i a una dimensió més local, tot resulta força més complicat.

El Mestre de Soriguerola esdevé un tema important que, més enllà de les consideracions sobre el seu context específic a que pertany, ens permet reflexionar sobre les datacions de les obres medievals. La creació d'aquest taller i cercle, sense prescindir de les variables implicades en el seu trajecte i tenint en compte les incògnites encara per desvetllar, ha de veure's dins d'un marc plausible, a partir de les modalitats d'adaptació i consolidació dels mestres pintors que l'integren i en funció del seu temps artístic.



Mestre de Soriguerola, *Els benaurats*. Detall de la taula de Soriguerola (MNAC, Barcelona), fotografia anterior a la restauració del 1992 (fig. 18)

No hi ha dubte de la fragilitat del no valor, però, si acceptem que en allò (in)modèlic es generen valors antagonistes, emergirà també el valor del contrast. En aquesta disjuntiva, el nostre problema essencial és intentar fer comprensibles els marges del canònic i de l'incoherent en una determinada obra, realitzada en un temps determinat. Per tant la raó del no modèlic tant com la raó mimètica s'abracen per ajudar-nos a entendre tant la dissidència de l'estil general com el compromís amb el mateix. Ambdós han d'existir d'alguna manera. En definitiva, no es pot considerar aleatòria o descarnada la situació de les obres d'art en el temps. El nostre desconeixement, la manca de dades significatives, o la possibilitat d'assolir conclusions errònies, no poden justificar de cap manera que es puguin plantejar tres solucions diferents i contradictòries per a respondre a una única pregunta.



Ferrer Bassa, *Caiguda a l'Infern*. Detall del *Saltiri anglo-català de París*, ms. lat. 8846, BNF, París, v. 1335-1340 (fig. 19)



El temps artístic no se'ns presenta com un temps incert i tenim el dret d'especular i raonar sobre la pertinència d'una obra a un moment específic ja que les conseqüències d'aquesta inflexió temporal són molt més grans del que de manera inadvertida haguéssim arribat a suposar. El jou temporal, obvi quan disposem de totes les dades sobre les obres i els seus mestres, es converteix en un engranatge demoníac quan cal desvetllar un conjunt d'incògnites concatenades, referides a la producció artística que ens situa en un passat llunyà i que escapa a les precisions ordenades d'altres moments (figs. 19-20). Invertir temps en aquest exercici no és un passatemps o una pràctica gratuïta. De la nostra conclusió sobre la seva inserció en el temps se'n deriva el sentit que donem a una determinada creació artística, aquell temps que determina els seus lligams amb un espai històric ineludible.



Mestre de Soriguerola, *Infern*. Detall de la taula de Soriguerola (MNAC, Barcelona), fotografia anterior a la restauració del 1992 (fig. 20)

Algunas obras en el palacio real mayor de Barcelona (1359 – 1380) a la luz de los albaranes del Maestro Racional

Manuel Sánchez-Martínez¹

Introducción

Casi todos los estudiosos que se han venido ocupando de los dos palacios reales de Barcelona durante el reinado de Pedro el Ceremonioso han recurrido, como era de esperar, a los fondos del Real Patrimonio (RP) del Archivo de la Corona de Aragón (ACA), concretamente a la sección del Maestro Racional (MR), donde se guarda gran parte de la documentación generada por aquella alta institución administrativo-financiera de la monarquía catalanoaragonesa. En palabras de Tomás de Montagut, el maestro racional “tenía como función principal la de fiscalizar la gestión económico-administrativa de los oficiales reales y de todas aquellas otras personas que manejaban dinero, bienes o derechos de titularidad regia”.² En este sentido, los oficiales ordinarios, los oficiales delegados o comisarios y también personas ajenas a la administración debían rendir cuentas ante el maestro racional de la gestión financiera a ellos confiada. Ya Josep M^a Madurell, a lo largo de la década de 1930, utilizó las informaciones de algunas series de esta sección para estudiar las obras públicas en la época de Pedro el Ceremonioso y, en concreto, el palacio real mayor;³ y lo mismo hicieron algunos investigadores que vinieron después.

Generalmente, las series del MR más frecuentadas por estos investigadores han sido los libros de tesorería, los *notaments* y algunos de los pocos libros de obrería llegados hasta nosotros. Pero existe una serie de gran interés que, por lo que se me alcanza, ha sido muy poco utilizada: me refiero a los registros de albaranes. Como explica bien Montagut en la obra citada,⁴ quién debía rendir cuentas se presentaba en la oficina del MR con todo el material necesario para justificar su gestión. Ante todo, un resumen “en limpio” donde se apuntaban los ingresos y los pagos realizados, escrito en un libro (y a veces en más de uno), pero también en un cuaderno o en una simple hoja de papel si la

¹ Institución Milá y Fontanals (CSIC, Barcelona).

² MONTAGUT, T. DE, *Maestro Racional*, en el *Diccionari d'Història de Catalunya*, Ed. 62, Barcelona, 1992. Véase la gran monografía dedicada por el mismo autor a esta institución: *El Mestre Racional a la Corona d'Aragó (1283-1419)*, 2 vols., Fundació Noguera, Barcelona, 1987.

³ MADURELL I MARIMON, J. M., "Pere el Cerimoniós i les obres públiques", *Miscel·lània Finke d'Història i Cultura Catalana. Analecta Sacra Tarraconensia*, Barcelona, 1935, p. 371-393; ÍD., "El palau reial major de Barcelona. Recull de notes històriques", *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, vol. II, Barcelona, 1936, p. 491-518; e ÍD., "El palacio real mayor de Barcelona. Nuevas notas para su historia", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XIII (1937-1940), p. 89-112.

⁴ MONTAGUT, T. DE, *El Mestre Racional...*, p. 350-383.

tarea administrativo-financiera era de menor entidad. El cuentandante debía presentar también, además de la carta real donde se le confiaba la misión, las órdenes de pago y las ápoças (o recibos) manejadas durante su gestión. El proceso de audición de cuentas – a veces, largo y complejo – concluía con la expedición del llamado albarán testimonial. De efectos parecidos a la sentencia en el ámbito judicial (Montagut), dicho albarán exoneraba al cuentandante de toda responsabilidad futura en la tarea que el rey le había encomendado. El original, con el sello del MR, quedaba en poder de quien había rendido cuentas y, como es lógico, no ha llegado hasta nosotros. Pero se hacía una copia que era trasladada a los libros que hoy forman la serie denominada “Registros de albaranes”. Como se puede intuir fácilmente, estos registros constituyen una fuente de primer orden para la historia institucional, fiscal y financiera de la Corona de Aragón durante la baja Edad Media, especialmente cuando no se han conservado las piezas esenciales del proceso de audición, esto es, los correspondientes libros o cuadernos donde se resumía la gestión.⁵ Conservados desde finales del siglo XIII, al principio con sensibles lagunas, los registros son prácticamente continuos desde los últimos años de la década de 1340.



Palacio real mayor, Barcelona

⁵ Hemos de pensar que, concluida la verificación de las cuentas, la documentación presentada, desde el libro-resumen hasta todos los justificantes, se guardaba cuidadosamente. Pero, con el paso del tiempo, la mayor parte de ese material dejó de tener utilidad más o menos inmediata y se fue destruyendo; por eso faltan bastantes volúmenes en algunas de las series del MR, entre ellas, la que forman los libros de obra. Otra cosa sucedía, por ejemplo, con los libros de la tesorería del rey, de la reina y de los infantes – en definitiva, no eran otra cosa que los libros en “limpio” de los distintos tesoreros –, cuya importancia para mantener la memoria del patrimonio real debe explicar su supervivencia.

¿Qué tipo de datos ofrecen estos albaranes testimoniales?⁶ Redactados en catalán, como casi toda la documentación emanada del MR, el albarán empieza por proporcionar el nombre, el cargo o la cualidad del cuentandante. A continuación, aparece un relativamente amplio resumen de la carta real de comisión; como está fechada, podría localizarse sin especiales dificultades en el correspondiente registro de cancillería. Viene después el periodo de tiempo, medido exactamente en años, meses y días, en que el cuentandante ocupó determinado cargo (una veguería, una batllia, la tesorería, etc.) o fue el responsable de una misión concreta: por ejemplo, una obra (en nuestro caso), la recaudación de un subsidio, una embajada, etc. Seguidamente se resume el contenido del *libre de paper* o del *qüaern* presentado por el cuentandante, donde figura el resultado financiero de la tarea encomendada: como en cualquier libro de cuentas aparecen, por un lado, los ingresos, con alusiones por fuerza breves a su procedencia; y, por otro, los gastos, con indicaciones también muy escuetas relativas al destino posterior de las cantidades ingresadas. El albarán se cierra con la ecuación de la cuenta: si el resultado era favorable a la corte, se anotaba que el cuentandante debía devolver el superàvit; si, por el contrario, se gastó más de lo ingresado, éste recibía un albarán deudor (también copiado en el registro a continuación del testimonial), por el cual se reconocía que la corte le adeudaba el saldo negativo.

¿Cuáles son los puntos de interés de esta serie documental? Por encima de todo, los albaranes dejan una huella clara de determinadas actuaciones financieras, que o bien pueden complementar con eficacia noticias ya conocidas por otra documentación o bien suplir lisa y llanamente la carencia de otro tipo de fuentes. Veamos un solo ejemplo del primer caso. Por los registros de cancillería, sabemos que, en un determinado momento, el rey pedía un subsidio a las ciudades de realengo de la Corona; gracias al texto de la orden regia transmitida a los recaudadores, sabemos el motivo de la petición, la cantidad que se solicitaba a cada núcleo urbano y en qué plazos había que pagarla. Pero, si tenemos la suerte de localizar el albarán resultante de la audición de cuentas al recaudador, podremos saber también cosas tan relevantes como si el subsidio fue pagado en su integridad o experimentó mermas significativas (y su causa) y cuál fue el destino final de las cantidades recaudadas. De esta forma, el uso simultáneo de la documentación de la cancillería y del MR permite completar el ciclo de un subsidio, desde su petición hasta su recaudación y su destino.⁷ El carácter complementario de esta fuente también se puede observar en el caso que nos ocupa: aunque es posible que ya dispongamos de algunas noticias, procedentes generalmente de la cancillería real, acerca de una determinada intervención en el palacio real, el albarán puede completar estas noticias aportando datos esenciales sobre la ejecución y la financiación de la obra.

Pero, como acabo de decir, otras veces el albarán no sólo complementa sino que suple la carencia de una de las fuentes más importantes para documentar, en el caso presente, las obras en el palacio. Acabo de apuntar (nota 4) que, salvo determinadas series, han pervivido relativamente pocos de los “libros” o “cuadernos” presentados por quienes rendían cuentas; y que, en este caso, el albarán puede suplir muy satisfactoriamente tal ausencia. Adelantándome un poco a lo que detallaré más adelante, es evidente que, si no disponemos de los libros de obrería del palacio real o de las cuentas detalladas de quienes realizaron algunos trabajos concretos en dicho edificio, los correspondientes albaranes testimoniales pueden ser de extraordinaria ayuda. Veremos que, entre 1362 y 1383, se expedieron 11 albaranes que nos informan

⁶ Véanse como ejemplo los documentos nº 1 y 2 del Apéndice.

⁷ He utilizado frecuentemente los albaranes testimoniales para seguir la pista a muchos subsidios pedidos por la Corona; véase como ejemplo SÁNCHEZ MARTÍNEZ, M., "El reino de Aragón y los conflictos mediterráneos a mediados del siglo XIV (1353-1356)", *Aragón en la Edad Media*, 19 (2006), p. 485-500, donde remito a otros trabajos de parecida índole.

de obras realizadas en el palacio entre 1359 y 1380, mientras sólo disponemos de un libro de obrería. Así, a través de esos 11 albaranes podemos saber qué tipo de obras se hicieron, quienes fueron sus responsables, de dónde se obtuvieron los recursos para pagarlas y en qué se gastó el dinero. En este sentido, el albarán también puede brindar algunas pistas a seguir: es evidente que, a partir de la datación de la obra y de los datos sobre su financiación, el investigador interesado podrá buscar en otras series documentales y obtener al cabo nuevos datos sobre unos trabajos que el albarán –y, a veces, sólo él– han puesto de manifiesto. Digamos para concluir esta breve introducción que la audición de las cuentas y la consecutiva expedición del albarán testimonial tenían lugar bastante tiempo después –de dos a cinco y a veces hasta 10 o 12 años– de realizada la misión concreta. En este sentido, advierto que solo he mirado los registros de albaranes correspondientes a la segunda mitad del siglo XIV.

Así, como pequeño homenaje a la buena amiga Maria Rosa Manote, he considerado oportuno, desde las afueras de la Historia del Arte, llamar la atención sobre esta serie documental tan relativamente poco visitada. Por supuesto, en el breve espacio asignado me limitaré exclusivamente a comentar los albaranes sin ir más allá, ya que seguir las pistas abiertas por estos documentos implicaría un trabajo a fondo que aquí estaría fuera de lugar. Y, sobre todo, porque requeriría una competencia que está también fuera de mi alcance: es muy posible que algunas de las noticias que voy a proporcionar ya sean conocidas y que descubra algún que otro “Mediterráneo”, pero es un riesgo que debo asumir al no saber moverme con soltura y autoridad en el bosque bibliográfico del arte medieval en Cataluña.⁸

Las obrerías de Berenguer de Relat y de Jaume Codina (1359-1367)

Aunque –comenta E. Riu-Barrera– durante la primera mitad del siglo XIV se hicieron diversas obras en el palacio de los condes-reyes, además de la capilla de Santa Àgata, esas actuaciones “son difíciles de emplazar y de comprender arquitectónicamente”. La situación cambió hacia la mitad del reinado de Pedro el Ceremonioso: fue entonces, precisamente en 1359, cuando se iniciaron las obras que “convirtieron el interior del bloque románico en un solo ambiente que hoy conocemos como salón del Tinell”.⁹

Es sabido que, en octubre de 1359, desde Cervera donde estaban reunidas las Cortes de Cataluña, el monarca daba instrucciones al arquitecto Guillem Carbonell para que, con el asesoramiento de astrólogos, encontrase el día y el momento más propicios para poner la primera piedra de las nuevas obras en el palacio.¹⁰ Un mes antes, el Ceremonioso había ordenado de palabra a Berenguer de Relat, tesorero de la reina, que se encargase de dichas obras; y a Jaume Codina, capellán de la reina, que fuese *sots-obrer* de las mismas.¹¹ Conocemos sus respectivas misiones: mientras el *obrer* Relat debía dar cuentas al MR de los ingresos asignados a las obras del palacio, el *sots-obrer* presentaría las cuentas *per menut* de los gastos hechos con el dinero que le entregaba Relat. Disponemos del albarán expedido a Relat y de otros tres a Codina, con los cuales es posible seguir la evolución de la obrería del palacio desde septiembre de 1359 hasta enero de 1367.

⁸ En este punto, debo agradecer a Eduard Riu-Barrera algunas valiosas sugerencias e indicaciones bibliográficas.

⁹ RIU-BARRERA, E., “El palau reial major de Barcelona”, en *L’art gòtic a Catalunya. Arquitectura, III*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003, p. 166; sobre el palacio remito a la bibliografía citada por el mismo autor en la p. 169.

¹⁰ MADURELL I MARIMON, J. M., *El palau reial major...*, p. 505 y doc. 3.

¹¹ Los nombramientos de Relat como *obrer major* y de Codina como *sots-obrer* vinieron un año más tarde, el 10 de octubre de 1360: ACA, RP, MR, Obras, n° 2409/1, f. 1r. y Registros de albaranes (RA), n° 644, f. 200r. y n° 643, f. 268v. (véase el documento n° 1 del Apéndice).



Salón del Tinell. Palacio real mayor, Barcelona

El albarán de Relat resume el libro de cuentas de su gestión, felizmente conservado; como he dicho antes, se trata del único caso en que, además del albarán, disponemos del *libre de paper* entregado en el momento de la audición.¹² La misión de Relat como *obrer major* duró desde el encargo regio de palabra (15.IX.1359) hasta el 31.V.1364. Recibió de la cámara regia y de otras personas la cantidad de 88.163 s. 7 d. ob. b., la mayor parte de la cual fue entregada a Codina para llevar a cabo las obras. El superficial comentario que dedicó Madurell a este libro tiene su explicación: como he dicho, en él se contienen con detalle las partidas de dinero que recibió Relat, pero ningún otro tipo información sobre la entidad de las obras hechas en el palacio. Estas noticias debían aparecer, por el contrario, en los libros presentados por el presbítero Codina, que era el encargado de gastar el dinero y, por tanto, muy próximo al desarrollo y coste de los trabajos. Como en este caso dichos libros no se han conservado, hemos de contentarnos con los albaranes que, a pesar de su concisión, permiten reconstruir a grandes rasgos la gestión del *sots-obrer*.

¹² ACA, RP, MR, Obras, nº 2409/1 y albarán del 21.II.1365: RA, nº 644, ff. 200r.-201r. Este libro fue ligeramente comentado por MADURELL I MARIMON, J. M., *Pere el Cerimoniós i les obres públiques*, p. 376, nota 32; e ÍD, *El palau reial major de Barcelona. Recull de notes històriques*, p. 505, nota 69. Creo que, si no se ha hecho ya, este libro todavía merece un análisis a fondo.

El primer albarán abarca el período comprendido entre el 16.IX.1359, fecha del comienzo de las obras, y el 31.I.1362. Codina resumió su gestión en cuatro libros: en tres de ellos constaban los pagos de jornales y las compras de materiales –¡cómo lamentamos no disponer de ellos!– y en el cuarto figuraban las cantidades que le suministraba Relat. Durante aquel período gastó 60.903 s. 8 d. ob.b. *en loguer de maestres, manobres, fusters e-n compres de fusta, pedra, calç, ferramentes e en fer portar totes les dessús dites pedres, fusta e altres coses al dit palau com en fer pintar alguna fusta necessària a les VI archades que són estades per vós fetes en lo dit palau com encara en la obra que faés e per les privades que-l dit senyor novellament ha fetes fer en lo dit palau*.¹³ La alusión a la pintura del artesonado sobre las seis arcadas, ¿quiere decir que, al filo de 1362, cuando Codina rindió cuentas, el actual salón del Tinell ya se había cubierto?

Disponemos también de otro albarán, que cubre el período inmediatamente posterior: del 1.II.1362 al 31.VII.1365, cuando *la dita obra cessà*. En ese tiempo, Codina gastó 15.096 s. 8 db. de lo recibido de Relat; en esta partida se incluyó también el dinero destinado a las obras que se hicieron en el palacio que el arzobispo de Tarragona tenía en Barcelona, donde a la sazón estaba preso el noble Ramon Alamany de Cervelló.¹⁴ El tercer albarán fue expedido a Bartomeu Codina y a Bernat Pujades, ciudadanos de Barcelona y albaceas de Jaume Codina. Según el texto, el *sots-obrer* dirigió otras obras en el palacio entre el 19.VIII.1366 y el 13.I.1367. En la primera fecha se le encargó reparar la chimenea situada encima del archivo: *reparar e adobar la xamenea que és damunt l'archiu, que-s era consentida*. Y más adelante el rey le ordenó que hiciese una *cambrà* en el palacio para la reina.¹⁵ Por este mismo albarán sabemos que el 13 de

¹³ Albarán del 21.II.1362: MR, RA, n° 643, ff. 268v.-269v.; véase el documento n° 1 del Apéndice. Por el libro de obrería de Relat, sabemos que se pagó una cantidad al pintor barcelonés Jaume Desfeu por pintar la sexta arcada del gran salón; cf. MADURELL I MARIMON, J. M., *El palau reial major*, p. 505, nota 69; e ÍD., *El palacio real mayor...*, p. 93.

¹⁴ Albarán del 15.XI.1365: MR, RA, n° 644, ff. 248v.-249r. A mediados de junio de 1364, el rey ordenó al tesorero Olzinelles que pagase a Codina cierta cantidad para diversas obras, entre ellas, las que se hicieron en el palacio barcelonés del arzobispo de Tarragona, *eo ut nobilis Raimundus Alamanni captus in eo securius detineri possit* (ACA, Cancillería, reg. 1380, f. 68, en MADURELL I MARIMON, J. M., *El palacio real mayor...*, doc. 3, p. 111). En el proceso contra Bernat de Cabrera se incluyó una carta escrita por Francesc de Perellós a Leonor de Sicilia donde le comunicaba que, según ciertas noticias, R. Alamany de Cervelló se habría hecho vasallo de Pedro el Cruel – como sabemos, entonces en guerra con Pedro el Ceremonioso - y que éste le habría propuesto, a él y a Cabrera, el asesinato de la reina; cf. *Proceso contra Bernardo de Cabrera...*, ed. de Manuel de Bofarull, Colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón, vol. 32, p. 263-266. El apresamiento de Cervelló debió de tener lugar muy poco después de la detención de B. de Cabrera a primeros de marzo de 1364, puesto que en junio de este mismo año ya se había acondicionado el palacio del arzobispo como prisión de R. Alamany. Agradezco estas indicaciones a Alejandro Martínez Giralt, que está a punto de finalizar una tesis doctoral sobre la casa de Cabrera entre el siglo XIII y principios del XV.

¹⁵ Recordemos que, en julio de 1318, Jaime II mandó instalar el archivo real en el lugar donde había estado la capilla del palacio, antes de la construcción de Santa Àgata; cf. CONDE Y DELGADO DE MOLINA, R., *Reyes y archivos en la Corona de Aragón*, Fuentes Históricas Aragonesas n° 44, Institución Fernando el católico, Zaragoza, 2008, doc. n° 35, p. 236-237. Según E. Riu-Barrera, el espacio ocupado, primero por la capilla y después por el archivo, estaría dentro de una torre probablemente de la muralla; RIU-BARRERA, E., "Barcelona entre els segles V y XI, de la desurbanització a la formació d'una capital", *Barcelona. Quaderns d'Història*, 18 (2012), p. 131-132. Hay otro albarán relativo a la obra de la *cambrà* de la reina: el 1.XII.1366, el Ceremonioso mandó a Miquel Palau, escribano de la tesorería de la reina, que entregase a Codina 500 florines (=5.500 sb.) para construir la mencionada *cambrà* (albarán del 4.XII.1368: MR, RA, n° 645, ff. 199r.-v.). Más tarde, M. Palau fue el encargado de las obras del palacio menor de Barcelona entre 1368 y 1373; se conserva su libro de obrería y el albarán correspondiente: MR, armario 1/1000 y RA, n° 651, ff. 189v.-191r.; véase ADROER, A. M^a., "El palau de la reina Elionor: un monumento desaparegut", *Lambard*, VI (1991-1993), p. 247-264.

enero de 1367 fue removido de su cargo el maestro de las obras del palacio Berenguer (sic) Carbonell y sustituido por Bernat Arús y otros maestros de casas barceloneses, quienes asumieron la obra por un tanto alzado (*a escar*); fue Bernat Descoll, lugarteniente del MR, el encargado de pagar a estos *maestres* lo debido por su trabajo.¹⁶ Para hacer frente a la reparación de la chimenea y a la construcción de la *cambra* de la reina, Codina recibió de varias personas (entre otros, de los tesoreros del rey y de la reina, del protonotario Jaume Conesa, de Bernat Descoll y del ya citado Miquel Palau) la suma de 20.992 sb., que fue gastada íntegramente en los trabajos citados.¹⁷

Obras diversas y ampliación del palacio entre 1367 y 1380

Pero, además de los cuatro albaranes que acabo de comentar y que corresponden a las actuaciones de que fueron responsables Relat y Codina entre 1359 y 1367, disponemos de algunas piezas documentales del mismo tipo que nos informan sobre otros trabajos realizados en el palacio entre 1367 y 1380.

Un poco antes de la primera fecha citada, concretamente en 1363 y en 1366, se realizaron obras en el propio archivo del MR: ...[en] *l'archiu del palau del senyor rey...en lo qual se té lo dit offici meu, ço és, d'alguns armaris en los quals són meses e conservats los comptes que reten los officials del senyor rey*. No cabe más breve y exacta caracterización de lo que se guardaba en el archivo del MR: precisamente los libros de cuentas cuyos resúmenes estamos observando aquí a través de los albaranes. Los trabajos fueron encargados a Bartomeu Comelles, *fuster* de Barcelona, quien presentó los resultados de su gestión en dos cuadernos de papel. Recibió de diversos oficiales la suma de 1.441 sb., que empleó tanto en *compres de fusta, de forellats, de frontisses e de clavó com en mans de maestres*.¹⁸

Más tarde, en marzo de 1368, el Ceremonioso ordenó de palabra a Guillem Sasala, de la casa del rey, que hiciese *lo cançel e la clausura en lo qual se té la sua audiència*. Se emplearon 2.483 s. 8 db. en *compres de fusta, clavó e tencadures...e en diverses jornals de maestres d'axa e d'altres persones qui treballaren en aquella obra*.¹⁹ No fueron las únicas intervenciones relacionadas de alguna manera con la audiencia. Seis años más tarde, en septiembre de 1374, el monarca ordenó a Bernat Descoll que *faessets descobrir una cambra del seu palau major de Barcelona, sots la qual se té l'audiència de la sua cort, e aquella tornar a cobrir de nou*. Los trabajos comenzaron inmediatamente después de ser mandados por el rey, esto es, en septiembre de 1374, pero no se acabaron hasta diciembre de 1376: *emperò [per] fretura de diners que no*

¹⁶ ... *En Bernat Arúç e alguns altres maestres de cases de Barcelona empararen de fer a escar la dita obra per ço com en Berenguer Carbonell, qui-n solia ésser mestre, per algunes rahons fo revocat de la dita obra*. Estos otros maestros a que alude el albarán fueron Bernat Roca, Pere Llobet y Guillem Martí; véase VERRIÉ, F.-P., "El arquitecto Bernat Roca y sus obras barcelonesas", *Barcelona. Divulgación histórica*, VIII, Barcelona, 1951, p. 246-247. He tomado la referencia de ADROER, A. M^a., *El palau reial major de Barcelona*, Ajuntament, Barcelona, 1979, p. 33-34; por error, la autora atribuye este breve artículo a Duran i Sanpere. Véase también MADURELL I MARIMON, J. M., *El palacio real mayor...*, p. 96-97.

¹⁷ Albarán del 16.I.1368: MR, RA, n^o 645, ff. 113v.-114r. En general, sobre el período en que estuvieron al frente de las obras Relat y Codina, véanse MADURELL I MARIMON, J. M., *El palau reial major de Barcelona*, p. 505, nota 69 e Íd., *El palacio real mayor de Barcelona. Nuevas notas para su estudio*, p. 96 y doc. 3.

¹⁸ Albarán del 28.V.1366: MR, RA, n^o 644, ff. 289r.-v.; véase MADURELL I MARIMON, J. M., *El palacio real mayor*, p. 105 y nota 39. En la misma fecha en que se acondicionó el archivo real (julio de 1318), el rey también ordenó que en las dependencias donde habían estado los establos fuese *reparada e adobada una casa (...)[en la qual] fossen estoïats e conservats los comptes e les altres scriptures del offici del mestre racional de la sua cort*; CONDE Y DELGADO DE MOLINA, R., *Reyes y archivos...*, doc. n^o 35, p. 236-237.

¹⁹ Albarán del 16.V.1369: MR, RA, n^o 645, ff. 241v.-242r.

haviets, aquella [la obra] se retardà de acabar tro per tot lo mes de setembre del any MCCCLXXVI e fou acabada perfetament en lo mes de deembre après següent. Recibió de la cámara real y de otras personas, siempre por orden del monarca, la cantidad de 6.452 s. 2 db., que se gastaron en compras de madera, de piedras, de clavazón y de canecillos o modillones (*permòdols*), así como en jornales de maestros, *manobres* y aserradores.²⁰

No escapó el palacio real a los efectos de los devastadores terremotos que tuvieron lugar en 1373.²¹ Así, en julio de este año, cuando acababan más de veinte semanas de sacudidas casi continuas (Riera), el rey encargaba de palabra a Bernat Descoll que hiciese *enfortir e adobar algunes parets del seu palau de Barcelona, les quals se eren consentides per lo terratrèmol qui fo en Barcelona lo dit any.* El dinero para estas reparaciones procedió básicamente de la tesorería real y de la oficina del escribano de ración, en este caso, de la moneda destinada a la compra de armas y vituallas para la proyectada armada de Cerdeña de 1371. En total, se emplearon 1.436 s. 8 db. *axí en compra de pedra, de calç, de fusta d'apuntalar com en salaris del mestre e dels manobres per lurs jornals.*²²

Por fin, los dos últimos albaranes que voy a comentar se refieren a la ampliación del palacio llevada a cabo en 1380 y 1381. Sabemos que, ya en el mes de agosto de 1373, el rey deseaba adquirir una dependencia perteneciente a la sacristía de la Seu y contigua al palacio con el fin de añadirla a éste.²³ Finalmente, la operación se llevó a cabo en 1380, según nos detalla un interesante albarán extendido a Bernat Carbó, de la casa real. Por él sabemos que el *alberch* de la sacristía sería adquirido mediante su permuta con la casa comprada a Pere de Vallseca y situada en la vecina calle *dels pareys*, añadiendo algún dinero en concepto de *tornes*.²⁴ Se encargó de esta misión el ya mencionado B. Carbó y para llevarla a cabo recibió dinero de la cámara del rey, del tesorero y del rector de la capilla del palacio; en total, 17.844 s. 9 db. Con esta suma, Carbó empezó por liberar la casa de Vallseca de los censos que la gravaban;²⁵ y, una vez libre de cargas, compró la casa –añadiendo 3.300 sb. en concepto de *tornes*– y la permutó con el *alberch* de la sacristía, que le fue entregado por los procuradores del cardenal de San Eustaquio con el consentimiento del obispo y cabildo de la Seu.

También contamos con el albarán expedido a Francesc Peretà, de la cámara regia, encargado – en septiembre de 1380 – de las obras que se llevarían a cabo en la casa recién añadida al palacio.²⁶ Entre otras cosas, el rey quería que *fossen fetes V cambres per a V capellans, per ço que pus prestament de nit e de dia poguessen ésser a les hores que-s canten en la sua capella qui és dins lo palau seu.* Para realizar los trabajos,

²⁰ Albarán del 14.X.1385: MR, RA, n° 651, ff. 265v.-266v.

²¹ Véase RIERA MELIS, A., *et alii*, "La societat catalana baixmedieval davant els sismes. I: Els terratrèmols de 1373", *Anuario de Estudios Medievales*, 16 (1986), p. 251-306.

²² Albarán del 16.IV.1375: MR, RA, n° 647, ff. 145v.-146r.

²³ Véase, por ejemplo, la carta al cardenal de San Eustaquio, que ostentaba el cargo de sacristán de la Seu en ACA, C, reg. 1233, ff. 21v.-22r., según referencia de MADURELL I MARIMON, J. M., *El palacio real mayor de Barcelona*, p. 102; véase allí mismo otra documentación relativa a este asunto.

²⁴ Albarán del 15.V.1381: MR, RA, n° 650, ff. 78v.-79v.; véase el documento n° 2 del Apéndice. La calle *dels pareys* corresponde a la actual Paradís. Desde mediados del siglo XI, esta zona próxima a la catedral, antes ocupada por huertos, empezó a urbanizarse y, poco después, las islas situadas a ambos lados de la calle Paradís ya estaban densamente ocupadas; BANKS, P., "El creixement físic de Barcelona, segles X-XIII", *Barcelona. Quaderns d'Història*, 8 (2003), p. 16 y 20.

²⁵ Como puede observarse en el documento n° 2, en el albarán se dan algunos detalles sobre la compra de estos censos y se alude a las dificultades que hubo que soslayar en el caso de los censos poseídos por iglesias y monasterios.

²⁶ Albarán del 5.III.1383: RA, n° 651, ff. 68v.-70r.

el *obrer* Peretà recibió 22.934 sb., procedentes en su mayor parte del derribo de una vivienda;²⁷ pero también fue entregado al *obrer* dinero proveniente del capellán del palacio, de la ganancia correspondiente al rey en la ceca del florín de Barcelona y de Bernat d'Olives, arcediano mayor de Lleida, a la sazón recaudador de los derechos de la Cámara Apostólica y de las rentas *dels clergues absents*.²⁸ Peretà empleó 22.979 s. 8 db. en compras de piedra, madera, clavazón, tejas, baldosas, cal, etc., así como en jornales a maestros de *fusta* y de piedra; también se pagó a los maestros y *manobres* que intervinieron en el derribo de la casa de Montornés y en el alquiler de los animales necesarios para sacar los restos de la demolición.

Final

Como hemos visto, los datos aportados permiten fijar con cierta exactitud las distintas fases de intervención en el palacio durante algunos años de la segunda mitad del siglo XIV y saber quiénes fueron sus responsables. Así, como ya era sabido, Berenguer de Relat ostentó la obrería desde el inicio de los trabajos en septiembre de 1359 hasta el último día de mayo de 1364. Y no porque entonces se “acabasen” las obras, como decía Madurell: Relat cesó *de fer la dita obra per ço com dixés que no haviets diners ab què la faessets fer*.²⁹ Por otra parte, los albaranes extendidos a Jaume Codina y, más tarde, a sus albaceas permiten seguir afinando las fechas. El *sots-obrer* Codina estuvo al frente de las obras desde septiembre de 1359 hasta julio de 1365, *que la dita obra cessà*. Por tanto, las obras se interrumpieron en mayo de 1364 por falta de dinero, según el albarán de Relat, o en julio de 1365, según el de Codina. En función de estos datos, cabría pensar que el primero dejase de obtener ingresos para la obra en mayo de 1364, pero sabemos por el albarán de Codina que, hasta julio de 1365, éste fue recibiendo dinero de Relat. Entonces, el cese de las obras ¿tuvo lugar en 1364 o en 1365? Pero lo más interesante es subrayar que la obrería se interrumpió por falta de recursos, como dice el albarán de Relat. Y ello no debe sorprender si evocamos las tremendas dificultades de la Corona, precisamente en los años 1364 y 1365, para financiar la dura guerra de Castilla.³⁰ No fue la única suspensión que experimentó una obra del palacio debido a problemas financieros: también hemos visto que la conclusión de los trabajos emprendidos en 1374 en la cámara situada sobre las dependencias de la audiencia se retrasó más de dos años debido a la *fretura de diners*, también en una coyuntura particularmente difícil.³¹

²⁷ Según se detalla en el albarán, en 1379 y como resultado de una ejecución judicial contra el *donzell* Pere de Montornés, la casa que éste tenía cerca del convento de predicadores fue demolida *tro als fonaments*. El material procedente de este derribo (madera, piedras y *manobra* en general) fue subastado y su producto (1.504 sb.) sirvió en parte para financiar las obras de la casa recién añadida al palacio.

²⁸ Alude a la asignación procedente de los derechos de la Cámara Apostólica MADURELL I MARIMON, J. M., *El palacio real mayor...*, p. 102-103.

²⁹ MR, RA n° 644, ff. 200r.-201r. Véanse MADURELL I MARIMON, J. M., *El palau reial major...*, p. 505.

³⁰ Baste recordar que, ante las angustiosas necesidades de dinero para pagar a las tropas, el Ceremonioso reunió con urgencia a las Cortes de Cataluña: finalizadas en 1365, los tres brazos otorgaron al rey el donativo más cuantioso jamás concedido a un monarca por las Cortes catalanas a lo largo del siglo XIV: 650.000 l. (=13 millones de sueldos) en dos años. Ya antes, las obras del palacio se habían resentido de la falta de dinero: así, en marzo de 1360, el rey confesaba a Relat que *a adès no y podem trametre moneda ne sabem d'on ne puscham aver*: ACA, C, reg. 1071, f. 129v., según referencia de MADURELL I MARIMON, J. M., *El palau reial major...*, p. 505, nota 70.

³¹ En efecto, los meses transcurridos entre mediados de 1374 y mediados de 1375 marcaron uno de los períodos más dramáticos de la Cataluña bajomedieval: fue en ese año cuando las catástrofes (hambre, peste, guerra...) que se suelen invocar cuando se habla de las “crisis” del s. XIV se dieron cita en el principado con siniestra puntualidad. Véase por ejemplo SÁNCHEZ-

Más tarde, en agosto de 1366, Codina volvió a estar al frente de algunos trabajos hasta enero de 1367. Madurell afirmaba que el capellán de la reina abandonó el cargo a raíz de su muerte, que efectivamente sucedió en este último año.³² Pero el albarán extendido a los albaceas de Codina proporciona la interesante noticia de que el *sots-obrer* había abandonado los trabajos el último día de enero de 1367, precisamente cuando el maestro de las obras del palacio Berenguer Carbonell fue relevado de su cargo y sustituido por un conjunto de *maestres de cases* que asumieron las obras a destajo. Ignoro si, como parece probable, el nombre que proporciona el albarán es un *lapsus calami* por Guillem Carbonell, el conocido arquitecto del palacio, o si existió un maestro Berenguer con el mismo apellido.

Después de enero de 1367, no he encontrado ningún albarán que aluda a obrerías ejercidas durante un tiempo significativo sino cuentas aisladas referidas a intervenciones muy concretas: en el archivo (1363 y 1366), en una cámara para la reina (1366), en las dependencias de la audiencia (1368 y 1374), en la reparación de los daños causados por el terremoto de 1373 y, por fin, en la adquisición y acondicionamiento del edificio perteneciente a la sacristía de la Seu, que fue añadido al palacio en 1380.

En cuanto a la condición de los responsables de las obras, salvo el *fuster* Bartomeu Comelles, que recibió su retribución directamente por los trabajos efectuados en el archivo del MR, el resto fueron oficiales (Berenguer de Relat, tesorero de la reina y futuro MR; Miquel Palau, escribano de la misma tesorería; y Bernat Descoll, lugarteniente del MR) o miembros de la casa real (Guillem Sasala, Bernat Carbó y Francesc Peretà) o de la reina, como su capellán Jaume Codina.³³

En cuanto al tipo de trabajos realizados y a sus detalles, digamos “técnicos”, es evidente que el albarán, en su escueto resumen del libro o cuaderno presentado por el cuentandante, no proporciona grandes informaciones. No obstante, a veces puede deslizarse algún dato quizás poco conocido: por ejemplo, la pintura sobre la madera de las seis arcadas de la gran sala del palacio; la reparación de una chimenea; las obras de carpintería en el archivo del MR; el cancel y la clausura del recinto de la audiencia; los daños del terremoto de 1373; y, por fin, todo lo concerniente a la ampliación del palacio en 1380, especialmente, el acondicionamiento del nuevo edificio, con la interesante referencia a las cinco cámaras para los cinco capellanes que cantaban las horas, día y noche, en la capilla del palacio.

Por lo que respecta al coste de las obras, los datos de los albaranes utilizados muestran que, entre 1359 y 1380, se destinó al palacio la suma de 155.130 s. 3 d. ob.b.³⁴ No deberá

MARTÍNEZ, M., "La presión fiscal en un año difícil: Cataluña (mediados de 1374-mediados de 1375)", *Mayurqa*, 27 (2001), p. 25-45.

³² MADURELL I MARIMON, J. M., *El palacio real mayor...*, p. 96

³³ Por tanto, en el caso concreto de Relat y Codina - cabría decir lo mismo de F. Peretà -, es evidente que sus respectivas condiciones de *obrer* y de *sots-obrer* nada tenían que ver con sus competencias técnicas como “arquitectos”, tracistas o maestros de obra. Eran oficiales encargados exclusivamente de la administración de la obra: recibir el dinero asignado a la misma y pagar a los trabajadores. En este sentido, observemos que casi todos los responsables de las obras del palacio – por ejemplo, Relat, Palau y Descoll - eran expertos en gestiones económico-administrativas.

³⁴ Esta cifra es aproximada, dado que, por ejemplo, algunos pagos no tuvieron como destino las obras del palacio. Por citar un solo ejemplo, en las cuentas que rindió Codina por el período 1362-1365, ya hemos visto que una porción del dinero recibido – no sabemos cuánto – se empleó en las obras del palacio del arzobispo de Tarragona. Por otra parte, y para evitar duplicación de sumas, no he incluido en el total la cantidad de 88.163 sb. gastada por el *obrer* Relat porque en su mayor parte (exactamente 76.000 s. 4 d.ob.b.) fue entregada a Codina, quien rindió cuenta puntual de ella como se deduce de los albaranes. El resto, hasta alcanzar los 88.163 sb. fue dado por orden del rey a personas ajenas a las obras del palacio. Para tener un

extrañar que, siendo el período de mayor efervescencia constructiva, la cantidad principal – 76.000 s. 4 d. ob.b. – fue la gastada por el *sots-obrer* Codina entre 1359 y 1365. Vienen después en orden de magnitud los 40.824 s. 5 db. destinados a la ampliación del palacio en 1380: 17.844 sb. a la compra de la casa que se permutaría con el edificio de la sacristía de la Seu; y 22.979 s. 8 db. a su acondicionamiento. Siguen los 26.492 sb. gastados en reparar una chimenea y, sobre todo, en hacer una cámara para la reina. Y ya en los últimos puestos del *ranking* vienen los 6.452 s. 2 db. consumidos en las obras de la cámara situada encima de la audiencia; los 2.483 sb. en el cancel y la clausura de la misma; los 1.441 sb. en los trabajos del archivo; y finalmente, los 1.436 s. 8 d. destinados a reparar los desperfectos causados por el terremoto de 1373.

Y hasta aquí los datos que he logrado reunir a través de los albaranes testimoniales referidos a la segunda mitad del reinado de Pedro el Ceremonioso. Espero que sean de alguna utilidad a los interesados en el tema y que puedan ser incorporados al “dossier” siempre abierto sobre el proceso de construcción del palacio real barcelonés.

* * * *

Documento nº 1

1362, febrero, 21. Barcelona

Audición de las cuentas de Jaume Codina, capellán de la reina, por las obras realizadas en el palacio real entre el 16 de septiembre de 1359 y el 31 de enero de 1362

Archivo de la Corona de Aragón, Real Patrimonio, Maestro Racional, nº 643, ff. 268v.-269v.

Jacme Cudina, capellà de la senyora regina

Jo, en Berenguer de Codinachs *et cetera*, atorch a vós, en Jacme Codina, capellà de la senyora regina, que havets comptat ab mi de la rahó dejús escrita en la forma que-s segueix.

És a saber, que-l senyor rey, ab letra sua dada en Barcelona lo Xè dia del mes d'octubre del any de la nativitat de nostre Senyor M.CCCLX, constituí e ordonà que en Berenguer de Reelat, conseller seu e tresorer de la dita senyora reyna, fos obrer major de les obres que-s farian en lo palau que-l dit senyor ha en la ciutat de Barcelona e vós, dit en Jacme Codina, que fóssets sotsobrer de les dites obres; e ab la dita letra lo dit senyor rey manava al dit en Berenguer de Reelat que dels diners de qualsevol assignacions per lo dit senyor a ell fetes per rahó de les dites obres donàs e liuràs a vós, dit en Jacme Codina, tot ço qui a vós fos necessari a obs de les dessus dites obres e en aquell temps que fos necessari a fer les dites obres axí que vós, dit en Jacme Codina, fóssets tengut de retre compte e rahó a la cort del senyor rey axí de les obres que haviets ja fetes en lo dit palau en temps passat com en lo temps que après se ensequirà, segons que totes les dites rahons e altres són en la dita letra del dit senyor rey largament contingudes.

E, segons lo compte que-m havets donat de la dita rahó, scrit en IIII llibres de paper, vós començàs a procurar los affers de la dita obra en lo XVIè dia del mes de

pequeño punto de referencia, podríamos comparar los 155.130 s. gastados en el palacio en los 21 años que median entre 1359 y 1380 con los 118.561 s. empleados por el clavario de Barcelona en las obras de la muralla del Raval y en la construcción de algunas fuentes de la ciudad sólo en la anualidad comprendida entre diciembre de 1369 y noviembre de 1370: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Consell de Cent, Clavaria, 1B.XI-9, f. 184v.

setembre del any de la nativitat de nostre Senyor MCCCLIX, que-l senyor rey féu manament al dit en Berenguer de Reelat que faés començar la obra del dit palau, e lo dit en Berenguer substituí vós que fóssets sotsobrer de la dita obra; e continuàs aquella obra tro per tot lo mes de janer del any de la nativitat de nostre Senyor MCCCLXII, romanent la procuració de la dita obra en vostre poder, per tal com encara no és acabada, dins lo qual temps s'encloen II anys, IIII mesos, XV dies complits.

E en los III libres dels dits IIII libres són escrites totes les dates, pagues e messions que posats haver fetes per salaris de jornals e per compres de pedra, calç e fusta e altres coses a la dita obra necessàries; e en lo quart libre són escrites les reebudes que posats haver fetes del dit en Berenguer de Reelat.

E munten les reebudes que posats haver fetes del dit en Berenguer de Reelat en lo temps demunt dit, segons que totes les dessús dites reebudes són contengudes e escrites largament per menut e en summa *quinquaginta septem millia viginti novem solidos IIII denarios obolum barchinonensium*.

E munten les dates, pagues e messions que vós posats haver fetes axí en loguer de maestres, manobres, fusters e-n compres de fusta, pedra, calç, ferraments e en fer portar totes les dessús dites pedres, fusta e altres coses al dit palau com en fer pintar alguna fusta necessària a les VI archades que són estades per vós fetes en lo dit palau com encara en la obra que faés e per les privades que-l dit senyor novellament ha fetes fer en lo dit palau, segons que totes les dessús dites dates, pagues e messions són en los dits III libres de vostre compte contengudes e scrites largament per menut e en summa *sexaginta millia nongentos tres solidos octo denarios obolum barchinonensium*.

E axí, egualades les dessús dites reebudes ab les dates romania que haviets a cobrar del dit compte, ço és, que munten més les dites dates, pagues e messions que les reebudes dessús dites *tres millia octingentos septuaginta quatuor solidos quatuor denarios barchinonensium*, dels quals jo he fet a vós albarà en especial lo dia que aquest és fet, ab lo qual vos són deguts per la cort del dit senyor rey. E lo present albarà deu romanir en vostre poder solament per testimoni del retiment del dit compte, lo qual compte vós juràs en mon poder, tocats de vostres mans los sants evangelis de Déu, ésser vertader e leyal en totes coses. E jo he cobrat los dits IIII libres de vostre compte e translat e la dessús dita letra de la dita concessió, àpoches e altres cauteles al dit compte pertanyents.

En testimoni de la qual cosa he fet a vós lo present albarà, segellat ab lo segell pendent del dit meu offici, scrit en Barcelona a XXI dia del mes de febrer *anno a nativitate Domini M^oCCC^oLX^o secundo*.

Documento nº 2

1381, mayo, 15. Zaragoza

Audición de las cuentas presentadas por Bernat Carbó, de la casa real, procurador para gestionar la permuta de la vivienda de Pere de Vallseca con una casa perteneciente a la sacristía de la catedral, que el rey deseaba añadir al palacio real.

Archivo de la Corona de Aragón, Real Patrimonio, Maestro Racional, nº 650, ff. 78v.-79v.

Bernat Carbó, de casa del senyor rey

Jo, en Berenguer de Relat *et cetera*, atorch a vós, en Bernat Carbó, de casa del dit senyor, que havets comptar ab mi de la rahó dejús escrita en la forma que-s segueix.

És a saber que·l senyor rey, ab carta sua en pergamí escrita ab son segell pendent segellada, dada en Barcelona a IX dies del mes d'abril del any de la nativitat de nostre Senyor M.CCC.LXXX, cobeejant haver l'alberch que la sagristia de la seu de Barcelona havia prop la dita seu, lo qual és contiguu al palau major del senyor rey, per ço com aquell lo dit senyor havia fort necessari per certes rahons; del qual alberch era estada dada esperança al dit senyor per aquells qui·n havien poder, ço és, que·l dit senyor rey per escambi e permutació del dit alberch, donant a la dita sagristia en alou fran I alberch que en Pere de Vallseca, ciutadà de Barcelona, havia en la dita ciutat en lo carrer apellat *dels pareys*, poria haver l'alberch de la dita sagristia, donant emperò per tornes del dit cambi alguna quantitat de diners. Per ço, lo dit senyor, confiant de la indústria de vós, dit en Bernat Carbó, constituí e ordonà vós procurador seu especial a comprar per ell e en nom seu tots e qualsevol censes qui sobre lo dit alberch de·n Pere de Vallseca se reebes en alou o en feu. E, si per ventura hi havia algú dels dits censes qui·s tenguessen per esgleya o per monestir e aquells per via de compra haver no podiets, volia lo dit senyor que compràssets altres censes en alou, los quals vos poguéssets cambiar e permutar ab los dessus dits, e après compràssets lo dit alberch de·n Pere de Vallseca; les quals compres faéssets per aquelles quantitats de moneda e preus que ab los venedors vos poriets convenir. E, haüt per vós en la dita manera lo dit alberch en alou, poguéssets aquell per franch alou cambiar e permutar ab l'alberch de la sagristia dessus dita e encara donar per lo dit cambi aquelles tornes que a vós serà ben vist fahedor. E que poguéssets, en nom del dit senyor, reebre e dar possessió de les coses que us serien venudes e cambiades per la dita rahó; e generalment totes altres e sengles coses fer poguéssets sobre los dits affers que·l dit senyor fer poguera si personalment hi fos.

Per auctoritat de la qual procuració vós, segons lo compte que·m havets donat de la dita rahó scrit en quèrn de paper, posats que reebés de les persones dejús scrites les quantitats següents. És a saber, del senyor rey, qui·ls vos donà del diners de la sua cambra entre tres partides, *XI. millia .CCCC.XLIII. solidos IX denarios barchinonensium*. Item, de·n Pere dez Vall, tresorer seu, qui·ls vos donà de manament del senyor rey *.III. millia C. solidos barchinonensium*. Item, de·n Arnau Morera, rector de la capella del palau major que·l dit senyor ha en Barcelona, qui·ls vos donà de manament del dit senyor rey a ell fet ab albaranet segellat ab lo segell del seu anell, en *.CCC. florins d'or d'Aragó, III. millia .CCC. solidos barchinonensium*. E axí munten en summa les dites quantitats per vós reebudes en la forma damunt dita *decem septem millia octingentos quadraginta quatuor solidos novem denarios barchinonensium*.

E munten les dates, pagues e messions que vós posats haver fetes, és a saber en comprar algun cenç en alou que en Jacme Marquet, ciutadà de Barcelona, reebia sobre I alberch de·n Guillem Sala, prevere, en la dita ciutat de Barcelona, del qual cenç vós, en lo nom dessus dit, faés cambi e permutació ab lo camerer de Sant Cugat del Vallès per algun altre cenç que ell reebia en alou sobre l'alberch del dit en Pere de Vallseca, lo qual cenç vos no podiets haver per via de compra com lo dit camerer no·l volgués vendre, per la qual rahó vos convench haver aquell per via del dit cambi. E en comprar encara alguns altres censos que sobre·l dit alberch de·n Pere de Vallseca se reebien sots senyoria e alou del senyor rey. E encara en comprar lo dit alberch del dit en Pere de Vallseca, lo qual enaprès que·l hagués comprat e alohat vós, en nom de procurador dessus dit, donàs e cambiàs en alou franch per lo dit alberch de la sagristia de la dita seu, qui per certs procuradors del cardenal de sant Eustachi, lladonchs sagristà de la dita seu, fo al dit senyor e a vós, en nom seu, cambiat e donat en franch alou, entrevinent en açò ferma e consentiment del bisbe e del capítol de la dita seu de Barcelona, comptats e encloses en les dites dates *.III. millia .CCC. solidos barchinonensium* que vós donàs a la dita sagristia per tornes e millorament del dit cambi. E comptats encara e encloses *CVI solidos III denarios barchinonensium* qui en

vostre poder eren romases dels diners per vós reebuts per la dita rahó, après que les dites compres e cambis hagués fets, los quals vós, de manament del senyor rey, donàs a·n Francesc Peretà, de la sua cambra, qui aquells devia convertir en algunes obres del alberch dessús dit al dit senyor cambiat e donat, al qual per mi n'és estat fet notament en los libres de notaments comuns de mon offici qu·n deu dar compte e rahó a la cort. E en algunes messions que us convench a fer per rahó dels dits affers, segons que totes les dites dates, pagues e messions són en lo dit quèrn de vostre compte contengudes e escrites largament per menut e en summa a aquella mateixa quantitat a què munten les reebudes dessús dites, ço és, a *decem septem millia octingentos quadraginta quatuor solidos novem denarios barchinonensium*.

E axí en la dita forma roman quiti e equal lo dit compte, que no·n devíets res a cobrar ne a tornar. Lo qual compte vós juràs en mon poder, tocats de vostres mans los sants evangelis de Déu, ésser vertader e leyal en totes coses. E jo he cobrat de vós lo dit quèrn de vostre compte, translat en paper de la dita carta de procuració per lo senyor rey a vós feta e la carta pública del cambi e permutació que al senyor rey e a vós en nom seu fo fet del alberch qui era de la dita sagristia ensemps ab altres cartes públiques faents per lo dit cambi, àpoches e altres cauteles al dit compte pertanyents.

En testimoni de la qual cosa he fet a vós lo present albarà segellat ab lo segell pendent del dit meu offici, scrit en Ceragoça a XV dies del mes de maig *anno a nativitate Domini millesimo trecentesimo octuagesimo primo*.

La juventud valenciana del pintor Lorenzo Zaragoza a la luz de un nuevo hallazgo documental

Juan Vicente García Marsilla¹

La figura de Lorenzo Zaragoza es, en el ámbito de la pintura gótica en la Corona de Aragón, una de las que ha acaparado en los últimos años más polémica, tanto en cuanto a su trayectoria artística, y especialmente a su adscripción a una corriente estilística u otra, como a la atribución a su pincel de ciertas obras conservadas. Así, desde que, a finales de la década de 1970, Antoni José i Pitarch discutió la posibilidad de que él fuera el autor del retablo perdido de la Virgen, san Martín y santa Águeda de Jérica, que expresaba formas ya maduras del gótico internacional, y propuso su identificación con otro pintor más tradicional, el llamado “Maestro de Villahermosa”, nadie parece ya dudar, al menos, de que Lorenzo Zaragoza se movería más bien dentro de los parámetros del italogótico que por los mismos años desarrollaban en Barcelona los hermanos Serra o Ramon Destorrents.² Sin embargo, la ambiciosa propuesta de José i Pitarch, que atribuye a este pintor un amplísimo catálogo de obras, incluyendo los tres retablos de Villahermosa, el apostolado del Ayuntamiento de Alzira, el retablo de Collado de Alpuente, el *Salvator Mundi* y la Virgen de Penella, de la catedral de Valencia, las escenas del retablo de San Lucas del Gremio de Carpinteros de Valencia, hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y los retablos de la Virgen de Chelva y Albarracín, ambos el Museu Nacional d’Art de Catalunya (Barcelona), además de alguna obra catalana, ha sido cuestionada entre otros por Rosa Alcoy y, más recientemente, por Joan Aliaga. Ambos consideran que es imposible atribuir a un solo pintor todo este corpus, por las calidades desiguales que presentan dichas obras y el bajo nivel técnico de algunas de ellas, y que sería más correcto pensar en diversos artistas de formación catalana y con talleres radicados incluso en el Maestrazgo o en la misma Barcelona, lo que explicaría la escasa presencia de contratos pictóricos en los protocolos notariales valencianos del siglo XIV.³

¹ Universitat de València.

² Véase de JOSÉ I PITARCH, A., “Llorenç Zaragoza y los orígenes de la pintura medieval en Valencia”, *D’Art* 5 (1979), p. 21-50 y 6-7 (1981), p. 109-119; *Pintura gótica valenciana. El período internacional. Desde la formación del taller de Valencia c. 1374 hasta la presencia de la segunda corriente flamenca c. 1440-1450*, Barcelona, resumen de tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 1982; y “Los primeros tiempos (siglo XIII-último tercio del siglo XIV)”, *La luz de las imágenes*, catálogo de exposición, Segorbe, Generalitat Valenciana- Obispado de Segorbe, 2001, p. 97-147.

³ ALCOY I PEDRÓS, R., “La pintura gótica”, en X. Barral i Altet (dir.), *Art de Catalunya (Ars Cataloniae)* vol. 8, *Pintura antiga i medieval*, Barcelona, L’Isard, 1998, p. 136-348; y de la misma autora, “Llorenç Saragossa” en, *L’Art Gòtic a Catalunya. Pintura I. De l’inici a*

No obstante, aunque el número de referencias a contratos es incomparablemente inferior al del *boom* artístico que se produce a partir de las últimas décadas de esa centuria, se conserva documentación suficiente como para pensar que existían antes ciertos talleres pictóricos, por modestos que fueran, establecidos en Valencia, algunos de los cuales quizá se dedicaban ya a la pintura figurativa al menos desde principios de la década de 1330.⁴ La mayoría, es cierto, trabajarían entonces básicamente decorando escudos, banderas o sillars de montar, razón por la cual los pintores de esta época estaban encuadrados en el oficio de *freners*, y de hecho se conocen pintores bastante activos en estos menesteres, como Andreu Sarrebollada, Bartomeu Llorenç o Gonçal de Mora; pero ya en 1333 disponemos de una referencia incuestionable a un pintor vecino de Valencia al que se le había encargado un retablo: se trata de un tal Ferran Peris, que recibió del sacerdote Ramon Revert 150 sueldos como parte del precio de un "*retaula acabat de la advochació de sent Bernabeu*" que debía entregar para la fiesta de san Miguel.⁵

Después, a finales de la década de 1340, ya es inequívoca la presencia de varios pintores figurativos en Valencia, como Pere Peetge, *pintor de la ciutat de València*, que llevó a cabo *dues figures de Nostre Senyor* para la reina en 1348; Vidal Belluga, autor de un retablo para la iglesia de Penàguila en junio de 1349 y, junto a otro pintor, Joan Macià, de unas pinturas en la capilla de San Miguel de la catedral en 1349; o incluso un Francesc Serra, que nada debe tener que ver con la saga barcelonesa, puesto que ya en 1348 era considerado vecino de Valencia, cuando se le condenó a acabar un retablo que le había encomendado el notario Antoni Andreu.⁶

Y es en ese contexto de una incipiente actividad pictórica ya más o menos estable en el que encaja el documento inédito que aquí presento, relativo precisamente a Lorenzo Zaragoza, y que, aunque no aportará nada a la discusión sobre las obras que se le atribuyen y la definición de su verdadero estilo, puede suponer una importante novedad para nuestra comprensión de su trayectoria vital y artística. Se trata de la constatación de su presencia activa como pintor en Valencia antes incluso de su etapa catalana, y en concreto en el año 1358. Es un acuerdo ante el *Justícia Civil* de la ciudad

l'italianisme, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 250-253. De ALIAGA MORELL, J., "La potencia expresiva del gótico internacional valenciano", en COMPANY, X., & VILALTA, M. J., & PUIG, I., (eds.), *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, Lleida, Garsineu Editors, 2009, p. 168-191, especialmente las páginas 170-180.

⁴ Mucho antes, en 1318 dos pintores, padre e hijo, Pere y Joan Arnau, son acusados por su cliente, Francesc Escrivà, de haber incumplido el plazo de entrega de *II retaules de drap*, que tenía que obrar *de pintura*. Es la primera vez que en la documentación valenciana se hace referencia a la palabra *retaula*, aunque en este caso fuera de tela. Pero este documento presenta ciertas dudas, ya que en ningún momento se habla de los pintores como vecinos o ciudadanos de Valencia, y además es posible que las pinturas que ejecutaran en dicho retablo fueran de tipo decorativo, y no de imágenes figurativas, aunque esto último parece improbable (Archivo del Reino de Valencia (en adelante ARV), *Justícia Civil* 24, 25 de agosto de 1318, transcrito en COMPANY, X. & ALIAGA, J. & TOLOSA, L. & FRAMIS, M., (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I*, Valencia, PUV, 2005, doc. 59, p. 48.

⁵ ARV, *Justícia de CCC sous, Apel·lacions* 3, mano 3^a, 5 de agosto de 1333 (editado en COMPANY, X. & ALIAGA, J. & TOLOSA, L. & FRAMIS, M., (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I, cit.*, doc. 130, p. 70). El nombre que aparece en el documento es simplemente Ferrando, aunque estos autores, seguramente con buen criterio, consideran en la regesta del mismo que se trata de Ferran Peris, que aparece en el mismo volumen en más de una ocasión. El corto plazo de entrega (menos de dos meses) se puede entender si pensamos que este documento está en la serie de apelaciones, con lo que en realidad debe remitir a un contrato realizado con anterioridad, y seguramente ante notario.

⁶ Referencias recogidas por COMPANY, X. & ALIAGA, J. & TOLOSA, L. & FRAMIS, M., (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I, cit.*, documentos 191, 193, 197 y 199, p. 118-121.

entre él, que es presentado como *pictor vehin de Valencia*, y los albaceas del difunto Francesc Burguera, *ciudadà*, por el cual les entregará en un plazo máximo de tres meses un retablo que había contratado con ellos, incurriendo en una pena de cien sueldos si se retrasaba. El texto completo de esta breve nota es el siguiente:

En l'any de la Nativitat de nostre senyor Mil CCC L e huyt, dimecres XXIX dies d'agost.

En Lorenç de Saragoça, pictor vehin de València, per sa plena voluntat se obliga a-n Matheu Rocha, mercader de València, e a-n Berenguer Tabanera, absent, axí com si fos present, en nom de marmessors del derrer testament d'en Francesch Burguera, ciutadan de Valencia, defunct, que d'ací migant lo mes de noembre los haurà donat acabat, segons que fer se deu, lo retaule lo qual als dits marmessors ha promès de fer, sots pena de cent sous paguadors dels seus béns als cofrens del Senyor Rey.⁷

Este documento, que no se recoge en ninguno de los repertorios publicados por José Sanchis Sivera, Lluís Cerveró, o más recientemente por el grupo dirigido por Ximo Company, reviste una gran importancia en tanto en cuanto obliga a replantearse parte de la biografía de Lorenzo Zaragoza, y podría implicar también un cierto cambio en la imagen del ambiente artístico de la Valencia trecentista que nos hemos formado hasta la fecha.

Pero antes de avanzar hipótesis más ambiciosas, comencemos por analizar el documento en sí. Se trata del texto de una *obligació*, un compromiso de pago que se realizaba ante la justicia local bien para pagar alguna compraventa o un servicio, bien como una forma de crédito a corto plazo, o también, como debe ser el caso que nos ocupa, cuando se preveía que un pacto anterior no se iba a cumplir en el plazo acordado inicialmente, y se concedía una especie de prórroga para la transacción.⁸ Esto explica el término tan corto que se da para la entrega del retablo acabado, mediados de noviembre, o lo que es lo mismo, un máximo de unos ochenta días, y que en ningún caso se haga referencia a la cuantía total que le entregaron por su trabajo, aunque debía ser importante, dada la alta pena, de cien sueldos, que imponen ante un posible nuevo retraso.⁹ Tampoco tenemos mucha información sobre los clientes, pero sí la suficiente para observar que serían miembros de la burguesía local, uno de ellos un mercader, Mateu Roca, mientras que el difunto disfrutaba del rango de *ciudadà*.

El pintor, *Lorenç de Saragoça*, que es sin duda el conocido artista, aparece ya aquí como vecino de Valencia, y dadas las fechas, y la dilatada carrera que aún le llevará a contratar obras hasta 1405, es decir, 47 años más tarde, nos hace pensar en un pintor todavía joven, quizá en torno a los veinticinco años, lo que situaría su nacimiento en los

⁷ ARV, *Justícia Civil* 210, *Condempnacions i Obligacions del Justícia Joan de Solanes*, 29 de agosto de 1358.

⁸ Sobre la *obligació* y sus funciones véase GARCÍA MARSILLA, J. V., *Vivir a crédito en la Valencia medieval. De los orígenes del sistema censal al endeudamiento del municipio*, Valencia- PUV- Ajuntament de València, 2002, especialmente p. 76-83.

⁹ En estos años el *Justícia Civil* entendía en casos superiores a 50 sueldos, ya que desde 1324 el Subjusticia, o Justicia de menor cuantía se encargaba de los pleitos que importaban menos de esa cantidad, que pasarían a ser 300 sueldos en 1363 (GARCÍA MARSILLA, J. V., *Vivir a crédito en la Valencia medieval. cit.*, p. 77). Dado que las penas que se imponían solían ascender a entre un 10 y un 20% de la cantidad adeudada, se puede pensar en un retablo con un coste de entre 500 y 1.000 sueldos.

primeros años de la década de 1330.¹⁰ Y corrobora la afirmación de que estamos ante el mismo artista que es llamado por el *consell* de Valencia para que se instale en la ciudad en 1374 la forma en que se redactaron en ese año las instrucciones a los *jurats* para que contactaran con él y le convencieran de cambiar de domicilio. Así, claramente se dice en las actas municipales que Lorenzo Zaragoza "*per alcunes adversitats de guerres e altres coses en temps passat se n'era anat estar a la ciutat de Barcelona*", por lo que se le ofrecía *tornar*.¹¹ Es evidente pues que los regidores no estaban haciendo referencia a alguna estancia corta del pintor en Valencia, sino que Lorenzo Zaragoza se había marchado de su ciudad en la coyuntura difícil de la guerra con Castilla, que había comenzado en 1356 y en la que el reino de Valencia fue uno de los frentes más cruentos, siendo asediada la capital por Pedro el Cruel dos veces, en 1363 y 1364. Seguramente poco antes del primero de esos sitios Lorenzo Zaragoza se exilió a Barcelona, dado que el 9 de diciembre del mismo año 1363 aparece como *habitador* de la Ciudad Condal, cobrando por la confección de un retablo para Castellnou de Bages, población de la diócesis de Vic.¹²

Después, pasado el peligro bélico, y con la ciudad de Valencia iniciando su gran despegue económico y demográfico, es lógico que en 1374 sus dirigentes intentaran recuperar a un pintor al que ya conocían bien, y que seguramente habría mejorado su estilo al calor del mayor mercado artístico de la Corona, compitiendo, y quizá en algún caso colaborando, con Ramon Destorrents, el taller de los Serra o Pere de Valldebriga. Además Zaragoza se había ido introduciendo en la corte gracias a la confianza que en él depositó la reina Leonor de Portugal, lo que explica la valoración un tanto hiperbólica que hizo su marido Pedro el Ceremonioso sólo un año antes de la oferta valenciana, en 1373, cuando lo catalogó en una carta a los *jurats* de Albocàsser, como "*lo millor pintor que en aquesta ciutat (Barcelona) sia*".¹³ Está claro que el rey trataba de convencer a los prohombres de esta población castellonense de las virtudes del pintor que les enviaba para realizar un peritaje de una obra de otro artista, el tortosino Domingo Valls, pero esto no contradice que en verdad el monarca valorase muy positivamente los conocimientos de Lorenzo.

Por eso la oferta de los mandatarios valencianos fue realmente generosa: le prometían de entrada una "prima" de 550 sueldos valencianos, más otros 1.100 para que se comprara una casa, a condición de que se hiciera vecino de Valencia y se quedara a residir ya en ella para siempre. Y la aceptación del pintor fue también sorprendentemente rápida, pues apenas mediaron dos semanas entre la decisión del *consell* y el efectivo avecindamiento –de nuevo– de Lorenzo Zaragoza en la ciudad del Turia el 28 de noviembre de 1374, aunque, al contrario de lo que se solía hacer en estos

¹⁰ Su última obra contratada que conocemos hasta la fecha es el retablo del Salvador de Borriana, de la que cobró 30 florines el 17 de noviembre de 1405. (TOLOSA, L. & COMPANY, X. & ALIAGA, J., (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna II*, Valencia, PUV, 2011, doc. 224, p. 116). Su muerte se debió producir en 1406, año en el que redactó su testamento (CERVERÓ GOMIS, L., "Pintores valentinos. Su cronología y documentación. Apéndice", *Archivo de Arte Valenciano* 171 (1971), p. 23-36, y p. 29). La siguiente referencia ya nos confirma que había muerto, y es de 1413, cuando su viuda Francesca debe vender un censal a otro pintor, Martí Mestre (TOLOSA, L. & COMPANY, X. & ALIAGA, J., (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna II*, cit. doc. 611, p. 305).

¹¹ Archivo Municipal de Valencia (AMV), *Manuals de Consells* A-16, f. 233 r., 14 de noviembre de 1374.

¹² JOSÉ I PITARCH, A., "Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura valenciana medieval", *cit.*, p. 28.

¹³ SANPERE I MIQUEL, S., *La pintura migeval catalana*, vol. II. *Els trecentistes*, Barcelona, S Babra, 1924, p. 316-317.

casos, no se indica todavía en dicha inscripción en qué parroquia iba a residir, quizá porque aún no había comprado la casa.¹⁴

Sin duda Lorenzo Zaragoza conocía aquella urbe a la que volvía después de una década de ausencia, y sabía que en ella la competencia sería menor, sobre todo si contaba con el amparo del gobierno municipal, que era ya en sí uno de los grandes comitentes de las artes. La preocupación del rey Pedro porque Lorenzo, pese a su cambio de residencia, acabase encargos suyos que llevaba entre manos, y especialmente un retablo de santa Apolonia para la iglesia de San Lorenzo de Zaragoza,¹⁵ incide una vez más en el aprecio del monarca por la pericia de este pintor.

En Valencia desarrollará una importante actividad a partir de entonces, firmando los más suculentos contratos de la ciudad, especialmente en su período de máximo apogeo, que se podría situar en la década de 1380, con encargos documentados para canónigos de la catedral de Valencia, para Sant Bernat de Rascanya, Santa María del Puig o las iglesias parroquiales del Salvador y de San Andrés de la capital, especialmente importante este último, pues consistió en la confección del retablo mayor, que se liquidó en 1389 por nada menos que 5.000 sueldos, la cifra más alta pagada por un retablo en Valencia que se ha registrado hasta esa fecha.¹⁶

Desde luego en esos años Lorenzo Zaragoza no estaba solo en el panorama pictórico valenciano, pues, además de un cierto número de pintores de los que no se han conservado referencias a obras figurativas, y que por tanto seguramente eran decoradores de cajas y otros muebles, como Domingo de la Rambla, competían con él Francesc Comes, antes de marcharse a Mallorca, y al menos otros dos inmigrados, el barcelonés Francesc Serra II, desterrado de su ciudad, y el supuestamente italiano Esteve Rovira de Xipre, que ya aparece como vecino de Valencia en 1388, cuando lo contrata el arzobispo de Toledo para pintar un retablo, mientras que al año siguiente pasan a formar parte de su taller por lo menos dos aprendices.¹⁷

Seguramente fue esa llegada progresiva de maestros extranjeros la que al final acabó superando a Lorenzo Zaragoza, pues después de Esteve Rovira se instalaron en Valencia, ya en la década de 1390, el alemán Marçal de Sax, el italiano Starnina y el catalán Pere Nicolau, que aportaron propuestas nuevas, en lo que se ha llamado la "primera generación del gótico internacional valenciano". Se observa entonces cómo la supremacía de Lorenzo en el mercado artístico local se debió ver progresivamente socavada, hasta el punto de no recibir prácticamente encargos en la propia ciudad de

¹⁴ COMPANY, X. & ALIAGA, J. & TOLOSA, L. & FRAMIS, M., (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I, cit.*, docs. 356 a 358, p. 228 y 229.

¹⁵ RUBIÓ I LLUCH, A., *Documents per l'història de la cultura catalana mig-eval*, 2 vols., Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1908-1921, vol. II, doc. CXCVIII, citado por JOSÉ I PITARCH, A., "Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura valenciana medieval", *cit.*, p. 26.

¹⁶ COMPANY, X. & ALIAGA, J. & TOLOSA, L. & FRAMIS, M., (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I, cit.*, doc. 555, p. 322. Todas las demás citas eran ya conocidas por Lluís Cerveró y son reproducidas también por estos autores. El contrato de San Bernat de Rascanya fue publicado por ARCINIEGA, L., "Lorenzo Zaragoza, autor del retablo mayor del Monasterio de san Bernardo de Rascaña, extramuros de Valencia (1385-1387)", *Archivo de Arte Valenciano* 76, 1995, p. 32-40.

¹⁷ Francesc Comes contrató un aprendiz en Valencia en 1380, (COMPANY, X. & ALIAGA, J. & TOLOSA, L. & FRAMIS, M., (eds.), *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I, cit.*, doc. 390, p. 242-244); a Francesc Serra se le documenta desde 1380, año en que dora y barniza la pila de la puerta del coro de la catedral, hasta 1396, cuando cobra parte de un retablo de los franciscanos de Xàtiva, por la muy respetable cantidad de 3.410 sueldos (*idem*, doc. 383, p. 237, y doc. 747, p. 416); Esteve Rovira aparece como "pintor vezino de Valencia" ya en 1388, y contrata aprendices, por cierto ambos también inmigrantes, uno de Córdoba y otro de Camprodon, en Girona, en 1389 (*idem*, doc. 511, 556, 557, p., 302-306, 322, y 323).

Valencia, cuya clientela probablemente estaba más abierta a las novedades, y tener que circular por poblaciones como Alzira, Jérica, Sagunt, Onda o Borriana, hasta su muerte en 1406. Es evidente que para un pintor ya maduro, que con estos nuevos datos podemos suponer que contaría ya entonces con entre sesenta y setenta años, sería prácticamente imposible asimilar esas radicales novedades, lo que apuntala la tesis de José i Pitarch de que Lorenzo Zaragoza nunca se llegaría a despegar de un estilo claramente italogótico, para adaptarse al internacional.

* * *

En definitiva, y para concluir, la formación inicial de Lorenzo Zaragoza no se llevaría a cabo, como se ha mantenido hasta ahora, en Barcelona, con Destorrents o los Serra, sino que sus primeros pasos al salir de su Cariñena natal le encaminarían hacia Valencia, donde debió aprender en el taller de algunos de esos primeros y desconocidos maestros, como los citados Pere Peetge, Vidal Belluga, Joan Macià, Francesc Serra, o Ferrer Querol, pintor mayor del palacio del Real en 1349.¹⁸ Es probable que los retablos más antiguos conocidos en el antiguo reino de Valencia, como el de Santa Bárbara de Cocentaina, o el perdido, pero conocido por fotografías, de Santa Lucía de Albal, fueran obra de alguno de estos nombres. Cabría por ejemplo especular que si Vidal Belluga contrató un retablo para la cercana Penàguila, es posible que fuera conocido también en Cocentaina, a sólo 13 kilómetros de distancia, y que si, como afirmó Leandro de Saralegui, ambos retablos son obra de la misma mano, conviene tener en cuenta que el de Albal perteneció originalmente a una capilla de la catedral de Valencia, donde también está documentado el mismo Belluga.¹⁹

Pero en todo caso, lo interesante es que Valencia disponía ya de talleres propios, aunque más modestos que Barcelona, y que Lorenzo Zaragoza llegó a tener el suyo propio al menos en 1358. Esto es lo que explica que al poco tiempo de llegar a Barcelona lo veamos ya contratando retablos, porque llegó allí ya formado y no como aprendiz al servicio de terceros; y arroja luz sobre el hecho de que años más tarde, en 1374, los regidores valencianos se dirigieran a él, y no a otro, para revitalizar el ambiente artístico local que estaría entonces despertándose tras las duras consecuencias de la guerra. Sin discutir en absoluto la primacía de Barcelona en esta etapa, y en la introducción del italianismo pictórico en la Corona de Aragón, cabría pues tener en cuenta la presencia también de talleres artísticos en otras ciudades relevantes que probablemente recibirían con la misma prontitud estas influencias, y no sólo Valencia, sino también por ejemplo Zaragoza, como estudiara María del Carmen Lacarra, o desde luego Mallorca, como demostró Gabriel Llompart.²⁰

¹⁸ *Idem*, doc. 200, p. 121, 22 de noviembre de 1349.

¹⁹ Véase la nota 6. La identificación de ambos retablos como del mismo autor en SARALEGUI, L., "Noticario de pinturas en tierras levantinas", *Archivo Español de Arte*, tomo 31, nº 123, 1958, p. 237-242. Sobre el retablo de Cocentaina y su restauración CATALÁN, J. L., *et alii*, *Retablo de Santa Bárbara de Cocentaina*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2001.

²⁰ LACARRA DUCAY, M. C., "La influencia de los pintores italianos en los talleres aragoneses durante el siglo XIV", *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, p. 425-447; LLOMPART, G., *La pintura gótica en Mallorca*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1999 y SABATER, T.

Pere Serra i el seu taller, a l'entorn del retaule major de Sant Pere de Cubells

Francesc Ruiz i Quesada

Membre d'una de les nissagues més importants de la pintura catalana medieval, Pere Serra fou deixeble de Ramon Destorrents, pintor del rei, el 1357.¹ Ja morts els seus germans Francesc, Joan i Jaume i a cavall del canvi de segle, la pintura de Pere Serra gaudí d'una forta acollida gràcies a la renovació que implicà la integració dins el taller d'artistes com Joan Mates, tot i l'èxit de les propostes més innovadores de Lluís Borrassà. Entre les nombroses comandes rebudes en aquest període varen destacar el retaule major de l'església del monestir de Santes Creus i el retaule major de l'església parroquial de Sant Pere de Cubells (la Noguera).

Fins fa poc, les notícies relatives al conjunt de Santes Creus, un dels més importants de l'art gòtic català, constataven que el retaule costà la quantitat de 10.000 sous, preu pel qual Pere Serra el contractà. Tanmateix, la mort de Pere Serra i de Guerau Gener, artista que continuà amb l'encàrrec fet a Pere Serra, motivà que el conjunt fos finalment acabat per Lluís Borrassà el 1411. Aquests incidents devien fer augmentar el valor econòmic de l'obra, el qual ascendí a 15.170 sous, aportats principalment per fra Vidal de Blanes, monjo del monestir, que donà 10.000 sous del seu patrimoni personal; els prepòsits i altres oficials, que donaren 40 florins; i fra Lluís, abat del monestir de Valldigna, que aportà 200 florins.²

1 VERRIÉ, F.-P., "Una obra documentada de Ramón Destorrents, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VI-3 i 4 (1948), p. 321-340. El meu agraïment cap a Helios Borja, investigador incansable de la diòcesi sogorbina, per l'ajut a l'hora de transcriure el document inèdit de Pere Serra que ara donem a conèixer; Jordi Casanovas, del Museu Nacional d'Art de Catalunya, relativa al dipòsit de la Col·lecció Bosch i Caterineu al MNAC; Lluís González Martín, del Servei de Patrimoni Arquitectònic de la Generalitat de Catalunya, per la tramesa dels plànols de l'església parroquial de Sant Pere de Cubells; José Luís Merino, del Museo de Bellas Artes de Bilbao, vinculada a les dades de les taules de Pere Serra propietat d'aquesta entitat; Eva Nyerges, del Museo de Belles Arts de Budapest, per la informació i imatge de la taula de Santa Anna que es guarda a Budapest i a Marc Sureda i Anna Homs, del Museu Episcopal de Vic, per les dades i imatge de la taula de l'Abraçada davant la Porta Daurada de Pere Vall.

2 LIAÑO, E, "El retablo gótico de Santes Creus", *Diari de Tarragona*, 1/6/2005, p. 19. Fra Vidal de Blanes ens podria portar a algunes obres de l'entorn valencià de principis del segle XV. Entre finals de l'any 1404 i el mes d'abril de 1405 sembla ser que Pere Torrella contractà dos retaules. El primer, d'advocació desconeguda, va ser pactat amb Marçal de Sax i Joan Peris, pel preu de 30 florins (330 sous), mentre que el segon, dedicat a la Nativitat, l'Epifania i els sants Simó i Judes, s'acordà amb Sax, Guerau Gener i Gonçal Peris per 40 lliures (800 sous). En ambdues ocasions el preu no incloïa l'estructura de fusta. Veure LLANES I DOMINGO, C., *L'obrador de Pere*

Probablement devia ser el 1403 quan Pere Serra contractà els retaules de Santa Eulàlia i santa Clara i de Sant Antoni Abat i sant Antoni de Pàdua, ja que el bisbe Francesc de Riquer, prelat de Sogorb que havia estat canonge de la catedral de Barcelona i era framenor, va fundar el 6 de desembre de 1402 les dues capelles dedicades a aquests sants al claustre catedralici. El retaule de Santa Eulàlia i santa Clara es custodia actualment al Museu de la Catedral de Sogorb, mentre que l'altre, el dedicat a sant Antoni Abat i sant Antoni de Pàdua, tot i que es conservà al temple fins al principi del segle XX, sembla ser que forma part d'una col·lecció particular americana.³ Les darreres notícies relatives a la vida de Pere Serra són del 1405, moment en què l'artista

Nicolau i la Segona Generació de pintors del gòtic internacional a València, tesi doctoral, Universitat de València, València, 2011, p. 576-579, doc. 62-64 i 66. A Pere Torrella, comitent dels dos retaules esmentats, s'ha tractat d'identificar amb el cavaller Pere de Torrelles i de Blanes, associació factible però que presenta dubtes a l'hora de donar-la com definitiva (MIQUEL JUAN, M., *Retaules, prestigi i diners. Tallers i mercat de pintura a la València del gòtic internacional*, Universitat de València, València, 2008, p. 63 i 64). A favor, hi hauria el fet que aquest personatge i el també cavaller Vidal de Blanes van ser tutors de Frederic de Luna i que Gonçal Peris va treballar per aquest últim, qüestió de la qual tractarem més endavant, però ens sembla estrany que en cap document s'esmenti la condició de *militi* de Pere de Torrelles. Un dels personatges més influents del moment, Pere de Torrelles i de Blanes era camarlenc del rei Martí i al costat del seu germà Ramon van ser els principals consellers del monarca. Va lluitar a Sicília i va participar a la victòria de Sanluri. Fill d'Antoni de Torrelles i Marc, va ser nebot de Francesc de Blanes, bisbe de Girona (1408-1409) i Barcelona (1409-1410), i de Vidal de Blanes, monjo de Santes Creus –tots dos germans de la seva mare Graïda de Blanes i Palau–, i cosí del Vidal de Blanes que va ser governador de València. En el testament de Francesc de Blanes, bisbe de Barcelona, consta que va llegar un *Liber angelorum* o *Llibre dels àngels*, de Francesc Eiximenis, al seu germà Vidal de Blanes, monjo del monestir de Santes Creus. Vegeu HERNANDO I DELGADO, J., "Obres de Francesc Eiximenis en biblioteques privar de Barcelona del segle XV", *Arxiu de Textos Catalans Antics*, XXVI (2007), p. 385-568, p. 436-438, doc. 3 i 4. A l'entorn de l'associació de Gonçal Peris amb Marçal de Sax i especialment amb Guerau Gener, portem a col·lació aquests llaços familiars atès que, molt probablement, degué ser Vidal de Blanes, monjo de Santes Creus, qui va intervenir a favor de Gener en la contractació del retaule dels Sants Joans –la taula central del qual es conserva a la col·lecció Alfred P. Sloan Jr. de Nova York–, i també en la participació d'aquest pintor al retaule major del monestir cistercenc. Quant a Vidal de Blanes *maiori diebus*, Vidal de Blanes i de Castellar, va ser governador de València i cosí del bisbe de Barcelona, Francesc de Blanes. Aquest cavaller encarregà a Gonçal Peris un retaule dedicat a sant Antolín –benaventurat també conegut amb el nom de sant Antonino màrtir– i altres sants, el 29 de gener de 1414. El cost de l'obra va ser de 1.400 sous, incloent un frontal d'altar. A aquest retaule ha de correspondre l'obra executada pel fuster i tallista Jaume Spina el mateix dia, per la qual Vidal de Blanes va pagar 33 florins (MIQUEL JUAN, M., *cit. supra*, p. 285, doc. 12). El 1416, consta que el moble no s'havia ultimat encara i que Vidal de Blanes li devia 50 lliures, de les quals va cobrar 10 a principis d'aquest any. Ja fa un temps, Dubreuil va exposar que el conjunt pictòric del governador de València va haver de ser destinat a l'altar de Sant Antonino de la catedral de la ciutat de Túria (HÉRIARD DUBREUIL, "Gonzalo Peris", *L'Oeil*, 244 (1975), p. 36-41 i 81). Comentari totalment encertat, però absolutament ignorat per la crítica, cal recuperar la definitiva adscripció del moble al principal temple valencià. En aquest sentit, destaquem que a l'actual capella de la Mare de Déu del Roser perdura el sepulcre de Berenguer de Blanes, governador de València mort el 1413, any en què el seu parent Vidal de Blanes, també governador de València, va instituir un benefici a favor de sant Antonino màrtir, el 4 d'agost (SANCHÍS SIVERA, J., *La catedral de València. Guia històrica i artística*, València, 1909, p. 308-310 i 494). Així doncs, el suport i talla del retaule els va haver d'encarregar Vidal poc després del traspàs de Berenguer i va liquidar l'estructura de fusta i també va pactar la pintura amb Gonçal Peris, el 29 de gener de 1414.

