Generalitat de Catalunya

El Palau de la Generalitat de Catalunya

1

El Palau de la Generalitat de Catalunya

ART I ARQUITECTURA

VOLUM 1

El Palau de la Generalitat de Catalunya

ART I ARQUITECTURA

VOLUM 1

Marià Carbonell i Buades (dir.)

Generalitat de Catalunya

Biblioteca de Catalunya - Dades CIP

El **Palau** de la Generalitat de Catalunya : art i arquitectura
Bibliografia
ISBN 9788439393344 (o.c.)
I. Carbonell i Buades, Marià, ed. II. Catalunya. Generalitat
1. Palau de la Generalitat de Catalunya (Barcelona, Catalunya) – Història 2. Edificis públics – Catalunya – Barcelona – Història 3. Art – Catalunya – Barcelona – Història 4. Arquitectura – Catalunya – Barcelona – Història
725.1(460.23 Ba Barcelona)(091)

EDICIÓ
Generalitat de Catalunya. Departament de la Presidència

DIRECCIÓ I COORDINACIÓ CIENTÍFICA
Marià Carbonell i Buades

COORDINACIÓ TÈCNICA
Alfons Roca i Vilaregut - Júlia Roca i Soler

COORDINACIÓ EDITORIAL I PRODUCCIÓ
Generalitat de Catalunya. Entitat Autònoma del Diari Oficial i de Publicacions

DISSENY GRÀFIC
Salvador Saura - Ramon Torrente

MAQUETACIÓ
Elisabet Vilalta
Edicions de l'Eixample

CORRECCIÓ LINGÜÍSTICA
Anna Serra Zamora

TRADUCCIÓ A L'ANGLÈS
Traductorum SCP

FOTOGRAFIA
David Cardelús, Jordi Bedmar (Departament de la Presidència), Carles Aymerich i Ramon Maroto (CRBM) i els museus i les institucions que hi han col·laborat (vegeu pàg. 715)

PLÀNOLS
Subdirecció General d'Obres i Serveis, Departament de la Presidència

FOTOMECÀNICA
Tractament i Ajuda Gràfica

IMPRESSIÓ
CEGE

© **D'AQUESTA EDICIÓ**
Generalitat de Catalunya. Departament de la Presidència

© **DELS TEXTOS**
Marià Carbonell, Rafael Cornudella, Joan Domenge, Cèsar Favà, Maria Garganté, Núria Llorens, Guadaira Macías i Anna Muntada

PRIMERA EDICIÓ
Setembre 2015

ISBN: 978-84-393-9335-1 (obra completa)
978-84-393-9334-4 (volum 1)
DL: B 23226-2015

Estoig
Plànol de Miquel Garriga i Roca de l'àlbum dedicat a la reina Isabel II per la Reial Audiència de Barcelona, 1860. Madrid, Biblioteca del Palacio Real

Coberta volum 1
Detall del Frontal de sant Jordi, el drac i la princesa, 1450-1451, d'Antoni Sadurní. Capella de Sant Jordi, Palau de la Generalitat

Coberta volum 2
Detall de la lluneta de *La Terra* o *L'Edat d'Or de la Humanitat*, 1915, pintura al fresc de Joaquim Torres-García. Palau de la Generalitat

Sumari

VOLUM 1

11 **Prefaci**

18 ***En lo millor lloc que sie en Barcelona*: els precedents**
MARIÀ CARBONELL I BUADES

46 ***Obra condecent e assats sumptuosa*: la casa gòtica de la Diputació del General**
MARIÀ CARBONELL I BUADES

88 **L'escultura decorativa del segle XV**
RAFAEL CORNUDELLA / GUADAIRA MACÍAS

146 **Un vestigi d'un *Plany sobre Crist mort*, de Joan Mates**
CÈSAR FAVÀ

152 ***Per ornament e servey* de la capella de Sant Jordi**

156 **La devoció a sant Jordi i la Diputació del General**
ANNA MUNTADA I TORRELLAS

164 **Vestir l'altar de la capella: *hun pali molt bell brodat de fil d'or, de argent e de seda***
ANNA MUNTADA I TORRELLAS

200 **Una capella *ab tots arreus e forniments*. El servei d'altar obrat per l'argenter Bernat Llopart**
JOAN DOMENGE

208 **El Retaule de sant Jordi de Bernat Martorell**
GUADAIRA MACÍAS / RAFAEL CORNUDELLA

230 **El tern gòtic de Sant Jordi, la *passio* brodada d'un *megalomartyr***
MARIÀ CARBONELL I BUADES

260 **La compra d'un Sant Jordi d'argent parisenc. Altres adquisicions i encàrrecs del cinc-cents**
JOAN DOMENGE

272 **El *Missal de la Generalitat***
ANNA MUNTADA I TORRELLAS

290 **L'arribada i la custòdia de relíquies. Un reliquiari *molt bo y sumptuós***
JOAN DOMENGE

300 **Els Ros, argenters *de traça* al servei del General**
JOAN DOMENGE

306 **Parament litúrgic modern i contemporani**
MARIÀ CARBONELL I BUADES

VOLUM 2

328 **La irrupció del Renaixement. *Per ampliació y decoració de la dita casa*: l'expansió cap a tramuntana**
MARIÀ CARBONELL I BUADES

380 **La Sala Nova del consistori. Un espai per a la representació del poder**
MARIA GARGANTÉ LLANES

432 **Una església vestida de palau, *tant insigne e singular y de tant gran cost y gasto***

436 **L'*obra nova* de Pere Blai, *cèlebre architector***
MARIÀ CARBONELL I BUADES

484 **De Troia a la plaça de Sant Jaume**
MARIÀ CARBONELL I BUADES

488 **Mossèn Joan Pujol i la música a la capella de Sant Jordi**
MARIÀ CARBONELL I BUADES

494 **El Palau confiscat. De l'Audiència a la Diputació Provincial**
MARIÀ CARBONELL I BUADES

540 **Les decoracions del Saló de Sant Jordi**

544 ***Lo artificiós apparell*: el projecte per al Saló de Sant Jordi del pintor fra Lluís Pasqual**
MARIÀ CARBONELL I BUADES

558 ***Busquem l'etern en lo nostre*: Torres-García i la decoració del Saló de Sant Jordi**
NÚRIA LLORENS MORENO

614 **La decoració actual del Saló de Sant Jordi, herència de la Diputació primoriverista**
MARIÀ CARBONELL I BUADES

656 **Art i arquitectura contemporanis**

660 **De la Diputació franquista a la Generalitat actual**
MARIÀ CARBONELL I BUADES

666 **Jordi Alumà i els colors de l'Arxiu de Comptes**
NÚRIA LLORENS MORENO

672 **Tàpies i *Les quatre cròniques***
NÚRIA LLORENS MORENO

680 **Intervencions arquitectòniques contemporànies**
MARIÀ CARBONELL I BUADES

684 **Campanes i carilló**
MARIÀ CARBONELL I BUADES

688 **Plànols**

700 **Bibliografia**

Berenguer de Cruïlles, bisbe de Girona i primer president de la Generalitat de Catalunya. Retrat en relleu d'argent cisellat en el bancal del retaule major de la seu de Girona, signat per Pere Bernés vers el 1358.

Berenguer de Cruïlles, Bishop of Girona and the first president of the Generalitat de Catalunya. Relief portrait in engraved silver on the predella of the high altar of Girona Cathedral, signed by Pere Bernés around 1358.

Prefaci

L'11 d'abril de 1716, el marquès de Castel Rodrigo, capità general de Catalunya en representació de la nova dinastia borbònica, ordenava cremar els privilegis i títols honorífics que les autoritats austriacistes havien concedit a diverses viles i nombrosos particulars del Principat. A fi i efecte de ressaltar la transcendència simbòlica de l'acte, l'encarregat d'encendre i alimentar la pira va ser el botxí de la ciutat, i el lloc escollit, la capella gran del Palau de la Generalitat, definitivament secularitzada i convertida anys més tard en l'actual Saló de Sant Jordi. S'iniciava així un llarg període de decaïment de l'antic estatge de la Diputació del General —ho era des de l'any 1400—, reconvertit en seu d'una Reial Audiència transmutada i, des de l'any 1822, també de la Diputació Provincial, la qual en va ocupar una tercera part, a la banda de la plaça de Sant Jaume. La conseqüència més visible de la confiscació política en el vetust edifici va ser la modificació de bona part dels espais interiors, començant pel mateix Saló de Sant Jordi, el qual, després de ser dividit convenientment per envans i un fals sostre, es va convertir en l'habitatge particular del regent. Tanmateix, la seqüela més dramàtica, encara que en aparença la menys patent, va ser el deteriorament progressiu de l'estructura, a causa de la desídia governamental o, potser, de l'ús inercial, indolent, que feien les institucions d'un immoble que havien usurpat i no devien sentir com a cosa pròpia. És cert que a mitjan segle XIX la Diputació va endegar un primer intent de dignificació de la casa, que sobretot va suposar la recuperació de l'espai original del gran saló i la consolidació estructural de la crugia occidental del pati gòtic i de la façana exterior corresponent —és a dir, la del carrer de Sant Honorat—, però també en aquell temps es van perdre nombrosos enteixinats de fusta, paviments i elements ornamentals.

En realitat, la primera operació de rehabilitació integral de la provecta Casa del General és mèrit de la Mancomunitat de Catalunya o, per ser més exactes, del seu primer president, Enric Prat de la Riba, cappare de la Lliga Regionalista i autor de *La nacionalitat catalana*.

Tenint en compte el seu programa polític, entès com la voluntat de consolidar una consciència col·lectiva de catalanisme, dit de manera molt sintètica, és lògic que l'antiga seu de la Generalitat rebés una atenció especial. No debades, ja en aquella època l'edifici era anomenat Palau de la Generalitat, perquè la voluntat de reinstauració política estava acompanyada, si és que no l'exigia, d'una nomenclatura evocativa. I no és casual que l'edifici històric es convertís en la primera seu del flamant Institut d'Estudis Catalans, aprofitant una part de les crugies dels carrers del Bisbe i de Sant Sever. Per a Prat de la Riba, la casa era literalment un *altíssim monument patriòtich*. En conseqüència, l'any 1908, coincidint amb el trasllat de l'Audiència al nou Palau de Justícia, encarregava com a president de la Diputació Provincial de Barcelona la direcció del projecte de rehabilitació del Palau al seu col·laborador més proper, Josep Puig i Cadafalch, que més endavant el succeirà al capdavant de la institució. En paraules del mateix Prat de la Riba, l'objectiu era *fer desaparèixer les profanacions de què havia estat víctima durant dos segles d'incultura, desamor i deixadesa*. En el capítol corresponent es parlarà d'aquell programa de restauració, concebut d'acord amb criteris molt allunyats dels que actualment imposen la lògica científica i la legislació internacional, però que obeïen a una aspiració sincera de dignificar l'edifici i al model de restauració *creativa* que llavors estava en voga, en la línia d'Elies Rogent al monestir de Ripoll —en la qual, per cert, hi havia col·laborat Puig i Cadafalch—, una pauta impugnada ben aviat per la crítica modernista.

Les intervencions posteriors no han fet res més que reblar una realitat inqüestionable: que el Palau és un cas paradigmàtic de la missió representativa i de la dimensió simbòlica que pot assolir un edifici públic de caràcter civil, més enllà de la funció purament pràctica, i, en conseqüència, de les implicacions que aquest fet té inevitablement en la pròpia història arquitectònica, tant pel que fa a les vicissituds constructives com pel que fa a les successives campanyes d'ampliació i de reforma. Vegeu, posem per cas, les empremtes que la llarga seqüència política ha deixat en l'exterior de l'edifici, vestit de façanes discontínues. I, al revés, l'aparent uniformitat estilística de l'interior més *públic*, és a dir, el més fàcilment accessible al visitant —pati gòtic principal, pati secundari al carrer del Bisbe, Pati dels Tarongers—, d'una homogeneïtat només fingida perquè consistorials i artistes no podien restar immunes a les metamorfosis morfològiques, que traeix una obstinada voluntat de perseverança institucional, de perdurabilitat política. De fet, el Palau és un cas inusual, per no dir extraordinari, de continuïtat històrica d'un edifici lligat a un mateix òrgan de govern, si descomptem alguns parèntesis forçats, aquells que han estat imposats per conjuntures polítiques adverses.

En el context europeu, no són gaires els edificis que durant tant de temps han estat la seu d'una mateixa institució supramunicipal, exceptuats alguns palaus reials. Fora d'aquests, els paral·lels més evidents són sens dubte els italians (és a dir, el palau de govern de ciutats estat com Florència, Siena, Gènova, Piacenza, Perusa, etcètera, molts dels quals s'anomenaven eloqüentment *del Commune*, abans de convertir-se en *Signorie*, és clar), encara que hagin esdevingut amb el temps una seu municipal, quan abans ho eren d'un poder de més abast. En canvi, un altre possible paral·lel, la Lliga Hanseàtica, va entrar en decadència al final del segle XV; a més, les ciutats integrants conservaren l'autonomia i no reeixiren a crear un govern centralitzat, amb una seu distintiva.

Naturalment, l'especificitat del nostre Palau és una conseqüència del sistema polític característic de l'antiga Corona d'Aragó —integrada en la peculiar estructura territorial dels regnes hispànics des de la mort de Ferran II fins a la guerra de Successió—, ja que des del segle XIV la representació dels diferents braços o estaments que integraven les Corts —en un sistema parlamentari de base pactista— requeia de forma permanent en les corresponents Diputacions del General, és a dir, en les *diputacions* o delegacions del *general* o totalitat del país. I això en cadascun dels territoris de l'Estat catalanoaragonès. Però les respectives seus han tingut una fortuna desigual. Les *Casas de la Diputación* d'Aragó, construïdes entre 1437 i 1450, van desaparèixer arran del setge napoleònic de Saragossa, mentre que el Gran i General Consell del regne de Mallorca mai no va disposar de seu pròpia —sinó la casa dels Jurats de la capital— ni tampoc gaudia de les mateixes atribucions que les Diputacions. Quant al Palau de la Generalitat del regne de València, és una edificació una mica més tardana que la barcelonina —el nucli més antic data dels anys 1481-1511, tot i que s'alça sobre una construcció adquirida per la Diputació l'any 1422. Tanmateix, amb el pas del temps la institució va perdre competències o poder polític, si més no en relació amb altres territoris de la Corona, com reconeixien els mateixos diputats valencians ja l'any 1624: *nosaltres en este regne no tenim la plenitud de poder que los deputats de Catalunya i Aragó*. La Generalitat catalana va disposar de seus locals, algunes de les quals encara resten en peu —sens dubte, la de Tarragona és la més ben conservada. D'entre totes, sobresurt per antiguitat i valors arquitectònics —deixant de banda les transformacions radicals de l'interior— la Casa del General de Perpinyà, traçada per Marc Safont, el mateix arquitecte del Palau barceloní. En sentit estricte, Casa de la Diputació del General, perquè, com és prou sabut, el nom de *palau* —*palatium*, que deriva del Palatí de Roma— estava reservat a les residències oficials de les dues màximes autoritats territorials, el rei —i, si fos el cas, com passa a Barcelona, el seu lloctinent— i el bisbe. A Mallorca encara es distingeix popularment

entre *palau*, o Cal Bisbe, i *palacio*, és a dir, l'Almudaina, perquè per norma general els virreis i capitans generals eren forasters, amb predomini dels castellans. En el territori catalanoaragonès, la resta són cases, tant la de la Generalitat i la de la Ciutat com les dels particulars. Això fins al segle XIX, quan el castellà *palacio* es va fer hegemònic.