3 JOSÉ I PITARCH, A., "Retablo de Santa Clara y Santa Eulalia", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, València, Generalitat Valenciana, 2001, p. 280-281] i RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., "Italianismos en la pintura gótica del obispado de Segorbe y Albarracín (1374-1410)", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 13 (07/2014).

ven un censal mort en el qual actua com a testimoni el pintor Pere Vall, i el 1408, any en què ja era mort i la seva vídua va atorgar poders al causídic Francesc Martí.⁴

A més del retaule de les Santes Eulàlia i Clara, hom ha suposat que van ser pintats en el decurs del darrer període artístic de Pere Serra els retaules de Sant Pere de Cubells i una taula que es custodia al Museo Nazionale di Palazzo Bellomo, de Siracusa.⁵

El retaule major de l'església parroquial de Sant Pere de Cubells

A principis del segle XX, l'església parroquial de Cubells atresorava un ric patrimoni medieval que va suscitar diverses ofertes de compra per part d'antiquaris i museus. D'aquest conjunt d'obres excel·lí el retaule de Santa Úrsula, retaule dut a terme i signat pel pintor Joan Reixach, l'any 1468, que finalment ingressà al MNAC.⁶

La publicació de les fotografies d'aquest conjunt pictòric i la correcta lectura de la signatura de l'artista a l'obra, duta a terme per Sanpere i Miquel, havien centrat l'atenció en el moble de la Junta de Museus de Barcelona i d'alguns antiquaris.⁷ El 1914, Francesc Llorens i Riu –fuster del capítol i bisbat de Barcelona que es dedicava a la compravenda d'antiguitats–, viatjà a Cubells per encàrrec de la Junta de Museus, i gairebé va inventariar les obres que hi havia a la parroquial de Sant Pere: "Descansando en las gradas del altar hay colocada una interesante imagen de la Virgen con el Niño Jesús. Es de época románica y policromada y se conserva en bastante buen estado. Además en la misma iglesia hay empotrado en una pared un interesante altar labrado en piedra, al parecer del siglo XIV al XV de mucho carácter y buena ejecución."⁸ El Rvd Sr. Cura Párroco tuvo la amabilidad de mostrarme en la casa Rectoral un rico copón-custodia de fines del siglo XV en plata dorada, cuya finísima ejecución y delicado dibujo acreditan la labor de un gran artista, probablemente catalán, avalorando además dicha joya los hermosos escudos en esmalte traslúcido. Dicha custodia impresionome agradablemente por su hermoso conjunto y creo que a ser posible sería especialmente

4 La salut de Pere Serra no devia ser gaire bona el 1404, ja que el 19 de març l'abat de Santes Creus el va fer signar el compromís de restituir-li els 300 florins cobrats fins aleshores a compte de la pintura del retaule major del seu monestir en previsió de la seva mort, malaltia o una altra causa. Poc abans de la mort de Pere Serra, aquest artista dugué a terme la contractació del retaule dels Sants Tomàs i Antoni de la catedral de Barcelona segons es fa constar a l'època final d'aquest conjunt, signada pel pintor Joan Mates el 1409. Segons aquest document el conjunt es valorà en 80 lliures, de les quals Pere Serra en cobrà 30, i va ser Joan Mates el responsable d'acabar l'obra.

5 Pel que fa a aquesta taula, vegeu una proposta a ALCOY PEDRÓS, R. & MIRET I NIN, M., *Joan Mates pintor del gòtic internacional*, Sabadell, 1998, p. 36-38.

6 Originàriament, aquest moble fou pintat per al monestir de Santa Maria de Poblet d'on va ser traslladat a la parroquial de Cubells després de l'any 1678. Vegeu BESERAN, P. & ALCOY, R., "Notícia sobre la procedència pobletana del retaule de santa Úrsula de Joan Reixach", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1994, 2, p. 145-150.

7 SANPERE I MIQUEL, S., "A propósito de "Pintores medievales en Valencia", a *Estudios Universitaris catalans*, VII (1913), p. 201-220 i BORONAT I TRILL, M. J., *La Política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 613.

8 Es refereix al retaule de Sant Bartomeu, ara conservat al Museu Diocesà d'Urgell (núm. inventari 83), Pel que fa a la capella de Sant Bartomeu de l'església de Sant Pere de Cubells, es conserva una època de data 3 de setembre de 1404, en què Mateu de Montgai, prevere de Cubells, reconeix rebre de Domènec de Calaforra, cobrador de la talla de Cubells, la quantitat de 400 sous jaquesos que la universitat del dit lloc li paga en qualitat de beneficiat de la capella de Sant Bartomeu, anualment, per la festa de la Mare de Deu de febrer. Així mateix reconeix haver cobrat 23 sous i 4 diners jaquesos que aquesta universitat li paga cada any el darrer dia de maig. Vegeu CANTARELL BARELLA, E., *La vida en un poble de la Catalunya interior, segles XIV-XVI. Localització, recuperació, organització i explotació dels fons documentals de Cubells*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, doc. 64, p. 111-112, http://www.tdr.cesca.es/bitstream/handle/10803/123616/ECB_TESI.pdf?sequence=1 (link actiu a l'abril de 2015).

esta joya una gran adquisició para el Museo de Barcelona.⁹ Además hay retiradas del culto una imagen del siglo XV en madera tamaño natural representando a S. Pedro.¹⁰ También hay otra imagen de la misma época en piedra de ejecución algo tosca.¹¹ No hago mención de la cruz Parroquial y cetros por no creerlos tan interesantes como los antedichos objetos."¹² El 29 de gener de 1915 ja s'inicià el tràmit de l'adquisició del retaule de Santa Úrsula¹³ i el mes de març de 1920, Folch i Torres viatjà a Cubells.¹⁴ Finalment, el conjunt fou adquirit per 20.000 pessetes a principis de l'any 1922.

El motiu pel qual no hi ha cap referència a les taules de l'antic retaule major sembla ser que fou perquè les taules gòtiques varen ser aprofitades per fer una calaixera, una vegada construït el nou retaule barroc.¹⁵ Segons comenta Jaume Camps, cap al 1925 varen ser descobertes per ell mateix i adquirides, poc més tard, per un antiquari barceloní.¹⁶ Tanmateix, en aquesta qüestió hi ha algun dubte relacionat amb la taula de la Resurrecció de Tabita –pintura que Post i Saralegui van vincular a Cubells–,¹⁷ doncs a principis del segle XX ja era a la col·lecció del professor Roberto Schiff, a Pisa.¹⁸

9 Cubells custodiava un magnífic copó-ostensori, malauradament desaparegut el 1936, i encara atresora una creu gòtica del segle XV. Vegeu DALMASES, N. DE, *Orfebreria Catalana Medieval: Barcelona 1300-1500. Aproximació a l'estudi. Consideracions generals i catalogació d'obra*, Barcelona, 1992, p. 127-130 i 243-244 i CAMPS I POCH, J., *Cubells. El Castell. El tresor artístic. Costumari antic i modern*, Tàrraga, 1972, p. 44, làmina L.

10 És la primera referència coneguda de la imatge de Sant Pere que va presidir el retaule major, talla que ara es conserva al Museu Frederic Marès de Barcelona.

11 Comenta la imatge d'un sant apòstol que Jaume Camps emplaça al Museu Diocesà d'Urgell, però que en realitat va ser a la col·lecció Viñas de Barcelona i després al Museu Frederic Marès (núm. inv. 119), segons ens ha estat informat per Montserrat Torras, conservadora d'aquesta entitat. Vegeu CAMPS I POCH, J., *Cubells. El Castell. El tresor artístic. Costumari antic i modern*, Tàrraga, 1972, p. 39-40 i TERÉS, M. R., "340. Apòstol", *Fons del Museu Frederic Marès/I. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, p. 359-360.

12 Arxiu Nacional de Catalunya, Fons ANC1-715-T-2310/ Junta de Museus de Catalunya i BORONAT I TRILL, M. J., *La Política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 613. La relació d'objectes d'art precisada per Francesc Llorens només fa referència als objectes custodiats a l'església de Sant Pere. Així doncs, no s'al·ludeix a la imatge gòtica de la Mare de Déu del castell i al Crist de Cubells, talla romànica que ara es guarda al MNAC (núm. inv. 122672). Tampoc es comenta res de l'escultura gòtica de la Mare de Déu de la Paloma que ara sí es conserva a la parroquial i que va ser exposada a l'Exposició Internacional de Barcelona de l'any 1929. Vegeu CAMPS I POCH, J., *cit. supra*, p. 35, LAMINA XIV. Finalment citar una altra escultura de principis del XIV, possiblement un sant Pere, que havia estat soterrada i que ara es custodia al Museu Diocesà d'Urgell (núm. inv. 68). Tal vegada va poder presidir la portalada principal de l'església, abans de ser reformada el 1793.

13 BORONAT I TRILL, M. J., *La Política d'adquisicions de la Junta de Museus: 1890-1923*, Barcelona, 1999, p. 346.

14 BORONAT I TRILL, M. J., *cit. supra*, p.613.

15 El retaule barroc fou dut a terme per l'artista vallenc Lluís Bonifàs entre els anys 1765 i 1769. VEGEU MARTINELL, C., "El escultor Luis Bonifas y Massó 1730-1786. Biografía crítica", i *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VI-1 i VI-2, Barcelona, 1948; MARTINELL, C., *Uibre de notes de Lluís Bonifaj i Massó*, Valls, 1917 i YEGUAS GASSÓ, J., Noves dades sobre l'escultor Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786)", *Quaderns de "El Pregoner d'Urgell"*, 15 (2002), p. 89-106.

16 CAMPS I POCH, J., *Cubells. El Castell. El tresor artístic. Costumari antic i modern*, Tàrraga, 1972, p. 37-39.

17 POST, CH. R., *The Hispano-Flemish style in north-western Spain (A History of Spanish Painting*, vol. IV-2), Cambridge (Massachusetts), 1933, p. 522-524 i SARALEGUI, L. DE, "En torno a los Serra", *Museum*, vol. VII, núm. 8 (1933), p. 275-290.

18 Qüestió ja advertida a FAVA, C., "Pere Serra. Quo Vadis?", *Cataluña 1400. El Gòtic internacional*, Barcelona, 2012, p. 132-133. Cal tenir en compte que a Cubells varen ser nombroses les ofertes dels antiquaris des de finals del segle XIX, segons consta a l'informe del retaule de Santa Úrsula redactat pel fuster i antiquari Francesc Llorens i Riu el 1914: " El Rvdo D. Antonio Pujal hace ya 22 años que cuida de la Parroquia y según me explicó á los pocos días

L'any 1929, van formar part de l'Exposició Internacional de Barcelona quatre taules del conjunt pictòric de Cubells, propietat de Ròmul Bosch i Caterineu: La Vocació de sant Pere, Sant Pere *in cathedra*, l'Alliberament de sant Pere per un àngel així com una taula de la predel·la amb les representacions de l'Ascensió, la Pentecosta i la Coronació de la Mare de Déu.¹⁹ Totes aquestes obres, a més a més de dos fragments del Lliurament de les claus, van ser dipositades al MNAC l'any 1934 i retirades per Julio Muñoz Ramonet, en el mes de juny de 1950.

D'altra banda, Frederic Marès comenta que en els anys 20 l'antiquari Josep Bardolet²⁰ adquiria al rector de l'església de Cubells "un lote de piezas que tenía retirado del culto, arrinconado. El lote se componía de un altar completo de dos metros, con siete tablas del pintor Serra, más otras dos que formaron parte de la predela, de otro altar,²¹ un San Pedro de madera policromada a tamaño un poco mayor del natural, del siglo XIV, otro santo en piedra, siglo XV²² y unas andas barrocas. Todo el lote, de doce piezas, en 15.000 pesetas. De regreso a Barcelona, Bardolet traspasó el lote al anticuario Costa²³ por 20.000 pesetas... Costa vendió al anticuario José Valenciano, en 7.000 pesetas, el San Pedro."²⁴

de haber tomado posesión recibió carta de un anticuario de Madrid indicándole que por tratos que había tenido con su antecesor pidiole éste 1.750 ptas por el altar de tablas, no habiendo ofrecido él más que 1500, y esperaba poder llegar á un acuerdo con el nuevo Párroco, por lo que rogábale pidiese permiso al Sr. Obispo para efectuar la venta. Pasado algún tiempo pidió dicho permiso el Sr. Rector más se le indicó que hiciera tasar el altar por personas pécitas y lo considerara concedido, pero como quiera que antes de dar respuesta á Madrid presentose otro anticuario doblando el precio pedido por el difunto Párroco y á esta han seguido otras ofertas ya en metálico aumentando siempre el precio, ya hasta á pagar dos altares nuevos y un órgano grande completo de registros, dicho Párroco quedó perplejo y no quiere tocar nada de como actualmente está. Además presentose un caballero que al Sr, Párroco le hizo el efecto que tenía cargo oficial quien, según dice le manifestó que no podía bajo ningún concepto enajenar el altar. Explica también que otro caballero hace dos años al ver la imposibilidad de adquirir el altar indicole que lo reputaba por suyo pues él tenía medio de que concediendo una dignidad á dicho Párroco entrara otro que fuese más asequible. Tampoco ha faltado la nota exagerada de quién le ha dicho que no había quién tuviera dinero suficiente para pagarlo." Vegeu Arxiu Nacional de Catalunya, Fons ANC1-715-T-2310/ Junta de Museus de Catalunya. Quant al compartiment de la Resurrecció de Tabita, vegeu SCHIFF, R., "*Ritrovamento di un dipinto di Lorenzo Salimbeni da Sallseverino*", ne *L'Arte*, 1907. p. 375; BERENSON, B., *The Central italian painters*, Nova York-Londres, 1909. p. 190. El 1906, Sanpere i Miquel el va atribuir a Lluís Borrassà a *Los Cuatrocentistas Catalanes*, Barcelona, 1906, I, p. 106. Vegeu també COLASANTI, A., "Contributo alla storia della pittura nelle Marche", *Boletino d'Arte*, 12 (1915), p. 361-366.

19 POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, vol. II, Cambridge (Massachusetts), 1930, p. 282.

20 En relació amb Josep Bardolet, vegeu LLONCH, S., "col·leccionistes i antiquaris catalans presents al Museu Frederic Marès, Barcelona, 2002, p. 79-80; PANYELLA, V., "La Col·lecció Pérez-Rosales, un capítol d'història dels Museus de Sitges" i VELASCO GONZÁLEZ, A., "Antiquaris, Església i les vendes de patrimoni artístic al bisbat de Lleida (1875-1936)", *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013. (Memoria Artium; 15), p. 177-203 i p. 225-290.

21 Aquest altar podria ser el retaule dels sants Joan Baptista i Joan Evangelista de Cubells. Vegeu nota 59.

22 Es refereix a la imatge del sant apòstol, vegeu nota 12.

23 Es tracta de Josep Costa Farré. Vegeu LLONCH, S., "col·leccionistes i antiquaris catalans presents al Museu Frederic Marès, Barcelona, 2002, p. 82-83.

24 Pel que fa a l'escultura de Sant Pere, la primera referència és de l'any 1914, moment en què es trobava a la rectoria de Cubells (vegeu nota 11). Valenciano la va vendre a l'antiquari Rodríguez de Madrid, després ingressà a la col·lecció Viñas de Barcelona i el 1960 fou adquirida per la Diputació Provincial de Barcelona com a regal a Frederic Marès. Vegeu MARÈS, F., *El mundo fascinante del coleccionismo y las antigüedades. Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, 1977, p. 210 i 211; TERÉS i TOMÁS, R., "Pere de Santjoan i el Mestre de la cadira episcopal de Barcelona. Hipòtesi sobre una identitat" a *Quaderns d'estudis medievals*, IV, núm.

El 1933, Post i Saralegui varen donar a conèixer aquest darrer lot de set taules: la Predicació del sant apòstol, el Quo vadis?, Sant Pere i sant Pau davant Neró i la Crucifixió de sant Pere més un fragment de predel·la amb les representacions de la Nativitat de Crist, l'Epifania i la Resurrecció.²⁵ Saralegui informa que el mes de maig de 1933 totes aquestes pintures eren d'Apolinar Sánchez, antiquari de Madrid, i que les tres composicions dedicades a la vida de Crist eren representades a un "importante fragmento de predela". Dos anys més tard, a finals de l'any 1935, les quatre pintures hagiogràfiques de sant Pere varen ser exposades a les Galeries Valenciano de Barcelona.²⁶ A l'entorn d'aquesta mostra d'art, Josep Valenciano degué adquirir la taula del Quo Vadis?, doncs al II Saló Mirador apareix que era a la seva col·lecció.

Pel que fa a les tres taules de la predel·la varen ser seccionades en aquest temps, ja que al II Saló Mirador hi va figurar la taula de l'Epifania, aleshores de la col·lecció C. Corominas i més tard de la de Josep Gudiol.²⁷ Finalment i pel que fa als altres dos compartiments de l'antic bancal, amb les escenes de la Nativitat i la Resurrecció de Crist, s'ha dit que van ingressar a la col·lecció de Jesús Pérez-Rosales per compra a Josep Barlolet, d'on van passar al Museu Maricel de Sitges.²⁸ El conjunt de Cubells permet dur a terme diverses aproximacions, entre les quals ara volem esbossar una breu introducció de la reconstrucció del moble, el programa iconogràfic i la possible datació del moble.

23-24, Barcelona, 1988, p. 32-51 i FAVA, C., "Pere de Sant Joan. San Pedro", *Cataluña 1400. El Gótico internacional*, Barcelona, 2012, p. 134-135. La imatge va formar part de l'exposició de *L'art europeu vers 1400*, celebrada a Viena el 1962, i també de la mostra *New Official Guide to the Pavilion of Spain*, duta a terme a Nova York el 1965.

25 POST, CH. R., *The Hispano-Flemish style in north-western Spain (A History of Spanish Painting*, vol. IV-2), Cambridge (Massachusetts), 1933, p. 522-524 i SARALEGUI, L. DE, "En torno a los Serra", *Museum*, vol. VII, núm. 8 (1933), p. 275-290.

26 "Aquests dies, els *gourmets* de l'art saborós del tres-cents i del quatre-cents, han pogut gustar —poden gustar encara— un bell conjunt de pintura produïda en terres catalanes i aragoneses. Aquestes peces pertanyen a col·leccions particulars diverses, i l'intel·ligent antiquari senyor Josep Valenciano les ha sabut reunir en la seva Galeria de la Plaça Macià, núm. 10, amb fins purament artístics, puix que les taules exhibides ja tenien un amo, no són pas per a vendre. En l'aparador de la botiga comença l'exposició: s'hi exhibeix la magnífica taula de Pere Serra, procedent de Cubells, en la qual hi ha la representació de l'escena del *Quo vadis*, treta de les narracions encisadores dels apòcrifs." Ver BENET, R., *Rafael Benet. Cròniques d'art a La Veu de Catalunya 1934-1936*, Barcelona, 2006, p. 292. Pel que fa a les taules de la Predicació del sant apòstol i Sant Pere i sant Pau davant el jutge van ser adquirides per Marià Espinal qui les va vendre, juntament amb moltes d'altres obres, al Museo de Bellas Artes de Bilbao, l'any 1959. Ver GALILEA ANTÓN, A., *La pintura gòtica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, p. 58-75. Una imatge de la mostra a les Galeries Valenciano, en què es poden apreciar les quatre taules de Cubells a LLONCH, S., "col·leccionistes i antiquaris catalans presents al Museu Frederic Marès, Barcelona, 2002, p. 112, fig. 10 (Arxiu Mas, Barcelona, clixé C-84951 [1936]).

27 "Totes les obres exhibides tenen interès, i àdhuc algunes real importància artística. Es destaquen per la seva dolçor les dues taules de Cubells, disseminades en col·leccions distintes: *Quo Vadis?* i *Epifania*, atribuïbles a Pere Serra." Vegeu BENET, R., *Rafael Benet. Cròniques d'art a La Veu de Catalunya 1934-1936*, Barcelona, 2006, p. 363. El llistat de les obres exposades i els seus propietaris a <http://mdc2.cbuc.cat/utills/getfile/collection/mirador29/id/1137/filename/1138.pdf> (link actiu a l'abril de 2015). Les taules del Quo Vadis? i la Crucifixió de sant Pere varen passar a la col·lecció Antoni Batlló. Ja fa uns anys el Quo Vadis? va ingressar a una col·lecció de Múrcia. Vegeu FAVA, C., "Pere Serra. Quo Vadis?", *Cataluña 1400. El Gótico internacional*, Barcelona, 2012, p. 132-133. Quant a la taula de la Crucifixió, vegeu FAVA MONLLAU, C., "Crucifixió de sant Pere", *Convidats d'Honor. Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, Barcelona, 2009, p. 148-151. És probable que aquesta pintura ingressi al MNAC fruit de la dació/donació d'Antoni Gallardo.

28 Vegeu PANYELLA, V., "La Col·lecció Pérez-Rosales, un capítol d'història dels Museus de Sitges", *Antiquaris, experts, col·leccionistes i museus. El comerç, l'estudi i la salvaguarda de l'art a la Catalunya del segle XX*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2013. (Memoria Artium; 15), p. 177-203.

La reconstrucció del retaule

Quant a la primera qüestió, gràcies a les dimensions dels testimonis conservats i als plànols del temple, propietat del Servei de Patrimoni Arquitectònic del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, podem donar a conèixer una hipòtesi de reconstrucció força precisa. En observar la capçalera de l'església de Sant Pere és important tenir en compte tant les finestres laterals així com la línia d'impostes ja que les primeres van limitar l'amplada del retaule i la segona fou el referent que havia de coincidir amb l'alçada d'aquesta estructura, d'acord amb la proposta que tot seguit donem a conèixer.²⁹

Com a moltes d'altres ocasions, l'encàrrec va tenir molt present la línia d'impostes i, pel que fa a la il·luminació de l'obra, també va valorar la incidència de la llum que penetrava per les dues obertures laterals.³⁰ Estem parlant doncs, d'un moble, el de Sant Pere de Cubells, que va amidar cap a 5,80 m tant d'alçada com d'amplada, sense el guardapols. La presència d'un cimbori al mig de l'obra degué ser la que atorgà verticalitat i esveltesa al conjunt.



²⁹ Pel que fa a l'estructura del moble, una primera aproximació a RUIZ I QUESADA, F., "La Nativitat i la Resurrecció del Retaule de Sant Pere de Cubells de Pere Serra", *La peça del mes del Museu Cau Ferrat*, Sitges, 1998.

³⁰ Quant a aquesta qüestió, recordem que el retaule major de l'església del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, pintat per Jaume Huguet i els Vergós, va precisar l'obertura de nous finestralers per il·luminar el conjunt, ateses les importants dimensions del moble.

Una vegada coneixem les dimensions del conjunt, és força obvi que les dotze escenes del retaules van ser dedicades al Príncep dels apòstols i les composicions del bancal als Goigs de la Mare de Déu. Pel que fa a les primeres pintures, mostren els episodis inicials de la vida de sant Pere al costat de Jesús: La Vocació de l'apòstol i el Lliurament de les claus. Seguidament, ja mort i ressuscitat el Salvador, i també passada la Pentecosta, pensem que degueren anar la Predicació i els dos miracles, tal vegada el d'Enees i la resurrecció de Tabita, tot finalitzant amb la representació de l'empresonament i alliberament de sant Pere per un àngel.³¹ En conseqüència, aquestes escenes visualitzarien sant Pere com a deixeble de Crist i el seu apostolat i miracles a Jerusalem, Israel i l'Orient.

Contràriament, a l'altra banda del retaule, els dos carrers restants narrarien l'apostolat a la ciutat de Roma. Per tant, la primera pintura seria la de Sant Pere *in cathedra*, seguida del Quo Vadis?, sant Pere i sant Pau davant de Neró i la Crucifixió de sant Pere. En relació amb les dues pintures desaparegudes, tal vegada una podria fer referència a Simó el Mag i l'altra a la mort de sant Pau o al davallament de sant Pere de la creu.³²

Amb relació a la predel·la, van ser representats set Goigs de Maria: l'Anunciació (desapareguda), la Nativitat, l'Epifania, la Resurrecció, l'Ascensió, la Pentecosta, la Coronació de la Mare de Déu i al final, no sabem si la Deisi o la Crucifixió, atès que l'amplada del carrer central i la presència d'un pinacle van impossibilitar la representació de la Mort de Crist damunt la imatge de sant Pere.³³

Per la resta, és evident que la talla del Museu Marès descansaria sobre el sagrari ja esmentat i estaria coronada per un esvelt pinacle. Tanmateix i pel que hem vist fins ara, el retaule fou dedicat a sant Pere i la Mare de Déu, doble advocació que, tal vegada, va poder tenir correspondència amb la presència de dues imatges al carrer central. En aquest sentit, s'ha dit que la talla de la Mare de Déu del castell, romànica, va ser substituïda a la segona meitat del segle XIV per una altra d'alabastre i, pel que sembla, l'escultura antiga fou traslladada a l'església de Sant Pere.³⁴ Sovint passava que aquest tipus d'imatges eren de gran devoció i potser que arran de l'important veneració es fes el trasllat de la talla romànica des del castell cap a la parroquial.

31 Tot i que l'escena de l'Alliberament apareix seguida de la representació del Quo Vadis?, en retaules com el de Sant Pere de Púbol, pintat per Bernat Martorell i custodiat al Museu d'Art de Girona, sabem que aquest miracle va passar a Palestina i no a Roma, on també va ser alliberat juntament amb sant Pau, gràcies a la complicitat dels soldats que custodiaven la presó.

32 L'escena que hem suposat com a miracle de la Curació d'Enees podria anar en aquest sector del retaule si finalment fes al·lusió a la resurrecció del fill de Tiòfil. Aquesta darrera escena formà part del retaule de Sant Pere dut a terme pel Mestre d'Albocàsser. Vegeu JOSÉ PITARCH, A., *Una memoria concreta, Pere Lembri, pintor de Morella y Tortosa (1399-1421)*, Morella, 2004, p. 265. Cal destacar que el presumpte sant Pau representat a l'escena del Quo Vadis?, sorprenentment molt jove, coincideix amb el personatge que acompanya a sant Pere a l'escena de la curació, però, estranyament, tots dos són molt diferents del sant Pau representat davant Neró de Bilbao. De l'escena del Quo Vadis, Saralegui comenta que sant Pere va "con otro apóstol, detalle raro, porque los Apócrifos en los que se basa, con reiteración advierten lo contrario; así, el "Actus Petri" (XXXV-6): "salió sólo, diciendo: Que ninguno venga conmigo, quiero salir sólo. Pero cuando pasaba la puerta vió al Señor entrando en Roma..." Vegeu SARALEGUI, L. DE, "En torno a los Serra", *Museum*, vol. VII, núm. 8 (1933), p. 277.

33 La Crucifixió de Crist va poder coronar el pinacle o ser figurada al sagrari. Un exemple a ALCOY PEDRÓS, R., "Sagrari", *Museu Diocesà i comarcal de Solsona. Catàleg d'Art Romànic i Gòtic*, Barcelona, 1990, p. 178-179.

34 Desconeixem els motius del canvi, però són molts els testimonis de mobles gòtics importants, que van ser presidits per imatges romàniques, com, per exemple, el retaule major de l'església parroquial de Rubiols de Mora, pintat per Gonçal Peris Sarrià (ca. 1418). El 1914, moment en què encara es conservava el retaule major barroc de Cubells, la imatge de la Mare de Déu també era a l'altar major.



**Mare de Déu.
Església de Sant
Pere de Cubells**

**Mare de Déu.
Església del
castell de Cubells**

Ara no és el moment d'aprofundir en aquesta qüestió, tot i que, segons la nostra opinió, la imatge de la Mare de Déu del castell va poder ser inicialment destinada al convent de Sant Domènec de Balaguer, a uns 15 km de Cubells.³⁵ Diem això perquè a la peanya de l'escultura apareix una escena de molta càrrega propagandística dominica. Es tracta del moment en què sant Pere cedeix a sant Domènec el seu bordó, alhora que sant Pau li dona el Llibre, composició que promociona la condició d'apòstol de sant Domènec. Aquesta transferència de poders s'esmenta a la *Llegenda àurea* i connecta amb el paper singular evangelitzador de sant Domènec i, per extensió, dels dominics.³⁶

35 Amb tota la prudència que cal a l'hora d'atendre algunes informacions de caire popular, assenyalar que a la majoria dels Goigs dedicats a la Mare de Déu, des d'antic, es fa constar que la imatge fou trobada: "Del Castell, verge Maria, foreu vos intitulada, puig en ell foreu trobada per providència divina" Vegeu CAMPS I POCH, J., *Cubells. El Castell. El tresor artístic. Costumari antic i modern*, Tàrraga, 1972, p. 44, làmines LXI i ss.

36 Aquesta escena remet als dominics i apareix representada a la taula de la Professió de fe de Sant Vicenç Ferrer, conservada al Musée des Arts Décoratifs de París, del retaule encarregat pels dominics de Cervera al pintor Pere Garcia de Benavarri. La imatge ja formava part del repertori iconogràfic del sant fundador dels predicadors des del primer quart del segle XIV, ja que també hi és a una de les escenes del retaule de sant Domènec de Guzmán procedent de Tamarit de Llitera que es conserva al MNAC. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Maria, mater gratiae, mater misericordiae...La devoció singular baixmedieval cap a la protecció del mantell de la Mare de Déu", *Lambard*, XV, Barcelona, 2003, p. 191-193. Aquesta escena era una de les pintures principals del retaule major de l'església del convent dels dominics a València. Vegeu TEIXIDOR, J., *Capillas y Sepulturas del Real Cnvento de Predicadores*, 3 vol., Valencia, 1949-1952 (manuscrito de 1755).



Hipòtesi de reconstrucció del retaule major de Sant Pere de Cubells

El programa iconogràfic

Els retaules dedicats a la Mare de Déu i sant Pere palesen una iconografia que remet obligatòriament a l'exaltació de l'Església. Amb l'Anunciació, Maria és l'inici del projecte de salvació cristològic projectat per Déu i aconsegueix el disseny diví fins a la mort del seu Fill, tot vertebrant l'inici de l'Església a partir de la Pentecosta que ella mateixa presideix. D'altra banda, sant Pere, el primer Papa, és el dipositari de les claus de l'Església, símbol del perdó dels pecats.

Obres com el retaule de l'Esperit Sant de la Seu de Manresa, pintat per Pere Serra (1393-1394) mostren el lligam important que enllaça la Pentecosta i la Predicació de sant Pere, seqüència presidida per la Mort de Crist i la Coronació de la Verge. Així

mateix, el nexa entre Maria i l'Església, correlacionat amb l'inici de l'apostolat de sant Pere, en representació de tot el Col·legi Apostòlic, també formava part del retaule major, dedicat a la Mare de Déu i el sant Pere, de l'església de Sant Pere de Terol, conjunt pintat pel Mestre de Villahermosa del que es conserven les escenes de la Predicació de Sant Pere i la Resurrecció de Tabita.³⁷

La doble dedicació a la Mare de Déu i sant Pere també és present al retaule d'alabastre llavorat per Pere Oller per a la catedral de Vic. Contractat amb Bernat Despujol, canonge i sagristà, l'any 1420, l'esplèndida obra vigatana tanca el seu discurs amb l'escena de la Coronació de la Mare de Déu i l'Entronització del sant Pere.³⁸

Al respecte, Teresa Vicens comenta que l'Entronització de sant Pere és la imatge de la continuïtat d'aquesta institució a la terra mentre que amb la Coronació de Maria se simbolitza la glorificació de l'Església universal.³⁹ Més enllà del fort caràcter funerari de l'escena de la Coronació de la Mare de Déu, atès el seu lligam amb el Judici Final,⁴⁰ Vicens observa un possible enllaç amb Avinyó i la representació del poder de l'Església a través del Col·legi apostòlic i la Coronació de la Verge a fi d'afirmar la seva autoritat davant Roma. Tot i les atractives propostes esmentades, que també abracen la cadira episcopal de la catedral de Barcelona, les limitacions d'aquest estudi no permeten ponderar el nexa iconogràfic amb Avinyó i, ara per ara, només volem fer palès el caràcter fortament eclesiològic de les obres que, com Cubells, foren dedicades a Maria i al sant Pere.⁴¹ A la darrera pintura conservada del bancal d'aquest retaule de la

37 RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 131-133. Dins l'àmbit aragonès, també cal esmentar el retaule de Sant Pere i la Mare de Déu de l'església parroquial de Langa del Castillo, pintat per Martín del Cano. Vegeu LACARRA DUCAY, M.C., "Taller de Martín del Cano. Retablo de San Pedro pontífice", *Joyas de un patrimonio IV. Estudios*, Zaragoza, 2012, p. 53-60. Pel que fa al bisbat de Tortosa, el 1441, Elisenda, vídua de Pere de Brusca, de Vilafranca del Maestrat, encarregà al pintor Jaume Serra un retaule de Sant Pere per a l'ermita d'ídèntica advocació de Castellfort (els Ports). El pintor es comprometé a restaurar una imatge de talla de sant Pere que ocupava la fornícula central, i a pintar diverses escenes de la vida del titular, a més d'una amb la Mare de Déu i l'Infant, al carrer central, damunt la talla, tot pel preu de 60 florins. Vegeu SÁNCHEZ GOZALBO, A., *Bernat Serra, pintor de Tortosa i de Morella*, Castelló, 1935, p. 55-56, doc. XVII.

38 Pel que fa a aquesta obra i Pere Oller, vegeu VALERO MOLINA, J., "Pere Oller", *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 107-123. D'altres conjunts, com el retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere del Museu Cau Ferrat de Sitges incorporen la figura del Baptista, darrer profeta veterotestamentari que dona pas a l'Església. En aquest sentit, cal tenir present els vincles que van haver entre sant Andreu i, de vegades, sant Pere amb el Baptista, tot just abans de ser escollits per Jesús. Vegeu JOSÉ I PITARCH, A., "Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere Apòstol, de Guillem Ferrer", *Museu Cau Ferrat. La peça del mes*, 2005; RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa", *Retrotabulum* 6 (12/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2015) i RUIZ I QUESADA, F. & VELASCO GONZALEZ, A., "Atribuït a Guillem Ferrer. Retaule de la Mare de Déu, sant Joan Baptista i sant Pere apòstol (1390-1400)", *Catàleg del Museu Cau Ferrat de Sitges* (en premsa).

39 VICENS, T., "El retaule de Pere Oller de la catedral de Vic. Algunes observacions iconogràfiques", *Lambard. Estudis d'art medieval*, VIII-1995 (1996), p. 149-159.

40 VERDIER, PH., *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montreal-París, 1980, p. 9. Vegeu també MANOTE I CLIVILLES, M. R., "Santa Maria del Mar. Consideracions iconogràfiques de la decoració escultòrica de la portalada", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4 (2000), p. 51-60 i RUIZ I QUESADA, F., "La rosassa de la Coronació de la Mare de Déu i les pintures del portal major en el context iconogràfic de la façana principal", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 4, Barcelona, 2001, p. 61-69.

41 En aquesta mateixa direcció, però amb el vessant de salvació reconduït per la figura de sant Miquel, en escenes com la de la pesada de les ànimes o la de l'arcàngel i la Missa de les ànimes, cal valorar la presència de les escenes dedicades a Maria al retaule de Sant Miquel i sant Pere de

Noguera, la corona de Maria coincideix amb l'atribut característic del cap de l'Església: la tiara de tres corones.⁴² D'altra banda, la tiara també és present a Cubells en direcció oposada, doncs el màxim representant del poder maligne a l'obra, Neró, també la duu.

Una proposta de datació, en temps de l'infant Martí i Maria de Luna



Pere Serra i taller. Sant Pere entronitzat i donants. Col·lecció Julio Muñoz Ramonet

Cubells va formar part del Marquesat de Camarasa, jurisdicció senyorial creada per Alfons III el Benigne, el 1330.⁴³ En els temps que ara ens ocupen cal destacar que el 1368 Pere III el donà a l'infant Martí i que el 1392 aquest l'atorgà a la seva muller Maria de Luna, aleshores duquesa de Montblanc. Tanmateix, pocs anys després, el posà en venda i l'oferí a Pere d'Urgell per 50.000 florins, però el rei Joan el Caçador li aconsellà que el vengués als paers de Lleida. El consell de la capital del Segrià comissionà a la cort Francesc Basset i Guillem Colom, que (amb les pressions de la vila a favor de la paeria lleidatana i contra el comte d'Urgell) aconseguirien la realització de la venda el 23 de març de 1396. Cridem l'atenció cap a les dates prèvies a l'any 1396, atesa la presència dels dos personatges agenollats als peus de sant Pere entronitzat, els quals, és força probable que pogueren tenir relació amb Cubells.⁴⁴ En aquest

la Seu d'Urgell, custodiat al MNAC i al Museo de Bellas Artes de San Carlos de Mèxic, D.F. Una altra obra que palesa el vincle de sant Pere amb la Mare de Déu és el retaule dedicat a l'apòstol que es conserva a una col·lecció privada de Banyoles. Atribuit al Mestre de Fonollosa, la primera escena del conjunt pictòric és l'Anunciació. Vegeu GUDIOL I RICART, J. & ALCOLEA I BLANCH, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987, p. 209, núm. 693, fig. 1048. Per finalitzar aquesta breu síntesi, en què es vol posar de relleu algunes de les peculiaritats eclesiològiques de les obres dedicades a la Mare de Déu i a l'apòstol, no podem oblidar la presència de la Negació de sant Pere al setial celestial de Maria a la taula de la Mare de Déu dels Consellers, doncs esdevé alhora càtedra de l'Església de Crist –Santa Seu–, i tron de Salomó, el qual al·ludeix a l'Església que la prefigura: la Sinagoga. Vegeu RUIZ QUESADA, F., "Apropament a la simbologia del Retaule de la Mare de Déu dels consellers", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5, Barcelona, 2002, p. 27-46, 229-242 i 331-342. Cadascuna de les tres negacions de sant Pere varen ser perdonades per Jesús mateix, ja ressuscitat, tot confirmant-li per tres vegades la seva missió com a cap de l'Església: "Pastura els meus anyells", "Pastura les meves ovelles" i, una altra vegada, "Pastura les meves ovelles" (Jn 21, 15-19).

42 VICENS, T., "El retaule de Pere Oller de la catedral de Vic. Algunes observacions iconogràfiques", *Lambard. Estudis d'art medieval*, VIII-1995 (1996), p. 156-157. Aquesta iconografia ja es pot advertir al retaule de la Mare de Déu del monestir de Sixena, ara al MNAC, i al retaule del convent del Sant Sepulcre de Saragossa (1381-1382), conjunt pintat per Jaume Serra que es custodia al Museo de Bellas Artes de Saragossa. A més a més, continua vigent a l'obra de Mateu Ortoneda. En relació amb els lligams entre aquest artista i Pere Serra, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Revisió del catàleg artístic dels Ortoneda, a partir d'un retaule de Cabra", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 10 (12/2013)

43 Comprenia, a més de la vila titular, Cubells, Sant Llorenç de Montgai, Privà, Santalinya, Alòs, Vilanova de Meià, Fontllonga, Llimiana, Vernet, el Puig o Castelló de Meià, Anet, Fabregada i d'altres llocs que havien format part del comtat d'Urgell i del vescomtat d'Àger.

44 Tot i que la propietat del marquesat fou primer de l'infant Martí i després de la seva dona, fins el 1396, es tenen notícies que Pere Ramon de Fluvià, mort cap a 1396-1398, fou castlà del castell de Cubells i que el seu fill, el cavaller Ramon Berenguer de Fluvià va ser senyor del feu de Cubells, l'any 1400. En data 30 de juny, Francesc d'Eres, veí de Balaguer, fill i hereu universal del difunt Joan d'Eres, per tal de poder pagar els seus creditors ven a Bartomeu Espígol, veí de

sentit, les riques vestidures de l'egregi senyor i la seva esposa, agenollats sobre grans coixins, remetent a un status social que podria al·ludir al que aleshores tenien el futur rei Martí l'Humà i la seva muller, Maria de Luna.⁴⁵

Conjunt tradicionalment datat cap a l'any 1400, segons una proposta de Jaume Camps totalment acceptada per la crítica, ara plantejarem enrederir uns anys l'execució del conjunt pictòric dedicat a sant Pere. Es tracta d'una proposta que afecta a l'evolució artística dels dos creadors del moble: Pere Serra i Pere de Santjoan.⁴⁶

Balaguer, un censal mort de 2100 sous barcelonesos de preu i 175 sous de pensió anual, part dels 466 sous i 8 diners que Ramon Berenguer de Fluvià, senyor del feu de Cubells i altres persones de Cubells i de la Torre de Fluvià li pagaven anualment per la festa de Sant Joan. Consta en el document la corresponent època conforme ha rebut degudament aquesta quantitat. Vegeu CANTARELL BARELLA, E., *La vida en un poble de la Catalunya interior, segles XIV-XVI. Localització, recuperació, organització i explotació dels fons documentals de Cubells*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, doc. 51, p. 106, http://www.tdr.cesca.es/bitstream/handle/10803/123616/ECB_TESI.pdf?sequence=1 (link actiu a l'abril de 2015).

45 Tot i que el retaule de Cubells degué ser abonat per la universitat del poble, si tenim en compte que només apareix el blasó de la vila als carcanyols de la predel·la del MNAC, la representació dels donants als peus del sant pontífex va ser força sovintejada. Recordem, per exemple, la compareixença de Simó Gaça al tríptic de pedra dedicat al sant Pare de l'església de Sant Llorenç de Lleida o les imatges de Bernat de Corbera, la seva esposa, Margarida de Campllong, i el seu fill Francesc, representades a la taula central del retaule de Sant Pere de Púbol, pintat per Bernat Martorell i conservat al Museu d'Art de Girona.

46 Quant al primer, pensem que el retaule de Sant Pere respon a la fase encara inicial de Joan Mates a l'obra de Serra, molt propera a la taula central del retaule de Sant Bartomeu i sant Bernat del Museu Episcopal de Vic, conjunt encarregat el 1395. Tot i la incidència del taller en el retaule de Cubells, comentada d'antuvi, les pintures d'aquest conjunt encara són identificables amb la producció del mestre, qüestió aquesta que, segons el nostre parer, podria estar correlacionada amb un encàrrec que Joan Mates va poder només matisar, sense allunyar-lo dels postulats més característics de Pere Serra. En la comparativa obligatòria respecte al retaule del Sant Esperit de Manresa, dut a terme entre els anys 1393 i 1394, cal tenir present que les escenes més pròpies de Pere Serra, la Nativitat, l'Epifania, la Resurrecció i la Pentecosta són gairebé una còpia i que el format força més ampli de les taules de Cubells és important a l'hora de ponderar coincidències entre les pintures de la Predicació de sant Pere d'ambdues obres. En relació amb l'altre artista, Pere de Santjoan fou d'origen picard i apareix documentat a partir del mes de març de 1396 a Ciutat de Palma, a l'illa de Mallorca. Concretament als Llibres d'obra de la catedral, on consta que es va fer càrrec dels treballs de la porta del Mirador, a les anotacions dels anys 1397 i 1398. Tanmateix i sense deixar aquesta comesa també va ser mestre major de la catedral de Girona, a partir del 2 de març de l'any 1397 (VALERO MOLINA, J., "L'etapa gironina de l'escultor Pere de Santjoan", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XLII (2001), p. 221-236) i llavorà la porta i escultures de l'església de Sant Miquel de Palma, feines per les quals va lliurar una època, el 21 de juny de 1398. Ver LLABRÉS, G. "Galeria de artistas mallorquines", *Boletín de la Sociedad de Arqueológica Luliana*, XXIII, 1920-1921, p. 199 i PALOU i SAMPOL, J. M., "Pere de Santjoan", *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 84-91. Les tasques a la porta del Mirador de la catedral de Palma, on se li atribueix el cap del *Salvator Mundi*, varen finalitzar a finals del 1400 o inicis de l'any següent, mentre que el lligam amb la catedral de Girona perdurà fins a 1404. A finals de l'any següent apareix a l'obra del cap nou de la catedral d'Elna i el 1406 actua com a expert en les diferències entre l'escultor i pintor Jaume Brot i els obrers de la capella del Corpus de l'església de Sant Jaume de Perpinyà (MADURELL i MARIMON, J.M. "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X (1952), doc. 617 i MANOTE i CLIVILLES, M. R., "Especulacions i certeses: els anys de Guillem Sagrera al Rosselló", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 9 (2013)). A l'entorn d'aquestes dates, alguns autors el situen duent a terme la portada i escultures de l'església parroquial de Castelló d'Empúries,⁴⁶ i, d'altres, l'emplacen treballant al claustre de la canònica d'Ager i proposen que, tal vegada, Pere de Santjoan pogués ser el mestre d'obres de la Seu Vella de Lleida entre els anys 1405 i 1408. Ver FITÉ, F., "El claustre de la canònica de Sant Pere d'Ager", *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II, Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona, 2003, p. 194 i 196.

La proposta de datació en temps de l'infant Martí, anterior a l'any 1396, podria mantenir relació amb una primera estada de Pere de Santjoan a Barcelona i l'execució de la cadira episcopal barcelonina a l'entorn d'aquestes dates. Pel que fa a la datació de la cadira, Maria Rosa Terés posa de relleu dos referents importants.⁴⁷ D'una banda, l'any 1390, moment en què s'inicia l'aixecament de les parets de tancament del cor i, de l'altra, l'obra del cadirat del cor, portada a terme per Pere Sanglada i el seu taller, entre els anys 1394 i 1399.⁴⁸

Noves dades de la vida privada de Pere Serra

Quant a la vida privada de l'artista, és probable que Pere Serra es casés en tres ocasions. Fruit del primer matrimoni va poder néixer el seu fill homònim; amb la segona esposa, que es deia Agnès, va tenir com a mínim dos fills: Susanna, que va néixer cap al 1388, i Francesc, que ho va fer cap al 1389. En els darrers anys de la seva vida, Pere Serra es tornà a casar de nou, aquesta vegada amb Angelina, vídua del carnisser Francesc Forn, amb qui va tenir una filla del mateix nom que la mare.⁴⁹ A més a més, tenim notícia d'un altre fill de Pere Serra que va morir el 1384 i ara, gràcies a les notes inèdites de Madurell i Marimon, donem a conèixer una altra filla, de nom Joaneta, que va finir el 1403.⁵⁰

47 Vegeu TERÉS I TOMÁS, R., "Pere de Santjoan i el Mestre de la cadira episcopal de Barcelona. Hipòtesi sobre una identitat" a *Quaderns d'estudis medievals*, IV, núm. 23-24, Barcelona, 1988, p. 32-51. Malgrat la diferència de dimensions és molt remarcable la semblança entre la imatge de Cubells i el sant Pere que formava part de la cadira episcopal i que va passar a la col·lecció Gudiol. Vegeu TERÉS I TOMÁS, R., "ATRIBUÏDA A Pere de Sant Joan. San Pere (?)", *La col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes*, Quaderns del Museu Frederic Marès, Exposicions 7, Barcelona, 2002, p. 226-230.

48 TERÉS I TOMÁS, M.R., "Pere Sanglada i l'arribada del gòtic internacional", *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 36-56. Tal vegada aquesta qüestió estigui relacionada amb la presència de l'arquitecte i escultor Antoni Canet a l'obra de fusta del cor de la catedral de Barcelona, el 1394, i amb la seva presència a Palma el 1397 treballant a l'obra del portal del Mirador, sota les ordres de Pere de Santjoan, per tornar a la Ciutat Comtal, el 1398. Vegeu TERÉS I TOMÁS, M.R., "Antoni Canet, arquitecte i escultor", *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 62-73.

49 RUIZ I QUESADA, F., "Pere Serra", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, p. 284-296.

50 "Die jovis proxima dicta [28 de juny de 1403] in presencia mei Thome de Pulcromonte, notarii publici Barchinone et venerabilis Guillemi Pereyerii, jurisperiti et Petri Ferrarii, causidici, civium Barchinone et Paschasii Pellicerii, scriptoris habitatoris Barchinone testium etc.

Petrus Serra pictor civis Barchinone, sciens et attendens quod domina Johanneta, filia ipsius Petri Serra, uxorique Guillemi Nicholai Oliverii, velerii civis Barchinone prout summo placuit Creatori dies suos clausis extremos sine liberis et nullum per ipsam conducto testamento, ob quod bona ipsius Johanneta pertinent et spectant dicto Petro Serra et filii suis infraescriptis, scilicet cuilibet ipsorum pro virili porcione ideo idem Petrus Serra declarando animum suum adhuc ibidem presenti autem prout verbo ipsemet retulit et explicavit dictam hereditatem adhiret scilicet virili porcione et nichilominus jussit venerabili et discreto Petro Serra, bachallario in decretis, filio suo, et Susanne et Francischo ipsius Petri Serra, maioris dierum filius quatenus adhiret ipsam hereditatem pro eorum virilibus porcionibus quem jussum dicti filii sui gratanter acceptarunt et de facto ibidem presente in dicto notario et presentibus etiam testibus supradictis adhiret hereditatem pro eorum virilibus porcionibus ut ibidem verbotenus explicavit. De quibus omnibus sue per actis etc que fuerunt acta etc.

Petrus Serra predictus, nomine meo proprio et ut pater et administrator dictorum filiorum et filie meorum, gratis etc. consti et ordi vos Petrum Ferrarii, causidicum civem Barchinonem, procuratorem meum, etc ad petendum exigendum et michi tradi et deliberari facendum et regirendum dictam hereditatem et aliis jura universa dicte filie mee et de ipsis inventarium

Joaneta havia estat muller del veler Guillem Nicolau Oliver,⁵¹ ciutadà de Barcelona, i el document dona a conèixer que Pere Serra va distribuir entre els seus fills, Pere, Francesc i Susanna la part de la seva herència que li pertocava a Joaneta. El document també informa que Pere, el fill gran, era aleshores batxiller en decrets.⁵²

El darrer taller de Pere Serra

L'èxit que tingué la pintura dels Serra arreu dels països de la Corona d'Aragó implicà que els seus membres reberen un important nombre d'encàrrecs i que necessitaren de col·laboradors per poder-los atendre. Més enllà del nexa amb el pintor Guillem Ferrer,⁵³ cal destacar que el 1391, el pintor Joan Mates figura per primera vegada relacionat amb Pere Serra, tots dos com a testimonis d'un document en què Mateu Ortoneda, que aleshores tenia 14 anys i mig, atorgà poders al seu pare Bernat Ortoneda i al seu oncle Joan Ortals.⁵⁴

En el decurs de la formació de Mateu Ortoneda al taller de Pere Serra, el 1393, ingressà per un espai de temps de quatre anys el pintor perpinyanès Jaubert Gaucelm.⁵⁵ Aquest

conficiendum ad causas etc. Testes honorabilis Guillemus Perayerri, iurisperitus, et Phaschasius Pellicerii, scriptor habitator Barchinone." AHPB, Tomàs de Bellmunt, 1403 (juny-novembre).

51 El 15 de desembre de 1400 consta la venda de l'esclau Felip, neòfit, abans sarraí, de 16 anys, pel preu de 44 lliures, entre Guillem Nicolau Oliver, veler, ciutadà de Barcelona, venedor, i Pere de Font, mercader, de la vila de Figueres. Vegeu HERNANDO, J., *Els esclaus islàmics a Barcelona: blancs, negres, llors i turcs. De l'esclavitud a la llibertat (s. XIV)*, Barcelona, 2003, p. 708, doc. 1069. La compravenda d'esclaus també va ser freqüent per part de Pere Serra. A la venda d'una esclava tàrtara de nom Cristiana i la compra d'una sarraïna negra anomenada Joana, ambdues atorgades el 23 d'abril de 1387 (vegeu MADURELL MARIMÓN, J.M., "El pintor Lluís Borrassà, su vida, su tiempo, sus seguidoras y sus obras. II Apéndice Documental", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X (1952), doc. 486 i 487, p. 86 i 87), cal també tenir present la notícia de la venda, duta a terme el 11 de maig de 1388, de l'esclava Nicolaua, lactant, neòfita, tàrtara, de 22 anys, pel seu propietari, Pere Serra, pintor, ciutadà de Barcelona, a Ponç Bonell, mercader, ciutadà de Barcelona, i a la seva esposa, Antígona, durant dos anys i 6 mesos, pel preu de 30 lliures [cancel·lació: 5-IV-1390]. Vegeu HERNANDO i DELGADO, J. "L'alimentació làctia dels nadons durant el segle XIV. Les nodrisses o dides a Barcelona, 1295-1400, segons els documents dels protocols notariais", *Estudis històrics i documents dels arxius de protocols*, 14 (1996), p. 105-106.

52 Tal vegada és el mateix que apareix l'any 1419, com a jurisconsult, casat amb Clara, vídua de l'argenter Bartomeu Palomeres. Vegeu MADURELL MARIMÓN, J.M., "El pintor Lluís Borrassà, su vida, su tiempo, sus seguidoras y sus obras. II Apéndice Documental", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII (1950), doc. 221, p. 248.

53 Per a la possible identificació de Guillem Ferrer amb l'antic Mestre de Torà i el Mestre de Cincorres, vegeu JOSÉ I PITARCH, A., "San Pedro "in Cathedra"" i "San Antonio Abad y santo obispo. Calvario. Figura de profeta", *La memòria daurada. Obradors de Morella*, s. XIII-XVI, Morella, 2003, p. 306-309 i 310-313. Segons la nostra opinió, només és factible la identificació amb l'antic Mestre de Torà, vegeu RUIZ I QUESADA, F. "L'art del 1400 i els pintors del bisbat de Tortosa", *Retrotabulum* 6 (12/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'abril de 2015).

54 D'altra banda, els poders atorgats per Mateu Ortoneda als seus parents més propers i la presència de Pere Serra i Joan Mates com a testimonis semblen constatar l'ingrés d'Ortoneda al taller de Pere Serra, on conegué de prop la pintura de Joan Mates. A partir d'aquesta formació i d'aquests contactes és molt probable que Mateu Ortoneda sigui l'autor del retaule dels Goigs de la Mare de Déu de Cabassers (Priorat), una obra de joventut en què es pot apreciar fàcilment els deutes artístics d'Ortoneda respecte a les novetats estilístiques introduïdes per Joan Mates al taller de Pere Serra. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Les escoles pictòriques de Tarragona", *L'Art gòtic a Catalunya. El corrent internacional. Pintura II*, Barcelona, 2005, p. 150 y 151) i RUIZ I QUESADA, F., "Revisió del catàleg artístic dels Ortoneda, a partir d'un retaule de Cabra", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval* 10 (12/2013).

55 MADURELL I MARIMÓN, J. M., "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidoras y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. X (1952), doc. 500 i

jove tenia aleshores 14 anys i tot just finalitzada la seva formació ja apareix de nou a Perpinyà contractant obra pel seu compte (1398). És força probable que Gaucelm sigui l'autor del retaule de Sant Nicolau de l'església parroquial de Sant Fruitós de Cameles, conjunt en què són prou evidents els seus punts de contacte amb els models iconogràfics i figuratius conreats per Pere Serra en aquestes dates.⁵⁶ El 1401 se signà el contracte d'aprenentatge de l'ofici de pintor entre Tomàs Vaquer i Negre i el pintor Pere Serra. El jove artista tenia 16 anys i era nebot de Pere Vaquer, rector de l'església del Catllar (Tarragonès) i capellà del rei. En una de les darreres referències documentals relatives a Pere Serra surt com a testimoni el pintor Pere Vall, la pintura del qual es pot apreciar especialment a la predel·la del retaule de Santa Eulàlia i santa Clara de la catedral de Sogorb, conjunt on també es fa força palesa la intervenció de Joan Mates.⁵⁷

Un artista coneixedor de la pintura de Pere Serra i de Pere Vall fou l'anomenat Mestre de Cubells, autor del retaule dels Sants Joans de l'església parroquial de Cubells. Quant a aquesta obra, custodiada al Museo de Bellas Artes de Asturias y a una col·lecció privada,⁵⁸ cal tenir em compte que el benefici de Sant Joan Baptista de la parroquial de Cubells va ser instituït per Pericó de Montsonís, abans de l'11 de juliol de l'any 1404.⁵⁹

Una obra inèdita del pintor Pere Vall. Hipòtesi d'un retaule

Donem a conèixer ara una bella taula gòtica d'estil italianitzant, totalment inèdita, en què es representen els Esposoris de la Mare de Déu.⁶⁰ Maria i sant Josep apareixen davant l'altar i a banda i banda d'un sacerdot. La Verge està acompanyada, anacrònicament, de santa Anna i sant Joaquim, mentre que la resta dels compareixents

DURLIAT, M., "Jaubert Gaucelm, peintre de Perpignan", *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales*, LXI (1953), p. 19-28.

56 VEIGU RUIZ I QUESADA, F., "Els pintors del Rosselló", *L'Art gòtic a Catalunya. El corrent internacional. Pintura II*, Barcelona, 2005, p. 129 i 132. Aquesta proposta sembla coincidir amb les dates del conjunt pictòric (ca. 1406-1408) segons es documenta a GARCIA MORATO, L. "El Maestro del Rosellón. Propuesta para un catalogo razonado", *Porticum. Revista d'estudis medievals*, IV (2012), p. 77.

57 ALCOY PEDRÓS, R. & MIRET I NIN, M., *Joan Mates pintor del gòtic internacional*, Sabadell, 1998, p. 35-36 i RUIZ I QUESADA, F., & MONTOLÍO TORÁN, D., "Italianismos en la pintura gòtica del obispado de Segorbe y Albarracín (1374-1410)", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 13 (07/2014).

58 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "Maestro de Cubells. Retablo de los Santos Juanes", *Colección Pedro Masaveu. Pinturas sobre tabla (ss. XV-XVI)*, Oviedo, 1999, p. 16-19.

59 En aquesta data, Pere Amigué, prevere de Cubells i beneficiat de la capella instituïda per Pericó de Montsonís a l'església de Sant Pere de Cubells sota la invocació de sant Joan Baptista, reconeix rebre (15 de juliol) de Domènec de Calahorra, cobrador de la talla de la dita vila, 85 sous i 8 diners jaquesos i un òbol que la universitat i els singulars d'aquesta vila paguen a la dita capella el 15 de maig anualment. Anteriorment, el 26 d'abril de 1389, consta un Berenguer de Montsonís, fill de Berenguer, patró de la capella instituïda pel difunt Pere de Montsonís. Vegeu CANTARELL BARELLA, E., *La vida en un poble de la Catalunya interior, segles XIV-XVI. Localització, recuperació, organització i explotació dels fons documentals de Cubells*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, doc.62 i 32, p. 111 i 97.

60 L'escena transcorre a l'interior d'un temple, seguint el relat dels evangelis apòcrifs i la *Llegenda Daurada*, escrita per Jacobo de la Voragine: "Quan Maria, criada al Temple, arriba l'edat de catorze anys, el gran sacerdot vol donar-li un espòs per complir amb la llei de Moisès. Convoca a tots els descendents de David, solters o vidus. Aquell a qui frec seva vara serà l'espòs de Maria." Altres relats diuen que per triar l'espòs de la Mare de Déu van ser convocats al temple un home de cada tribu d'Israel i Josep va ser per la tribu de Judà. Cada home havia de portar una vara, les quals són les que apareixen en alt en el fons de la pintura. Segons algunes versions, la vara de sant Josep va florir, i segons altres el colom de l'Esperit Sant va assenyalar l'elegit per desposar la Mare de Déu. Així es compliria la predicció del profeta Isaïes: "I sortirà una branca de l'arrel de Jessé, i una flor sortirà de la seva arrel". (Is 11,1). La vara florida es creu que és d'ametller, encara que és suplantada moltes vegades per l'assutzena o el lliri –símbol de puresa i castedat–.

són els pretendents rebutjats a ser esposos de la futura mare de Jesús. La frustració d'un d'aquests aspirants, el que està al costat de sant Josep, és la que motiva que parteixi en dos la seva vara seca.



Pere Vall. Esposoris de la Mare de Déu. Col·lecció privada

Estilísticament, la pintura dels Esposoris de la Verge és atribuïble, sens dubte, al pintor Pere Vall, o Francesc Pere Vall, artista format al taller de Pere Serra. Antigament conegut amb el nom de Mestre de la Pentecosta de Cardona o Mestre de Cardona, consta resident a Barcelona i actua com a testimoni de Pere Serra, en data 4 maig 1405.⁶¹ Tres anys més tard, al voltant de la mort del seu mestre, va fixar la seva residència a la localitat de Cardona i va pactar la manufactura i pintura d'un retaule dedicat a Sant Blai, pel preu de 45 lliures, equivalents a 900 sous.⁶² El mes de novembre de 1410, Francesc Pere Vall apareix de nou com a pintor de Cardona, moment en què va rebre poders dels seus germans Bernat i Miquel, carnisers de professió.⁶³ Uns dies més tard, el 2 de desembre, va signar un reconeixement de deute per valor de 10 lliures, a favor de la confraria de l'Esperit Sant de Cardona, i el 4 de

61 MADURELL I MARIMON, J. M., "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X (1952), doc. 515.

62 MADURELL I MARIMON, J. M., *cit. supra*, doc. 630.

63 MADURELL I MARIMON, J. M., *cit. supra*, vol. VII (1949), reg. 585.

maig de 1411, va signar un altre corresponent al mateix conjunt pictòric.⁶⁴ Aquesta és la darrera referència documental que informa de Pere Vall.

La pintura d'aquest artista ens és coneguda gràcies a la conservació de sis taules que van formar part del retaule de Sant Blai, contractat l'any 1408.⁶⁵ Custodiades a una col·lecció particular de Barcelona, cinc corresponen a la vida del benaurat i la sisena al calvari que coronava el conjunt.⁶⁶

La vinculació de l'obra que ara donem a conèixer amb la producció de Pere Serra es pot advertir a través de l'escena homònima representada en el retaule de l'Esperit Sant de l'església de Sant Llorenç de Morunys i també del retaule de la Curullada, les restes del qual es custodien en el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona.

La temàtica de la pintura, els Esposoris de la Mare de Déu, permet adscriure l'obra a dues possibles advocacions diferents.⁶⁷ En primer lloc, la dels retaules dedicats a la Pentecosta, atès que va ser en aquest moment quan va aparèixer l'Esperit Sant per primera vegada i, en segon lloc, la dels dedicats a Santa Anna. Als retaules presidits per la Pentecosta, l'escena dels Esposoris de la Mare de Déu obre el discurs i, en conseqüència, la forma de la taula no seria la rectangular que observem sinó apuntada, com així passa tant al retaule de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys com també al de la Curullada.

Així doncs, pensem que la pintura va poder formar part d'un conjunt pictòric vinculat a Santa Anna, la mare de Maria. En aquesta direcció, cal tenir en compte obres com el retaule de Santa Anna i la Verge Nena, al costat de sant Joan evangelista i sant Amador, de l'església de Sant Miquel de Cardona i també tres pintures disperses vinculades a un presumpte retaule dedicat a santa Anna.⁶⁸

Ens referim a una taula de l'Abraçada davant la Porta Daurada del Museu Episcopal de Vic⁶⁹ y una altra del Naixement de Maria, custodiada a una col·lecció privada,⁷⁰ les quals van poder formar part d'un conjunt presidit per la pintura de Santa Anna, Maria i el Nen del Museu de Belles Arts de Budapest (núm. inv. 84.6).⁷¹ L'associació de la taula

64 MADURELL I MARIMON, J. M., *cit. supra*, vol. VII (1949), reg. 587.

65 Va ser Joan Ainaud de Lasarte qui va associar el document, exhumat per Madurell i Marimon, amb les taules de sant Blai. Vegeu AINAUD DE LASARTE, J., *Exposición de pintura catalana*, Madrid, 1962, núm. cat. 31.

66 A partir d'aquesta obra documentada, també s'ha relacionat amb documents dels anys 1410 i 1411 –vinculats amb la Confraria de l'Esperit Sant de Cardona–, una taula de la Pentecosta, conservada a l'església de Sant Miquel de Cardona, així com dues pintures del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, l'Anunciació i el Baptisme de Crist, i, potser, una altra d'una col·lecció privada de Londres. Vegeu un important estudi a ORRIOLS I ALSINA, A., "La pintura gòtica a Sant Miquel de Cardona", *L'església parroquial de Sant Miquel de Cardona. El gòtic al mig Cardener*, p. 151-153.

67 Una tercera, força menys freqüent, seria la del retaule de la Presentació en el Temple y sant Jordi, del convent de Sant Francesc de Vilafranca del Penedès, pintat per Lluís Borrassà.

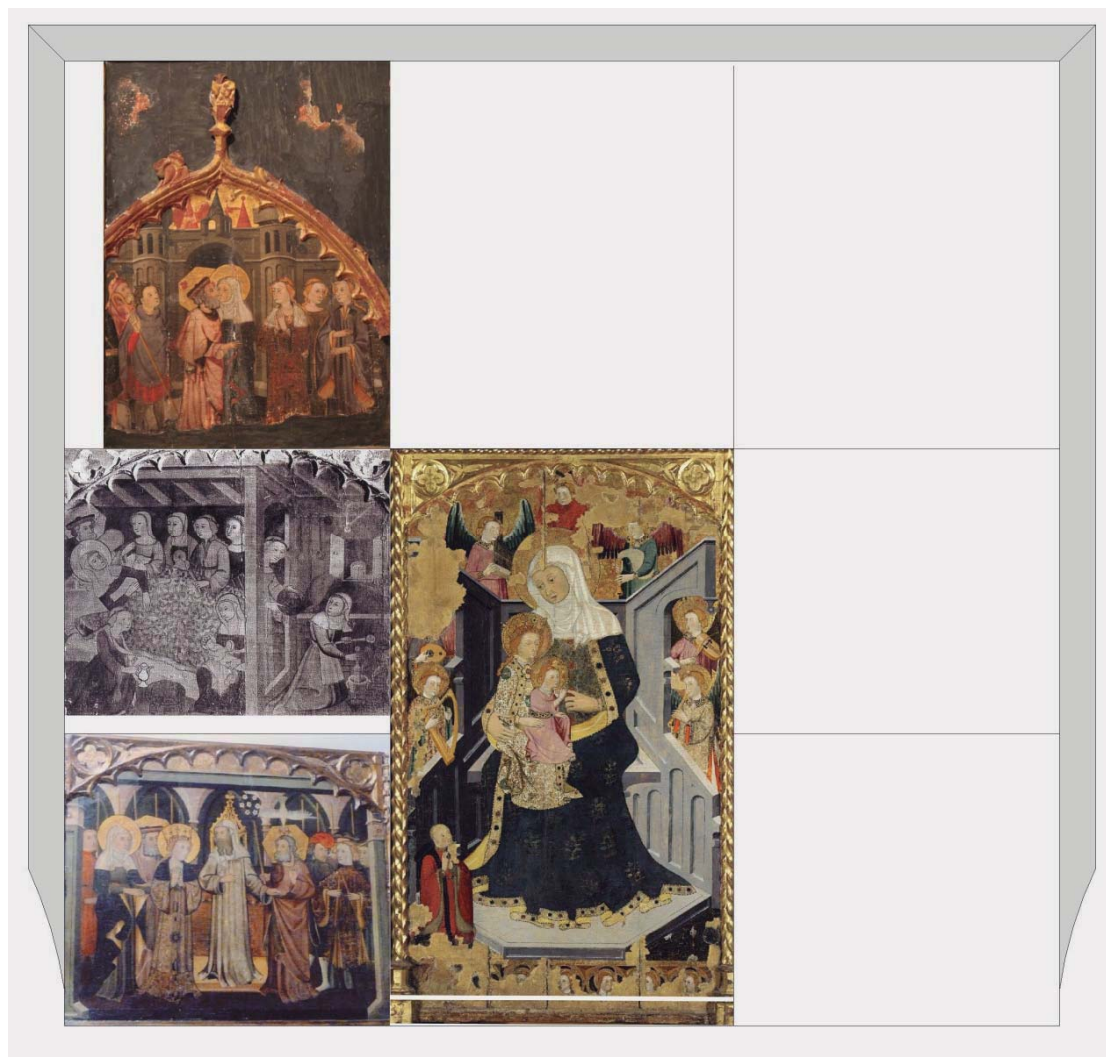
68 GUDIOL I RICART, J. & ALCOLEA I BLANCH, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987, p. 99, núm. 273, fig. 486 y 487.

69 POST, CH. R., *A History of Spanish Painting*, vol. IV, Cambridge (Massachusetts), 1933, p. 524, fig. 203.

70 POST, CH. R., *cit. supra*, vol. VI, 1935, p. 514, fig. 219. La taula va formar part de l'exposició II Saló Mirador i aleshores era a la col·lecció de Miquel Mateu.

71 POST, CH. R., *cit. supra*, vol. II, 1930, 286-288, fig. 176; HARASZTI-TAKÁCS, M., "Oeuvres de maîtres espagnols du XV^e siècle en Hongrie", *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 38 (1972), p. 54 y 55; ANÓNIMO, "La Chronique des Arts. Principales acquisitions des musées en 1984". *Gazette des Beaux-Arts*, 1394 (3/1985 (suplemento, p. 58, n.º 322); NYERGES, E., "Nouvelles oeuvres medievales acquises par la collection espagnole", *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 66-67 (1986), p. 49-68 i NYERGES, E., *Spanish Paintings: The*

amb la del Naixement de la Verge és força evident si tenim en compte l'adscripció a una mateixa temàtica i la plena coincidència tant a les mesures com a la decoració del treball de la fusta.⁷²



Hipòtesi de reconstrucció del retaule de Santa Anna, la Verge Maria i el Nen Jesús

collections of the Museum of Fine Arts, Budapest, on s'informa que la pintura va ser subhastada a Ernst Muzeum de Budapest el 30 de abril 1928, núm. 550.

⁷² Respecte a la primera qüestió, l'escena del Naixement de la Verge va poder precedir la dels Esposoris de Maria. Pel que fa a les dimensions, la taula mesura 73 cm d'alt i 88 cm d'ample mentre que la del Naixement de la Verge fa 71 cm d'alt i 84 cm d'ample. Les diferències en l'amplària entre ambdues obres és pels pinacles laterals que van ser afegits a la taula dels Esposoris, els quals no formen part de l'obra gòtica. Respecte a la taula del Museu Episcopal de Vic (núm. inv. 10733), la de l'Abraçada de sant Joaquim i santa Anna davant la Porta Daurada, es conserva parcialment mutilada en un lateral (99,8 cm x 74,8 cm). No obstant això i tenint en compte que va emmarcada i que una part de la taula anava rere de la redorta, pensem que l'ample original fou molt proper als 84 cm. La tipologia retaulística del moble de Santa Anna amb la Verge Nena, sant Joan Evangelista i sant Amador de l'església de Sant Miquel de Cardona, ja citat en diverses ocasions, informa que l'altura de les pintures laterals inferiors coincideix amb la de la taula central, qüestió aquesta que ens apropa al compartiment de Budapest. En aquest sentit i respecte a la proposta del conjunt dedicat a santa Anna, l'alçada conjunta de les taules dels Esposoris i del Naixement de la Verge és igual a 144 cm i la de Budapest és de 149 cm i 88 cm d'ample (sense l'emmarcament) i de 150 x 95,5 cm (amb l'emmarcament). Vegeu NYERGES, E., "Nouvelles oeuvres medievales acquises par la collection espagnole", *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, 66-67 (1986), p. 49-68.

Pel que fa a la resta d'escenes, és molt probable que fossin dedicades a l'Anunciació, el Naixement de Crist i l'Epifania, les quals avalarien la representació del Nen Jesús a la taula de Budapest, en detriment de la figuració de la Presentació de la Verge en el Temple, molt comú a les obres dedicades a santa Anna i la Verge Nena.⁷³

Amb anterioritat, ja hem comentat que Pere Vall va traslladar la seva residència des de Barcelona a Cardona, població de la qual podia haver estat originari i on es conserven diverses pintures realitzades per l'artista. La documentació coneguda centra la seva activitat pictòrica a Cardona, però cal destacar que, segons el professor Post, la taula de l'Abraçada davant la Porta Daurada, conservada al Museu Episcopal de Vic, procedia de la localitat de la Guàrdia Pilosa, propera a Pujalt, municipi de la comarca de l'Anoia.⁷⁴

L'any 1392, el rei Joan el Caçador va vendre la Guàrdia Pilosa a Mateu de Calders, senyor de Segur, moment en què Pujalt era propietat dels Cardona, un llinatge singularment proper al pintor Pere Vall. A més de l'església de Sant Jaume, la Guàrdia Pilosa també tenia una capella dedicada a santa Anna, de la qual només es conserven els murs.

73 De vegades, la dedicació del retaule a santa Anna implica la representació de l'Expulsió del Temple i les de l'Anunci a sant Joaquim i santa Anna de la seva futura paternitat. Aquestes tres escenes van poder compartir el mateix moble que donem a conèixer, però, segons el nostre parer, cal diferenciar entre els retaules amb la imatge de santa Anna i la Verge Nena, com el de l'església de Sant Miquel de Cardona, i el retaule que ara ens ocupa, ja que acull la figuració de les dues i també la del Nen Jesús. Així doncs, ens trobem davant la imatge de santa Anna Trinitària o santa Anna Triple, la qual remet a la genealogia de Jesús.

74 També s'ha dit que el retaule podia procedir de l'església de Sant Miquel de Cardona, tot i que ja hi havia un retaule dedicat a santa Anna.

Dispersión de la sillería del coro de La Seo de Urgel

Ángela Franco¹

El cuidado folleto de José Lázaro Galdiano titulado *El vandalismo en una catedral* es sumamente informativo, a pesar de su concisión, tanto por el contenido como por la ilustración de varias imágenes, de las que incluyó casi todas.² El Sr Lázaro puso especial empeño en una elegante presentación en la reimpresión llevada a cabo en 1925.³ El origen de la causa de la dispersión del coro se debió al presidente de la Mancomunidad Catalana, José Puig y Cadafalch, arquitecto que escribió un folleto justificando la necesidad de que la Seo de Urgel recobrara la pureza con que en el siglo XII la habían terminado. La fábrica actual de la catedral pertenece al siglo XII, sucesora de dos anteriores, construida según el gusto lombardo o primer románico, según término de Puig y Cadafalch. En el siglo XIII se le añadió un claustro románico labrado en piedra granítica de color oscuro. En 1603 perdió el lado adyacente al capítulo, y fueron sustituidos columnas, capiteles y arcos por una anodina arquería sobre pilares, obra de los maestros Francisco Boler y Pedro Bòria. Algunos capiteles fueron reutilizados en una fuente pública de la Seo y luego al Museo de Maricel.

Dejando aparte diversas intervenciones durante los siglos XVII y XVIII, sería Puig y Cadafalch quien llevara a cabo la eliminación del recubrimiento barroco entre 1918 y 1919, sobre un proyecto redactado en 1915, al tiempo que publicaba en colaboración con el archivero diocesano, su libro sobre la catedral *Santa María de la Seu d'Urgell*.⁴ Poco podemos saber del estado del templo antes de 1918, ya que el arquitecto no tuvo cuidado de levantar planos de lo que hizo desaparecer. La obra realizada por él resultó tremendamente controvertida, como puso de manifiesto José Lázaro.⁵

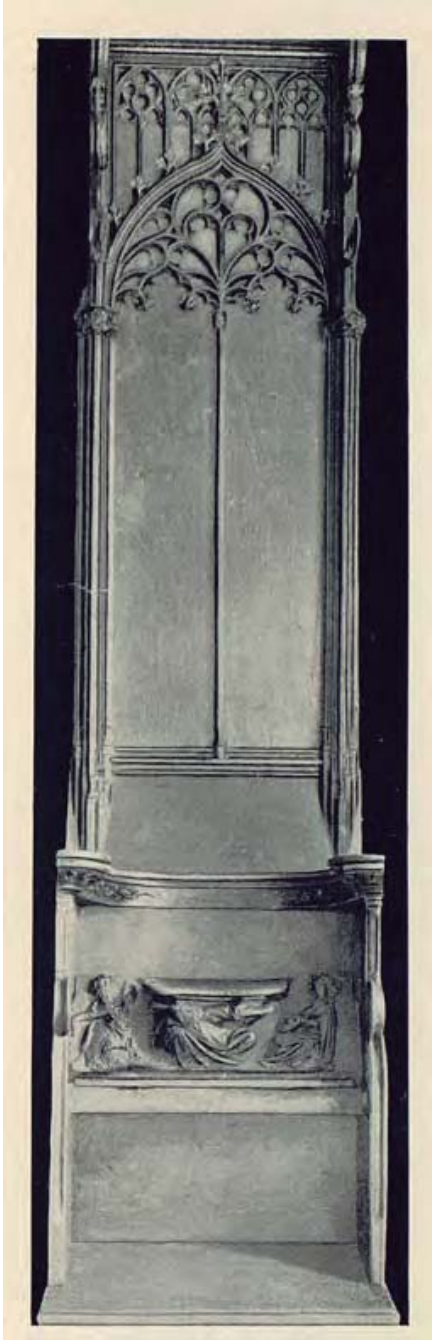
¹ Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

² El resto de fotografías son del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, del Museo Lázaro Galdiano de Madrid y de la autora.

³ LÁZARO GALDIANO, J., *El vandalismo en una catedral. La Seo de Urgel*, Madrid, La España Moderna, 1925, 16 páginas; Álvarez Lopera, José, "Don José Lázaro y el Arte. Semblanza (aproximada) de un coleccionista", *Goya*, 261, 1997, p. 563-578, sobre todo p. 574; p. 72-73.

⁴ PUIG Y CADAFALCH, J., *Santa María de la Seu d'Urgell*, Barcelona, Henrich, 1918.

⁵ MERINO DE CÁCERES, J. M., & MARTÍNEZ RUIZ, M. J. *La destrucción del patrimonio artístico español. W.R. Hearst: "El gran acaparador"*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 72-73.



Sitial llamado “del Conde de Urgel”,
Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Las ilustraciones que acompañan al texto corresponden al sitial llamado del “conde de Urgel”, varias sillas de la sillería baja y tres respaldos de la sillería alta. El primero se conserva en el Museo Lázaro Galdiano.⁶ Las sillas de la parte baja, que fueron también adquiridas por el Sr. Lázaro, desconozco su actual paradero, aunque Álvarez Lopera las sitúa en el Museo Lázaro Galdiano.⁷ Dicha ubicación ha sido desmentida por una información reciente de Carmen Espinosa.⁸ Los tres respaldos de de sillería alta se custodian en el Museo Arqueológico Nacional, que publiqué en el *Catálogo de la escultura gótica en el Museo Arqueológico Nacional* (1980), y en la reedición de 1993,⁹ desconociendo su procedencia, ya que no figura ninguna indicación al respecto. La fotografía de Lázaro muestra los tres respaldos completos, es decir, con el remate superior, actualmente desaparecido. El número de inventario (51617) refleja su entrada en el MAN probablemente varios años antes de la publicación del citado folleto por el Sr. Lázaro. Esta carencia de datos documentales coincide con la referente al Museo Lázaro Galdiano: ni en el Museo Arqueológico Nacional existe expediente, ni ninguna otra noticia relativa al respectivo ingreso de las piezas del coro de la seo urgelense, extremo frecuente en las adquisiciones del citado coleccionista.¹⁰ En la publicación arriba reseñada establecí conexiones estilísticas en el arte del Maestro Aloy, concretamente con la silla episcopal del coro de la catedral de Gerona.

Los tres respaldos, que han sufrido serios deterioros, a consecuencia de los sucesivos traslados a que han sido sometidos, han perdido actualmente el remate superior. Estuvieron expuestos durante el montaje abordado por el Prof. D. Martín Almagro Basch por los años ochenta del siglo pasado.

⁶ Para el Museo Lázaro Galdiano vid. DARÍO, R., “Una casa museo”, don José Lázaro visto por Rubén Darío y Miguel de Unamuno, Valencia, 1951, p. 11-15; SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., “Don José Lázaro y su legado a España”, *Arbor*, 26 febrero 1948, p. 219; CAMÓN AZNAR, J., *Guía abreviada del Museo Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 1951; LÁZARO GALDIANO, J., “La colección Lázaro, Madrid”, *La España Moderna*, 1926, t. II, fig. 1045.

⁷ Álvarez Lopera, “Don José Lázaro y el Arte. Semblanza (aproximada) de un coleccionista”, cit. p. 573; BLANCO SOLER, C., “Vida y peripecias de D. José Lázaro Galdiano (Apuntes para su biografía)”, *Mundo Hispánico*, 391951, p. 19-26.

⁸ A quien expreso desde aquí mi gratitud.