La campanya de rehabilitació del Palau impulsada per Prat de la Riba pressuposava l'elaboració d'un estudi historicoartístic de l'edifici, equivalent a les actuals memòries de restauració, que va estar precedit d'un informe presentat per J. Miret i Sans sobre la sèrie dels llibres d'obres de la Generalitat conservada a l'ACA, que es va llegir en la sessió de l'IEC de l'11 de juliol de 1908[1], i d'un segon report elaborat per tots dos prohoms, Puig i Miret, relatiu a la possibilitat de buidar el terraplè sobre el qual s'assentava el Pati dels Tarongers[2]. La memòria anual de l'IEC de l'any 1910 donava compte de l'encàrrec fet per la Diputació[3]:

> Sobre'l Palau de Generalitat, y per encàrrech que va fer-nos la Diputació, els senyors Puig y Cadafalch y Miret y Sans han extès una ponència-memòria que veurà la llum en el pròxim *Anuari,* reconstituint les vicissituts, secessions y reformes del venerable edifici y explicant-les per la doble via documental y gràfica. La restauració del Palau, la reintegració del mateix a sos antichs destins y l'hostatje que dóna avuy a tants tresors del passat y a tanta preparació de vida futura, és un bell y simbòlich espectacle, que parla al cor de tots els qui'l veuen.

En efecte, l'estudi es va publicar en el mateix volum de l'*Anuari*, en forma d'article de devers cent pàgines i amb el títol "El palau de la Diputació General de Catalunya"[4].

Puig i Cadafalch, que des de feia una vintena d'anys publicava estudis d'història de l'art i que havia iniciat el projecte d'excavació arqueològica d'Empúries i la publicació de la cabdal obra *L'arquitectura romànica a Catalunya*, va compondre una monografia que, a l'anàlisi dels elements constructius i morfològics, hi afegia la recerca documental, en la línia metodològica del citat Elies Rogent i altres pioners de la historiografia de la Renaixença. En aquesta tasca va obtenir la col·laboració de J. Miret i Sans, un peculiar advocat de casa bona, rendista reconvertit per consell de F. Carreras i Candi en historiador medievalista i documentalista expert. Posats a trobar defectes a un estudi que, en qualsevol dels casos, és la pedra fundacional de la historiografia artística del Palau i, no caldrà insistir-hi, un títol de referència obligada a cent anys de distància de la seva publicació, en podem assenyalar dos, de caràcter molt diferent. D'una banda, la recerca documental no abasta totes les sèries dipositades a l'ACA, un dèficit excusable perquè era en aquell temps que es procedia ordenar-les; d'altra banda, el prejudici historiogràfic —generacional, en realitat— de menystenir l'art i l'arquitectura de l'època moderna, perquè el llibre de Puig & Miret acaba al tombant del segle XVII. Després, com diuen els autors, és a dir, Puig, *l'edifici esdevé cosa morta y cosa incompresa*.

1. "Informe respecte'ls llibres d'obres y edificacions de la Generalitat de Catalunya, llegida en sessió de 11 de juliol de 1908", publicat en l'*Anuari* de l'IEC corresponent a l'any 1908 (però, 1909, p. 37-39). Acaba amb la justificació de l'autor: "Presento aquesta nota per satisfer el desig manifestat per el Senyor President de la Diputació Provincial, ocupant la presidència de l'Institut d'Estudis Catalans, de tenir una instructa o indicació de la part de l'antich arxiu de la Generalitat que comprèn la documentació referent al seu propi palau". Un treball més ampli de J. Miret i Sans i J. Massó i Torrents, que data del 13 de juny de 1908, es va publicar a l'*Anuari* de l'IEC corresponent als anys 1908-1909 (però, 1911, p. 25-34), amb el títol "Informe que l'Institut d'Estudis Catalans va trasladar al Excelentíssim Senyor President de la Diputació de Barcelona, sobre l'estat d'alguns arxius de Catalunya y la conveniència de la seva millor instalació". S'hi esmenten les principals sèries documentals de l'arxiu de la Generalitat.

2. "Dictamen presentat a l'IEC sobre les obres que's deuen fer a l'antich Palau de la Generalitat per donar llum y ventilació a la seva planta baixa". Va ser llegit en la sessió del 18 de juliol de 1910 i publicat en el mateix *Anuari* de l'IEC (1911, p. 34-36).

3. *Ibídem*, p. 23.

4. Puig & Miret 1909-1910, p. 385-480. Un resum en castellà, anònim, es va publicar uns anys més tard en el *Boletín de la Sociedad de Atracción de Forasteros*. Vegeu Palacio 1914. Llavors en presidia la junta directiva l'enginyer militar Marià Rubió i n'era secretari el poeta i polític Manuel Folch i Torres. Al colofó se'ns informa que bona part de les il·lustracions procedien de l'IEC, de les publicacions del qual també s'havia extractat la informació escrita.

L'edifici *autèntic* només podia ser el nucli gòtic. És cert que Puig es permetia fer una valoració positiva de l'arquitectura cinccentista, sobretot perquè la institució i els seus arquitectes l'hi havien posat fàcil, quan van decidir de mantenir en l'interior del Palau, en especial al Pati dels Tarongers, tant el repertori morfològic com l'esquema compositiu que distingeixen el pati gòtic de Marc Safont. Però el classicisme italianitzant de Pere Blai i el rigorisme geomètric dels Ferrer eren figues d'un altre paner: *De tant en tant, els artistes han sentit aqueixos moments de fredor, enamorant-se d'un art sech, pobre, geomètrich, reduït a regles. L'arquitectura s'ha convertit llavors en una tècnica que s'explica en un llibre*.

El cas és que la monografia de Puig & Miret no ha estat globalment superada per cap de les publicacions posteriors, ja sigui perquè serveixen un objectiu de divulgació[5] o d'*alta divulgació* (és a dir, de caràcter sintètic, però amb proposicions interpretatives innovadores i personals)[6], ja sigui perquè es concentren en aspectes concrets de la casa, tant les de caràcter més divulgatiu[7] com les d'enfocament més acadèmic[8]. Llibres de síntesi a banda, no cal dir que la quantitat d'articles de caràcter acadèmic és força abundant, cosa lògica tractant-se d'un edifici que es va bastir al llarg de tres segles i que ha experimentat transformacions substancials, tant en l'estructura com en la decoració, des del segle XVIII fins avui dia. Perquè el Palau no és només un *locus memoriae*, el record en pedra d'una realitat política extingida, una arquitectura fossilitzada o, com algú ha dit de Versalles, un *arxiu de pedra*, sinó un organisme arquitectònic viu, que des de la instauració del règim polític actual i alhora la restauració del poder autonòmic vigent durant la Segona República acompleix funcions representatives i administratives, com a seu de la Presidència del govern català.

En canvi, abans de la fita historiogràfica de Puig & Miret, l'edifici no havia merescut gaire atenció, llevat de referències breus en llibres de viatges[9] i guies de la ciutat[10]. Per desgràcia, els textos de J. Puiggarí —dedicats sobretot a la capella gòtica— inclosos en un àlbum que la Reial Audiència va regalar a Isabel II arran de la visita reial al Palau l'any 1860 van tenir poca repercussió i, el que és pitjor, tot l'aparell d'il·lustracions va restar inèdit[11]. Fet i fet, les descripcions antigues de l'edifici són escasses i succintes. Pel caràcter excepcional que té, paga la pena de reproduir la primera i més detallada que hem conservat —també la més desconeguda i retòrica—, que es va publicar l'any 1696 com a introducció al sermó pronunciat el dia de Sant Jordi del mateix any per fra Pablo Andrés, lector jubilat i provincial de l'Orde dels Mínims a Catalunya, en agraïment a la Trinitat per haver millorat la salut de Carles II[12]. El to del discurs és característic de la hiperbòlica oratòria barroca, però dóna una idea força precisa de l'estat de la casa just abans de l'esclat de la guerra de Successió:

5. En són un bon exemple l'obra de P. Bohigas Tarragó, editada per la Sociedad de Atracción de Forasteros, i les d'Ignacio Rubio y Cambronero, arxiver general de la Diputació Provincial: Bohigas 1929, Rubio 1952, Rubio 1972. Més recentment, Roma 2000, Roma 2001, Carbonell 2005, Roca 2012.