⁹ N. inv. 51617. FRANCO MATA, A., *Catálogo de la escultura gótica en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 215, n. 307; Eadem, *Catálogo de la escultura gótica en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, p. 228-229, n. 316.

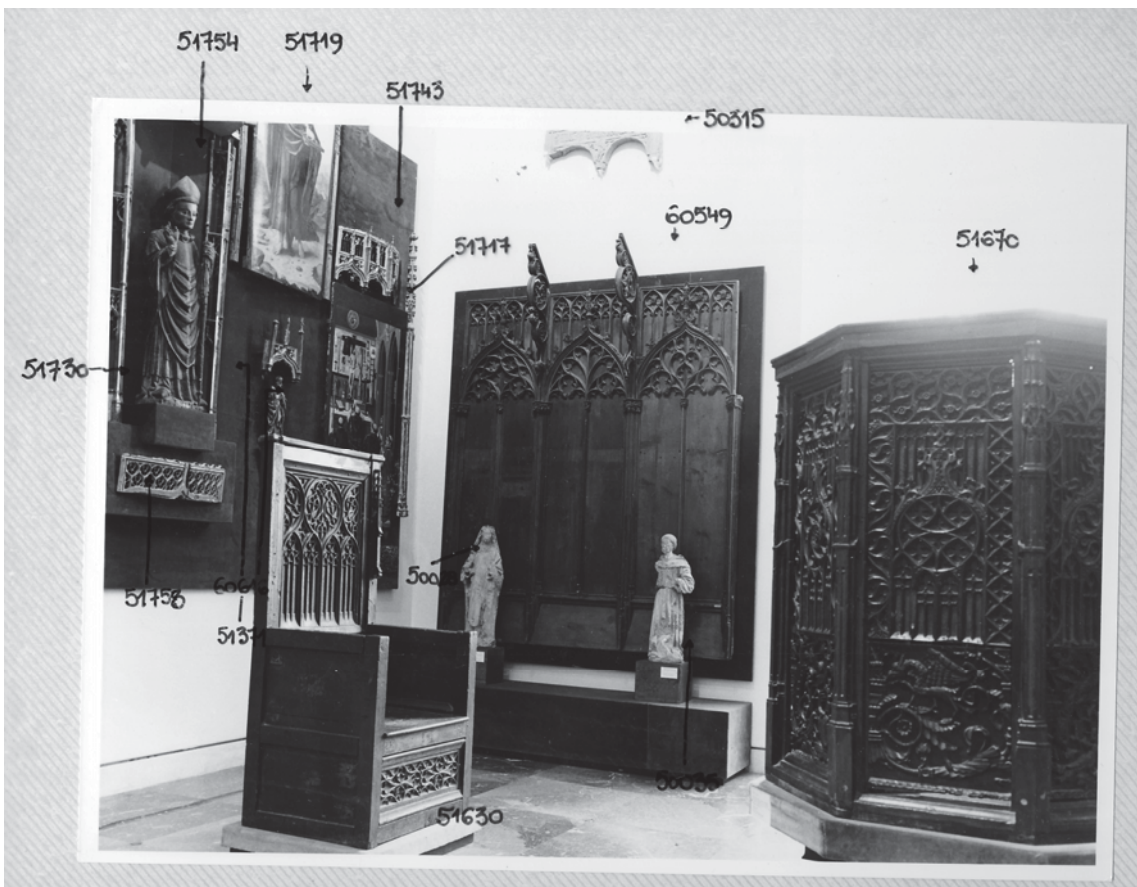
¹⁰ ÁLVAREZ LOPERA, J., “Don José Lázaro y el Arte. Semblanza (aproximada) de un coleccionista”, cit. p. 567,



Parte de la sillería baja del coro de la Seo de Urgel, en paradero desconocido

Sillería del coro de la Seo de Urgel, Museo Arqueológico Nacional, Madrid

Sillería del coro de la Seo de Urgel, estado actual, detalle. Museo Arqueológico Nacional, Madrid



Sillería del coro de la Seo de Urgel, estado actual, detalle de la parte superior. Museo Arqueológico Nacional, Madrid

Sillería del coro de la Seo de Urgel, montaje en los años 80. Museo Arqueológico Nacional, Madrid



Sillería del coro de la Seo de Urgel, estado actual, detalle. Museo Arqueológico Nacional, Madrid

Sillería del coro de la Seo de Urgel, estado actual, detalle. Museo Arqueológico Nacional, Madrid

Están unidos y conforman un gran tablero ricamente decorado a bisel en el remate superior. Se individualizan por medio de moldurajes decorados a base de hojarasca de roble, complicándose superiormente la decoración formada por seis roleos, mayor el central, con decoración calada a base de cardinas. Los moldurajes apean sobre moldurillas adosadas al fondo. Cada uno de los tableros está formado por la base plana de madera sobre la que se asientan columnillas, dos en los extremos, y las dos citadas en el interior, que apean sobre un arco apuntado ligeramente conopial sobre el que monta un artístico jarrón y hojas de roble en el trasdós. El intradós se ocupa con bellísima tracería tallada a partir del eje simétrico de la columnilla central. Aunque el esquema es similar en los tres tableros, la decoración de los intradoses sufre variantes; en el derecho las “lágrimas”-tipo Hanequín de Bruselas tienden hacia arriba; en el central se expanden en abanico y en el izquierdo se articulan generando un rombo central. Las enjutas del fondo se llenan con arquillos decorados en el intradós. Inferiormente remata en pequeños animales fantásticos, uno casi totalmente perdido y cuerpo de dragón alado y cola enroscada graciosamente al roleo. Toda la obra está ejecutada con primor y esmero.



Sitial llamado “del Conde de Urgel”, estado actual. Museo Lázaro Galdiano, Madrid,

El sitial llamado “del conde de Urgel” se expone en el Museo Lázaro Galdiano. La cartela que lo acompaña recoge bastantes datos, que consigno. Siglo XV. Madera de roble y nogal tallada.

“Procedente del coro de la catedral o Seo de Urgel, ha sido tradicionalmente considerado el sitial de Jaime II. Fue adquirido por Lázaro en 1918 con motivo de la reforma del coro contra cuyo expolio escribiría un encendido artículo. Es destacable la espléndida misericordia o dorso del asiento”.¹¹

En 1997 se celebró en el Museo del Prado una exposición dedicada al arte gótico catalán en Madrid, para la cual escribí un capítulo titulado “Pinturas y esculturas góticas en las colecciones privadas y públicas madrileñas”.¹² Referente al sitial, expuse conceptos, algunos de los cuales son revisables. No considero acertado que sea la misericordia el único elemento original, pues la decoración del respaldo coincide plenamente con la de los tres respaldos conservados en el Museo Arqueológico Nacional. En todo caso pueden considerarse añadidos los elementos de refuerzo en pieza tan alta y fina. Como advertí en el análisis de entonces, creo que no están resueltos los problemas iconográficos de la misericordia, como ya estimó Isabel Mateo, autora de la publicación clásica *Temas profanos de la escultura gótica española. Las sillerías de coro*.¹³ Figuran tres personajes, uno de los cuales, barbado y de mediana edad, está semiechado bajo la propia misericordia. A la derecha figura una dama ricamente ataviada sosteniendo una bandeja con rosas, y a la izquierda un personaje de cuerpo humano hasta la cintura y a partir del abdomen es un animal con las extremidades inferiores terminadas en patas de animal. Está hilando con una rueca. En los remates circulares de los brazales se observan en el izquierdo una cabeza de dama entrada en años cubierta con velo y ataviada según la moda, con collar, y en el derecho una cabeza de fraile franciscano. No he encontrado un paralelo directo; el más cercano se halla en

¹¹ CAMPS CAZORLA, E., *Inventario del Museo Lázaro Galdiano (1949-1950)*. El texto de la cartela ha sido reproducido por MERINO DE CÁCERES, J.M., & MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La destrucción del patrimonio artístico español. W.R. Hearst: “El gran acaparador”*, Madrid, 2012, p. 72-73.

¹² FRANCO MATA, A., “Pinturas y esculturas góticas en las colecciones privadas y públicas madrileñas”, *Cathalonia. Arte gótico de los siglos XIV y XV*, Madrid, Museo del Prado, 1997, p. 81-91, sobre todo p. 84 con reproducción.

¹³ MATEO, I., *Temas profanos de la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, CSIC, 1979.

una misericordia de la sillería de Plasencia, donde un fraile franciscano se postra de hinojos ante una joven hilandera.¹⁴ Coinciden solo dos elementos. Podrían corresponder en la misericordia de Urgel a la cabeza de fraile y al personaje homínido con la rueca entendido como un elemento negativo, el pecado; la joven con rosas sería la ilustración de la inocencia y la dama con collar una alcahueta. Creo que el sentido satírico contra los franciscanos está fuera de duda. En el siglo XVI fueron muy criticados por la avaricia, de ahí la creación de una iconografía de San Francisco penitente.¹⁵

No permaneció en España el resto de la sillería. Por el contrario, los canónigos vendieron una parte importante a Estados Unidos. El 15 de octubre de 1927, Arthur Byne, gran depredador del patrimonio artístico español, junto a su esposa, ofrecía a Julia Morgan, treinta y dos siales de nogal, que la arquitecta situó en el refectorio del castillo de san Simeón, propiedad del magnate norteamericano, W.R. Hearst, procedentes de la entonces desmantelada sillería de la seo de Urgel.¹⁶

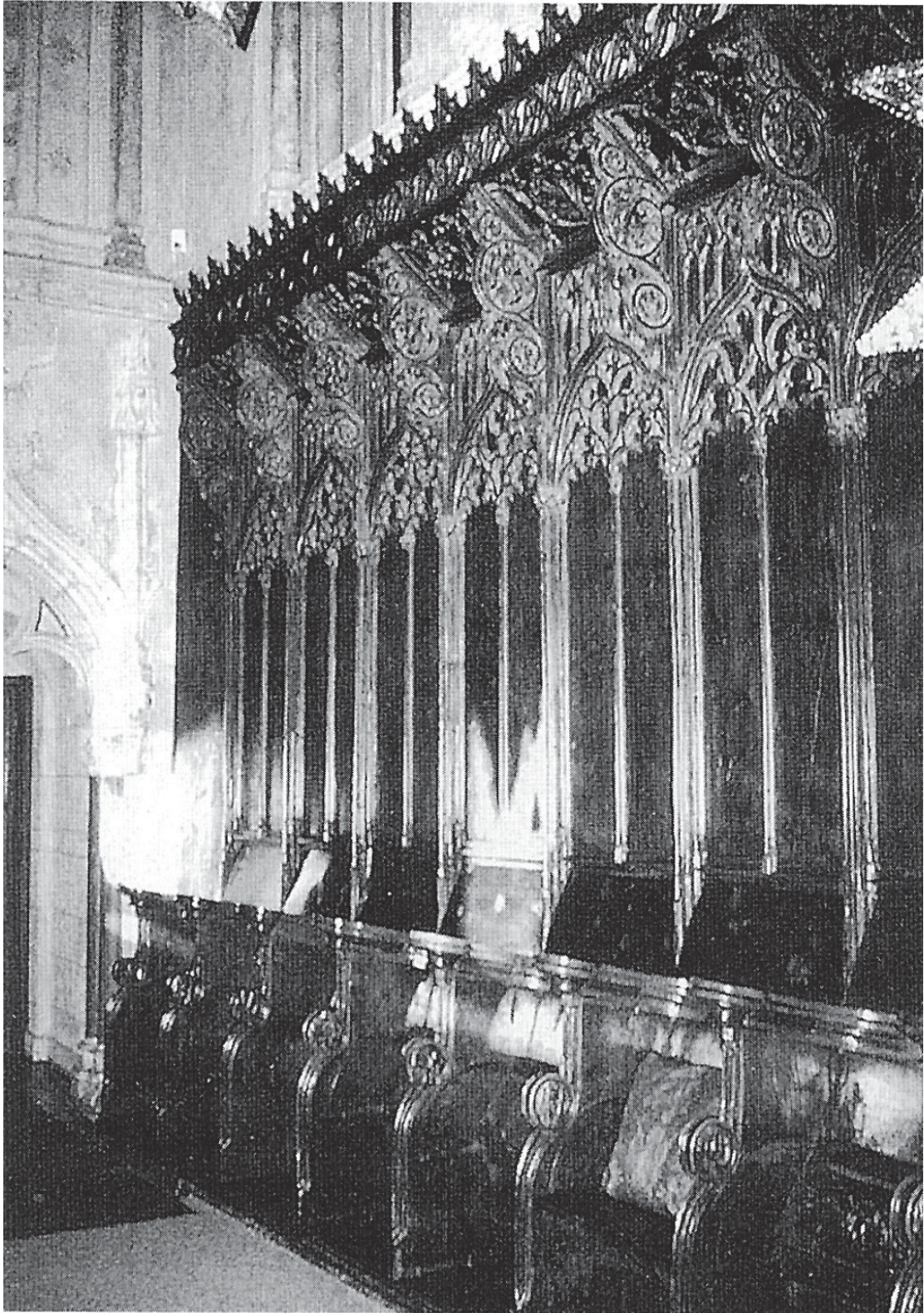


Sillería del coro de la Seo de Urgel, estado actual, detalle de animal fantástico. Museo Arqueológico Nacional, Madrid

¹⁴ También figura una hilandera dormida, alusión a la pereza. *La Sillería del Coro de la Catedral de Plasencia*, Destino Extremadura, 2005.

¹⁵ FRANCO MATA, A., *El Greco y la iconografía religiosa*, Madrid, ed. A. Franco, 2014, p. 106-111.

¹⁶ . FERNÁNDEZ PARDO, F., *Dispersión y destrucción del Patrimonio Artístico Español*, vol. IV, 1900-1936, Madrid, 2007, p. 122; MERINO DE CÁCERES, J. M., & MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La destrucción del patrimonio artístico español. W.R. Hearst: "El gran acaparador"*, cit., ficha de inventario de adquisición de la sillería p. 72-73. Vid también EVERINGGHAM, C.J., *Art of San Simeon, Santa Barbara (CA)*, 1981; COOPER, J., "Los felices veinte en Estados Unidos" en V.V.A.A., *Los felices años veinte. Entre la Guerra y la crisis*, Madrid, 1997, p. 53 y ss; KASTNER, V., *Hearst Castle. The biography of a country house*, Nueva York, 2000; MERINO DE CÁCERES, J. M., "El coleccionista compulsivo", *Descubrir el Arte*, 41, julio 2002, p. 90-92; Id., "La colección Hearst", *Descubrir el Arte*, 43, octubre 2002, p. 88-90.



Sillería del coro de la Seo de Urgel, imagen antigua. Comedor del castillo de San Simeón (California)

Además de los elegantes siales dispuestos en los laterales de la estancia, cuatro paneles completan los elementos emigrados del coro.¹⁷ Referencia importante de la adquisición de la sillería por Hearst es la proporcionada por J. M. Merino de Cáceres en el artículo que rememora el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne en 1985.¹⁸ Traza una somera biografía del arquitecto, su amor al dinero, sus posesiones inmobiliarias en España, como una casa en Palma de Mallorca, calle Bonanova, n. 67, y en Madrid, donde residió desde 1915 en Montesquiza, 6, hasta 1921, en que se traslada al Paseo de la Castellana, n. 19, 1º, y desde 1932, en el palacio de la calle Don Ramón de la Cruz, n. 5, actualmente n. 3. Aporta importantes datos a propósito de sus ofertas a Hearst a través de la arquitecta Julia P. Morgan.¹⁹ Casado con Mildred Stapley, trabajaron juntos y publicaron diversos catálogos con destino a la compra de sus contenidos.²⁰ En una de sus andanzas por España encuentra la muerte en Ciudad Real de regreso a Madrid, a consecuencia de un accidente de tráfico el 17 de julio de 1935. El periódico ABC se hace eco del óbito y publica una larga y sentida necrológica, tono muy diferente al publicado en Estados Unidos. La parte más ilustrativa es sin duda la documentación epistolar sobre ofertas y adquisiciones de obras de arte por parte del magnate norteamericano. Referente a la sillería de la seo de Urgel, figura “AB-JM. Oferta de una sillería de coro del norte de España: posiblemente se trata de la de la Catedral de Seo de Urgel, hoy en San Simeón”, fecha de 15 de octubre de 1926.²¹



Palacete de Arthur Byne. Calle don Ramón de la Cruz, actual n. 3, Madrid

¹⁷ MERINO DE CÁCERES, J. M., & MARTÍNEZ RUIZ, M. J., *La destrucción del patrimonio artístico español. W.R. Hearst: “El gran acaparador”*, cit. p. 73. Vid. también BRECK, J. & ROGERS, H. R., “Handbook of the Pierpont Morgan wing”, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1925.

¹⁸ MERINO DE CÁCERES, J. M., “En el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne”, *Academia*, Madrid, 61, 1985, p. 147-210; MERINO DE CÁCERES, J. M., “Arthur Byne, el saqueador”, *Descubrir el Arte*, 32, octubre 2001, p. 102-104.

¹⁹ BOUTELLE, S.H., *Julia Morgan, Architect*, Nueva York, 1995.

²⁰ RODRÍGUEZ THIESSEN, V., *Byne and Stapley: Scholars, Dealers, and Collectors of Decorative Arts*, Cooper-Hewitt, National Design Museum and Parsons School of Design, 1998 [Trabajo de investigación para la obtención del título de Master of Arts in the History of Decorative Arts]

²¹ MERINO DE CÁCERES, J. M., “En el cincuentenario de la muerte de Arthur Byne”, cit. p. 183.

El nombre del escultor Pere de sant Joan se ha vinculado con el autor de la sillería de la seo de Urgel, escultor que se ha relacionado con la cadira del catedral de Barcelona.²² Conocemos algunos datos biográficos del artista entre ellos el contrato del coro urgelense en 1410.²³ Este coro se encuentra envuelto en unas circunstancias extrañas; por motivos no clarificados, el capítulo de la catedral le retiró durante un tiempo la confianza y el escultor presentó un requerimiento notarial; con todo parece ser que finalmente, llevó la obra a término. Cuando Rosa Terés publicaba el artículo antes citado “Pere de Sant Joan i el Mestre de la cadira episcopal de Barcelona. Hipòtesi sobre una identitat” en 1988 se conocía tan solo la existencia del sitial conservado en el Museo Lázaro Galdiano.²⁴

²² TERÉS I TOMÁS, R., “Pere de Santjoan i el Mestre de la cadira episcopal de Barcelona. Hipòtesi sobre una identitat”, *Quaderns d'Estudis medievals*, n. 23.24, 1988, p. 32-51.

²³ Para la documentación de la construcción del coro y la intervención de Pere de sant Joan en el coro de la seo de Urgel, vid. MADURELL I MARIMON, J. M., “El arte en la comarca de Urgel”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte, de Barcelona*, vol. IV, p. 1-2 (1946), p. 107-109, p. 3-4 (1946), p. 303-304.

²⁴ TERÉS I TOMÁS, R., “Pere de Sant Johan i el Mestre de la cadira episcopal de Barcelona. Hipòtesi sobre una identitat”, *Quaderns d'Estudis Medievals*, cit. p. 44, notas 42-44.

L'estàtua de Santa Magdalena de l'església de Serdinyà i la difusió de l'estil de Pere Sanglada a la Catalunya Nord

Joan Valero Molina

L'escultor Pere Sanglada exercí en el seu terreny professional una posició de predomini dins del panorama artístic de la Barcelona del tombant del segle XIV. A ell es dirigiren preferentment els promotors més significats de la ciutat, tant els individuals com els institucionals, per dur a terme els encàrrecs més prestigiosos del moment: l'any 1395, encapçalant un ampli taller, es responsabilitzà de la realització del cadirat del cor de la catedral de Barcelona, una tasca que l'ocuparia durant quatre anys;¹ cap a 1403 enllestiria la delicada trona, estretament lligada al projecte del cadirat, i encara tornà a ser requerit per la seu l'any 1406 per tallar l'efígie sepulcral de sant Oleguer. Per una altra banda, també fou l'opció escollida per part del govern municipal a l'hora de materialitzar diverses escultures rellevants: el 1399 s'encarregava de la figura d'un àngel de llautó per a una font pública; dos anys després realitzava per a la Casa de la Ciutat una estàtua de sant Andreu que havia d'acompanyar unes imatges de santa Eulàlia i la Verge les quals, malgrat no ser documentades, probablement havien estat executades prèviament pel mateix artífex.²

L'estàtua de sant Rafael de la façana de la Casa de la Ciutat és una obra que reforça aquest paper preponderant de Sanglada a Barcelona. Malgrat que els documents en silenci en l'autoria, la comparació estilística no deixa espai al dubte, i així ho reconeix la historiografia actual.³ Precisament el fet que li concedeix més rellevància és que es pot desvincular del grup d'obrers que treballaven en el taller del mestre arquitecte que dirigia les obres, Arnau Bargués, atès que no va ser finançada pel Consell, sinó per un ciutadà anònim a títol personal, el qual, per tant, acudiria a l'escultor que li semblés

¹ Sobre Pere Sanglada cal citar, d'entre els diversos treballs de M. R. Terés, TERÉS I TOMÀS, M. R. *Pere çà Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, 1987; TERÉS I TOMÀS, M. R. "Pere Sanglada i l'arribada del gòtic internacional a Barcelona", *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 36-56. S'aporten noves dades, consideracions i atribucions a: VALERO MOLINA, J. "Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea", *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, p. 41-55. Crèdits fotogràfics de les imatges reproduïdes en aquest article: les fotografies 2 i 3 són de l'Arxiu Mas.

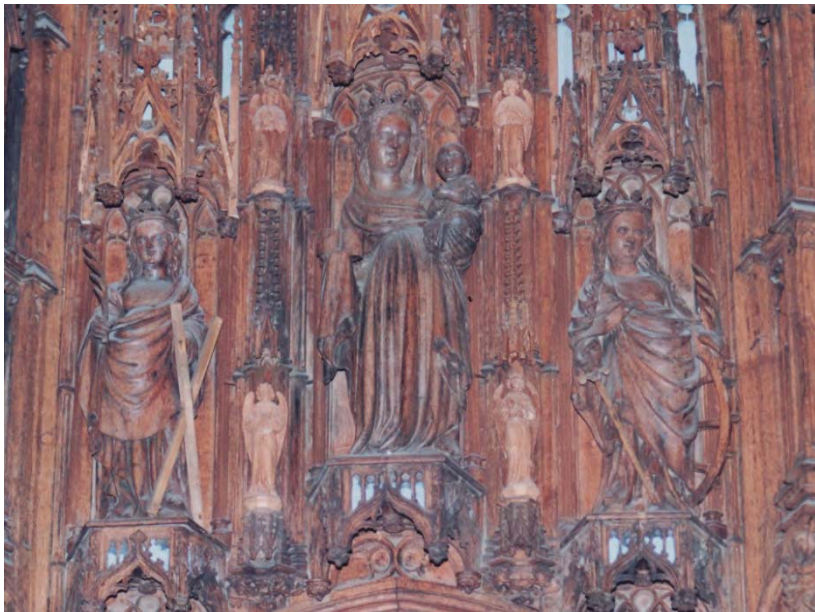
² Les citacions a totes aquestes obres es poden localitzar en els treballs esmentats en la nota anterior.

³ Antigament havia estat aproximada a altres artífexs (Jordi de Déu, Francesc Salau, Pere Joan), sense una base argumental suficientment sòlida. En fa un estat de la qüestió: TERÉS I TOMÀS, M. R. *Pere çà Anglada. Introducció...*, p. 81-82.

més adequat.⁴ Com a reforç de l'atribució, resulta significatiu que fos el mateix Sanglada qui posteriorment s'encarregués de fer les ales de bronze de l'arcàngel, en aquesta ocasió a expenses del municipi.

A banda de la promoció exercida pel Consell i pel capítol de la catedral, la percepció d'un Sanglada dominant en el mercat escultòric barceloní es veu consolidada per dos altres encàrrecs de prestigi, procedents d'àmbits diferents: per un costat, la llosa funerària del bisbe Francesc Riquer, la qual formava part dels objectes que es trobaven en el taller de l'imaginaire quan el 1408 se n'efectuà l'inventari *post mortem*;⁵ l'altra comanda va ser per l'estàtua de la Verge titular del retaule de Monreale, pintat per Guerau Gener i costejat pel noble Pere de Queralt.⁶

De totes aquestes obres esmentades, no hi ha cap dubte que la més rellevant, per les profundes implicacions artístiques que comportà, va ser el cadirat de la catedral de Barcelona. A banda de tractar-se del capítol inicial del Sanglada conegut per la història de l'art,⁷ el projecte aplegà durant uns anys un nodrit grup de tallistes i escultors –alguns d'ells ja formats, altres en l'inici de llurs carreres– que esdevindria en primera instància un centre de recepció de l'estil anomenat gòtic internacional, i després, amb la disgregació, un focus difusor d'aquest nou corrent artístic.



Pere Sanglada: trona del cor de la catedral de Barcelona

⁴ Transcriu el document: TERÉS I TOMÀS, M. R. *Pere çà Anglada. Introducció...*, p. 122.

⁵ BATLLE GALLART, C. "La casa i l'obrador de Pere Sanglada, mestre d'imatges de Barcelona (+1408)", *D'Art*, 19, 1993, p. 88. El 1405 l'escultor signava amb el bisbe franciscà un contracte del qual només ens ha arribat l'encapçalament, encara que podria referir-se a altres treballs que ignorem (VALERO MOLINA, J. "Pere Sanglada...", p. 55).

⁶ MADURELL I MARIMON, J. M. "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII, 1950, p. 162-164. Malgrat que en aquest tipus d'obres mixtes era una pràctica habitual que el pintor assumís la tasca de cercar l'escultor de la imatge titular, en aquest cas ja apareix en el mateix contracte el nom de Sanglada com a responsable de l'estàtua.

⁷ Sanglada és documentat a partir de l'any 1387, sempre a Barcelona, però no disposem de dades relatives a la seva formació ni d'obres que puguin atribuir-se a aquest període. Amb tot, a partir de criteris documentals, cronològics, estilístics i fins i tot geogràfics, hem proposat una hipotètica formació en el taller de Pere Moragues (VALERO MOLINA, J. "Pere Sanglada...", p. 52-53), en contraposició a la tesi que el situava sota l'estela de Jordi de Déu (TERÉS I TOMÀS, M. R. *Pere çà Anglada. Introducció...*, p. 60. Darrerament, però, sembla que aquesta autora s'ha alineat amb la primera proposta: TERÉS I TOMÀS, M. R. "Pere Sanglada i l'arribada del gòtic internacional...", p. 36).



Santa Magdalena (detall). Església de Sant Cosme i Sant Damià de Serdinyà

És precisament en aquest darrer punt on volem incidir en aquest breu estudi, per centrar-nos concretament en una imatge –pràcticament inèdita– que reflecteix la irradiació de l'estil del mestre a la Catalunya Nord. Entre el ric patrimoni artístic que es preserva a la petita església de Sant Cosme i Sant Damià de la localitat de Serdinyà (Conflent), situada a pocs quilòmetres a l'oest de Prada, fixarem la nostra atenció en una estàtua d'alabastre policromat de santa Magdalena. La imatge, de notables dimensions (149 cm d'alçada), ha estat buidada en la seva part posterior, fet que indica que originàriament hauria estat concebuda per ser vista frontalment, potser integrada en un retaule. Sosté a la mà esquerra l'atribut distintiu de la santa, un flascó de perfums. Ha perdut la mà dreta, tot i que encara la conservava a inicis del segle XX, segons veiem en les fotografies de l'arxiu Mas; malgrat que ja hi mancava l'objecte que agafava, la seva

posició ens indica que presumiblement hauria estat una palma martirial. Tot i que l'estat de conservació és, en general, relativament bo, presenta alguns desgasts a la part del vestit que es troba darrere del flascó. La policromia (moderna) arriba a alterar els trets del delicat rostre.

La contextualització estilística d'aquesta imatge, que fins ara no havia estat estudiada, condueix a cercar les referències més directes en la producció de Pere Sanglada. Les figuretes de la trona de la seu barcelonina esdevenen, per la conformació general, els models més propers, especialment les de la cara ocupada per la Verge, santa Caterina i una santa sense atributs que s'ha identificat amb Eulàlia. Si ens centrem en aquesta darrera constatarem importants similituds en l'organització dels vestits, en la tècnica aplicada en els plecs i en la configuració del rostre, arrodonit amb una petita i sobresortint barbata. Tanmateix, també observem algunes dissemblances, especialment en el fet que l'estatuària de Sanglada (els personatges de la trona i el sant Rafael de la Casa de la Ciutat) es caracteritza per tenir un cànon més curt, amb el cap més gran en proporció al cos, i amb formes menys esveltes que la Magdalena de Serdinyà. Si bé aquest darrer punt ja suposa un important obstacle a l'hora de plantejar una atribució directa al mestre, existeix un altre tret de l'estàtua conflentina que confirma un vincle estilístic emanat indubtablement del taller de Sanglada. Es tracta de la particular manera com s'han resolt els cabells que cauen sobre el pit de la santa: Pere Sanglada

s'aparta de la pràctica habitual d'altres escultors en fer els contorns exteriors estrictament rectilinis, en contrast amb les suaus ondulacions internes dels cabells. D'una manera molt similar, encara que de forma quelcom menys acusada, ho trobem en la santa de Serdinyà.



Santa Magdalena (detall).
Església de Sant Cosme i
Sant Damià de Serdinyà

Encara es podrien establir dues altres obres –no documentades– com a referències comparatives, ambdues representant santa Magdalena. La primera és una talla de fusta que es conserva a l'església de Santa Maria de Corbera, més propera a les santes de la trona que a la de Serdinyà.⁸ A més d'una superior amplitud dels vestits de la primera,

⁸ Atribuïda per primera vegada a Sanglada a: VALERO MOLINA, J. "Pere Sanglada...", p. 50-51. Mercè Berenguer, que no sembla conèixer aquesta atribució, vincula la Magdalena de Corbera amb Pere Oller, basant-se com a únic argument en les notables semblances existents amb la mateixa santa del retaule major de la catedral de Vic, obra documentada d'aquest escultor (BERENGUER PADRONES, M. "La imatge de Santa Magdalena de Corbera, una obra inèdita de Pere Oller", *Materials del Baix Llobregat*, 15, 2009, p. 97-104). Amb tot, no té en compte que el llenguatge plàstic de la imatge de Corbera és aliè al d'Oller, i per contra correspon a Sanglada, per exemple en el personal perfilat dels cabells, ignorat en tota la producció d'Oller. Les similituds adduïdes es poden explicar, tal com ha estat demostrat, pel fet que Pere Oller, un dels

també varia la posició de la mà dreta, que a Corbera sosté un llibre. L'altra santa Magdalena és custodiada al Museu Episcopal de Vic, i amb anterioritat ja havia reclamat l'atenció per la seva estreta proximitat estilística amb Sanglada;⁹ si bé en un primer moment l'havíem ubicada dins del taller del mestre, una nova revisió ens porta a proposar com a hipòtesi l'autoria directa de Sanglada. Aquesta santa Magdalena, en la seva conformació, s'apropa més a la de Serdinyà, tot i que té els braços mutilats i ha perdut els seus atributs.



Atribuïda a Pere Sanglada: Santa Magdalena de l'església de Santa Maria de Corbera



Atribuïda a Pere Sanglada: Santa Magdalena del Museu Episcopal de Vic

Tot plegat condueix a situar la santa de Serdinyà dins de l'òrbita del mestre, encara que difícilment sortida de la seva mà. Aquesta petita localitat està força allunyada de l'àmbit d'influència de Sanglada, però el coneixement de la procedència de l'estàtua aporta un nou enfocament a la seva possible autoria. Albert Cazes extreu d'unes antigues notes manuscrites de l'*abbé* Giralt el següent text: "Elle provient d'une ancienne église de Perpignan. Elle aurait été cachée pendant la Révolution et elle a été trouvée par un maçon dans le mur d'une maison particulière. Elle a été donnée à l'église de Serdinyà

antics deixebles de Sanglada, en el decurs de la seva carrera reproduceix amb fidelitat models procedents del seu antic mestre, encara que materialitzats tècnicament amb el seu segell personal i distintiu (VALERO MOLINA, J. *Pere Oller, escultor*, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, p. 470 i ss).

⁹ Segons Josep Bracons, que la situava al segon terç del segle XV, la peça procedeix de Manresa (BRACONS I CLAPÉS, J. *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic, 1983, p. 100-101). S'aprofundeix en els vincles amb Sanglada a: VALERO MOLINA, J. "Pere Sanglada...", p. 52

par le maçon Jean Estève, originaire de Joncet”.¹⁰ La imatge, doncs, procediria molt probablement d'un convent de Perpinyà, d'on sortiria amb motiu de la desafectació provocada pels fets immediatament posteriors a la Revolució Francesa, per bé que Cazes es recolza en el text de Giralt per atribuir l'estàtua a Jean de Cauffors, imaginari de Perpinyà, amb l'únic argument que en l'inventari dels seus béns (efectuat l'any 1472) hi figurava una imatge de santa Magdalena “de terra blanca”.

Malgrat que, com ja s'ha apuntat amb anterioritat, Barcelona és l'única ciutat on tenim constància que Sanglada hi duu a terme la seva carrera, Perpinyà és, a principis del segle XV, un important centre artístic on alguns deixebles directes de l'escultor –possiblement tres– hi desenvoluparan la seva activitat. El principal problema amb què ens trobarem és que les notícies documentals conegudes sobre aquests artífexs són molt escasses, i en cap cas permeten definir llur personalitat artística.

Un dels candidats és Jaume Brot, el qual entrà al taller del cadirat, en qualitat de deixeble de Sanglada, l'any 1396, i hi romangué fins el 1398.¹¹ Els registres de l'obra no precisen el seu origen, però el 1406 reapareix establert a Perpinyà, quan el 6 de març el rei Martí intervenia directament en un conflicte sorgit entre Jaume (esmentat pel document en una ocasió com a *pictor* i en una altra com a *imaginatorem*) i els obrers de la parròquia de Sant Jaume amb motiu d'un tabernacle que l'artífex havia realitzat, el qual diferia en diversos aspectes dels termes que s'havien proposat en el disseny original.¹² Segons es desprèn del document, es tractaria d'una obra de s dimensions que contenia diverses imatges, entre les quals –dada interessant a retenir– algunes d'alabastre de Beuda. Tres anys després tornava a ser a Barcelona (com a *imaginayre*), cobrant 55 lliures en concepte d'un guardapols amb decoració vegetal que s'havia de col·locar sobre els respallers de la capella del Trentenari de la Casa de la Ciutat.¹³

El segon candidat, sens dubte emparentat amb Jaume, és Guillem Brot. No tenim la certesa absoluta que hagués format part del taller del cadirat, però potser es podria identificar amb un altre aprenent anomenat només pel nom, Guillemó, actiu a l'obrador catedralici entre 1398 i 1399.¹⁴ Només coneixem dues dades sobre la carrera de Guillem Brot: el 1418 apareix com a fuster a Barcelona, on un fill anomenat Ramon Guillem rep la tonsura.¹⁵ El 1432, ja difunt, és citat com a imaginari de Perpinyà.¹⁶

El tercer candidat és Berenguer Raholf. En els comptes del cadirat, on hi treballa entre 1396 i 1399, és citat amb el cognom de Roff, raó per la qual se li havia suposat un origen

¹⁰ CAZES, A. *St-Côme et St-Damien de Serdinyà*, s.d., Prades, p. 14-15. L'espoliació del mobiliari litúrgic de què foren objecte els convents perpinyanesos a finals del segle XVIII va comportar l'enriquiment artístic de moltes petites parròquies rurals, com va ser el cas, per exemple, de Sant Andreu de Rivesaltes (VALERO MOLINA, J. “El Sant Enterrament de Sant Andreu de Ribesaltes”, *Lambard. Estudis d'art medieval*, XIX, 2006-2007, p. 253-275).

¹¹ TERÉS I TOMÀS, M. R. *Pere ça Anglada. Introducció...*, p. 26.

¹² MADURELL I MARIMON, J. M. “El pintor Lluís Borrassà...”, X, 1952, p. 179-183.

¹³ MADURELL I MARIMON, J. M. “El pintor Lluís Borrassà...”, VII, 1949, p. 104.

¹⁴ TERÉS I TOMÀS, M. R. *Pere ça Anglada. Introducció...*, p. 115. Amb tot, existeix un altre artífex que també es podria ajustar al perfil d'aquest ajudant sense cognom: el 28 de maig de 1395, un guixaire mallorquí anomenat Nicolau Vidrier nomenava a un ciutadà barceloní com a procurador perquè es fes càrrec de la cerca d'un *magistro imaginayre* a Barcelona que pogués ensenyar l'ofici al seu fill, anomenat Guillemó (LLOMPART, G. “Maestros albañiles y escultores en el Medioevo mallorquín”, *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 49, 1993, p. 263). El fet que aquest document fos escrit tres anys abans de la irrupció de Guillemó a la catedral, juntament a que ignorem quin mestre imaginari hauria estat finalment escollit –en el cas que la disposició s'hagués dut a terme– resta solidesa a l'eventual identificació del mallorquí amb l'aprenent de Sanglada.

¹⁵ Arxiu Diocesà de Barcelona, *Registra Ordinatorum*, 9, 1409-1437, f. 121v.

¹⁶ Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), *Notes inèdites de Madurell i Marimon*.

nòrdic.¹⁷ Quan el març de 1414 està present a Castelló d'Empúries –com a habitant de Perpinyà– per la factura d'una làmpada de fusta per al cor de l'església de Santa Maria, l'escriu l'esmenta com a Rolf,¹⁸ però resulta molt més fiable una escriptura notarial inèdita datada a Perpinyà un any abans, on apareix amb la forma llatina *Radulfi*, la mateixa amb què trobem un altre escultor coetani anomenat *Leonardus Radulfi*, Raholf en els textos en català.¹⁹ Precisament Lleonard Raholf és un altre nom que hem de prendre en consideració; malgrat que no se li coneix cap vincle directe amb Sanglada, ni tan sols amb la ciutat de Barcelona, la coincidència amb el cognom, i el fet que el sabem responsable de la talla d'alguna imatge –això sí, de fusta– ens obliga a tenir-lo present. Lleonard sembla especialitzar-se en la talla de suports de fusta de retaules, un dels quals dedicat precisament a Santa Magdalena, per al priorat de Fontclara, sota la mateixa advocació, situat a Banyuls dels Aspres.²⁰ Tallà altres suports de retaules, com el de Sant Eloi per al Carme de Perpinyà (1400), el de Sant Salvador (c. 1411) o el de Sant Miquel per a Sant Domènec de Perpinyà, abans de 1446;²¹ tanmateix, també executà per a uns mercaders gironins un tabernacle amb una imatge de sant Miquel i la fusta del retaule major de Sant Martí Sacosta (1411).²² El problema és, una vegada més, que no s'ha conservat cap d'aquestes obres documentades.

Les trajectòries de Berenguer i Lleonard presenten una estreta coincidència cronològica, raó per la qual és força viable suposar que fossin germans, i potser fills d'un fuster anomenat Bernat Raholf, documentat a Perpinyà entre 1376 i 1398.²³

Tots aquests escultors que hem esmentat es troben, pel que coneixem, dins de l'òrbita de Pere Sanglada, en major o menor proximitat. Però no podem deixar de banda que a inicis del segle XV hi ha altres imaginaires actius a Perpinyà, per bé que la personalitat artística de la majoria d'ells ja ens és coneguda a partir d'obres documentades. Així, sabem que entre 1405 i 1406 l'arquitecte i escultor picard Pere de Santjoan es trobava a Elna i Perpinyà,²⁴ Guillem Sagrera i el normand Raulí Vautier contractaven plegats

¹⁷ TERÉS I TOMÀS, M. R. *Pere çà Anglada. Introducció...*, p. 26.

¹⁸ MIRAMBELL BELLOC, E. "Un libro de cuentas del siglo XV de la iglesia de Castelló de Ampúrias", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXII, 1964-1965, p. 14, tot i que l'autor llegeix incorrectament *Volf* en el document original (Arxiu Històric de Girona, *Castelló d'Empúries*, vol. 2035).

¹⁹ Arxiu dels Pirineus Orientals (APO), not. Pere Basell, vol. 3E1/1721, 2 de juny de 1413, Berenguer signa en qualitat de testimoni instrumental.

²⁰ VIDAL, P. *Histoire de la ville de Perpignan depuis les origines jusqu'au traité des Pyrénées*, Perpinyà, 1897, p. 301. Pierre Vidal confon l'esmentat priorat amb el convent de Santa Magdalena de Perpinyà i també converteix equivocadament la persona que pagà el retaule, Pere Pasqual, en imaginari (DURLIAT, M. "Jaubert Gaucelm, peintre de Perpignan", *Société Agricole, Scientifique, Littéraire des Pyrénées Orientales*, 68, 1953, p. 22).

²¹ DURLIAT, M. *Arts anciens du Roussillon*, Perpinyà, 1954, p. 95.

²² MADURELL I MARIMON, J. M. "El pintor Lluís Borrassà...", VII, 1950, p. 189-192.

²³ El 1376 tallava la fusta d'un retaule dedicat a sant Miquel per a l'església de Rià, pintat per Pere Girona (VIDAL, P. "Recherches relatives à l'histoire des Beaux-Arts et des Belles-Lettres en Roussillon depuis le XI siècle jusqu'au XVII", *Société Agricole, Scientifique, Littéraire des Pyrénées Orientales*, XXVII, 1886, p. 173-220); el 1398 signa com a testimoni del pintor Jaubert Gaucelm en el contracte d'un tabernacle pintat per a l'església de Sant Mateu (APO, G 677), encara que en la transcripció del document publicada per Durliat el nom apareix equivocadament com a Guillem Raholf (DURLIAT, M. "Jaubert Gaucelm...", p. 20-21). Sobre els Raholf, es reuneixen per primera vegada les dades relatives a la família (que comprèn un altre escultor, Joan Raholf, actiu a mitjan segle XV) a: ESPAÑOL BERTRAN, F. "La escultura tardogòtica en la Corona de Aragón", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloe y la escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 310-311.

²⁴ El novembre de 1405 està treballant a la catedral d'Elna (BRUTAILS, A. "Études archéologiques sur la cathédrale et le cloître d'Elne", *Société Agricole, Scientifique, Littéraire des Pyrénées Orientales*, XXVIII, 1887, p. 219), i un any després forma part d'un grup d'experts en el conflicte abans esmentat entre Jaume Brot i els obrers de Sant Jaume de Perpinyà.

l'any 1410 la trona del convent de Sant Francesc,²⁵ el mateix any apareix Joan Aimeric d'Àger i el 1411 conflüen a la capital rossellonesa el valencià Pere Torregrossa i Joan de Lihó de Brussel·les.²⁶ D'aquests darrers tres artífexs coneixem una mica millor Pere Torregrossa, autor documentat d'una clau de volta a la catedral de Barcelona,²⁷ però l'estil dels altres ens és absolutament desconegut. A Barcelona treballarà, entre els anys 1421 i 1432, un escultor anomenat Joan Aimeric, autor d'una interessant marededéu de pedra que es conserva al Museu de Sabadell.²⁸ No és segur que es pugui identificar amb el pedrer homònim que el 1410 és a Perpinyà fent testament, document on nomena hereu universal un fill també anomenat Joan del qual no s'esmenta l'ofici. En tot cas, la Verge de Sabadell s'allunya notablement dels paràmetres habituals en Sanglada, al mateix temps que no deixa de presentar algunes connexions, especialment per la seva exagerada torsió, amb l'estil de Pere de Santjoan.²⁹

Tampoc sabem gairebé res sobre Joan de Lihó, el qual, després d'un ampli període indocumentat, reapareix com a *Joan de Llo* l'any 1447 treballant a les obres del palau de la Generalitat a Perpinyà.³⁰ Malgrat els anys transcorreguts, un document inèdit de l'any 1452 tendeix a reafirmar-ne la identitat: es tracta del testament de *Johan de Lihon, percussor folie auri et argenti civis barchinone*, fill de *Johannes de Lihon ville de bruxelles ducatus de barban et domine Caterine eius uxor deffunctorum*.³¹ Amb tot, el seu origen flamenc també el distancia de Sanglada.³²

Sense haver pretès fer una foto fixa dels escultors actius a Perpinyà a inicis del segle XV, partint de les dades disponibles es pot focalitzar la possible paternitat de la santa Magdalena de Serdinyà dins del primer grup d'escultors tractats. Especialitzats preferentment en la talla de fusta, sobresurt lleugerament la candidatura de Jaume Brot, autor reconegut d'estàtues d'alabastre, sense abandonar mai la cautela imposada per la manca de dades consistents.

²⁵ PONSICH, P. "La cathedrale Saint-Jean de Perpignan", *Les Études roussillonaises*, III, 1953, p. 211. Sobre l'activitat de Sagra i Vautier a Perpinyà, i més concretament, i amb caràcter hipotètic, a la llotja: SABATER, T. "La Loge de Mer de Perpiñán y sus conjuntos escultóricos", *Anuario de Estudios Medievales*, 40/1, 2010, p. 293-315.

²⁶ PONSICH, P. "La cathedrale...", p. 211-212.

²⁷ VALERO MOLINA, J. "Pere Torregrossa, Pere Jalopa i la capella de Sant Sever de la catedral de Barcelona", *Lambard. Estudis d'art medieval*, XXI, 2009-2010, p. 157-178.

²⁸ MADURELL I MARIMON, J. M. "La portada gòtica y la imagen de la Virgen, del siglo XV, de la iglesia de San Félix, de Sabadell", *Museo de la Ciudad de Sabadell*, III, 1947, p. 87-95.

²⁹ VALERO MOLINA, J. *Pere Oller, escultor...*, p. 145-146.

³⁰ PUIG I CADAVALCH, J.; MIRET I SANS, J. "El Palau de la Diputació del General de Catalunya", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, III, 1909-1910, p. 391.

³¹ AHPB, 177/16, not. M. Ferran, 1425-1458, 5 de juliol de 1452. Encara se'n podria prolongar més la cronologia si acceptem identificar-lo, tal com proposa Ibáñez, amb un pedrer anomenat Jehannin de Lihon, que l'any 1399 treballava al castell de Pierrefonds (MESQUI, J.; RIBÉRA-PERVILLÉ, C., "Les châteaux de Louis d'Orleans et leurs architectes (1391-1407)", *Bulletin Monumental*, 138-1, 1980, p. 334; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Saragossa, 2012, p. 24).

³² Amb relació a Joan de Lihó i Joan Aimeric, no deixa de resultar significatiu l'origen del segon en un indret on poc temps abans s'havia dut a terme, sota les ordres del comte Pere d'Urgell, la construcció del claustre de Sant Pere d'Àger, extraordinàriament interessant tant per la seva singular arquitectura com per la seva magnífica escultura, en determinats aspectes deutora de fonts brabançones. Aquest és, però, un tema que depassa àmpliament els límits que ens hem marcat en aquest treball –amb diverses derivacions que porten, entre altres llocs, cap a la catedral de Lleida- i que deixarem per tractar-lo amb més amplitud en un futur proper.

El testament de l'arquitecte Arnau Bargués*

M. Rosa Terés¹

En un article que el professor F.P. Verrié publicava l'any 1945, dedicat a Arnau Bargués, aleshores encara un desconegut, donava la referència exacta d'un document de gran interès: es tractava del testament d'aquest eminent arquitecte, redactat pel notari barceloní Francesc de Manresa el 16 de setembre de l'any 1413 i fet públic el 27 d'octubre del mateix any. En el seu moment, en vàrem fer una primera transcripció incorporada a l'apèndix documental de la nostra tesi doctoral. Després, en alguna ocasió i de manera puntual hem fet referència a determinats aspectes del seu contingut però mai abans l'haviem publicat.² El que ve a continuació només vol ser una nota puntual per afegir al que fins a dia d'avui s'ha publicat sobre Arnau Bargués, que ens apropa a la vessant més humana d'aquest arquitecte, un dels més importants de Catalunya cap a 1400.³

Una revisió succinta de la seva activitat ja coneguda, a la qual només afegirem petites precisions, esdevé necessària per tal de poder copsar, encara que sigui mínimament, el sentit de les seves darreres voluntats, que redactà malalt (*infirmitate detentus*) davant

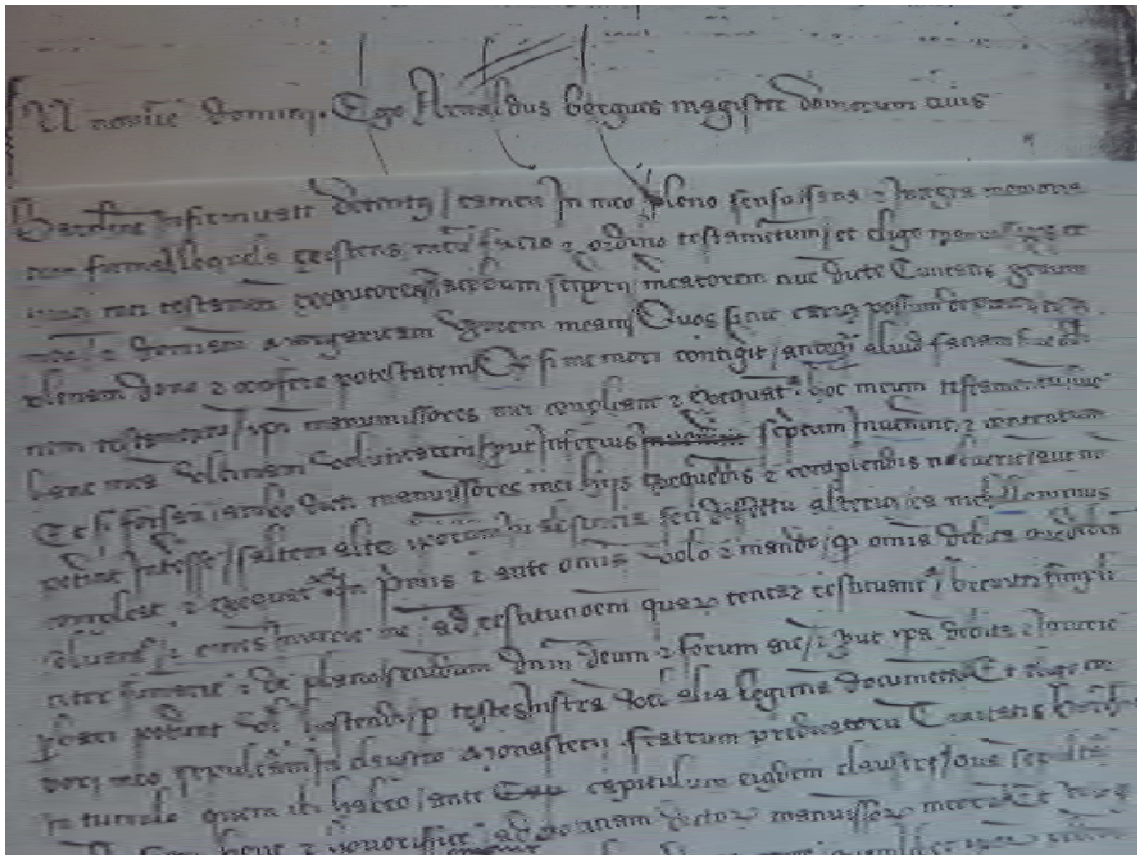
¹ Universitat de Barcelona.

*Aquest article forma part del projecte de recerca HAR2013-46400-P (*Arquitectura Gótica en la Corona de Aragón: la concepción del espacio y su ornato*).

² Pensem que aquesta és una molt bona ocasió per donar a conèixer aquest testament l'accés al qual em va facilitar el Sr. Pau Verrié, mestre i amic de la Maria Rosa Manote, de mi mateixa i de tota una generació d'historiadors de l'art català.

³ La trajectòria professional d'Arnau Bargués ha estat àmpliament analitzada en treballs anteriors dedicats a la seva faceta d'arquitecte i de cap d'equip d'escultors. VERRIÉ, F.P., "Un arquitecto de la Barcelona medieval. Arnau Bargués y sus obras" a *Barcelona. Divulgación Histórica*, IV, 1945, p. 146-152. FLORENSA, A., "Un arquitecto catalán gótico: Arnau Bargués" a *Revista Nacional de Arquitectura*, 229, Madrid, 1949. DURAN I SANPERE, A., "Un arquitecto catalán gótico: Arnau Bargués" a *Per a la història de l'art a Barcelona. Glosses a documents dispersos*, Barcelona, 1960, p. 55-58 (publicat després a *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 257-259). TERÉS, M.R., "Arnau Bargués, arquitecto de la ciudad de Barcelona: nuevas aportaciones documentales" a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, IX, Saragossa, 1982, p. 72-86. TERÉS, M.R., "El Palau del rei Martí a Poblet: una obra inacabada d'Arnau Bargués i Françoi Salau" a *D'Art* (Universitat de Barcelona), 16, Barcelona, 1990, p. 19-39. TERÉS, M.R., "Arnau Bargués" a GAROFALO, E., NOBILE, M.R., (ed.), *Gli ultimi indipendenti. Architetti del gotico del Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, Palerm, 2007, p. 23-43. TERÉS, M.R., "Arnau Bargués i els seus escultors" a MANOTE, M.R. i TERÉS, M.R., (coords.), a *Escultura II: De la plenitud a les darreres influències foranes* (L'Art Gòtic a Catalunya), Barcelona, 2007, p. 74-81.

de notari, però quan encara conservava totes les seves facultats per decidir (*in meo pleno sensu, sana et integra memoria*).



Testament d'Arnau Bargués (detall)

Un repàs accelerat per la seva activitat com arquitecte

Arnau Bargués devia néixer a Barcelona o s'hi establí molt aviat. El cas és que gran part de la seva activitat com arquitecte es desenvolupà en aquesta ciutat. En un dels Llibres de l'Obra de la catedral de Barcelona, corresponent a l'any 1380, apareix un "Arnau Burgués" amb el qualificatiu de "bracer", que tal vegada podria fer referència a l'etapa formativa de Bargués com a mestre de cases vinculat a la catedral de Barcelona.⁴ El que sabem del cert és que l'any 1386 ja era un mestre de cases reconegut que participà, juntament amb altres arquitectes de prestigi barcelonins, com Bernat Roca, aleshores mestre major de la catedral de Barcelona, o Pere Arvei, arquitecte de la llotja de la mateixa ciutat, en la consulta d'experts celebrada a Girona per tal de decidir la millor manera de continuar les obres de la seva catedral, bé fos amb una o tres naus. En aquella ocasió Arnau Bargués es mostrà molt conservador i optà per la solució de tres naus, que considerava més econòmica, de realització més ràpida i més segura (*cum minoribus expensis et celerius ac sine periculo*).⁵

⁴ ACB, Arxiu de la Catedral de Barcelona, *Llibre d'Obra*, 1379-1381, f. 56r : "Item pagui a n'Arnau Burgués, bracer, per I jorn que fo a destiyar al tay, que a preu de III sous per die munten ... III sous".

⁵ El document que inclou les opinions dels mestres consultats i la decisió final, molt menys conegut que el resultat de la consulta de 1416, fou publicat íntegrament per SERRA RAFOLS, E., "La nau de la Seu de Girona", a *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1947-1951, p.185-208. Una primera traducció al castellà a YARZA, J. et alt., a *Fuentes*

Aviat arribarien els millors encàrrecs de part de la reialesa, de l'església, del municipi i també d'alguns particulars. En efecte, durant aquests anys fou l'arquitecte preferit de la monarquia. La reina Violant, segona muller de Joan I,⁶ l'escollí per dirigir la construcció de l'església del monestir de Jerònims de la Vall d'Hebron, que ella mateixa havia fundat.⁷ Les obres de l'església s'iniciaren l'any 1394 i, pel que ens diuen les descripcions, presentava una organització de l'espai característica de l'arquitectura gòtica mediterrània: nau única, coberta amb quatre trams de volta de creueria i capelles entre els contraforts.⁸ Mort Joan I (1396), el nou rei Martí l'Humà confià a Bargués el més valuós de les seves promocions arquitectòniques. Així, l'any 1397 li encarregà la construcció d'un palau dins del recinte del monestir de Poblet.⁹ Tot i que les obres quedarien paralizades a partir de 1406,¹⁰ la façana que dona al claustre monàstic i les mateixes sales de l'interior, la de la Cort i la de les Dames, en gran part construïdes aleshores, es troben entre el bo i millor de l'arquitectura del gòtic civil català.



Arnau Bargués.
Monestir de Poblet.
Escala d'accés al Palau
del rei Martí

y documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval II: Románico y Gótico, Barcelona, 1982, p. 308-309. Una anàlisi recent sobre el mateix a FREIXAS, P., "La catedral de Girona" a *Arquitectura I: Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos* (L'art gòtic a Catalunya), Barcelona, 2002, p. 306-310.

⁶ Tanmateix, no es té constància de que hagués treballat per aquest rei. Per bé que el monarca "Caçador", durant el seu curt regnat no emprengué obres arquitectòniques d'envergadura.

⁷ La carta fundacional porta la data de 12 d'agost de 1393 (AHCEC, Arxiu Històric del Centre Excursionista de Catalunya, Fons monestir Vall d'Hebron, sèrie pergamins, P1, perg. 1). Sobre aquest monestir fundat per la reina Violant de Bar, ara totalment desaparegut, i la intervenció de l'arquitecte en l'obra de la seva església, TERÉS, M.R. i VICENS, T., *Violant de Bar i Maria de Castella: reïnes, promoció espiritual i mecenatge a Catalunya a la baixa edat mitjana*, (Lliçons-Lessons), 6 Barcelona, en premsa.

⁸ BARRAQUER Y ROVIRALTA, C., *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, 2 vols., Barcelona, 1906, vol. II, p. 245 i ss.

⁹ A través d'un escrit enviat des de Saragossa el 17 d'octubre de 1397, el rei manifestava el seu desitg de ser enterrat a Poblet al costat del seu pare i, al mateix temps, la voluntat d'erigir un palau al monestir si bé fora del recinte de clausura. Aquesta i altres informacions contingudes a l'anomenat Llibre d'Obra de Poblet (ACA, Arxiu Corona d'Aragó, reg. 2413), analitzat a fons per ALTISENT, A., *Historia de Poblet*, Abadia de Poblet, 1974, p. 330-334, i publicat a TERÉS, M.R. "El Palau del rei Martí a Poblet: una obra inacabada d'Arnau Bargués i Françoi Salau" a *D'Art* (Universitat de Barcelona), 16, Barcelona, 1990, p.36-39. La publicació d'aquest document va ser feta a partir d'una transcripció del Sr. F.P. Verrié, atès que l'original s'havia extraviat.

¹⁰ Cal suposar que la causa de la paralització de les obres del palau pobletà fou sobretot deguda a la desaparició professional del mestre, bé fos per malaltia o per raons d'edat.

El rei Martí continuà confiant en Arnau Bargués a l'hora de fer reformes al sempre incòmode i poc habitable Palau Reial Major. No tenim dades precises però tot fa pensar que va intervenir en les obres de remodelació i ampliació d'aquest edifici. Si més no, el 16 de juliol de 1406 el rei s'adreçava a Jaume Sala, administrador de les obres, per tal de manifestar-li la seva satisfacció per haver consultat a Bargués sobre les obres de la galeria que donava al pati i que els documents esmenten com a "llotja".¹¹ Poc abans l'arquitecte s'ocupava de la construcció de la tribuna o capella reial de la catedral, a la qual s'hi accedia directament des del palau, a través d'un pont.¹² Encara pel que fa a la promoció reial, Bargués devia treballar en l'obra del palau de Valldaura, lloc de descans fora muralles que, segons paraules del mateix rei, convidava a la meditació i a la lectura.¹³ La documentació referida a Valldaura no esmenta en cap moment el nom d'Arnau Bargués però cal creure que fou un dels responsables de les obres, atès que s'hi treballà intensament entre 1398 i 1407, els millors anys de la relació entre l'arquitecte i el monarca.

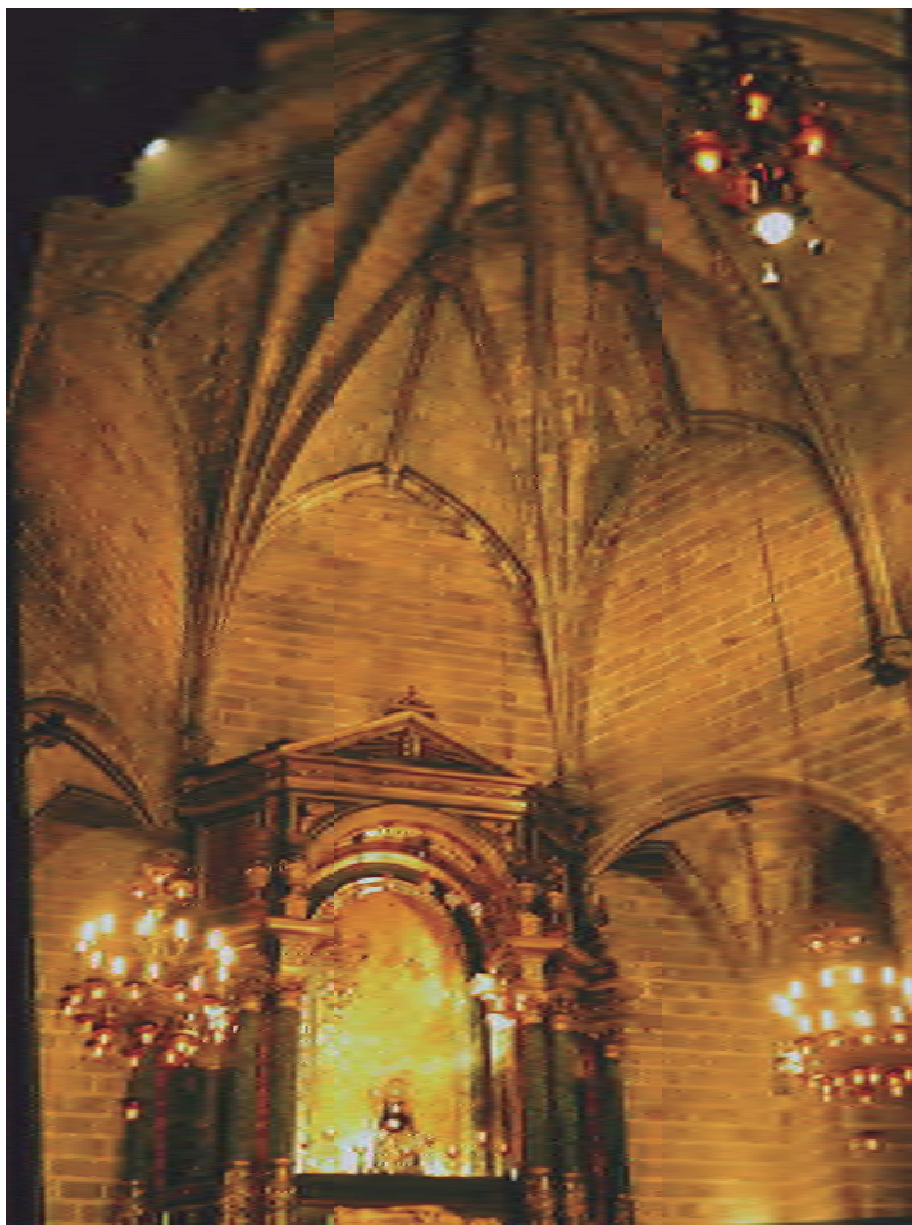
A partir de 1397, assumí el títol de mestre major de la catedral de Barcelona, en ocupar la vacant deixada per Bernat Roca, mort el 1388, i que havia assumit provisionalment l'aparellador Pere Viader; d'aquesta manera es convertia en l'arquitecte preferit de les autoritats eclesiàstiques. L'any 1402, continuant en el càrrec i ajudat per altres artistes reconeguts com Jaume Solà i Francesc Marata, projectà la façana principal de la nova seu; els documents parlen de dibuixos i plantilles però l'obra en qüestió, com és prou conegut, no es va dur a terme. Poc després, durant l'any 1405, Arnau Bargués apareixia altre cop documentat a la catedral, dirigint els treballs de la nova sala capitular amb accés des del claustre. Entre els col·laboradors hi havia Jaume Solà, que sovint actuava com aparellador del mestre, i Març Safont, el futur arquitecte del Palau de la Generalitat que aleshores devia ser molt jove i tot just s'iniciava en l'art de la construcció.¹⁴ El seu gust pels espais amplis i unificats, com és el cas de la sala capitular, coberta amb una espectacular solució de volta estrellada, concorda perfectament amb les tendències generals del gòtic meridional i sobretot del català. A partir d'aleshores Arnau Bargués desapareix dels llibres de l'Obra i durant els anys següents, fins el 1411, Jaume Solà consta com a mestre major en funcions. El seu successor fou Bartomeu Gual que es mantingué en el càrrec fins l'any 1441.

¹¹ GIRONA Y LLAGOSTERA, D., *Itinerari del rei en Martí*, Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1919, p. 595-596. Sobre el Palau Reial Major, ADROER, A.M., *El Palau Reial Major de Barcelona*, Ajuntament de Barcelona, 1979. Més recentment, RIU-BARRERA, E., "El Palau Reial Major de Barcelona", a *Arquitectura III: Dels palaus a les masies*, (L'art gòtic a Catalunya), Barcelona, 2004, p. 166-169.

¹² En un indret de l'exterior de la catedral de Barcelona, a tocar a la porta de Sant Iu, encara es veu l'empremta del pont i la porta, ara inutilitzada, que comunicava el palau major amb la catedral. L'essencial de la capella d'Arnau Bargués, ara sense sostre, encara es pot contemplar des de la coberta de la catedral (MADURELL I MARIMON, J.M., "Las antiguas dependencias del palacio real mayor de Barcelona", *Analecta Sacra Tarraconensis*, vol. XIV, Barcelona, 1941, p. 139-142).

¹³ El rei, en una carta que porta la data de 4 de setembre de l'any 1404 qualifica Valldaura de "loch solitari e prou contemplatiu..." , GIRONA Y LLAGOSTERA, D., *Itinerari del rei en Martí*, Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1919, p. 554. En aquesta mateixa publicació es recullen diverses informacions sobre el desenvolupament de les obres a Valldaura, especialment p. 554-594.

¹⁴ Sobre la intervenció d'Arnau Bargués a la catedral com a mestre major, MAS, J., "Notes d'esculptors antics a Catalunya" a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, Barcelona*, VII, 1913-1914, p. 116; CARRERAS CANDI, F., "Les obres de la catedral de Barcelona" a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, Barcelona*, VII, 1913-1914, p. 20-30, 128-136, 302-317 i 510-515 . Posteriorment , un estudi més centrat en la figura de l'arquitecte i els seus col·laboradors a, TERÉS, M.R., "Obres del segle XV a la catedral de Barcelona. La construcció de la Sala Capitular", *Lambard*, nº IV, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, p. 389-413.



Arnau Bargués. Catedral de Barcelona. Sala Capitular

Com no podia ser d'una altra manera, la ciutat de Barcelona, a través dels seus organismes de poder municipal, també sol·licità els serveis de Bargués. És molt probable que intervingués en la construcció d'un edifici singular, malauradament desaparegut, que hom coneixia com a "Pallol" o "Porxo del forment", ubicat a l'indret on avui es troba la zona del Pla de Palau. Els documents que ho avalen són dels anys 1391 i 1393 i parlen d'Arnau Bargués com autor de l'empedrat del porxo ("per empedrar lo porxe nou hon estan los blats"). Cal suposar que hauria estat l'autor de l'edifici, construït entre 1387 i 1389, i que per la mateixa raó se li encarregà la seva pavimentació. Per aquests anys Bargués treballava en col·laboració amb Ramon Vilardell.¹⁵

¹⁵ Tota aquesta documentació relacionada amb el porxo del forment i amb la col·laboració entre Arnau Bargués i Ramon Vilardell, com ell, mestre de cases a TERÉS, M.R., "Arnau Bargués,

Coincidint amb les obres del palau de Poblet, li fou encomanat el projecte i la realització de l'entrada principal de la Casa de la Ciutat ("lo portal que és ordonat fer en la entrada de la Casa de la Ciutat"). Les Capitulacions entre els consellers i l'arquitecte porten la data de 1399.¹⁶ Per fer aquesta feina s'associà amb el mestre de cases Francesc Marenyà, que, segons sembla, ja es trobava vinculat a les obres del consistori barceloní des de feia uns anys. Cal creure que Arnau Bargués fou el mestre major de l'obra de la Casa de la Ciutat, aleshores en plena etapa constructiva, i no només de la porta d'ingrés. Altrament existeixen indicis documentals que permeten proposar la intervenció de l'arquitecte en una altra obra de gran envergadura, també avalada per municipi; ens referim a l'hospital de la Santa Creu, projectat i començat tot just durant els anys de major activitat de Bargués. Tot fa pensar que no se n'hauria mantingut al marge.¹⁷

També com arquitecte municipal, Arnau Bargués dirigí importants obres d'urbanisme. En un escrit dirigit als consellers i que porta la data de 1402,¹⁸ l'arquitecte, en un acte d'autovaloració més propi dels artífexs del Renaixement, donava una relació completa de les obres en les que havia intervingut i es queixava del poc retribuït que havia estat el seu treball ("e ja més en totes les dites obres lo dit maestre major, a càrrech del qual se són fetes, no haja haut major salari que I pus simple menestral"), en el benentès que havia intervingut de manera profitosa en diferents obres de la ciutat, com la font del Fossar de la Mar, l'abeurador proper al verger de la llotja, la font del Portal de Jonqueres, el Rec Comtal, el camí de Sant Boi, el canvi del llit del riu Besós, l'adob de la riera del Portal del Ferro i també en l'emmurallament de la ciutat.¹⁹ Encara es conserven més documents que permeten conèixer altres intervencions urbanístiques de l'arquitecte,²⁰ com l'obra d'anivellament de les aigües del riu Llobregat, que havia dut a

arquitecto de la ciudad de Barcelona: nuevas aportaciones documentales" a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, IX, Saragossa, 1982, p. 72-86.

¹⁶ "N'Arnau Bargués, mestre de cases, ciutadà de la Ciutat de Barchinona, promet e convé sots obligació de sa persona e de sos bens, que picarà o farà picar e apperellar... lo portal que és ordonat fer a l'entrada de la casa de la Ciutat, tan bell com se puja fer..." (AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Manual, XIII, 9, 1399-1401, f. 132r-132v). Aquests Capítols entre els consellers i l'arquitecte foren donats a conèixer i transcrits per primera vegada íntegrament per PUIGGARI, J., "Noves desconegudes sobre dos joyells del art català" a *La Renaxensa*, IV, 9, 31 de març de 1874, p. 110-111; alguns anys després, per DAMIANS, A., "Capítols de la escarada del portal de la Casa de la Ciutat" a *Gaceta Municipal*, Barcelona, 31 de maig de 1916, p. 16. Un estudi recent sobre la decoració de la façana en el seu conjunt a BESERAN, P., "Gòtic i neogòtic a la Casa de la Ciutat" a *Barcelona. Quaderns d'Història*, 8, 2003, p. 287-291.

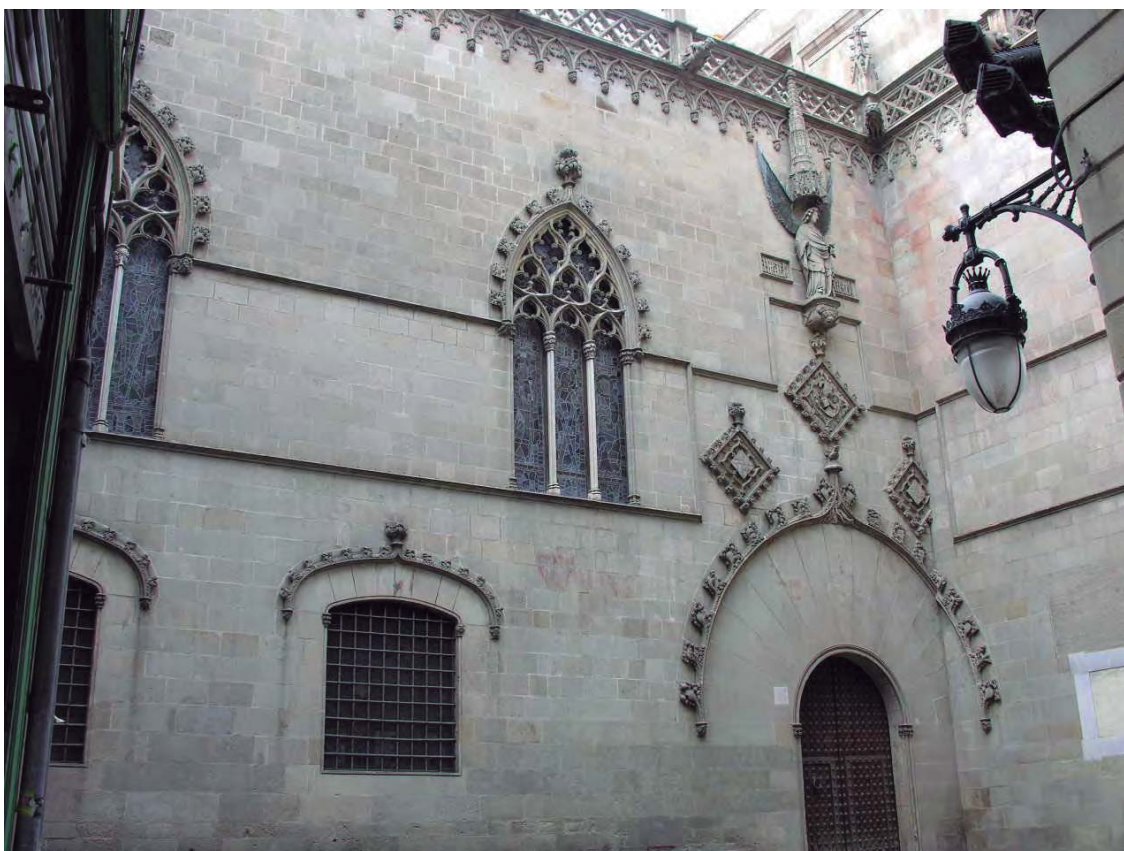
¹⁷ CONEJO, A., *Assistència i hospitalitat a l'edat mitjana. L'arquitectura dels hospitals catalans: del gòtic al primer renaixement*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona, 2002, p. 330.

¹⁸ Aquest interessantíssim document de l'Arxiu històric de la Ciutat de Barcelona, actualment il·localitzable, fou parcialment publicat per DURAN I SANPERE, A., "Un arquitecto catalán gòtico: Arnau Bargués" a *Per a la història de l'art a Barcelona. Glosses a documents dispersos*, Barcelona, 1960, p. 55-58.

¹⁹ Al final la reclamació de l'arquitecte fou atesa i, segons una anotació posterior dels llibres de Clavaria, només publicada parcialment en el mateix article de Duran i Sanpere, se li concediren 55 lliures de més: "per sguart com lo dit Arnau molt bé e profitosament murís la ciutat...e per ço com ha feta molt bé, sobtilment e prima a gran noblesa d'aquesta ciutat més que no era arbitrat, e per sguart encara que lo dit Arnau jassia fos mestre major de la dita obra no ha haut major salari diurnal que I. dels altres mestres de l'obra, com que ere rahonable e de equaltat, hoc e per squart com moltes obres insignes e de que haguere reportats molts profits, com es del monestir de Poblet hon hague haut major salari e sa permissió e del Castell de Blanes, e moltes obres desempara e lexa per la obra de la dita casa..." (AHCB, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, *Clavaria*, XI, 1401-1402, f. 215r).

²⁰ Sobre les intervencions del Consell de Cent en matèria d'urbanisme de la ciutat, si bé no fa referència a les activitats d'Arnau Bargués en aquest àmbit, CUBELES, A., "L'evolució de les actuacions del Consell de Cent en matèria d'urbanisme al segle XIV" a *Barcelona. Quaderns d'Història*, 4, 2001, p. 128-145.

terme amb la col·laboració de Bernat Desplà durant l'any 1403, o una anotació puntual, corresponent a l'any 1406, que ens permet saber que Arnau Bargués, en col·laboració amb el mateix Bernat Desplà, s'encarregà de fer modificacions en la conducció d'aigües d'algunes fonts de la ciutat.²¹



Arnau Bargués. Ajuntament de Barcelona. Façana gòtica (detall)

Encara en el mateix àmbit de l'activitat urbanística, Arnau Bargués ja treballava en l'emmurallament de la ciutat des de l'any 1374.²² Anys després, si més no a partir de 1390, obtindria el títol de mestre major dels murs i és molt probable que es mantingués en el càrrec fins a 1406. Com a mestre director d'aquestes obres, intervingué en la construcció del sector marítim o "muralla de la mar" i també en l'ampliació que havia de tancar el Raval, en concret la part que anava de Sant Pau del Camp a les Drassanes.²³ Encara més, segons consta documentalment, l'arquitecte va participà en la construcció

²¹ La col·laboració amb Bernat Desplà en aquestes dues ocasions apareix enregistrada a la documentació municipal publicada a TERÉS, M.R., "Arnau Bargués, arquitecto de la ciudad de Barcelona: nuevas aportaciones documentales" a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, IX, Saragossa, 1982, p. 86.

Ja abans i segons es desprèn del document que conté la súplica feta als consellers, Arnau Bargués hauria intervingut en la construcció o remodelació de tres fonts públiques de la ciutat comtal: la font del portal de Jonqueres, la de la llotja i la de Santa Maria del Mar.

²² CUBELES, A., "Poder públic i llançament urbanístic en el segle XIV", *Barcelona. Quaderns d'Història*, n.º. 8, 2003, p. 55-64.

²³ Sobre la intervenció de l'arquitecte en l'obra de les muralles, TERÉS, M.R., "Arnau Bargués, arquitecto de la ciudad de Barcelona: nuevas aportaciones documentales" a *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, IX, Saragossa, 1982, p. 74-78.

de la capella de Nostra Senyora de la Canal, localitzada en el conegut com a Portal Nou, dins el sector de les muralles.²⁴

Pel que fa als encàrrecs particulars, tenim menys informació però prou significativa. L'any 1392, l'arquitecte reconeixia haver rebut la quantitat de sis lliures i un sou, de Margarida, vídua del notari Guillem d'Orta,²⁵ pels treballs de guarniment del carner del seu difunt espòs; en concret hi havia posat quatre lloses amb vuit senyals heràldics i sis prestatgeries.²⁶ Aquest no fou l'únic encàrrec particular i alguns anys després, si més no entre 1398 i 1402, Arnau Bargués treballà per a Bernat IV de Cabrera en la renovació i ampliació del seu castell-palau de Blanes.²⁷ És probable que ja hi treballés des de molt abans, atès que ja consta que es feien obres a l'església i al palau des de l'any 1391.²⁸ A la mateixa localitat de Blanes podria haver intervingut en l'obra de la reconeguda font medieval.

A partir de 1406, l'arquitecte deixà de treballar. Desconeixem quins foren els motius però probablement va emmalaltir. Sigui com sigui, la documentació ja no l'esmentarà més, tret d'algunes referències a censals morts que posseïa i li reportaven beneficis anuals²⁹ i també, lògicament, del seu testament.

Les obres d'Arnau Bargués, totes elles a l'entorn de 1400, es compten entre les més innovadores de l'època i, atès que treballà simultàniament per diferents institucions catalanes de prestigi, la seva manera de fer contribuï a unificar les propostes arquitectòniques d'un moment del gòtic especialment creatiu. Els resultats no foren massa diferents dels assolits en altres corts europees contemporànies, especialment les franceses de la casa de Valois, amb les quals la cort catalano-aragonesa mantingué lligams estretíssims, de tipus familiar, polític i cultural.

²⁴ VERRIÉ, F.P., "Un arquitecto de la Barcelona medieval. Arnau Bargués y sus obras" a *Barcelona. Divulgación Histórica*, IV, 1945, p. 151.

²⁵ Guillem d'Orta fou notari a Barcelona entre 1360 i 1392, any de la seva mort (CASES I LOSCOS, Ll., *Inventari de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona. I: segles XIII-XV*, Barcelona, 2001, p. 47).

²⁶ ...*pro quatuor loses cum octo signis ibi factis et sex prestatges quas et quos michi fieri fecistis ad opus carnerii sive tumbe quod seu que fieri debat ad opus ossorum dicti testatoris...* (AHPB, Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, 34-23. Berenguer Ermengol. *Llibre de la marmessoria de Guillem d'Orta notari, 1392-1402*, f. 101r. El document, sense la transcripció, fou donat a conèixer per MADURELL I MARIMON, J.M., "Contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura, (siglos XIV-XVI)" a *Estudios Históricos y Documentales de los Archivos de Protocolos I*, Barcelona 1948, p. 175.

²⁷ Arnau Bargués simultaniejà diversos treballs al mateix temps i mentre dirigia les obres de la catedral de Barcelona feia obres per al municipi, treballava en la construcció del palau del rei Martí a Poblet, en el monestir dels Jerònims de la Vall d'Hebron i estava al servei de Bernat de Cabrera a Blanes ("haguda informació de ço que'l dit Arnau prenne com anava de fet... al Castell de Blanes que li fahie fer en Bernat de Cabrera").

²⁸ Darrerament, sobre la decoració escultòrica procedent del palau i ara al Museu de Mataró VALERO, J., "Dues mènsules del Museu de Mataró, procedents del Palau dels Cabrera a Blanes: reflexions sobre l'escultura en els tallers d'Arnau Bargués" a *Fulls del Museu-Arxiu de Santa Maria*, Mataró, 96, 2014, p. 22-34.

²⁹ L'any 1409 realitzava la venda d'un censal mort al pintor Joan Mates, amb el que degué tenir relacions personals i, tal vegada, professionals; no debades són un i l'altre, cadascun en el seu àmbit, gneuins representants del gòtic internacional a Catalunya (MADURELL I MARIMON, J.M., "El pintor Lluís Borrassá: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. III: Addenda al Apéndice documental" a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X, 1952, p.196-199).

Fins aquí el que coneixem de l'activitat professional d'Arnau Bargués. Fou l'arquitecte preferit d'institucions i personatges socialment molt destacats i, gràcies a aquesta condició privilegiada, li foren adjudicades les obres arquitectòniques i urbanístiques més notables del període, en especial a Barcelona, encara que no de manera exclusiva. Una lectura atenta del seu testament, redactat el 16 de setembre de 1413, ens permet descobrir detalls prou interessants de la seva vida, més enllà de la seva professió d'arquitecte. Aquest preciós document ens apropa a la faceta més humana d'Arnau Bargués i a la seva parcel·la privada; alhora, ens permet conèixer la composició de la seva família i els sentiments religiosos que l'inquietaven, així com també la seva posició econòmica benestant. El personatge esdevé, en definitiva, molt més proper i, fins i tot, les seves obres es fan més entenedores. L'estructura, disposicions i clàusules del testament de l'arquitecte Bargués és l'habitual a Catalunya en època medieval i moderna,³¹ però incorpora matissos molt interessants.