6. Ainaud 1988, Garriga 2011. El primer també és rellevant pel recull fotogràfic.

7. Manote [*el al.*] 1999, Carbonell 2003, Carbonell & Garriga 2004. Això no obstant, aquests treballs també aspiren a aportar novetats documentals i interpretatives.

8. Per a l'obra renaixentista: Carbonell 1986, Rovira 1998. Per a la documentació medieval: Estrada 2000.

9. Serà suficient de recordar Ponz 1788 i Laborde 1816.

10. Entre d'altres, Piferrer 1839, Pi y Margall 1842, Pi y Arimon 1854, Bofarull 1855.

11. Puiggarí 1861, Puiggarí 1866. L'àlbum es conserva a la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. En aquest volum en reproduïm un bon grapat d'imatges.

12. *Congratulación* 1696.

Es la casa de la Diputación de Cathaluña de las más vistosas y magníficas que por suntuosas se admiran, assí por lo costoso de sus mármoles, primor de su edificio, como por lo capaz de su grandeza, formando una pequeña isla en medio de la Ciudad de Barcelona. Su admirable frontispicio es un esmero del arte, donde se compiten en sus vistosos jaspes la hermosura y la gala. Tiene un suntuoso balcón de bronze primorosamente labrado sobre su puerta principal, enfrente de la Iglesia y Plaça de Santiago, sustentado de quatro grandes columnas de pórfido de tanta arquitectura que no le tiene mejor España; a cuya magestuosa fábrica, con lo lucido de sus luminarias pudo dezir mejor, que en otra ocasión Venancio: *Splendida Marmorei attollitur aula Columnis* […]. Los Salones son muchos y capacíssimos, sus techos labrados y dorados con tanto primor que son hermoso embelezo a la vista, y hazen bien singular la fábrica. La escalera, claustros, lonjas y jardín a pie llano, con arcos vistosos, entretexidos y enlazados con hermosos naranjos, que con los surtidores de agua la hazen tan plausible y primoroso, que dexa muy atrás los deliciosos pensiles de Ciro y Semíramis […]. Es su pavimento de mármol, tienen a él sus puertas a pie llano las mayores Salas del Consistorio, con diáfanas vidrieras, todo lo haze parecer también [*sic*] que podría dezir Textor mejor que el del Palacio de Nerón […]. A 3 [de novembre de 1696] se adornó magníficamente toda la Casa, con especialidad sus mayores Salones. El del Consistorio con colgaduras de damasco muy preciosas, con su rico dozel de terciopelo carmesí, mesa de jaspe, con tapete de terciopelo carmesí, las sillas de lo mismo, con franjones de oro y clavaçón riquíssimo. Ardían en él mientras duró la fiesta quatro arañas con mucha cera, con que quedaba todo luzido y magestuoso. La Antesala del Consistorio, con su dozel de brocatel de seda y plata muy fino, mesa de jaspe, su tapete de terciopelo carmesí, las sillas de los proprio, su tapicería del mismo brocatel del dozel de seda y plata; ardían en él dos arañas con muchas luzes. La Sala de los Reyes, llamada assí por estar en ella por su orden retratados los Sereníssimos Condes de Barcelona y Reyes de Aragón, y es el más rico y primoroso de toda la Casa, se adereçó con la misma grandeza, con su tapicería de riquíssimos brocatellos. Ardían en ella quatro arañas. En cada lonja del jardín, que estaba de colgaduras ricas de Flandes, con mucha gala, gran copia de luzes en sus arañas y achas. La Capilla ordinaria adereçada con muy preciosas colgaduras de damasco, con mucha plata en el altar, su frontal de brocado de tres altos finíssimo; se celebraron en él missas sin cessar, alternando las Religiones. Los corredores con su tapicería de Flandes muy vistosa, con quatro arañas que ardían contínuas, cuyo resplandor aumentava su grandeza. La Sala Mayor, que dizen de San Jorge, donde se celebró esta festiva congratulación, era un templo tan suntuoso que por su riqueza y adornos dexó escurecidos [*sic*] los más celebrados…

El llibre que teniu a les mans és el resultat en part d'un treball de recerca documental llarg i intens —si no exhaustiu, atès l'abast de la riquesa arxivística disponible— i en part d'una no menys apassionada i rigorosa recerca d'un grup d'especialistes de diverses universitats i museus de Catalunya: Universitat Autònoma de Barcelona (Marià Carbonell, Rafael Cornudella, Maria Garganté, Núria Llorens, Anna Muntada), Universitat de Barcelona (Joan Domenge) i MNAC (Cèsar Favà, Guadaira Macías). Per primera vegada, fins i tot si tenim en compte l'episodi germinal de Puig & Miret, es fa un estudi integral de l'edifici, tant dels aspectes ja tractats en publicacions anteriors, però que ara s'analitzen a partir de noves dades documentals o d'acord amb enfocaments metodològics actualitzats, com de temes inèdits o que mai no havien merescut una atenció minuciosa. I s'ofereix, també, un panorama nítid del ric patrimoni moble de la casa, inclosos els objectes que per múltiples avatars han estat espoliats o que, de manera generosa, la Generalitat ha dipositat en les seus d'altres institucions. Així, doncs, no es tractava sols d'intentar un *aggiornamento* del text de Puig & Miret, sinó que s'ambicionava una investigació global, tant de l'arquitectura com de les diferents manifestacions plàstiques que s'hi superposen, un estudi pràcticament integral. O gairebé, perquè cal deixar espai a les sorpreses que puguin deparar el futur i l'atzar: l'exhumació de nous documents, l'aplicació de metodologies alternatives, la formulació d'hipòtesis divergents, etcètera. En tot cas, la multiplicitat d'autors era imprescindible, si es pensava en els avantatges d'una interpretació polifònica. Esperem que també harmònica. D'altra banda, depassat el centenari, el llibre vol ser un homenatge tàcit al treball pioner de Puig & Miret. Com és natural, algunes de llurs afirmacions han estat superades, però moltes altres mantenen una plena vigència, començant per la primera frase, un íncipit allargassat, podríem dir, en què el Palau és qualificat de *la més bella obra de l'arquitectura civil de Barcelona*.

MARIÀ CARBONELL I BUADES

En lo millor lloc que sie en Barcelona: els precedents

MARIÀ CARBONELL I BUADES

Origins

Most of the Palau de la Generalitat, or Catalan Government Palace, is built on plots of land that were previously occupied by a cluster of houses in the old Jewish Quarter. The entrances to those dwellings were from Carrer de Sant Honorat and Carrer de Sant Sever and three alleys that crossed them, which were gradually absorbed by the works to extend the Palace to the north. One of the culs-de-sac led to the Lesser Synagogue that gave onto Carrer del Bisbe. Alongside that street, to the north, stood three houses that belonged to the canons of the cathedral chapter and, on the corner of Plaça de Sant Jaume, another Christian house. There were also two small houses at the top of Baixada de Santa Eulàlia, beyond the boundary of the Jewish Quarter. Lastly, opposite Sant Jaume church stood the mansion of the Satorre family and seven small clerk's offices, all of which remained there until the end of the 16th century. Moreover, the sparse remains of the Roman era which have been dug up seem to confirm a recent theory that locates the Barcino forum on the edge of the block occupied by the Palace today. It stood at the crossroads of the two most important city thoroughfares, the *cardo maximus* and the *decumanus maximus*. In short, the building has always occupied a strategic pride of place in the fabric of the city.

Objectes d'època romana trobats durant l'excavació efectuada l'any 2008 a l'actual Sala de Premsa.

Objects from Roman times found during the excavation of 2008 in what is now the Press Room.

←

Una de les plaques ceràmiques d'entrebigat, amb decoració figurativa, procedents del Palau de la Generalitat. Si, com alguna vegada s'ha dit, daten del segle XIV, han de correspondre a les cases preexistents del call major.

COne of ceramic plaques with figurative decoration, from the Palau de la Generalitat. If, as has been said on occasion, they date from the 14th century, they must come from houses that already stood in the main Jewish Quarter.

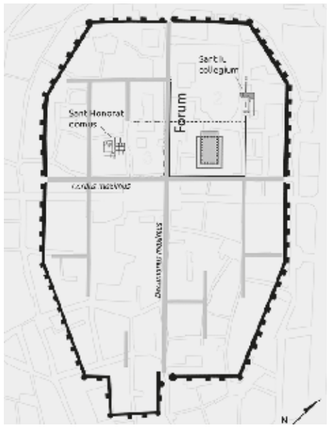
A la recerca de Roma

En època d'August la colònia de Bàrcino, al dedins d'un recinte emmurallat, adopta la forma habitual de *castrum* —i després d'*oppidum*—, amb una ordenació viària que s'articula a partir dels dos eixos ortogonals habituals del disseny urbanístic romà, el *cardo maximus* o *via praetoria* i el *decumanus maximus* o *via principalis*, i en llur confluència, sobre una petita elevació anomenada *Mons taber* que ja havia estat ocupada pels laietans, l'organització d'un espai central, una gran plaça dedicada a la vida pública i als negocis[1]. El *cardo maximus* era l'eix transversal, de llevant a ponent, que unia dues portes laterals de la ciutat i seguia aproximadament el traçat dels carrers de Ferran i de Jaume I, mentre que el tram septentrional del *decumanus maximus*, una via que connectava les portes *praetoria* i *decumana* i que corria de tramuntana a migjorn, coincidia amb l'actual carrer del Bisbe. El fòrum encara no ha estat delimitat amb precisió. Fins ara es creia que devia ocupar, com a mínim, l'àmbit de l'actual plaça de Sant Jaume i una part del solar sobre el qual s'alça el Palau de la Generalitat. Recentment, però, Hector A. Orengo i Ada Cortés han proposat una hipòtesi alternativa, a partir d'una revisió de l'orientació del temple d'època d'August, sovint anomenat temple d'Hèrcules, unes poques restes del qual són prou visibles al carrer del Paradís[2]. Segons aquests autors, l'edifici romà devia seguir una alineació de nord a sud, i no de llevant a ponent, de manera que el fòrum probablement no era creuat per les dues vies principals de l'*urbs* —si més no pel *cardo*—, sinó que s'orientava en sentit perpendicular al que sempre s'havia pensat. En definitiva, el fòrum, girat 90° respecte de la posició que fins ara propugnava la historiografia, era emmarcat pel *cardo* i el *decumanus*, vies que el delimitaven a migjorn i ponent, respectivament. Si es confirmés aquesta hipòtesi, el gran solar que ara ocupa el Palau de la Generalitat hauria restat al marge del recinte monumental, destinat exclusivament a l'urbanisme domèstic.

Tanmateix, no es tenen dades fiables relatives a l'establiment de la illeta que ocupa el Palau durant el període clàssic. Les úniques excavacions efectuades d'un abast prou significatiu daten de l'inici del segle XX, coincidint amb l'enèrgica reforma de l'edifici endegada per la Diputació Provincial —llavors presidida per Prat de la Riba— i el consegüent buidat del terraplè sobre el qual s'havia agençat el Pati dels Tarongers. Malauradament, el seu responsable, J. Puig i Cadafalch, no en va redactar una memòria a bastament detallada. En va deixar un record fotogràfic més aviat exigu i al·lusions vagues a les restes, que

1. La bibliografia és vasta, però per a una exposició actualitzada i molt ben documentada de l'evolució urbana de la ciutat antiga, vegeu Beltran 2013.

2. Orengo; Cortés 2014.



Esquema planimètric de Bàrcino proposat recentment per H. A. Orengo i A. Cortés, amb un canvi d'orientació de 90° del fòrum i del temple d'August en relació amb la hipòtesi defensada des de l'any 1835 per l'arquitecte Antoni Cellers i altres experts. Segons aquesta hipòtesi, l'illa ocupada pel Palau de la Generalitat es trobava entre el fòrum i la *domus* del carrer de Sant Honorat.

Planimetric diagram of Barcino proposed recently by H. A. Orengo and A. Cortés, with a 90° change in the orientation of the forum and the temple of Augustus in relation to the hypothesis defended since 1835 by the architect Antoni Cellers and other experts. According to this hypothesis the block occupied by the Palau de la Generalitat was between the forum and the domus on Carrer de Sant Honorat.

3. Florensa; Gamarra 2006, Cortés 2011, Fumanal [*et al.*] 2011.

interpretava —correctament, cal afegir— no com a restes romanes, sinó com a tanques de separació i murs d'algunes cases del call jueu medieval. Això no obstant, no és impossible que s'hagin conservat vestigis romans en estrats inferiors del subsòl.

Ara com ara, l'únic punt de referència realment important que tenim és la *domus* romana del segle IV dC que va aparèixer sota un immoble situat davant per davant del Palau, a la confluència dels carrers de la Fruita i de Sant Honorat[3]. S'ha conservat una part del *viridarium* o jardí, que integrava un *lacus* o estany d'aigua, tot emmarcat per un *peristylum* o corredor perimetral porticat. Al voltant d'aquest nucli central s'organitzaven les diferents estances o *cubicula*, la majoria de les quals estaven decorades amb mosaics policroms i pintures murals. La casa disposava d'unes termes privades. A més, tres *tabernae* o locals comercials s'alineaven al llarg del *decumanus minor*, és a dir, l'actual carrer de Sant Honorat. La superfície del solar, la ubicació cèntrica i la decoració abundant fan pensar que l'habitatge pertanyia a algun personatge rellevant. Al mateix jaciment van aparèixer restes d'èpoques posteriors, com ara sis sitges de mitjan segle XIII, de devers quatre metres d'alçària i, per tant, de gran capacitat. Ara bé, de la *domus* romana, no en restava res dos segles més tard, ja que al segle VII el paviment havia assolit pràcticament el nivell actual del carrer de Sant Honorat. A finals del segle XIV el solar era ocupat per la casa del jueu Massot Avengenà, al call major de la ciutat.

Al llarg dels últims vint-i-cinc anys s'han efectuat al Palau cinc intervencions arqueològiques, de caràcter més aviat puntual, que no han proporcionat resultats gaire espectaculars, llevat potser de la campanya més recent, que data de l'any 2008. Primer, l'any 1987, sota la direcció de M. Sardà, es van practicar una vintena de rases amb l'objectiu d'adequar les instal·lacions elèctriques, operació que va permetre el descobriment de restes d'alguns murs d'època medieval, fins a una cota d'un metre per sota del nivell actual. Dos anys més tard la mateixa arqueòloga va exhumar uns pocs vestigis estructurals, també de cronologia medieval, fins a un nivell de seixanta centímetres en relació amb el paviment actual, a la banda del carrer del Bisbe i en particular a la zona de l'arxiu. Dirigida per E. Sánchez i Campoy, l'any 1995 es va realitzar l'excavació arqueològica de les dependències del costat de ponent del vestíbul principal, és a dir, a la cantonada que forma la plaça de Sant Jaume amb el carrer de Sant Honorat. A la planta baixa es van documentar clavegueres amortitzades durant l'època moderna, un conjunt de murs de pedra i morter i abundant material ceràmic dels segles XIV i XV, mentre que la remodelació de l'entresòl va permetre la descoberta de més ceràmica, per exemple de l'anomenada de reflexos metàl·lics, possiblement de l'inici del segle XVII, que era destinada al farciment de les voltes. Menys fructífera va ser la cala efectuada l'any 2006 en el fossar d'un ascensor, a la banda del carrer del Bisbe, ja que no van aparèixer restes arqueològiques almenys fins a una cota de tres metres per sota del nivell actual, sinó un potent estrat de sorra.