Arnau Bargués estava casat amb Margarida i havia tingut una descendència nombrosa, com a mínim sis fills. En el testament hi consta Jaume com l'hereu universal, Mandina, casada amb el mercader Jaume Senyer, Sobirana, que era monja del convent de Predicadores,³² i un altre fill de nom Pere, frare del convent de Santa Caterina de l'Orde de Predicadors. També tenia nets, però d'altres filles que desconeixem com es deien i que aleshores ja eren mortes. Violant, filla del difunt notari Galceran Marquet, ciutadà de Barcelona, sembla que era la seva neta preferida (*nepti mee sive neta*) i, com a tal, és la més beneficiada. Altres nets, esmentats en el testament, que també devien ser fills de Galceran Marquet, eren Rafel Marquet i Galceran Marquet.³³ Finalment, hi havia un altre net de nom Pere Boscarons, que sembla que també fou mestre de cases com l'avi.

Nombra marmessors a la seva dona Margarida i al seu gendre, el mercader Jaume Senyer i els hi deixa 40 sous a cadascun per les despeses de marmessoria. Mana el pagament de deutes i restitució d'injúries, sempre que es pugui demostrar per documents feaents o per testimonis. A continuació disposa ser enterrat al claustre del convent dels Pares Predicadors de Barcelona, a la tomba que té preparada davant de la sala capitular (*Et eligo corpori meo sepulturam in claustro Monasterii Fratrum Predicatorum civitatis Barchinone, in tumulo quem ibi habeo ante capitulum eiusdem*

³⁰ Vull agrair l'ajuda inestimable del Dr. Ignasi Baiges, que ha revisat tota la transcripció del document, m'ha fet les indicacions i correccions necessàries i m'ha donat les pautes per a la seva correcta interpretació.

³¹ Des del punt de vista de la història de les mentalitats i el valor dels testaments, PIÑOL, D., *A les portes de la mort: religiositat i ritual funerari al Reus del segle XIV*, Reus, 1998, esp. p. 53-74. L'autor analitza, entre altres qüestions relacionades amb el ritus funerari, més de 200 testaments, una de les fonts documentals més importants per poder conèixer l'actitud de la societat medieval catalana davant la mort.

³² L'any 1351 s'establia a Barcelona una comunitat de monges dominiques que ocuparen unes cases dites d'En Porta, ben a prop de la Boqueria. Anys després, el 1423, les monges es traslladaren al convent de Montsió (AINAUD, J., GUDIOL, J., VERRIÉ, F.P., *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, p. 176.

³³ És probable que aquests Marquet fossin descendents d'una família barcelonina benestant, documentada a la ciutat de Barcelona des del segle XI, que faria fortuna gràcies al comerç i a la navegació. Alguns dels seus membres també ocuparen càrrecs polítics, com el de conseller. Sobre aquesta família i els integrants de les diferents generacions, tot i que es fa molt difícil saber si alguns d'ells tenen a veure directament amb els Marquet esmentats en el testament de Bargués, FERRER I MALLOL, M.T., "Una família de navegants: els Marquet" a *El Llibre del Consell de la ciutat. Segle XIV: les eleccions municipals*, Institució "Milà i Fontanals", Barcelona, 2007, p. 135-267.

claustrí)³⁴ i mana als marmessors que comprin quatre brandons de cera de 4 lliures, que hauran de cremar durant la cerimònia de l'enterrament.

Com era usual a l'època, Arnau Bargués es preocupa molt per la salvació de la seva ànima i, en aquest sentit, deixa 66 sous al convent de Predicadors amb la voluntat de que el seu fill, fra Pere Bargués, celebri cent misses en l'església del dit convent. Continuant amb els llegats de tipus religiós, deixa al mateix convent 3 florins d'or d'Aragó, per a la pitança i a fi i efecte que els frares resin per la seva ànima. A Santa Maria del Mar, que era la seva parròquia, llega 5 sous per parroquianatge i la mateixa quantitat és la que decideix donar a l'obra de la Seu. És interessant veure com fa honor al seu ofici d'arquitecte i té un record especial per la capella dels mestres de cases al claustre de la catedral de Barcelona a la que deixa 50 sous.³⁵

A continuació apareix la relació del que dona a la família. A la seva filla Sobirana Bargués, monja del convent de les Dominiques de Barcelona, li deixa 50 sous. A la seva altra filla Mandina, casada amb el mercader Jaume Senyer, li deixa 50 sous en concepte dels drets que li corresponen en els seus béns, instituint-la hereva d'aquesta quantitat i de la quantitat que li va donar quan es va casar, és a dir, del seu dot.³⁶

Lligat amb l'anterior, Bargués reconeix que deu al seu gendre, Jaume Senyer, les 100 lliures que li va prometre donar després de la seva mort en concepte del dot de la seva filla Mandina.³⁷ Disposa, però, que per cobrar aquesta quantitat el seu hereu no hagi de vendre cap dels seus béns i la pugui pagar en diverses vegades. Altrament afegeix que, atès que havia deixat al seu gendre Jaume Senyer 93 florins d'or d'Aragó, equivalents a 51 lliura i 3 sous barcelonesos, quan sigui el moment de recuperar les 100 lliures del dot de la dona, descompti aquestes 51 lliures i 3 sous, de manera que només se li deuran 48 lliures i 17 sous.

Llega a la seva esposa Margarida 120 lliures barceloneses, en reconeixement del seu dot, pels vestits de dol i pels altres drets que té o pugui tenir en els seus béns. La nomena usufructuària de per vida, sense l'obligació de demostrar de quina manera ha utilitzat els seus béns.³⁸ També li deixa els 30 sous de pensió d'un censal mort que li

³⁴ A la Barcelona baix-medieval era costum ser enterrat en els cementiris dels convents dels ordes mendicants. En el cas del nostre arquitecte, el fet de que disposés d'una sepultura dins el claustre de Santa Caterina, davant de la sala capitular, ha de ser indicativa d'una situació de privilegi que no era a l'abast de tothom.

³⁵ Aquesta capella, també coneguda com dels Apòstols, era una de les que s'estaven construint a l'ala del claustre a tocar al carrer del Bisbe. Segons consta documentalment, l'any 1409 ja s'hi treballava i s'hi estaven col·locant cintres i bastides; s'esmenten els fusters Mata i Joan Alegra (ACB, *Llibre d'Obra*, 1407-14092 f. 38r).

³⁶ En general, les famílies de mercaders gaudien d'un ampli benestar econòmic; així ho demostren les seves possessions i també els heretatges i dots, que acostumaven a ser molt elevats. Sobre els mercaders i la seva posició social i econòmica a Barcelona a l'època baix-medieval, AURELL J., *Els mercaders catalans al quatre-cents. Mutació de valors i procés d'aristocratització a Barcelona, (1370-1470)*, Lleida, 1996.

³⁷ Sobre el tema dels dots entre les famílies de la Barcelona baix-medieval, continua sent imprescindible el treball de VINYOLES, T., "Ajudes a donzelles pobres a maridar" a *La pobresa y la asistencia a los pobres en la Cataluña medieval*, Barcelona, CSIC, 1980, p. 295-362. Segons aquesta autora, els dots més habituals a Barcelona entre els menestrals i també els artistes estaven entre els 800 i 1200 sous (entre 40 i 60 lliures). Per tant, la quantitat amb que Arnau Bargués dotà a la seva filla era alta, dins del seu estatus social; un cas excepcional fou la dot de la filla de Lluís Borrassà, que era de 302 lliures i 10 diners (MADURELL I MARIMON, J.M., "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidoras y sus obras II" a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. VIII, 1950, p. 239.

³⁸ Sobre el tractament de l'esposa en els testaments barcelonins del segle XV, la concessió de l'usdefruit sobre els bens i drets del difunt i, sobretot, la funció de l'esposa vídua, com a

pagaven anualment, el dia 10 de juny, Pere Satorra, de la parròquia de Santa Creu d'Olorda, i la seva esposa Constança. D'aquest censal havia estat fiador el notari Joan Vilagut. Igualment li deixa els 55 sous de pensió d'un altre censal que li pagaven anualment, el dia 8 de març, Nicolau de Puigalt, ciutadà de Barcelona, i la seva esposa Margarida. La pensió d'aquest censal, quan mori la seva esposa, la deixa al seu fill fra Pere Bargués de per vida, a condició que celebri misses i resi per les ànimes dels fidels difunts i dels seus benefactors. Mort fra Pere, la pensió passarà al convent dels Predicadors, els quals hauran de celebrar, anualment, per Quadragèsima, un aniversari per la seva ànima i la dels fidels difunts i benefactors seus. Si aquest censal es llueix, en vida de la seva dona, o en vida del seu fill, o posteriorment pel propi convent, disposa que els diners obtinguts s'esmercin en la compra d'un altre censal de la mateixa pensió.³⁹

A Violant, filla del difunt notari Galceran Marquet, ciutadà de Barcelona, neta seva, li deixa els 50 sous de pensió d'un censal que li pagaven anualment, el dia 5 de febrer, Antoni Alemany, fuster de Barcelona, i la seva esposa Bàrbara. També li deixa els 30 sous de pensió d'un altre censal que li pagaven anualment, el dia 29 de juliol, Valentí Bertran, corredor de felpa (*phelpé*) de Barcelona, i la seva esposa Eulàlia. D'aquest censal havien estat fiadors: Bartomeu Vilar i Pere Cunill. Aleshores Violant devia ser joveneta i encara estava soltera; per aquest motiu li deixa aquests dos censals a condició que les pensions anuals les cobri la seva esposa Margarida fins que Violant es casi. En cas de morir Violant abans de casar-se, els dos censals, en preu i pensió, havien de tornar a la seva esposa, si vivia; en cas contrari, al seu hereu universal Jaume. Arnau Bargués encara afegeix una altra clàusula referent a Violant: posa la condició que la seva neta, durant tota la seva vida, hagi de donar, per amor de Déu i per les ànimes dels fidels difunts i dels benefactors del testador, sobre la seva tomba (la del testador), el dia de Tots Sants, 10 sous de pa. Si no ho fa, els dos censals, amb les mateixes condicions hauran de passar a l'hereu universal.

Finalment, nomena hereu universal de tots els seus bens restants a Jaume Bargués, el seu fill. Però disposa que sigui correcte amb el tracte amb la mare, que sigui humil, pacient i obedient, com correspon a un bon fill i que no posi a la seva mare cap demanda o petició de béns per cap raó, dret o causa. Arnau Bargués es preocupa molt especialment de la seva esposa; vol que quedi en una situació benestant, que no li falti de res i que l'hereu la cuidi i la respecti; també que sigui pacient amb ella, humil i obedient (*paciens, humilis et obediens in omnibus mandatis suis*). En el cas d'actuar contra la seva mare, el deshereta i institueix hereva la seva esposa Margarida. A aquest fill, si és desheretat, només li correspondran 100 lliures barceloneses.

El testament fou atorgat a Barcelona el dia 16 de setembre de 1413 i en presència de dos testimonis: Bernat Mas, llaurador i Nicolau Berdoll, de Granollers. La publicació porta la data de 27 d'octubre i fou feta pel notari Francesc Manresa, notari públic de Barcelona per autoritat reial, a instància de l'hereu i en presència dels testimonis Berenguer Plana, paraire, Antoni Pasqual, mercader, i Pere Castelló, notari, tots de Barcelona.

protectora de la família, CASAMITJANA, J., *El testamento en la Barcelona bajomedieval: la superación de la muerte patrimonial, social y espiritual*, Pamplona, 2004, p. 91-130.

³⁹ La gent benestant, que tenia diners per invertir, comprava censals morts, que els proporcionaven una pensió anual, més o menys sucosa, depenent del capital invertit. Arnau Bargués, si més no en el moment de fer testament, en tenia quatre; dos els deixava a la seva dona Margarida i altres dos a la seva neta Violant. Sobre aquests crèdits a llarg termini, materialitzats en la compra-venda de rendes perpètuas, resulta molt aclaridor el treball de SÁNCHEZ, M., "Algunas consideraciones sobre el crédito en la Cataluña medieval" a *Barcelona. Quaderns d'Història*, 13, 2007, p. 9-26, esp. p. 16-18. En la mateixa línia RUBIO, D., "El circuit privat del censal a Barcelona" a *Barcelona. Quaderns d'Història*, 13, 2007, p. 239-255.

El Testament de l'arquitecte i urbanista Arnau Bargués⁴⁰

1413 setembre 16. Barcelona

Arnau Bargués atorga testament. Nomena el seu fill Jaume hereu universal, a qui imposa la condició de tenir un tracte correcte amb la seva mare per tal de poder rebre l'herència.⁴¹

fol.1 “In nomine Domini, Ego Arnaldus Bergués,⁴² magister domorum, civis fol.2 Barchinone, infirmate detentus, tamen in meo pleno sensu, sana et integra memoria, cum firma loquela existens, meum facio et ordino testamentum et eligo manumissores et huius mei testamenti exeutores Jacobum Senyerii, mercatorem, civem dicti civitatis, generum meum, et dominam Margaritam, uxorem meam. Quos sicut carius possum deprecor eis que plenam dono et confero potestatem quod si me mori contigerit antequam aliud faciam sive ordinem testamentum, ipsi manumissores mei conpleant et exequantur hoc meum testamentum sive hanc meam ultimam voluntatem, prout inferius scriptum invenerint et contentum. Et si forsan ambo dicti manumissores mei hiis exequendis et complendis noluerint aut non poterint interesse, saltem alter ipsorum in ausencia seu deffectu alterius ea nichillominus compleat et exequatur. In primis et ante omnia volo et mando quod omnia debita que debeam solvantur et omnes iniurie mee ad restitutionem quarum teneam restituantur, breviter, simpliciter, summarie et de plano, secundum Dominum Deum et forum anime et prout ipsa debita et iniurie probari poterunt vel hostendi per testes, instrumenta vel alia legitima documenta. Et eligo corpori meo sepulturam in claustro Monasterii Fratrum Predicatorum civitatis Barchinone, in tumulo quem ibi habeo ante capitulum eiusdem claustrum. Quam sepulturam mando fieri bene et honorifice ab noticiam dictorum manumissorum meorum. Et volo quod per dictos meos manumissores emant⁴³ quatuor brandonos cere, quilibet ipsorum ponderis quatuor librarum, qui serviant dicte mee sepulture. Et dimitto de bonis meis dicto conventui dictorum Fratrum Predicatorum pro pietancia et quod fratres ipsius conventus orent ad Dominum Deum pro anima mea, tres florenos auri Aragonie. Item dimitto ecclesie Beate Marie de Mari Barchinone unde sum parroquianus, racione parroquionatus, quinque solidos. Item dimitto operi sedis Barchinone quinque solidos. Item dimitto capelle officii magistrorum domorum constructe in claustro dicte sedis quinquaginta solidos. Item volo quod dicti mei manumissores faciant celebrare in ecclesia dicti Monasterii Fratrum Predicatorum, per religiosum fratrem Petrum Bergues, filium meum, centum missas, quas possit celebrare prout voluerit et sibi plaquerit, et dimitto pro caritate ipsarum sexaginta sex solidos. Item dimitto cuilibet dictorum manumissorum meorum, pro onere manumissorie, quadraginta solidos. Item dimitto domine Mandine, uxori dicti Jacobi Senyerii filieque mee, pro omnibus iuribus sibi pertinentibus in bonis meis, quinquaginta solidos et in ipsis et in aliis que sibi dedi tempore nupciarum suarum michi heredem instituo. Item dimitto religiose sorori Sobirane Berguese, moniali Monasterii Sororum Predicatorum civitatis Barchinone, filie mee, quinquaginta solidos.

⁴⁰ La transcripció del document ha sigut revisada, corregida i anotada pel Dr. Ignasi Baiges. Des d'aquí, el nostre agraïment més sincer.

⁴¹ [A]. Original no localitzat. — B. Còpia coetània. Barcelona, AHPB, Francesc Manresa, *Manual de testaments*, lligall 1, 1401-1412, sense foliar.

a. TERÉS, M.R., *La renovació de l'escultura gòtica a Barcelona a l'entorn de 1400*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1985, p. 777-783, ex B.

Cit. VERRIÉ, F.P., “Un arquitecto de la Barcelona medieval. Arnau Bargués y sus obras” a *Barcelona. Divulgación Histórica*, IV, 1945, p. 148, ex B.

⁴² *Sobre Arnaldus dues línies inclinades per indicar la ferma.*

⁴³ emant afegit a la interlínia.

Item confiteor et recognosco dicto Jacobo Senyerii quod debeo sivi centum libras quas ego promisi dare eidem Jacobo Senyerii post mei obitum, pro dote dicte Mandine, uxoris sue filieque mee, quem ut carius passum deprecor quatenus gracie se habeat in petendo et habendo dictas centum libras taliter quod heres meus infrascriptus non habeat vendere nec diminuere bona mea et quod ipsas velit habere per certas solutiones.^{fol.3} Est tamen certum quod ego acomodavi eadem Jacobo Senyerii nonaginta tres florenos auri Aragonis, valentes quinquaginta unam libras, tres solidos barchinonenses, cum albarano manu propria scripto, quas quinquaginta unam libras et tres solidos habeat et teneatur deducere de dictis centum libris, et sic debeantur eidem quadraginta octo libras, decem et septem solidos dicte monete. Item dimitto dicte domine Margarita, uxori mee, pro dote sua, vestibus lugubrosis et pro omnibus aliis iuribus, quos et quas habet et habere possit in bonis meis, centum et viginti libras iamdicte monete. Item dimitto dictam uxorem meam dominam et potentem ac usufructuariam toto tempore vite sue omnium et singulorum bonorum meorum, et quod non teneatur prestare cautionem aliquam de bene utendo et fruendo. Item dimitto predictae uxori mee totum illud censuale triginta solidorum Barchinone, tam in precio quam in pensionibus, quod Petrus ça Torra, parochie Sancte Crucis d'Olorda, et Constancia, eius uxor, michi faciunt et prestant anno quolibet decima die junii, in quo censuali discretus Johannes Vilagut, notarius fideiussorio nomine intervenit obligatus et quod censuale dimitto eidem uxori mee ad omnes suas voluntates inde libere faciendas. Item dimitto iamdicte uxori mee totum illud censuale quinquaginta quinque solidorum Barchinone, quod Nicholaus de Puigalt, civis Barchinone, et domina Margarita, eius uxor, mihi faciunt et prestant anno quolibet octava die marcii, et dictum censuale dimitto eidem uxori mee hoc modo, videlicet quod ipsa toto tempore vite sue recipiat⁴⁴ anno quolibet pensiones dicti censuales. Et quod post obitum ipsius uxoris mee, recipiat ipsum censuale anno quolibet, dictus frater Petrus Bergués, filius meus, toto tempore vite sue et quod celebret et celebrare teneat⁴⁵ missas et alias oret ad Dominum Deum pro animabus omnium fidelium defunctorum et benefactorum meorum. Et post obitum iamdicti fratris Petri Bergués, dimitto dictum censuale, tam in precio et proprietate, quam in pensionibus conventui dictorum Fratrum Predicatorum civitatis predictae. Et quod fratres ipsius conventus habeant et teneantur celebrare anno quolibet in Catragesima, pro anima mea et omnium fidelium defunctorum et benefactorum meorum, unum anniversarium. Et quod quocienscumque contingerit ipsum censuale lui sive redimi, quod dicta uxor mea aut dictus frater, Petrus Bergués, si in vida ipsorum ipsum redimere contigerit et post obitum ipsorum conventus dictorum Fratrum Predicatorum teneantur precium ipsius censuales esmerciare in alio censuali mortuo consimilis pensionis. Item dimitto Violanti, filie discreti Galcerandi Merquet, quondam notarii, civis Barchinone, nepti mee sive neta, totum illud censuale triginta solidorum Barchinone, quod Valentinus Bertran curritor ^{fol.4}phelpe, civis Barchinone, et domina Eulalia, eius uxor, michi faciunt et prestant anno quolibet vicesima nona julii, in quo censuali Batholomeus Vilar et Petrus Cunill, fideiussorio nomine, intervenerunt obligati. Et proxime dicta duo censualia dimitto dicte Violanti, nepti mee sive nete, sub pacto et condicione quod dicta Margarita, uxor mea, habeat et recipiat anno quolibet suis terminis pensiones dictorum duorum censualium, quousque dicta Violant sit in matrimonio collocata, et quod de ipsis pensionibus faciat suas omnimodas voluntates. Et sub condicione etiam quod si dicta Violant mori contigerit antequam collocetur in matrimonio, quod dicta duo censualia, tam in preciiis, quam pensionibus sint et revertantur dicte uxori mee si tunc vixerit, sin autem heredi meo infrascripto. Et etiam sub condicione quod dicta Violant toto tempore vite sue habeat et teneatur dare, amore Dei et pro animabus omnium defunctorum et benefactorum meorum, supra tumulum in quo corpus meum fuerit sepellitum, videlicet in die omnium sanctorum, decem solidos panis. Et si hoc facere noluerit, dimitto dicta duo censualia sub condicionibus supradictis heredi meo infrascripto. Item dimitto Petro

⁴⁴ recipiat *afegit a la interlínia*.

⁴⁵ teneat *afegit a la interlínia*.

Boscarons, nepoti meo, sive net, quinquaginta solidos. Item dimitto Raphaeli Merquet, nepoti meo sive nét, quinquaginta solidos. Item dimitto Galcerando Merquet, nepoti meo sive nét, quinquaginta solidos. Omnia vero alia bona mea mobilia et immobilia et jura et acciones meas quascumque, quecunque sint et ubicunque, dimitto Jacobo Bergués filio meo, instituens ipsum Jacobum Bergues, filium meum, michi heredem universalem. Et volo quod dictus Jacobus Bergués, filius meus, habeat stare correctioni et mandatis dicte domine uxoris mee matricue sue, et quod sit eidem paciens humilis⁴⁶ et obediens in omnibus mandatis suis, prout et quemadmodum filius tenetur matri et quod non faciat nec fieri faciat nec possit eidem uxori mee nec bonis suis questionem aliquam, petitionem vel demandam aliqua ratione, jure seu causa. Et si forsitan dictus Jacobus Bergués, filius meus, non fuerit eidem uxori mee paciens, humilis et obediens in omnibus mandatis suis aut non stabit eius correctione aut faciet eidem uxori mee vel bonis suis questionem aliquam, in dictis casibus et quolibet ipsorum, privo dictum Jacobum Bergués, filium meum, ex dicta mea hereditate et instituo dictam Margaritam, uxorem meam, mihi heredem universalem. Et in dicto casu, dimitto dicto Jacobo Bergués, filio meo, pro omnibus juribus sibi pertinentibus in bonis meis centum libras barchinonenses. Hec est autem ultima voluntas mea quam volo valere iure testamenti et si non valet aut valere non poterit jure testamenti, saltem volo quod valeat et valere possit iure codicillorum vel nuncupativi vel alterius cuiuslibet ultime voluntatis^{fol.5} prout de jure valere poterit et tenere. Et volo quod de hac⁴⁷ mea ordinacione possint fieri tot originalia testamenta quot inde petita fuerint per notarium infrascriptum. Actum est hoc Barchinone sextadecima die setembris anno a nativitate Domini millesimo quodringentesimo tercio decimo.

Signum Arnaldi Bergués testatoris predicti, qui hec laudo et firmo.

Testes rogati⁴⁸ huius testamenti sunt: Bernardus Mas, cultor, civis Barchinone, et Nicholaus Berdoy, ville Granullariorum.

Die veneris, XXVII^o die octobris, anno a nativitate Domini MCCCC^oXIII^o, fuit publicatum predictum testamentum per me Ffranciscum de Minorisa auctoritate regia notarium pucum Barchinone, ad instanciam dicti heredis, presentibus testibus Berengario Plana, paratore pannorum lane, Anthonio Pascal, mercatore, et Petro Castelló, notario, civibus Barchinone”.

⁴⁶ humilis *afegit a la interlínia*.

⁴⁷ hac *afegit a la interlínia*.

⁴⁸ rogati *afegit a la interlínia*.

Novetats del mercat d'art en relació amb la pintura gòtica aragonesa: Blasco de Grañén (doc. 1422-1459)¹

Alberto Velasco González²

Uns breus apunts a l'entorn de Blasco de Grañén

Blasco de Grañén (doc. 1422-1459) és, sense cap mena de dubte, el principal pintor del gòtic internacional a l'Aragó. Històricament, aquest mestre ha rebut l'atenció dels principals estudiosos de la pintura aragonesa, com Chandler Rathfon Post o Josep Gudiol Ricart, quan la seva figura no era més que un conjunt d'obres aplegat darrere de l'epítet de "Mestre de Lanaja". Els estudis de María del Carmen Lacarra van recollir el testimoni dels especialistes esmentats, i van acabar culminat el 2004 en l'edició d'una monografia que aplega el seu catàleg raonat d'obres i el conjunt de documents que es refereixen a la seva persona³. Tanmateix, amb posterioritat a la publicació d'aquesta obra han aparegut alguns treballs que han contribuït a un millor coneixement del que va ser l'entorn de pintors del qual va envoltar-se el mestre,⁴ a la vegada que existeix algun estudi en curs d'edició que aportarà novetats sobre el protagonisme dels seus col·laboradors en la implantació del llenguatge tardogòtic en l'entorn saragossà.⁵ Cal destacar també una aportació recent de Francesc Ruiz, en què es desenvolupen els vincles del pintor amb l'entorn valencià, i en concret amb Jaume Mateu, amb qui va

¹ Voldria agrair a Francesc Ruiz i Quesada no només l'oportunitat que em brinda per col·laborar en aquest número especial de *Retrotabulum*, sinó també la lectura crítica que ha realitzat del text i els enriquidors suggeriments que m'ha efectuat en relació a determinades atribucions. L'article em serveix per sumar-me a l'homenatge que des de les pàgines digitals d'aquesta revista s'efectua a Rosa Maria Manote. De la Rosa guardo un record especial per l'exquisesa i l'afabilitat amb què sempre va atendre les meves consultes sobre la col·lecció del Museu Nacional d'Art de Catalunya. I, també, perquè quan encara no ens coneixíem, i després d'haver llegit un dels meus articles, em va trucar per felicitar-me i encoratjar-me per continuar treballant. Un gest que avui miraré de retornar-li amb les pàgines que segueixen. Per molts anys Rosa.

² Museu de Lleida: diocesà i comarcal. Crèdits fotogràfics de les imatges reproduïdes en aquest article: fig. 1, Jean-Marc Delvaux; fig. 2, Galeria Bernat; fig. 3, Tajan; fig. 4, Musée d'Art et Histoire de Genève (André Longchamp); fig. 5, Tajan; fig. 6, Tajan; fig. 7, Tajan.

³ LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004.

⁴ És el cas del pintor Pere Garcia de Benavarri, format segurament al seu taller. Vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., "Revisant Pere Garcia de Benavarri. Noves precisions a l'etapa saragossana", *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), p. 81-103.

⁵ VELASCO GONZÁLEZ, A., "Some questions about the Flemish model in Aragonese painting (1440-1500)", en premsa.

poder formar-se;⁶ i, finalment, la tesi doctoral de Guadaira Macías, en què s'efectua una revisió del catàleg del pintor amb la formulació de noves atribucions i propostes al voltant del seu obrador.⁷

Des dels temps en què el pintor era conegut com el “Mestre de Lanaja”, i tot i la purga d'obres a la qual Lacarra va sotmetre el seu catàleg de produccions, s'atribueixen a Blasco de Grañén un seguit de treballs dispars en els seus matisos estilístics, la qual cosa posa de manifest el que ja es detecta en molts altres pintors del moment, és a dir, que existeix una producció on la mà del mestre hi predomina (retauls de Lanaja, Albalate i Tarazona, per exemple),⁸ però hi ha també altres treballs on sembla que va delegar de forma important en pintors segurament adscrits al seu obrador. Això s'explica perquè el taller de Blasco de Grañén va ser el més exitós de l'Aragó als anys trenta, quaranta i cinquanta del segle XV, la qual cosa justifica que s'envoltés d'auxiliars que l'ajudessin a satisfer les seves comandes. Va ser el cas del pintor que va treballar al cos del retaule d'Ejea de los Caballeros, de possible procedència forana;⁹ de Pere Garcia de Benavarri i la seva intervenció en retauls com el de Riglos, que va poder ser contractat per Blasco de Grañén cap a 1445;¹⁰ o del col·laborador que Macías veu en alguns treballs associats al taller de Blasco de Grañén.¹¹ Tot plegat fa necessària la revisió i correcta classificació del catàleg d'obres del pintor discernint entre l'obra pròpia del mestre i aquella de taller, una tasca, emperò, que supera l'abast de l'estudi que avui presentem aquí.

El centenar de documents relatius a la vida personal i professional de Blasco de Grañén recollits a la monografia de Lacarra, fa que avui sigui el mestre millor conegut de tot el territori aragonès a la llum de la documentació. Sabem que va treballar per a clients de gran prestigi com l'arquebisbe Dalmau de Mur o el rei de Navarra, i també per a parròquies importants de Saragossa, la ciutat on residia. Amb tot, cap document dels fins ara associats a la seva persona el presentava com algú que rebés encàrrecs municipals, per exemple, en relació amb la pintura de banderes, escuts o brandons emprats en festivitats concretes, unes tasques que apareixen habitualment relacionades en els corpus documentals dels pintors dedicats a l'obratge i afaïonament de retauls.

⁶ RUIZ QUESADA, F., “Sant Blai gloriós”, en *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 256-261.

⁷ MACÍAS PRIETO, G., *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, vol. I, p. 43-62.

⁸ Ho vàrem assenyalar a VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 37.

⁹ YARZA LUACES, J., “Posible respuesta a una duda: el maestro desconocido del retablo gótico de Ejea de los Caballeros y el artista empresario”, en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, Madrid, 1994, p. 149-160; YARZA LUACES, J., “Maestros del sur de Francia en la Corona de Aragón”, en Natale, M. & Romano, S. (dirs.), *Entre l'Empire et la mer. Traditions locales et échanges artistiques (Moyen Age-Renaissance)*, Roma, 2007, p. 114-120.

¹⁰ VELASCO GONZÁLEZ, A., “Revisant Pere Garcia de Benavarri. Noves precisions a l'etapa saragossana”, *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), p. 94-95; VELASCO GONZÁLEZ, A., *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, 2012, p. 34-39. Hem de reconèixer que en aquest punt la nostra proposta topa amb les teories de Guadaira Macías, que veu en el Mestre de Riglos un pintor amb personalitat pròpia que no pot identificar-se amb Pere Garcia de Benavarri, sino potser amb el seu mestre. Vegeu MACÍAS PRIETO, G., *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, vol. I, p. 43 i ss.

¹¹ MACÍAS PRIETO, G., *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, vol. I, p. 58-62.

Avui certifiquem aquesta activitat secundària a través d'unes referències que havien passat inadvertides i que, sense dubte, cal associar amb Blasco de Grañén. Ens referim als comptes municipals de la ciutat de Saragossa relacionats amb la processó de Corpus del 1442 on, en una anotació de l'11 d'octubre, trobem que es van satisfer a "Blasco el pintor por II dan VII brandons que fizo blanquos de blanquet que fueron pora'l Apocalipsi IIII s. e por XXIII senayles de la Ciudad con oro fino XII s. que suma todo XXX s.". Com veiem, el pagament estava relacionat amb brandons o ciris destinats, probablement, a l'entremès que representava l'Apocalipsi i, també, amb la pintura de petits escuts amb les armes de la ciutat. El mateix dia es va anotar un pagament de sis sous "a Blasco el Pintor, de pintar XII astas con senyales de lehons", que s'havien emprat en alguna de "las dos fiestas que fueron feytas la una de la presion de Napols e la otra de la presion del comte Anthonio".¹² Aquestes informacions contribueixen, en petita mesura, a un millor coneixement del que va ser la seva trajectòria professional.

Aportacions al catàleg del pintor

Pel que fa a les obres inèdites o poc conegudes que podem incorporar al catàleg de pintures del mestre cal esmentar, en primer lloc, un Calvari (141,5 x 100 cm) subhastat el 8 d'abril de 2009 a París (Jean-Marc Delvaux, lot 18). Es tracta d'una obra inèdita que mostra l'habitual composició amb la Mare de Déu i sant Joan Evangelista flanquejant al Crucificat. No es tracta de la característica escena multitudinària on s'incorporen centurions romans i altres personatges, com veiem als retaules d'Anento i Ontinyena,¹³ sino que es tracta d'una representació a mig camí en què als tres personatges habituals s'afegeixen dues Maries —una d'elles, segurament la Magdalena— i dos homes luxosament vestits, un dels quals assenyala Crist tot recuperant un gest que habitualment s'atribueix al Summe Sacerdot que participa en l'escena. El compartiment conserva la seva obra de fusteria original, integrada per dos pilarets entorxats i una cresteria superior amb motius de traceria de *vesica piscis*. La taula no pot associar-se a cap dels conjunts coneguts del mestre, però les mides són molt similars a les del compartiment amb sant Martí i el pobre procedent de la Puebla de Albornón (144 x 101 cm),¹⁴ al que cal afegir les similituds en l'obra de fusteria, el tractament dels nimbes i els daurats punxonats. És poc probable que ambdues formessin part d'un mateix retaule, però paga la pena apuntar les coincidències.¹⁵

¹² Es publiquen aquestes notícies a *Actos comunes de los Jurados, Capítulo y Consejo de la ciudad de Zaragoza (1440-1496)*, (recopilación y transcripción: Javier Cisneros Coarasa), Saragossa, 1986, p. 19-20.

¹³ LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 112 i 159, figs. 42 i 64.

¹⁴ Seguint una primera proposta de Francesc Ruiz (RUIZ QUESADA, F., "Maestro di Riglos. Annunciazione della morte e Dormizione della Vergine", en *Bagliori del Medioevo: arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Milà, 1999, p. 134-136), vam relacionar aquesta taula amb el taller de Blasco de Grañén (VELASCO GONZÁLEZ, A., "Revisant Pere Garcia de Benavarrí. Noves precisions a l'etapa saragossana", *Locus Amoenus*, 8 [2005-2006], p. 94-95), una atribució que ha estat refrendada en data recent per Lacarra (LACARRA DUCAY, M. C., "San Martín y el pobre, una nueva pintura de Blasco de Grañén de 1445", en Parrado del Olmo, J. M. & Gutiérrez Baños, F. (coords.), *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Valladolid, 2009, p. 45-50). L'esmentada investigadora ha associat, a més, la taula a un contracte signat el 1445 entre el pintor i els veïns de la Puebla de Albornón per a la realització d'un retaule (SERRANO SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXVI [1917], p. 445-446), i ha publicat dos albarans inèdits relacionats amb la mateixa obra (LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 228-229, docs. 36-37).

¹⁵ Aquests lligams quant a l'obra de fusteria cal fer-los extensius a una taula amb l'Expulsió de Joaquim i Anna del Temple, sobre la qual tornarem més endavant, que en temps de Post es

L'estil del Calvari apunta a una cronologia similar a la del retaule d'Anento, que fou enllestit en temps de l'arquebisbe Dalmau de Mur (1431-1456), segons revelen els emblemes heràldics del guardapols.¹⁶ Es detecten també notables semblances amb el Calvari del Museu Comarcal Salvador Vilaseca de Reus, on va ingressar formant part del llegat del col·leccionista Antoni Pedrol Rius.¹⁷ En canvi, aquests exemples esmentats s'allunyen compositivament —i un xic estilísticament— del Calvari conservat al Musée des Beaux Arts de Lyon (França) (inv. 1971-48), que Post situava en l'entorn del Mestre de Lanaja i que Lacarra no va incloure a la monografia del nostre pintor.¹⁸



Blasco de Grañén. Calvari. Subhastat a París

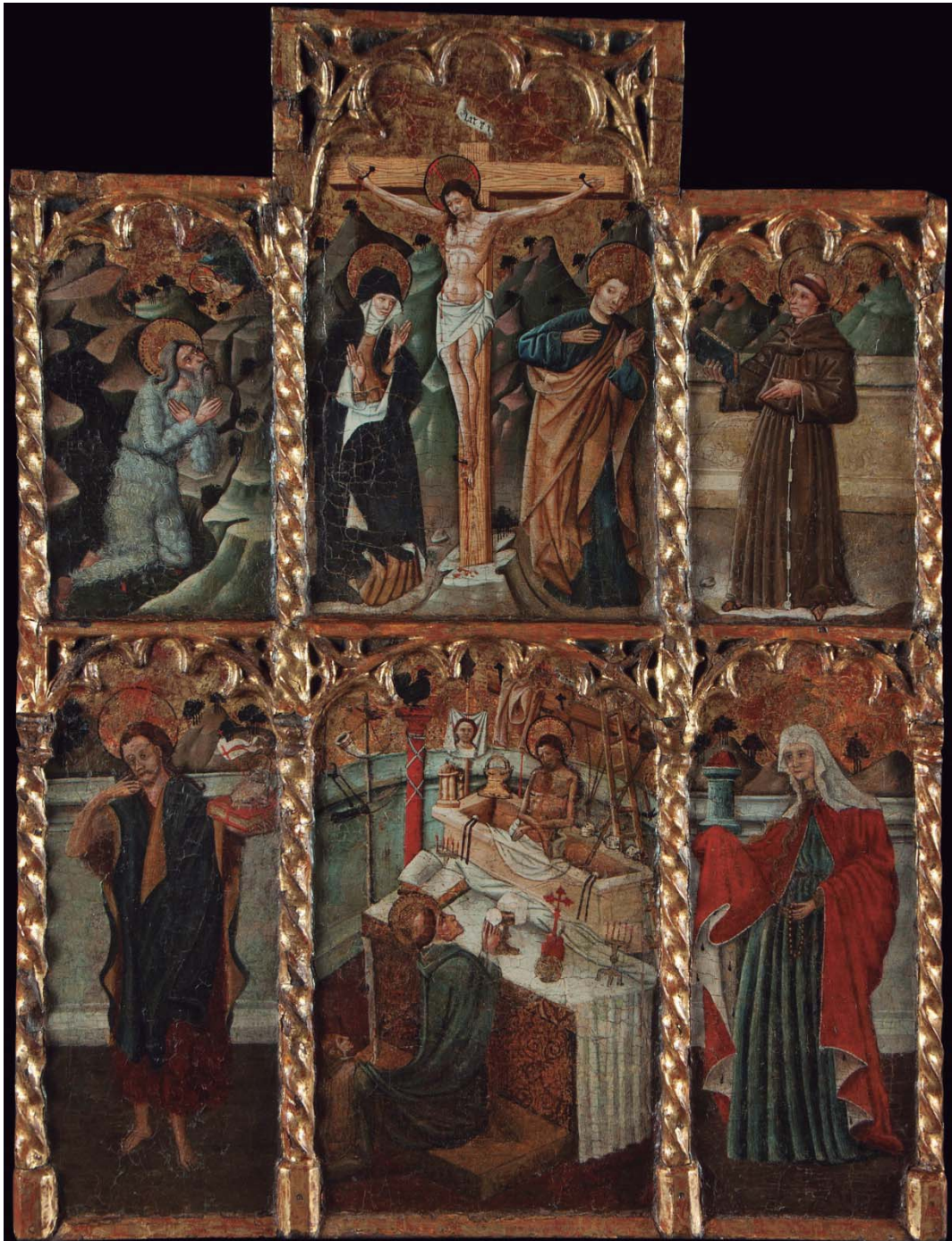
conservava en mans privades a París (POST, CH. R., *The Aragonese School in the Late Middle Ages* [A History of Spanish Painting, vol. VIII], Cambridge [Massachusetts], 1941, p. 670, fig. 311).

¹⁶ Reproduït a LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 112, fig. 42.

¹⁷ Reproduït a LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 189, fig. 83.

¹⁸ POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages* (A History of Spanish Painting, vol. VII), Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 816, fig. 322. Heriard Dubreuil, en canvi, va situar aquesta obra dins el cercle del Mestre d'Almonacid (HERIARD DUBREUIL, M., "Pintura [Gòtic Internacional]", en Aguilera Cerni, V. [coord.], *Historia del arte valenciano*, vol. II, València, 1988, p. 195). Al catàleg d'escoles estrangeres editat pel museu francès l'obra es classifica com aragonesa i es fa al·lusió a sengles comunicacions de Claudie Ressorit i Rosa Alcoy que confirmen l'atribució de Post. Vegeu *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée des Beaux-Arts de Lyon. I. Écoles étrangères XIII-XIX siècles*, Lió, 1993, p. 45.

La Crucifixió venuda a París pot aproximar-se també a la que apareix en un petit retaule (96 x 69,2 cm) subhastat el 31 de gener de 2013 a Lynbrook (Nova York, EUA), a l'establiment Philip Weiss Auctions (lot 131), on no va trobar comprador.



Blasco de Grañén. Retaule de la Missa de Sant Gregori. Barcelona, en comerç

Això va fer que s'ofereís novament a la venda a la casa de subhastes Doyle (Nova York, EUA) el 29 d'octubre del mateix any (lot 9), on sí que va ser rematat. Cal assenyalar que a les respectives catalogacions de les cases de subhasta l'obra apareixia amb atribució a Blasco de Grañén. La vinculació amb el pintor, tanmateix, ja va ser intuïda per

Chandler Rathfon Post, que va incloure l'obra —quan era propietat de la galeria French & Co.— entre les produccions del Mestre de Lanaja.¹⁹ El 1956 el retaulet era propietat del comte Ivan N. Podgoursky (Nova York), moment en què va ser exhibit al Midwestern University Museum de Wichita Falls (Texas, EUA), en el marc d'una exposició dedicada a la col·lecció de l'esmentat personatge.²⁰ Avui l'obra pertany a la Galeria Bernat (Barcelona), i en data recent ha estat objecte d'una restauració. La taula principal l'ocupa la Missa de sant Gregori, i els carrers laterals estan subdividits en dos compartiments on trobem representacions de sant Onofre, sant Francesc, sant Joan Baptista i Santa Bàrbara. Al cim, com ja hem apuntat, hi ha la Crucifixió. El més interessant de l'obra és el format que presenta, i que suposa una reducció a escala molt petita dels retaules esgraonats de tres carrers. És evident, per tant, que es tracta d'una d'aquelles obres que els pintors efectuaven per a la devoció privada i de perfil íntim. Les advocacions secundàries d'aquest retaule reforcen aquesta apreciació, atès que destaca la presència de diversos sants que van fer vida eremítica i contemplativa, a més de l'escena central, que remarca el valor de la interacció personal amb Crist. En el cas de Blasco de Grañén no coneixem cap altre retaule de petit format, tot i que podria esmentar-se aquí el desaparegut políptic de Belchite, una obra que va ser donada per Pascual i Pedro Bernat a l'església parroquial de la vila el 1439.²¹

Una altra de les obres del pintor venudes als darrers anys és una taula on sant Miquel apareix efectuant el pesatge de les ànimes acompanyat de diversos àngels (85,3 x 52 cm). Es va subhastar a París el 14 de desembre de 2006 (Tajan, venda núm. 6673, lot 2) i presenta un bon estat de conservació. La taula era coneguda d'antic atès que va ser publicada per Post anys després que hagués format part de la col·lecció de Léon Abel Gaboriaud (París),²² que va ser venuda en conjunt el 25 de juny de 1909 a l'Hôtel Drouot de París.²³ En el moment de ser publicada per Post, l'especialista nord-americà dubtava entre atribuir-la “to the Lanaja Master himself or to faithful pupil”, però és evident que es tracta d'una obra que connecta de forma clara amb treballs actualment inclosos dins el catàleg de Blasco de Grañén. L'estil apunta en aquesta direcció, i també l'organització de la composició, ja que trobem un aspecte habitual en les obres del mestre: els personatges ocupen en alçada una mica més de la meitat de la taula, mentre que la part superior es deixa per al daurat, que presenta una decoració punxonada de tipus vegetal amb motius habituals en els treballs del pintor. Aquesta forma d'organitzar la superfície dels compartiments la trobem en altres obres de Blasco de Grañén i el seu taller, com la predel·la del retaule d'Ejea de los Caballeros, o els sis compartiments dedicats a la Mare de Déu i sant Miquel del Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 9911-9914, 15897 i 24069).²⁴

¹⁹ POST, CH. R., *The Aragonese School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VIII)*, Cambridge (Massachusetts), 1941, p. 665, fig. 309. Gudiol, en canvi, el va atribuir al cercle del pintor (GUDIOL RICART, J., *Pintura medieval en Aragón*, Saragossa, 1971, p. 78, cat. 150).

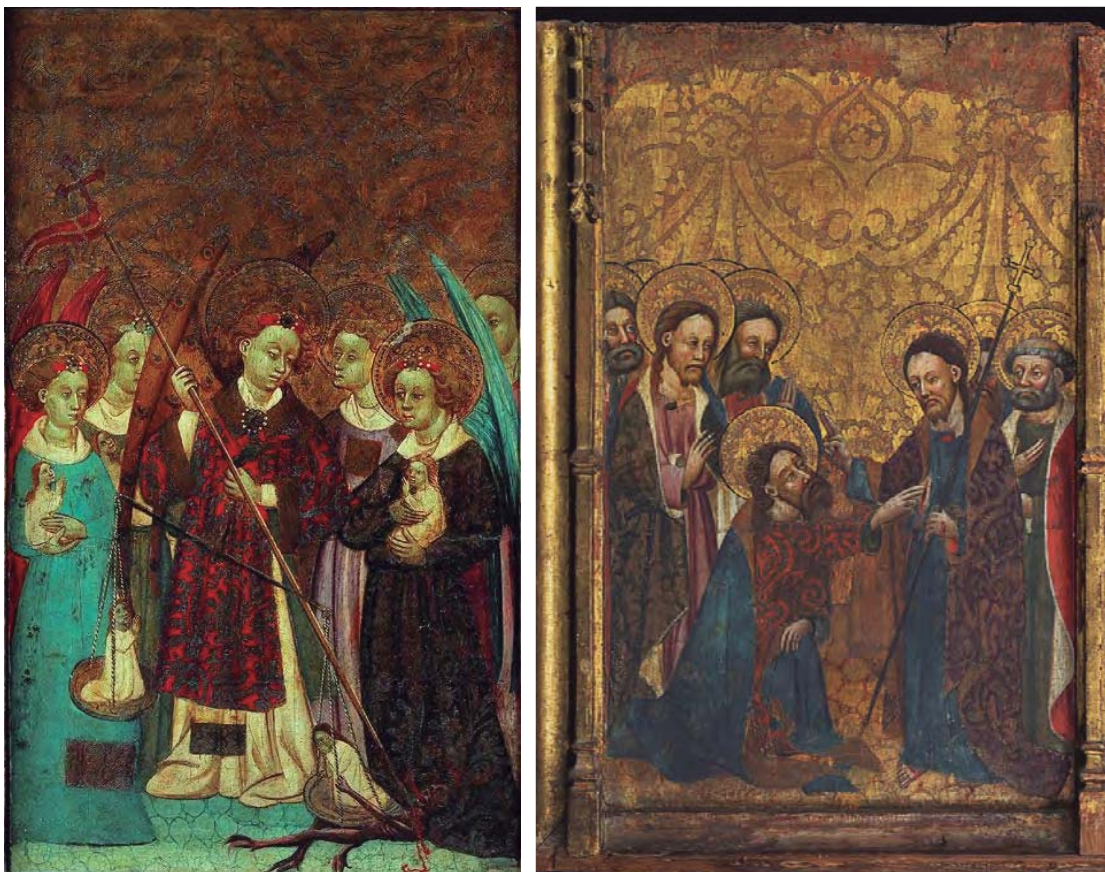
²⁰ *Four Centuries of European Art: An Exhibition of Paintings from the Collection of Count Ivan N. Podgoursky*, Tulsa (Oklahoma), 1956, núm. 7.

²¹ Sobre aquesta obra vegeu LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 171-173, fig. 72.

²² POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 807, fig. 316.

²³ En aquesta venda l'obra en qüestió va ser classificada com del Midi francès, del segle XV (lot 21). Documentem una segona venda el 4 de desembre de 1960 a l'Hôtel des ventes de Versailles, ara com a treball català del segle XV. Totes aquestes dades les hem obtingut de la fitxa catalogràfica de la subhasta del 2006 (*Tajan. Tableaux anciens et du XIXe siècle. Jeudi 14 Décembre 2006 à 19h00*, París, 2006, p. 4, lot. 2).

²⁴ Vegeu, respectivament, POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 812-816, fig. 321; i MACÍAS



Blasco de Grañén.

Sant Miquel pesant les ànimes. Subhastat a París (París)

Incredulitat de sant Tomàs. Musée d'Art et Histoire de Ginebra

Criden especialment l'atenció les analogies de la taula subhastada a París amb la conservada al Musée d'Art et Histoire de Ginebra (inv. F 0331),²⁵ una Incredulitat de Sant Tomàs on retrobem un tractament anàleg dels daurats del fons, dels induments dels personatges, del punxonat dels nimbes i, en general, del format del compartiment. Gudiol,²⁶ de forma versemblant, va proposar que aquesta darrera taula pogués formar part del mateix retaule que un sant Tomàs de cos sencer conservat fa uns anys a la col·lecció madrilenya d'Antoni Pedrol Rius, i que va ser subhastat a Madrid el 1999.²⁷ Aquesta taula havia estat propietat fa anys de l'antiquari barceloní José Valenciano, que la posseïa juntament amb un sant Miquel del Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv.

PRIETO, G., *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, vol. I, p. 58-61 i vol. II, figs. 28-32.

²⁵ POST, CH. R., *The Aragonesa School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VIII)*, Cambridge (Massachusetts), 1941, p. 665, fig. 308; LAPAIRE, C., *Peintures du Moyen Age*, Ginebra, 1992, p. 23, núm. 20. La taula va ser adquirida pel museu en qüestió el 30 de març de 1894 a M. Bussien. Agraïm les informacions i el material fotogràfic que sobre aquesta obra ens ha facilitat Brigitte Monti, col·laboradora científica del museu suís.

²⁶ GUDIOL RICART, J., *Pintura medieval en Aragón*, Saragossa, 1971, p. 78, cat. 139.

²⁷ Va ser venut a Finarte (Madrid) el 16 de març de 1999 (lot 70). Prèviament havia format part d'una exposició organitzada a Madrid amb obres de col·leccions particulars de la regió. Vegeu PIQUERO LÓPEZ, B., "Círculo del Maestro de Lanaja. Santo Tomás", en *Tesoros de las colecciones particulares madrileñas: tablas españolas y flamencas 1300-1550*, Madrid, 1988, p. 44-45. Cfr. LACARRA DUCAU, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 186, fig. 82.

114741), d'aquí que Post les publicués totes dues i les considerés procedents d'un mateix retaule.²⁸ En la nostra opinió, el sant Miquel del museu barceloní presenta les mateixes característiques que els personatges que apareixen a la taula amb el pesatge de les ànimes subhastada el 2006 a París, fins i tot en detalls força secundaris com el fermall que llueix just damunt del front, que també el duen els àngels i el sant Miquel de la taula de París. Els punxonats del daurat del fons, a més, són concomitants. El mateix pot dir-se d'un compartiment de retaule que en temps de Post es custodiava a la col·lecció Marquet de Vasselot (Neuilly, França),²⁹ amb una lluita entre àngels i dimonis que, per temàtica, s'escau perfectament amb la subhastada a París. Tot plegat convida a pensar que les dues taules amb representacions de cos sencer de sant Tomàs i sant Miquel van formar part del mateix retaule que els compartiments narratius de Ginebra, París i de la col·lecció Marquet de Vasselot, amb la qual cosa ens trobaríem davant un retaule de doble advocació amb compartiments narratius dedicats a la llegenda hagiogràfica dels dos sants.³⁰ Aquesta hipòtesi es referma si ens fixem en les mesures de tots els compartiments. Les principals fan 184 x 78 cm (sant Tomàs) i 183,7 x 80,2 cm (sant Miquel), mentre que la de sant Miquel pesant les ànimes mesura 85,3 x 52 cm, és a dir, amb una alçada que equival a la meitat de les anteriors. Aquestes dimensions concorden perfectament amb les de la taula de Ginebra, que amb l'estructura d'emmarcament fa 89 x 62 cm. Malauradament, desconeixem les mesures del compartiment de la col·lecció Marquet de Vasselot.

Resta per veure si pot integrar-se dins el mateix conjunt la taula amb Mare de Déu, el Nen i àngels del Museu de Belles Arts de València (llegat Orts-Bosch, inv. 56/2004), publicada per Post quan es conservava a la col·lecció Beck (Nova York).³¹ Aquesta va ser una proposta de Rosa Alcoy que convindria no descartar,³² atès que les mides (161 x 97,5 cm) permeten parlar de correlació. Malgrat la taula del museu valencià és uns 20 cm més baixa que les de cos sencer dels sants Miquel i Tomàs, s'ha de tenir ben present la complexitat estructural d'alguns dels retaules de Blasco de Grañén, amb diferents focus devocionals on es combinen compartiments de diferents alçades i amplades. Un dels casos que es podrien invocar aquí és el del retaule d'Anento.³³

²⁸ POST, CH. R., *The Catalan School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VII)*, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 805-807, fig. 314. Sobre el sant Miquel del Museu Nacional d'Art de Catalunya vegeu també RUIZ QUESADA, F., "Blasco de Grañén. Sant Miquel Arcàngel", en *Guia visual Art gòtic. Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2005, p. 104-105, en què s'estableix un interessant paral·lelisme amb una obra amb idèntic tema del valencià Jaume Mateu conservada al Los Angeles County Museum of Art.

²⁹ POST, CH. R., *The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance (A History of Spanish Painting, vol. VI)*, Cambridge (Massachusetts), 1935, p. 610, fig. 270.

³⁰ Gudiol va agrupar les dues taules de cos sencer, el compartiment de la col·lecció Marquet de Vasselot i la taula de Ginebra (GUDIOL RICART, J., *Pintura medieval en Aragó*, Saragossa, 1971, p. 78, cat. 139), a les quals nosaltres afegim la subhastada el 2006 a París.

³¹ POST, CH. R., *The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain, (A History of Spanish Painting, vol. IV)*, Cambridge (Massachusetts), 1933, p. 642-643, fig. 264; GÓMEZ FRECHINA, J., "Obrador de Blasco de Grañén. Mare de Déu amb el Xiquet entronitzada i àngels", en *La col·lecció Orts-Bosch al Museu de Belles Arts de València*, València, 2006, vol. I, p. 38, cat. 4. Anys després Post va publicar una taula idèntica a la de la col·lecció Beck que, segons el seu informant (Robert Mesuret), es conservava a l'arquebisbat de Toulouse (POST, CH. R., *The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance, [A History of Spanish Painting, vol. VI]*, Cambridge [Massachusetts], 1935, p. 319, fig. 128). Tanmateix, i com ja va advertir Gómez Frechina, ens trobem davant la mateixa taula, una duplicitat que no va ser detectada per Post ni per algun altre autor que s'ha referit *a posteriori*.

³² ALCOY, R., "Sant Miquel Arcàngel", en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 285-287, cat. 78.

³³ LACARRA DUCAY, M. C., *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 112, fig. 42.

Macías, en canvi —i no sense reserves—, ha formulat una proposta que relaciona la taula de València amb els sis compartiments ja esmentats del Museu Nacional d'Art de Catalunya, dedicats a la Mare de Déu i sant Miquel.³⁴ Amb tot, l'autora apuntava una manca de correlació en les mides que pot esdevenir el principal handicap a l'hora de donar la hipòtesi per factible. Certament, l'amplada dels compartiments secundaris, que és gairebé la mateixa que la de la taula de València, és un problema. En canvi, el fet que els primers siguin solament uns 22-25 cm més baixos que l'anterior no hauria de suposar cap entrebanc per defensar la proposta, i remetem de nou al retaule d'Anento per reforçar-ho. Per tot plegat Macías va deixar la hipòtesi a l'aire i no va tancar la porta a vies paral·leles. D'altra banda, i a diferència del que defensava Gudiol³⁵ —i ara Macías—, no sembla tan evident l'associació entre els sis compartiments barcelonins i la taula de la col·lecció Marquet de Vasselot, ja que de la darrera es desconeixen les mides. Aquest fet obliga, de moment, a desmarcar la proposta en *stand by*, atès que si aquest compartiment presentés les mateixes dimensions que el de Ginebra i el subhastat a París el 2006, seria plausible integrar-lo en aquest hipotètic retaule dedicat a sant Tomàs i sant Miquel, tal com nosaltres defensem. Allò que sembla fora de tot dubte és que els sis compartiments de Barcelona formessin part d'aquest conjunt, atès que un d'ells mostra l'episodi del pesatge de les ànimes, i això suposa una repetició del tema representat a la taula subhastada a París el 2006.³⁶

Encara amb les tesis de Macías al voltant del taller de Blasco de Grañén cal apuntar que l'autora, seguint a Gudiol,³⁷ va detectar certes dissonàncies en el catàleg d'obres del pintor establert per Lacarra, unes diferències que explica per la presència dins el taller d'un col·laborador amb forta personalitat que va treballar, tal vegada, coincidint amb el darrer període d'activitat del mestre. Entre les obres que Macías relaciona amb aquest auxiliar trobem el conjunt de compartiments dedicats a sant Miquel i sant Tomàs, i afegeix altres que Lacarra va extirpar de la nòmina de treballs que Post va atribuir a l'antic Mestre de Lanaja.³⁸ En el futur caldrà continuar aprofundint en aquest tipus de propostes, ja que cada cop pren més entitat la idea de que Blasco de Grañén va treballar envoltat de col·laboradors que van assolir gran protagonisme dins el seu taller, especialment cap al final de la seva vida.

Dins l'entorn directe de Blasco de Grañén cal situar dues taules subhastades a París (Tajan) el 25 de juny de 2003 (lot 3), amb la Fugida a Egipte i el Plany davant el Crist mort. Segons la informació facilitada per la casa de subhastes mesuren 83 x 69 cm, però convindria revisar aquestes mides perquè la visualització de les obres demostra

³⁴ MACÍAS PRIETO, G., *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, vol. I, p. 60.

³⁵ GUDIOL RICART, J., *Pintura medieval en Aragón*, Saragossa, 1971, p. 78, cat 144.

³⁶ Aquest detall ja va ser advertit per MACÍAS PRIETO, G., *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, vol. I, p. 59, n. 127.

³⁷ Gudiol opinava que el autor de les taules de sant Miquel i el sant Tomàs de cos sencer era un seguidor del Mestre de Lanaja (GUDIOL RICART, J., *Pintura gòtica* [Ars Hispaniae, vol. IX], Madrid, 1955, p. 176).

³⁸ Macías també atribueix al taller de Blasco de Grañén una taula amb la Mare de Déu i el Nen acompanyats de dos sants i àngels (52 x 32,7 cm) inèdita en la historiografia. En el moment de la seva publicació (2013) es conservava a la col·lecció Garcia-Montañés (MACÍAS PRIETO, G., *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, vol. I, p. 61 i vol. II, fig. 33), però l'any anterior havia aparegut a la venda a Anteo Subastas (Bilbao) (subhasta del mes de novembre, lot 198). Hem documentat un segon intent de venda de l'obra el 3 de desembre de 2014 a Christie's (Londres) (subhasta número 1576, *Old Master and British Paintings*, lot 156), on es va catalogar com d'escola valenciana.

que no són ben bé iguals.³⁹ La Fugida a Egipte mostra una certa relació compositiva amb la del retaule d'Ejea de los Caballeros i, estilísticament, presenta afinitats amb el conjunt de taules dedicades a sant Miquel i la Mare de Déu conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya, citades més amunt. Veiem, per exemple, com el sant Josep mostra un cap molt similar al personatge homònim que apareix a l'Epifania d'una de les taules del museu barceloní.⁴⁰ Al Plany, en canvi, es detecten una sèrie de repints en alguns dels rostres que desvirtuen l'estil original del pintor. Cal fer notar que aquest artífex adopta una manera de fer força més evolucionada que la de Blasco de Grañén, a qui segurament va estar vinculat de forma directa. Aquest caràcter avançat el veiem en el tractament dels plecs de la indumentària, que per la seva naturalesa trencadissa i amb formes de ziga-zaga cal associar a la introducció del primer flamenquisme en terres aragoneses, en la línia de les primeres obres de Pere Garcia de Benavarrí o d'alguns dels treballs englobats antigament a l'entorn del denominat Mestre de Riglos. És a dir, es tractaria d'un d'aquests mestres formats al taller —o sota la influència— de Blasco de Grañén i que van acabar esdevenint els introductors del flamenquisme en terres saragossanes.⁴¹



Entorn de Blasco de Grañén.

Fugida a Egipte. Subhastat a París

Plany davant el Crist mort. Subhastat a París

A la mateixa venda que les dues taules anteriors va oferir-se una Expulsió de Joaquim i Anna del Temple (lot 2) que, segons la pròpia casa de subhastes, calia atribuir també a

³⁹ Hem obtingut la informació relativa a les taules del lloc web de Tajan: http://www.tajan.auction.fr/_en/lot/atelier-de-blasco-de-granen-la-deposition-de-croix-5965-00#.VJxtDV5MPA (consulta: 25 de desembre de 2014).

⁴⁰ Reproduïda a MACÍAS PRIETO, G., *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV relacionada amb l'escola catalana: dues vies creatives a examen*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, vol. II, p. 478, fig. 28.

⁴¹ Sobre aquesta qüestió vegeu VELASCO GONZÁLEZ, A., "Some questions about the Flemish model in Aragonese painting (1440-1500)", en premsa.

Blasco de Grañén.⁴² Avui es conserva a la col·lecció Joaquín Rivero (Jérez de la Frontera, Cadis).⁴³



Taller de Blasco de Grañén.

Expulsió de Joaquim i Anna del Temple

Col·lecció Joaquín Rivero (Jérez de la Frontera, Cadis)

Ens trobem davant una obra coneguda d'antic, atès que va ser publicada per Post com obra del Mestre de Lanaja —amb alguns dubtes— quan es conservava en una col·lecció particular de París.⁴⁴ Lacarra, en canvi, no la va incloure entre els treballs del mestre, però es tracta d'una obra que pot classificar-se perfectament entre les realitzacions de taller. Es tracta d'un compartiment que rematava superiorment el carrer lateral de retaule, tal com palesa l'estructura del compartiment i la seva obra de fusteria. Presenta una composició similar a la d'altres obres relacionades amb el pintor o el seu entorn més proper, com un dels compartiments del Museu de Belles Arts de Bilbao (inv. 69/141);⁴⁵ o l'escena homònima del retaule de Villarroya del Campo, una obra segurament executada durant el període iniciàtic de Pere Garcia de Benavarri (cap a 1445-1450), poc temps després d'haver-se format al taller de Blasco de Grañén.⁴⁶

⁴² A la fitxa catalogràfica la casa de subhastes informa que la taula havia estat objecte de venda el 25 de novembre de 1999 a Orléans Maître Savot (lot 65). Vegeu http://www.tajan.auction.fr/_en/lot/attribue-a-blasco-de-granen-joachim-et-anne-expulses-du-temple-596499#.VJxw5V5MPA (consulta: 25 de desembre de 2014). Hem documentat encara una nova venda el 28 de juny de 2000 a París (Piasa, lot 3). Vegeu http://www.piasa.auction.fr/_fr/lot/atelier-de-blasco-de-granen-ex-maitre-de-lanaja-documente-174139#.VJOYaF5MPA (consulta 25 de desembre de 2014).

⁴³ *Colección Joaquín Rivero*, Cadis, 2005, p. 22-23. També la publica HERMOSO CUESTA, M., *El arte aragonés fuera de Aragón. Un patrimonio disperso*, Saragossa, 2009, p. 222-223.

⁴⁴ POST, CH. R., *The Aragonese School in the Late Middle Ages (A History of Spanish Painting, vol. VIII)*, Cambridge (Massachusetts), 1941, p. 665-669, fig. 311.

⁴⁵ GALILEA ANTÓN, A. M., *La pintura gótica española en el Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 1995, p. 133, fig. 77.

⁴⁶ VELASCO GONZÁLEZ, A., "Revisant Pere Garcia de Benavarri. Noves precisions a l'etapa saragossana", *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), p. 81-103.

Unes mènsules de Pere Garçó, escultor de la Savoia

Jacobo Vidal Franquet & Pere Beseran i Ramon¹

L'ermita del coll de l'Alma de Tortosa

El 23 d'abril de 1443, diada de Sant Jordi, es va dir la primera missa a l'ermita del Coll de l'Alma, petita església rural ubicada a les muntanyes de llevant de Tortosa, raó per la qual avui és coneguda amb el nom de Coll de l'Alba. Aquella jornada del final de l'edat mitjana el clavari de la ciutat es va veure obligat a pagar el transport d'una cadira, dos bancs i una sèrie de bancals necessaris per a l'ofici, que es va fer a corre cuita amb la intenció de demanar pluges a Nostre Senyor. La tardor precedent, en aprovar una subvenció a les obres, el Consell havia expressat un cert orgull en afirmar que es tractava d'un edifici construït “de volta de pedra”.²

No és que les cobertes de fusta expressessin menys noblesa que les pètries,³ però sens dubte és significatiu que els representants de la Universitat remarquessin l'elecció d'aquest material: no s'estava fent un edifici de circumstàncies amb materials pobres, com havia estat el cas, molt pocs anys abans, de l'ermita de la Vall d'en Sedó, també vinculada a la municipalitat tortosina. En aquesta ocasió l'obra havia de fer avinent el patrocini del Consell, que també hi va fer pintar escuts de torre –és a dir, de Tortosa– i es va cuidar de la dotació de la capella. Sabem que a la dècada de 1480 va encarregar al pintor Lluís Montoliu la confecció d'un retaule per a substituir-ne un d'anterior, que aleshores estava “molt guastat, que ja no-s mostren les figures en aquell”, i com que a l'ermita hi havia “moltes joyes e coses que són stades donades per alguns per devoció a la dita Verge”, es van poder aconseguir els fons suficients per sufragar el nou altar.⁴

L'edificació d'aquesta ermita s'ha d'afegir a la sèrie empreses públiques amb què la corporació municipal tortosina va voler fer visible als anys quaranta del segle XV la seva puixança i autoritat. Com ja s'ha assenyalat en diverses ocasions, en aquest

¹ Universitat de Barcelona.

² Les referències sobre la “inauguració” del temple són inèdites i es poden trobar a l'Arxiu Comarcal del Baix Ebre, Fons municipal de Tortosa, Llibre de Clavaria, 65, f. 82r. Sobre la seva construcció vegeu PASTOR, F. “Fundación de las ermitas del Coll del Alba y San Antonio”, *La Zuda*, 55 (1917), p. 161-164; PASTOR, F. “La ermita de la Virgen del Coll del Alba (Apuntes para su historia)”, II, III i IV, *La Zuda*, 63, 64, 65 (1918), p. 70-71, 92-94, 108-110; VIDAL, J., *Les obres de la ciutat. L'activitat constructiva i urbanística de la Universitat de Tortosa a la baixa edat mitjana*, Barcelona, 2008, p. 406-408.

³ DOMENGE, J. & VIDAL, J., “Construir i decorar un teginat: del document a l'obra”, *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, VI, 2013, p. 9-46.

⁴ VIDAL, J., *Les obres...*, p. 407.

moment es van prendre nombroses iniciatives que, amb evidents objectius propagandístics, van donar un notable impuls a l'obra pública, tant en el vessant utilitari com en el simbòlic, amb resultats remarcables en el terreny de les arts i l'arquitectura. Fou aleshores quan, a part de construir un gran assut al riu, a l'altura del coll de Som, i de col·laborar de forma activa en l'acabament de la capçalera de la seu, es va construir al centre del nucli urbà la magnífica font de l'Àngel, erigida "per utilitat de la cosa pública" però també "per decorar e ennoblir la ciutat", i es va propiciar la instal·lació d'un important taller de tapissos "d'obra de Flandes" que "reportava honor" a la col·lectivitat ciutadana. Són sens dubte els episodis més importants i els que més explícitament manifesten la voluntat de servei públic, però són només alguns exemples d'aquesta activitat.⁵



Presbiteri de la capella del coll de l'Alma, c. 1443

Doncs bé, el bastiment d'aquesta ermita amb "volta de pedra" forma part d'aquest impuls positiu, expressat en el plantejament d'un edifici relativament ambiciós, no només pel que fa a l'elecció del material i la tècnica, sinó també quant a les formes de la seva arquitectura i de la decoració escultòrica que la complementa. No podem ara abordar l'anàlisi completa d'un conjunt que ens ha arribat amb nombrosos afegits i modificacions, però malgrat que la nau del temple ja no permet conèixer amb certesa l'estructura medieval erigida al quatre-cents, la configuració de la seva capçalera testimonia de manera ben visible la qualitat de disseny i execució que volem subratllar. Tot i l'aspecte encara gòtic d'alguns sectors del conjunt, cap altre element entre els actualment existents a l'edifici es pot vincular a la cronologia fundacional. Si és que va

⁵ Trobareu una síntesi a VIDAL, J., "Un trienni liberal en època d'Alfons el Magnànim (activitat constructiva i promoció artística del Consell de Tortosa, 1439-1442)", *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls, 2009, p. 375-410.

existir, no ens n'ha arribat la nau, ja que l'actual és d'època moderna i potser es podria relacionar amb les obres dirigides pel mestre Marc Tarrós a l'inici del segle XVII. Per la seva banda les dues capelles preabsidals de traceria gòtica que s'obren a banda i banda deuen ser cinccentistes. La del costat de l'epístola ha de correspondre amb la llicència concedida el 1523 al notari Martí Joan per "construir y edificar una capella, a ses despeses, en la yglésia de nostra senyora de Coll de l'Alma, entrant a la part dreta", i les seves mènsules amb un escut amb l'*agnus dei* han de ser l'heràldica que emprava el notari Joan. També del s. XVI hi ha notícies sobre la construcció del porxo de l'entrada i d'una pica beneitera, que demostren la continuïtat de les atencions municipals sobre l'ermita de la seva propietat.⁶

Tot i aquestes transformacions i afegits, i a desgrat de la mediocritat dels actuals additaments litúrgics i de la modesta restauració del conjunt, és especialment a l'absis on, com dèiem, es fa palesa la qualitat de l'edifici inicial. El seu plantejament és, d'entrada, poc ambiciós, amb una capçalera plana que clou un àmbit absidal de planta quadrangular. Aquest es cobreix, però, amb una notable volta radial de set gruixuts nervis de pedra, amb motllurats de superfícies còncaues i arestes vives, ben característics de les traceries del segle XV avançat. L'adaptació de la volta a l'espai quadrangular es fa cobrint els angles del fons amb voltes raconeres, un recurs no molt freqüent que, en aquest mateix context geogràfic, obliga a recordar el cas prestigiós de la capella del palau episcopal tortosí o bé el de l'església de Sant Jaume de Tivissa.

Un tetramorf i dos profetes de pedra

El conjunt de nervis de la volta no convergeix en una clau esculpida, ja que la peça que fa aquesta funció és foradada, tal i com veiem en altres edificis de l'època. Això no exclou que es pensés a tancar el forat amb una clau esculpida en fusta –com passa a la catedral de Girona, per exemple–, però els complements escultòrics que conservem i criden la nostra atenció i interès són el conjunt de mènsules en què recauen els nervis



Pere Garçó, Mènsula de la capella del coll de l'Alma, àguila de Sant Joan

de la volta. No en té el curt nervi que va de la clau de volta a l'arc d'ingrés al presbiteri, ara un gran arc de mig punt arrebossat i més o menys solidari amb la volta moderna de la nau, però sí que en tenen els sis nervis restants. Cap d'ells no recau en els angles rectes del fons de l'absis, però sí en els dos angles oposats, ocults rere l'esmentada embocadura semicircular, que probablement els arracona i amaga més del que ho devia fer el disseny original. En una d'aquestes mènsules s'hi representa un lleó alat amb filacteri, que no pot ser altra cosa que el símbol de sant Marc en un tetramorf que confirmen i completen les altres imatges esculpides. El bou de Lluc és en el racó oposat, mentre que l'àguila de Joan i l'home alat de

⁶ VIDAL, J., *Les obres...*, p. 406-408.

Mateu són a les mènsules que recolzen damunt els murs laterals de l'absis quadrat. A desgrat de la correcta execució de les bèsties –amb el minuciós treball de les plomes de l'àguila i l'aspecte de salvatgina feréstega del lleó–, l'home alat resulta més atractiu i, malgrat el seu nas trencat, més còmode de valorar estilísticament el seu rostre gran, amb àmplies galtes i pòmuls marcats, llavis gruixuts de commissures incises, ulls petits ben perfilats i cabellera rinxolada.

Encara més atractives són les dues mènsules restants, que confirmen trets fisonòmics equiparables. La seva ubicació al mur del fons de l'absis pla els dona també un major protagonisme i una millor visualització, que es podria relacionar amb la significació més destacada dels personatges representats. Tot i així, els filacteris que duen a les mans no permeten anar més enllà del seu segur reconeixement com a profetes d'identitat incerta, atesa la manca d'altres atributs i d'inscripcions. D'aquesta manera, el seu sentit resta també imprecís, i és probable que fos concebut com a complement genèric d'una imatge titular inicial, pintada o esculpida, destinada a ocupar la presidència de l'àmbit entre les dues mènsules i fer referència a la dedicació mariana de la capella.



Pere Garçó, Mènsula de la capella del coll de l'Alma, home de Sant Mateu

Les dues mènsules amb profetes són dos fragments escultòrics de qualitat i atractiu molt notables, amb la representació del bust de dos magnífics barbuts, que emergeixen del mur i alcen el cap i el tors per recollir sobre les espatlles el motllurat horitzontal amb què el permòdol replica i recull les formes verticals del nervi que hi recolza. Tots dos fan el mateix gest d'alçar el filacteri amb una mà i recollir-lo amb l'altra, encara que invertint les mans amb què ho fan per compondre una representació simètrica. Els diferencia també el barret que els cobreix el cap rinxolat, una mena de gorra tova vertical però no gaire alta en el de l'esquerra, en tant que el de la dreta du un barret d'ala ampla que fa pensar en els que acostuma a portar sant Jaume com a pelegrí, per bé que la identificació amb l'apòstol no sembla defensable. Els elements que componen els rostres són els mateixos en l'un i en l'altre: cap rinxolat, llarga barba de blens ondulants que emmarca una boca de llavis carnosos, amb bigotet lliure de pèl sota d'un nas gran de narius ben marcats. Els ulls, menuts i vius, són sota uns arcs ciliars ben remarcats, més destacats en el de l'esquerra, amb l'entrecella marcada en un posat un xic esquerp, mentre que el de la dreta, amb barret d'ala ampla, té un front més ampli i un aire més seré i noble, amb la boca sensual gairebé entreoberta i flaquejada per dos rínxols pilosos. Malgrat el canvi iconogràfic i el major atractiu d'aquests personatges, les coincidències fisonòmiques amb l'home alat de sant Mateu són fora de dubte, i permeten vincular tota la nòmina d'escultures a un mateix mestre.



Pere Garçó, Mènsules de la capella del coll de l'Alma, profetes

Pere Garçó, Relleus del primer tram de la catedral de Tortosa, profetes

Malauradament la llarga llista de documents sobre l'ermita de què ens ha fornit l'erudició local no fa esment ni un sol cop dels mestres que van erigir-la, però és prou clar que a l'hora d'especular sobre la seva personalitat no queda més remei que remetre'ns directament a les obres de la catedral tortosina i a les seves formes.⁷ Efectivament, el model de referència per a una obra construïda amb volta de pedra a la Tortosa de 1440 no podia ser una altra que la seu. Per suposat que un gran temple de tres naus i capçalera amb doble deambulatori, d'una banda, i una petita església rural, de l'altra banda, no són comparables, però el que sembla del tot evident és que els responsables de bastir l'ermita del Coll de l'Alma tenien ben presents les obres del temple catedralici i, més encara, és ben probable que estiguessin participant en la seva construcció.

Aquesta presumpció no és només raonable sinó que pot ser confirmada amb arguments formals quan comparem les mènsules del petit presbiteri de l'ermita amb algunes de les escultures de la seu. Així, en l'extens repertori d'escultura monumental de la catedral es poden identificar alguns episodis extremadament propers als que hem revisat.⁸



**Pere Garçó,
Relleus del
primer tram de la
catedral de
Tortosa, profetes**

És sobretot en el pilar de la trona de l'evangeli, que separa els dos primers trams de la nau, on trobem una sèrie de personatges del tot afins als profetes del Coll de l'Alma, coincidents fins i tot en la iconografia. També aquí sostenen filacteris semblantment, encara que són en particular els rostres els que no deixen cap marge de dubte sobre l'autoria comuna: cabells rinxolats, barbes ondulants, boques carneses sense pèl al bigoti, nassos grans –sovint trencats– i ulls menuts emmarcats per parpelles i celles potents defineixen uns tipus ben característics, acompanyats de figures imberbes

⁷ VIDAL, J., *Les obres...*, p. 408.

⁸ Aquest gran corpus de peces fora de l'abast de l'espectador corrent no ha estat encara publicat sistemàticament ni estudiat amb el detall que mereix, però aquesta tasca ha estat iniciada per Victòria Almuni, que ha comptat amb un extens repertori fotogràfic per fer-ho. Les nostres apreciacions en aquest terreny es recolzen en les imatges que ella dóna a conèixer i tenen en compte les seves propostes, plantejades tant a la seva tesi doctoral, llegida el 2003, com en la seva publicació l'any 2007 (ALMUNI, V., *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, Benicarló, 2007), una publicació que és més sintètica en alguns aspectes que ens afecten, com ara l'absència de les imatges a què haurem de fer referència, incloses només en la tesi inèdita. La impossibilitat d'accedir a aquell text durant la redacció de la tesi doctoral de J. Vidal, al llarg del 2005, va impedir conèixer les escultures de referència fins molt més tard, i establir aleshores la relació comentada en aquest article. De fet, la imatge de les mènsules del Coll de l'Alba es va publicar en un text divulgatiu i es van relacionar amb la catedral, però de forma genèrica: VIDAL, J., "L'arquitectura", *Tortosa. El patrimoni*, Benicarló, 2008, p. 11-82: 59.

comparables a la nostra imposta amb l'àngel de Mateu.⁹ Victòria Almuni enclou aquestes peces en el corpus d'un Mestre 13, actiu en un sector que, atesa la seqüència cronològica de l'edifici, proposa d'identificar amb Pere Garçó,¹⁰ una autoria versemblant no només a la catedral, sinó també a les obres de l'ermita del Coll de l'Alma.



**Pere Garçó,
Relleus del
primer tram de la
catedral de
Tortosa, profeta**

Un piquer de la Savoia a les terres de l'Ebre

No sabem des de quan aquest mestre, procedent de la Savoia, va estar radicat a Tortosa. Almuni el documenta a la catedral des del 1453,¹¹ però en realitat tres anys abans ja apareix treballant a la fàbrica catedralícia, encara que ho fa com a assalariat de la ciutat. El costum de la Universitat de tenir pedrapiquers en el temple data d'inicis del segle XV, moment en què el bisbe Sopera va emprendre amb energia les obres i va saber buscar la complicitat del Consell. De fet, els picapedrers del municipi no sempre apareixen especificats amb el seu nom als llibres de clavaria i moltes vegades simplement s'anoten els pagaments a uns genèrics "piquers qui per la ciutat havien obrat en la obra de la Seu". Per tant, és ben probable que Garçó ja hagués treballat a la ciutat –sobretot a la catedral– a la dècada de 1440.¹²

⁹ Remetem a les figures 411-416 de les pàgines 346-348 de la tesi doctoral de Victòria Almuni (2003).

¹⁰ ALMUNI, V. *La catedral...*, p. 540. Vegeu la fig. 87, amb la identificació del pilar 22, on es troben les escultures comentades, i la fig. 94, amb la ubicació en aquest pilar de les escultures atribuïdes al Mestre 13, les obres del qual no figuren, com ja hem comentat, entre les escultures reproduïdes en aquesta publicació.

¹¹ ALMUNI, V., *La catedral...*, p. 488-490 i 540.

¹² VIDAL, J., "Notes sobre la contribució municipal a l'obra de la Seu de Tortosa (ca. 1406-1455)", *Recerca*, 6, 2002, p. 151-196.

Els estudis d'Almuni indiquen que el mestre va acabar sent l'home de confiança de Joan de Xulbi, l'encarregat de dirigir l'acabament de la capçalera del temple. Mort el mestre major al final del 1458 o l'inici del 1459, sembla que el Capítol volgué contractar un "mestre d'obres i fàbriques eclesiàstiques" ciutadà de València, anomenat en el document llatí que s'hi refereix "Petrum de Compos" o, potser, "de Campos". Almuni ha plantejat la possibilitat que es tracti del conegut Pere Compte, artífex conegut per la seva perícia en el tall de la pedra, mestre que finalment –l'any 1490– va acabar sent director dels treballs de la seu. És possible que fos així, encara que s'han plantejat interrogants al voltant d'aquesta qüestió, ja que Compte va ser ciutadà de Girona fins al 1492 i, per tant, resulta estrany que un document el faci ciutadà de València, tot i que el final de la seva formació i el gruix de la seva activitat sí que es van desenvolupar principalment a la capital del Regne.¹³

Sigui com vulgui, finalment no es contractà aquest mestre "Campos" per dirigir la fàbrica, amb l'excusa que no hi havia diners i no es podien tirar endavant les obres, sinó que es va estipular contracte amb Pere Garçó, el qual, durant el 1460, havia estat treballant a Barcelona. Encara que el savoia és citat als documents capitulars com a "Petri Garçó de Savoya, magistri operis ecclesiarum, de cuius habilitate vocis fama multa enarrat",¹⁴ el cert és que en encomanar-li la direcció de la fàbrica sembla que els canonges estaven pensant més aviat en l'estalvi econòmic que no pas en preparar la continuació de les obres. La negociació sempre va tenir la qüestió pecuniària entre els seus ítems més destacats i, finalment, Garçó va acceptar fer-se càrrec de l'obra, juntament amb alguns artífexs "ben àbils", per un preu de 100 lliures. Ell i els seus col·laboradors van feinejar al temple fins al 1464, probablement acabant el sector de la nau de l'evangeli del primer tram –on, precisament, hi ha els relleus del Mestre 13–, i després es degué fer càrrec sobretot del manteniment de l'església, fins que va morir el 1476. De mestre major d'obres d'arquitectura, doncs, gairebé no en va exercir.¹⁵

En canvi, cal cridar l'atenció que, després de Pere Moragues, a la dècada de 1380,¹⁶ Pere Garçó és el primer mestre de la catedral dertosense de qui sabem que es va encarregar d'obres estrictament escultòriques, deslligades del tot de l'arquitectura. L'any 1464 se li va encomanar una imatge de Sant Miquel arcàngel i una altra del dimoni, escultures de pedra que amb tota seguretat formaven part del mateix conjunt i que cal relacionar amb el comensal Pere Ferrer, responsable així mateix que a la catedral de Tortosa hi arribés el retaule de la Transfiguració, atribuït durant molts anys a Jaume Huguet.¹⁷ En

¹³ Les notícies sobre Compos són publicades per ALMUNI, V., *La catedral...*, pàssim; Pere Compte va ser contractat com a mestre major de Tortosa gràcies a la intervenció de Joan Girona, el gener del 1490: VIDAL, J., "Pere Compte, mestre major de l'obra de la Seu de Tortosa", *Anuario de Estudios Medievales*, 35/1, 2005, p. 403-431. S'expressen dubtes sobre la identitat de Pere Compte i "Petrum de Compos" a VIDAL, J., "La catedral tardogòtica de Tortosa", en premsa. Sobre Compte, vegeu l'extensa monografia de ZARAGOZÁ, A. & GÓMEZ-FERRER, M., *Pere Compte, arquitecte*, València, 2007.