En definitiva, la campanya més fecunda ha estat la de l'any 2008, arran de la reorganització de diversos espais de la planta baixa, a la banda del carrer de Sant Honorat, a fi d'arranjar-hi la nova sala de premsa. La intervenció arqueològica va ser dirigida per X. Aguelo. Deixant de banda l'existència de nombroses rases de serveis i d'algunes calderes i dipòsits de gasoil en desús, les troballes van ser de dos tipus: les menys interessants, unes poques sitges i alguns murs fragmentaris d'època medieval; les més rellevants, els vestigis molt malmesos d'una casa romana de cronologia imprecisa (segles I dC-VII dC), a més d'un estrat que es va datar al segle I aC i algun material ceràmic d'èpoques romana i moderna, però no medieval. En definitiva, s'ha confirmat que les excavacions podrien posar en evidència restes romanes, mal que serà difícil en el futur estendre les campanyes arqueològiques a la resta de l'edifici, llevat de casos puntuals. A més, fins avui en dia, l'aparició de nombroses estructures d'època medieval, sobretot de la baixa edat mitjana, corrobora la hipòtesi de Puig i Cadafalch, que negava la romanitat a les estructures exhumades sota el Pati dels Tarongers i, en canvi, n'assenyalava la pertinença a cases medievals del call major de la ciutat.

Entre el call major i el barri cristià: un edifici de frontera

La presència de jueus a la ciutat està documentada des d'antic, almenys des del segle IX dC, encara que la primera referència a l'existència d'un call data del segle XI. Amb el temps, la població jueva va créixer de forma exponencial. L'any 1079 l'aljama estava integrada per devers setanta famílies, mentre que al segle XIV constava ja de gairebé quatre mil persones, distribuïdes entre el call major i el call menor. El primer restava delimitat, aproximadament, pel carrer del Call, a migjorn; la baixada de Santa Eulàlia, a tramuntana; el carrer de Banys Nous, a ponent; i el carrer de Sant Honorat, a llevant. Hom repeteix que la línia divisòria imaginària del call migpartiria més o menys simètricament el solar de l'actual Palau de la Generalitat, però ara sabem que la sinagoga menor i algunes cases afrontaven amb el carrer del Bisbe, tot i que no hi tenien sortida directa. El barri jueu era un recinte tancat, encara que no hi ha indicis arqueològics ni documentals que hagin certificat l'existència de cap mur de clausura. Disposava de dues portes, situades respectivament a la cantonada del carrer de Sant Domènec amb el carrer del Call i a la confluència del carrer de Sant Honorat amb la plaça de Sant Jaume. Per tant, l'actual Palau de la Generalitat s'alça en bona part sobre els solars on abans hi havia cases jueves, a més de la sinagoga menor o escola *poca*, la qual algú ha situat al mateix indret on ara es troba la capella gòtica de Sant Jordi, cosa poc probable (però sí que es trobava al seu costat, com es dirà més endavant). Dues d'aquelles cases tenien forma allargada i arribaven fins al carrer del Bisbe, encara que com he dit suara no hi obrien porta, ni potser cap finestra. La resta de cases jueves eren de superfície menor i només guaitaven al carrer de Sant Honorat o a carrerons sense sortida que desembocaven al mateix carrer. En total, d'aquests culs-de-sac n'hi havia tres entre la plaça de Sant Jaume i la baixada de Santa Eulàlia, paral·lels entre si: el primer era més llarg i menava a la sinagoga menor, de manera que serpentejava, és a dir, obligava a fer dos revolts; una segona androna, més rectilínia i situada més a tramuntana, separava dues cases jueves (les de Samuel Gracià i Juceff Gambay) i dreçava a alguns habitacles aparentment més modestos (un d'Abraham Jaques, per exemple); per últim, un tercer carreró, molt més curt que els anteriors, feia de línia divisòria entre dues cases jueves més, molt a prop de la baixada de Santa Eulàlia (la del citat Abraham Jaques i la d'Astruc Saporta). Al contrari del que fins ara s'havia dit, el carreró de la sinagoga no era una prolongació del carrer de la Fruita, sinó que desembocava al carrer de Sant Honorat una mica més amunt, davant per davant de la font del Call, la qual després també va ser anomenada font de Sant Honorat. El carreró va subsistir fins a la construcció del primer tram del Pati dels Tarongers.

Els primers dies d'agost de 1391 el call va ser assaltat i els seus habitants, assassinats —hom calcula que els morts van ser devers tres-cents— o batejats si us plau per força. No és aquest el lloc per detallar aquell desgraciat episodi, però, pel que fa als nostres objectius, convé de recordar-ne algunes conseqüències, com ara que l'aljama va ser abolida pel rei Joan I el 10 de setembre de 1392 i que tot seguit el barri, ja cristianitzat, es va integrar en la xarxa urbana convencional. El monarca va reclamar la possessió de les sinagogues, el cementiri jueu de Montjuïc i la Posa; de fet, teòricament eren propietats del rei, que n'havia cedit l'ús als jueus. A més, els deutes de l'aljama hagueren de ser redimits pels conversos, mitjançant l'encant dels béns dels parents morts o absents, mitjançant el cobrament de llurs crèdits o a través del pagament d'una taxa de deu sous per lliura sobre totes les cases d'ambdós calls, sots pena de perdre-les en subhasta pública. Tot plegat, la majoria de cases del call major, compradades a la baixa, van ser ocupades per cristians de natura, llevat dels pocs neòfits que de moment van poder mantenir-ne la propietat; en canvi, el call menor va continuar poblat de conversos[4].

Estructures descobertes amb motiu del buidat del terraplè sota el Pati dels Tarongers l'any 1910. És indiscutible que els murs i les restes de construccions pertanyien a un intricat entramat de cases del call major.

Structures uncovered while excavating the earthwork in the Orange Tree Courtyard in 1910. There is no doubt that the walls and other constructions belonged to an intricate cluster of houses in the Call Major or Jewish Quarter.

4. La bibliografia sobre el tema és abundant, però per a un bon resum de la qüestió vegeu Pons 2011. Sobre l'aljama barcelonina al segle XIV, vegeu Rich 1999. A punt d'entrar en premsa aquest llibre, acaba de presentar-se un estudi sobre l'estructura urbana del Call barceloní. Els autors ofereixen una parcel·lació aproximada de l'illa corresponent al Palau de la Generalitat, que en línies generals no s'allunya de la que aquí es defensa. Tanmateix, la seva és força incompleta i conté alguns errors (l'existència de dos, i no tres, culs-de-sac; l'exempció censal sobre dues, i no tres, cases; el nombre i la ubicació de les cases cristianes, etcètera). Tampoc no defineixen amb prou exactitud les parcel·les jueves ni en reconstrueixen els canvis de propietat. Vegeu Caballé & Castells 2015, p. 159-167.