¹⁴ ALMUNI, V., *La catedral...*, p. 489, doc. 124.

¹⁵ VIDAL, J., "Notes...", p. 174-175; ALMUNI, V., *La catedral...*, pàssim.

¹⁶ ALMUNI, V., "Pere de Moragues, mestre major de la Seu de Tortosa", *Anuario de Estudios Medievales*, 30/1, 2000, p. 423-449.

¹⁷ Es podria pensar que el destí lògic d'aquestes imatges havia de ser la capella de Sant Miquel, la primera de la nau que es va construir, precisament durant els anys d'activitat de Pere Garçó; però el fet és que el 1455 es va encomanar un enorme retaule pintat sota les advocacions de la Mare de Déu, sant Miquel i sant Agustí per a aquest altar (VIDAL, J., "Quatre pintors de Tarragona a la ciutat de Tortosa. Algunes notícies d'arxiu", *Anuario de Estudios Medievales*, 33/1, 2003, p. 463-485). Per la seva banda, Pere Ferrer, rector d'Ascó, comensal de la seu i obrer de la fàbrica durant molts anys, havia aconseguit el 1441 permís per ocupar una capella del deambulatori, amb l'objectiu de posar-hi el seu sepulcre i els ornaments necessaris (GRÀCIA, C., *Un retablo inédito de la catedral de Tortosa*, Barcelona, 1923), entre els quals cal comptar aquest grup escultòric.

el document en què el mestre es compromet a fer les obres d'acord amb el gust del client, dels canonges i del bisbe –que evidentment no podien deixar que es posés qualsevol cosa en una capella de la catedral– se'l qualifica de “marmorarius”, un terme estrany que podria ser entès com a “mestre d'obres de marbre”, és a dir, d'imatges.¹⁸ Així, tot i que no tenim motius per dubtar dels seus coneixements arquitectònics, i fins i tot es podria plantejar la seva possible responsabilitat en el disseny i la construcció de l'ermita del Coll de l'Alma, Pere Garcó devia ser bàsicament un escultor en pedra, especialitzat fins a on podem endevinar en l'escultura monumental lligada a l'arquitectura, dirigida o no per ell mateix.

La pèrdua del conjunt escultòric documentat ens impedeix fer-nos una idea més completa de les seves habilitats i recursos, que veiem només a través d'empreses d'ambició i visibilitat limitades. Però si focalitzem la seva valoració en la cota qualitativament més alta, expressada segurament en els dos profetes de l'ermita, podem endevinar un mestre d'un nivell força notable, en una línia més moderna i més tenyida de dramatisme germànic que no els mestres del segon internacional que el precedeixen en l'escultura catalana i que, en l'àmbit tortosí, van realitzar l'escultura catedralícia de les fases immediatament anteriors, amb resultats de vegades força notables, que de manera hipotètica s'han volgut relacionar amb el taller de Bartomeu Santalínea.¹⁹ L'abast limitat de les obres que hem pogut relacionar amb Garcó dificulta la possibilitat d'atribuir-li altres escultures amb la mateixa certesa, per bé que alguna altra producció coetània podria caure sota el radi de la seva responsabilitat, a falta de millors candidats. Pensem en peces com ara el relleu de la Verge de l'Hospital de Santa Maria de la catedral de l'Ebre, una obra que cal vincular a la renovació d'aquest edifici assistencial a la dècada de 1450. Tot i que es tracta d'una empresa escultòrica modesta i, sobretot, mal conservada, en especial a la zona dels rostres, denota tant en la plasmació dels volums com en la complexitat dels drapejats un esperit ambiciós i una modalitat estilística afí a allò que imaginem com a propi de Garcó.²⁰

L'origen savoia d'aquest mestre és un altre dels atractius a aprofundir en relació al personatge i la seva obra, tant a l'hora d'indagar en les seves fonts personals i creatives, com a l'hora de trobar-li en l'art català del quatre-cents un lloc paral·lel al d'altres mestres forans de similar procedència nòrdica i d'especialitats professionals equivalents. Però aquesta recerca cau ja fora del propòsit d'aquest primer intent de presentació del personatge i la seva obra.

¹⁸ Publica el document ALMUNI, V., *La catedral...*, doc. 130.

¹⁹ Vegeu la proposta desenvolupada per ALMUNI, V., “La intervenció de Bernat [sic] Santalínea a l'escultura arquitectònica de l'absis de la Catedral de Tortosa”, *BSCC*, LXXIX, I-II, 2003, p. 109-135, però també les apreciacions crítiques de VALERO, J., “Dues mènsules del Museu de Mataró, procedents del palau dels Cabrera a Blanes. Reflexions sobre l'escultura en els tallers d'Arnau Bargués”, *Fulls del Museu Arxiu de Mataró*, 96, 2010, p. 22-34.

²⁰ Tot i que el seu estil és diferent, a base de drapejats més cantelluts, sembla que remet al mateix model iconogràfic –amb la singular incorporació d'un gos davant del grup de la Mare de Déu i el Nen–l'anomenada Verge de Calaceit, població adquirida pel bisbe de Tortosa precisament en aquestes dates (VIDAL, J. & FUMANAL, M., “Les verges de l'hospital de Santa Maria i de Calaceit”, *Art i cultura. Història de les Terres de l'Ebre*, V, Tarragona, 2010, p. 81).

Restes de manuscrits hebreus reutilitzats en la fabricació d'una arqueta gòtica¹

Jordi Casanovas Miró²

Aquestes notes volen ser, a mode de divertiment, una aproximació a les diverses incògnites que acompanyen la història d'una arqueta que ja des de fa uns anys es troba exposada a la primera sala de la col·lecció d'art gòtic de MNAC dins un conjunt d'arquetes amatòries.

La caixa fou registrada en data desconeguda amb el núm. 12147 del Registre General dels Museus de Barcelona, però ja en aquell moment s'ignorava la seva procedència. En conseqüència en la fitxa corresponent consta només com a fons antic del museu. Moltes d'aquestes peces foren inventariades anys després de la seva entrada als museus de Barcelona i, amb números correlatius, es barrejaven objectes ingressats en moments molt diversos. Si bé en algun moment era coneguda la seva procedència, amb el pas del temps dades no registrades adequadament es perderen. Si, com ens sembla deduir, aquesta i altres peces són inventariades cap a 1935/1936, en aquest moment ja no tenen a mà o desconeixen la documentació corresponent. Les obres eren inventariades i catalogades quan es podia, seguint un determinat model de fitxa. Els llibres de registre d'aquests anys van ser un producte posterior fets a partir de les fitxes catalogràfiques. Així, si ens centrem en els registres 12001 fins a 13000, dins d'aquesta sèrie hi trobem obres ingressades als museus des l'any 1891, la més antiga coneguda, fins a 1935-1936 (hi ha obres de 1892, 1896, 1903, 1904, 1906, 1907, 1914, 1918, 1919, 1920, 1929, 1933, així com sèries d'obres sense data), sent la majoria les corresponents a aquests dos darrers anys. Per la qual cosa cal deduir que, paral·lelament al registre d'obres noves, anaven catalogant, segons les necessitats, les obres més antigues que encara no ho havien estat. Si a continuació fem un buidat del conjunt d'obres que consten

¹ La redacció d'aquestes notes s'ha d'entendre com una manifestació d'afecte envers la Rosa amb qui vaig mantenir una relació molt cordial al llarg d'uns anys especialment intensos de treball comú al MNAC, en alguns moments dels quals els jueus es feren presents d'una manera o altra com és el cas de la làpida de Salomó Grasià. Per aquest motiu agraeixo també a Francesc Ruiz l'oportunitat d'unir-me a aquest homenatge. Agraeixo també a les meves companyes de l'Àrea de Restauració, Anna Carreras i Elena López, els seus consells i assessorament. Les fotografies són també d'Elena López.

² Departament de Registre i Gestió de Col·leccions del MNAC.

documentades a l'Arxiu de Junta de Museus ingressades entre 1891 i 1936³ només trobem referències a dues arquetes no identificades, una de les quals podria tractar-se de la que ara ens ocupa. La primera correspon a *un cofrecillo gòtico de madera* que juntament amb una placa d'ivori i una imatge en pedra, en aquell moment atribuïda a sant Isidre, constituïen una donació de Salvador Babra feta el 24 de gener de 1908. La segona, descrita com *una arqueta gòtica de madera/una caixa de pasta*, fou venuda per José Palús segons acord de la Junta de Museus del 29 de maig del mateix any, així com dos fragments de teixits àrabs de seda per un total de 625 pts. Ambdues arquetes ingressaren respectivament al Museu de Barcelona el 31 de gener i el 4 de juny de 1908. Resulta significatiu que a la base de dades del MNAC no apareixen reflectides ni la donació Babra, ni aquesta darrera venda. És més, José Palús⁴ no figura en cap moment com a font d'ingrés de cap de les obres del Museu. Malauradament l'Arxiu de Junta, i més especialment els documents de Secretaria, són en aquest cas, i en alguns altres, poc explícits per tal de poder identificar aquesta arqueta i molt menys per conèixer més detalls de la seva procedència. Per la qual cosa només podem suposar el seu ingrés l'any 1908. Entre els documents de secretaria relacionats amb la sessió de Junta del 29 de maig hi ha una carta de José Palús adreçada a Josep Pijoan en la que comenta alguns aspectes d'aquesta venda, especialment econòmics⁵

Descripció de l'arqueta

Es tracta d'una arqueta amb decoració de pastillatge (guix aplicat, modelat, daurat i policromat al tremp) destinada a ser un regal de prometatge o de noces, com es pot deduir per la inscripció del filacteri a la cara posterior, on J. Barrachina llegeix AMOR molt alterat, per guardar els objectes més personals.

És d'estructura paral·lelepípede sobre quatre peus als angles amb una tapa que presenta una certa corba. Els quatre angles estan reforçats per tires metàl·liques decorades. Els laterals del cos de l'arqueta estan encaixats a cap i escaire i s'encolen sobre la base creant també diverses juntures que es dissimulen utilitzant fulls o fragments de pergamí. No conserva ni pany ni nansa. En lloc de frontisses presenta dues senzilles anelles.

La decoració consisteix en lleons en tres de les cares, dos en la principal i un en els laterals, i un àliga en la cara posterior amb les ales desplegadas sobre un fons vegetal de branques i picat simple d'or. Els lleons i les àligues amb filacteris són un tema comú que es repeteix amb freqüència i, com passa aquí amb els lleons, podem trobar-los en més d'una cara d'una mateixa obra. Cal interpretar això com una de les característiques d'una obra menor?

Jaume Barrachina⁶ suposa l'existència a Barcelona d'un taller principal i d'altres de secundaris de fabricació de caixetes. El taller principal es caracteritzava, segons Eva

³ Ens hem servit dels inventaris anuals dels *Museos Artísticos de Barcelona*, una còpia dels quals es conserva a l'Arxiu del MNAC, complementant-los amb la relació que figura al final de l'obra de BORONAT, MA. J., *La política d'adquisicions de la Junta de Museus 1890 – 1923*, Monografies de la Junta de Museus de Catalunya, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1999, p. 889-917.

⁴ José Palús era un antiquari que tenia botiga a la Plaça San Pedro Nolasco, 5 de Saragossa. De Salvador Babra el MNAC té documentades nou obres ingressades entre 1906 i 1931, vuit de les quals ho foren per compra.

⁵ Agraïxo a Mónica Baró el seu ajut en la lectura d'aquesta carta de difícil interpretació. Tot i les dificultats el text no aporta cap novetat per a conèixer més dades de la caixa.

⁶ "El moble gòtic català d'ús domèstic" a *El Moble Català*, Generalitat de Catalunya, Barcelona 1994 p. 35.

Pascual⁷, per un treball de modelatge amb relleus acusats, figures de cos regular i actituds elegants amb acabats pictòrics perfilats i amb una factura que remet als treballs de la miniatura, al qual podrien correspondre, segons aquesta descripció, bona part de les poques arquetes conegudes, entre les quals es podria, o no, incloure aquesta. Rosa Terés⁸, per la seva part, assenyalava també que les variants que s'observen en totes elles indiquen de forma clara que no hi havia una producció excessivament seriada i que, per aquesta raó, difícilment es podia acceptar l'existència de un únic taller.



En conseqüència era necessari pensar en un taller principal i en algun altre de menor qualitat al que, segons Barrachina⁹ podrien correspondre la 12147 i algunes altres de semblants que, com a trets comuns, tenien, a més d'una datació més imprecisa, *un escàs relleu sense arrodonir i la major part de la decoració vegetal dibuixada amb puntejat*, tot i que *les estructures dels mobles i les guarnicions metàl·liques són comunes*. A. José i Pitarch apuntava, d'altra banda, que, atès que des de finals del segle XIV i a inicis del XV València va exportar un gran nombre d'aquests *cofrets y cofrenets*, alguns dels quals pintats, a llocs molt diversos, entre els quals destaca Barcelona, no és

⁷ «Les arquetes» a *L'Art Gòtic a Catalunya. Arts de l'objecte*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona 2008, p. 311.

⁸ a *El Moble Català* en la fitxa 16 d'una arqueta de la col·lecció Plandiura també del Museu Nacional d'Art de Catalunya, p. 199. Rosa Terés la data entre el 1400 i el 1450.

⁹ a *El Moble Català* en la fitxa 10 corresponent a una arqueta amatòria d'una col·lecció particular, p. 187

pot descartar radicalment un origen valencià d'aquesta arqueta¹⁰. En tot cas algú podria al·legar que la data que Barrachina dona a la peça, segon quart del segle XV, pot suposar una data posterior a la dels documents que Pitarch aporta dels primers anys del segle XV, però no crec que sigui possible poder afinar tant. D'altra banda les aljames jueves de Barcelona i València queden col·lapsades després dels avalots de 1391 i molts dels objectes propietat dels jueus passen a altres mans com és el cas dels pergamins reutilitzats en la fabricació d'aquesta arqueta.

Tot i el seu interès com a objecte d'art, l'arqueta presenta, com a curiositat afegida en aquelles parts baixes on s'ha perdut la decoració, restes visibles de pergami amb un, o més, textos hebreus reutilitzats com a tapa-juntes. Si bé desconeixem els antecedents més remots de la reutilització de textos hebreus, la presència d'un d'aquests en una arqueta del segle XV constitueix una novetat. Tanmateix coneixem diferents exemples de pergamins amb textos llatins utilitzats per a tapar les juntes entre els travessers de les taules d'un retaule, tot i que cap dels coneguts era un text hebreu. Aquesta reutilització en una arqueta és, salvant les distàncies, com la reutilització d'inscripcions funeràries com a material de construcció. La làpida, un cop retallada i col·locada en el seu nou emplaçament, ha quedat privada en la majoria dels casos, de les dades principals com ara el nom del difunt, la data de la mort i algun detall sobre la seva personalitat. El més important és que, com a mínim, aporten dades sobre el destí i els mecanismes de reaprofitament d'aquests materials.

Sabem que les primeres localitzacions de manuscrits reutilitzats es produïren a finals del segle XVIII de forma puntual, però no fa més de quaranta anys que es van trobant de forma intencionada i regular fragments de manuscrits hebreus escrits bàsicament sobre pergami, reutilitzats per a engruixir les tapes de relligadures i registres. Aquest fet (el de l'aprofitament per part dels relligadors dels manuscrits) es fa palès especialment en moments de crisis i persecució, recordem per exemple els ja citats avalots de 1391 i sempre per raons purament utilitàries. Aquests textos en desús ja no interessaven per raons molt diverses i des del segle XIV fins als segles XVI i XVII es considerem materials preuats. Per aquest motiu, atès que prevalien raons de caire utilitari, el reaprofitament afectava de forma molt diversa el manuscrit. Aquest es podia tallar en una direcció o en una altra i podia incloure una pàgina o més d'una o, segons els casos, un fragment. Tenint en compte que, desmembrat el manuscrit, cadascuna de les parts havien anat a parar a diferents mans, en alguns casos ha estat possible reunir novament diversos fragments i reconstruir el text. Afortunadament en ocasions la recuperació d'aquests es veu afavorida per la utilització d'un manuscrit sencer o d'un lligall complet. La singularitat d'aquest fenomen va obligar a encunyar un nou terme que va tenir notable fortuna, atesa la seva representativitat, "Genizà europea"¹¹, i que encara avui en dia es manté tot i els seus detractors, en considerar que el terme *genizà* (amagatall) no reflecteix el seu veritable caràcter¹².

Si bé en un determinat moment Itàlia va capitalitzar la troballa d'aquests manuscrits, posteriorment es localitzaren nous exemplars en altres llocs, Espanya, Alemanya, Àustria, gràcies a una recerca sistemàtica que fou possible amb la col·laboració i el

¹⁰ JOSÉ I PITARCH, A., "Cofres de amor y Baldassarre Embriachi en la Corona de Aragón en tiempos del rey Martín", catàleg de l'Exposició *Cofres de amor* (Museu de Belles Arts de Castelló, 19 d'abril – 15 de juliol de 2007, p. 40 – 41.

¹¹ EMANUEL, S., "La «Genizah europea» e il suo contributo a gli studi giudaici", a *La "Genizah italiana"* (Ed. Mauro Perani), Il Mulino, Bolonya 1999, p. 21-64..

¹² Una genizà és un espai dins la sinagoga amb un accés de petites dimensions on es dipositen els textos ja en desús que no es poden destruir pel fet de contenir el nom de Déu. E. FELIU, "Documents hebraicocatalans sencers o fragmentaris i addicions hebraiques en documents llatins", *Temps i espais de la Girona jueva*. Actes del Simposi Internacional celebrat a Girona (23-25 de març de 2009), Girona 2011, p. 104.

suport de diverses institucions i molt especialment amb l'esforç de persones concretes, un grup relativament reduït, que ho van fer possible. La catalogació i el inventari de tots aquests materials, localitzats bé de forma casual, bé de forma sistemàtica, proporciona als estudiosos accés a fonts fins ara desconegudes en els camps més diversos. D'aquí la importància de realitzar un cens exhaustiu de tot aquest fons.

La nòmina dels manuscrits localitzats és quantiosa, milers de fulls i de fragments, que al mateix temps han propiciat una bibliografia molt abundant. Cap a 1982 Girona¹³ es va incorporar, primer de forma més lenta, com a nou centre en la recerca de nous manuscrits reutilitzats per a engruixir les tapes de relligadures de protocols notarial dels segles XIV i XV, un procés que aquí es va iniciar dos segles i mig abans que Itàlia i que a grans trets acaba l'any 1492, tot i haver alguns casos residuals.

Igualment molt amplia és la diversitat de matèries representades en els textos localitzats. Hi ha fragments bíblics, de la Mišnà, del Talmud, exegètics, legals, comentaris de caire molt divers, llibres de pregàries, material poètico-litúrgic, obres filològiques, traduccions, contractes matrimonials, textos de polèmica, quaderns de prestamistes... Un valuós patrimoni cultural veritablement important amagat en les cobertes dels llibres al llarg d'uns quants segles. Aquesta és la seva importància per als estudis codicològics i paleogràfics. Entre els abundants materials trobats n'hi ha de llibres que es tenien per perduts, noves versions d'obres ja conegudes o fins i tot poc conegudes, que permeten la publicació d'edicions crítiques més acurades, fins i tot ara per primera vegada.

La cronologia dels materials recuperats abasta un període de temps entre el segle XI i el XVI, essent més nombrosos els corresponents al segle XIV i més escassos els de les dates més extremes.

Els principals problemes detectats afecten a la identificació dels textos, la seva atribució a una o altra obra i a un autor determinat, per tal de donar-los, en comparar-lo amb les diferents versions, el valor que realment els correspon.

Les intervencions en obres molt diverses ha de permetre noves localitzacions de textos en altres suports fins ara no contemplats. S'ha d'assumir, però, que certes reutilitzacions permetran només la identificació de fragments molt petits, a diferència del que hem vist en el cas de les relligadures. En altres suports cal suposar també, per les seves característiques, una major alteració dels manuscrits, un trossejament major, i al mateix temps, a diferència de les relligadures, la dificultat afegida, com en aquest cas, de la seva recuperació, que no es possible, ni tan sols, contemplar-la. Tot i això encara tenim pendent la utilització dels infrarojos, que fins ara no ha estat possible. Tot i això, creiem que no s'ha de minimitzar la seva importància, fins i tot en aquells casos en els que el manuscrit hagi pogut patir una alteració més intensa.

Entre les preguntes que es poden fer crec important intentar esbrinar el temps transcorregut entre la data del manuscrit i la de la reutilització. En la majoria dels casos entre la data del darrer document i la del relligat han passat molts anys, en altres molt menys. Aquestes cobertes que serveixen per aplegar documents diversos són les que amb més probabilitats poden contenir pergamins antics. Per a Eduard Feliu *cal tenir en compte, tanmateix, que la data en què aquests protocols es van relligar, aprofitant restes de manuscrits hebreus, devia ser molt posterior a la dels documents que contenen*¹⁴. El mateix Feliu apunta que a Catalunya les primeres relligadures emprant

¹³ PERANI, M., "Un nuovo importante giacimento nella «Genizah europea»: gli archivi di Girona", a *La "Genizah italiana"* (Ed. Mauro Perani), Il Mulino, Bolonya 1999, p. 305-313.

¹⁴ «Fragments de textos hebreus medievals trobats a l'Arxiu Històric de Terrassa», *Terme* [Terrassa], 17 (2002), p. 114, nota 3.

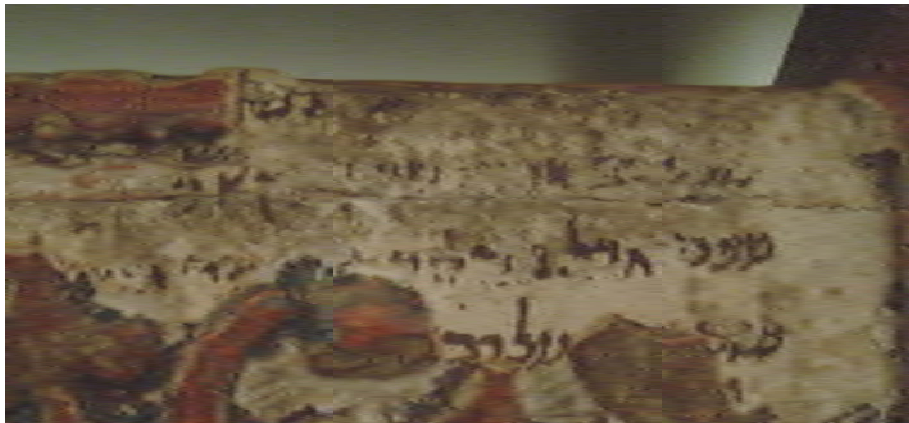
manuscrits d'aquesta mena podria remuntar-se a mitjan segle XIV¹⁵, una data que, de moment, no ha estat possible comprovar.

Aquest no és, sens dubte, el cas de l'arqueta que ara ens ocupa. Tenim el problema, però, que no estem en condicions de poder datar el manuscrit que possiblement és del segle XIII. El fet que l'arqueta sigui del segon quart del s. XV pot abonar la idea de que procedeixi d'una comunitat que ha patit els avalots de finals del segle XIV. És el cas tant de Barcelona com el de València.

La intenció d'aquesta nota és cridar l'atenció sobre l'existència de nous fragments de manuscrits hebreus en un context diferent del que fins ara estàvem acostumats i que fins ara han estat menystinguts, precisament per l'estat tan fragmentari dels textos.

Atès que el pergamí segueix encolat sobre el primer estucat de l'arqueta, no és possible fer cap mena de precisió sobre les seves característiques, ni tan sols identificar el tipus d'escrit que conté.

L'arqueta presenta quatre cares més la tapa. Designarem la part frontal com a cara A. A la seva dreta la B, la posterior la C i el lateral següent D. En la tapa no s'aprecia cap fragment de text com era de suposar. L'escriptura emprada en aquest cas és una semi-cursiva de tipus sefàrdic, ja utilitzada des de mitjan segle XII. Tot i els problemes que presenta un text tan fragmentat, ens inclinem per una data propera al darrer quart del segle XIII. Pel fet que són nombroses les transformacions sofertes pel manuscrit, o manuscrits, en la seva nova adaptació no és possible fer cap mena de descripció codicològica, ni conèixer les dimensions originals dels fulls. El pergamí ha estat reutilitzat amb el text en posició invertida i amb la cara escrita girada cap a l'interior. El que veiem actualment és la part posterior, tan considerablement polida que transparenta les lletres de l'altre costat. La posició correcta és tal com es pot veure en la següent imatge.



Cara A: Decorada amb dos lleons contraposats. S'observa el pergamí reutilitzat en la part baixa com a tapajuntes entre la fusta del frontal i la de la base. Es visible una part del text a l'extrem dret, al costat del peu i de la planxa metàl·lica. En aquest punt hi ha restes d'una o dues lletres il·legibles. El text continua cap a l'esquerra, on, cap al centre, es distingeixen, molt malmeses, fins a tres línies, més llarga la central. De la darrera s'aprecien dues lletres, ara visibles gràcies a la pèrdua de la sanefa inferior que és clarament un element superposat.

¹⁵ "Documents hebraicocatalans sencers o fragmentaris i addicions hebraiques en documents llatins", *Temps i espais de la Girona jueva. Actes del Simposi Internacional celebrat a Girona (23-25 de març 2009)*. Patronat Call de Girona 2011, p. 104



Cara B: Restes de dues línies il·legibles a banda i banda de la junta entre el lateral i la base en una zona en la que la decoració, la figura d'un lleó, es troba molt malmesa. La part inferior de la 2^a línia queda tallada just per la part inferior.



Cara C (posterior): Decorada amb una àliga amb les ales esteses. Restes de quatre línies en l'extrem inferior dret i restes de lletres cap a la meitat de la caixa i a l'extrem esquerre (dues línies). En el moment en el que es va perdre l'estucat desaparegué també part de les lletres.



Cara D: Com en les altres cares, aquí hi ha també restes de dues línies en la part baixa del lleó, a la part del davant i el darrera, entre el cos i la cua.

Notícia sobre la presència del mestre d'obres Marc Safont al monestir de Santa Maria de l'Estany

Carles Puigferrat i Oliva

El març de l'any 2014, i per encàrrec de l'arquitecte Jordi Morros, vaig redactar l'estudi històrico-documental previ a la restauració de les dependències situades a ponent del claustre del monestir de Santa Maria de l'Estany (Moianès), a banda i banda de la plaça o pati que s'entén davant el portal rodó d'accés a l'antiga clausura.¹

Es tractava de fer una estudi sobre les obres i reformes fetes en aquest sector entre els segles XV i XVI, de les quals s'ha investigat ben poc, per no dir gairebé gens. En aquest període les antigues dependències comunitàries (com el dormitori i el refetor) van deixar d'existir com a tals, els espais es van compartimentar i es van disposar cases o habitatges individuals per als diferents canonges, que van deixar, primer, de dormir junts, i en un segon moment, al final del XV, de fer els àpats en un menjador comunitari. El procés va ser general en tots els monestir europeus i ja arrenca del segle XIV i fins i tot d'abans i es deu en bona part al fet que els béns del monestir, que en un principi s'administraven conjuntament, es van repartir entre les diferents dignitats monàstiques (l'abat, el sagristà, el paborde, el cambrer, l'infermer, l'hospitaler), que els passaren a gestionar autònomament, en canvi de fer-se responsables de certs serveis o obligacions generals per al bon funcionament del cenobi (des de la caritat als pobres al proveïment d'objectes per al culte). Al mateix temps, l'augment de beneficis fundats als altars de l'interior de l'església, va fer necessari la construcció, prop del monestir, de cases per als clergues beneficiats, que la documentació situa en l'espai entre la plaça Major i el cenobi, si bé no es pot descartar que algun dels edificis del pati a ponent del claustre també sigui continuador d'alguna d'aquestes cases.

En el cas de l'Estany aquest procés de trossejament o compartimentació de l'espai, comú a tots els monestirs benedictins i canòniques augustinianes de Catalunya, es va veure molt afectat per dos esdeveniments que van colpir greument el cenobi: l'atac i destrucció que el monestir patí l'agost de 1395 per part d'homes d'Oló i d'Avinyó, súbdits de l'abadia enfrontats amb l'abat i els canonges, i el trasllat a Manresa de part de la comunitat durant alguns anys; i la sèrie de terratrèmols que es va iniciar el 1373 i va continuar al llarg de tota la primera meitat del segle XV. Localitats properes a l'Estany, com Oló o Muntanyola, resultaren molt afectades pels terratrèmols de 1373 o 1427-1428, de les conseqüències dels quals a l'Estany no en sabem res. En canvi, sí que es coneix molt bé l'impacte que hi va tenir el de 1448: de resultes d'ell moltes dependències restaren greument afectades, el campanar que s'aixecava sobre el creuer va caure i va fer malbé la volta de la nau, que es va haver de refer.

¹ Les fotografies són de Jordi Morros.



Interior de la galeria de ponent del claustre del monestir de Santa Maria de l'Estany (Moianès, Barcelona), amb les portes que donaven accés a les diferents dependències monacals

L'estudi de les obres a les dependències del monestir als segles XV-XVI em va obligar a *capbussar-me* a l'Arxiu Parroquial de l'Estany, que és dipositat en uns armaris de la planta baixa del monestir en unes condicions molt precàries. Disposava de molt poc temps i vaig haver de fer una tria de la documentació que m'interessava revisar. Em vaig centrar en aquella continguda en llibres o lligalls notariais datats d'entre el 1399 i el 1550 i també, més escadusserament, vaig tenir present algun dels pergamins d'aquest mateix període i documentació notarial més tardana. Això em va obligar a haver de revisar tot el material en paper d'entre final del XIV i mitjan XVI. I un dia vaig tenir una sorpresa.

Marc Safont a l'Estany

Efectivament, en un document de 1461 em va aparèixer esmentat el nom de Marc Safont. Explica aquesta escriptura notarial que el 5 d'agost d'aquell any² Tomàs de Masmartí, Bernat Carrera i Tomàs de Senties, tots de la parròquia de Sant Feliu de Terrassola, van presentar-se a l'escrivania de l'Estany i davant notari van declarar que ells tres, per raó d'haver estat els veïns més propers a Marc Safont a l'Estany, van rebre d'aquest el poder o encàrrec de designar o escollir un joiell per a l'església del monestir de l'Estany, al qual Marc Safont va fer un llegat de 50 sous en el seu testament. Safont havia mort el 1458,³ però Masmartí, Carrera i Senties, curadors d'aquesta darrera voluntat, no s'havien posat d'acord fins aleshores en què destinar els 50 sous. Aquell dia van declarar que havien decidit finalment que els 50 sous servissin per a la compra d'uns gamfarons, dels quals estava molt necessitada l'església del monestir. Aquests

² Arxiu Parroquial de Santa Maria de l'Estany, lligall 1454-1500.

³ No s'ha conservat o localitzat el testament de Marc Safont. CARBONELL I BUADES, M. "Marc Safont (ca. 1385-1458) en l'arquitectura barcelonina del segle XV. Documents per a un esbòs biogràfic". *Estudis històrics i documents dels arxius de protocols*, XXI (2003), p. 181-225.

diners s'havien d'afegir a altres llegats i deixes que s'havien fet amb la mateixa finalitat. Els gamfarons tenien un valor total de 12 lliures. El document fa així:

“Com a nosaltres Thomàs del mas Martí, mayor de dies, e Bernat Carrera e Thomàs de Centes, tots de la parròquia de Sant Pheliu de Terraçola, axí com a pus prop vayns antigament habitats del monastir del Stany sia donat poder per lo sènyer en March ça Ffont, mestra de casas, quòndam, ciutadà de Barchelona, sia donat poder e càrrech de nomenar [designar] hun yoyell⁴ al qual lo dit March a lexats cinquanta sous barchelonesos segons aquestes coses se diu ésser contengudas en lo testament per lo dit March ça Ffont ffet e, per amor de axò, nosaltres sobradits per raó del poder segons de sobra a nosaltres donat, com de açò àgam pensat e parlat ensemps una e moltes vegadas avèn delliberat e concordat que, atès que la sglésia del dit monastir a la qual la sobredita lexa és feta a ffretura e a mester més huns gamfanons que altrás cosas, dels dits L sous sien smerçats en comprar e metra en poder de la dita sglésia huns ganfanons ab avistament de altres lexes o donatius, los quals só[n] dotza lliures barcheloneses en smerç dels dits gamfanons (...)”

D'aquest document se'n pot desprendre que Marc Safont devia haver passat algunes temporades a l'Estany –d'aquí que Tomàs de Masmartí, Bernat Carrera i Tomàs de Senties puguin qualificar-se de “pus prop vayns”, s'entén que de Safont– pocs anys abans de la seva mort. Aquesta circumstància només es pot explicar perquè Safont devia haver rebut algun encàrrec d'un dels abats de l'Estany, o potser perquè va ser veedor d'algunes obres o per altres circumstàncies que ara desconeixem.



Façana exterior del recinte de la clausura del monestir de Santa Maria de l'Estany (Moianès, Barcelona), amb edificacions d'èpoques diverses.

4 Aquesta paraula és de lectura dubtosa, pel verb que el precedeix. Però el més versemblant és que es tracti de la paraula que diem.

I aquí hauríem de parlar de Ramon de Pinosa, nomenat abat el 1436, un abat reconstructor que a partir d'aquesta data va reeixir a recuperar la vida monàstica després de molts anys de desori. I el mateix abat que va emprendre les obres de reparació del monestir després del terratrèmol de 1448. En una carta que escriu el gener de 1437 Pinosa explica que en arribar a l'Estany es va trobar amb un panorama molt desolador, "amb el culte quasi extingit i l'església i les capelles totalment devastades i espoliades d'ornaments, joies, llibres i escriptures".⁵ En el capítol monàstic dels dies 23 i 24 de gener d'aquell any es va decidir reduir el nombre de canonges i altres comensals del monestir a només vuit durant un període de vuit anys (fins aleshores el monestir mantenia deu canonges i vuit preveres) i destinar els diners sobrants a les obres de reconstrucció dels edificis i altres coses necessàries.⁶ En un altre document de poc després del terratrèmol, Pinosa va fer memòria de les obres que havia emprès durant els dotze anys anteriors i va remarcar que en començar el seu abadiat havia trobat el monestir fet "un claper de pedres" i que l'obra nova era bona i valenta i feta per bons mestres de cases.⁷



Una de les portes de la galeria de ponent del claustre del monestir de Santa Maria de l'Estany (Moianès, Barcelona)

Potser devia ser, doncs, en aquest moment, entre el 1437 i l'ensulsiada del terratrèmol del 1448, que Marc Safont va fer acte de presència a l'Estany. Safont era mestre major de la casa de la Diputació del General i de la llotja de Barcelona i l'arquitecte més important de Catalunya en aquells moments.⁸ I tampoc podem descartar del tot que

⁵ PLADEVALL, A. & VIGUÉ, J., *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*. Barcelona, 1978, p.145. Informació extreta de l'Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic-Arxiu de la Cúria Fumada, vol. 4499, f. 56-56v.

⁶ Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic - Arxiu de la Cúria Fumada, vol. 4499, f. 57-65.

⁷ PLADEVALL, A. & VIGUÉ, J., *El monestir romànic...*, p.150.

⁸ CARBONELL I BUADES, M., "Marc Safont (ca. 1385-1458)...", p. 181-225.

Safont participés en les reparacions de després de 1448, deu anys abans de la seva mort.

Que la família Safont va tenir alguna relació més o menys estreta amb el monestir de l'Estany per aquells anys ho confirma també que el 22 d'agost de 1440 els tutors de Pericó Safont, nebot de Marc Safont, nomenessin procurador seu Pere Castell, canonge i cambrer de Santa Maria de l'Estany, per resoldre una conflicte sobre una peça de terra.⁹ A més, els viatges de l'abat de l'Estany a Barcelona devien ser força freqüents: el monestir tenia des del segle XIII casa parada a Barcelona, a la parròquia del Pi.¹⁰

Donem a conèixer aquí aquesta breu notícia perquè pot obrir noves vies d'investigació sobre l'itinerari i l'activitat del mestre Marc Safont, del qual resta encara molt a dir.

⁹ CARBONELL I BUADES, M., "Marc Safont (ca. 1385-1458)...", p. 196.

¹⁰ PLADEVALL, A. & VIGUÉ, J., *El monestir romànic...*, p.116-117.

Los retratos esculpidos en el pilar este de la *arcada nova* de la catedral de Valencia

Arturo Zaragoza Catalán

La presencia de cuatro figuras esculpidas, dispuestas a modo de atlantes, soportando con su esfuerzo el peso de las bóvedas, en la llamada *Arcada Nova*, o tramo de los pies de la catedral de Valencia, ha pasado hasta la fecha desapercibida. En estas líneas se propone que las cuatro figuras representan al promotor de la obra, al primer gestor de la misma y a los dos arquitectos que la llevaron a cabo.

La catedral de Valencia

La catedral de Valencia fue concebida como un templo con la capilla mayor ochavada, rodeada con una girola en la que se disponían ocho capillas radiales más dos pasos que permitían acceder a la amplia sacristía (acaso la primitiva sala capitular) y a un caracol que llevaba a las cubiertas-terrazas. La capilla mayor, de cinco lados, quedaba abierta a un espacioso crucero. El templo se desarrollaba con tres naves y tres crujías. A los pies se situaba una torre campanario (acaso a la espera de otra simétrica) y un atrio-claustro al modo de las basílicas romanas.

La estructura se conformó con arcos apuntados de piedra, contruidos con roscas sucesivas, enjutas pétreas sobre éstos que llegan hasta las cubiertas y nervios igualmente de piedra. Las plementerías son de ladrillo dispuesto a rosca y sobre ellas se dispone el enjarrado y una cubierta plana de *trespol*, es decir, un pavimento impermeabilizante realizado con mortero de cal.

Este peculiar sistema constructivo (iniciado a partir de la segunda crujía del crucero del lado de la epístola)¹ parece estar concebido para realizar un obra sólida, económica y rápida. De hecho el sistema haría fortuna en la ciudad de Valencia y en su entorno. Las enjutas pétreas de los arcos formeros y fajones dotaron a la catedral de una fortaleza antisísmica,² la construcción de las plementerías con ladrillo permitiría la participación –en la fabricación de los materiales– de la abundante mano de obra mudejar. La rapidez del sistema queda demostrada por el hecho de que la plementería de la bóveda de la crujía que se añadió en el siglo XV, y que es idéntica a las anteriores, pudo

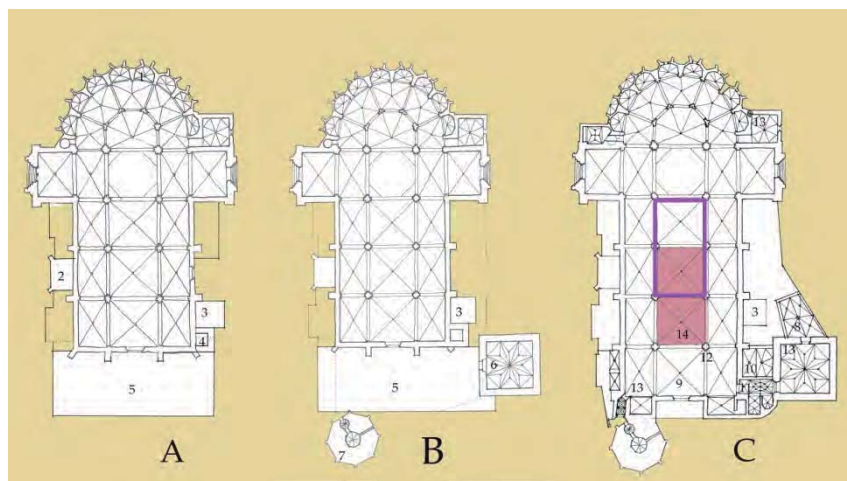
1 Sobre este sistema constructivo véase: ZARAGOZÁ CATALÁN, A., “Modos de construir en la Valencia medieval: Bóvedas”. *Historia de la Ciudad*, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2000, p. 76-88. Las fotografías de las páginas 8 (superior), 10, 12, 13, 14 y 16 son de Carlos Martínez. La 4 (inferior) es de Mateo Gamón.

2 El análisis estructural de la catedral de Valencia y su capacidad antisísmica ha sido estudiado por LLOPIS PULIDO, V., *La catedral de Valencia: Construcción y estructura. Análisis del Címborrio*. Tesis doctoral leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Valencia. Dirigida por Adolfo Alonso Durá y Arturo Martínez Boquera. Julio, 2014.

cerrarse en solo quince días.³ El carácter desornamentado del templo, con pilastras formadas con dobles columnas con capiteles lisos apoya esta idea de sencillez y eficacia constructiva. Los elementos de escultura y pintura que nos han llegado del periodo inicial son escasos: la portada recayente al palacio arzobispal; la imagen de la Virgen con el niño y el aguilucho y los ángeles turiferarios procedentes del tímpano de una portada; los sepulcros de los primeros obispos; o la elegante pintura que enmarcaba la reliquia de la espina de la Santa Corona de Cristo donada por San Luís Rey y que se custodiaba en el reconditorio de la catedral. Todos ellos son piezas de interés, pero puntuales.

La primera piedra de la catedral se puso en 1262 y a juzgar por las dataciones de algunas capillas y la localización de los sepulcros, pudo haberse finalizado a comienzos del siglo XIV. Es significativo de la rapidez del desarrollo de las obras que el sepulcro del obispo que la inició, Andreu Albalat (1248-1276), se disponga en una de las capillas centrales de la girola (San Jaime) en el mismo muro axial en el que se situó la primera piedra.⁴ A la vez, el sepulcro del obispo Jazpert de Botonach (1278-1287) está situado en la sacristía de la capilla lateral del lado del evangelio de la penúltima crujía de la nave, bajo una bóveda cuya clave lleva la señal del obispo Ramón Despont (1289-1312).

A finales del largo obispado de Ramón Gastó (1312-1348) se renovarían la puerta de los apóstoles y la puerta del atrio-claustro, más tarde trasladada a la entrada de la sala capitular.⁵ Ya en la segunda mitad del siglo XIV se iniciarían dos importantes obras; El aula capitular y la nueva torre de las campanas: el *Micalet*. La sala capitular fue construida por el empeño del obispo Vidal de Blanes (1356-1369) y junto con ella parece haberse iniciado una renovación del atrio-claustro situado a los pies de la catedral. El arquitecto de la obra sería el mismo maestro, Andreu Juliá, que comenzó la torre de las campanas. Ambas construcciones, el aula capitular y el campanario nuevo, se construyeron exteriores al atrio-claustro preexistente.



Evolución esquemática de la catedral de Valencia entre los siglos XIII y XV señalando las referencias del texto. A. Catedral trecentista, B. Construcciones del siglo XIV, C. La catedral en el siglo XV. 1. Capilla de San Jaime, 2. Capilla San Vicente Ferrer, antigua de Todos los Santos, 3. Capilla de San Pedro, 4. Torre campanario, 5. Atrio-claustro, 6. Sala Capitular, 7. Torre campanario nueva, 8. Librería, 9. *Arcada Nova*, 10. Capilla de San Luís, 11. Paso al capítulo, 12. Pilar este de la *Arcada Nova*, 13. *Porta Anguli*, 14. Coro. La línea morada muestra la situación del coro medieval, la superficie marrón su situación tras el traslado en el siglo XVIII.

3 ZARAGOZÁ CATALÁN, A. & GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., *Pere Compte, Arquitecto*. Generalitat Valenciana, 2007, p. 70-74

4 SANCHIS Y SIVERA, J., *La catedral de Valencia*, Valencia, 1909, p. 315-318 y 336-340.

5 ZARAGOZÁ CATALÁN, A. & VILA FERRER, S., "La capilla del santo Cáliz de la Cena del Señor. Antigua sala capitular de la catedral de Valencia". *Valencia Ciudad del Grial. El Santo Cáliz de la catedral*. Ajuntament de València. Miguel Navarro Sorní (coordinador). Valencia, 2014, p. 80-105.

La riqueza de la ciudad desde finales del siglo XIV y las personalidades de Alfonso de Borja (1378-1458) que sería obispo de Valencia desde 1429, cardenal desde 1444 y papa con el nombre de Calixto III entre 1455 y 1458, así como la de Rodrigo de Borja (1431-1503), cardenal desde 1456, vicescanciller de Roma desde 1457, obispo de Valencia desde 1458 y papa con el nombre de Alejandro VI entre 1492 y 1503, impulsaron nuevas obras en la catedral. El gran historiador de la catedral de Valencia José Sanchís y Sivera basándose en una exhaustiva documentación de archivo, que no cabe repetir, ya señaló que “El ornato interior del templo, si se exceptúan las capillas, el coro y alguna que otra pequeña parte, fue nulo en los siglos XIII y XIV. Las obras del Aula Capitular y del Miguelete, que, aunque edificios separados y casi aislados de la Catedral, impedían reinarse en el interior de ésta la limpieza y decoro debidos; la continua construcción de capillas y altares; la falta de pavimento de piedra; el incesante remover del suelo por las muchas fosas sepulcrales y enterramientos que se hacían, y las deficiencias de las cubiertas que calaban tanta agua en los tiempos de lluvia que convertían el templo en un lodazal, fueron causa de que no se distinguiese éste por su belleza. Si no fuera bastante todo esto, el terremoto de 26 de diciembre de 1396 resquebrajó las naves y paredes, y si bien se recompusieron enseguida, retrasó la marcha general de la obra.

Pero apenas se entra en el siglo XV, cambia por completo el aspecto general en la estructura y su ornamentación, pues se hace el cimborrio y se aumenta en una arcada más la superficie del templo, viniendo a formar un solo edificio lo que eran tres separados, es decir, la Catedral, el Miguelete y el Aula Capitular antigua. Apenas terminado el campanario nuevo, pensóse en seguida en agrandar la iglesia, para que aquél estuviese dentro de ésta, acogiéndose con tal entusiasmo la obra, que todos se aprestaron a contribuir a su realización, especialmente el Concejo de la ciudad y el Cabildo: el primero acuerda en 25 de junio de 1429 dar 5000 florines en cuatro años *per ajuda de la arcada de la seu*; el segundo, no bastándole los préstamos hechos y las dádivas recibidas, constituye en 3 de septiembre de 1431 un sindicato para que se entienda en las obras, y vende censos, impone otros y enajena todo cuanto no era de absoluta necesidad, con el objeto de obtener dinero y llevar a feliz cumplimiento la empresa”.⁶

El mismo autor puntualizó que; “el acuerdo de la construcción de esta arcada se tomó en 30 de junio de 1426, disponiéndose en atención al coste de la obra, acudir en súplica al rey, a la reina, a la ciudad y a otras personas eclesiásticas y laicas para que contribuyesen con aquella limosna que les dictase su celo y posibilidad. Para dar ejemplo empezaron a consignar sus ofrendas los canónigos, siguiendo los beneficiados de la Catedral y a estos muchos de las parroquias de la ciudad y sus curas, otros de fuera y no pocos seglares ... más tarde se suplicó a Calixto III, concediese licencia para aplicar el producto de las limosnas de la Indulgencia que había otorgado a esta iglesia en la festividad de la Asunción, a la fábrica de la nueva nave a lo que accedió el Papa por su bula expedida en Roma el 18 de febrero de 1457”.⁷

Pero la financiación de las obras y su control no estuvo exenta de problemas. La enemistad entre el rey Alfonso el Magnánimo y el papa Calixto III tuvo uno de sus puntos de fricción en la petición -no concedida- del rey al papa para cubrir el obispado de Valencia con un hijo de su hermano Juan. El papa quería el obispado para su sobrino Rodrigo, que sería quien lo acabaría obteniendo. Estos enfrentamientos tendrían su derivación o equivalencia en los conflictos entre los jurados de la ciudad (más afectos al rey), y el obispo y los canónigos. También en la división del cabildo. Como ejemplo de estos desacuerdos puede señalarse como solo una semana antes del

6 SANCHIS Y SIVERA, J., *op. cit.* nota 4, p. 126-127.

7 SANCHIS Y SIVERA, J., *op. cit.* nota 4, p. 126 y ss.

comienzo de la indulgencia proclamada por Calixto III, con cuyos ingresos se iban a sufragar las obras, el gobierno municipal de Valencia escribía al monarca proponiendo la forma del control de los ingresos; un cofre con cuatro llaves custodiadas por cuatro personas. Una correspondiente al representante del rey, otra al de la ciudad, la tercera al representante del papa y la cuarta al del cabildo, también se descontarían de los ingresos los gastos realizados por la ciudad para la gestión de las indulgencias. El cabildo comunicó que no estaba dispuesto a aceptar la intervención de ningún laico en el control de lo que solo a ellos correspondía y que no cabía deducir los gastos efectuados.⁸ A partir de la muerte de Calixto III y de Alfonso en 1458, las tensiones durante la obra entre el nuevo rey, al que se le había negado para su hijo el obispado de Valencia, y el nuevo cardenal-obispo Borja que lo había obtenido estaban servidas.

Finalmente las obras comenzaron en 1460 y tenemos constancia de que estaban finalizadas en 1487, sufriendo paralizaciones entre 1467 y 1472 y entre 1482-1485. Las obras fueron realizadas a la vez que otras muchas en la catedral. El incendio de la capilla mayor y la destrucción del célebre retablo de plata de la misma en el año 1469 pudo ser otra de las causas del retraso de la obra. Los maestros de obras que la llevaron a cabo fueron Francesc Baldomar desde su inicio hasta su muerte en 1476 y Pere Compte desde esta fecha hasta su finalización.⁹ El nuevo cardenal-obispo, Rodrigo de Borja concedió nuevas bulas para facilitar la financiación de las obras de la catedral y se implicó personalmente en las mismas como lo señala el hecho de enviar a los pintores Francesco Pagano y Paolo de San Leocadio desde Italia para realizar las pinturas del ábside.

La obra de la *Arcada Nova* consistió en la construcción de una nueva crujía de la nave idéntica en dimensiones de planta y sección a las anteriores y de siete grandes capillas en su entorno. Dos de ellas estaban situadas en el lado del evangelio, una en el de la epístola y dos más a los pies. Todo ello ocupando la superficie del atrio-claustro anterior y las capillas correspondientes.

A pesar de la apariencia de discreción y de continuidad con lo existente la obra de la *Arcada Nova* fue inesperadamente novedosa. El maestro Francesc Baldomar, que comenzó las obras, repitió, o recuperó, a los doscientos años de comenzada la catedral el planteamiento vagamente clasicista de proporciones con el que se inició la catedral.

8 Las relaciones entre Calixto III con Alfonso el Magnánimo y la ciudad de Valencia y consecuencias posteriores han sido analizadas desde diferentes ángulos, véase: NAVARRO SORNÍ, M., "El enfrentamiento entre Calixto III y Alfonso el Magnánimo por el obispado de Valencia". *Cum vobis et pro vobis. Homenaje de la facultad de Teología San Vicente Ferrer de Valencia al Excmo. y Revdmo. Dr. D. Miguel Roca Cabanellas*. Valencia 1991, p. 59-77. RUBIO VELA, A., *Alfonso de Borja y la ciudad de Valencia(1419-1458) Colección de documentos del Archivo Municipal*, Valencia, 2000, p. 186-189 NAVARRO SORNÍ, M., *Alfonso de Borja, papa Calixto III en la perspectiva de sus relaciones con Alfonso el Magnánimo*. Valencia 2006. CÁRCCEL ORTÍ, M^a M., & PONS ALÓS, V., "El clero valenciano en la época de los Borja". *Congrés commemoratiu del 500 aniversari de l'any jubilar d'Alexandre VI*. Valencia, 2006. Paulino Iradiel; José M^a Cruselles (coord.) p. 223-262. NAVARRO SORNÍ, M., "La promoción eclesiástica nepotista y política de Calixto III". *Congrés commemoratiu del 500 aniversari de l'any jubilar d'Alexandre VI*. Valencia, 2006. Paulino Iradiel; José M^a Cruselles (coord.) p. 69-90. NARBONA VIZCAÍNO, R., "Poder real y sociedad urbana. Valencia en el siglo de los Borja". *De Valencia a Roma a través dels Borja*. *Congrés commemoratiu del 500 aniversari de l'any jubilar d'Alexandre VI*. Valencia, 2006. Paulino Iradiel; José M^a Cruselles (coord.) p. 261-279.

9 ZARAGOZÁ CATALÁN, A., & GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., *op. cit.* nota 3, p. 70 y ss. Para la transcripción de los libros de fábrica de la época en la que trabaja Baldomar y el desarrollo puntual de los trabajos puede consultarse: CHIVA MAROTO, Germán Andreu. *Francesc Baldomar. Maestro de obra de la Seo. Geometría e inspiración bíblica*. Tesis doctoral leída en la Escuela Técnica de Arquitectura de Valencia de la Universidad Politécnica de Valencia en octubre de 2014, p. 114 y ss.

También combinó recursos estereotómicos y formales característicos de la arquitectura gótica, como los enjarjes en las arcadas de la nave, o los arcos rampantes para los arbotantes de las cubiertas, con la exhibición de una pieza de *spoglio* clásica, una losa con una inscripción latina, seguramente encontrada al realizar la cimentación, como base de la nueva pilastra. Sobre ella reinterpreto el viejo tema románico de la doble columna empotrada que ya era antiguo cuando se construyó la catedral. Las disposiciones arquitectónicas de Baldomar en la ampliación de la catedral de Valencia sugieren la intención de una excursión al pasado al modo que se realiza en los fondos de la pintura flamenca coetánea. Viaje en el que la antigüedad está representada tanto por el románico como por la antigüedad clásica. En este tramo aparecen además dos revolucionarios recursos formales que caracterizan al maestro y que ya había utilizado en obras anteriores: los vanos dispuestos en esviaje y una bóveda aristada. Los esviajes de las ventanas de la catedral o *chanfrantes ópticos*, según expresión utilizada por el erudito Orellana, se disponen a modo de un orden oblicuo gótico, con extraordinario rigor geométrico en la declinación de la molduración. El segundo de estos recursos es la pequeña y funcionalmente innecesaria bóveda aristada del paso a la torre campanario, a la que se accede a través de una portada dispuesta en rincón, *en angle* según la documentación de archivo, de absurda lógica constructiva y de compleja estereotomía. Ambas fórmulas constituyen un auténtico manifiesto de muchas derivaciones de la arquitectura europea en el siglo XVI.

Fenestras obliquas y porta anguli

Cabe recordar que la razón que pudo impulsar la construcción de vanos en esviaje en espacios religiosos (y aún en los civiles) ya desde los siglos XV y XVI fue la sanción divina que les prestaba el hecho de que las ventanas del Templo de Jerusalén, fueran descritas como *Fenestras Obliquas* en la *Biblia Vulgata* (*Reyes 6,4; Ezequiel 40, 16 y 41, 16*). Estaríamos así ante un intento de asimilar la nueva construcción a una arquitectura cuyo inspirador había sido directamente Dios. Esta reconstrucción del Templo de Jerusalén no requería una fidelidad absoluta al texto sagrado (que, por otra parte, era de difícil interpretación), ya que podía realizarse a modo de sinécdoque, es decir, tomando la parte por el todo. Ello era suficiente para la asimilación simbólica entre el edificio proyectado y la arquitectura descrita en la Biblia. El edificio podía combinar elementos simbólicos del desaparecido templo, aunando así el antiguo y el nuevo testamento.¹⁰

La *Porta Anguli*, o puerta del ángulo, era una de las doce puertas antiguas de Jerusalén, queda referenciada igualmente en la *Biblia Vulgata* (*2 Crónicas 25:23; 2 Reyes 14:13; Jeremías 31:38 y Zacarías 14:10*).

Esta puerta accedía a una hondonada exterior a la ciudad santa en la que se encontraba una zona de enterramientos, el lugar donde se depositaba la ceniza de los sacrificios del templo y donde se encontraba la colina del Gólgota. En algún momento, esta puerta se identificó con la puerta a través de la cual Jesucristo había iniciado el camino del Calvario. Es sabido que el valor simbólico de las puertas en las sociedades menos desritualizadas que la nuestra ha sido considerable. No es de extrañar que en el excitado ambiente de biblismo arquitectónico desarrollado en Valencia en el siglo XV aparezcan tres puertas *en angle* en la catedral de Valencia. Es significativo el latinismo *angle* utilizado en los libros de fábrica para una puerta que más propiamente debía llamarse en lengua vulgar *en racó*, en rincón. Una de ellas se abrió en la sala capitular para comunicar esta con *el fossaret*, un pequeño cementerio situado tras la capilla-parroquia de San Pedro. La segunda da acceso al patio del Miguelete y seguramente al

10 ZARAGOZÁ CATALÁN, A., "Inspiración bíblica y presencia de la antigüedad en el episodio tardogótico valenciano" en *Historia de la Ciudad II*. Valencia, 2002, p. 165-183.

cementerio de la inmediata capilla de los armeros. La tercera, en la sacristía, podría permitir acceder al reconditorio en el que se albergaba la reliquia de la corona de espinas. Es decir, siempre con usos atribuibles a los de la puerta bíblica.

A partir de la original solución constructiva que le dio Baldomar las puertas en ángulo estas se convirtieron en un modelo o arquetipo para ejecutar alardes de estereotomía moderna. Así lo demuestra su aparición en todos los tratados de corte de piedras posteriores. No obstante, algunos extraños ejemplos de la Edad Moderna acaso podrían explicarse por la tradición de la *Porta Anguli*. Así ocurriría en la catedral de Coria con la curiosa puerta angular que permite la entrada al caracol y que acaso cabe relacionar con la reliquia del mantel del Jueves Santo que se custodia en esta ciudad. De la misma forma cabe señalar la rara solución de las puertas angulares del sagrario de la cartuja del Paular (Madrid). Igualmente ocurriría con la espectacular portada angular de la capilla sacra de la pasión de la iglesia del Salvador de Úbeda. También encontraría explicación la portada del antiguo colegio de Jesuitas de Segorbe (Castellón) que por su situación forma parte de la muralla de la *acrópolis sacra* de la ciudad episcopal y queda junto al cementerio de los canónigos.¹¹



Puertas en ángulo en la catedral de Valencia.

¹¹ No es este el momento para desarrollar el análisis detallado de la *Porta Anguli*, sobre el que pienso volver. Respecto a la catedral de Valencia, la puerta en ángulo más conocida es la que permite acceder al patio del pozo desde donde está la entrada al *Micalet*. Con la denominación *porta del angle* está documentada en los libros de fábrica en la época de Baldomar. ZARAGOZÁ CATALÁN, A., "Valencia nel XV seculo" en *Matteo Carnilivari, Pere Compte, 1506-2006, due maestri del gotico nel Mediterraneo*. Caracol, Palermo, 2006, p. 135. La segunda, en la sacristía de la catedral, esta cegada y fue construida por Pere Compte en 1504. Véase: ZARAGOZÁ CATALÁN, A., & GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., *Pere Compte, Arquitecto*. Valencia, 2007, p. 378. La tercera, se abrió para comunicar la sala capitular con un *fossaret* existente en el actual solar del museo catedralicio. Actualmente queda oculta por el órgano del Aula Capitular. Esta última portada no debió de acabar de regularizarse porque le faltan las jambas de cantería. Su datación debe ser posterior a la construcción de la librería nueva. Acaso corresponda con una anotación de los libros de fábrica de 1461. Puede verse la transcripción de los libros de fábrica en CHIVA MAROTO, Germán Andreu, *op. cit.* nota 9, p. 311. Respecto a las portadas en el ángulo del sagrario de la cartuja del Paular agradezco su noticia al profesor Javier Ibañez.



El pilar este de la *Arcada Nova*

El pilar de referencia se levanta sobre un basamento de planta octogonal del que surgen doce pilastras de basa también octogonal con desarrollo en forma de bulbo y fuste circular que se maclan mediante los juegos de intersecciones característicos del cuatrocientos valenciano. Las pilastras-semicolumnas se disponen de forma pareada correspondiendo a los arcos formeros y fajones. En las esquinas se sitúan las pilastras correspondientes a los arcos cruceros de las naves laterales y de la central.

Como se ha dicho, en el basamento del pilar se sitúa un gran bloque de caliza labrado, con una inscripción latina. Esta pieza es un fragmento de un raro monumento romano, quizás funerario, de época imperial, de planta exagonal.¹²

En los capiteles correspondientes a los arcos formeros que miran hacia la capilla mayor se sitúan dos figuras dispuestas a modo de atlantes soportando la bóveda. Ambas van vestidas con grandes ropajes pero las características diferenciales de su rostros y vestuario indican ser auténticos retratos. En los capiteles de las pilastras correspondientes a los arcos cruceros de las naves laterales sucede otro tanto. Dos figuras de menor tamaño que las primeras y dispuestas de la misma forma tienen un carácter diferencial en sus rostros y atuendos.

Todas las figuras llevaban filacterias que las identificarían pero han sido casi completamente destruidas. Quizás su limpieza y restauración permitiera leerlas fragmentariamente. Las únicas noticias de archivo encontradas que parecen hacer

¹² Esta lápida y su inscripción han suscitado notable interés arqueológico. Se han planteado diversas soluciones sobre el carácter del monumento al que pertenecía véase: PEREIRA MENAUT, G., *Inscripciones romanas de Valentia*. Valencia, 1979, p. 60. CORELL I VICENT, J., *Inscripciones Romanas del País Valencià V (Valentia y el seu territori)*, Valencia, 2009. ARASA I GIL, Ferran. "Apuntes sobre la epigrafía romana de Valentia. *Espacio, tiempo y forma, serie II, Historia Antigua*, T. 25, 2012, p. 281-304.

referencia a su construcción son el pago registrado en el libro de fábrica el 11 de febrero de 1464 *per fer motlles per als peus torals de la dita obra*, es decir para hacer las plantillas para el basamentos de los pilares de la obra [de la *Arcada Nova*] lo que nos indicaría la fecha del comienzo de la construcción de los pilares. El viernes 24 de marzo de 1469 se realiza el pago en los libros de obra *per metre certs capitells*.¹³ Cabe señalar que es el único pago de este tipo que se realiza durante toda la obra y que el resto de capiteles de la *Arcada Nova* son de tipo vegetal. Como ya se ha dicho los de la catedral trecentista son lisos. Este pago señalaría la colocación de los capiteles con las figuras.

Las figuras citadas se realizaron conforme al modelo de los ángeles-atlantes que soportan las cornisas de la portada de la fachada del trascoro de la catedral. Esta fachada, ya existente, y localizada en el centro de la nave de la catedral, se situaba a pocos metros del nuevo pilar . La portada era una valiosa construcción de alabastro realizada por el maestro Antoni Dalmau entre 1441 y 1446.



Arriba, Imágenes del pilar este de la *Arcada Nova* mostrando el hipotético autoretrato de Francesc Baldomar y el retrato hipotético de Rodrigo de Borja. Abajo, ángeles atlantes de la portada del capítulo labrados por Antoni Dalmau

¹³ Según la transcripción de los libros de fábrica realizada por CHIVA MAROTO, G. A., *op. cit.* nota 9, p. 341.

No es de extrañar que las figuras del marco arquitectónico de la fachada del trascoro construida por Dalmau sirvieran de modelo para las que se realizaron en el pilar este. Incluso en una época tan poco favorable hacía la sensibilidad del mundo gótico como fue el siglo XVIII esta fachada era considerada una pieza valiosa. Al renovar la fachada del trascoro, en 1777 el cabildo acordó que ...”el resto del antiguo coro se coloque a discreción de los señores comisarios en el Aula grande capitular para conservación de estas memorias antiguas”.¹⁴

Los retratos

Las figuras correspondientes a las semicolumnas que miran a la cabecera del templo son de mayor tamaño y van vestidas con hábitos eclesiásticos. La que recae a la nave mayor –donde se situaba el coro– lleva una inequívoca muceta que lo identifica como canónigo y la cabeza cubierta con una cogulla de monje. La figura correspondiente a lado de las actuales capillas de San Francisco de Borja y de San Pedro lleva la cabeza cubierta con un bonete o solideo propio de obispo o de cardenal. Las figuras correspondientes a los capiteles de las columnas correspondientes a los arcos cruceros de la nave lateral son de menor tamaño. Una de ellas lleva barba pero no bigote y uno de los ojos parece sufrir una enfermedad ocular ya que lleva el párpado inferior izquierdo engrosado y caído. La segunda –en mal estado de conservación– figura una persona más joven y sin barba, con la cabeza cubierta con un birrete de puntas.

Creemos que aunque carezcamos de las leyendas que identificaban a estos personajes no es excesivo suponer que los atlantes que soportan con su esfuerzo el peso de las bóvedas de la *Arcada Nova* de la catedral de Valencia son los impulsores y realizadores de la obra, es decir, el cardenal-obispo de Valencia Rodrigo de Borja, el canónigo Antoni Bou, delegado del cardenal y de la ciudad para las gestiones de las indulgencias y primer responsable de las obras de ampliación, el maestro que comenzó las obras, Francesc Baldomar y el que las finalizó, Pere Compte. Significativos detalles de las fisonomías se adecuan a los personajes.

Respecto a la figura del cardenal Rodrigo de Borja, que contaría en la fecha del *retrato* 38 años de edad, puede señalarse que el labio inferior caído *paullulum plenior* responde a la descripción de sus contemporáneos. Entre la iconografía de Rodrigo de Borja estudiada por Mario Menotti se cita un hipotético retrato, de los más antiguos que se conocen en el que aparece de perfil con bonete y ropa de tono marrón en un fresco de la capilla sixtina. La pintura es obra de Sandro Boticelli y taller y representa la sublevación contra la ley de Moisés, la negación de la jerarquía eclesiástica de Aarón y el castigo de los rebeldes que son precipitados al abismo. Fue pintada hacia 1481-1482. Rodrigo de Borja aparecería como espectador del castigo vestido a modo de clérigo o maestro de la ley.¹⁵

El paralelo de este hipotético retrato con la figura de la *Arcada Nova* es notable. Aunque la pintura de Roma sea posterior podrían obedecer a unos mismos modelos gráficos. Cabe señalar que Rodrigo de Borja –al menos en su etapa papal– utilizó la representación de su figura como imagen de poder hecho que, sin duda, también ocurriría en la *Arcada Nova*.¹⁶

14 SANCHIS Y SIVERA, J., *op. cit.* nota 4, p. 211-219.

15 MENOTTI, M., *Los Borja, historia e iconografía*. Edición de M. Batllori S.I. y Ximo Company. Con un estudio de M. Carbonell. Valencia 1992, p. 27,45 y 94.

16 MADDALO, S., “El retrat d'Alexandre VI Borgia com a imatge del poder”. Actes del II Simposi Internacional sobre els Borja. *Revista Borja*, 2 (2008-2009), p. 461-481.



Retrato hipotético de Rodrigo de Borja en el pilar este y en la capilla sixtina como maestro de la ley

La lápida romana con inscripción latina situada en la base de la pilastra donde se sitúan las figuras podría tener una nueva lectura si se considera la presencia de la figura del cardenal Borja en el capitel. El despectivo juicio de los humanistas italianos del *quattrocento* que hacían proceder a los hispanos de los incultos godos que habían destruido el imperio romano y que volvían a apoderarse de Roma pesaba sobre los Borja. Este argumento sería rebatido con las teorías de Annio de Viterbo. Este fue un dominico, Nanni de Viterbo (1432-1502) famoso por sus estudios falsarios de historia y cronología. Alejandro VI lo tuvo en gran consideración y llegó a nombrarlo Maestro del Sacro Palacio, es decir, consejero personal del papa.¹⁷ Entre otras invenciones Annio daba a los españoles prioridad sobre los griegos y los romanos en el dominio cultural e histórico. Valencia quedaba relacionada con el rey Romus por correspondencia semántica con el latino *valentia* y el griego *rhóme*. Con estas ideas los valencianos no solo no serían extranjeros en Roma, sino más romanos que los propios del lugar. Las lápidas latinas del subsuelo de la catedral de Valencia serían una prueba irrefutable de

¹⁷ CABALLERO LÓPEZ, J. A., “Annio de Viterbo y la Historiografía española del siglo XVI”. *Humanismo y tradición clásica en España y América*, 2002, p. 101-120.

estas fantásticas teorías. Cabe recordar que la insólita decoración de las estancias Borja del palacio del Vaticano consta, en palabras de Marià Carbonell, de dos programas iconográficos superpuestos, aunque complementarios. Uno es de sentido teológico tradicional y otro de carácter político. Este último es una construcción genealógica gracias a la cual la familia Borja (cuya señal heráldica es un buey) aparecen como descendientes de Osiris a través del buey Apis, padre de un Hércules egipcio legendario que llegó a Italia después de pasar por Hispania y liberó Etruria de los gigantes. La intención sería mostrar el paralelo entre la Etruria mítica y los estados de la iglesia. Carbonell señala que esta representación se enmarca en la discusión teórica y en la tradición profética sobre la monarquía universal, la naturaleza espiritual y temporal del poder pontificio y la primacía del papa sobre otras autoridades, es decir, el deseo de Rodrigo de Borja de instaurar un nuevo tipo de principado eclesiástico.¹⁸

Con todo, el ambiente en el capítulo de la catedral de Valencia no debía ser totalmente favorable a las *alegrías* historicistas de los Borja y/o Baldomar. Un curioso suceso abreviado en los libros de fábrica de 1459, cuando se realizaban los cimientos de la obra de la *Arcada Nova* así lo muestra. Este hecho puede interpretarse como la aparición de esculturas romanas de togados en el subsuelo del atrio-claustro de la catedral. Las esculturas habían sido guardadas por Francesc Baldomar en el subsuelo de la casa de la obra, lugar donde después de su examen volverían a ocultarse con cuidado para su conservación disponiendo tablas sobre ellas. El relato del libro de fábrica es el siguiente: *Per manament dels senyors de Capítol fiu desoterrar les imatges de Sent Pere y Sent Pau que estaven davall terra en la casa del mestre de la obra ... E apres que foren vistes me fon manat per los dits senyors que les tornas a reblir. E disapte a XVII del dit mes comprí tres costés de Lombart fuster e fiules trosejar e metre sobre les ymatges. E lo dit dia mateix lo baile general vench a veurer les dites ymatges e vistes aquelles feu assistir los senyors de Capítol e dixlos moltes coses e que lo tresor tenien amagat devall terra e fon me manat que no les soterras e rebli fins haguessen delliberat. E ultim me fon manat que les fes reblir axi com se estaven de primer, es decir, por orden de los señores del capítulo hice desenterrar las imágenes de San Pedro y de San Pablo que estaban bajo tierra en la casa del maestro de la obra. Después de que fueran vistas me fue mandado por los dichos señores que las volviera a enterrar. El sábado a XVIII de dicho mes compré tres maderos al carpintero Llombart y los hice cortar y poner sobre las imágenes. El mismo día el baile general vino a ver dichas imágenes y vistas hizo comparecer a los señores del capítulo y les dijo muchas cosas y el tesoro que tenían escondido bajo tierra y me fue mandado que no las enterrase hasta que hubieran deliberado. Por último me fue mandado que las volviese a enterrar tal como estaban al principio.*¹⁹

Cabe señalar que el baile general que se cita en el libro de fábrica era Berenguer Mercader (+1471), alto funcionario real, embajador de Alfonso el Magnánimo en Castilla, Nápoles, Milán (1438) y Florencia (1439) donde se encontraba la corte pontificia. Fue gestor de la construcción de la capilla real de Valencia dirigida por Francesc Baldomar y del *libro de horas de Alfonso el Magnánimo* iluminado por Leonard Crespí. Baile general de Valencia, y consejero de la reina María reunió, ya mayor, en su casa, en Valencia, una tertulia literaria, reflejada en el *Parlament de Berenguer Mercader* de Joan Rois de Corella. Berenguer Mercader tenía un hermano menor, Maties Berenguer, que a su vez era canónigo, escribió un libro en italiano y poseía una impresionante biblioteca con mayoría de autores clásicos. Se ha especulado

18 CARBONELL, M., "Rodrigo de Borja, cliente y promotor de obras de arte. Notas sobre la iconografía del apartamento Borja del Vaticano" en *los Borja*. Mario Menotti, edición de M. Batllori S.I. y de Ximo Company. Valencia, 1992, p. 387-487.

19 SANCHIS Y SIVERA, J., (1909), *op. cit.* nota 4, p. 245. ZARAGOZÁ CATALÁN, A., & GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., *Pere Compte, Arquitecto*. Valencia, 2007, p. 248.

que parte de la biblioteca de Maties podría haber pertenecido a Berenguer, ya que éste falleció con anterioridad.²⁰ Cabe señalar que entre sus libros se encontraban nueve volúmenes de dos colecciones impresas (una de 5 tomos y otra de 4) de la Biblia con los conocidos comentarios de Nicolás de Lira que llevarían las célebres reconstrucciones literarias y gráficas del Templo de Jerusalén.

El canónigo Antoni Bou (documentado entre 1412 y 1461) fue maestro de arte y teología (1421); canónigo (1430); Vicario General de Alfonso de Borja (1449-1456...); capellán, colector de la cámara apostólica y familiar del Papa (1458). Parece haber sido una personalidad socialmente reconocida, capaz de realizar delicadas gestiones y de concitar acuerdos.²¹

Los jurados de la ciudad, cuyas relaciones con su obispo Alfonso de Borja no eran las mejores, lo eligieron para ir a Roma a felicitar a Calixto III por su elección como Papa (1457). De hecho, Calixto III se había quejado porque éstos no lo habían hecho y la gestión era delicada. En 1458 se incorporó nuevamente a la catedral trayendo importantes reliquias y el texto de la bula de indulgencias cuyos beneficios económicos permitirían realizar las obras de la *Arcada Nova*. Melcior Miralles, el considerado autor del *Dietari del capella d'Alfons V el Magnànim*, recoge puntualmente estos hechos, su vuelta triunfal a Valencia visitando a la reina en el palacio real y a las hermanas del Papa en el palacio del obispo. El domingo siguiente predicó en la catedral explicando las gracias espirituales y las reliquias que traía de Roma. Posteriormente y hasta su muerte aparece gestionando económicamente las obras de la *Arcada Nova*.²²



La situación de las imágenes del cardenal Borja y del canónigo Bou en el pilar este (lado de la epístola) de la *Arcada* en lugar de su localización en el oeste (lado del evangelio) estaría justificada por estar junto a las capillas de San Pedro que estaba bajo el patronato de Bou y la de San Luís que lo estaba bajo los Borja.²³

Retrato hipotético de Antoni Bou en el pilar este mostrando la muceta y la cogulla.

20 Sobre Berenguer Mercader véase: *Gran Enciclopedia Catalana*. "Berenguer Mercader i Miró". La biblioteca de Maties Mercader está publicada por: FERRER GIMENO, M^a R., "La biblioteca del canónigo Maties Mercader (+1489)". *Estudis Castellonencs*, n^o 4, 1987-88, p. 441-469.

21 PONS ALÓS, V., & CÀRCEL ORTÍ, M^a M., "Los canónigos de la catedral de Valencia (1375-1520). Aproximación a su Prosografía". *Anuario de Estudios Medievales* 35/2 (2005), p. 907-850. CÀRCEL ORTÍ, M^a M & PONS ALÓS, V., *op. cit.* nota 8.

22 MIRALLES, M., *Dietari del capella d'Alfons V el Magnànim*. Edición e índices por María Desamparados. Cabanes Pecourt, Zaragoza, 1991, p. 186-187 y 189-195. RUBIO VELA, A., *op. cit.* nota 8. CHIVA MAROTO, G. A., *op. cit.* nota 10.

23 SANCHIS Y SIVERA, J., *op. cit.* nota 4.

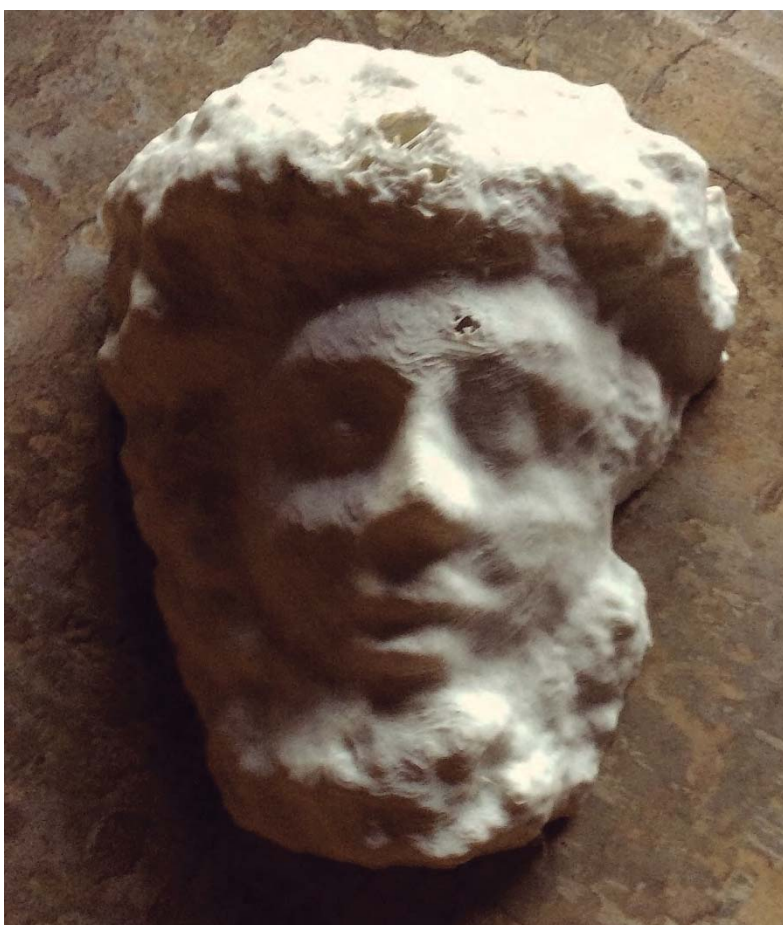
El hecho de que Bou fuera maestro de teología y primero de la cátedra de teología de la catedral, además de canónigo hace impensable que las referencias a la arquitectura veterotestamentaria que aparecen en la *Arcada Nova* como con las *Fenestras Oblicuas*, o la *Porta Anguli*, fueron ajenas a su consentimiento. En realidad, su relación con la Cartuja de Valdecristo (donde fue sepultado), que fue donde se había traducido la Biblia al valenciano, sugiere que fue un personaje central del biblismo arquitectónico de la Valencia del siglo XV.²⁴ La sepultura de Bou en la cartuja de Valdecristo explicaría que el canónigo representado en el pilar tuviera la cabeza cubierta con una cogulla de monje.

La imagen propuesta como representación de Baldomar lleva la cabeza descubierta, muestra una abundante barba pero carece de bigote y uno de los ojos parece sufrir una enfermedad ocular. Estos detalles se adecuan al personaje. Por razones que luego veremos sabemos que tenían una enfermedad en la vista. Curiosamente la imagen que adopta con barba y sin bigote, dispuesto a modo de atlante es la misma que utiliza el maestro Adam Kraft (1455-1509) en la base del monumento eucarístico o tabernáculo de la iglesia de San Lorenzo de Nuremberg.



Retrato hipotético de Francesc Baldomar en el pilar este

²⁴ ZARAGOZÁ CATALÁN, A., *op. cit.* nota 10.



Retrato del maestro Adam Kraft e hipotético de Francesc Baldomar mostrado la enfermedad en el ojo izquierdo

Reconstrucción virtual del rostro hipotético de Francesc Baldomar con la iluminación que recibiría a través de la antigua capilla de San Pedro

Francesc Baldomar está documentado entre 1425 y 1476. Alcanzó la máxima consideración profesional. En Valencia fue maestro de obras de la ciudad, del rey y de la catedral, además de fundar el gremio de *pedrapiquers*. Fue natural de la ciudad de Valencia según el autor del *Dietari del capellá d'Alfons el Magnànim*. Aparece en 1425 trabajando como simple *piquer* en obras municipales, desaparece de la documentación entre 1426 y 1434, y aparece ya como maestro altamente cualificado para las obras municipales de la casa de la ciudad (1435) y del portal de Quart (1444), así como para las de la capilla real del convento de Santo Domingo (1439). La genialidad de Baldomar estuvo en saber dar forma arquitectónica y resolución técnica a la reconstrucción de una arquitectura veterotestamentaria de la que únicamente se conocía su descripción literaria. Una serie de extraños acontecimientos sucedidos a Francesc Baldomar, hasta ahora inexplicables, podrían entenderse en el contexto de las tensiones producidas por la financiación de las obras de la *Arcada Nova*. El primero de ellos es que el siete de

octubre de 1461 Baldomar fue retirado del cargo de *mestre de pedra de la ciutat per certs sguards e respectes*.²⁵ El segundo, dado a conocer por Sanchis y Sivera y completado en su auténtico sentido por Chiva Maroto describe una denuncia efectuada por Baldomar el 17 de abril de 1462 ante el juez y *sotsobrer* de la obra Berenguer Company contra el canónigo Guillém de Vich en razón de haber subido este el asno del maestro al Miguelete (con el consiguiente gasto para bajarlo realizado por trabajadores expertos); haber orinado en las calabacillas del vino de los obreros y haber ensuciado con excrementos sus gafas y habérselas puesto; con ello le había producido escozor y había perdido vista.²⁶ Aunque el canónigo Vich parece haberse caracterizados por ser una personalidad problemática y el asunto un tanto chusco,²⁷ parece señalar que Baldomar podría haber pagado con su persona las desavenencias entre la ciudad y el cardenal obispo así como las existentes dentro del mismo cabildo. En este contexto no es extraño que el cuatro de noviembre de 1472, a los pocos meses de llegado Rodrigo de Borja de visita a Valencia el cabildo renovó el nombramiento de Baldomar como maestro de obras de la Seo reconociendo su dignidad. *Unanimis et concordis certis iustis causis {...} revocarunt Franciscum Baldomar lapiscidarii ab officio magistri fabrice dicte sedis*.²⁸ En esta reunión del cabildo se encontraban, entre otros canónigos, el denunciado Guillém de Vich y el erudito Maties Mercader.