La illeta del Palau de la Generalitat

A fi de gestionar els afers del call major, el 2 d'octubre de 1392 els reis Joan i Violant van nomenar una comissió integrada per tres individus de confiança: Guillem de Busquets, Felip de Ferrera i Jaume Pastor. Una de les primeres decisions de caire econòmic va ser la venda dels censos que van ser carregats sobre gairebé totes les cases jueves a favor de Guillem Colom, canviador de Barcelona, per la ingent suma de 20.000 lliures. La documentació que la transacció va generar permet resseguir els canvis de propietat de bona part dels immobles del call. I és que pràcticament tota la comunitat jueva es va veure compel·lida a desprendre's de les propietats immobiliàries[5]. Aquestes escriptures encara no han estat estudiades a fons, però, a diferència del que fins ara s'ha publicat, podem assegurar que uns pocs immobles restaren exempts d'hipoteques censals, és a dir, estaven franques d'alou. Per aquesta raó no apareixen entre les cases conegudes del call, el domini directe de les quals sempre va restar en mans de Guillem Colom i dels seus hereus. Hi hem d'afegir el cas especial de la sinagoga menor perquè, com s'ha dit més amunt, era propietat del monarca. Se'ns escapen els motius pels quals algunes cases —i ara ens interessen exclusivament les que concerneixen el Palau de la Generalitat— no van ser gravades amb censos, però es pot conjecturar que els reis volien afavorir alguns col·laboradors cristians específics, a menys que aquests s'haguessin aprofitat de llur posició a la cort a espatlles dels monarques, cosa menys probable. En tot cas, a la illeta del Palau de la Generalitat, els censos a favor dels Colom gravaven les cases jueves a les quals s'accedia pel carrer de Sant Honorat i pel carreró de la sinagoga menor, és a dir, les que estaven emplaçades entre la casa dels Garrius —nucli originari del Palau de la Generalitat— i la baixada de Santa Eulàlia, però no les més pròximes a la plaça de Sant Jaume. Les valoracions s'ajusten naturalment a la importància de l'immoble[6]:

> Primo en y sobre lo alberch que fou de mestre Saltell Cabrit, lo qual és alou, y fou estimat en 500 ll., onse morabatins y mitg; en lo que fou de Isach Bonafós, estimat en 300 ll., set morabatins; en lo que fou de Abraham Escaleta, estimat en 450 ll., deu morabatins; en lo que fou de Salamó Ses Escaletas, estimat en 400 ll., nou morabatins; en lo que fou de Samuel Gracià, estimat en 800 ll., divuit morabatins y mitg; en lo que fou de Juceff Galbay, estimat en 850 ll., dinou morabatins; en la part que fou de Atzay Brunel y d'en Abram Ardit, estimada en 150 ll., tres morabatins y mitg; la part que fou de dit Abram Ardit, estimada en 325 ll., set morabatins y mitg; en lo que fou de Estruch Çaporta, estimat en 420 ll., y exceptuada la part que fou presa per la trenca del carrer estimada en 225 ll., resta net 195 ll., quatre morabatins y mitg; en lo que fou d'en Estruch Çaporta, estimat en 800 ll., divuit morabatins; en lo que fou de Abraham Jaques, estimat en 225 ll., cinc morabatins.

Cases d'Esteve Satorre

D'aquests immobles, en tractaré tot seguit, sobretot perquè en general llurs perímetres s'ajusten amb una exactitud sorprenent a les successives ampliacions del Palau, però en primer lloc convé de recordar tres casos d'exempció censal, els d'Esteve Satorre, Hipòlit Garrius i, parcialment, Pere Pasqual.

El primer era un apotecari i especier prestigiós, integrat en la cort de Joan I, que va morir l'any 1394[7]. En el seu testament, dictat dos anys abans[8], llegava al fill més gran, n'Estevet, l'alberg major recentment adquirit i que havia convertit en residència principal, al carrer de Sant Honorat, a tocar de la plaça de Sant Jaume, comprat el 17 d'octubre de 1392[9] al convers Joan Bertran, menor de dies, i al jueu Samuel Benvenist[10]. Així mateix li deixava un segon alberg, contigu a l'anterior per la part de tramuntana —convé afegir que era limítrof amb la casa dels Garrius que aviat passaria a mans de la Generalitat—, comprat al convers Ferrer de Montcada:

5. Entre d'altres, Pons 2010.

6. ADB, Mensa Episcopal, Censos de Robres, IV/2: "Inventari dels actes de compres de morabatins sobre les cases del call major […] fetes per mossèn Guillem Colom, banquer o canviador de dita ciutat als comissaris reials de voluntat dels creditors de l'Aljama dels jueus". De les vendes que es facin, cal exceptuar les cases d'Estruch [Esteve] Satorre, Llop Clergue, Pere Pasqual, tresorer reial, i Berenguer Pere, argenter.

7. Era fill de Bernat Satorre i de Margarida Safont, filla de l'especier Ramon Safont i després muller de Pere de Puigverd. Casat amb una Eulàlia, Esteve va tenir almenys quatre fills: Estevet, apotecari (va fer testament l'any 1450); Elionor; Miquel, mort prematurament; i Blancó, casada amb Francesc de Riusec, especier reial. L'hereu de n'Estevet va ser el fill Miquel Satorre i Destorrent, casat primer amb Magdalena Savall, que li va donar la filla Violant, i després amb una Joana —néta de Jaume de Gualbes—, amb la qual va engendrar el fill i hereu, Francesc Miquel —a vegades anomenat Miquel Francesc. Aquest últim ja va assolir la condició de ciutadà honrat i es va casar amb Elionor de Gualbes i Sesavasses. Filla i hereva d'aquest matrimoni va ser Jerònima Satorre —sovint citada com Jerònima de Satorres—, primera muller de Frederic de Cabrera i Colom, el qual per part de mare, casualment o no, descendia precisament del Guillem Colom que gaudia del domini directe de les cases del call jueu; després Frederic es va casar en segones núpcies amb Elionor Mas, filla d'un escrivà de manament. Jerònima Satorre va ser qui l'any 1584 va vendre per 7.000 lliures les cases a la Diputació del General a fi que Pere Blai pogués acréixer el Palau pel costat de migjorn. Jerònima Satorre va tenir dos fills: Antic de Cabrera, que va morir aviat sense deixar descendència de la seva muller, Elisabet Llull, però que deixà un fill natural, Jeroni de Cabrera; i Elisabet, casada l'any 1586 amb Joan Llull. Sobre els Satorre, vegeu sobretot Vela 2007.

8. AHPB, Bartomeu Eiximenis, 43/33, 2n. testaments; 1394, 20 d'octubre. Va ser publicat el 17 de novembre següent.

9. AHPB, Francesc de Pujol, 38/3, manual (1392), f. 33. Només es conserva l'encapçalament del contracte i l'àpoca per 4.000 sous. La compra va tenir lloc tres dies abans de la redacció del testament.

10. De fet, eren nebot i oncle: Joan Bertran era abans del baptisme el jueu Samuel Benvenist, fill de Ferrer Benvenist, i aquest últim era fill de Benvenist Samuel i germà del citat Samuel Benvenist. Vegeu: Hernando 2007. A més, Cardoner 1941 i Perarnau 1979.

> Vull emperò que'l dit Stevanet haie per avantatge e per llegat l'alberch meu maior en lo qual habit, lo qual comprí d'en Johan Bertran convers e d'en Samuel Benvenist juheu de Barchinona, e aquell altre meu alberch al dit maior alberch a part de tramuntana contigu, lo qual comprí d'en Ferrer de Muntcada convers. E lo dit Michelet haia per prelexa e avantatge l'alberch meu menor contigu al meu maior alberch meu a la part de migjorn, e lo qual és al cantó de la plaça de Sant Jaume devant l'om maior, lo qual possesch per alou franch e lo qual fou d'en Nicolau Conomines convers que abans solia haver nom Astruch Mossé Mahir.

En realitat, l'alberg del costat de tramuntana era patrimoni de la mateixa família, perquè el convers Ferrer de Montcada era abans de la conversió el jueu Benvenist Samuel —o Cresques Benvenist, la cosa no està del tot clara—, fill d'un jueu homònim. És a dir, el venedor era oncle i germà, respectivament, dels venedors de l'alberg major. Alienat l'habitatge, Ferrer de Montcada va traslladar la residència a Girona, on el mateix any 1392, amb el permís de Jaume II, es va casar amb Blanca, abans dita Astruga Bondia, vídua en primeres núpcies del convers gironí Pere de Banyoles, abans anomenat Jucef Falcó[11]. Els Benvist eren metges i cirurgians de prestigi que gaudien del favor reial. De fet, al carrer de Sant Honorat, llavors anomenat de la font del Call, hi vivien altres practicants del mateix ofici, probablement per raó de tenir tan a prop la porta principal del call.