Los *retratos* del pilar, quizás preparados en 1469, podrían haber sido previstos para la visita del cardenal-obispo. El hipotético retrato de Baldomar exhibiendo un ojo enfermo parece señalar las *heridas de guerra* recibidas en defensa de la buena marcha de la obra.

La figura que se sitúa en la parte posterior del pilar es más juvenil que Baldomar. Aunque está en mal estado de conservación se ve un personaje barbilampiño con un birrete de puntas que mostraría maestría. Sería Pere Compte, sucesor de Baldomar como maestro de las obras de la Seo y *arquitecto de camara* de la familia Borja. En efecto, para la familia del Papa construyó por sí mismo o a través de maestros de su círculo los palacios Borja en Valencia y en Gandía; la ampliación de la Colegiata de esta ciudad y el claustro de los *Arma Christi* del monasterio Jerónimo de Cotalba. El *autorretrato* de Pere Compte con birrete de maestro va acorde con la época en la que este comenzaba a variar la grafía de su apellido de “Compte” por “Comte”, es decir, de “cuenta” por “conde”.²⁹

25 Sobre la retirada del cargo municipal véase: ZARAGOZÁ CATALÁN, A., & GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., *op. cit.* nota 3. El esquema vital de Baldomar aparece ya descrito en, ZARAGOZÁ CATALÁN, A., “El arte de corte de piedras en la arquitectura valenciana del cuatrocientos. Francesc Baldomar y el inicio de la estereotomía moderna”. *Actas del primer Congreso de Arte Valenciano*. Valencia, 1995. Para la aparición de Baldomar nuevamente en la casa de la ciudad véase: SERRA DESFILIS, A., “El fasto del palacio inacabado. La casa de la ciudad de Valencia en los siglos XIV y XV”. *Historia de la Ciudad III*. Valencia, 2003, p. 74-79.

26 Véase: CHIVA MAROTO, G. A., *op. cit.* nota 9. SANCHIS Y SIVERA, J., “Maestros de obra y lapicidas valencianos en la Edad Media”. *Archivo de Arte valenciano*, 1926, p. 45-46.

27 En un documento datado el 12 de junio de 1452 los jurados de la ciudad pedían al cardenal obispo Alfons de Borja que sea clemente con el chantre (Guillém de Vich) por ciertos hechos delictivos de los que fue víctima el vicario general (Antoni Bou?) alegando que ya ha sido juzgado y condenado por un tribunal eclesiástico, que esta arrepentido y que hace penitencia. Recuerdan asimismo que su hermano Lois de Vich, *mestre racional* tiene gran congoja. La respuesta del obispo parece ser haber aumentado las penas. También el Dietario del capellán Alfonso el Magnánimo informa que Guillém de Vich fue desterrado de la ciudad por nuevos delitos en 1480. Véase: RUBIO VELA, A., *op. cit.* nota 8, p. 56-60 y 170, 173 y 186. MIRALLES, M., *op. cit.* nota 22

28 ZARAGOZÁ CATALÁN, A., & GÓMEZ-FERRER LOZANO, M., *op. cit.* nota 3, p. 117 y 378.

29 *Ibidem* nota 3.



Retrato hipotético de Pere Compte en el pilar este de la Arcada Nova.

* * * *

La construcción de la *Arcada Nova* fue algo más que la ampliación del templo en una crujía. La eliminación del atrio-claustro y la dignificación del coro suponía una renovación de la topografía sacra con notables cambios en la liturgia estacional y procesional existente. Acaso ya se preveía el traslado del coro que se realizó en la Edad Moderna. Cabe recordar la “desbordada” liturgia medieval de la catedral de Valencia, en palabras de Carrero Santamaría, donde se celebraban mas de cien procesiones anuales, noventa misas diarias e importantes autos sacramentales.³⁰ Desde finales del siglo XIV hasta comienzos del siglo XVI se configuró un magnífico coro con el apropiado mobiliario, fachadas, capillas perimetrales y espléndidos órganos acordes con la importancia de la capilla musical.³¹ La nueva arquitectura hizo cultas citas bíblicas. Estas referencias podían ser comprendidas ampliamente porque en Valencia la Biblia fue publicada tempranamente, en lengua vulgar, de forma coetánea. Las imágenes literarias veterotestamentarias fueron traducidas a una revolucionaria arquitectura que dió lugar a la estereotomía moderna. Los obispos de Valencia Alfonso y Rodrigo de Borja, que llegarían al papado con los nombres de Calixto III y Alejandro VI apenas residieron en la diócesis, pero consideraron la catedral de Valencia como algo propio y tuvieron interés y capacidad para su mejora. No es de extrañar que, asomándose sobre la fachada del trascoro, en el pilar este de la *Arcada Nova*, aparezca la figura del *primus inter pares* de los canónigos responsables de su renovación, Antoni Bou, del obispo que gestionó la financiación, Rodrigo de Borja, y de los arquitectos que la construyeron, Francesc Baldomar y Pere Compte.

30 CARRERO SANTAMARÍA, E., *Arquitectura y Liturgia. El contexto artístico de las consuetas catedralicias en la Corona de Aragón*. Palma de Mallorca, 2014.

31 Ya a finales del siglo XIV se debatía en el cabildo y en la ciudad sobre las dimensiones que debería adquirir el coro. MIQUEL JUAN, M., “El coro de la catedral de Valencia (1384-1395) la introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional”. *Arquitectura en construcción en época medieval y moderna, técnica y organización de la obra*, Amadeo Serra (coord.). Universitat de Valencia, 2010, p. 347-374.

Nuevas pinturas de Juan de la Abadía el Mayor en la Diócesis de Jaca

M^a Carmen Lacarra Ducay¹

De la localidad oscense de Abena, distante a 16 kilómetros de la ciudad de Jaca, proceden unas tablas del primitivo retablo mayor de su iglesia parroquial, dedicada a San Miguel arcángel, que se pueden atribuir, sin duda, al pintor de retablos Juan de la Abadía, “el Mayor”, en la década de los años noventa del siglo XV.²

Juan de la Abadía “el Mayor”, para diferenciarlo de su hijo y colaborador del mismo nombre y oficio, está documentado en la ciudad de Huesca entre 1469 y 1498, fecha de su fallecimiento. Tenía su taller en la parroquia de San Pedro el Viejo, en las calles de la Correría y del Alpargán de la capital oscense, y su notable actividad profesional le obligó a contar con ayudantes y discípulos entre los que se citan, además de su hijo Juan, los pintores Francí Johan Baget o Bachet, natural de Castelló de Farfañá (Lérida), Arnault Aguillón y Pau Reg que le sobrevivirán algunos años.³

Se ha supuesto en su biografía profesional una etapa juvenil transcurrida en Barcelona, en el taller de Bernardo Martorell, (ca. 1455 -1460) donde pudo haber colaborado con Pedro García de Benabarre y Miguel Nadal en el retablo de Santa Clara de Asís y de Santa Catalina de Alejandría de la catedral de Barcelona, para regresar luego a la ciudad de Huesca donde ya se encuentra establecido en 1469, año en que se compromete a pintar un retablo para Barbastro.⁴

Desde entonces hasta su muerte, en 1498, se suceden numerosos encargos para pintar retablos por parte de parroquias, conventos y cofradías de la ciudad de Huesca y de numerosos lugares de la diócesis de Huesca-Jaca, prueba de su plena aceptación entre sus habitantes.

¹ Universidad de Zaragoza.

² Deseo agradecer a don Domingo Jesús Lizalde Giménez, Delegado de Patrimonio Cultural de la Diócesis de Jaca, y a doña Belén Luque Herrán, Directora Gerente del Museo Diocesano de Jaca, las ayudas prestadas para la realización de este trabajo.

³ DEL ARCO, R. DEL, "Un gran pintor quattrocentista aragonés", *Seminario de Arte Aragonés*, I (1945), p. 15-30. Primer artículo monográfico dedicado al pintor Juan de la Abadía.

⁴ GUDIOL RICART, J., *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, I.F.C., 1971, p. 53.



**Hipótesis de
reconstrucción del
retablo de Abena
(Huesca)**

**Lacarra Ducay, M.^a C.,
y Ruíz Quesada, F.**

En 1473 ya debía de estar acreditado como buen pintor entre sus contemporáneos pues se le encarga el retablo mayor de la catedral de Jaca, de la advocación de Santa Orosia, patrona de la ciudad, retablo que se terminó de pagar en 1496 y que se consagró el 16 de octubre de 1499, un año después de la muerte del pintor.

“Según los libros de la fábrica del archivo, pintose aquel retablo en la última mitad del siglo XV. En 1473 consta se entregaron 250 sueldos jaqueses á maese Juan de la Abadía, pintor, natural de Huesca, para la fábrica del retablo de Santa Orosia, 610 en 1495 para el mismo objeto, y al año siguiente se le dio cumplimiento del pago. La fecha de la consagración de él se halla en la siguiente nota copiada de la carcomida hoja de uno de aquellos libros: “1499 dia de Sant Bertran á 16...fue consagrado el altar mayor de la Seo por maestre Guillen Serras obispo de Bona que fue enviado por el ilustre Sr. Obispo de Jaca D. Juan de Aragón. Es ansi que primero ya era consagrado; empero cuando se...de pincel que es la historia de Santa Eurosia sobre el retaulo de mazoneria, mudaron la...afuera...e ansi fue aniquilada la consagración del dicho altar.”⁵

En 1474 realizaba el retablo de San Andrés apóstol para Banastás, en colaboración con Arnaut de Aguillón, que todavía llegó a conocer don Ricardo del Arco, destruido en 1936, y también el retablo mayor de la iglesia parroquial de San Vicente de Labuerda (Boltaña), dedicado a San Vicente mártir entre san Miguel arcángel y san Lorenzo, con

⁵ QUADRADO, JOSÉ M^a, Aragón, en : *España, sus monumentos y artes-su naturaleza e historia*. Barcelona, Editorial de Daniel Cortezo y Cia. 1886, p. 300, (1) nota a pie de pagina.

colaboración de otros pintores, felizmente conservado, que fue restaurado hace pocos años por el Gobierno de Aragón.⁶

En 1476 se comprometía a realizar un retablo de la advocación de San Juan Bautista, a expensas de la viuda de Miguel de la Tornera, para la capilla de dicha titularidad situada en la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca, terminado antes de 1477, hoy desaparecido. Entre esa fecha y 1479 hace el retablo de la cofradía de San Esteban instituida en la iglesia parroquial de Santa María de Foris o de Fuera, es decir extramuros de Huesca, también desaparecido.⁷

En 1490 se le abonaba el retablo de Santa Catalina de Alejandría para la cofradía de dicha advocación que tenía su sede en la iglesia de Santa María Magdalena de Huesca, cuyas tablas, vendidas hacia 1928, se encuentran repartidas en distintos museos y colecciones particulares de Europa y de los Estados Unidos de América.⁸ Este retablo es citado como modelo para el retablo de Santa Bárbara, contratado por Juan de la Abadía en octubre de 1491 para la ermita de las mártires Nunilo y Alodia de Huesca, concluido dos años después, del que se conservan dos tablas laterales del cuerpo del retablo en el Museo Diocesano de la capital oscense.⁹

Seguidamente hay que recordar el retablo de san Pedro Apóstol para la iglesia parroquial de Biescas, del que Juan de la Abadía el mayor cobraba la primera tanda en 1493 y cuyo dorado llevó a cabo su hijo en el año 1500.

Desde el 14 de noviembre de 1490 al menos, si no antes, inicia su colaboración con su hijo Juan, ya que es entonces cuando ambos se comprometen con los jurados de la villa de Lastanosa a realizar el retablo mayor de la localidad, dedicado al Salvador, del que se conservan algunas tablas. En 1941 se realizó un retablo mayor nuevo en dicha localidad aprovechándose para su construcción las tablas guardadas en la sacristía del primitivo retablo pintado por los Abadía.¹⁰

Finalmente, el retablo – o parte de él– de la desaparecida iglesia del Espíritu Santo de Huesca, por encargo de su cofradía, que cobraba la viuda del artista en 1499.

Otros retablos de origen oscense, no documentados, pueden ser atribuidos a Juan de la Abadía el mayor por su similitud estilística. Así ocurre con el retablo de Santa Quiteria que procede de la iglesia de San Miguel arcángel de Alquezar y hoy se encuentra en la colegiata de Santa María de la misma localidad, con el retablo del Salvador entre San Marcos y San Blas, Santa Lucía y Santa Bárbara del Museo de Zaragoza, que proviene de la ermita de San Blas de Broto, con las tablas de San Miguel arcángel y de San Sebastián que formaron parte del retablo mayor de Aniés, hoy en la Fundación Lázaro

⁶ En este retablo se advierten dos estilos distintos. En el banco cuatro tablas con las figuras de cuatro santas con sus atributos identificadores: Catalina, Bárbara, Quiteria y Lucía. En el cuerpo del retablo los tres santos titulares, Vicente, Lorenzo y Miguel arcángel, junto con san Lorenzo (latéral izquierdo) y un pasaje de la vida de San Vicente (latéral derecho) en los extremos. En el ático, un Calvario flanqueado por sendas tablas del martirio de San Vicente diácono. Todo ello pertenece a Juan de la Abadía el mayor. Luego dos tablas laterales, con San Vicente mártir ante el juez y Santiago el mayor como peregrino, mas las puertas de acceso al abside con las figuras erguidas de los santos Pedro y Pablo, pertenecen a otro pintor más avanzado estilísticamente, de comienzos del siglo XVI.

⁷ ARCO, R. DEL, "Un gran pintor quattrocentista aragonés", *Seminario de Arte Aragonés*, I, p. 18.

⁸ Entre otros, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Museo de Arte de la Universidad de Kansas y colección Tomás Harris de Londres.

⁹ Se descubrieron de manera fortuita a principios de mayo de 1981. LACARRA DUCAY, M^a C., "Dos nuevas pinturas de Juan de la Abadía el Viejo, en el Museo Diocesano de Huesca", *Boletín del Museo e Instituto « Camón Aznar »*, XI-XII (1983), p. 28-54.

¹⁰ BALAGUER, F., "El retablo mayor", en ALINS RAMI, L., *Lastanosa, un pueblo, unos hombres, una historia*, Huesca, 1992, p.91-98.

Galdiano de Madrid, (inv. 2546 y 2547), con el retablo de santo Domingo de Guzmán, san Pedro mártir y san Bartolomé apóstol, que se encontraba en la ermita de Santo Domingo de Almudévar hasta 1936, con la tabla de San Miguel pesando las almas, titular de un retablo que procede de la parroquia de Liesa, en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC,5082), y con la Virgen con el Niño entronizada con ángeles músicos, tabla titular que procede de Sorripas, custodiada en el Museo Diocesano de Jaca, una de las obras de mayor influencia flamenca de su producción.

Juan de la Abadía el mayor falleció en Huesca antes de enero de 1499. Su hijo seguiría trabajando, asociado unas veces a Pau Reg, como en el retablo de San Sebastián de Borja (Zaragoza), y otras con Bachet.

Estilísticamente este destacado maestro oscense representa la plena aceptación de los modelos naturalistas flamencos y germánicos difundidos en Aragón desde la segunda mitad del siglo XV, y su influencia se dejará notar hasta las primeras décadas del siglo XVI.¹¹ Su manera de pintar se identifica por la elegancia formal de sus composiciones basadas con frecuencia en grabados de Martín Schongauer (h. 1465-1491) a los que se reconoce en los retablos de su última época. Su dibujo es de rara perfección, potenciado por un hábil sombreado que proporciona a cabezas y manos una acusada expresividad. Su policromía combina con habilidad tonalidades frías y cálidas, sin olvidar el empleo del oro, aplicado sobre estuco en relieve, para enriquecer los atavíos y destacar los nimbos de los personajes sagrados.¹²

Así, por ejemplo, en el retablo mayor de Lastanosa (Huesca), parcialmente conservado en dicho lugar, la escena de la Epifanía procede directamente de uno de los grabados más populares del maestro, que repetirá en otras ocasiones, y los apóstoles que figuran en el banco, Tomás, Simón, Felipe, Santiago el Mayor, Bartolomé y Judas Tadeo, de la serie dedicada al apostolado que llevó a cabo Schongauer en la década de los años ochenta del siglo XV.¹³ El retablo de El Salvador de Lastanosa fue documentado por don Federico Balaguer en 1490, lo que nos indica una temprana recepción en Huesca de los grabados del Maestro de Colmar.¹⁴

Esto se confirma de nuevo con el retablo del Salvador que proviene de la ermita de san Blas de Broto, hoy en el Museo de Zaragoza.¹⁵ La obra pertenece inequívocamente al mayor de los Abadía, a pesar de no estar documentada, y en ella, junto con una Epifanía similar a la de Lastanosa, figura santa Bárbara que repite, con alguna variante y vista en posición contraria, la imagen de una de las vírgenes prudentes de la serie que dedicó Schongauer al tema de Las vírgenes prudentes y las vírgenes necias basado en la parábola de San Mateo (25, 1-5). En la pintura sobre tabla se ha modificado el atributo,

¹¹ LACARRA DUCAY, M^a C., "Las relaciones artísticas entre Aragón y Flandes durante la Baja Edad Media", *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Vicerrectorado de Cultura y Política Social de la Universidad de Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2015, p. 54-55.

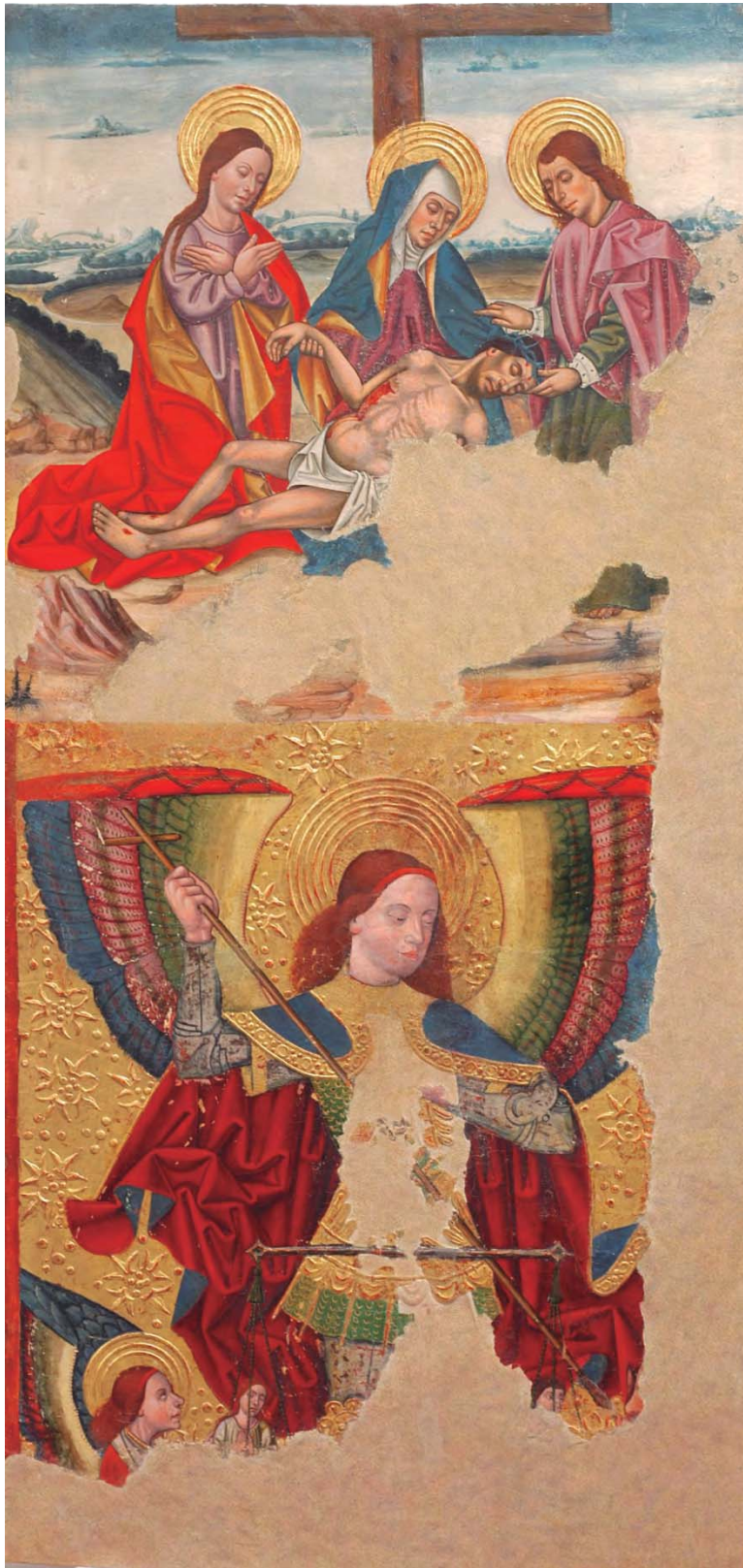
¹² LACARRA DUCAY, M^a C., "Influencia de Martín Schongauer en los primitivos aragoneses", *Boletín del Museo e Instituto « Camón Aznar »*, XVII-1984, p. 23-24.

¹³ La datación del apostolado de Schongauer oscila entre el comienzo de la década de los ochenta (c.1480) y algunos años después. Del éxito de la serie es prueba suficiente el número de veces que fue copiada por pintores alemanes y extranjeros. También se ha recordado que la sensación de monumentalidad que producen en el observador, a pesar de su reducido tamaño, parece anunciar a los Cuatro apóstoles de Alberto Dürero (ca.1526), hoy en la Pinacoteca de Munich.

¹⁴ BALAGUER, F., "El retablo Mayor", en ALINS RAMI, L., *Lastanosa; un pueblo, unos hombres, una historia*, Huesca, 1992, p. 91-98.

¹⁵ LACARRA DUCAY, M^a C., *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Gobierno de Aragón, Departamento de Cultura y Turismo. Zaragoza, 2003. p. 58-65.

una torre con tres ventanas en lugar de una lámpara encendida, pero el tipo femenino y la postura son iguales.¹⁶



Juan de la Abadía el Mayor. San Miguel arcángel y Lamentaciones ante Cristo muerto. Procede de Abena (Huesca). Museo Diocesano de Jaca

¹⁶ La serie de Schongauer comprende cinco vírgenes prudentes y cinco vírgenes necias según se describe en la parábola evangélica. La cronología propuesta oscila entre la década de los años chenta (F. Baugmart) y la de 1490 (Shestack), basada en motivos de estilo.

Las tablas del retablo de Abena fueron descubiertas, totalmente carcomidas detrás del retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel, por don Felipe García Dueñas, director del Archivo Diocesano de Jaca. Y desde febrero del año 2014, una vez restauradas, se exponen en el Museo Diocesano de Jaca.¹⁷

La primera de ellas (145 x 67, 45 cms.) constituía la tabla principal y titular del cuerpo del retablo y en ella se representan dos escenas superpuestas: en la parte inferior, en formato vertical, la escena de San Miguel arcángel pesando las almas de los resucitados en una balanza, y en la parte superior, en disposición horizontal, las Lamentaciones ante Cristo muerto.

La primera de las composiciones repite con escasas variantes la pintura sobre tabla que formó parte del retablo mayor, anterior al actual, de la iglesia parroquial de Liesa (Huesca), según apreciación de don Ricardo del Arco, que hoy se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona.¹⁸ Se representa a san Miguel como guerrero (*princeps militiae angelorum*) vestido a la usanza de los soldados aragoneses de la segunda mitad del siglo XV. Se encuentra erguido, con las alas multicolores abiertas a la espalda y la balanza con los dos platos y la lanza para defenderse del jefe de las milicias infernales en las manos. La pérdida de la pintura en la parte inferior de la tabla obliga a imaginar la zona desaparecida que cabe reconstruir con el ejemplo de la tabla de Liesa.



Juan de la Abadía el Mayor. San Miguel arcángel, procede de Liesa (Huesca). Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona



Juan de la Abadía el Mayor. San Miguel Arcángel. Procede de San Esteban de Aniés (Huesca). Fundación Lázaro Galdiano, Madrid

¹⁷ Los trabajos de restauración, subvencionados por el Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón fueron realizados en Huesca, entre los años 2005 y 2007, por la empresa Tesera S.L.

Estos datos, así como las fotografías de las pinturas de Abena me han sido proporcionados por la Directora Gerente del Museo Diocesano de Jaca, doña Belén Luque.

¹⁸ ARCO, R. DEL, *Catálogo Monumental de España*, Huesca, Madrid, 1942, p. 171, fig. 325. Después de haber pertenecido a la colección de don Luis Plandiura, ingresó en 1932 en el Museo de Arte de Cataluña, hoy Museo Nacional. (Inv. N° 5.082),

La escena de la parte de arriba, que vendría a substituir al tradicional Calvario como ático o coronamiento está dedicada a plasmar las Lamentaciones sobre Cristo muerto de la Virgen María, Mater Dolorosa, entre María Magdalena y Juan evangelista, sorprende por su originalidad iconográfica al no ser un tema habitual, a la luz de lo que se conoce de las pinturas llevadas a cabo en el taller de los Abadía.



Juan de la Abadía el Mayor. El Salvador y Milagro de San Miguel arcángel en Roma. Procede de Abena (Huesca). Museo Diocesano de Jaca

En un paisaje yermo centrado por la cruz de la crucifixión, se encuentran los personajes protagonistas: la Virgen María que sostiene sobre sus rodillas el cuerpo inerte de su Hijo recién descendido del madero de su martirio al que contempla con ternura mientras le sostiene la mano derecha con la suya, flanqueada por la imagen juvenil de María Magdalena con el cabello suelto sobre los hombros envuelta en un manto encarnado, y Juan, el discípulo amado de Jesús quién, profundamente conmovido, toca con su mano izquierda la cabeza de su maestro.

La segunda de las tablas (140, 4 x 45, 5 cm) se situaba en la calle lateral derecha del cuerpo del retablo, desde el punto de vista del observador, con una temática distinta. En la parte inferior se muestra la figura de Cristo Salvador, en posición sedente y actitud de bendecir con la mano derecha mientras sostiene un globo terráqueo de cristal coronado por una cruz con la mano izquierda. El modelo iconográfico repite el que se representa en la calle central del retablo de la ermita de san Blas de Broto (Huesca), hoy en el Museo de Zaragoza, aunque en este segundo ejemplo es la imagen titular y se muestra en posición erguida sobre un repostero de brocado.



Juan de la Abadía el Mayor. Retablo del Salvador entre San Marcos, San Blas, Santa Lucía y Santa Bárbara. Procede de la ermita de San Blas de Huesca. Museo de Zaragoza

En la parte de arriba, acorde con la titularidad del retablo y la advocación del templo que lo acogía, se representa la Aparición de San Miguel arcángel sobre la tumba del emperador Adriano, a orillas del río Tiber. San Gregorio Magno o Gregorio I el Grande (590-604), con atavíos pontificales, se muestra a la cabeza de una nutrida procesión que transcurre por la ciudad de Roma, en solicitud del fin de la epidemia de peste que asola la ciudad, y la aparición del arcángel san Miguel en lo alto del mausoleo de Adriano (o Castell Sant´Angelo) que limpia una espada bañada en sangre y la guarda en su vaina, para significar que ha oído las preces del pontífice y las de los creyentes y que da por terminado el castigo de la peste.

Escena llena de interés humano por la abundancia de personajes, religiosos y civiles, hombres y mujeres, situados en un contexto urbano medieval con edificios torreados terminados con almenas y merlones. Es también una composición poco habitual entre las conservadas del taller de Juan de la Abadía el mayor, que ayuda a valorar, de una manera nueva y más potente, la trayectoria profesional de su autor.

**Flandes a Mallorca:
trobadra d'una Mare de Déu del *Planctus Domini***

P. Gabriel Llompart, CR¹ & Joana Maria Palou²

Els grups escultòrics gòtics del Sant Sepulcre, que representen el plany sobre el cos de Crist mort dels personatges que segons els evangelis participaren en la seva sepultura i que tenen gran tradició a Catalunya,³ quan menys des de mitjan segle XIV, no semblen haver reeixit a Mallorca. S'hi han conservat diverses Pietats, és a dir el plor de la Mare de Déu amb el Crist mort sobre la falda,⁴ a vegades acompanyada d'altres figures, escultrades i de petita mesura, de la segona meitat del segle XV, i per via documental es sap de l'existència entre d'altres d'un grup o roca de la Lamentació amb cinc personatges que un ermità encomanava a Gabriel Mòger el 1427.⁵ Es coneixen també alguns exemples escultòrics de Davallaments,⁶ però fins ara ben be no s'havia trobat cap peça relacionable amb un Sant Sepulcre,⁷ ni se'n té notícia.

Fa algun temps el pare Llompart va trobar en una possessió dels afores de Palma una escultura que ara identifiquem justament com un dels personatges protagonistes d'un Planctus o d'un Sant Sepulcre, la Mare de Déu.⁸ El festeig a l'admirada amiga Maria Rosa Manote és bona ocasió per donar a conèixer la peça, excepcional a Mallorca.

¹ De la Societat Catalana d'Estudis Litúrgics

² Directora del Museu de Mallorca.

³ BRACONS I CLAPÉS, J., "Els grups del Sant Sepulcre a Catalunya. Precisions sobre l'origen d'aquest model iconogràfic", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 29 (1987), p. 87-103 i BRACONS I CLAPÉS, J., "Els Sants Sepulcres", a A. Pladevall (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 316-322.

⁴ COMPANY, X., "Temática Mariana en el Museo San Pío V", *Madonnas y Vírgenes. S. XIV-XVI. Colección del Museo San Pío V*, València, 1995, p. 82-84 [catàleg de l'exposició].

⁵ AGUILÓ, E., "Notes y documents per una llista d'artistes mallorquins dels sigles XIV y XV", *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 11 (1905-1907), p. 26.

⁶ LLOMPART, G., "El Davallament de Mallorca, una paralitúrgia medieval", *Miscel·lània litúrgica catalana*, 1 (1978), p. 109-133.

⁷ Poc més que a efectes d'inventari es pot esmentar una Deposició de Crist de devers el 1500, que es mal conserva a la capella del Roser Vell de Pollença. Assignada a Gabriel Mòger II, feta de fusta, corda i tela encolada, és obra de categoria propera a l'art popular: PALOU, J. M., "Mòger, Els", G. Frontera (dir.), *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, vol. III, Palma, 1996, p. 272.

⁸ La família Sastre Alzamora, propietària de la peça, l'ha dipositada generosament en el Museu de Mallorca, on té el registre DA15/18/001.





La figura exempta de Maria està tallada en una pedra arenosa, molt blanca i compacta que no hem identificat. Mesura 64 cm d'alçària, 37 cm de llargària i 21 cm d'amplària. L'estat de conservació de la talla és molt bo. Conserva part de la policromia original, particularment a les carnadures, però els vestits varen ser sobrepintats en bona part, segurament en el segle XVIII. Tanmateix els colors volen reproduir els originals, ateses les restes visibles.

En una positura forçada i que alhora vol ser naturalista, presentada sobre una roca grisosa, la Mare de Deu mig gira el tors i el cap sobre l'esquerra, junta les mans amb els dits entrelaçats cap a la dreta; les cames estan eixancades, amb el genoll dret a tocar del terra i l'esquerre, sobre el que recolza el braç, flexionat. La cara és arrodonida, de faccions regulars, i l'expressió vol ser de gran dramatisme: celles baixes, ulls plorosos, boca entreoberta amb rictus de dolor. Va abillada amb túnica morada, tallada sota el pit, amb escot rodó i amples mànigues; des del cap fins als peus es cobreix amb mantell blau que emmarca la cara, es recull en els braços amb plecs amples i feixucs i cau amb altres en diagonal, tensos, entre els genolls. Les voreres de la túnica i del mantell van rematades amb cinta daurada. La cara posterior és poc més que plana. Sembla fora de dubte que formava part d'un dels grups que representen la Lamentació sobre el cos de Crist o el seu Enterrament.

La figura, agosarada i teatral, ben articulada, potser una mica desproporcionades les cames, massa curtes en relació al tors, expressa l'aflicció davant el cos del Crist mort tant en la tristor del rostre com en la postura mig asseguda, mig agenollada de qui no es pot tenir de desconhort. El realisme cercat en l'expressió del dolor contingut, el tractament detallat de la cara i del plegat del mantell, la rotunditat elegant de l'escultura, conviden a adscriure la peça a un desconegut escultor flamenc de devers el 1500. No hem sabut trobar paral·lels directes que permetin adscriure la peça a un taller determinat.

Ara per ara la figura no té parangó a Mallorca, tot i que algunes, molt poques, peces escultòriques conservades, de la segona meitat del segle XV, confirmen el gust, l'existència i la influència d'aquestes obres a l'illa. Resulta imprescindible aduir en primer lloc i tant pel que fa a la relació iconogràfica com als ecos estilístics, la roca de la Lamentació o Plany sobre el Crist mort, atribuïda a Huguet Barxa i estudiada per Maria Rosa Manote.⁹ També interessa la referència a la Pietat de la lauda sepulcral dels parents, socis i col·laboradors dels Sagrera, els Vilasclar, un dels quals, segurament Guillem, va obrar la figura de Maria amb el cos mort del Fill sobre els genolls, a partir de models nòrdics.¹⁰ Encara més, s'ha de destacar amb el mateix tema una altra escultura, aquesta probablement importada de Flandes, també a l'entorn del 1500, per a guarnir la sepultura de Nicolau Angelats, un molt important mercader català, amb coneguts negocis amb Gènova i amb els Països Baixos, enterrat a la catedral de Mallorca, a la capella que a partir de la lauda sepulcral és coneguda modernament com a de la Pietat.



Atribuït a Huguet Barxa. Lamentació o Plany sobre el Crist Mort. Museu Diocesà, Palma

9 MANOTE, M.R., "Huguet Barxa (atribuït). Lamentació o plany sobre el Crist mort", *Mallorca gòtica*, Barcelona-Palma, 1998, p. 259-261 [catàleg de l'exposició]. S'exposa en el Museu Diocesà de Mallorca, Palma.

10 Procedent del claustre del convent de Sant Francesc (Palma), s'exposa en el Museu de Mallorca, NIG DA05/009/026, en dipòsit de la Societat Arqueològica Lul·liana; PALOU, J. M., "Vilasclar, Els", G. Frontera (dir.), *Gran Enciclopèdia de la Pintura i l'Escultura a les Balears*, vol. IV, Palma, 1996, p. 372-373.

S'ha d'esmentar una darrera figura escultòrica que, tot i que es conserva a Mallorca i que justament formava part d'un grup del Sant Sepulcre o del Plany, és a l'illa com a fruit de l'atzar: es tracta d'una representació de Maria Magdalena, de terra cuita, recollida en aigües al nord de Mallorca, on degué anar a parar degut al naufragi del navili que la transportava des d'Itàlia qui sap a on.¹



Maria Magdalena. Museu de Mallorca, Palma

Les relacions comercials de Mallorca amb Flandes al llarg de la baixa edat mitjana i fins ben avançat el segle XVI són prou conegudes,² així com també la importació de peces artístiques i decoratives, tot i que el que s'ha conservat sigui poc més que testimonial.³ Pel que fa al segle XV i primeres dècades del XVI, la documentació tanmateix constata el gust per les produccions flamenques, el valor que se'ls conferia i els encàrrecs directes i precisos. És per això que resulta plausible que aquesta Mare de Déu

1 Ara al Museu de Mallorca, NIG 11513. Sembla obra toscana o umbra, d'entre 1507 i 1520; vegeu PALOU, J. M., <http://ceres.mcu.es/pages/Main>.

2 SEVILLANO COLOM, F. & POU MUNTANER, J., *Historia del puerto de Palma de Mallorca*, Palma, 1974, p. 14 i 153 i ss.

3 LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, tom I, Palma, 1977, p. 187-197; i LLOMPART, G., "Mallorca, cap de creus", *Mallorca gòtica*, Barcelona-Palma, 1998, p. 13-20 [catàleg de l'exposició].

juntament amb les altres figures que devien conformar el conjunt del Plany, fos un de tants encàrrecs fet al mercat flamenc amb destinació a una de les capelles mallorquines, en aquest cas i ara per ara desconeguda. La peça s'ha conservat a la possessió on s'ha trobat quan menys des de mitjan segle XIX i la família propietària no coneix cap notícia sobre l'origen o la procedència. Tot i així resulta que a la capella de les cases s'hi guarda una taula de Rafel Mòger que representa sant Vicenç Ferrer, que el pare Llopart data del tercer quart del segle XV i adscriu a l'església del convent de Sant Domingo de Palma, derruït immediatament després de la desamortització, el 1837, i dispersades les riques obres d'art,⁴ algunes per diferents esglésies,⁵ tot i que moltes passaren també a mans privades.⁶ Be podria ser aleshores que la Mare de Déu, juntament amb la taula de Rafel Mòger, procedís del convent dominicà. Tanmateix és molt poc el que encara es coneix de Sant Domingo de Ciutat de Mallorca, tant de l'arquitectura com de les peces artístiques que contenia i per tant no es pot anar més enllà de l'especulació.

La coneguda recepció i acceptació de models i d'obres a la Mallorca baix medieval, en la mesura del possible per a una petita illa amb problemes financers i econòmics endèmics, recolza la idea de què la figura de la qual tractam formàs part, juntament amb les altres que degueren constituir el grup del Sepulcre o del Plany, d'un conjunt importat possiblement a principis del segle XVI, amb destinació a una de les capelles locals. I reforçaria també la lògica de què algun d'aquests conjunts va haver d'arribar a Mallorca. D'altra banda s'han conservat altres grups monumentals o els seus vestigis, de devers el 1500, alguns importats i d'altres produïts per artistes locals, tot el qual incideix en l'argument del coneixement i del gust per aquest tipus de treballs que, a més, es relacionen en concepció litúrgica amb els Sants Enterraments.⁷ Es tracta del monumental Betlem de Jesús, del taller napolità dels Alamanno,⁸ i, sobretot, dels grups de la Dormició, popularment coneguts com a «Llits de la Mare de Déu morta»,⁹ un d'entre els més rics dels quals procedeix justament del convent dominicà de Palma.¹⁰

Poc més és el que hom pot afegir sobre la figura del Plany de la Mare de Déu que presentam, més enllà de donar-la a conèixer i d'incorporar-la a l'inventari de les peces que procedents d'algun taller escultòric de Flandes s'integraren al patrimoni artístic de Mallorca.

4 Algunes passaren al Museu Provincial de Belles Arts, refós el 1961 en el Museu de Mallorca, on ara es conserven: a més de peces de decoració arquitectònica, principalment capitells, s'hi guarden dues taules del retaule de Nostra Dona de Gràcia, de Francesc Comes, ca. 1400-1410 -NIG 04153-; el retaule de sant Bernat, del Mestre de Santa Eulàlia -NIG 04152- i Nostra Dona de la Bona Mort, de Rafel Mòger, ca. 1480 -NIG 04147.

5 Hi ha peces procedents de Sant Domingo a la catedral -urna funerària de fra Pere Bennàsser, segle XIV; monument funerari del marquès de la Romana, 1814- i a diverses parròquies de la Part Forana -conjunt de la Dormició de Binissalem, segles XVI i XVII; òrgan de Santanyí, segle XVIII, etc.

6 Com és ara la lauda sepulcral de Joan Valero, secretari d'Alfons el Magnànim, actualment a la col·lecció de Son Berga.

7 BRACONS I CLAPÉS, J., "Els grups del Sant Sepulcre a Catalunya. Precisions sobre l'origen d'aquest model iconogràfic", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 29 (1987), p. 99.

8 LLOMPART, G., *El Belén mallorquí*, Barcelona, 1993, p. 26-43.

9 MUNAR, G., *Devoción de Mallorca a la Asunción*, Palma, 1950 i LLOMPART, G., "La Mare de Déu morta a Mallorca, entre el folklore i la litúrgia", *Món i Misteri de la Festa d'Elx*, València, 1986, sp.

10 Es conserva a l'església parroquial de Binissalem.

La temàtica de les vidrieres del gòtic civil a Catalunya¹

Sílvia Cañellas

La idea de posar vidre a les finestres d'edificis de tota mena és força antiga.² El vidre pla ofereix una superfície translúcida i protectora de l'exterior que ha estat utilitzada des de temps immemorials tant a orient com a occident. Però, amb el creixement de les obertures cal algun suport per a les plaques vítries, ja que les planxes de vidre transparent són elements industrials inexistents en l'antiguitat. El plom es converteix així en l'element d'acompanyament i suport del vidre en la configuració de les vidrieres.

Per altra banda, la conservació de les vidrieres és un fet difícil i, com deia Lafond³:

En général... le vitrail ne survivait pas à la "modernisation" de son entourage.

És a dir, les vidrieres de les nostres esglésies gòtiques s'han conservat més fàcilment pel manteniment dels usos religiosos; mentre que els canvis d'ús dels espais institucionals i privats i la variació dels gustos artístics han causat la pèrdua material de gairebé totes les vidrieres que, en temps gòtics, ocupaven els nostres edificis civils.⁴

Per una altra banda, tot i la antiguitat de l'ús dels vidres en les finestres, no totes les obertures estaven dotades de vidres. L'alt preu de les vidrieres va fer que, en molts casos, s'optés per altres sistemes de cobriment i d'aïllament: albastres, teles encerades, pergamins...⁵ I en part d'ells hi hauria també representacions pictòriques.

¹ Totes les imatges que acompanyen el present article han estat realitzades per l'autora de l'article.

² Rodons de vidre pla (colat però també bufat) encastats al mur o amb marcs de fusta i petites finestres rectangulars fixes han estat trobats en algunes excavacions d'època romana. Vegeu: BALCON-BERRY, S.; PERROT, F.; SPIN, C. *Vitrail, verre et archéologie entre le Ve et le XIIe siècle*, Paris, 2009; *Verre et fenêtre de l'Antiquité au XVIIIe siècle. Actes du colloque international*, París 2009.; més antigues encara són les làmines de cristall (no de vidre però amb la funció d'aquest) tallat, que sembla que aniria encastat en una estructura de fusta per a ésser col·locat en una finestra, que es troben exposades al Museu Arqueològic Nacional d'Atenes (Inv. 2708).

³ LAFOND, J *Le Vitrail, Origines, technique, destinées* Paris, 1978, p. 96.

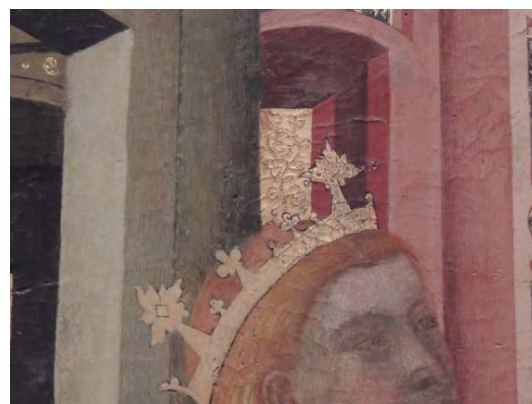
⁴ Únicament es conserven petits fragments de vidre procedents de l'antic Palau dels Reis de Mallorca a Perpinyà, peces que podrien datar de finals del segle XIII. Part d'aquestes peces han estat publicades a DOMÍNGUEZ, C. ; VILA-GRAU, J. ; VILA, A. "Palau dels Reis de Mallorca a Perpinyà" *Corpus Vitrearum Medii Aevi: Catalunya, 5*, Barcelona, 2014, volum 1, p. 165-180.

⁵ A finals del XIV a les finestres de les cambres del Palau Reial de Barcelona es posaven draps encerats ACA, Reial Patrimoni, Mestre Racional, Apèndix General núm. 1000, A-358, foli 192. El present

Els espais de luxe o més visibles serien les zones on les vidrieres serien més comunes. Les capelles i els grans salons de les principals institucions del país mostrarien, com ho feien les esglésies, les seves grans vidrieres de colors. Mentre palaus i cases burgeses tindrien, en les sales principals, vidrieres fixes (no practicables) que cobririen sovint la meitat superior de la finestra mentre la inferior podia quedar coberta directament amb porticons de fusta. Però, quina mena de representacions hi havia en aquestes peces?

Si ens fixem en les imatges de les finestres que trobem en els nostres retaules gòtics, veurem que els pintors no han parat massa atenció a la representació dels vitralls. Finestres obertes sense vidres en la major part de les obres, porticons de fusta i cortines per cobrir la llum i el fred, algunes mitges finestres de vitrall en rombes, són part de les formes que prenen les finestres que s'hi representen. En molt pocs casos s'imiten vitralls i només a les capelles s'hi solen mostrar vidrieres complertes de peces de vidre rodones que recorden cibes.⁶

Com a contrapunt a aquesta poca concisió dels nostres retaules, alguns textos de l'època han deixat detalls interessants. Tot i així, cal tenir present que dels més de 250 documents, dels segles XIV al XVI, localitzats a Catalunya referits a les vidrieres dels edificis civils, només una molt petita part fa referència a la temàtica que hi havia representada.



Bernat Despuig/Jaume Cirera.

Detall amb caps que surten de les finestres del retaule de Sant Miquel i Sant Pere (1432-33). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Cercle de Ferrer i Arnau Bassa.

Detall amb vitrall amb ornamentació vegetal del retaule de l'Anunciació i l'Epifania (1347-1360). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

article té el seu origen en CAÑELLAS, S. ; DOMINGUEZ, C. "Verrières dans l'architecture civile de Catalogne (XIVe - XVIe siècle)" *Les panneaux de vitrail isolés / Die Einzelscheibe / The single stained-glass panel*. Romont, 2010 p. 45-54. Abans se n'havia ocupat també DOMINGUEZ, C. "La vidriera als edificis civils de Catalunya dels segles XIV-XVI" *I Jornades Hispàniques d'Història del Vidre. Actes*. Barcelona, 2001, p. 305-331. Altres autors s'han ocupat puntualment dels vitralls dels diferents edificis que esmentarem.

⁶ Entre les obres del MNAC podem trobar exemples de tots aquests casos: caps que surten directament de finestres (*Retaule de Sant Miquel i Sant Pere*, 1432-33, Bernat Despuig), cortines (*Anunciació de Vallmoll*), vitralls incoloros (*Presentació de Jesús al Temple*, s. XV, Mestre de la Seu d'Urgell), de rombes (*Bancal d'Herodes* de Garcia de Benavarre), cibes (*Retaule de Sant Vicenç*, 1455-60, de Jaume Huguet), porticons (*Retaule de l'Epifania*, 1469, Joan Reixac), imitacions de vitrall (Cercle de Ferrer i Arnau Bassa, *Anunciació i Epifania*, 1347-60). Són exemples europeus remarcables de vitralls figurats ben detallats: la taula amb *La prèdica de Sant Joan* (1460-80, mestre de Marienleens, Koln, Museu d'Història de Nüremberg) el *Tríptic de Mérode* (1425-30, Roger Campin, Cloisters MET, Nova York) o el *Díptic devocional de Maarten van Nieuwenhove* (1487, Museu Membling, Bruges).

En el present article es farà una ullada a les informacions que sobre aquesta qüestió s'han recollit fins al moment.⁷



Pere Garcia de Benavarre.

Detall dels vitralls de rombes de colors del Banquet d'Herodes (c. 1470). Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Temàtica religiosa:

Com a lògica continuació de les grans esglésies, s'ha de començar per parlar de les capelles dels edificis institucionals. Cal pensar que en les seves vidrieres, de temàtica religiosa, es partiria de la representació de petites escenes evangèliques o tipològiques, d'hagiografies i de galeries de sants.

Els parcials fragments conservats al Palau dels Reis de Mallorca a Perpinyà poc ajuden a establir les representacions que hi hauria: d'una banda tenim elements geomètrics i vegetals, que formarien part de les bordures i fons, de l'altra, porcions molt residuals de figures que, en tot cas, poc o res resolen sobre el tema.

Amb la manca de restes cal recórrer als documents de l'època. Així sabem que la capella de la Casa de la Ciutat de Barcelona tingué una vidriera amb la representació del Judici Final. Realitzada pel mestre Terri de Metz segons un dibuix del pintor català Guillem Talarn (1449).⁸ La peça s'inserí en un conjunt més complex que havia estat ja pensat quan el Consell municipal havia encarregat al pintor Lluís Dalmau el retaule de la "Verge dels Consellers" (1444). Des d'un primer moment es va pensar en la realització de la vidriera, amb grisalla i groc d'argent, que havia d'il·luminar aquest quadre i havia d'ajudar al lligam temàtic de les dues obres. Com ens explica Francesc Ruiz,⁹ els

⁷ Trobareu la transcripció de la majoria de la documentació que s'esmenta en el present article a: DDAA *Corpus Vitrearum Medii Aevi: Catalunya*, 5, Barcelona, 2014, volum 1, p. 165-180 i 259-352.

⁸ DURAN, A. *Barcelona i la seva història*, volum 3, Barcelona, 1975, p. 250-252. Vegeu també: DOMÍNGUEZ, C. "Barcelona, Casa de la Ciutat" *Corpus Vitrearum Medii Aevi: Catalunya*, 5, Barcelona, 2014, volum 1, p. 312-324.

⁹ RUÍZ, F. "Apropament a la simbologia del Retaule de la Mare de Déu dels Consellers", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5, Barcelona, 2001.

paral·lelismes són múltiples. A grans trets cal dir que la primera vinguda del Crist representada, en la pintura, amb el Nen assegut damunt les cames de la Mare, es relacionaria amb el tema del Judici Final de la vidriera a través de la idea de la segona vinguda de Crist. De la mateixa manera que la funció protectora i intercessora de la Verge s'estenia, a tota la ciutat, a partir dels seus caps representats pels Consellers de Barcelona, que estaven, en la pintura, agenollats dins l'espai sagrat.

En aquest lligam entre religió i caràcter institucional civil, una de les representacions més utilitzades va ser la dels sants patrons. A la capella de la Casa de la Ciutat de Girona hi havia la representació de Sant Miquel (1519) en una vidriera i l'escut de la ciutat en una altra.¹⁰ La representació del protector combinada amb l'escut ens situa de nou en el paral·lelisme religió–poder amb la protecció i la intercessió del sant davant Déu, legitimant el paper institucional.



Vidriera emplomada amb l'Adoració dels Mags (1569). Kloster Wettingen, Suïssa.

¹⁰ BATLLE, L. "La Antigua capilla de San Miguel de la Casa de la Ciudad", *Annals de l'IEG* vol. XX, any 1971, p. 324. Vegeu també: DOMÍNGUEZ, C. "Girona, Casa Ciutat, Capella de Sant Miquel" *Corpus Vitrearum Medii Aevi: Catalunya, 5*, Barcelona, 2014, volum 1, p. 325-327.

Hauríem de posar en el mateix apartat la vidriera de Santa Eulàlia del Gran Saló de Contractacions de la Casa Llotja de Mar de Barcelona (1515).¹¹ En aquest cas, però, ja no es tracta d'una capella sinó d'un espai d'ús civil i el conjunt vidrat se situa en un context més ampli, que comentarem més avall.

Així, la temàtica religiosa no es restringí a les capelles. Era també religiosa la vidriera que va realitzar l'any 1427, segons disseny de Lluc Borrassà, el mestre d'Anvers Joan de Roure per a la Cambra del Consell del Palau de la Generalitat de Catalunya. Contenia, a la llanceta central, la representació de la Verge amb el Nen en braços i als seus peus sant Joan Evangelista assegut i en actitud d'escriure; als laterals hi havia sant Felip, a la dreta, i sant Narcís, a l'esquerra, i a l'entorn altres sants; les figures estaven situades sota tabernacles i tot era envoltat de motius ornamentals.¹²

La presència de la figura de sant Joan en actitud d'escriure és comuna a moltes obres gòtiques. Relacionada amb els altres evangelistes es remetria als escrits evangèlics.¹³ Aquí, però, l'aïllament del sant acostaria la temàtica a la redacció de l'Apocalipsi a l'Illa de Patmos. I la presència de la Verge amb el Nen recordaria a altres peces de l'època que desenvolupen, damunt del sant escriptor, la visió de la dona apocalíptica. Amb mostres a molts altres punts, aquesta temàtica va tenir força èxit a la zona de Flandes, d'on procedia Joan de Roure.¹⁴

També les cases particulars, optaren, en alguns casos, per la temàtica religiosa. Són molt escassos els documents que en parlen. Això s'entén, per una banda, per la dimensió de les peces i pel sistema d'adquisició que no requeriria de contractes notariais, i per altre costat, pel fet que la vidriera apareixeria inserida en el marc arquitectònic que no sol ser objecte dels inventaris de béns mobles. Tot i així, tenim alguns exemples que ens ajuden a reconstruir la tria temàtica feta en les cases particulars.

És el cas de l'inventari dels béns de l'apotecari de Vic Jaume Busquets (1464) en la casa del qual hi havia una vidriera figurada amb la representació d'una Salutació.¹⁵

Ho és el de Francesc Vernagal amb unes vidrieres amb l'Anunciació. El notari remarca el fet que les vidrieres es trobaven col·locades en unes finestres que s'obrien i es tancaven, cosa que ens fa pensar en una finestra de dues fulles, practicable gràcies a uns frontissos i situada a nivell mig.¹⁶

¹¹ Amb els turments en una ma i a l'altra un llibre i una palma: BAB. Vegeu: DOMÍNGUEZ, C. ; CAÑELLAS, S. "Barcelona, Llotja de Mar" *Corpus Vitrearum Medii Aevi: Catalunya*, 5, Barcelona, 2014, volum 1, p. 277-312.

¹² ACA Generalitat, Sèrie N, núm. 461, foli 182 i núm. 510 folis 73-74. Esmentat per PUIG, J.; MIRET, J. "El palau de la Diputació General de Catalunya" *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, any III, 1909-10, pàgs 385-480, Barcelona, 1911, p. 409-410.

¹³ Com a la Porta del Sarmental de Burgos.

¹⁴ Vegeu, per exemple el gravat d'Albert Durer Sant Joan a Patmos, de 1498 (consultable a internet <http://www.artehistoria.com/v2/obras/3995.htm>) o la pintura del mateix tema de Hieronymus El Bosch (Gemäldegalerie, Berlin) de cap a 1489.

¹⁵ Arxiu de la Cúria Fumada de Vic. Notari Joan Sellers. Inventaris de 1464-65. Inventari dels béns de Jaume Busquets i la seva muller Bartomeua. Esmentat per GUDIOL, J. "De vidrieres i vidriers catalans" *Pàgina Artística de La Veu de Catalunya*, 476, 480, 486 i 492, Barcelona, 1919.

¹⁶ AHCB Fons Notarial I-28. MIRALPEIX MESTRES, M. "Importació d'obres artístiques dels Països Baixos del Sud a Catalunya durant els segles XV i primera meitat del XVI" *Memòria justificativa de recerca de les beques predoctorals per a la formació de personal investigador (FI)* Barcelona, 2011, esmenta també altres exemples.

I és el cas també del metge Puig i Roig de Barcelona que tenia una vidriera amb els seus patrons els sants metges Cosme i Damià, peça del s. XV, que s'inspirava en una il·lustració miniada de Les Grandes Heures d'Anne de Bretagne.¹⁷

Més interessant encara és el cas del conegut inventari dels béns del comerciant de Barcelona Antoni Cases (1448).¹⁸ Entre les moltes peces posades a lloc o que esperaven per ésser venudes, apareixen diverses vidrieres i teles per a finestres. Hi trobem dues vidrieres amb l'Adoració dels tres reis, dues amb la Nativitat de Jesús, una amb la imatge sota tabernacle de la Verge i Crist al costat, una amb la Visitació i una petita vidriera amb la imatge de santa Bàrbara. Hi ha també un conjunt de dues vidrieres amb la Verge en una i l'arcàngel Sant Gabriel en l'altra (formant una Anunciació). Aquesta darrera explicació ens remet a la mateixa estructura que veïem a casa de Francesc Venagal i podríem pensar, de nou, en unes peces que no fossin fixes, sinó molt similars a les actuals finestres batents a la francesa, d'obertura cap endins gràcies a l'existència de frontisses lligades a un marc de fusta o metall.

Entre les finestres amb teles i les diverses teles aptes per a ser utilitzades com a cobriment de finestres, n'hi ha una amb la Nativitat i una altra amb la Verge i Sant Simó.

Així, els canvis temàtics que acompanyaren l'estil gòtic es fan aquí evidents en la tria d'escenes marianes o sobre la infantesa de Jesús al costat de la representació de sants.

Cal destacar la presència, en un petit espai destinat a estudi, d'una petita tela blanca. en una de les finestres, amb la representació de sant Jerònim. Si es pensa en la forma com solen ser les representacions del sant traductor de la Bíblia, voltat sempre de documents i llibres, s'entén la tria d'aquesta imatge per un espai com el de l'escriptori del propietari de la casa.¹⁹

Virtuts:

Un altre tema que trobem en algunes vidrieres és el de les Virtuts personificades en forma de dones. D'origen clàssic, les Virtuts van ser cristianitzades i són presents en moltes manifestacions artístiques medievals. A la Sala del Consell dels 30 de la Casa de la Ciutat de Barcelona es van col·locar, el 1407, dues vidrieres procedents de Flandes amb la personificació de les quatre virtuts.²⁰

Més espectacular degué ser el resultat del Gran Saló de Contractacions de la Casa Llotja de Mar de Barcelona, ja del segle XVI. La documentació ens explica que entre 1500 i 1515 Gil Fontanet va col·locar vidrieres en cinc dels grans finestrals del Saló. En quatre d'aquestes apareixia la temàtica de les Virtuts.²¹ En un primer moment, i com podria

¹⁷ CORTEJOSO, L. "Arte y patología. Guía para un museo imaginario. El lenguaje de las vidrieras (y II)" *Jano. Medicina y humanidades* 18-24 febrer, 1983, núm. 556 pàg. 116-117.

¹⁸ Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB) Bernardo Pi, Referència 113/106 "Plec d'escriptures soltes de diversos anys", folis 7 i 29-33.

¹⁹ Posem per exemple la taula de *Sant Jeroni penitent* del Mestre de la Seu d'Urgell (1395, MEV) o el *Retaule de Sant Jeroni* de Jaume Ferrer (1445-55, MNAC).

²⁰ Vegeu: SAMPERE, S. *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*. Vol. I. Barcelona, 1906, p. 74 i DOMÍNGUEZ, C. "Barcelona, Casa de la Ciutat" *Corpus Vitrearum Medii Aevi: Catalunya, 5*, Barcelona, 2014, volum 1, p. 312-324.

²¹ DOMÍNGUEZ, C.; CAÑELLAS, S. "La Casa Llotja de Mar de Barcelona: revisió del seu procés constructiu a través de la documentació (s. XIV-XVI)" *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, XX. Barcelona 2002; CAÑELLAS, S.; DOMÍNGUEZ, C. "Bartolomé Bermejo i el vitrall" *La pintura gòtica hispanoflameca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, p. 63-68, Barcelona, 2003; TORRAS I TILLÓ, S. *Mare Aurem, Artistes i artesans de la Llotja de Mar de Barcelona a l'època del Renaixement* Museu Marítim de Barcelona Barcelona, 2001. Vegeu

passar amb les peces esmentades més amunt, es podria pensar en les Virtuts Cardinals, però la documentació és explícita en la tria feta. Les dues primeres que es realitzaren, van ser les de la Fe i de l'Esperança, que van ser projectades pel pintor cordovès Bartolomé Bermejo. Després es van fer la de la Virtut de la Justícia, la de Santa Eulàlia, patrona de la ciutat, i la de la Virtut de la Fortalesa. No sabem si el conjunt s'acabà amb més peces, però es podria suposar que les dues virtuts cardinals i les dues teologals esmentades, es completarien amb les tres que falten fins a completar el conjunt de set que serien presidides per la patrona de la ciutat, santa Eulàlia. O potser es va fer una selecció de Virtuts destacant les que s'haurien d'avenir més al caràcter de l'espai dels mercaders?

Les virtuts que lluirien a la sala serien les que els mercaders havien de seguir en la seva activitat diària, virtuts cardinals i teologals reconvertides en virtuts cíviques. Una presència en l'espai públic que seria alhora model de comportament i propaganda de la rectitud moral dels membres de la institució.

Heràldica:

Encetem el tema de l'heràldica amb un supòsit, comentat per Carme Domínguez i que sembla força probable, referit a la representació dels escuts reials que podrien contenir les vidrieres de l'anomenada Cambra dels Timbres del Palau dels Reis de Mallorca a Perpinyà, peces que a mitjans del s. XIV van ser desmuntades i posades en caixes.²²

Les rosasses que donaven llum a la Sala del Consell de Cent de la Casa de la Ciutat de Barcelona, realitzades per Nicolau de Maraya (1405), eren de temàtica heràldica. La Sala era presidida per l'escut reial mentre les altres tres rosasses tenien l'escut de la ciutat. En totes les peces els escuts estaven envoltats d'ornamentació vegetal.²³

El Racional del mateix edifici tingué unes vidrieres blanques amb les armes de la ciutat obra de Jaume Fontanet (1531-1532).²⁴ Eren també blanques i amb l'escut institucional les de l'arxiu i del consistori del Palau de la Generalitat de Barcelona que van ser realitzades per Gil Fontanet entre 1507 i 1508.²⁵ I de nou blanques i amb escuts, però amb canvis en els motius ornamentals per l'entrada de nous gustos renaixentistes, eren les que va fer el pintor Ramon Puig (1587-88) per al consistori: tenien l'escut de la Generalitat acompanyat per un fris amb grotescos i serafins i amb garlandes i dues figures.²⁶

també DOMÍNGUEZ, C. ; CAÑELLAS, S. "Barcelona, Llotja de Mar" *Corpus Vitrearum Medii Aevi: Catalunya*, 5, Barcelona, 2014, volum 1, p. 277-312.

²² DOMÍNGUEZ, C. "Palau dels Reis de Mallorca a Perpinyà. Introducció i documentació" *Corpus Vitrearum Medii Aevi: Catalunya*, 5, Barcelona, 2014, volum 1, p. 168-172. ACA, Reial Patrimoni, Mestre Racional, vol. 2434, 1346-1347, f. 79r.; APO, 1B162, f. 6567v. Document citat i transcrit per MASNOU, P. "Inventaire du ChâteauRoyal de Perpignan (13731376)", *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales*, vol. LIV Perpinyà, 1914, p. 617-625.

²³ Joseph PUIGGARÍ "Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento" *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras*, vol III, Barcelona, 1880, p. 82-83

²⁴ DOMÍNGUEZ, C. "Barcelona, Casa de la Ciutat" *Corpus Vitrearum Medii Aevi: Catalunya*, 5, Barcelona, 2014, volum 1, p. 312-324.

²⁵ ACA Generalitat, Sèrie N, núm. 120. "Registre de Deliberacions de 1506-1512", foli 12-13

²⁶ ACA Generalitat, Sèrie N, núm. 563. "Llibre d'Albarans i Cauteles del trienni de 1587", foli 46-47. MIRET, J. "El palau de la Diputació General de Catalunya" *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, any III, 1909-10, pàgs 352-454, Barcelona, 1911, p. 409-410. La paeria i la taula de Canvi de Cervera tingueren també vidrieres heràldiques BALASCH, E "Cervera, Paeria" i "Cervera, Taula de Canvi" *Corpus Vitrearum Medii Aevi: Catalunya*, 5, Barcelona, 2014, volum 1, p. 327-329.

L'heràldica havia passat de ser un element d'identificació dels cavallers a convertir-se en un símbol distintiu d'un individu o d'un grup. Famílies, confraries, institucions utilitzaren les armes com a eina d'identitat social, d'unitat i de prestigi. L'aliança de la reialesa amb la burgesia de les ciutats contra el poder de la noblesa va enfortir les institucions locals. Les armes d'aquestes institucions es constituïren així en símbol de la unió col·lectiva i de la cohesió social. Són la representació física de la identitat col·lectiva que té en les institucions el garant del nou sistema urbà en el que tot bon ciutadà ha d'estar-hi inclòs.

Altres:

Queda, per acabar, l'explicació de temàtiques més profanes. I és de nou l'inventari dels béns d'Antoni Cases (1448) el document que ens ofereix més informació.²⁷ En els seus draps i cortines es troben, deixant de banda les temàtiques religioses, representacions quotidianes similars a les que apareixen en altres inventaris. De fet, referències a representacions d'animals, d'homes a cavall, gent que caça o que balla, figures d'homes i dones amb filigranes i flors entorn, en cortinatges i draps de pinzell, són força comunes en els inventaris del segle XV.²⁸



Detall d'una vidriera amb la representació d'animals salvatges i un home amb una viola, realitzada amb groc d'argent i grisalla sobre vidre incolor (s. XVI). Kloster Muri, Suïssa.

Però l'inventari d'aquest mercader barceloní ens aporta l'evidència del traspàs d'aquestes representacions profanes a les vidrieres. És el cas d'una vidriera que té la

²⁷ Arxiu Històric de Protocols d33.

²⁸ Entre altres, se'n poden trobar a AHPB 88/19 folis 39 i 44 i AHPB 88/23 folis 7 i 12.

representació d'un grup d'homes i dones que toquen instruments i mengen²⁹ o la de la petita vidriera penjada en un mur en la qual hi ha pintada una font amb imatges d'homes i dones que juguen a escacs.

El joc d'escacs, d'origen asiàtic i arribat a occident pels contactes amb els musulmans (amb el retorn dels croats i amb l'expansió de l'Islam), s'havia ja expandit per tota Europa al s. XV. Després de moments de prohibició i d'altres de permissivitat, va ser utilitzat amb finalitat moralitzant i en sermons. El combat de les peces negres contra les blanques simbolitza el combat de la llum contra les tenebres i el tauler es converteix en el camp d'acció de les potències còsmiques. En la peça del mercader barceloní aquest joc se situa davant del brollador de vida i regeneració.³⁰



Plafó de vidriera amb la representació d'una parella que juga a escacs, procedent de l'Hôtel de la Bessée, Villafranche-sur-Saône (1430-40). Avui al Musée National du Moyen Age Thermes du Cluny, Paris.



Detall d'un rodó de vidre en groc d'argent i grisalla amb la representació d'un joc de daus (1532). Cloisters (Metropolitan Museum of Art), Nova York.

²⁹ Entre les representacions en vidrieres de grups d'homes i dones de toquen instruments podem esmentar la peça de 1584 reproduïda amb el núm. 17 en el catàleg SHLIKEVICH, E., *Swiss Stained Glass from the 16th-18th centuries in the Hermitage Collection*, Sant Petersburg, 2010.

³⁰ Trobem la presència de jocs d'escacs en alguns inventaris, vegeu, per exemple el dels béns de Bernarda, dona de Joan Vitalis, argenter (AHPB 175/90, foli 30: "Item un tauler de scacs sotil")

Més curiosa és la representació d'homes salvatges a cavall que lluiten, com en una paròdia de les justes i tornejos medievals, i la de dones i infants salvatges i arbres que es troben en dues vidrieres col·locades a les finestres de la casa de l'esmentat mercader.

Mite d'origen antic,³¹ l'home salvatge és una criatura resultant de la creació literària i artística de l'Europa medieval que va experimentar importants canvis entre els segles XIV al XVI, fins a arribar al "bon salvatge". Extremadament pelut, només té lliure de pèls les mans, els peus i la cara (en el cas de les dones també els pits) i en les representacions més tardanes s'envolta de fullatges. Viu al bosc o en coves i utilitza com a arma una porra.³² Desconeixedor de Déu, representa la contraposició als estàndards socials de l'època, per als quals l'home no civilitzat és un ésser inferior. És mite i símbol de complexa interpretació que expressa varietat d'idees i sentiments contradictoris: és una criatura que viu en harmonia amb la Natura, però és també símbol d'allò que l'home ha d'haver superat. En una societat urbana com la del XV evoca por i admiració i representa l'antítesi i alhora l'ideal de l'home. És exemple de societat estranya i llunyana, però és també l'home salvatge que cadascú porta dins seu.



Reconstrucció de l'interior de la sala principal d'una casa burgesa. Nationalmuseet, Copenhagen.

Curiosa tria la realitzada pel mercader barceloní, però cal tenir present que s'inscriu dins els gustos europeus del moment i que algunes de les peces estaven preparades per a la seva venda, cosa que ens parla d'un gust més generalitzat no només del gust puntual d'un home enriquit del segle XV.

³¹ Per a la representació d'homes salvatges que lluiten a cavall vegeu el tapís (1380-1410) procedent del Museu de la Ciutat de Regensburg i el gravat (1450-1503) de l'Art Institut de Chicago, (figures núm. 88 i 89, núm. 35 del catàleg de HUSBAND, T. *The Wild Man. Medieval Mith and Symbolism*, New York, 1980, que té un bon estudi iconogràfic del tema). Vegeu també les vidrieres amb representacions d'homes salvatges que fan de suport d'escuts a HASLER, R., *Die Scheibenriss-Sammlung Wyss* 2 vols, Berna, 1996-97, peces 173, 230, 327, 485.

³² N'hi ha en molts suports, vegeu, per exemple la que mostra la Bíblia de Sant Pere de Roda (foli 55v) o les dels brancals del Colegio de San Gregorio de Valladolid (c. 1490). És molt interessant un petit rodó suís de vidre pintat conservat al Schweizerisches Landesmuseum de Zurich (Ref. 12803), amb la representació de l'Ordre Diví on es contraposa l'home salvatge, als peus, amb els àngels, al cim, deixant en la part central l'escut familiar i els soldats al lateral. Vegeu: la bibliografia de la nota anterior i HUSBAND, T., *The Luminous Image. Painted Glass Roundels in the Lowlands, 1480-1560*, New York.

No coneixem les dimensions de les peces que es detallen en aquests inventaris, ni les seves característiques tècniques, però per les explicacions donades en parlar dels marcs, podrien acostar-se als anomenats vitralls suïssos o *de cabinet*; petites peces de vidrieres o de vidres pintats amb pocs elements de color i poc emplomat, que s'insereixen en una vidriera geomètrica de vidres clars.

Conclusió:

El poder de la imatge se'ns mostra en totes aquestes representacions com un element destacable al qual les institucions donaven un paper fonamental. Imatges moralitzadores que havien de servir de guia als ciutadans, però que feien també propaganda del ben fer de la institució i eren mostra de la seva legitimitat com a element representatiu de la col·lectivitat.

L'adequació de les vidrieres a les cases particulars donà lloc a unes peces que s'acostaven a la temàtica més comuna (religiosa, heràldica) però que s'hi allunyaven en altres, donant cabuda a temàtiques més profanes o amb una moral més a to amb els canvis socials i amb la moda. S'apropaven així als corrents europeus del moment.

En definitiva, un art ric però mancat de restes, que avui només podem imaginar i intentar entendre a través de la documentació conservada.

Una aproximació al retaule major de l'església de San Martín de Villaverde de Peñahorada (Burgos)

Silvia Llonch¹

El Renaixement hispànic és un dels períodes més ben representats al Museu Frederic Marès de Barcelona. Ho és pel que fa a l'escultura. Les escoles que el configuren, els seus moviments artístics i els escultors més destacats tenen una presència important en la col·lecció. Són objecte de la nostra atenció dos compartiments de retaule adscrits al primer Renaixement burgalès. El primer representa la *Verge de la Misericòrdia* (MFM 1040) i el segon, la *Pietat* entre sant Joan i Maria Magdalena (MFM 1162). Tots dos formen part de la col·lecció des de la dècada dels anys setanta del segle XX. El primer hi va ingressar abans de 1970 i el segon, abans de 1979.

La *Verge de la Misericòrdia* (fig. 1) és una obra particularment interessant per dues característiques: té un format en mitja lluna i representa un tema iconogràfic atractiu.² L'obra està esculpida en cinc taulers independents –el central és més gran que els laterals– i, en total, mesura 113 × 220 × 8 cm. S'hi concedeix una importància primordial a la *Verge*, que centra la composició. La *Verge* vesteix una folgada túnica adornada amb dues sanefes amples i una corona li cenyeix la llarga cabellera. Amb totes dues mans sosté les fletxes, vingudes del cel, que ha interceptat i que són el símbol de la justícia divina i dels càstigs –la pesta, la guerra o la fam– contra els pecats de la humanitat. Dos àngels li sostenen el mantell alhora que li subjecten la corona real, la qual li concedeix el títol de Reina de la Misericòrdia. Sota el mantell, acull dos grups de fidels, nou a cada costat, agenollats als seus peus i de proporcions inferiors a les de la figura de la *Verge*. Els dos grups els componen homes, dones, un rei, un bisbe i dos cardenals, disposats en simetria a banda i banda de la figura central i sense un ordre jeràrquic clar. Tots tenen les mans juntes en actitud d'orants. Seguint la moda d'inicis del segle XVI, algunes dones es cobreixen el cap amb una toca ajustada.

¹ Museu Frederic Marès de Barcelona. Les fotografies de la *Verge de la Misericòrdia* i de la *Pietat* són de Guillem F.-H i la referència de la imatge del retaule major de l'església de San Martín de Villaverde de Peñahorada (Burgos) és ADPBU. Photo-Club 8.305.

² Per al tema iconogràfic de la *Verge de la Misericòrdia* vegeu, entre altres: PERDRIZET, P., *La Vierge de Miséricorde*, París, 1908; LLOMPART, G., “La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, núm. XXXIV (1962), p. 263-303, i “Nuevas precisiones sobre la iconografía de la Virgen del Manto y de la Virgen-sagrario”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, núm. XXXIX (1968), p. 291-303; RUIZ I QUESADA, F., “Maria, Mater Gratiae, Mater Misericordiae [...] Aspectes iconogràfics entorn de la Mare de Déu del mantell i els ordes mendicants”, *Lambard. Estudis medievals*, núm. 15 (2002-2003), p. 157-204.

L'altra peça que centra la nostra atenció és un compartiment en què hi ha representat el grup de la Pietat (fig. 2), compost per Crist, la Verge, sant Joan i Maria Magdalena. Treballat en un sol tauler, mesura 111 × 77 × 12 cm. Al centre hi ha la Verge, que porta el cap cobert amb un mantell i una toca, i acull sobre la falda el cos sense vida del seu fill. Sant Joan, a la seva dreta, l'ajuda amb les mans a sostenir el cap de Crist, mentre Maria Magdalena, a l'altre costat i amb el cap semicobert, sosté un pot de perfum amb la mà esquerra. Al fons hi destaca la creu.



Verge de la Misericòrdia. Compartiment superior del retaule major de l'església de Villaverde de Peñahorada (Burgos)

Totes dues obres van ser estudiades pels historiadors Portela Sandoval –la Verge de la Misericòrdia– i Ibáñez Pérez –la Pietat– arran de la publicació, el 1996, del *Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII*, del Museu Frederic Marès.³ Si bé les dues escultures van ser adscrites a l'escola burgalesa, cap dels dos autors no va apuntar que hi hagués alguna relació entre l'una i l'altra. Gràcies a una fotografia conservada en l'Arxiu Provincial de Burgos,⁴ hem pogut determinar que totes dues peces formaven part del retaule major de l'església de San Martín (fig. 3) de l'actual municipi burgalès de Villaverde Peñahorada. En origen, aquesta església pertanyia al nucli de Peñahorada de Fuera, lloc conegut, també, com La Mota.

Aquest retaule, actualment desmembrat i amb la majoria de les parts en parador desconegut, s'estructurava en tres cossos, amb una predel·la independent i les escenes – la central més ampla que les dues laterals– repartides en tres carrers. A la predel·la o bancal hi havia representats sant Pere –al costat de l'Evangeli– i sant Pau –al costat de

³ La *Verge de la Misericòrdia* (MFM 1040) va ser estudiada per Francisco Portela Sandoval i la *Pietat* (MFM 1162) per Alberto Cayetano Ibáñez Pérez en el catàleg publicat el 1998 (*Catàleg d'escultura i pintura dels segles XVI, XVII i XVIII / Fons del Museu Frederic Marès / 3*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Regidoria d'Edicions i Publicacions, 1998, p. 91, núm. 8 i p. 97, núm. 16).

⁴ La identificació d'aquestes dues peces ha estat possible gràcies a la fotografia del retaule *in situ* que es conserva a l'Arxiu Provincial de Burgos (clixé 8305). Agraïxo a Santiago Alcolea Blanch el seu ajut en l'ampliació d'aquesta fotografia, fet que m'ha permès corroborar la identificació d'aquests compartiments.

l'Epístola—, tots dos de mig cos i emmarcats per pilastres. Al centre, hi va haver probablement, en origen, una altra taula decorada amb un tema relacionat amb el sacrifici de la missa. En època posterior, i tal com va passar en tants retaules a partir de la Contrareforma, aquest espai va ser adaptat per guardar-hi el sagrament i s'hi va construir el sagrari, que es va conservar fins al moment en què el retaule va ser desmuntat.



La Pietat. Compartiment superior del retaule major de l'església de Villaverde de Peñahorada (Burgos)

El primer pis d'aquest retaule estava destinat al sant titular de l'església. Al compartiment central, a manera de fornícula, hi havia sant Martí, representat en qualitat de bisbe de Tours, vestit de pontifical i sostenint el bàcul amb la mà dreta. La taula situada a la seva esquerra probablement representava un dels miracles que li va valer el títol de bisbe taumaturg. La falta de nitidesa de la fotografia dificulta una identificació clara de l'escena, però el fet que aparegui la figura del sant com a bisbe ens porta a pensar que podria ser una de les curacions que va dur a terme un cop va ser consagrat bisbe de Tours. Entre els seus miracles més representats hi ha la curació d'una jove paralítica a Trèves o la d'un leprós davant les portes de París. Aquestes dues escenes, entre altres, les relata Sulpice Sévère, autor de la *Vida de sant Martí*.⁵ En el compartiment de la dreta s'identifica clarament l'escena en la qual el sant, vestit de cavaller i muntat en el seu cavall, parteix la capa per compartir-la amb un captaire. Aquestes tres escenes estaven separades per pilastres.

⁵ Sant nascut a Aquitània cap a l'any 363 i autor de la *Vida de sant Martí de Tours*. Va morir a finals del primer quart del segle V.



Retaule major de l'església de Villaverde de Peñahorada (Burgos) en el seu emplaçament original

En el segon pis hi havia, separades per columnes, tres escenes de la Passió de Crist. D'esquerra a dreta, la Flagel·lació, la Pietat (MFM 1162) i la Coronació d'espines. Un alt entaulament amb caps de querubins, dos per carrer, separava el segon pis del tercer i últim, en el qual hi havia un sol compartiment que abastava l'amplada del retaule. En aquest compartiment hi havia representada la *Verge de la Misericòrdia* (MFM 1040), escena que estava emmarcava, en la part exterior, per una ampla garlanda decorada amb motius de difícil identificació.

En la imatge gràfica conservada observem que al voltant del retaule es va pintar, probablement a finals del segle XIX, una àmplia sanefa amb temes vegetals que el recorria íntegrament. Gràcies al fet que encara avui dia aquesta decoració és visible en l'absis de l'església i atenent també a la mida de les peces conservades, podem suposar que el retaule devia mesurar, aproximadament, 550 × 290 cm. La diferència d'amplària entre la taula superior i la representació de la *Verge de la Misericòrdia* –recordem que actualment mesura 220 cm– correspondria a la garlanda esculpida que, a manera de guardapols, recorria el retaule al llarg de tot el perímetre exterior. Desconeixem en quin moment es va desmantellar el retaule i el parador actual de les altres escenes i elements decoratius que el formaven. Probablement la resta del conjunt es va dispersar a través del mercat d'antiguitats.

Des del punt de vista tipològic, l'estructura general del retaule, rematat en mig punt, sembla respondre a la supervivència del model de retaule que s'imposa a Burgos abans de 1520. Aquest model, que presenta una decoració netament gòtica en els seus inicis, evoluciona i incorpora nous elements decoratius que tènueament ens introdueixen en l'estètica renaixentista. Aquesta evolució es pot observar en dos dels retaules conservats a l'església de San Gil de Burgos: el retaule de la capella de la Buena Mañana, de gust goticista, i el retaule de la *Nativitat*, a la capella del mateix nom, decorat ja amb elements renaixentistes. Aquesta tipologia de retaule presenta vincles amb l'arquitectura renaixentista, principalment amb portalades i tombes, i també amb la il·lustració de llibres.

Progressivament, s'incorporen als retaules nous elements de clar sabor renaixentista, com ara veneres, columnes i pilastres, i entaulaments amb caps d'àngels, elements decoratius que trobem incorporats en les obres atribuïdes a Diego de Siloé o Felipe Vigarny. Però, tal vegada, el model amb què el retaule de Peñahorada presenta una relació més estreta és el de retaule organitzat per Vigarny, que tant arrelament va tenir a la província de Burgos. Altres paral·lelismes molt propers a la peça que ens ocupa els trobem en terres palentines. Són obres adscrites a la influència burgalesa, entre les quals destaquem el retaule de la capella de San Ildefonso de l'església de San Miguel de Ampudia o el de l'església de Santa María de Peñafiel.

Quant a la composició de la taula amb la *Verge de la Misericòrdia*, la seva adaptació al format de lluneta i l'organització dels personatges que hi apareixen, es pot relacionar amb una obra conservada al Museu Victoria & Albert de Londres que representa l'*Ascensió de Crist* atribuïda al taller de Narciso de Balzano (actiu entre 1474-1517).⁶ Al centre d'aquesta obra, hi ha Crist sostingut per dos àngels. A la dreta, té la *Verge* dempeus i sis apòstols agenollats, i a l'esquerra, Maria Magdalena, també dempeus, i els sis apòstols restants. Aquestes figures s'adapten a l'espai escènic de manera molt semblant a la taula de Peñahorada.

Els temes iconogràfics dels compartiments conservats en el Museu Frederic Marès estan clarament arrelats a la zona castellana a finals del segle XV. La representació de la

⁶ Vegeu JOPEK, Norbert, "Germany sculpture, 1430-1540", *Catalogue of Collection in the Victoria and Albert Museum*, V&A, 2000, núm. 66, p. 145-146.

Verge de la Misericòrdia es converteix en un tema molt difós i arriba a ser presentada com a protectora de la família dels Reis Catòlics a la taula del Real Monasterio de las Huelgas de Burgos, obra atribuïda a Diego de la Cruz.

Un altre exemple, en el camp pictòric, és el retaule dedicat a santa Elena que es conserva al Museu Diocesà de Girona, atribuït a Pedro Fernández i datat entre 1519-1520. És interessant constatar que aquest mateix tema es representa a la taula superior, també de mig punt. Dins de l'àmbit escultòric, també el trobem al cadirat del cor de la catedral de Burgos i en obres que participen de la influència burgalesa, com ara el retaule de la capella de San Ildefonso de l'església de San Miguel de Ampudia, on ocupa el compartiment central de la predel·la. El Museu Frederic Marès guarda, també, l'obra Verge de la Misericòrdia entre sant Pere i sant Pau (MFM 1147), procedent de Medina del Campo (Valladolid) i datable dins del primer quart del segle XVI. És una peça de clara influència germànica que demostra una vegada més la popularitat del tema.⁷

L'altre compartiment que centra la nostra atenció és el de la *Pietat* –conegut també amb el títol de la Cinquena Angoixa–, tema freqüentment representat en els retaules baixmedievals i del primer Renaixement, principalment a les predel·les. És una escena en què domina la simetria i es posa de manifest la falta d'interès per la profunditat espacial. L'origen d'aquesta composició, principalment en relació amb la figura de la Verge i de Crist, es pot trobar al relleu Plor sobre el Crist mort, procedent del retaule major de la catedral de Palència i obra de Felipe Vigarny.⁸ Composicions molt semblants les trobem en alguns retaules burgalesos, com a la predel·la del retaule de San Bartolomé de Villimar o també al relleu atribuït a Felipe Vigarny, avui dia al Museu Diocesà de Palència.

En el que va ser el compartiment superior, en forma de mitja lluna i amb la Verge de la Misericòrdia, es poden observar encara conceptes tardogòtics, com la desproporció de la figura de la Verge –que s'imposa com a punt central d'atenció de la composició– en relació amb el cànon de les figures que acull sota el mantell, o bé els cabells ondulants, que li cauen sobre les espatlles i el pit, que encara recorden les cabelleres de les figures femenines de Gil de Siloé. Així mateix, el plegat dels draps és estereotipat i monòton i

⁷ En el museu hi ha dos relleus en fusta policromada amb la Verge de la Misericòrdia representada, el que centra la nostra atenció i un altre gran relleu (MFM 1147) que va ser adquirit per Frederic Marès a Eufemio Díez Monsalve de Valladolid i que procedeix de Medina del Campo. Aquesta peça ja figura en el catàleg de 1958 (*Catálogo de las nuevas salas del Museo Marés*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1958). Per una altra banda, arran de la donació efectuada per Frederic Marès de la seva col·lecció d'armes al Museu Militar del castell de Montjuïc, l'Ajuntament va acordar, en la sessió del dia 25 d'abril de 1962, destinar al museu la inversió de 3.000.000 de pessetes per a l'adquisició d'obres d'art. Entre les peces que va proposar adquirir Frederic Marès hi figura “un relleu en fusta tallada i policromada que representa la Misericòrdia, obra del segle XV, de 2,30 m d'alçària per 1,50 m” (Registre d'expedients. Ajuntament de Barcelona. Secció de Governació. Subsecció de Cultura C-I-46, 1962 –2–). Cal anotar que les mides no corresponen exactament a les de la peça que estudiem i que aquesta no figura en el catàleg de 1970 (MONREAL AGUSTÍ, L. i ARNAL, J., *Guía del Museo Marés*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1970); en canvi, sí que apareix en el catàleg de 1979, alhora que, per primera vegada, també es menciona el relleu de la *Pietat* (*Museu Frederic Marès i Deulovol / Museo Federico Marés Deulovol*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1979, p. 66, núm. 290 i p. 70, núm. 1987), cosa per la qual suposem que devien ingressar al mateix temps o en dates molt properes.

⁸ Aquesta obra s'exposa actualment al museu de la catedral, ja que les reformes el van apartar de l'emplaçament original.

les expressions es dissipen. D'altra banda, a l'escena de la Cinquena Angoixa el dolor és contingut.

L'estil que reflecteixen els dos compartiments conservats del retaule de Villaverde de Peñahorada no ens permet precisar una adscripció a una gúbia concreta, i la falta de definició de la imatge fotogràfica conservada del retaule no fa possible observar apreciacions estilístiques sobre la resta de les escenes que hi ha representades. Solament podem apuntar que som davant d'un artista vinculat als tallers actius de la zona burgalesa del primer terç del segle XVI i, de manera especial, a l'entorn de Felipe Vigarny. Amb l'autor del retaule major de Palència comparteix, principalment, la falta d'espacialitat en les escenes, la rigidesa de les composicions o el cànon relativament curt de les figures. La policromia és de bona qualitat i, com en tantes obres d'aquest període, la brillantor compensa la carència del treball escultòric.

**Pau Viala i Queraltó (1665/1670 – 1745),
escultor i pagès de Tàrrrega**

Joan Yeguas i Gassó¹

Dades familiars

Pau Viala ha estat un escultor que, a través dels documents, sabem que va realitzar un mínim de quatre obres: un retaule a Tornabous (1687), un retaule a Tàrrrega (1692-1696), una portada a Sant Martí de Maldà (1694), i un retaule a Bellpuig (1695). Sortosament, l'obra de Sant Martí de Madà s'ha conservat i, per això, el seu nom és relativament conegut, sobretot en textos de difusió (guies, tríptics i pàgines d'internet). Per tant, ens trobem davant d'un artista documentat a finals del segle XVII, només entre 1687 i 1695, i més enllà d'això, no sabem quan va néixer, o quan va morir, ni sabem res dels seus pares, o dels seus fills.

A l'Arxiu Parroquial de Tàrrrega hem trobat que "Pau Viala escultor" va morir el 27 de desembre de 1745, i fou enterrat "en son propi vas dins la iglesia parroquial".² En resum, el trobem documentat entre 1687 i 1745. El 1687 apareix per primera vegada citat com a "jove escultor". Especulem que podria tenir al voltant de 20 anys, i hauria pogut néixer entre 1665 i 1670. Per tant, hauria mort entre els 75 i 80 anys d'edat.

Gràcies al seu testament (1732), transcrit a l'apèndix documental, coneixem moltes dades de tipus familiar. Pau era fill de Ramon Viala, pagès de Tàrrrega, i la seva muller Maria Queraltó. Segurament, el seu pare es pot identificar amb el Ramon Viala que l'any 1648 arrenda les carnisseries i les herbes de Tàrrrega per dos anys.³ En el seu primer contracte, del 1687, comenta que el seu pare ja era difunt. No sabem si va ser fill únic. Potser va perdre algun germà durant la guerra de Successió. Seria estrany, que essent pagès el seu pare, ell s'hagués de triat d'exercir professionalment un ofici menestral. En tot cas, en el seu testament esmenta que també era pagès, i, curiosament, no esmenta per a res la seva activitat escultòrica. Pau Viala també va exercir de paer de Tàrrrega, concretament durant la Guerra de Successió, hi ha dos documents que ho testimonien, i els dos d'agost de 1710: fou un dels paers comissionats per anar a

¹ Museu Nacional d'Art de Catalunya.

² Arxiu Parroquial de Tàrrrega, Llibre d'òbits, 1730-1754, fol. 100 r.

³ SEGARRA I MALLA, J.M., *Història de Tàrrrega amb els seus costums i tradicions*, Tàrrrega, 1987, vol. II, p. 110.

Balaguer a parlar amb el governador, el tema era si 300 homes de la vila havien d'anar o no a la guerra; i per ordre seva fou expropiat un carro per portar material al front.⁴

Es va casar amb Teresa Averó, a qui deixa viure en una habitació de la casa en usdefruit (ubicada al carrer Agoders), i, si no, l'hereu li havia de fer un pagament anual en espècia (10 quarteres de blat, 10 quartons d'oli i 3 càrregues de vi) i en metàl·lic (50 lliures barceloneses). El matrimoni va tenir un mínim de quatre fills. Segurament el primogènit seria en Ramon, que fou instituït hereu, i llavors era rector a la vila del Bruc (l'Anoia), tot i que després acabarà essent prevere beneficiat de l'església parroquial de Tàrraga. L'altre fill mascle era Anton (que amb el temps passarà a dir-se Antoni), candeler d'ofici, a qui deixa 60 lliures, que caldria identificar amb un paer del mateix nom que va entrar a l'Ajuntament targarí el 23 de juny de 1740, i el trobem documentat almenys fins al juny de 1743.⁵ Una filla anomenada Maria, i després li diu "Marianna", casada amb Jeroni Pasqual, pagès de Pierola (l'Anoia), a qui també deixa 60 lliures. I una altra filla, anomenada Teresa, que seria la gran, per tal com està feta la relació d'herència, a qui no deixa res, perquè diu que està casada amb Joan Xifres, pagès de Balaguer.

Per si havia cap dubte, i algú pogués pensar en una duplictat de persones anomenades Pau Viala, un escultor i l'altre pagès, tot queda aclarit en el testament del seu fill Ramon Viala, redactat el 24 de setembre de 1754, vint-i-dos anys després del testament del seu pare. Ramon és prevere beneficiat de l'església parroquial de Tàrraga, i afirma ser fill de "Pau Viala escultor y de Teresa Viala y Averó".⁶

També són curioses algunes dades sobre els successors d'Antoni Viala, els únics que romandran a Tàrraga i es cognominaran Viala. El seu fill, net de l'escultor Pau, fou Bonaventura Viala i Aguilera, que va exercir de notari a la mateixa vila targarina. El besnét del protagonista de l'article fou Bonaventura Viala i Llopis (nascut a Tàrraga el 1778), un militar que assolí el càrrec de tinent coronel que va significar-se a la Guerra del Francès (protagonista dels enfrontaments del Bruc al juny de 1808, on s'inscriu la llegenda del famós timbaler), diputat de l'antiga junta de Lleida, i comandant del cos de voluntaris realistes (milícia creada per Ferran VII l'any 1823); es va casar amb Josefa Carvallo de Ledesma, filla d'un polític que fou alcade de Girona i altres ciutats, i va aconseguir el títol de baró d'Almenar i vescomte del Castell de Sant Jordi (a Piera), segons Fernández-Mota fou efectiu d'ençà el 1831, però per Fluvià era un títol inexistent perquè mai fou concedit.⁷ El rebesnét de l'escultor fou Ramon Viala i Carvallo (1802-1870), casat amb Maria Dolors Masalles i Viñes l'any 1838. El quadrinét de l'artista nascut al segle XVII fou Joan (Nepomucè) de Viala i Masalles (nascut el 1846), casat amb Mercedes d'Ayguavives, filla dels marquesos d'Atayuelas; fixeu-vos com davant del cognom comencen a usar la preposició "de". El nét cinquè de Pau Viala

⁴ SEGARRA I MALLA, J.M., *Història de Tàrraga...* (Op. Cit.), vol. II, p. 249; PLANES I CLOSA, J.M., "Hisendats i capellans a l'antiga Tàrraga: els Ribera del carrer de la Font", *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, 5, 1993, p. 185.

⁵ PLANES I CLOSA, J.M., "Radiografia d'un municipi borbònic català: persones i grups socials al poder a Tàrraga, 1715-1750", *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 6, 1986, p. 108; SEGARRA I MALLA, J.M., *Història de Tàrraga...* (Op. Cit.), vol. II, p. 289; MIRÓ I BALDRICH, R., "Música i església a Tàrraga (del segle XV a inicis del XVIII)", *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, 14, 2001, doc. 54.

⁶ Arxiu Comarcal de la Segarra, Notaria de Tàrraga, Marià Tèrez i Mateu, Manual primer de testaments, 1725-1761, fol. 460 r.-469 r.

⁷ FERNÁNDEZ-MOTA DE CIFUENTES, M. T., *Relación de títulos nobiliarios vacantes, y principales documentos que contiene cada expediente que, de los mismos, se conserva en el Archivo del Ministerio de Justicia*, Madrid, 1989, p. 27-28; FLUVIÀ, A. DE, "La noblesa dels Ayguavives, els Bertran, els Pascual, els Viala i els Vigo", *Paratges*, 13, 2001.

fou Ramon de Viala i d'Ayguavives, que va exercir de militar amb el càrrec de tinent auditor, i fou governador civil d'Àvila (1917), Segòvia (1918) i Almeria (també 1918); Viala i d'Ayguavives estava casat amb Pilar Plaja i Tapis.

Trajectòria com a escultor

El 12 de maig de 1687, un matrimoni de Tornabous (l'Urgell), format pel pagès Antoni Ferrer i la seva muller Cecília Caselles, va contractar amb un "jove escultor de Tàrrega" anomenat Pau Viala.⁸ La qüestió era la realització d'un retaule, no sabem per a on. Podria haver estat per a una capella particular en un mas o a la parroquial de Tornabous, en tot cas, l'obra no ens ha arribat fins a l'actualitat. Curiosament, la traça de l'obra l'havia dibuixat un tal Francesc Tonijoan, pagès de Torrefeta (la Segarra) i cunyat del comitent. El retaule havia de tenir 15 pams d'alçada per sobre de la taula d'altar, i 14 d'amplada. Tot pel preu de 13 dobles i un ral de vuit, o sigui, 72 lliures i 18 sous.

El 20 de gener de 1692, Viala capitula amb Gaspar Pedrissa, prevere beneficiat de la parroquial de Santa Maria de Tàrrega, un retaule dedicat a la Puríssima Concepció.⁹ El contracte és molt detallat, i especifica els relleus historiatos (de "mitg relleu") i imatges que s'havien de realitzar, fins i tot l'ús de "quatre colupnes salamòniques". A la predel·la, tres relleus amb el Naixement de Crist (al centre), flanquejat per la Visitació (de Maria a Isabel), i per una altra Visitació (a sant Joaquim i santa Anna). Al primer pis, les figures de divinitats dins de nínxols: la Puríssima Concepció (al centre), flanquejat per sant Gaspar (nom del comitent) i sant Joan Baptista. Al segon pis, una Pentecosta al centre, acompanyat per sant Pere i sant Magdalena. El conjunt era coronat pel Pare etern. A les bases de les columnes, hi havia d'haver quatre figures de sants: sant Antoni abat, sant Esteve, sant Nicolau i sant Miquel. Les mides havien de ser de 24 pams d'alçada, i 10 pams d'amplada. El cost era de 180 lliures, i s'havia de realitzar en el període d'un any. Però, per una anotació al marge del contracte, sabem que l'acompliment del mateix fou el 25 de juny de 1696. Aquest temps extra potser es pot explicar per les obres de bastiment de la nova parroquial (la medieval es va ensorrar el 1672). D'aquesta manera, el 21 d'agost de 1695, el consell targarí acordava que una de les capelles de la nova església fos dedicada a sant Miquel, la Immaculada Concepció i santa Basilissa. I, finalment, el temple fou beneït el 19 de maig de 1696.¹⁰

El 1694, Viala capitula la realització de la portada de l'església parroquial de Sant Martí de Maldà (fig. 1). El cost fou de 23 dobles, més les despeses del mateix artífex i els seus oficials, entre els quals hi ha Ramon Fabregat.¹¹ Es tracta d'una façana-retaule, que neix a partir d'una obertura central amb arc de mig punt, amb arcades motllurades i muntants que tenen relleus de tipus geomètric; unes fabuloses fulles triangulars decoren els carcanyols. L'obertura està emmarcada per dos cossos laterals sortints amb columnes salomòniques (amb nens, aus i fruites), i coronades amb capitells d'ordre compost. Entre columna i columna, hi ha unes fornícules que haurien allotjat escultures, segurament destruïdes, i a sobre seu hi ha un relleu de tipus geomètric amb elements clàssics (com frisos amb oves o conquilles). Per sobre hi ha un fris, a la part correguda hi ha motius vegetals, i a la part sobresortint amb caps d'àngels alats. El centre del fris es presidit per dos àngels que sustenten un escut amb un bàcul i una

⁸ LLOBET I PORTELLA, J.M., "Retaules urgellencs del segle XVII", *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, 1998-1999, vol. II, doc. II.

⁹ LLOBET I PORTELLA, J.M., "Retaules urgellencs del segle XVII..." (Op. Cit.), doc. III.

¹⁰ SEGARRA I MALLA, J.M., *Història de Tàrrega...* (Op. Cit.), vol. II, p. 184-186.

¹¹ LLOBET MARTÍ, R., *Monografia o breu descripció histórico-geogràfica de la vila y parroquia de Sant Martí de Maldà*, Lleida, 1907, p. 93.

mitra, atributs identificables amb sant Martí de Tours, patró de la vila i titular de l'església. Per sobre trobem la cornisa, que sobresurt als laterals, on trobem dos magnífics timpans semicirculars tallats a la part central, per on puja un petit obelisc. Finalment, la coronació arriba amb una fornícula que centralitza la part superior de la portada, on destaquen els interessants els relleus dels muntants.



Portada de l'església parroquial de Sant Martí de Maldà, 1694 (fig. 1)

El 9 de gener de 1695, Viala signa contracte amb Francesc Galitó, pagès de Bellpuig, per a la fàbrica d'un retaule dedicat a sant Pere per a la parroquial bellpugença.¹² L'obra havia de tenir un primer pis amb tres figures dins de nínxols: sant Pere (al mig), flanquejat per sant Pau i sant Francesc. I un segon pis amb una Immaculada Concepció (al centre), acompanyada per dues històries pintades en relació amb l'hagiografia de sant Pere. El retaule havia de tenir 32 pams d'alçada, i 18 d'amplada, i s'havia de fer sense sagrari, seguint un dibuix realitzat pel propi comitent.

Dotze anys i quatre mesos després de la mort de Pau Viala, el 26 d'abril de 1758, l'Ajuntament de Tàrrrega obliga a l'escultor Josep Pujol (1708-1771) a ingressar a la confraria targarina de Sant Josep i Sant Eloi, entre d'altres motius perquè també ho havien estat artífexs com Pau Viala (Tàrrrega, 1665/1670-1745), Fèlix Ribes (nascut a Piera, documentat entre 1695-1709) i Francesc Riudorta (Tàrrrega, 1677-1753), "*escultores que he conocido, en nada inferiores a dicho Pujol*".¹³

¹² LLOBET I PORTELLA, J.M., "Retaules i altres obres d'art de l'Urgell (segle XVII)", *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, 10, Tàrrrega, 1997, doc. 17.

¹³ YEGUAS I GASSÓ, J., "Escultura a l'església cerverina de Santa Maria entre 1500 i 1750", *Miscel·lània Cerverina*, 17, 2004, doc. 2.

Obra atribuïble

Sense cap tipus de documentació, i per la simple comparació estilística amb l'obra de la portada de l'església de Sant Martí de Maldà, cal adjudicar a uns altra obra urgellenca a l'escultor Pau Viala. En concret, són tres finestrals de Cal Cònsul (fig. 2), al carrer Major número 3 del mateix poble de Sant Martí de Maldà. Es tracta de tres obertures motllurades, dues al primer pis i una tercera al segon pis. En només un cas, el finestral de l'esquerra del primer pis, ha conservat la part inferior: una pedra concebuda a mode de cornisa amb dentellons, oves i un ràfec amb petites mènsules de fulles d'acant.



Façana de Cal Cònsul a Sant Martí de Maldà, 1690-1694 (fig. 2)

Un dels tres finestrals té una tipologia diferent, el de la dreta del primer pis. En concret, té un guardapols mixtilini, on les puntes són planes i al centre es desenvolupa un arc conopial (fig. 3). És una obra d'esperit gòtic, molt típica a la segona meitat del segle XVI, però que en el segle XVII, tot i el record viu, estaria passada de moda. No es tracta de cap reaprofitament anterior, ja que el finestral té diferents elements que remetent a un treball de finals del segle XVII com els altres dos finestrals (les motllures, els capitells amb fulles d'acant, els florons gallonats, o unes curioses ales amb una conquilla al mig i una cartel·la sense epigrafia).

Les altres dues tenen un esquema similar: una cornisa de concepció classicista, amb motllures sense cap mena de llicència decorativa, la qual sembla sustentada (falsament) per dues mènsules laterals, on hi trobem la representació de testes humanes i angèliques. Les mènsules recorden, curiosament altra vegada, un esquema compositiu propi de finestres del segle XVI. Al primer pis, les mènsules són una senyora vella amb còfia i un home de raça negra, potser un servent o esclau (figs. 4, 6 i 7). Al segon pis, trobem dos caps d'àngel alat (fig. 5 i 8). Per sobre de la cornisa, hi ha dues volutes, és a dir, la típica espiral que trobem als laterals del capitell jònic, i als extrems dues gerres decorades amb cintes d'on surten flames. Al centre de les volutes trobem un element diferenciat a cada finestral. Al primer pis, un compàs dins un òval, envoltat de volutes i coronat per una conquilla. I al segon pis, una mena de cartutx heràldic buit, o sense motiu, flanquejat per volutes.

Les volutes amb aquestes característiques tan específiques es troben en retaules barrocs de fusta entre 1630 i 1690. La datació hauria de ser propera a la porta de l'església del mateix poble, que es data el 1694. Per tant, podria ser una obra lleugerament anterior, entre 1690-1694, que hagués cridat l'atenció dels promotors de l'obra de la parroquial. Un altre element curiós és el citat compàs, que a la

segona meitat del segle XVIII apareix en llindes relacionades amb paletes o mestres de cases (vegeu els casos de Biosca, Vinaixa, Cervià de les Garrigues, Els Omellons, entre altres). Es tracta d'un exemple primerenc o un element afegit posteriorment? Pel tipus de volutes que trobem en aquest element central, ens porten a pensar en un petit afegit del segle XVIII.



Finestrals amb guardapols mixtilini de Cal Cònsul (fig. 3)

Finestral amb volutes al primer pis de Cal Cònsul (fig. 4)

Finestral amb volutes al segon pis de Cal Cònsul (fig. 5)



Mènula de finestral amb cap de vella a Cal Cònsul (fig. 6)

Mènula de finestral amb cap de negre o esclau a Cal Cònsul (fig. 7)

Mènula de finestral amb cap d'àngel alat a Cal Cònsul (fig. 8)

I perquè s'han d'atribuir aquests finestrals a Pau Viala? Doncs, perquè si comparem elements figuratius de Cal Cònsul amb altres de la portada de l'església tenen moltes analogies estilístiques, sobretot entre els caps d'àngel del finestral del segon pis i els caps d'àngels del fris de la portada. Vegeu les semblances que hi ha entre els tipus d'ales més curtes, la manera de fer el nas, els llavis i les parpelles dels ulls, així com l'esperit a l'hora de fer els cabells a base de rínxols. Cal afirmar, però, que l'obra de la parroquial té una qualitat superior, ja sigui perquè és una obra cronològicament posterior, perquè li paguen més o perquè està millor conservada.

Apèndix documental

1732, 5 març. Testament de l'escultor Pau Viala.

A. Arxiu Comarcal de la Segarra, Notaria de Tàrrrega, Marià Térez i Mateu, Manual primer de testaments, 1725-1761, fol. 31 r.-31 v..

a. Citat (sense transcripció): Joan YEGUAS, "Els secrets de Lluís Bonifàs a través de la seva correspondència (1763-1771)", *L'època del Barroc i els Bonifàs*, Barcelona, 2007, p. 412.

Die V martii MDCCXXXII.

In Dei nomine amen.

Jo Pau Viala, pagès de la vila de Tàrrrega del bisbat de Solsona, fill legítim y natural de Ramon Viala pagès de dita vila, y de Maria Viala y Queraltó, conjuges difuncts, estant ab tota la sanitat gracias al Senyor y volent disposar de mos béns temporals per millor alcanssar los espirituals, fas y ordeno lo present meu testament última y darrera voluntant mia, en y ab la qual elegesch en marmessors del present meu testament executors a Teresa Viala y Averó, ma muller, al reverent rector en Santa Maria del lloch del Bruch, bisbat de Barcelona, y a Anton Viala, candeler de cera, fills meus als quals prego etc.

Primerament, encomano la mia ànima al Altíssim Déu.

Jo vull ordeno y mano que tots los deutes etc.

La sepultura al meu cos fahedora, com també lo enterro y pios sufragis per salut y repòs de la mia ànima, y dels qui tinch obligació a Déu pregar, ho dexo tot a la mera y libre oposició de dits mos marmessors meus, los quals pugan gastar per dit efecte de mos bens 10 sous ben vist los sia.

Ítem, dexo y llego a Anton Viala, mon fill y marmessor sobredit, en satisfació de tots los drets de legítima sua paterna y altres que puga pretender en mos béns, sexanta lliures barceloneses, una vegada tant solament.

Ítem, deixo y llego a Maria Anna Viala, filla mia y de dita Theresa Viala y Averó caríssima muller mia, per los mateixos drets y accions, sexanta lliures barceloneses, una vegada tant solament.

Ítem, a Teresa Xifres y Viala, muller de Joan Xifres pagès de la ciutat de Balaguer, filla mia y de dita charíssima muller mia, no li llego cosa per estar satisfeta de tos sos drets en lo contracte de son matrimoni.

Ítem, per los bons serveys que tinch rebuts de dita Theresa Viala y Averó, charíssima muller mia, y que en avant espero rebre, deixo a aquella senyora ma fora poderosa y usufructuaria de tota ma heretat y béns, tot lo temps de sa vida natural vivint emperò casta y sens marit, en hàbits viduals en mon nom, y no de trahent de ma heretat y béns sen dot ni demés drets. La qual vull que no sols importe aliments però encara vull que conseguessa lo plenissi usdefruit de ma heretat y béns per rahó del qual no vull si obligada a prestar caució alguna ni donar compte y rahó, vull empero sia tinguda y obligada de dit usdefruit a pagar los mals y carrechs de ma heretat. Y cas que dita caríssima muller mia no vulla acceptar dit usdefruit y vulla viurer separada de mon hereu avall escrit, vull sia est obligat en haver-li de donar cada any durant sa vida

natural per via de aliments y per tersias anticipadas deu quarteras de blat bo, deu quartans de oli, tres càrregues de vi, sinquanta lliures ab diner y habitació en un quarto de ma casa, aquell a saber que dita charíssima muller mia elegirà, així que puga usar o bé dit usdefruit o bé de dits aliments que usant una de las dos cosas que dita privada de la altra.

En tots los altres emperè béns meus, mobles e immobles etc., instituesch hereu universsal al reverent rector Ramon Viala, prevere rector marmessor y fill meu sobredit, de tot lo temps de sa vida natural. Y ell sie mort, substituesch y a mi hereu universsal fas e instituesc al dit Anton Viala, altre fill meu. Y ell sie mort, a sos fills legítims y naturals y de legítim y carnals matrimoni nats y procreats, a edat perfeta per poder fer testament pervenints a un saber y no a tots, y después del un altre, primerament als mascles y después a les femelles servat entre ells orde de primer nat. Y si lo dit Anton fill meu morirà sens dits fills o ab tals ningún dels quals arribarà dita edat perfeta de poder fer testament, a ell y a son fills així morints substituesch, y a mi hereva universsal fas e instituesch a la dita Theresa Xifres y Viala, filla mia y a sos fills ab la mateixa conformitat es dita ab lo dit Anton fill meu. Y si la dita Theresa filla mia morirà sens fills o ab tals ningún dels quals arribarà a dita edat perfeta per poder fer testament, a ella y a sos fills així morints substituesch, y a mi hereva universsal fas e instituesch a Marianna Pasqual y Viala, muller de Geroni Pasqual pagès del terme de Pierola del bisbat de Barcelona, altra filla mia y a sos fills ab la mateixa conformitat es dita ab dit Anton. Y si la dita Marianna morirà sens dits fills o ab tals ningún dels quals arribarà a edat de fer testament, en tal cas que ella y a sos fills així morints substituesch, y a mi hereu universsal fas e instituesch a Nostre Senyor Deu Jesucrist, y a la mia ànima volent que encontinent de tenir lloch la present disposició mos bens sian venuts al públich encant y al més donant, y del que de ells resultarà que sian ditas y celebradas tantas missas y aniversaris quantas dir y celebrar sen podrar fer salut y repòs de la mia ànima y de la que tinga obligació a Déu pregar a la mera y libera disposició dels reverent rector y capitans de la reverent comunitat de preveres de la iglésia parroquial de Santa Maria de la present vila de Tàrrega, que vuy són y per temps seran etc.

Aquesta és la mia última y darrera voluntat. Fet y firmat fonch lo present meu testament última y darrera voluntat mia en la present vila de Tàrrega, del bisbat de Solsona, y en la casa mia pròpria que possehesch al carrer dit de Agodés de dita present vila, vuy dimecres dia sinch del mes de mars any de la nativitat del Senyor de mil setcents trenta y dos.

Testimonis cridats y pregats per boca pròpria de dit testador a la firma del present seu testament són Anton Vallès, pagès de dita present vila de Tàrrega, y Joseph Ruera, jove pagès de la vila de Anglesola.

La passió pels Primitius i la religió de l'Art. Les còpies italianes de Santiago Rusiñol

“Resant a la vostra memòria, guieu-nos, artistes del cor; sostenint-nos en l’afany de l’amor a l’Art per l’Art, aparteu de davant nostre les prosaiques realitats i enceneu el llumet de la poesia davant nostra mirada. Deu-nos la fe que sentíreu, el despreci per l’aplauso i l’empenta per la lluita; ennobliu el camí de nostres somnis i conduïu-nos allí on n’hi la bellesa. Priveu-nos de vendre l’Art i mercadejar la Glòria, ajudeu-nos a passar les hores tristes del dia i porteu a nostre cor la claror de l’esperança que l’aleni a caminar per vostra daurada ruta.”
Santiago Rusiñol, “Als Primitus”.¹

Vinyet Panyella²

Una de les obres penjades al Gran Saló del Museu del Cau Ferrat és la reproducció del fragment central de *El naixement de Venus*, de Sandro Botticelli. I, repartides en diverses dependències del museu s’hi descobreixen còpies d’algunes de les obres dels Primitius italians que sorprenen per la seva naturalesa i manufactura. Al costat dels grans olis de pintura antiga i moderna del Cau Ferrat – els dos Grecos, cinc Picassos, els Casas, Rusiñols, Mas i Fondevila... – sobta la presència d’un petit nucli d’obres d’aparença arcaica, petit format i de caràcter volgudament menor. Es tracta del conjunt de còpies que Rusiñol va realitzar al Cementiri de Pisa i a la Galleria degli Uffizzi de Florència la primavera de 1894, durant el seu segon viatge a Itàlia. Va ser un trajecte que va marcar una decidida evolució vers de l’artista vers el simbolisme i va influir-lo decisivament reorientant el posicionament de l’artista respecte de l’art. Si cinc anys abans Rusiñol havia escrit al seu amic, l’escultor Enric Clarasó, que estava decidit a esdevenir “*un sumiso obrero del arte*”³ el viatge a Itàlia el va encimbellar vers el més convicte sacerdocí de l’art. Aquella tardor ho va predicar amb tanta vehemència com eficàcia al discurs del certament literari de la III Festa Modernista.⁴

¹ RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 147-148.

² Directora-gerent del Consorci del Patrimoni de Sitges

³ Santiago Rusiñol a Enric Clarasó, des de Granada, el 23 d’octubre 1887. COLL I MIRABENT, I., *Rusiñol*. Vilafranca, Museu de Vilafranca, 1990, p. 173.

⁴ Tots els passatges biogràfics d’aquest article han estat extensament tractats a PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Barcelona, Ed. 62, 2003.



Santiago Rusiñol,
còpia de *El naixement de Venus*, de Botticelli (fragment).
Florència, 1894.
Museu del Cau Ferrat,
núm. inv. 32.046.

La fi de la bohèmia. De Montmartre al Louvre

“Aquell any era el primer que Rusiñol havia deixat de fer el bohemí. Els seus antics companys de París no podien acompanyar-lo. El pobre Canudas havia mort feia un any a Sitges; Ramon Casas no es movia de Barcelona, atrafegat fent-se la casa al Passeig de Gràcia i un gran taller; l’Utrillo era als Estats Units...” escriu Josep M. Jordà, recordant els dies de 1894 en què va conviure amb Rusiñol, Zuloaga i Uranga a pis del Quai Bourbon, a l’Ile-Saint-Louis parisenc.⁵ Rusiñol havia deixat la bohèmia de Montmartre per una estada més refinada, més concentrada en l’estudi de l’art. Ja no era possible retornar al Moulin de la Galette; l’etapa havia quedat tancada l’any anterior i l’estada a Sitges de 1893, l’adquisició de la primera de les dues cases que formen el Cau Ferrat i la celebració de la Segona Festa Modernista havien culminat una determinada visió de l’art i de la vida. L’edició de les cròniques que havia publicat a *La Vanguardia* al llibre de títol homònim, *Desde el Molino*, immortalitzaven el binomi Rusiñol-Casas unit ja per sempre en l’aventura de la bohèmia artística, marcant la fi d’un període irrepetible que ja formava part de passat.⁶

El present s’obria des d’uns nous paràmetres i la proximitat del Museu del Louvre des de L’Ile-Saint Louis va ser determinant. Com va ser decisiu l’ascendent que cada vegada exercia amb més complicitat i connivència el crític Raimon Casellas fins el punt de marcar el gir de l’artista vers el simbolisme una vegada Rusiñol ja havia exhaurit la fórmula impressionista i la seva visió subjectiva del naturalisme de Henry Gervex, Roll, Cazin, Jules Bastien Lepage i Pierre Dagnan Bouveret.

5 JORDÀ, J. M., “Els Grecos del Cau Ferrat”. *Butlletí dels Museus d’Art de Barcelona*, III (X.1933): 289-295.

6 Rusiñol havia publicat *Desde el Molino* en format de cròniques periodístiques il·lustrades per Ramon Casas entre desembre de 1890 i maig de 1892. L’edició en format bibliogràfic va sortir pel desembre de 1894. Raimon Casellas va vetllar per l’edició seguint les instruccions de Rusiñol.



Santiago Rusiñol, *Desde el Molino*. Dibujos de Casas. 1894. Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Sitges.

Santiago Rusiñol, *Vista de Notre-Dame des de l'Île-Saint-Louis*. Paris, 1893. Museu del Cau Ferrat, núm. inv. 32.084

Un primer indicador d'aquest gir va ser la progressiva atracció que exerciren en Rusiñol els Primitius del museu del Louvre i pel misticisme, sinònim de l'ideal, que transmetien. Era una atracció compartida amb Raimon Casellas, sobre la que tant l'artista com el crític es permetien ironitzar: “*Nosaltres havem llogat un pis moblat a l'Île de San Luis. Aquest sant per un costat i Nôtre Dame a davant: ja veus que la cosa es mistifica*”...⁷ Els primers mesos del nou habitatge Rusiñol visita sovint el Louvre i hi comença l'activitat de copista, per encàrrec de Casellas. La visió de l'obra de Fra Angèlico és determinant. “*En quant al beato Angèlico fins ara no he trobat procediment per copiar-lo. A més del teu encàrrec (tros collonut, per cert) volia copiar lo tros que n'he fet lo dibuix que ja n'has vist, però com saps molt bé, allò es pintat sobre fusta i tot lo que no siga copiar-lo a l'oli o aquarel·la no donaria cap idea.*”⁸ Des d'aquest moment cal diferenciar els dibuixos que Rusiñol fa dels Primitius, destinats a les pàgines de *La Vanguardia*, i les còpies, elaborades amb la voluntat de copsar tota la intensitat pictòrica dels artistes admirats. A l'article titulat “La oració del domingo” Rusiñol hi publica el dibuix d'un fresc de Botticelli representant un retrat femení⁹; el retrat de Joana d'Aragó de Rafael¹⁰ i un fragment de *La coronació de la Mare de Déu*, de Fra Angèlico.¹¹ Zuloaga, al seu torn, dibuixa més que copia, ja que els seus treballs acompanyen els articles de Rusiñol per acord amb el director de *La Vanguardia*, Modesto Sánchez Ortiz; ocasionalment hi col·labora també el pintor Pablo de Uranga, habitant per uns mesos de l'apartament del Quai Bourbon.

⁷ Hem procedit a corregir l'ortografia dels originals. Carta de Santiago Rusiñol a Raimon Casellas, Paris, 2/7 de desembre de 1893; CASTELLANOS, J., “Correspondència Rusiñol-Casellas”, *Els Marges*, 21 (1981), p. 89.

⁸ Rusiñol a Casellas, Paris, finals de gener de 1894. CASTELLANOS, J., “Correspondència Rusiñol-Casellas”, *Els Marges*, 21 (1981), p. 91.

⁹ MCF, núm. inv. 32.105; RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 32

¹⁰ MCF, núm. inv. 32.163; RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 37.

¹¹ MCF, núm. inv. 32.080; RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 41.



Santiago Rusiñol, còpia de *La coronació de la Marede Déu*, de Fra Angelico. París, 1894. Museu del Cau Ferrat, núm. inv. 32.080.

L'enlluernament per Fra Angèlico és una de les raons que decideixen Rusiñol a emprendre el que serà el seu segon viatge a Itàlia,¹² “engrescat amb l'Angèlico i els diabòlics primitius”.¹³ En ple furor misticista Rusiñol comunica a Casellas, el seu mentor del moment i el més important que va tenir en el procés d'arrelament en l'estètica simbolista, la intenció de viatjar “a Florència a passar una temporadeta” i continuar escrivint la sèrie *Desde otra isla* conservant el mateix títol.¹⁴

Viatge a Itàlia: Pisa i Florència

“Crec que aquest viatge a Itàlia m'haurà servit de molt”.
Santiago Rusiñol¹⁵

Rusiñol va emprendre el viatge a Itàlia amb Zuloaga. Van sortir de París a mitjans de febrer, en tren, acompanyats pel crític Josep M. Jordà, que anava de retorn a Barcelona. Tots tres es van deturar a Lyon, per veure les pintures del seu admirat Puvis de Chavannes al museu d'aquella ciutat. Des de Lyon J.M. Jordà va enfile cap a Barcelona mentre que Rusiñol i Zuloaga seguiren vers itàlia via Gènova, cap a Pisa. Jordà s'endua a Barcelona dos quadres de Rusiñol per a l'Exposició General de Belles Arts d'aquell any: *Lectura romàntica* i *La lliçó de piano*, que Casellas va veure abans que ningú.

Existeixen dos testimonis de caire ben diferent del viatge italià de Rusiñol i Zuloaga: la crònica periodística publicada a *La Vanguardia*, il·lustrada per ambdós, titulada *Desde otra isla*, i la correspondència privada amb Raimon Casellas.¹⁶ De les cròniques

¹² El primer havia estat el 1888, a Pisa i Roma.

¹³ Josep M. Jordà a Raimon Casellas, íbid. nota 7.

¹⁴ Íbid.

¹⁵ De Santiago Rusiñol a Raimon Casellas. Carta a Raimon Casellas, des de Florència, la segona quinzena de març de 1894. Castellanos, J., “Correspondència Rusiñol-Casellas”, *Els Marges*, 21 (1981).

¹⁶ Rusiñol havia iniciat la segona tongada de cròniques parisenques des del seu domicili de L'Ile-Saint-Louis a finals de desembre de 1893. L'hivern anterior havia fet una primera incursió a Mallorca i havia enviat els articles al diari amb el títol *Desde una isla*. De París estant continuà amb la referència insular degut al seu canvi de domicili, i les denominà *Desde otra isla*, en una clara al·lusió al nou emplaçament; el periple italià constituïa un parèntesi d'ubicació i per

italianes cal remarcar el fort contrast entre les descripcions iròniques i jocoses dels tòpics i la profunditat de la crítica artística que Rusiñol exerceix, i que palesa el gir de l'escala dels valors dels mestratges. A partir de 1894, a l' "altar" del sacerdot de l'art Santiago Rusiñol, s'hi troben els Primitius d'una banda, i el "gran Velázquez" i "el geni del Greco" d'altra.

L'evocació del primer tram del viatge entrant en terres italianes aplega els tòpics més usuals sobre aquest país – *"¡Italia! País del sol y de los largos macarrones! Patria natal de Dante y Garibaldi, de Horacio y de Massini! Patria adoptiva del morazo de Venecia, llamado Otello, por mal nombre (...)"*¹⁷ – i sobre la mar llatina en la que ressonen les glòries medievals catalanes. Una escala a Gènova no li mereix més curiositat que la comparació amb Barcelona – *"Parecíanos la ciudad una monumental Barceloneta"*¹⁸ i la fixació en un dibuix dels seus carrers estrets.¹⁹

Pisa grandiosa i solitària

L'hivern de 1888 Rusiñol havia viscut un fort primer impacte a la vista del gran fresc del *Triomf de la Mort* del cementiri de Pisa, des d'on va escriure a Enric Clarasó: *"Estoy en la ciudad de los muertos (...) Aquí, en estas largas murallas hay representadas las penas de los que se dedican a los placeres. Ya el realismo en 1300 reinaba con mucho más atrevimiento que ho. Hay un grupo de caballeros que se detienen en su carrera delante de tres cajas de muertos abiertas (...) en una hay un obispo hinchado, en la otra un esqueleto de mujer, y otra un muerto que dos serpientes se le estan comiendo los ojos. Hay una pena del infierno original. Un gran demonio tiene la barriga hirviendo y dentro de ella las almas quemándose y sufriendo todos a la vez. Lo que más me ha gustado de esas inmensas pinturas del siglo XIV es que entonces no había academias y que cada cual tenía una gran dosis de hermosa despreocupación."* No oblidava que Clarasó era escultor: *"Mucho hay en escultura y buena, lo que espero poderte explicar. He estado buscando la fotografía de una estatua que seguro habría de gustar mucho a Carbonell, Juan Pisano."*²⁰

En la seva segona estada, Pisa apareix als ulls de Rusiñol com un paisatge gairebé metafísic: *"... imposible imaginar una ciudad más difunta, más triste, más grandiosamente solitaria"*, vorejada per un Arno, *"vago de vacía majestad"*. L'artista recorre la ciutat deserta per arribar als monuments; s'atura davant del Baptisteri; entra a la catedral i fa cap al cementiri, el lloc que espera retrobar amb ansietat: *"Sólo para ver el cementerio de Pisa vale la pena venir a esta Italia desde las antípodas del mundo, ya que en el mundo es un monumento único el Camposanto de Pisa"*.²¹ És al cementiri on retroba la poesia que perviu en la quietud i en una natura acoblada amb l'arquitectura. La visita del cementiri, amb els seus arbres, el terra amb gespa i lliris

aquesta raó no en va canviar el títol. La correspondència amb Casellas citada procedeix de l'article CASTELLANOS, J., "Correspondència Rusiñol-Casellas", *Els Marges*, 21 (1981).

17 RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 81.

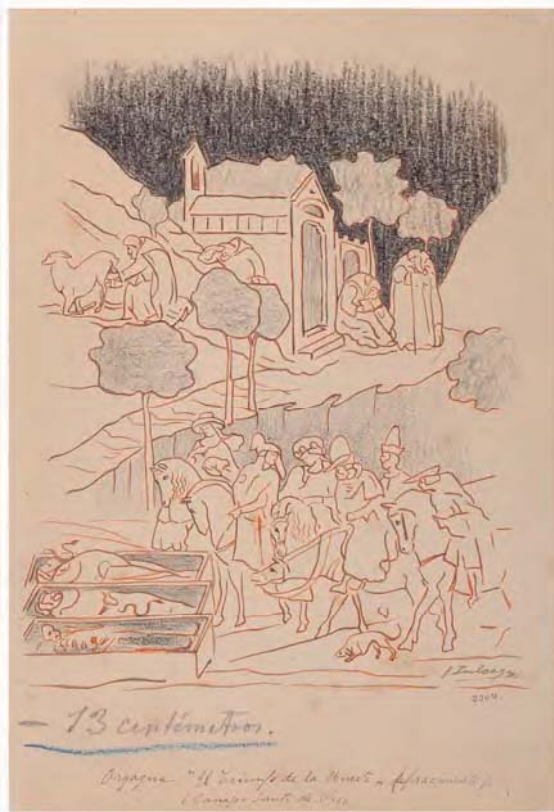
18 RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 84-85.

19 Santiago Rusiñol, Callejón de Génova. Publicat a *La Vanguardia*, 18.III.1895 a l'article "Un rato al continente". L'original es conserva al MNAC/GDG, nú. inv. 3452-D, procedent de la col·lecció de Raimon Casellas, igual com els altres dibuixos realitzats a Itàlia existents al MNAC i citats en aquest article. Raimon Casellas havia conservat curosament els dibuixos rebuts per Rusiñol amb destinació a *La Vanguardia*, gràcies al qual se n'ha conservat una interessant representació, publicada a QUÍLEZ, F., *Dibuixos de Santiago Rusiñol del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, MNAC, 2007.

20 Carta de Santiago Rusiñol a Enric Clarasó, des de Pisa, 14 de febrer 1888, COLL I MIRABENT, I., *Rusiñol*. Vilafranca, Museu de Vilafranca, 1990, p. 174-175.

21 RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 88.

—un paisatge que reproduirà en l'*Al·legoria de la poesia*—,²² la pau i el benestar fa que es trobi amb l'art dels Primitius en tota la seva intensitat, descrivint amb entusiasme les pintures al fresc de Memmi, Benozzo Gozzoli (24 frescos pintats al llarg de 16 anys de la seva vida); Veneciano, D'Arviato, Aretino... Però els més grans elogis se'ls emporta un pintor vers el qual sent un profund entusiasme, el florentí Orcagna, al qual no dubta en qualificar de "*el Dante de la pintura, el visionario de la muerte, el tétrico Orcagna con sus macabros terrores*".²³ Contemplant de nou les pintures murals que havia vist sis anys abans fa una lectura extensa i exhaustiva del Judici final, com si només s'hagués arribat a Pisa per poder-lo contemplar de nou i descriure, aturant-se en passatges que l'impressionaren fortament, com el de la dona cega que es contempla al mirall.²⁴ Rusiñol clou l'estada a Pisa evocant la visió del cementiri un dia de tempesta, amb la remor del vent fent xocar els quatre xiprers que havia descrit com quatre sentinelles de la mateixa mort, un paisatge d'una "*Italia severa, grande y callada, donde hablan las ruinas, el lenguaje del recuerdo*".²⁵



Ignacio Zuloaga, còpia de *El triunfo de la muerte*. Pisa, 1894. Museu del Cau Ferrat, núm. inv. 32.104.

Santiago Rusiñol, *Impresiones de Arte*. Ilustraciones de Zuloaga, Mas y Fondevila, Rusiñol, Utrillo y Oller. 1897. Biblioteca Popular Santiago Rusiñol, Sitges.

22 Una de les tres llunetes que pinta expressament per a la petita loggia del Gran Saló modernista del Cau Ferrat el 1895.

23 RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 92.

24 El va descriure en diverses ocasions, la darrera de les quals es troba al llibre d'aforismes *Màximes i mals pensaments* (1927), en el que estableix que "El turment més gran del món el va pintar Orcagna al fossar de Pisa. Una cega davant un mirall." RUSIÑOL, S., *Màximes i mals pensaments*, Barcelona: Antoni López, 1927, p. 43.

25 RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 94.



Santiago Rusiñol, còpia d'un Àngel de l'Anunciació, de Benozzo Gozzoli. Florència, 1894. Museu del Cau Ferrat, núm. inv. 32.043.

El dibuix que fa Rusiñol del claustre del cementiri amb destinació a *La Vanguardia*, *Cementerio de Pisa*, per mostrar-lo en tota la seva amplitud i intensitat, és una perspectiva premonitòria de la pintura de jardins que inicia la tardor de 1895 a Granada: una extensió amb la font enmig del jardí, la cúpula de l'església que centra la composició i un gran buit en primer terme guardant la perspectiva dels xiprers.²⁶ Un dibuix de l'artista reproduint un bust femení, *Busto de Mino de Fiésole en el Campo Santo de Pisa*, no ha estat localitzat.²⁷

Els testimonis artístics que resten de pas de Rusiñol per Pisa en aquest viatge, a més dels dibuixos de *La Vanguardia* i les reproduccions a *Impresiones de Arte*, són tres pintures a l'oli conservades al museu del Cau Ferrat: Quatre figures extretes dels frescos llavors atribuïts a Orcagna,²⁸ dues amb instruments musicals²⁹; dues Figures masculines, de Benozzo Gozzoli, representant familiars dels Mèdici,³⁰ (MCF) i un àngel amb lliri a la mà, potser procedent d'alguna Anunciació, igualment de Gozzoli.³¹ Amb destinació a la publicació Zuloaga va dibuixar diverses seqüències de Gozzoli i algunes obres de procedència romana. Rusiñol se'n sentia cofoi i orgullós i se n'explaiava amb Casellas per carta: “*Estem treballant a fer còpies al Cementiri. Crec que portaré una col.leccioneta de fragments per Sitges, molt interessant*”.³² A Casellas, el viatge de Santiago Rusiñol li provocava un sentiment mig d'admirada enveja: “*Com deus disfrutar, mano, amb aquest cementiri!*”... La idea de les còpies amb destinació al Cau Ferrat és una constant que va creixent a mida que el viatge avança. Ja no és només un exercici d'entrenament i d'estudi sinó una part de la col·lecció per al record.

26 Publicat amb l'article de Santiago Rusiñol, “Un rato al continente”, LV, 18.III.1894 i a RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 83. MNAC/GDG, núm. inv. 3456D.

27 Íbid. a LV; RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 92.

28 Actualment les pintures del Judici Final dels frescos del cementiri de Pisa són atribuïdes a Buonamico Buffalmacco, contemporani d'Orcagna a partir de les recerques de Luciano Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Turín, Einaudi, 1974. A efectes de respectar els textos de Rusiñol es continua citant Orcagna, amb aquesta salvetat.

29 MCF, núm. inv. 32.031.

30 MCF, núm. inv. 32.040.

31 MCF, núm. inv. 32.043.

32 Rusiñol a Casellas, 15 de febrer 1894, des de Pisa. CASTELLANOS, J., “Correspondència Rusiñol-Casellas”, *Els Marges*, 21 (1981).

Florència de nit i de dia

Zuloaga i Rusiñol arriben a les vuit del vespre a Florència a primers de març i van a raure a un alberg proper a l'estació i a Santa Maria Novella, un lloc anodí, un *albergho* “*indeciso, incoloro, hermafrodita y más bien sucio*”. Després de fer tractes i de sopar surten, impacients, a veure Florència de nit. El passeig nocturn que els porta fins a la plaça del Duomo, on contemplen el Baptisteri endevinant-hi les portes de Guiberti, i encenent un llumí per veure'n ni que sigui un sol relleu...un àngel, assegut en un sepulcre. Continuant per places i carrers voregen una galeria il·luminada que permet veure les estàtues de tots els artistes i prohoms del Renaixement, arribant fins l'Arno, tan solitari i magestuós com l'han vist a Pisa. A la plaça de la Signoria, Santiago s'emocionà evocant la fosa de la gran estàtua del *Perseu* de Benvenuto Cellini, – “*no había bastante fuego en el infierno para calmar aquella creciente fiebre*”, – emocionat davant de la grandesa de l'estàtua i del neguit i el sacrifici de l'artista que la va fer possible, desafiant-ho tot i creient només en la seva pròpia força. Florència, de nit, solitària i lliure de viatgers anglesos li va semblar alhora inquietant i grandiosa.

La ciutat de dia es mostrà esplendorosa, blanca, captivadora, amb terres com quadres de Botticelli i flors de tota mena – traslladades mesos més tard a les tres llunetes al·legòriques a *La poesia*, *La música* i *La pintura* – . Els viatgers tenien cita amb un amic artista que havien conegut a París, “*de esos que han aprendido en París a conocer y querer lo que tienen en su casa; amante de los primitivos, creyendo en la decadencia y esperando una reforma...(...) fervoroso partidario del misticismo moderno y muy conocedor de los tesoros de Florencia*”, un retrat d'artista italià fins que actuà com féu Virgili amb el Dant guiant-los pels tresors artístics de Florència.

Zuloaga i Rusiñol van visitar d'entrada l'església de Santa Maria Novella, on Rusiñol sentí un tal excés d'art que va témer no poder-lo digerir. A cada passa s'esdevenia una descoberta i una confirmació de que es trobava en el camí adequat: el de l'aprenentatge de l'art com els homes del Renaixement ho havien après dels Primitius. Sentia la presència de tots aquells artistes pels carrers i per les places: Miguel Angel, el Dant, Donatello, Bellini, Leonardo, Orcagna, Galileu, Maquiavel... Les visites continuaren vers la Capella dels sepulcres dels Mèdici, on contemplaren les estàtues de Miquel Àngel; al Museo Nazionale, on es trobaren amb el David de Donatello, entre altres obres senyalades. A la galeria d'art modern italià, el desencís va ser similar al de la contemplació de la pintura moderna del Prado, compensat però amb la visió de les obres de Fra 'Angèlico, Filippo Lippi i Brunelleschi i la de “*la sublime Primavera del simbolista Botticelli*”. Era la visió de *La Primavera* viscuda amb l'adveniment de la primavera italiana en aquell mes de març la que Santiago, sense saber, esperava de feia temps.

Obtinguda l'entrada gratuïta als museus de la ciutat degut a la condició d'artistes i copistes cada matí a les deu es dirigien a la Galleria degli Uffizi, a pintar, envoltats d'aquarel·listes angleses, professors italians, modestos copistes professionals, pensionats d'arreu del món i simbolistes copiant Botticelli i els Primitius, com el mateix Rusiñol. L'artista descriví els copistes amb mà de pintor, acarnissant-se amb algunes tipologies, com la de les angleses, “*Allí copia la inglesa enfermiza, rubia como el cáñamo maduro, la eterna viajera emigrante de su isla(...) paseando su tosecita por todo el globo terráqueo y sus colonias y detenida allí delante de algún cuadro para pintar algún cuadrillo a la acuarela.*”³³, la que pintava com aquell que fa mitja,... Hi desfilen també tots els prototipus de la fauna museística i paramuseística de la Itàlia els noranta decimonònics en una dissecció detallada i fins i tot, en alguns moments, pietosa.

33 RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 125.

La proximitat amb les obres d'art els produeix una emoció entusiasta: "... dos púlpitos nos acercan al cuadro y elevan nuestra copia a una altura jamás soñada por nuestras probrísimas fuerzas, y que nos hacen dominar desde lo alto un espectáculo solemne y por lo demás grandioso. A un lado un Guirlandaio completísimo; al opuesto *El nacimiento de Venus*, de Botticelli, el tríptico del beato Angélico al frente, en el fondo Carraci, Gozzoli (...)." ³⁴ Enfilats tots dos a les bastides dels copistes Rusiñol i Zuloaga mantenen diàlegs entusiastes sobre la pintura que contemplen i copien; Zuloaga, entusiasta, abrandat, violent ... fins que un dia cau de la bastida damunt d'una anglesa aquarellista. L'incident els decideix a no retornar a copiar als Uffizi. La descripció de Rusiñol és detallada, fins arribar a la mascareta del Dant, que Zuloaga dibuixarà i ell s'endurà per sempre al Cau Ferrat, en homenatge "a aquella sublime frente que llevó dentro de sus huesos el noble peso de la Divina Comedia." ³⁵

La feina de copista de Primitius i renaixentistes ha estat àrdua; Rusiñol en va rendint compte a Casellas per carta: "Tinc ja fetes setze còpies, la major part petites, de dos pams" ³⁶ ... "Estic fent un pet de còpies que crec que hi passaràs un bon rato mirant-les. És un treball de cabronada, però noi, el gust es refina molt i després tindrà una sèrie de fragments i records penjats en aquelles parets de Sitges que seran un reconfortant per les temporades que passi a Espanya, que procuraré que siguin les menys possibles." ³⁷ Catorze d'aquestes còpies, de temàtica religiosa o mitològica, formen part del Museu del Cau Ferrat: un fragment del *Naixement de*



Santiago Rusiñol, còpia d'*Eva*, de L. Cranach. Florència, 1894. Museu del Cau Ferrat, núm. inv. 32.014.

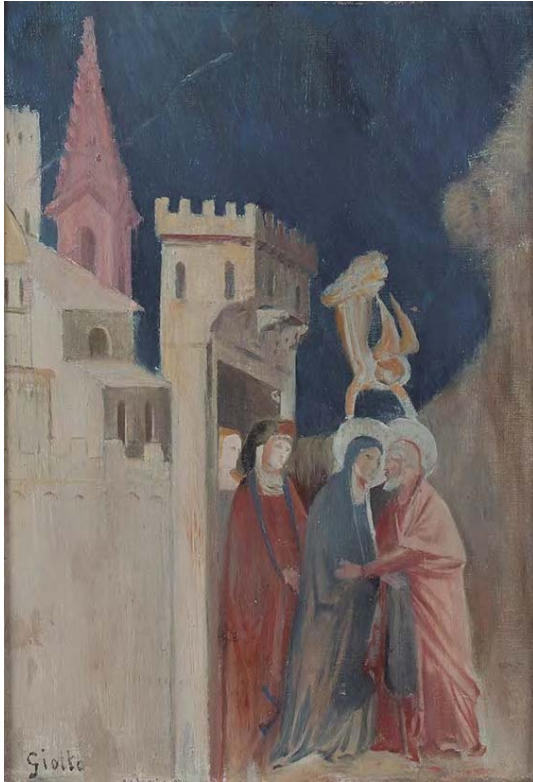
34 RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 126.

35 Íbid.: 137.

36 Rusiñol a Casellas, 15/31 de març de 1894. CASTELLANOS, J., "Correspondència Rusiñol-Casellas", *Els Marges*, 21 (1981), p. 98.

37 Rusiñol a Casellas, segona quinzena de març a Florència; CASTELLANOS, J., "Correspondència Rusiñol-Casellas", *Els Marges*, 21 (1981). Alguns títols procedeixen dels que el mateix Rusiñol els va posar; d'altres es basen en les descripcions de l'inventari de 1932, publicat deu anys més tard a *Catálogo de pintura y dibujo del Cau Ferrat, Fundación Rusiñol*. Barcelona, Junta de Museos, 1942.

Venus,³⁸; l'*Eva* de L.Cranach, "desnudo místico de retablo, dibujado con ingenuidad pasmosa";³⁹ la *Venus* de Lorenzo di Credi, "academia gris rosado sobre fondo negruzco, mezcla de dibujo decadente con dibujo clásico sobrio";⁴⁰ una *Crucifixió* de Giotto;⁴¹ el *Noli me tangere*, de Pietro Cerini, de 1392;⁴² una *Marededéu amb Nen* de Tadeo Gaddi;⁴³ *L'abraçada de Sant Joaquim i Santa Anna*, de Giotto;⁴⁴ la *Resurrecció de Crist* i un *Sant en un tabernacle*;⁴⁵ *Quatre àngels músics*, d'Orcagna;⁴⁶ *Quatre àngels i tres sants*, de l'Escola Pisana;⁴⁷ *Escenes evangèliques*, de l'Escola Pisana,⁴⁸ i *Sant amb hàbit de frare*.⁴⁹



Santiago Rusiñol, còpia de *L'abraçada de Sant Joaquim i Santa Anna*, de Giotto. Florència, 1894. Museu del Cau Ferrat, núm. inv. 32.015.

Santiago Rusiñol, còpia de *Quatre àngels músics*, de Orcagna. Florència, 1894. Museu del Cau Ferrat núm. inv. 32.031.

38 MCF, núm. inv. 32.046.

39 RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 134. MCF, núm. inv. 32.014.

40 RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 134. MCF, núm. inv. 32.018.

41 MCF, núm. inv. 30.908.

42 MCF, núm. inv. 32.016.

43 MCF, núm. inv. 32.021.

44 MCF, núm. inv. 32.015.

45 MCF, núm. inv. 31.697.

46 MCF, núm. inv. 32.031.

47 MCF, núm. inv. 30.654.

48 MCF, núm. inv. 31.721.

49 MCF, núm. inv. 30.802.

Rusiñol va dibuixar, a més, l'*Anunciació* de Simone Martini;⁵⁰ una Marededéu, de Filippo Lippi;⁵¹ i la Marededéu de Sant Bernat, del mateix artista.⁵² A Florència practicà també el dibuix a peu de carrer reproduint les peces de forja antiga que més l'impresinaven, com *Ferro forjat de Giulio Serafini*,⁵³ *Ferro forjat del Palau Strozzi*,⁵⁴ *Llanterna de ferro forjat de Nicolás Giotto* i *Llanterna de ferro forjat de Nicolas Grosso*.⁵⁵ El monograma de Rusiñol que des de 1897 acompanya tota la seva producció bibliogràfica fins a diverses reedicions póstumes està directament inspirat en els ferros florentins.⁵⁶



Santiago Rusiñol, còpia de *L'Anunciació*, de Simone Martini. Florència, 1894. Museu del Cau Ferrat, núm. inv. 32.109.

50 MCF, núm. inv. 32.109.

51 MNAC/GDG, núm. inv. 3454-D.

52 MNAC/GDG, núm. inv. 3453-D.

53 MCF, núm. inv. 32.097.

54 MCF, núm. inv. 32.074.

55 MNAC/GDG,, núm. inv. 3455-D

56 PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol i els llibres del Modernisme*, Barcelona, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, 2001, p. 78.



Santiago Rusiñol, *Ferro forjat del Palau Strozzi*. Florència, 1894. Museu del Cau Ferrat, núm. 32.074.

Santiago Rusiñol, *Monograma*. 1894/1897. Museu del Cau Ferrat, núm. inv. 32.100.

El comiat de l'estada florentina de Rusiñol i Zuloaga es va esdevenir una tarda a Fiésole, "El monte de los cipreses",⁵⁷ el turó estimat pel Dant i dels poetes florentins, el país de Mino i de Fra Angèlic. La descripció, deliciosa, de la vista de Florència, es complementa amb l'evocació entusiasta de Fra Angèlic "los mejores quince años de su vida pasados entre ensueños y arrobamientos de luz, de inspiración y visiones, consultando aquel cielo (...) elaborando sus retablos en su claustro oculto en aquel valle delicioso (...) y de aquel místico estudio con ventanas a la gloria, de aquella celda-taller, con luz cenital del cielo, salieron La coronación de la Virgen, Las beatificaciones de los justos, La conversión de los santos, las filigranas de sentimiento exquisito, colgadas hoy en los museos para admiración del hombre."⁵⁸ El frare que els acompanya pel monestir és una premonició del retaule dels Místics de 1897.⁵⁹ Quan entren a l'església, veuen el quadre de Fra Angèlic amb la llum del crepuscle; quan en surten, es el ple crepuscle, quan les oliveres s'acotxen i s'alcen, encara més, els xiprers. El comiat a Florència és el comiat als xiprers de Fiésole. Els dibuixos tant de Rusiñol com Zuloaga que acompanyen l'article de "El monte de los cipreses" són, alhora, un cant als mateixos xiprers, que culmina en la seva versió literària en l'oració "Als xiprers" que, significativament, clou el llibre.⁶⁰ L'article de Fiésole és tota una peça literària que Rusiñol envià a Raimon Casellas amb especial entusiasme i marca l'inici de la seva

57 Amb aquest títol en publica l'article homònim a LV, 19.IV.1894.

58 RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 150.

59 Sobre el misticisme de Rusiñol i el cicle dedicat als Místics el 1897, v. PANYELLA, V., "El Greco en la mirada de Rusiñol". *El Greco en la mirada de Rusiñol*. Barcelona: Fundació Godia 2014, p. 18-38, p. 25-27. S'hi estudia l'evolució de la línia mística i idealista de Rusiñol a partir de les visites al Louvre i la influència dels Primitius fins a la reivindicació del Greco.

60 RUSIÑOL, S., *Oracions. Decorades amb dibuixos de Miquel Utrillo i música d'Enric Morera*, Barcelona: L' Avenç, 1897, p. 309.

fascinació vers els xiprers i els jardins. En la descripció un any més tard dels jardins de Granada, hi ha influència i el ressò de l'article de Fièsole.

De retorn a París i destinats al Cau Ferrat de Sitges Rusiñol es va endur les còpies dels Primitius, els dibuixos propis i els de Zuloaga;⁶¹ un conjunt de fotografies artístiques de la casa Alinari, algunes de les quals duplicades per a Raimon Casellas;⁶² reproduccions fotogràfiques, com la de *El naixement de Venus*, o la *Cantoria* de Donatello, que penjà a les parets del Cau Ferrat, i la reproducció de la mascareta del Dant, que Zuloaga també va dibuixar.⁶³

L'exposició de les còpies italianes a la Sala Parés

Entre finals de maig i principis de juny Rusiñol va exposar a la Sala Parés els resultats del seu treball de copista: les còpies dels Primitius italians juntament amb la còpia de l'autoretrat de Velázquez existent a la Galleria Uffizi. Tot just tancada, al Saló de La Vanguardia s'hi van exposar els dibuixos de Rusiñol, Zuloaga i Uranga que havien il·lustrat la sèrie d'articles "Desde otra isla". Amb ella Rusiñol tancava les cròniques de París.

El crític que escriu la crònica encapçalada pel títol "Salón Parés"⁶⁴ qualifica l'exposició de "*interesantísima y hermosa*", atorgant-li el valor d'esdevenir la clau explicativa de les modernes tendències artístiques del moment. Entreveu, doncs, la vinculació entre antics i moderns, la línia idealista que Rusiñol emprèn amb tota la força i la transmet en la seva pintura així com també en l'obra literària, de la qual formen part tant els articles com les proclames. Les còpies són la mostra fefaent de la recuperació, del retorn dels Primitius i de la seva importància estètica. D'altra banda, és en la seva pintura on Rusiñol s'ha volgut aproximar a la quintaessència de la bellesa i de l'harmonia plàstica, cosa que, alhora, ha sabut transmetre en els seus escrits. L'exposició suposa, doncs, el triomf dels Primitius entre els artistes catalans del moment en tant que pintura a admirar i abeurar-se'n. En darrer terme, el valor de les còpies és també pedagògic, ja que són susceptibles no només de ser admirades o contemplades sinó també estudiades i investigades. Amb la veneració dels Primitius Rusiñol es



Santiago Rusiñol, còpia de l'*Autoretrat* de Velázquez. Florència, 1894. Museu del Cau Ferrat, núm. inv. 32.035.

61 Bona part del conjunt dels dibuixos de Zuloaga que van il·lustrar els articles de "Desde otra isla" (LV, 1893-1894) formen part dels fons del Museu del Cau Ferrat.

62 Per una breu descripció de les fotografies col·leccionades per Rusiñol, SALA, T.M., "Sota el signe de la malenconia: l'ideari estètic". *Rusiñol desconegut*. Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, 2014, p. 29-30.

63 MCF, núm. inv.30.649 i 30.676, respectivament.

64 "Salon Parés". *Album Santiago Rusiñol*, I. Arxiu Santiago Rusiñol, Fons Cau Ferrat, Consorci del Patrimoni de Sitges.

guanya el títol de 'sacerdot de l'art' però també el d'investigador i estudiós de la pintura. Quan el 1897 publica el volum *Impresiones de Arte*, on aplega els articles del París del Quai Bourbon i del Louvre, del viatge a Itàlia i del viatge a Granada (1895-1896) hi concentra la part més important del seu vessant de teòric i de crític.



Santiago Rusiñol, còpia de *Venus*, de Lorenzo Credi. Florència, 1894. Museu del Cau Ferrat, núm. inv. 32.018.

L'exposició a la Sala Parés aplega una quinzena d'obres que Rusiñol presenta bastides sobre marcs antics, en una crida a la revalorització de l'art autèntic i veritable. Presidides per la còpia de l'autoretrat de Velázquez de la Galeria Uffizi, "el pintor más pintor que ha existido", hi són presents Giotto, Orcagna – considerat mestre del Renaixement del XIV, l'art de qual recorda, diu Puvis de Chavannes, segons el comentarista –; Tadeo Gaddi, l'*Eva* de Carnach i la *Venus* de Credi;

Benozzo Gozzoli, "sereno, con su poesía mística", Memmi; el fragment de *El naixement de Venus* de Botticelli, amb les "mujeres hermosas como la ilusión y la fe en un ideal, con sus mujeres que parecen pintadas por ellas mismas", com havia deixat escrit Rusiñol.

Ideals, simbolisme i l'herència italiana

Una de les més importants aportacions de Rusiñol a l'ideari modernista és la identificació de l'artista com a personatge transmudat en sacerdot de l'art. L'exercici creatiu va acompanyat amb un posicionament d'absoluta entrega a l'elaboració d'una obra en què el més important és la sublimació de la causa final. Rusiñol s'havia lliurat a la causa de l'art des dels inicis de la seva vida artística; el posicionament de sacerdot, de mèdium, de líder, va madurant en el transcurs del viatge a Itàlia i es manifesta immediatament a la tornada. El discurs de la Tercera Festa Modernista l'octubre de 1894 esdevé una autèntica proclama i l'entronitza en el lideratge de la modernitat per la seva sinceritat, modernitat i convicció. En aquells moments verbalitza també el seu gir vers el simbolisme que pictòricament es manifestarà en la seva plenitud als primers jardins de Granada la tardor de 1895.

La càrrega idealista amb què actua, pinta i escriu és observada i descrita des d'aquests moments. Des del diari *La Publicidad*⁶⁵ se'l mostra com l'artista consolidat, amb una forta personalitat, lliure de tot compromís, remarcant el seu lliurament a l'art com si d'un sacerdoti es tractés. Rusiñol, "ni ha hecho nunca una sola concesión,

65 "Nuestros artistas", *La Publicidad*, 8.X.1894.

nunca, a las exigencias del estragado gusto de las multitudes (...) es uno de los pocos que considera el arte como una religión donde halla consuelo el verdadero creyente que busca en el arte esas sublimes emociones que embargan los sentidos y llegan el alma de sensaciones vagas y dulces, de sensaciones inexplicables que abstraen todo nuestro ser, es un enamorado de todo lo que es el arte, de todo lo que es producto de un exquisito sentimiento de idealidad". Se'n destaca també el culte que professa als seus pintors favorits, entre els que s'hi compten Botticelli, Leonardo, Velázquez "y todos los sublimes maestros del arte primitivos". És també a partir del viatge a Itàlia que el nom d'Orcagna, Botticelli, Lippi, Leonardo i d'altres figura als discursos i textos de Rusiñol.

Cal remarcar que, des del punt de vista arquitectònic, Rusiñol es permet una petita concessió al culte de l'arquitectura florentina. El Gran Saló, que construeix en estil neogòtic modernista l'estiu de 1894 amb la col·laboració de l'arquitecte Francesc Rogent, té una petita *loggia* al seu inici. Aprofitant l'esbiaixament de la façana de la casa i per tal d'aconseguir un rectangle precís, Rusiñol determina la construcció d'una *loggia* que va de cap a cap de la paret, en paral·lel a la façana del carrer Fonollar. La inspiració prové, probablement, de la *loggia* de San Paolo, situada a l'altre extrem de l'església de Santa Maria Novella, a Florència. L'artista aprofita aquell espai per les parets de vitralls i, entremig, la col·locació de diverses obres d'art - forja, escultura, pintura.

Alhora, aprofita l'espai en forma de llunetes per les tres obres més marcadament simbolistes d'influència italiana de tota la seva producció: les al·legories a *La Pintura*, *La Poesia* i *La Música*.⁶⁶ Rusiñol confessa a Casellas que posa tot l'èmfasi en el tractament del color,⁶⁷ però també tant pel que fa a les figures com a les composicions i els elements, la influència dels Primitius i de la pintura idealista, espiritualista, hi és plenament palesa. L'artista les va enviar als certàmens de París (1895), Barcelona (1896) i Madrid (1897) i les va instal·lar definitivament al Cau Ferrat.



Santiago Rusiñol, *La pintura*. 1894. Museu del Cau Ferrat, núm. inv. 32.005

66 MCF, núm. inv. 32.007, 32.005 i 32.006, respectivament.

67 De Rusiñol a Casellas, París, abril de 1895; CASTELLANOS, J., "Correspondència Rusiñol-Casellas", *Els Marges*, 21 (1981), p. 105.



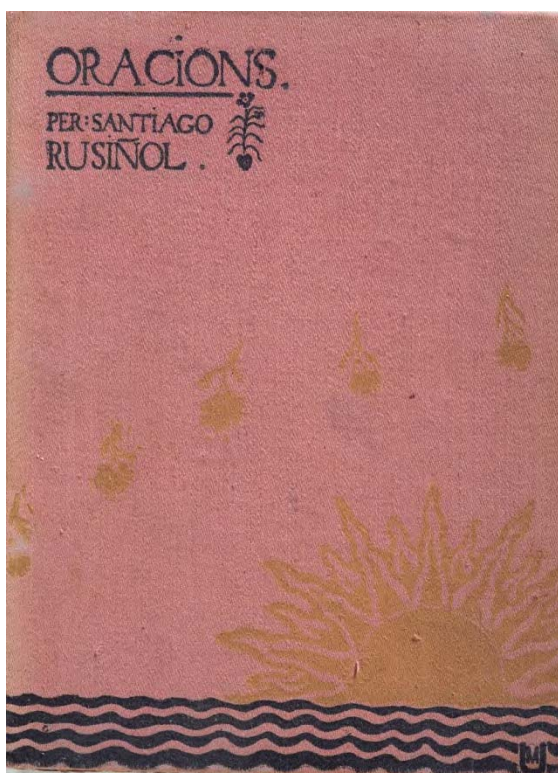
Santiago Rusiñol, *La poesía*. 1894. Museu del Cau Ferrat, núm. inv. 32.007

Santiago Rusiñol, *La música*. 1894. Museu del Cau Ferrat, núm. inv. 32.006

Una oració per epíleg

Quan les còpies ja decoraven les parets del Cau Ferrat, Rusiñol els va dedicar un dels passatges més sincerament inspirats del llibre de proses poètiques *Oracions*.⁶⁸ L'obra constitueix una de les grans fites del Modernisme en tant que culte a l'art total;⁶⁹ materialment constitueix tot ell una obra d'art. El text de Rusiñol, els dibuixos d'Utrillo i la música d'Enric Morera configuren una unitat indestriable de culte a la bellesa, en la que també hi compta la naturalesa física del llibre i l'art tipogràfic i d'enquadernació. El contingut de l'obra s'articula en quatre grans apartats, el primer és un cant a la natura en totes les seves manifestacions; el segon, molt breu, està dedicat als sentiments humans vers els infants i l'amor; el tercer és una gran mostra de l'art des de les piràmides d'Egipte fins els jardins abandonats i el darrer expressa les sensacions, interrogants, desconcerts i neguits del propi artista.

Al tercer apartat, dedicat a l'Art, en majúscula, en totes les seves manifestacions – des de la més genèrica, en *La Bellesa*, fins en el ressò del romanticisme, expressat en l'atractiu vers les ruïnes i les catedrals gòtiques, passant per la descripció i lloança dels Primitius i de l'Alhambra, hi ha l'oració *Als Primitius*.⁷⁰ En aquest tercer grup de proses s'hi troba també el germen d'un dels grans cicles temàtics que Rusiñol desenvoluparà plenament des de la primavera de 1898, com és el del *Jardí abandonat* – que compta, al seu torn, amb una altra oració.



Miquel Utrillo. Cartell del llibre *Oracions*. 1897. Museu del Cau Ferrat.

Santiago Rusiñol. *Oracions*. Decorades amb dibuixos de Miquel Utrillo i música d'Enric Morera. 1897. Museu del Cau Ferrat.

68 RUSIÑOL, S., *Oracions*. Decorades amb dibuixos de Miquel Utrillo i música d'Enric Morera, Barcelona: L' Avenç, 1897. Sobre *Oracions* i la seva recepció, PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Barcelona, Ed. 62, 2003.

69 PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol i els llibres del Modernisme*, Barcelona, Associació de Bibliòfilos de Barcelona, 2001, p. 94-98.

70 RUSIÑOL, S., *Impresiones de Arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 143-148.



Miquel Utrillo, *Als Primitius*. Dibuix original per a la publicació del llibre *Oracions*. 1897. Museu del Cau Ferrat, núm. inv. 32.165.

Al text *Als Primitius* Rusiñol hi aboca tota la intensitat de les vivències a Itàlia i de l'experiència d'aprenentatge conceptual i tècnic però, sobretot, la seva admiració i el seu agraïment. Visonaris, immortals, innocents, invictes són alguns dels qualificatius que els adreça demanant-los orientació i guiatge: "*L'oració a vostra memòria és un bes a la memòria de l'art, és un crit a la vostra ombra demanant consol i amparo; és súplica al vostre exemple que guiï la nostra vida, perduda i extraviada en les bardisses del dubte*". Passant a la súplica i intercessió, a Fra Angèlico li demana el secret de la seva inspiració; a Leonardo, la serenitat i harmonia de les protagonistes dels seus quadres; a l'"enigmàtic" Botticelli per l'origen de la seva primavera i la procedència de la natura i les flors; a Orcagna, "*poeta de la mort*", per la seva "*eternitzada fosca*"... Memmi, Van Eyck, Memling, van der Leyden, Donatello, Massacio, Giotto, Filippo Lippi, Bologna, Cimabue, Mantegna, Credi, Gaddi són el conjunt d'artistes lloats entre l'expressió més apassionada d'una prosa poètica que persegueix esdevenir art per ella mateixa, bellesa sobre bellesa. És, en el seu comiat, quan Rusiñol afirma amb determinació la voluntat de seguir per la ruta de l'art vers l'ideal al preu, fins i tot, de la pròpia vida. Certament, aquells anys ho va experimentar fins aquest punt; entre 1894 i 1899 va viure cada vegada més al límit amb "*la claror de l'esperança*" albirada entre el besllum dels Primitius.

Un episodi singular de la història del cartell modern a Barcelona

Francesc M. Quílez i Corella¹

El 15 de juliol de 1899 el diari La Vanguardia publicava un article del crític Alfred Opisso (1847-1924) dedicat a glosar l'exposició de cartells oberta, aquell mateix any, a l'Ateneu Barcelonès. L'autor esmentava els noms d'alguns dels artistes catalans que havien adoptat l'art publicitari com a suport visual de la seva activitat creativa. Tanmateix, si prescindim dels tòpics recurrents, en aquest tipus de pràctiques periodístiques, l'aspecte més suggerent de la ressenya era l'afirmació de modernitat que per a Opisso representava la difusió del cartell a finals del segle XIX. En aquest sentit, sense resultar un element nou, atès que altres crítics ja havien insistit en reivindicar la seva dimensió popular i transformadora, Opisso es proclamava com a un dels més fermes apologetes d'una pràctica que, entre altres mèrits, tenia la virtut d'haver contribuït a modificar un gust estètic fonamentat en uns criteris arcaics. Segons el seu judici, el cartell tenia una dimensió emancipadora atès que havia possibilitat la superació de rànies fórmules compositives i també havia ajudat a què els artistes emergents es deslliuressin dels lligams i les constriccions academicistes.

Sens dubte, es tractava d'una insòlita declaració de principis que si tenia un defecte, era el de pecar d'un desmesurat optimisme, a l'hora de dipositar una absoluta confiança en el potencial de l'art publicitari. La seva convicció el duia a fer afirmacions d'aquest tipus: «(...) el arte del cartel ha contribuido en no escasa parte á la emancipación de nuestro gusto, á la ruptura de ciertas rancias fórmulas y por su acción continua e insinuante y su enorme difusión ha acostumbrado al público á efectos nuevos: alegrías del color, audacias del tono franco, síntesis de formas, etc. Ha servido además el cartel para aclarar los ojos y desentumecer la inteligencia, dando armas á los jovenes para luchar contra rutinas de escuela (...)». Al capdavall, però, el to vehement d'Opisso no va constituir una aportació nova, donat que tota la crítica artística, sense excepcions, però amb els naturals matisos ideològics o estètics, va expressar-se en la mateixa línia i no va dubtar en palesar una actitud d'adhesió entusiasta a la penetració a Catalunya del nou vehicle figuratiu. Per tant, aquesta opinió venia a ser molt indicativa de la recepció tan positiva que, entre els crítics catalans, havia desvetllat la difusió de l'art publicitari per part dels artistes catalans.

¹ Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Aquesta onada d'entusiasme es va traduir en la irrupció d'una mena de fenomen d'època, conegut popularment amb el nom d'*affichisme*, com a un exercici que va suscitar l'entusiasme i la unanimitat, no només de l'opinió crítica, o dels artistes, sinó també d'una clientela que va descobrir l'efecte tan beneficiós que, per a la comercialització i consum dels seus productes, podia exercir un sistema propagandístic de tan elevada eficàcia. Sense anar més lluny, els propietaris industrials de marques comercials tan conegudes com *Anís del Mono*, *Xampany Codorniu* o les cigarretes *Paris*, van acompanyar l'estratègia comercial amb una iniciativa de foment de la lliure concurrència entre tots aquells artistes que van participar en els concursos públics destinats a l'elecció del cartell més artístic i, evidentment, aquell que reunia les millors condicions publicitàries.

La promoció privada de l'activitat cartellística, en determinades ocasions, es va veure complementada amb una actuació de tipus institucional que, com les anteriors, també volia obrir una dinàmica de confrontació entre els participants que van decidir participar en aquest tipus de certàmens. En aquest cas, l'Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques, organitzada per l'Ajuntament de Barcelona l'any 1896, es va convertir en un espai de confluència de les diferents propostes, presentades amb l'objectiu de realitzar el cartell que havia de donar publicitat a l'esdeveniment cultural. A diferència de les precedents, en aquesta Tercera, la Comissió organitzadora va convocar un concurs² de mèrits destinat a l'elecció del cartell publicitari.

El 16 d'octubre de 1895 es van publicar les bases d'una convocatòria oberta a tots els artistes espanyols i que proclamava el respecte a la llibertat dels autors en l'elecció de: «estilo, caracter y procedimiento artístico del cartel». Les úniques obligacions que havien de respectar els participants eren de tipus procedimental, com ara la del termini de lliurament de l'original del cartell, que havia de ser presentat abans de les 12 del matí del dia 20 de novembre, o la llegenda que havia de constar, com a requisit inel·ludible, i que havia de dir el següent: «Ayuntamiento Constitucional de Barcelona –Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas– Se inaugurará el día 23 de Abril y terminará el día 29 de Junio -1896- Se concederán premios a las obras de mayor mérito– 1000 pesetas para el premio de Honor– 65000 pesetas destinadas á la adquisición de obras premiadas.». La resta de bases –fins a un total de set– fixaven l'obligació d'acompanyar la candidatura amb un pressupost del cost que representava el tiratge dels primers 1000 exemplars, així com l'assumpció, per part de l'artista premiat, de la direcció dels treballs de reproducció fins al lliurament de tots els exemplars reproduïts. Tampoc no hi faltava –com no podia ser d'una altra manera– la referència a la concessió de premis als guanyadors. En concret, el guanyador es feia mereixedor al premi de 500 pessetes i la reproducció de l'obra. També tenien dret a l'obtenció d'un premi en metàl·lic els altres dos finalistes. El segon un accèssit de 250 i el tercer un altre de 125 pessetes, respectivament.

Finalment, la convocatòria sí que era intervencionista, pel que fa a la qüestió de les mides que havia de tenir el cartell presentat. Aquestes havien de fer 1,40 metres d'alçada per 0,80 d'amplada. Encara que pugui resultar un aspecte anecdòtic, l'incompliment d'aquest requisit, per part d'un dels concursants, va esdevenir un aspecte molt controvertit per al desenvolupament i el posterior resultat final del concurs.

La darrera de les bases –la setena– manifestava la voluntat de la Comissió Executiva d'exposar públicament tots els cartells presentats. Indubtablement, la proposta venia a

² Maria Ojuel, a la seva tesi doctoral inèdita, fa referència al concurs i dona algunes dades, exhumades de la documentació de l'arxiu. Tanmateix, fa un tractament molt sintètic i merament informatiu.

subratllar l'atracció que exercia l'art publicitari en els ambients culturals barcelonins. Al respecte, convé recordar que la comissió, com a una activitat complementària, va prendre la decisió de realitzar una exposició dels cartells reunits per un grup de col·leccionistes privats i públics, als quals se'ls va adreçar una carta per convidar-los a prestar les seves obres.

A l'escrit, datat el 18 de novembre de 1895, l'autor exposa la idea de fer la mostra, a les sales del Palau de Belles Arts, amb l'objectiu de reunir les col·leccions de: «(...) carteles y anuncios mas notables del Pais y del extranjero puedan reunirse». La carta s'adreça a les següents persones: Jaume Boada, Raimon Casellas (1855-1910), Gaston Pujol, Carles de Bofarull, Antoni Utrillo (1867-1944), Ramon Casas (1866-1932), Espejo y Nogués, Moliné i Roca i l'establiment litogràfic de Henrich i Cia. Aquesta notícia és molt interessant, perquè ofereix noves dades sobre la pràctica del conreu del col·leccionisme de cartells, a la Barcelona de finals del segle XIX, al proporcionar la identitat d'alguns nous col·leccionistes, dels quals desconeixiem aquesta faceta. Es tracta d'un episodi destacat, tot i que l'absència de documentació no permet delimitar el contingut i la vàlua d'aquestes col·leccions. També desconeixem el nombre i les característiques de les obres que aquests col·leccionistes van prestar a l'exposició. Una informació aquesta que hagués estat d'una gran utilitat, perquè hauríem pogut tenir una idea aproximada del valor del material recopilat per tots ells. En aquest sentit, ja és prou coneguda l'afició col·leccionista del crític i escriptor Raimon Casellas, propietari d'una col·lecció de dibuixos i gravats antics, formada per un nombre superior a les 4000 obres i que l'any 1911 va ingressar a l'antic Museu d'Art de Barcelona, després de ser adquirida a la seva vídua. Tanmateix, no hi havia constància que Casellas hagués ampliat, els seus interessos col·leccionistes, a la recollida d'obres publicitàries.

Respecte als altres, pensem que caldria diferenciar aquells artistes que, com per exemple, Casas, Utrillo, o els menys coneguts Boada i Pujol, van diversificar la seva creativitat realitzant diferents cartells i, en conseqüència, resulta plausible pensar en un procés d'acumulació d'obres per la via de l'intercanvi amb altres col·legues que, com ells, també van sentir una atracció per l'art publicitari. El mateix procediment deuria fer servir l'agència teatral Espejo y Nogués, radicada al barceloní carrer Escudellers. Ara bé, l'absència de dades documentals no ens permet verificar la hipòtesi i, en definitiva, no deixa de tractar-se d'una mera conjectura.

Els organitzadors també es van posar en contacte amb Lluís Gaspar, qui aleshores ocupava el càrrec d'arxiver municipal per reclamar-li que posés a disposició del tinent d'alcalde, Frederic Travé: «(...) los carteles que en buen estado existan en el Archivo de su digno cargo, los cuales serán devueltos una vez terminada la mencionada Exposición». Es tracta, un cop més, d'una notícia interessant, perquè ens informa sobre l'existència d'un conjunt patrimonial de titularitat pública, anterior a l'entrada als museus d'art de Barcelona de les col·leccions formades per Lluís Plandiura (1882-1956) i Alexandre de Riquer (1856-1920), considerats com els dos grans pioners del col·leccionisme de cartells a Catalunya i que van ser adquirides l'any 1903 i el 1921, respectivament. Malauradament, però, novament desconeixem quin podria ser l'abast, tant quantitatiu com qualitatiu, de la col·lecció.

El 20 de novembre, que cal recordar havia estat la data final del termini fixat per lliurar els originals, un document signat per Carles Pirozzini (1852-1938) feia una relació dels projectes presentats al concurs per a la realització del cartell anunciador de l'exposició. En total, la documentació conservada inclou un nombre de 16 propostes, tres de les quals –les classificades amb els números 12, 13 i 14– van ser presentades pel mateix autor: Alexandre de Riquer. La resta de candidatures, seguint el criteri d'ordenació fixat pels organitzadors, van ser les següents:

Núm. 1 Francesc Carbó (1868-1924), qui es va presentar amb el lema: “Francisco Carbó”. En la carta de presentació, datada a Tarragona el 18 de novembre de 1895, l'artista tarragoní es comprometia a lliurar el primer miler d'exemplars per un cost de 1,25 pessetes cadascun dels exemplars; un preu que es reduïa a 0,80 pessetes, per cada exemplar, del segon miler. Com en el cas de la resta de concursants, una carta de l'empresa litogràfica corroborava el compromís per escrit que, en aquest cas la Casa Henrich y Cia, lliuraria tots els exemplars requerits, pel procediment litogràfic, el dia 25 de gener de 1896.

Núm 2. Sota el lema “XXX”, Xavier Gosé (1876-1915), en una carta datada el 20 de novembre, es comprometia a lliurar el primer miler a 1450 pessetes la totalitat dels exemplars i el següent a 1000 pessetes.

Segons especificava, aquest pressupost també comprenia: l'import del paper, el treball del cromista i el cost del tiratge del primer miler que, lliuraria, amb el compromís acordat amb la Casa Henrich, el dia 26 de gener de 1896.



Núm 3. Amb el lema “Pro Arte” va ser presentat per Ferran Xumetra (1865-1920). Com els anteriors també presentava un pressupost i la carta de compromís de la Casa Henrich



Núm. 4 Amb el lema “L’Art y la Industria son la Sang del Poble”, el polifacètic artista Adrià Gual (1872-1943), va ser l’únic dels concursants que en la carta datada a Barcelona, el 19 de novembre, va sentir la necessitat d’explicar el significat simbòlic del seu projecte. En un paràgraf, Gual s’adreçava al Jurat, en aquests termes: «Al Jurado. El estilo del presente boceto corresponde al gótico lo que encierra el trozo donde está comprendido el cartel, y en cuanto al resto, no está sujeto á época determinada. He tratado tan solo de simbolizar las bellas artes por medio de las flores; las industrias artísticas por el tapiz y ventanas del fondo así como la recompensa por medio del laurel que arranca del lazo superior».³

A diferència de la resta, el coneixement del treball litogràfic, del qual va arribar a assolir un nivell molt especialitzat, li permetia donar

explicacions detallades sobre les característiques del procediment. Fixava el pressupost en 1500 pessetes els 1000 exemplars. Cada exemplar hauria de ser imprès en dos trossos i convenientment pegats com si fossin d’un sol tros. Per aconseguir aquest resultat, i a causa de les exigències mecàniques, caldria reduir una mica el dibuix, tant en la seva part superior com en l’inferior, perquè es pogués respectar el tamany de 140 x 80 centímetres que exigien les bases del concurs. D’aquesta manera, Gual palesava la perícia en el treball de reproducció mecànica i el coneixement en l’ofici que li proporcionava dirigir un establiment litogràfic de la seva propietat que havia iniciat el seu pare Josep Gual i que havia passat, feia poc temps, de dir-se “Antigua Casa José Gual” a “Vda de José Gual e Hijo”. Precisament, tal i com testimonia a la carta, la seva empresa seria l’encarregada de la realització del treball de reproducció litogràfica.

³ L’estudi per al cartell és conserva al Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC: <http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/estudi-al-cartell-tercera-exposicion-de-bellas-artes/adria-gual/157468-d>.

Núm. 5 Sota el lema “Ribera”, Joaquim Ribera (1834-1906) va presentar el seu projecte el 20 de novembre de 1895. La Casa Henrich es comprometia a fer el tiratge dels exemplars que van ser pressupostats en 1500 pessetes, el primer miler, i 1200 pessetes, els següents.



Núm. 6 Amb el lema “La Gloria compensa el trabajo”, el dia 18 de novembre, Josep Guardiola (1869-1950) va presentar un projecte que va pressupostar en 1700 pessetes el primer miler. Va comptar amb el compromís de la Impremta i Litografia Blasi de Barcelona i el suport de la històrica Casa Chaix de París. L’empresa que imprimia els treballs de Jules Chéret es comprometia a fer els treballs per 1500 francs. La dificultat, però, era que només podia imprimir amb unes mides de 0,88 x 1,24 i no de 0,80 x 1,40, tal i com exigien les bases del concurs. La solució havia de passar per imprimir en dues meitats.

Núm. 7 Amb el lema “Nada”, Víctor Masriera (1875-1938) va presentar, el dia 20 de novembre, un projecte que va pressupostar en 1500 pessetes, el primer miler, i 1000, els següents. També va aconseguir el compromís de la Casa Henrich y Cia.

Núm. 8 Lluís Masriera (1878-1958) va presentar un projecte amb el lema “Chic”, pressupostat en 1300 pessetes el primer miler i 950 els següents. Novament, la Casa Henrich y Cia. Va adoptar el compromís.

Núm. 9 Josep Alsina Traiter (1870-1898), amb el lema “Arte e Industria” va presentar, el 20 de novembre, un projecte que va pressupostar en 1940 pessetes, el primer miler i amb el compromís de la Casa Henrich y Cia.

Núm. 10 Amb el lema “Ego Sum”, Andreu Audet Forcada (1841-1912) va presentar, el 20 de novembre, un projecte que va pressupostar en 1000 pessetes el primer i els següents milers. La Casa Henrich y Cia. es va comprometre a fer la impressió.

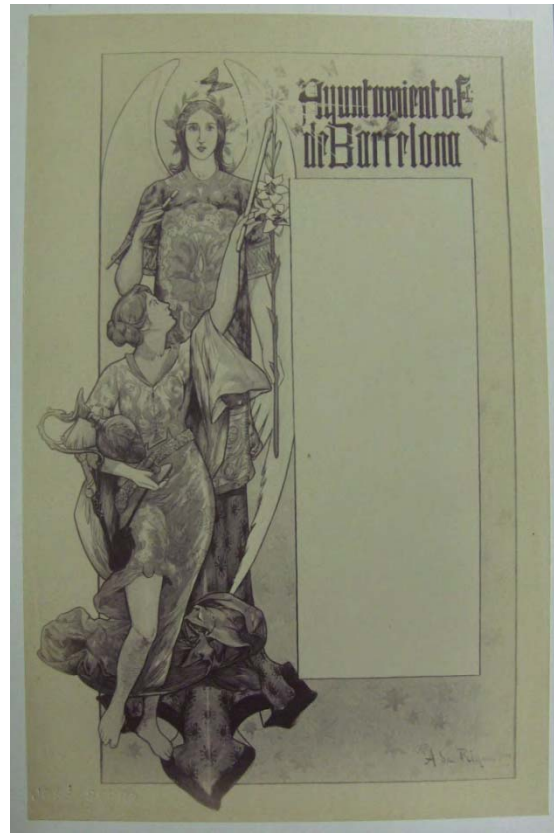


Núm. 11. Amb el lema “A. Utrillo”, Antoni Utrillo es feia responsable del projecte, presentat el 20 de novembre, que va pressupostar en 1,25 pessetes l'exemplar del primer miler i 0,86 pessetes, els següents milers. En el cas d'Utrillo resulta sorprenent que fos la casa de Josep Thomas y Cia., i no el mateix taller litogràfic que regentava l'artista, domiciliat a la Plaça de la Catedral, núm. 2, qui assumís el compromís del tiratge.



Núm. 12, 13 i 14.⁴ Amb el lema “Alejandro de Riquer”, Alexandre de Riquer va presentar, en carta datada a Barcelona el 19 de novembre, tres projectes, que va pressupostar en 1,26 pessetes per cada exemplar del primer miler, corresponent als números 12 i 13, i 0,80, a partir del segon i 0,64 pessetes, en el cas del número 14, per cada exemplar del primer miler i 0,54, a partir del segon. La Casa Josep Thomas y Cia. es comprometia a la seva impressió.

⁴ En el fons del Gabinet de Dibuixos i Gravats és conserva un exemplar d'aquest cartell: <http://museunacional.cat/ca/colleccio/3ra-exposicion-de-bellas-artes-e-industrias-artisticas/alexandre-de-riquer/000455-c>



Núm. 15. Amb el lema: “Cartel”, Antoni Mirabent (1831-1899) va presentar el seu projecte, el dia 19 de novembre. El va pressupostar en 1850 pessetes el primer miler i 1200 els següents. La Casa Henrich y Cia. es va comprometre al seu tiratge.

Núm. 16. El 20 de novembre de 1895, Josep Pascó (1855-1910) va lliurar el seu projecte, amb el lema de “Concurso”. Va presentar un pressupost de 1895 pessetes el primer miler i 1500 pessetes, els altres milers. En aquest cas, la Casa Henrich y Cia. també va assumir la seva impressió.

Durant uns dies els visitants van tenir l'oportunitat de poder contemplar la totalitat dels projectes presentats, en una de les sales del Palau de Belles Arts. En un espai contigu, els organitzadors van presentar els: «(...) principales carteles anunciadores, nacionales y extrangeros, por medio de los cuales se viene en conocimiento de la importancia artística que va adquiriendo, en las más importantes poblaciones de Europa, este sistema de publicidad, al cual han dedicado su talento e inventiva algunos notabilísimos artistas»

Simultàniament, el jurat format per a l'elecció del cartell guanyador es va reunir en diferents ocasions, amb l'objectiu de decidir qui era el guanyador. Finalment, el dia 27 de novembre de 1895, els membres de la Comissió, van emetre un veredicta molt controvertit, atès que, contravenint una de les bases del concurs, van determinar concedir el primer premi a un dels tres cartells que havia presentat Alexandre de Riquer. El problema que presentava el projecte de Riquer era que les seves mides no s'ajustaven a les prescrites pels organitzadors i aquesta circumstància, en teoria, l'invalidava com a candidat. Tanmateix, en una decisió molt polèmica, el Jurat va decidir fer cas omís de la normativa i escollir el projecte de Riquer, perquè segons l'opinió dels membres, malgrat tot, era el que reunia les millors condicions artístiques i havia estat defensat per Josep Lluís Pellicer (1842-1901), qui el va considerar molt superior a tots els altres. Convé recordar que l'opinió de Pellicer seguia exercint una certa autoritat moral, atès que, com a un dels iniciadors, era un dels més conspicus representants de la tradició cartellística catalana i també havia estat l'autor, entre d'altres, del cartell anunciador de l'Exposició Internacional de l'any 1888.

Al capdavant, cap de les altres tres obres finalistes –les número 4, 5 i 15– segons el dictamen redactat venia a satisfer: «las condiciones apetecibles en una obra llamada á fijar la atención del vulgo y de los inteligentes, no tan solo en nuestra Ciudad y en las demás provincias españolas, sino en las principales Ciudades y Centros artísticos del extranjero; y por esta razón fundamental cree el Jurado que en justicia no es adjudicable á ninguna de tres dichas obras el premio de quinientas pesetas; habiendose empero hecho bien acreedores á que se los equipare, en orden de mérito, para conceder á cada uno de ellos y en concepto de justa, aunque debil recompensa, la suma señalada con el primer accesit».

Com a exemple indicatiu de quin era el criteri de gust dominant, podem recordar el judici que, sobre el cartell presentat per Adrià Gual, van emetre els membres del Jurat qualificador: «La suavidad de entonaciones, la interpretacion dada al asunto y la grandiosa ejecución del grupo de flores simbólicas del cartel nº 4 no lo salvan del aspecto general poco atractivo, ni de la poca feliz disposicion y ejecución de las leyendas, escollo en el cual han perdido casi todos los concurrentes».

En termes generals, l'opinió crítica també va coincidir en considerar els projectes de Riquer i Gual com els únics que, en paraules de Jordà, resultaven originals; mentre que la resta els trobava pobres d'imaginació.

Dos dies més tard, el 29 de novembre, la Comissió executiva dictaminava el següent: “en vista del fallo emitido por el Jurado calificador y atendidas las razones y juicios

favorables que emite respecto del modelo nº 12 original de D. Alejandro de Riquer acordó que se adopte para su reproducción el modelo de dicho cartel". De fet, el 19 de desembre, en una carta signada per Josep Maria Rius i Badia, en la seva condició d'Alcalde President de l'Exposició, es notificava a Riquer la decisió de concedir-li el premi de 500 pessetes, en concepte d'indemnització. També es van concedir 250 pessetes de premi per accésit a les obres presentades per Gual, Ribera i Mirabent.

Malauradament, llevat dels models presentats per Gual i Riquer, no ens consta que de la resta dels projectes lliurats se'n hagi conservat algun d'ells. Al tractar-se de dissenys, peces úniques, és probable que es retornessin als seus autors i hom desconeix –si és que encara es conserven– quin és el seu actual parador. Curiosament, però, la col·lecció del Gabinet de Dibuixos i Gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya sí que conserva el dibuix preparatori del cartell d'Adrià Gual i que l'artista va presentar amb el lema de: "L'Art y la Industria son la Sang del Poble". Pel que fa al preparatori del cartell de Riquer, si bé desconeixem, si encara es conserva, quina pot ser la localització, sí que és força popular la cromolitografia que va ser impresa per la Casa Thomas y Cia. La Comissió organitzadora de l'exposició va pagar un import de 1260 pessetes pel tiratge de 1000 exemplars.

Tret d'aquests dos, doncs, de la resta dels altres projectes només tenim un coneixement a partir de les fotografies, en blanc i negre, que es conserven a l'arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Es tracta d'un conjunt iconogràfic d'un gran valor històric, atès que documenta l'interès que el Concurs va desvetllar entre els artistes de l'època, fins i tot entre aquells que no van sentir una predilecció per la pràctica del cartell. Al capdavant, llevat de casos molt determinats, per a la majoria dels participants aquesta va ser la seva primera i única experiència com a cartellistes i no se'ls hi coneix cap altra producció en aquesta disciplina.⁵

⁵ Fonts documentals i Bibliografia de referència: *Expediente relativo al concurso público abierto entre los artistas españoles para la ejecución del Cartel Anunciador de la Tercera Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas -1896- y de la distribución dada á los mismos*. Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas. Concursos y Arriendo de servicios, VI. Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya (sèrie exposicions de Belles Arts); *Anuario Riera. Guía general de Cataluña. Provincia de Barcelona*, 3, 1896; Cornudella, R., "Sobre els cartells d'Alexandre de Riquer i les seves fonts", *Locus Amoenus*, Bellaterra, 1995, 1, p. 227-247; JARDÍ, E., *El cartellisme a Catalunya*, Barcelona, 1983; JORDÀ, J. M^a, "La exposició de carteles", *La Publicidad*, Barcelona, 27 de novembre de 1895, XVIII, 6138, p. 2; *Les Arts industrials als cartells modernistes* (Catàleg d'exposició), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 25 de juliol al 24 de setembre de 2002; MIRALLES, F., "Concursos i exposicions de cartells a Barcelona als últims anys del segle XIX", MIRALLES, F. et alt., *Els concursos de cartells dels cigarrillos Paris. 1900-1901*, Olot, 1995, p. 15-19 (catàleg d'exposició); OJUEL SOLSONA, M., *Les exposicions municipals de belles arts i indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*, (tesi doctoral inèdita), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013; OPISSO, A., "El cartel en Barcelona", *La Vanguardia*, 15 de juliol de 1899, XIX, 5820, p. 4-5; QUÍLEZ I CORELLA, F.M., *El cartell Modern a les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya* (Catàleg d'exposició), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 19 de juliol al 30 de setembre de 2007; QUÍLEZ I CORELLA, F.M., "Reflexions a l'entorn de l'art publicitari modern a Catalunya i els seus primers episodis constitutius", *Cartells, cartellistes i tècniques litogràfiques*, setena Jornada d'estudi sobre la impremta, Perpinyà, 2010, p. 38-62; SALOM VIDAL, M.V., *El cartel en Cataluña hasta 1936*, (tesi doctoral inèdita), Barcelona, Universitat de Barcelona, 1972, 4 vols; TRENC BALLESTER, E., *Les arts gràfiques a l'època modernista a Barcelona*, Barcelona, 1977.

**Ramon Casas, xofer del mestre Ayne Bru.
Un fet conegut i una carta inèdita**

Teresa Guasch i Canals¹

Fa quaranta anys que treballo a l'àmbit dels Museus d'Art. Des dels diferents llocs de treball i nivells de responsabilitat que he ocupat al llarg de la meva vida laboral, sempre m'ha interessat la visió pluridisciplinar del mateix fet i les possibilitats de comunicació, tan pública com interprofessional, que aquest fet em donava. Aquesta manera d'interrogar el meu entorn segur que emana de la meva formació en Pedagogia i Història de l'Art.²

Aquest article està en relació amb la feina que em va fer conèixer Rosa Manote al Museu Nacional d'Art de Catalunya, una de les que ella mateixa em va fer coordinar mentre es realitzaven les obres d'arquitectura a l'edifici del Palau Nacional: els trasllats de les obres d'art dels fons del Museu.³

Es tracta d'una història centrada en un document del 1907, que convida a la reflexió. A partir d'aquest antic escrit, posaré en sintonia fets, objectes, personatges, maneres d'actuar i patrimoni moble. Un patrimoni que tant sovint manipulem i que, no oblidem, ho fem precisament per donar a conèixer els missatges que conformen la nostra cultura.

El document en qüestió és una lletra que vàrem trobar a l'Arxiu del MNAC, escrita per Laureà Coll i dirigida a Carlos de Bofarull, que posa en relació una pintura del segle XVI

¹ Museu Nacional d'Art de Catalunya.

² La meva formació en lletres em va portar a especialitzar-me en Pedagogia, sense desvincular-me mai de la Història de l'Art. Des del 1974 vaig formar part activa del col·lectiu que aconseguí que l'Ajuntament de Barcelona instaurés Departaments d'Educació als museus municipals, els primers de l'Estat espanyol. He estat una de les fundadores de l'Associació de Museòlegs de Catalunya, així com membre d'entitats nacionals e internacionals que apleguen professionals de la difusió del patrimoni. Mentre n'era la responsable del Departament d'Educació del Museu d'Art Modern vaig endegar el projecte d'informatització de les col·leccions i llur connexió amb punts d'informació pública, projecte que s'ha anat transformant tecnològicament fins a l'actualitat. El 1995 vaig passar a formar part de l'equip de direcció del Museu Nacional d'Art de Catalunya per impulsar l'obertura de les col·leccions al públic i la recuperació de l'edifici del Palau Nacional com a nova seu museogràfica. Fins el 2005 he estat responsable dels diversos trasllats provisionals i definitius de les col·leccions i assessora del projecte de reserves que l'equip d'arquitectura va dissenyar. En l'actualitat sóc la responsable del departament de Registre i Gestió de Col·leccions del MNAC

³ GUASCH CANALS, M. T., "El projecte de reserves del Museu Nacional d'Art de Catalunya", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 8 (2005), p. 131-140

i una altra pintura del segle XX, les dues conservades avui al Palau Nacional de Montjuïc, seu del nostre Museu Nacional d'Art de Catalunya.⁴

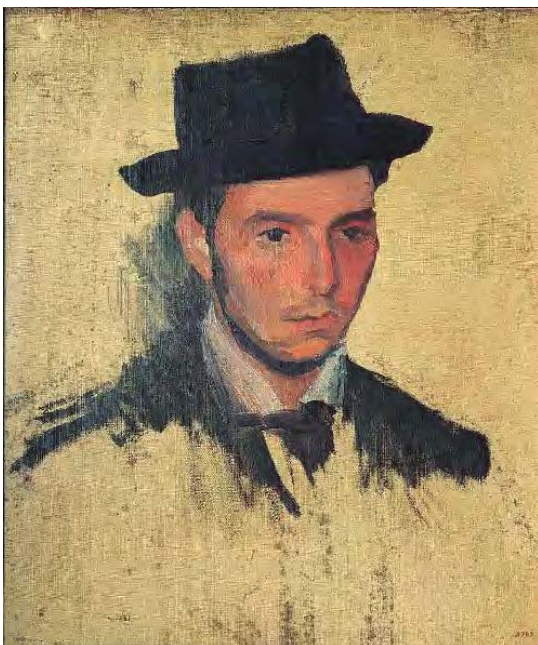
Aquesta “parella de fet” va començar la seva relació el 1907, quan la *Taula del Martiri de Sant Cugat* (MNAC/MAC 15840) va ser adquirida per la Junta de Museus de Barcelona a la parròquia de Sant Cugat del Vallès, amb destinació als Museus de Barcelona.



Ayne Bru.
Taula del Martiri de sant Cugat (1502 i 1507) del monestir de Sant Cugat del Vallès (Vallès Occidental). Museu nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

⁴ Laureà Coll fou propietari del mas Torre Blanca a Sant Cugat del Vallès i de la Casa Coll a Torelló el 1897. Vegeu MOTA MUÑOZ, J.F., “La República, la guerra i el primer franquisme a Sant Cugat del Vallès”, Barcelona, 2001, nota 319, p. 238 i “P.E.U. Catàleg del Patrimoni històric, arquitectònic i paisatgístic de Torelló” Fitxa 42/84, pàg. 79, respectivament. Així mateix, va destacar com a pioner i gran afeccionat a la fotografia.

Tanmateix, qui es va ocupar de transportar aquesta magnífica taula, pintada a les primeries del segle XVI per l'artista Ayne Bru, i de fer-la arribar al Museu d'Art de Barcelona? Doncs resulta que fou l'artista Ramon Casas amb el seu magnífic i famós automòbil, juntament amb Raimon Casellas, Josep Pijoan i Emili Cabot. Tots quatre la van embolicar amb el calc que Laureà Coll estava fent per copiar la pintura i la van traslladar des del monestir de Sant Cugat fins al Museu de Barcelona, aleshores ubicat als jardins del parc de la Ciutadella.



Ramon Casas. Autoretrat. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Ramon Casas. Retrat de Raimon Casellas. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Joaquim Torres Garcia. Retrat de Josep Pijoan. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Ramon Casas. Retrat d'Emili Cabot. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

La missiva que Laureà va enviar, des del mas Torreblanca de San Cugat del Vallés, al director del Museo de Reproducciones Jardines del Parque, don Carlos Bofarull, en data 24 de Julio 1907, diu el següent:

"Estimado amigo: Aquí me tienes, más que veraneando, tratando de reponer mi quebrantada salud y con el fin de distraer algo el tiempo y atender a mis aficiones, habíame propuesto hacia tiempo, años, sacar una copia del retablo conocido por el "Martirio de San Cugat" que hasta hoy, desde tiempo inmemorial lo habíamos tenido en esta rectoría, y precisamente en el día de hoy había comenzado la labor, teniendo ya preparado el tablero enyesado en forma, etc. y teniendo noticia de que ese Ayuntamiento quería adquirirlo para su museo, me decidí a comenzar y para llegar con más rapidez al fin hoy he comenzado por sacar un calco, pero cuando más enfrascado estaba, llega con su automóvil Ramon Casas, acompañado de Casellas, Cabot, Pijoan y otro señor que no conocí, y debidamente autorizados se han llevado el retablo, dejándome con un palmo de narices.

Ahora bien, para proteger mejor la pintura del retablo que se descascarilla, pidiéronme les prestara el mismo papel de calco pues a falta de otro les sería muy útil, ofreciéndome devolvérmelo seguidamente; accedí gustoso y les rogué que no me lo mandaran y sí que te lo entregasen indicándote tuvieras la bondad de guardármelo, como así te lo suplico yo personalmente, y a mi regreso pasaré por ese museo, para ver en la forma que podré proseguir mi proyectada labor en lo cual supongo yo no habrá dificultad, por ser practica en los museos públicos, y como así me lo aseveraron los antedichos señores.

Rindiéndote con especial interés mi súplica agradeciéndote guardes arrollado y sin plegar el calco al fin iniciado, y mucho te estimaré que tan luego obre en tu poder así me lo notifiques, como así mismo, en caso contrario, para el cual (no probable) te autorizo reclames el mencionado calco.

En espera de tu atta. Que de ti me prometo, reiterome como siempre tuyo affmo. i atto. S.S. y amigo." ⁵

Com es pot apreciar, si aquest calc no arriba a ser tan important per al senyor Laureà, avui no disposariem d'aquest document tant curiós. Tot i això, ens podem imaginar ara, cent anys després, transportar una pintura sobre taula del segle XVI protegida únicament amb un fràgil paper de calc... i res més?⁶

Si cerquem imatges de cent anys enrere dels voltants del monestir de Sant Cugat i de la carretera que anava fins a Barcelona i, preguntem a experts col·leccionistes d'automòbils antics quin tipus de suspensió portava el vehicle de Ramon Casas, no és gaire difícil saber que el viatge no va ser gens fàcil. Podem refer mentalment el viatge, sot a sot, sotrac a sotrac... això sí, amb la magnífica protecció del paper de calc i les mans amoroses dels asseguts al seient de darrera del cotxe.⁷

⁵ Expedient Junta de Museus "Inventari 1907" Arxiu Històric del MNAC.

⁶ En aquest mateix article trobareu un muntatge d'imatges de com es sol treballar en l'actualitat en l'embalatge i trasllat d'Obres d'Art.

⁷ Aquesta afirmació la podem fer perquè ens tenim notícia d'un altre que ens informa de com va ingressar aquesta taula al museu. Ens el fa el mateix Pijoan a la *Gasetta de les Arts*, el 1928. Vegeu PIJOAN, J., "De com la taula de Mestre Alfonso, de Sant Cugat, va venir al Museu de Barcelona", *Gasetta de les Arts*, I, 3 (1928), p. 3-4.



Procés d'embalatge i trasllat d'una pintura sobre taula

Procés d'embalatge i trasllat d'una pintura sobre taula, MNAC 2005-2014

D'altra banda, a més d'en Casellas, Cabot, Casas i Pijoan, qui era aquell "otro señor que no conocí" que s'esmenta a la carta del copista? Un petit misteri que potser no arribarem a esbrinar mai, tal vegada seria en mossèn Caietà Barraquer? En Josep Pijoan explica a la Gasetta de les Arts que "Mossèn Bacallà" –mal nom de Caietà Barraquer– era aleshores assessor arqueològic del bisbat, probablement algú representant de la part venedora hauria d'haver estat present en l'aixecament de la pintura, perquè no ell? Algú de la parròquia hagués estat conegut pel senyor Laureà Coll, però no en canvi la persona d'un càrrec eclesiàstic que vivia a Barcelona doncs, segons ens diu Pijoan, ell mateix l'anava sovint a visitar al seu domicili del carrer Gignàs, entre el carrer Avinyò i la plaça de Correus, per insistir en la venda de la taula de Sant Cugat.

Petites "incerteses" al costat d'altres de més grans, com molt bé titula en Joaquim Folch i Torres en un article publicat al Butlletí dels Museus de Barcelona, de l'any 1931.⁸ Aleshores es preguntava qui era en realitat el sant representat a la taula del martiri i també sobre el mateix autor. Un pintor que fins a l'any 1941 havia estat identificat amb el Mestre Alfonso i d'ençà de l'estudi de Joan Ainaud i Frederic Pau Verrié va passar a ser el mestre Ayne Bru.⁹

Tornant de nou a l'embalatge de l'obra, amb el ja famós paper de calc, ja hem comentat com es va dur a terme, però també tenim notícies de quines varen ser les instruccions que van rebre Casas, Caselles, Pijoan i Cabot. Diem això perquè a l'acord d'adquisició (signat per Josep Puig i Cadafalch, com a president i per Carlos Pirozzini com a secretari) es recomana especial cura en el trasllat de l'obra d'art adquirida:

"La Presidencia dijo que tenía la satisfacción de anunciar que el día siguiente, ó sea el miércoles 24 del actual, sería recogido de San Cugat del Vallés y transportado al Museo,

⁸ FOLCH I TORRES, J., "Incerteses sobre la taula del martiri/degollació de Sant Cugat o de Sant Medí atribuïda a Mestre Alfonso", Butlletí dels Museus d'Art de Catalunya, 1931, 6, p.163-169.

⁹ AINAUD, J.; VERRIÉ, F.-P., "El retablo del altar mayor del monasterio de San Cugat del Vallés y su historia", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-I (1941), p. 31-51.

con todos los miramientos y precauciones debidas, el precioso retablo gótico, representando la Degollación de S. Medin".¹⁰

I afegim una altra qüestió: Si avui dia un copista ens demanés al museu fer una còpia d'una pintura sobre taula mitjançant "un paper de calc" al personal del museu se'ns posarien els ulls com espirals de colors. En Josep Pijoan no es va atrevir a assegurar que la taula del monestir de Sant Cugat romandria al museu "quatre-cents anys per sobre els cinc cents que ja havia passat al monestir", però hi va afegir que en l'estat en què es conservava no hagués durat ni cinquanta¹¹. L'endemà, en arribar al Museu del Parc, en Cabot i el restaurador es van dedicar a "posar cada crosta al seu lloc" i rejuntar les fustes clivellades. Al segle XXI els mitjans de conservació preventiva i restauració emprats i aplicats a les peces d'art ens fan pensar que aquesta taula ens acompanyarà encara molts i molt segles...

En començar, he apuntat que posaria en sintonia dues pintures del MNAC. Una és la taula del martiri de Sant Cugat adquirida per la Junta de Museus el 1907, però quina és la pintura del segle XX que posem en relació amb aquesta taula d'Ayne Bru?

d

Museos Artísticos de Barcelona.

Inventario de 1907.

Día	Mes		P ^o Ptas
1	23 Julio	Adquisición - Párraco S. Cugat del Vallès	
	15840	"Degollación de San Cucufate" tabla del Siglo XV original del maestro Alfonso.	X
			40.000
2	3 Agosto	Adquisición - D. Juan Lafara de Madrid.	
		Cofrecillo de madera decorada	

Anotació de l'adquisició per 40.000 pessetes, a la pàgina primera de l'inventari de 1907. Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

¹⁰ Acta de la sessió del 23 de juliol de 1907 de la Junta de Museos de Barcelona.

¹¹ Vegeu PIJOAN, J., "De com la taula de Mestre Alfonso, de Sant Cugat, va venir al Museu de Barcelona", *Gasetta de les Arts*, I, 3 (1928), p. 3-4. Vegeu l'estat de la pintura a *Guia del Museo de Arte Decorativo y Arqueológico*, Barcelona, 1915 p 45-46, fig 46.

Doncs es tracta de la pintura de Ramon Casas que representa l'automòbil de l'artista conduït per ell al costat de Pere Romeu, la qual decorà la taberna d'*Els Quatre Gats*, a partir del canvi de segle (MNAC/MAC 214453). A un exemplar de la revista "Pèl & Ploma" de l'any 1901 apareix reproduït el conegut *Ramon Casas i Pere Romeu en un tàndem*, també titulat *La fi del segle XIX*, juntament a la pintura de l'automòbil, anomenada també *Començament del segle XX*.¹²



**Ramon Casas
Plafó
decoratiu
representant
Ramon Casas
i Pere Romeu
en un
automòbil,
realitzat per a
la taberna *Els
4 Gats* de
Barcelona.
Museu
Nacional
d'Art de
Catalunya,
Barcelona**

**Ramon Casas
conduït el
Charron de la
seva pròpia**

¹² *Pèl & Ploma*, 78 (juliol de 1901), p. 62 i 63.



**Interior de la
taberna Els 4 Gats,
fotografia de 1898**



**Fotografia del
dibuix de Ricard
Opisso realitzat el
1900 amb Pere
Romeu a la barra
de l'establiment
"Els 4 Gats", el gos
de Ramon Casas i
la colla d'amics
habitual. Museu
Nacional d'Art de
Catalunya,
Barcelona**

**Revers de la
mateixa fotografia
amb l'esquema
que identifica els
retrats. Museu
Nacional d'Art de
Catalunya,
Barcelona**

- 1 - Adolf von, fotògraf
- 2 - Joan Vidal i Ventura, pintor i escultor
- 3 - Joaquim Mir, pintor
- 4 - Santiago Rusiñol, pintor
- 5 - Ramon Casas, pintor

- 6 - Eusebi Canals, pintor
- 7 - Car. R. Plana, pintor
- 8 - Josep M. Soler, pintor
- 9 - Manuel A. Rigol, escultor
- 10 - Pere Romeu, fuster i pintor

Dibuix fet per Ricard Opisso
Original al dav. Hist. Municipal

Aquesta darrera pintura decorà la famosa taberna només dos anys, del 1901 fins el 1903 en que l'establiment tancà. Des d'aquest moment li perdem la pista, ja que podia haver restat com a propietat de Ramon Casas, inversor de l'establiment juntament amb el banquer Manuel Girona i l'empresari Maties Ardèiz, els quals també s'haurien pogut quedar amb la pintura. Van poder seguir trajectòries similars les dues obres de Ramon Casas, el conegut "Tàndem" ("Per anar amb bicicleta no es pot dur l'esquena dreta") i la que ara ens ocupa? La identificada a peu de pàgina a la revista *Pèl & Ploma* com a *Fi del segle XIX* ingressà als museus de Barcelona l'any 1964 procedent de la col·lecció Plandiura de La Garriga i no ens sembla que la representació del segle XX li fes companyia. La qüestió és que cap els anys vuitanta es trobava a les mans d'un gran afeccionat als automòbils i va ser la Generalitat de Catalunya qui la va ingressar al Museu Nacional d'Art de Catalunya el 2010, com a dació pel pagament d'impostos de transmissió.

Atès que es coneixen d'altres imatges fotogràfiques de vehicles propietat de Ramon Casas, quin fou en realitat el cotxe que el 1907 va transportar la taula del martiri de Sant Cugat? Apostem pel que està representat a la pintura de l'any 1901 com la hipòtesi més probable. Aquest automòbil, tant per la representació de la pintura com per alguna de les fotografies de Ramon Casas en automòbil, coincideix amb el primer model de 1901 de la marca C.G.V, de l'empresa francesa Charron, Girardot et Voigt, tres ciclistes que s'associaren en una empresa d'automoció. Tot fa pensar que aquest cotxe del pintor Ramon Casas fou una primícia absoluta a la Barcelona de l'època.¹³

Un personatge que comparteixen les dues obres, i que també és pot veure a la fotografia d'època i a la foto del dibuix d'Opisso, és el gos. Tot reposant l'un i en expert equilibri, l'altre, el del segle XX era petit i es deia Ziem¹⁴ el que jau tranquil·lament mentre degollen el Sant, li'n posarem Fidel.

Hem parlat de com dues obres d'art, absolutament divergents i diferents en tots els sentits van poder compartir un petit gest de la història, l'any 1907, i ara, poc més d'un segle més tard i molts més anys, –des que un dels protagonistes va morir a la fortalesa romana *Castrum Octavianum*, a vuit milles romanes del camí de la ciutat de Barcelona a Terrassa, l'any 304– hem volgut compartir la història d'un viatge, amb Ramon Casas com a xofer d'un magnífic Ayne Bru.

¹³ També hem vist que es cita la pintura com "el Charron" en algun document de la família, molt afeccionada als automòbils, que va ser propietària de la pintura des de, com a mínim, els anys vuitanta del segle passat.

¹⁴ Segons consta al peu del dibuix al carbó de Ramon Casas publicat a *Pèl & Ploma*, núm. 53 (1 de juny de 1900), p.4. He d'agrair aquesta informació a la gentilesa de Cristina Mendoza i Mercè Doñate.

El Museu del Disseny de Barcelona: passat, present i futur¹

Pilar Vélez²

La història del Museu del Disseny de Barcelona és una història de llarg recorregut. El camí fet des del primer plantejament sobre la possibilitat de crear un nou centre patrimonial a l'entorn del disseny es remunta a més de vint anys enrere, quan Barcelona posseïa una sèrie de museus, que nascuts en el seu moment de l'impuls d'uns professionals experts i de la generositat d'uns col·leccionistes, conservaven notables col·leccions de la ciutat que podien aixoplugar-se sota la denominació tradicional d'arts decoratives i/o aplicades, però que per raons diverses en aquell moment no gaudien de tota l'atenció que mereixien per complir les seves funcions. En realitat, però, per ser justos, no podem acontentar-nos amb aquest relat tan reduccionista, i és bo d'explicar quin havia estat el seu origen i com es desenvolupà tot el procés que ha portat a la recent inauguració del nou Museu del Disseny de Barcelona.³

A mitjan segle XIX, Barcelona comptava amb notables col·leccions privades. Però des del darrer decenni del segle XIX, sobretot arran de la celebració de l'Exposició Universal de Barcelona del 1888 i de la posterior decisió municipal d'aprofitar els espais que havien servit de palaus per a la gran mostra, s'hi exhibiren les col·leccions públiques com a primers museus de la ciutat: El consistori va decidir reunir-hi un gran nombre d'objectes artístics de tota índole, fins aleshores dispersos en nombroses dependències municipals, més els molts adquirits en la mateixa Exposició del 1888. Poc després, la labor d'una sèrie de persones que constituïren la primera Junta de Museus –òrgan gestor dels museus de Barcelona–, creada el 1902, portà a la inauguració del Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic ubicat a l'edifici de l'antic arsenal de la Ciutadella, nom definitiu d'un inicial i fugaç Museu de les Arts Decoratives.

¹ Em plau dedicar aquest text, que ressegueix una bona part de la història dels museus barcelonins, a Rosa M. Manote que tan de prop n'ha estat part activa durant molts anys especialment des del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

² Directora del Museu del Disseny de Barcelona.

³ Una guia general del sentit i política d'acció, política de col·leccions i història específica dels centres... *100 mirades a la col·lecció*, Museu del Disseny de Barcelona, Barcelona, 2014. Amb textos de Pilar Vélez, Josep Capsir i Teresa Bastardes.



Sales de Ceràmica del Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic inaugurat el 1902 a l'antic arsenal de la Ciutadella

A Barcelona, des de mitjan segle XIX immersa, com tot Europa, en el denominat debat art-indústria, s'havia reclamat insistentment des de diverses institucions i entitats la necessitat de crear un museu d'arts decoratives amb una finalitat educadora, sobretot en pro del creixement qualitatiu de les noves arts industrials, conseqüència de la progressiva mecanització que aleshores tenia lloc a Catalunya (el model era el South Kensington de Londres, nascut arran de la primera gran Exposició Universal de Londres celebrada el 1851).

Una sèrie d'entrebancs sociopolítics i econòmics de tota mena van fer que entre 1850 i 1888 no es pogués fer realitat aquest museu, tot i que des de l'Acadèmia de Belles Arts i l'Escola de Belles Arts, que aquella tutelava –la popular Llotja, creada el 1775 justament per formar els dibuixants al servei de la manufactura de les indïanes que convertí Barcelona en un centre europeu capdavanter–, com també des de l'Ajuntament i la Diputació de Barcelona, sobretot entre 1867 i 1893 van organitzar-se una sèrie d'exposicions d'arts decoratives o sumptuàries. En l'actualitat, els historiadors les considerem claus per a comprendre quina era la inquietud i l'interès de Barcelona per assolir un nivell de qualitat en els seus productes industrials que li permetés competir en el mercat espanyol i internacional i, d'aquesta manera, contribuir a una millora de l'economia del país. Sempre amb el convenciment que les arts industrials tenien un bon model en les predecessores arts decoratives.⁴

No obstant això, la creació del museu anhelat no fou realitat fins molts anys després, ja al final del primer terç del segle XX, l'any 1932, una data massa tardana en relació al debat art-indústria vuitcentista, i per tant, amb un sentit ja ben diferent. Superada la

⁴ He dedicat l'atenció en aquest tema en nombrosos treballs. Vegeu especialment "Les arts industrials: bellesa, utilitat, economia", dins de *Dilemes de la fi de segle, 1874-1901, Barcelona Quaderns d'Història*, 16, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, 2010 (Congrés d'Història de Barcelona 2007).

nefasta etapa de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, nefasta també per al patrimoni, durant la Segona República els museus d'art reberen per fi el suport que mai no havien tingut fins aleshores. L'Estatut d'Autonomia del 1932 comportà la reorganització dels museus de Barcelona, sota la direcció de la Junta de Museus. Així mateix, el nou govern republicà cedí el Palau de Pedralbes –bé de la monarquia espanyola– a l'Ajuntament de Barcelona.

Finalment, doncs, el Museu de les Arts Decoratives era inaugurat pel president Macià al Palau de Pedralbes el 18 de desembre del 1932. En certa manera, podríem dir que es va convertir en un aparador no sols de moltes donacions ciutadanes, sinó també de les col·leccions barcelonines més curioses o rellevants: la col·lecció d'objectes japonesos de l'orfebre i pintor Lluís Masriera, la col·lecció xinesa de l'industrial Damià Mateu, la col·lecció Maria Regordosa d'indumentària regional, o la de miniatures de Ròmul Bosch i Catarineu, les quals, cedides en dipòsit, més d'hora o més tard retornaren als seus propietaris.

En realitat, hi havia unes 5.000 peces: reconstruccions d'interiors amb pintures murals de Francesc Pla, el Vigatà, o de Josep Flaugier, entre altres; col·leccions d'objectes originals com ara les bacines, però també de reproduccions com era el cas dels ferros europeus o les medalles; algun mobiliari i decoració de les antigues estances dels monarques hispànics; altres reproduccions de grans peces ceràmiques també europees...



Francesc Macià inaugura el Museu de les Arts decoartives al Palau de Pedralbes el 18 de desembre de 1932

De fet, aquest estrany museu, tal i com ja havia explicat l'aleshores director dels museus d'art de Barcelona, Joaquim Folch i Torres,⁵ no era conseqüència d'una reflexió ni d'un estricte pla museològic, sinó de l'oportunitat de mostrar unes col·leccions decoratives majoritàriament de procedència no catalana, en un edifici tot just recuperat, fet tanmateix que simbolitzà l'inici de l'esmentat procés de creació de museus a la ciutat.

El mateix 1932 la Junta de Museus, malgrat moltes opinions contràries, havia adquirit encertadament la gran col·lecció Plandiura –del principal col·leccionista del país al primer terç del segle XX, l'industrial Lluís Plandiura–, la compra més important que mai han fet les institucions catalanes en pro del patrimoni i els museus (uns 7.500.000 ptes.), dins de la qual, a més de pintura molt destacada, hi havia també una rica col·lecció de ceràmica, vidre i mobles, molts de factura catalana, que passaren al recent creat Museu de les Arts Decoratives, i que avui poden veure's en el Museu del Disseny.

Tanmateix el nou centre, nascut sota les directrius i l'impuls de Folch i Torres, un dels grans museòlegs europeus del seu temps, ben aviat havia de patir, com tot el país, les conseqüències de la guerra civil. Un cop acabada, del 1939 al 1949, el Museu conservà emmagatzemades les seves col·leccions al Palau Nacional de Montjuïc, atès que la seu de Pedralbes passà a mans del dictador general Franco, per al seu ús privat. A Pedralbes només hi restaren les pintures murals de diverses sales, que hi havien estat instal·lades el 1932.

L'any 1949 el Museu es traslladà i s'inaugurà novament al Palau de la Virreina, des de feia poc propietat de l'Ajuntament de Barcelona. Del 1949 al 1985 les col·leccions creixeren de manera espectacular: vidre, ceràmica, indumentària, rellotges, mobles, teixits... De fet, les col·leccions havien crescut, i seguiren creixent, gràcies sobretot a moltes donacions i llegats de famílies barcelonines i també a algunes adquisicions municipals destinades a cobrir alguns buits.

La voluntat històrica de crear un gran Museu de les Arts Decoratives començava a convertir-se en una realitat. Però algunes temàtiques específiques com ara la d'Indumentària o la Ceràmica varen anar-se engrandint de tal manera que al cap d'uns anys van necessitar més espai, fet que provocà que s'acabessin deslligant del *museu mare*, que tinguessin seus pròpies i es convertissin en museus monogràfics.

Aquest fou el cas del Museu de Ceràmica, fundat el 1966 –tot i que les primeres peces del seu fons ja havien estat exposades el 1902 al Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic– ubicat aleshores a la planta noble del Museu d'Art de Catalunya al Palau Nacional de Montjuïc. També el cas del Museu Tèxtil, fundat el 1962, i el del Museu d'Indumentària-Col·lecció Rocamora, instal·lat al Palau del Marquès de Llió, inaugurat el 1969. La història d'aquests dos darrers museus neix amb les col·leccions de teixits antics producte de donacions del final del segle XIX – Llegat Martorell (1882) i Pompeu Gener (1892)–, integrades amb altres donacions de primers del segle XX –Josep Pascó (1913), Francesc Miquel i Badia (1914) i Gaspar Homar (1918)–, presents al Museu de les Arts Decoratives el 1932. Després de la guerra, traslladat i preservat el seu fons al Palau Nacional fins al 1949, poc després se'n començaren a ordenar i restaurar algunes col·leccions tèxtils que hi restaren fins que el 1951 foren traslladades a un espai de l'antic Hospital de la Santa Creu, on anaren també algunes altres del Palau de la Virreina. El 1961 es considerà inaugurat el Museu de Teixits antics a la seu de l'Hospital.

Quant a les col·leccions d'indumentària del Museu de les Arts Decoratives, l'any 1969, el gran col·leccionista Manuel Rocamora, que ja havia fet una important donació el

⁵ "L'Expalau Reial de Pedralbes detsinat a Museu", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 4 (setembre de 1931).

1935, en féu una de nova. L'ampliació del fons comportà la seva ubicació al Palau del Marquès de Llió, al carrer Montcada. Aquell mateix any, el denominat Museu d'Indumentària i el Museu de Teixits antics restaren sota una mateixa direcció. El 1971, el Museu de Teixits antics es traslladà definitivament al Palau del Marquès de Llió. Posteriorment s'hi van portar les col·leccions antigues que encara restaven custodiades al Palau Nacional.

Una altra col·lecció que se segregà fou la de les puntes. El denominat Museu de les Punes, deslligat també del Museu de les Arts Decoratives, més algunes altres col·leccions, s'obrí al públic el 1968, al mateix Palau de la Virreina, fins que també es traslladà al Palau del Marquès de Llió l'any 1982, integrant-se en el Museu Tèxtil i d'Indumentària; el Museu de Carruatges es creà als jardins del Palau de Pedralbes el 1970, però posteriorment s'incorporà al Museu de les Arts Decoratives.



El Museu de les Punes, amb seu al Palau de la Virreina, fou inaugurat el 1968

En definitiva, el creixement de les col·leccions, més la manca d'espai i de certes infraestructures, en va provocar la dispersió. De no haver-se produït, hauria permès que Barcelona, com altres ciutats europees, comptés amb un gran Museu de les Arts Decoratives, tal com la ciutat es mereixia, atesa la importància historicoartística dels seus fons, i tenint en compte que la procedència principal de les col·leccions són donacions ciutadanes de tot ordre, un tret que ens parla de la idiosincràsia de la societat civil catalana. Un fet que, alhora, el distingeix de molts museus d'arts decoratives europeus nascuts a partir de grans i sumptuàries col·leccions reials.

La història, però, no clou aquí. El 1986, en haver-se decidit convertir el Palau de la Virreina en la seu de la Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona, les col·leccions d'arts decoratives, allà instal·lades fins aleshores, tornaren a ser traslladades a la seva seu inicial, el Palau de Pedralbes, guardant-s'hi simplement emmagatzemades. El 1990 s'hi instal·là, a l'ala esquerra de la primera planta del Palau, el Museu de Ceràmica, a conseqüència de la redefinició del l'espai del Palau Nacional de Montjuïc –la seva seu des del 1966– i el nou projecte del Museu d'Art de Catalunya, per a esdevenir, d'acord amb la Llei de Museus, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC).

Tot plegat, però, fou en una bona part la causa de l'inici de la reflexió sobre l'estat d'aquells museus i col·leccions, tan viatgeres o tan "nòmades", si em permeteu l'expressió, sotmesos en una certa decadència, en no comptar amb les exigències museogràfiques exigides pel patrimoni. A l'inici dels anys noranta, l'aleshores regidor de Cultura, Oriol Bohigas, va encetar, per primera vegada, una discussió sobre el sentit de tots aquests museus barcelonins relacionats amb les arts decoratives i el seu possible lligam amb el disseny. El 1992 encarregà un informe a l'arquitecte Josep Emili Hernández-Cros, sobre les possibilitats reals de reorganització dels museus aleshores dedicats a aquestes arts decoratives o aplicades, per tal de poder-los agrupar en un nou projecte que havia de portar el nom de Museu Folch i Torres, en homenatge al gran museòleg català, pare de les grans institucions museístiques d'art del país. Cal no perdre de vista com aquest nou projecte de museu va néixer a l'inici dels noranta dins del moviment de recuperació cultural, urbana i de voluntat de projecció de la ciutat de Barcelona impulsada des de l'Ajuntament.

Des de feia uns quants anys els museus d'arts decoratives europeus havien començat a plantejar-se una reformulació i una revisió sobre com s'havien d'adaptar a les necessitats i l'interès de la societat contemporània, mentre començaven a incloure el disseny industrial en els seus fons. Aquest mateix plantejament es posà també sobre la taula a Barcelona. L'exposició Arts Decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un museu,⁶ fou el primer resultat tangible del procés de reflexió en marxa, que volia oferir una panoràmica d'aquestes arts conservades en diversos museus barcelonins mentre es reformulava el seu sentit cultural i aflorava el lligam amb la producció seriada fruit del disseny industrial, de manera que ja s'hi mostraren alguns objectes del que havia de ser la Col·lecció de Disseny industrial, impulsada també per Oriol Bohigas.⁷

En aquest marc d'interès i sensibilització ciutadana envers aquest tema, finalment el 1995 es reinaugurava novament al Palau de Pedralbes el Museu de les Arts Decoratives, sota la direcció de Marta Montmany, bona coneixedora i part molt activa de tot el procés de reflexió. Això coincidia amb la presentació al públic de la nova Col·lecció de Disseny industrial, 1930-1990: era la primera legitimació patrimonial oficial del disseny industrial a Barcelona. Des d'aleshores el Museu de les Arts Decoratives possibilitava la comprensió del trànsit de les arts decoratives al disseny, trànsit que reflecteix els canvis de la societat. Un seguit d'exposicions temporals programades des d'aleshores ho van fer ben palès.



Primera instal·lació de la Col·lecció de Disseny Industrial 1930-1990 a la seu del Museu de les Arts Decoratives al Palau de Pedralbes l'any 1995

6 En van ser comissaris, Josep Mañà, Marta Montmany i Pilar Vélez, i va tenir lloc al Palau de la Virreina del setembre de 1994 al gener de 1995. Se'n publicà un documentat catàleg homònim.

7 Aplegada pels arquitectes Juli Capella i Quim Larrea.

El 1999 el Pla Estratègic de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona⁸ considerà clau per a la ciutat l'existència d'un Museu del Disseny. A la tardor del 2000, es produí la compactació del Museu de les Arts Decoratives, el Museu de Ceràmica, el Museu Tèxtil i d'Indumentària i el Gabinet de les Arts Gràfiques, en un principi sota la denominació de Museu de les Arts Aplicades. Posteriorment, ja a als primers anys del segle XXI, després d'una llarga i profunda reflexió en què intervingueren gran nombre de professionals de totes les branques del disseny i les arts decoratives, d'acord amb l'Ajuntament, la Direcció de Patrimoni de l'Institut de Cultura de Barcelona –òrgan successor de la Regidoria de Cultura– decidí aplegar sota un sol paraigües les col·leccions d'arts aplicades municipals, creant un nou museu de les arts decoratives fins al disseny amb l'objectiu d'impulsar-ne la dinamització, el rendiment econòmic, cultural i l'impacte social. Es considerà que aquesta integració en un espai transversal facilitaria també la gestió de la infraestructura.

En un primer estadi, André Ricard el 2001 va elaborar un primer pla de treball.⁹ Però poc després l'Institut de Cultura encarregà a Jordi Pardo la direcció del projecte amb l'assessorament general del mateix Ricard i la col·laboració d'una comissió de seguiment de professionals dels museus de la ciutat.¹⁰ A l'inici del 2003 es va presentar el seu projecte, fruit d'un ingent treball i producte de nombrosíssimes consultes amb més d'un centenar d'experts dels diferents possibles sectors implicats, per tal de crear un nou projecte ciutadà d'àmplies perspectives internacionals, liderat pel Museu del Disseny. Però una sèrie de circumstàncies sociopolítiques i culturals de la ciutat van fer que restés aturat durant uns anys.



Obres de construcció de la seu del nou Museu del Disseny de Barcelona a la Plaça de les Glòries, 2015

L'any 2008 el futur centre, amb una nova seu en construcció a la plaça de les Glòries, obra de l'equip d'arquitectes MBM,¹¹ passà a denominar-se Disseny Hub Barcelona (DHUB). Nom impulsat per Ramon Prat, que es va fer càrrec del projecte el 2006, i aprovat per l'Institut de Cultura, volia significar que l'esmentat centre havia de ser un

⁸ Impulsat per Ferran Mascarell, aleshores regidor de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona.

⁹ Per encàrrec de Ferran Mascarell. Vegeu André Ricard, *André Ricard, en resum...*, Barcelona, 2003, p.223-229.

¹⁰ Integrada per Núria Fradera, Marta Montmany, Antoni Nicolau, Pilar Vélez i Lluís Figueras (secretari).

¹¹ Oriol Bohigas, Josep Martorell, David Mackay, Oriol Capdevila i Francesc Gual.

connector –*hub*, en anglès–, un nexa, un centre neuràlgic o un punt d'intercanvi entre totes les forces del disseny de la ciutat: patrimoni, museus, escoles, entitats, empreses... Objectiu encertat pel que fa a considerar la reflexió sobre el disseny i l'experimentació un dels valors claus del *hub*, que es plasmà en forma de tallers, laboratoris, exposicions i activitats diverses.

El punt feble d'aquest projecte fou l'oblit del valor del patrimoni, i el fet de considerar que la recerca-experimentació-innovació només era possible fora del museu –concebut fonamentalment com a mer contenidor d'unes col·leccions–, sense tenir present que justament els veritables museus del segle XXI treballen alhora per la conservació i la prospecció dels seus fons, fent possible la recerca, la investigació, la diagnosi i la innovació intel·lectual des de dins, amb totes les col·laboracions possibles dels sectors implicats. Perquè la gran diferència entre un museu i un centre de disseny és justament el patrimoni i la possibilitat de rendibilitzar-lo generant coneixement. Perquè són els objectes els que generen coneixement si se'ls sap fer parlar.

Del 2008 al 2012, els diversos museus, sense perdre la seva personalitat, s'integraren, tot i que el Museu de Ceràmica en romangué al marge temporalment. A la primavera del 2012,¹² s'iniciava l'etapa actual, que al 2013 ha donat pas definitivament al Museu del Disseny de Barcelona, deixant el nom de Disseny Hub Barcelona per a l'edifici que fou dissenyat exprés per l'equip MBM per a contenir les col·leccions, exposicions i activitats de portes endins i enfora del Museu del Disseny, un museu amb vocació de servei a la ciutat. Al 2015, rere la inauguració, hem assumit el repte de posar a l'abast de la ciutat un nou equipament patrimonial de les seves col·leccions, amb la voluntat d'esdevenir una referència internacional de les arts de l'objecte i el disseny a casa nostra. És a dir, que quan d'arreu del món algú vulgui saber què s'ha fet, què ha passat, què s'està fent, quins projectes de futur hi ha, el Museu del Disseny en sigui el referent i el lloc d'encontre de tot aquest ampli panorama.



Museu del Disseny de Barcelona, inaugurat el desembre de 2014

¹² Coincidint amb la culminació de l'etapa activa de Marta Montmany com a directora dels museus i la fi del comissariat de Ramon Prat.



Exposicions inaugurals de les col·leccions de Disseny de Producte, Arts Decoratives i Arts d'autor i Indumentària i moda



Exposició inaugural de la col·lecció de Disseny gràfic

Cloenda

Tot just inaugurat el desembre de 2014, el Museu del Disseny de Barcelona, en haver adquirit una nova escala, ha de reflectir la realitat a través del món de l'objecte, ja sia del disseny o de les arts, amb les moltes i diverses possibilitats que totes dues vies ofereixen, des del passat, present o futur o bé a través de la seva interrelació: disseny de serveis, disseny accessible, innovació i disseny, art i disseny...

Quant al disseny, el Museu ha de jugar un paper cabdal en la difusió del seu coneixement, el seu bon ús i la capacitat de millorar les condicions de vida, posant en pràctica els valors d'utilitat veritable, d'abast global, de sostenibilitat, reciclatge, accessibilitat..., i fent entendre tan important com és la influència del disseny en la vida dels ciutadans. El Museu ha de ser capaç de fer entendre la importància dels objectes de la vida quotidiana, de fer-los parlar... I, alhora, ha de saber oferir-ne una panoràmica veritablement representativa. Per això ha de comptar també amb la complicitat dels molts sectors implicats.

En el marc museístic de la ciutat, el Museu del Disseny de Barcelona ha de ser des d'ara la referència de les arts de l'objecte i el disseny. Tenim l'oportunitat d'esdevenir un veritable centre de referència, connectats i compromesos amb l'actualitat internacional, treballant per ser una institució moderna, amb un rol essencial i necessari en la vida cultural del país.

El record de Folch i Torres, poc més d'un any després d'haver commemorat el cinquantè aniversari del seu decés i haver aprofitat per revisar la seva gran labor en pro del patrimoni, ens ha d'esperonar, i hauríem de saber tenir, com ell, prou capacitat d'interpretació de la cultura material que ens ha estat confiada.

Saber fer bon ús del llegat que tenim a les mans i del qual en som responsables.

Bibliografia

de Maria Rosa Manote i Clivilles

A càrrec de Carme Beringues i Manote

A) De caràcter didàctic:

-En col·laboració, *Trabajos prácticos de Geografía para 2º de BUP*, Madrid, Ed. Akal, 1980 (reedicions: 1988, 1992).

B) Ressenyes crítiques i comentaris bibliogràfics, sobre les obres següents:

-Maria Rosa Terés, *Pere Ça Anglada. Introducció de l'estil gòtic internacional en l'escultura catalana*, a "Revista de Catalunya", núm. 16, 1988.

-Francesca Español, *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida. Un eco de la plástica toscana en Catalunya*, in *A l'entorn de l'escultor gòtic Bartomeu de Robió "Serra d'Or"*, núm. 439-440, 1996.

C) Sobre temes d'història de l'art: articles d'investigació i de divulgació:

1) *Renacimiento y Barroco: la Escultura, Història de l'Art*, Enciclopèdica Temàtica Planeta, **1974**, p. 232-247.

-Onze articles sobre artistes medievals i renaixentistes a la primera edició de la Gran Enciclopèdia Catalana:

2) *Antoni Joan*, v. 8 (**1975**), p. 752.

3) *Jordi Joan*, *ibid.*

4) *Pere Joan*, *ibid.*

5) *Francesc Montflorit*, v. 10 (**1977**), p. 250.

6) *Pere Moragues*, *ibid.* p. 297.

7) *Guillem Morey*, *ibid.* p.303.

8) *Pere Morey*, *ibid.* p. 304.

9) *Pere Oller*, *ibid.* p. 731.

10) *Bartolomé Ordoñez*, *ibid.* p. 792.

11) *Bernat Roca*, v. 12 (**1978**), p. 649.

12) *Françoy Salau*, v. 13 (**1979**), p.74.

13) *Art en el País Valencià* i altres articles dedicats a l'art antic i medieval en tots els volums del *Diccionari Salvat Català* i del *Diccionario Enciclopédico Salvat Universal*, **1974-1976**

- 14) *La "Creu del Pati" de Tàrrega*, "Ilerda", CSIC, **1977**, p. 47-51.
- 15) *Un relleu català al Museu del Louvre*, "Daedalus. Estudis d'Art i Cultura", I, Barcelona, **1979**, p. 22-29.
- 16) *Una escultura de Pere Joan en Santa Maria de Vallbona de les Monges*, "Ilerda", CSIC, **1981**, p. 27-36.
- 17) *Ciertos aspectos económicos del contrato y del pleito de la Lonja de la Ciutat de Mallorca entre Guillem Sagrera y el Colegio de Mercaderes de dicha ciudad, Artistas, artisans et production artistique*, Université Haute Bretagne, Rennes II, v. I, Paris, Picard, (1983), **1986**, p. 577-589.
- 18) En col·laboració amb X. Barral, *Le sculpteur et l'oeuvre en albâtre du XVe. siècle: Pere Joan et le retable de la cathédrale de Saragosse*, a id., v. II, (1983), **1987**, p. 575-582.

-Dos estudis al catàleg de l'exposició *Thesaurus/estudis. L'Art als bisbats de Catalunya*, Fundació Caixa de Pensions, **1985**:

- 19) *Mare de Déu de Sant Cugat*, p.180-181.
- 20) *Cap d'home*, p.196-197.
- 21) *L'Escultura Gòtica*, "Quaderns", núm. 30, gener **1986**, Fundació Caixa de Pensions, p. 28.

-Un estudi al catàleg de l'exposició *Mil·lenum, Història i Art de l'Església Catalana*, Catalunya 1000 anys, Generalitat de Catalunya, **1989**:

- 22) *Grup de la Mare de Déu de la Misericòrdia*, p. 378-379.
- 23) *La Mare de Déu de les Valls. Una imatge gòtica procedent del santuari de sant Medir del Vallès*, "D'Art", Revista del Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona, **1990**, núm. 16, p. 165-170. Aquest article fou parafrasejat a *Splendor Vallés*, 1991, p. 66.
- 24) *La lauda de l'arquebisbe de Tarragona Pere de Sagarriga*, "Quaderns de Història Tarraconense", núm. 10, **1990**, p. 31-38.

-Sis estudis a *Catàleg de les col·leccions d'Art Medieval del Museu F. Marés*, Barcelona **1991**:

- 25) *Tabernacle del cercle de Jaume Cascalls*, p. 334-335.
- 26) *Creu monumental*, p. 365-366.
- 27) *Làpida de l'arquebisbe de Tarragona*, p.381-383.
- 28) *Ménsula amb els senyals dels arquitectes i molers del s.XV*, p.385.
- 29) *Andra Mari*, p. 413.
- 30) *Capitell*, p. 438.
- 31) *Restes d'un tabernacle tarraconí del segle XIV procedent de Vilafortuny*, "Quaderns d'Història Tarraconense", núm 11, **1992**, p. 7-14.
- 32) *Mare de Déu de les Valls de Sant Medir. Catalunya Art i Història*, catàleg de la mostra al Pavelló de Catalunya de l'Expo '92 de Sevilla. Departament de Presidència de la Generalitat de Catalunya, **1992**, p. 54-55.
- 33) *Pere Joan i la catedral de Barcelona*, "D'Art", Revista del Departament de Història de l'Art, Universitat de Barcelona, núm. 19, **1993**, p. 97-105.
- 34) *"Còrrer les armes", cerimònia dels funerals dels reis d'Aragó, representada en un relleu procedent del Monestir de Santa Maria de Poblet*, "Lambard, Estudis d'art medieval", Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, (1993-94), **1995**, p. 89-117.

-Dos estudis a *Sanctus. La pintura ribargoçana als Museus*, El Pont de Suert, març-abril **1996**:

- 35) *Triptic de sant Vicenç d'Estopanyà del Mestre d'Estopanyà*, p. 19.
- 36) *Mare de Déu de Bellcaire de Pere García de Benavarri*, p. 25.
- 37) *L'art gòtic en el Museu Nacional d'Art de Catalunya*, catàleg del XXè Saló d'Antiquaris de Barcelona, **1996**, p. 19-25.
- 38) *L'art gòtic a les col·leccions del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, "Serra d'Or" num. 444, desembre **1996**, p. 43-47.
- 39) Textos i selecció d'imatges del calendari "Serra d'Or", dedicat a l'art gòtic del MNAC el **1997**.
- 40) *Aproximación a la figura del escultor gòtico catalán en la Baja Edad Media, Cathalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, Museo del Prado, Madrid 1997, p. 57-66.
- Tres estudis al catàleg de l'exposició *Cathalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, Museo del Prado, Madrid, **1997**:
- 41) *Santo Diácono*, p. 96-98.
- 42) *Virgen con Niño*, p. 98-100.
- 43) *Ceremonia de correr las armas*, p.158-160.
- Dos estudis a *Maria. Imatgeria medieval ribagorçana*, El Pont de Suert, **1997**:
- 44) *La Mare de Déu d'Obarra*, p. 24.
- 45) *La Mare de Déu de Perafita*, p. 29.
- 46) *El naixement de la col·lecció* (d'art gòtic del MNAC), col·laboració amb F. Quílez i F. Ruiz a *L'Olimp gòtic*, "Barcelona, metròpolis mediterrània", núm. 36, juliol-agost, **1997**, p. 33-51.
- 47) *Guillem Sagrera i Pere Joan, dos artistes catalans al servei d'Alfons el Magnànim a la cort de Nàpols*, Atti del XVI Congresso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona: La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnànimo (Nàpols, setembre 1997), Napoli, **2000**, v. II, p.1729-1743. L'article també va ser publicat de forma resumida a *Schede di sintesi dei contributi: Celebrazioni Alfonsine*, Napoli, Caserta, Ischia, **1997**, p. 143-144).
- 48) *L'emmotllat conservat al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona amb la representació de la Coronació de la Verge, dins la Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Institut d'Estudis Catalans, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, **1998**, v. I, p. 425-429.
- 49) *L'escultura gòtica mallorquina* en col·laboració amb Joana Maria Palou a *Mallorca Gòtica* (catàleg de l'exposició), MNAC/Conselleria de Cultura del Govern Balear, **1998**, p. 51-79.
- Tres estudis al catàleg de l'exposició *Mallorca Gòtica*, MNAC/Palma, **1998**:
- 50) Atribuït a Huguet Barxa, *Lamentació o Plany sobre el Crist mort*, Cercle de Guillem Sagrera, p.259-261.
- 51) *Els quatre Evangelistes*, p.262-265.
- 52) *Mare de Déu de Sòller*, p. 241.
- 53) *Guia art gòtic* (en col·laboració amb F. Quílez, F. Ruiz i T. Marot), MNAC, desembre **1998**. 2^aedició, **2002**.
- 54) *La façana gòtica del Palau de la Generalitat al carrer del Bisbe, La façana gòtica del Palau de la Generalitat de Catalunya*, Generalitat de Catalunya, MNAC, Barcelona, **1999**, p. 17-49.
- Tres Estudis a *Barcelona gòtica* (catàleg de l'exposició), Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, **1999**:

- 55) *Arnau Bargués, L'escut de la ciutat de Barcelona.*
 56) *Mestre del Bisbe Saperera, L'arcàngel sant Miquel.*
 57) *Jordi de Déu, Sant Eloi.*
 58) *Precisions sobre l'obra de Pere Joan a terres de Lleida, "Urtx", núm. 12, 1999, p. 58-61.*
 59) *La scultura a Italia e Catalogna. Chiavi per l'avvicinamento alla pittura e scultura gotiche, Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya, (catàleg de l'exposició) Fondazione Memmo, Roma, 1999-2000, p. 33-45.*

-Sis estudis a *Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Roma, 1999-2000:*

- 60) *Urna di San Candido, p. 92-93.*
 61) *Cristo Crocefiso, p. 94-95.*
 62) *Atribuïta a Jaume Cascalls, Testa di Cristo, p. 96-97.*
 63) *Madonna con il Bambino, p. 100-101.*
 64) *Madonna con il Bambino, p. 106-107.*
 65) *San Nicola, p. 146-147.*
 66) En col·laboració amb F. Ruíz, *La raccolta di arte gotica, Bagliori del Medioevo. Arte romanica e gotica del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Roma, 1999-2000, p. 92.*

-Dos estudis per *Aragón, reino y Corona, (catàleg de l'exposició), Madrid, 2000*

- 67) *Virgen de la Esperanza, p. 284.*
 68) *Cristo Juez mostrando las plagas de la Pasión, p. 285.*
 69) *Les col·leccions d'art gòtic del MNAC, "L'informatiu del Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Catalunya", juny 2000, p.14-15 (amb F. Ruíz).*
 70) *Nou capitells gòtics, custodiats en el MFMB i en el MNAC. Hipòtesi sobre un origen comú, Bosc de pedra. Capitells medievals del MFM", juliol 2000.*

-Cinc articles al diari *Avui (2000-2001)*

- 71) *La representació de Sant Jordi a l'època gòtica (amb F. Ruíz).*
 72) *L'art gòtic català a l'estranger (amb F. Ruíz).*
 73) *Els enterraments reials a Poblet i Santes Creus.*
 74) *El nucli gòtic del Palau de la Generalitat de Catalunya.*
 75) *Santa Maria del Mar (amb F. Ruíz).*
 76) *El retaule gòtic de la catedral de Tarragona, obra de l'escultor Pere Joan, "Clau. Revista de Cultura", Diputació de Tarragona, 2000, p. 61-88.*
 77) *Consideracions iconogràfiques de la decoració escultòrica de la portada (de Santa Maria del Mar), "Butlletí del MNAC", 4, 2000, p. 51-59.*
 78) *Aportacions documentals sobre els escultors Pere Sanglada i Llorenç Reixac, "Butlletí del MNAC", 4, 2000, p. 13-18.*
 79) *El esplendor del caballero san Jorge, "Descubrir el arte", núm. 24, Madrid, febrero 2001, p. 120-122 (amb J. Pey).*
 80) *La decoració escultòrica de la façana gòtica de Santa Maria del Mar (Barcelona), "Descubrir el Arte", 26, Madrid, abril 2001, p. 100-101 (amb F. Ruíz).*
 81) *El Ángel Custodio, una escultura de Pere Joan en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Hipòtesis sobre su procedencia, "Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"", LXXXIV, Saragossa, 2001, p. 127-133.*

-Dos estudis per *Cervera, Tresors secrets. La formació d'un museu*, Cervera, **2001** (catàleg de l'exposició):

82) *Ossera*, p. 67.

83) *Sant Joan Evangelista*, p. 45.

84) *La incidència del tardogòtic germànic en la col·lecció d'escultura gòtica del MNAC*, "Butlletí del MNAC", 5, **2001**, p.131-137.

85) *Dos relleus gòtics relacionats amb l'escultor Pere Oller*, "Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi", XV, Barcelona, **2001**, p. 289-295.

86) *Atribuïda a Pere Joan, Santa*, "La col·lecció somiada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes", (catàleg de l'exposició), "Quaderns del Museu Frederic Marès", 7, **2002**, p.208-215.

87) *El museo como proveedor de servicios*, Revista de Museología, 24-25, **2002**, p. 126-130.

- Dos estudis en el *Catàleg (digital) d'Art a l'espai públic de la Ciutat* (Ajuntament de Barcelona, sector d'Urbanisme):

88) *Sant Rafael de Pere Sanglada*.

89) *Sant Jordi de Pere Joan*.

90) *Una raresa iconogràfica*, "Butlletí del MNAC", 7, **2003**, p. 153-154.

-Cinc estudis en el catàleg de l'exposició *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Lleida **2003**, exposició commemorativa del 800 aniversari de la primera pedra de la catedral medieval:

91) *Mare de Déu del Blau*, p. 206-209.

92) *Jacent i relleu del sepulcre del Bisbe Ponç de Vilamur*, p. 392-394.

93) *Fragments de relleu del sepulcre del bisbe Ferrer Colom*, p. 401-403.

94) *Relleus de la trona: sant Lluc i sant Marc de Jordi Safont*, p. 338-341.

95) *Arcàngel Gabriel*, p. 322-324.

96) *El sepulcre de Joan d'Aragó*, "Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi", XVII, Barcelona, **2003**, p. 11-20.

97) *La colección Pascó y Poblet*, Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Profesor Dr. Serafin Moralejo Álvarez, III, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, **2004**, p. 167-174.

98) Textos de la *Guia General del MNAC* relatius a l'escultura gòtica del Museu, editada amb motiu de la inauguració de desembre **2004**.

99) *Una obra atribuïda a l'escultor gòtic Bartomeu de Robió*, "Urtx", 18, **2005**, p. 103-109.

100) Textos de la *Guia Visual del Departament d'Art Gòtic* del MNAC, **2005**, en col·laboració amb Francesc Ruiz i M^a Rosa Padrós.

101) *L'escultura gòtica de Maria Magdalena, hipòtesi sobre la seva procedència i la seva filiació estilística*, "Butlletí Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi", XIX, Barcelona, **2005**, p. 41-51.

-Cinc fitxes al *Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia*:

102) *Pere Joan*.

103) *Guillem Sagrera*.

104) *Francesc Sagrera*.

105) *Jaume Sagrera*.

106) *Joan Sagrera*.

-Coordinació i estudis a *Catalunya gòtica, Escultura*, vol. I i II, “Gran Enciclopèdia Catalana”, 2007, a més dels textos introductoris dels diferents capítols amb M. Rosa Terés.

-Textos introductoris:

- 107) *Introducció general*, v. I, p. 17-29.
- 108) *La recepció del nou estil*, v. I, p. 32-33.
- 109) *La influència francesa a la primera meitat del segle XIV*, v. I, p. 68-74.
- 110) *L'empremta dels mestres italians en el primer tres-cents. Introducció*, v. I, p. 114-117.
- 111) *Influències externes i consolidació d'un estil propi durant la segona meitat del segle XIV. Introducció*, v. I, p. 246-255.
- 112) *Presentació*, v. II, p. 12-13.
- 113) *El corrent internacional*, v. II, p. 16-23.
- 114) *El primer i el segon internacional a Catalunya*, v. II, p. 28-35.
- 115) *La influència septentrional: el flamenquisme i l'influx germànic*, v. II, p. 272-277

- Articles:

- 116) *Els primers testimonis de l'assumpció de l'estil*, v. I, 43-52.
- 117) *Les sepultures de guix* (amb M^a Rosa Terés), v. I, p. 48-49.
- 118) *Joan de Tournai*, (amb M^a Rosa Terés), v. I, p. 75-80.
- 119) *El sepulcre de Joan d'Aragó*, (amb M^a R. Terés), v. I, p. 126-131.
- 120) *Pere el Cerimoniós i les arts*, (amb M^a R. Terés), v. I, p. 168-171.
- 121) *El panteó reial de Poblet*, (amb M^aR. Terés), v. I, p. 183-198.
- 122) *La cerimònia de córrer les armes en honor de la reialesa* (amb M^aR. Terés), v. I, p. 188-189.
- 123) *Els iveris, vehicle d'expressió i de difusió de l'art gòtic francès* (amb M^aR. Terés), v. I, p. 70-71.
- 124) *El mestre de Pedralbes i l'activitat barcelonina en els anys centrals del segle XIV* (amb M^aR. Terés), v. I, p. 172-182.
- 125) *Pere Joan*, v. II, p. 124-143.
- 126) *Els mestres del portal dels Apòstols de la Seu Vella de Lleida*, v. II, p. 144.
- 127) *Rotllí Vauter*, v. II, p. 152-158.
- 128) *Guillem Sagrera* (amb Joana M. Palou), v. II, p. 92-106.
- 129) *L'art en terres d'Itàlia*, v. II, p. 238-239.

-Dos estudis a *Història de l'Art Català. Els grans museus de Catalunya*, Barcelona, Edicions 62, 2005.

- 130) *Mare de Déu (Sallent Sanaüja)*, p. 27.
- 131) *Jaume Cascalls, atribuït, Sant Antoni Abat*, p. 28.
- 132) *La col·lecció d'art gòtic*, en col·laboració amb Francesc Ruíz, “Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya”, 8, 2005, p. 69-74.
- 133) *El Monestir de Poblet a El viatge a Espanya d'Alexandre de Laborde (1806-1820). Dibuixos preparatoris*, (catàleg d'exposició), Barcelona, MNAC, 2006, p. 167-169
- 134) *Tombes reials del monestir de Santa Maria de Poblet a Art català al món*, Barcelona, Edicions 62, 2007.

-Dos estudis a *Patrimoni dispers. L'esplendor medieval a la Segarra*, Museu Comarcal de Cervera, Lleida 2007.

- 135) *Sepulcre de Bernat de Brull*, p. 120-122.
- 136) *Sepulcre d'Hug de Copons*, p. 124-127.

- 137) *Una Mare de Déu gòtica procedent de la parroquial de la Verge de l'Alba de Tàrraga*, "Urtx", 22, **2008**, p. 130-135.
- 138) *Fragment de predel·la d'un retaule d'alabastre atribuït a Pere Oller*, "Butlletí del MNAC", 9, **2008**, p. 145-151.
- 139) *Liberalitat i mecenatge. Les relacions entre Alfons el Magnànim i Guillem Sagrera, Capítula facta et firmata, Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls, Cossetània, **2009**, p. 167-191.
- 140) *Guillem Sagrera, el dibuix Boijmans Van Beuningen i l'Arc de Triomf del Castell Nou de Nàpols, Els amic als Pare Llompart, Miscel·lània in honorem*, Associació d'Amics del Museu de Mallorca, **2009**, p. 244-259.
- Dos estudis a *L'art gòtic a Catalunya. Síntesi General*, "Gran Enciclopèdia Catalana", 2009
- 141) *Les arts des de la Pesta Negra fins a la mort de Pere el Cerimoniós (1348-1387)*, p. 112-132, juntament amb Francesc Ruíz
- 142) *L'activitat artística del regnat de Joan I als primers Trastàmara*, juntament amb M^aR. Terés.
- 143) *Especulacions i certeses: els anys de Guillem Sagrera al Rosselló*, "Retrotabulum, estudis d'art medieval", 9, **2013**, p. 1-61.
- 144) *La Verge de l'Aranya, obra de l'escultor Pere Joan*, "Retrotabulum, estudis d'art medieval", 11, **2014**, p. 1-21.
- 145) *El plet de la Llotja de Palma entre Guillem Sagrera i el Col·legi de la Mercaderia*, "Retrotabulum, estudis d'art medieval", 12, **2014**, p. 1-116.
- Catàleg-inventari de les col·leccions d'art gòtic del MNAC, en col·laboració amb F. Ruíz, M.R. Padrós (en execució).
- Catàleg raonat de la col·lecció d'escultura gòtica de l'exposició permanent del MNAC (en execució).