El testament d'Esteve Satorre esmenta un tercer alberg, llegat en aquest cas al fill menor, Miquel. Era un edifici de dimensions més reduïdes, annex a l'alberg major pel costat de migjorn, fent cantonada amb la plaça de Sant Jaume, *davant l'om major*, que Esteve havia comprat al convers Nicolau de Conomines, abans dit Astruc Mossé Mahir. D'aquest, no en sabem del cert la professió, però el 3 d'agost de 1389 col·locava el fill Niscim Astruc Mahir amb el lligador de llibres Astruc Salvat perquè li ensenyés l'ofici. Tot fa pensar que el pare també pertanyia a una família de lligadors de llibres documentats a Barcelona al llarg de la segona meitat del segle XIV (Mahir Salamó, Bonjuha Mahir). Aviat, el 19 de setembre del mateix any, llogava al jueu barceloní Jacob Issac Graciet l'obrador que tenia a l'entrada del call major i que necessàriament és el mateix immoble que ens ocupa i que poc després va immiscir-se en la gran casa de la família Satorre[12].

En resum, Esteve Satorre va percaçar-se tres immobles adjacents, lliures de càrregues censals, al mateix lloc on Pere Blai construirà el cos renaixentista del Palau de la Generalitat, davant de la plaça de Sant Jaume. Només l'alberg major, de planta allargada i irregular, i que integrava un pati, era fronterer amb el carrer del Bisbe, baldament no hi tingués sortida directa, si més no en origen. La parcel·la de forma allargada que s'estenia entre l'antiga casa d'Astruc Mossé Mahir i un immoble situat a la cantonada del carrer del Bisbe estava ocupada per set locals on s'allotjaven escrivanies o oficines de notaris, però aquestes construccions ja no pertanyien al call, sinó a propietaris cristians.

La venda feta per Jerònima Satorre confirma que a finals del segle XVI es mantenia la divisió primitiva de les cases[13]. En efecte, encara que faci constar que la dama va vendre quatre cases als diputats, la descripció que en fa la documentació coincideix amb les tres cases jueves ja esmentades, deixant de banda les reformes que haguessin pogut experimentar. En definitiva, tot i compondre un sol edifici, a finals del segle XVI subsistien:

1. Una petita casa amb botiga i dos portals, un per a cadascun d'aquests espais, al carrer de Sant Honorat. Coincideix amb l'alberg menor dels Benvenist.
2. Una casa gran amb botiga independent i els dos portals corresponents, al carrer de Sant Honorat, a més d'una botiga interior que prenia llum d'un cel obert —sens dubte, l'antic pati de la casa jueva—, *on hi havia la cort dels alcaldes*, que primer havia tingut l'entrada pel primer sostre de la casa, però que després va obrir-se al carrer del Bisbe. Coincideix amb l'alberg major dels Benvenist.
3. Una casa amb botiga gran, amb els respectius portals, al carrer de Sant Honorat i un tercera porta per a la botiga situada davant del fossar de l'església de Sant

11. Blanca era néta de l'astrònom David Bonjorn de Barri i filla de l'astrònom de Cort Jacob ben David Bonjorn. Només era aparentment conversa, ja que en privat conservava la fe i els ritus jueus. Sembla que havia estat protegida per la reina Violant de Bar, però va fugir a Portugal, on va reprendre la fe judaica, raó per la qual la mateixa reina va ordenar el segrest dels béns. Vegeu Planas 2010a, Planas 2010b.

12. Hernando 1994. La casa apareix esmentada l'any 1391 en la relació de morabatins rebuts com almoina dels jueus de l'aljama de Barcelona: "casa Astruch Meyr, 6 morabatins". Vegeu Shaltiel 2004.

13. ACA, Generalitat, N-148, Deliberacions (1581-1584, 2a part), f. 724; 1584, 28 d'abril.

Les cases jueves que s'alçaven al solar del Pati dels Tarongers estaven separades per un carreró que conduïa a la sinagoga menor, ubicada a tocar del carrer del Bisbe, i per dos culs-de-sac més curts.

The Jewish houses built on the site of the Orange Tree Courtyard were separated by a lane that led to the Lesser Synagogue, close to Carrer del Bisbe, and two shorter culs-de-sac.

Jaume, *la qual casa y botiga fan cantonada en dits carrers de Sant Jaume i Sant Honorat*. Disposava d'una finestra al carrer de Sant Honorat i dues a la plaça de Sant Jaume. Coincideix amb l'alberg d'Astruc Mossé Mahir. Aquest habitatge es mantenia independent, perquè els Satorre habitualment el llogaven[14].

4. Una casa amb botiga i dos portals, juntament amb una escrivania que havia format part de la casa gran, ja accessible des del carrer del Bisbe. Sens dubte, era una partió de l'alberg major dels Benvenist, el qual, com hem vist, sempre havia fet frontera amb el carrer del Bisbe.

Cases de Pere Pasqual

La propietat de Pere Pasqual, doctor en drets d'origen tarragoní i membre del consell de la reina Maria de Luna, és de límits més imprecisos que la resta[15]. S'explica perquè era el resultat de la suma de diversos solars jueus. A més, el fet que alguns d'ells estiguessin exempts de càrregues censals dificulta resseguir-ne la història. En resum, la finca integrava quatre immobles:

1. En primer lloc, la casa posseïda per indivís entre el metge Isaac Bonanasc, després convers de nom Rafael Querol[16], i els hereus de Benet Bellshom, jueu de Girona, batejat Pere Benet de Reixac. En realitat, hi havia més propietaris. D'una banda, algun document fa compartir mitja propietat entre Querol i el seu sogre, Abraham Samuel[17]. D'altra banda, està certificat que el 4 de març de 1394 els germans Pere Benet de Reixac (abans, Benet Bellshom) i Mossé Bellshom, ambdós de Girona —però l'any 1391 consellers substituts de l'aljama barcelonina—, hereus a parts iguals de llurs pare i germà —ambdós anomenats Vidal Bellshom— ratificaven la venda d'una casa que havia fet Samuel Benvenist, jueu de Barcelona —i veí, cal afegir— al doctor en drets Pere Pasqual. Es tracta, naturalment, de la casa que ara ens interessa[18]. Potser per simplificar, els documents més tardans només es refereixen a un sol propietari, Rafael Querol. S'hi accedia pel carrer de Sant Honorat.
2. En segon lloc, la casa de Bernat de Pinós, que abans de la conversió es deia Mossé Acan, de qui no tenim més notícies. Ni d'ell ni de la casa: és molt probable que aquesta propietat fos absorbida per l'anterior, si més no en part[19]. Obria porta al carreró que menava a la sinagoga menor. En tot cas, resulta estrany que aquest individu desaparegui tan sobtadament de la documentació. Tant aquesta

14. Per exemple, el 8 de juliol de 1536 Miquel Satorre el llogava per cinc anys al pellisser Jeroni Saporta a canvi de 90 lliures. Era una casa amb botiga i tres portals (AHPB, Joan Savina, 285/10).

15. Era fill d'un homònim i d'una Margarida. Casat amb una Beatriu va tenir almenys dos fills, Salvador i Honorat. Va morir entre el març i el novembre de 1402.

16. Ocasionalment, apareix anomenat Rafael Fisia, però el presumpte cognom és un error evident, ja que es refereix a la professió: "físic", és a dir, metge.

17. No sé si es pot identificar amb l'homònim de Peralada. Vegeu Feliu; Rich 1998-1999.

18. Hernando 2007, p. 197, doc. 6.

19. Amb les dades conegudes fins ara, és molt poc probable que aquest Mossé Acan es pugui identificar amb el Mossé Bellshom, un dels propietaris de la casa veïna.

casa, que devia ser de superfície reduïda, com l'anterior, més gran, van passar ràpidament a mans del General. La d'en Querol era imprescindible per poder tancar el pati gòtic a la banda de tramuntana —al meu entendre abastava més o menys l'espai que ocupen una part del consistori vell (ara, saló de la Mare de Déu de Montserrat) i la galeria nord del pati—, mentre que el solar de la d'en Pinós va servir perquè Marc Safont hi construís la capella gòtica.

3. En tercer lloc, la propietat —en realitat, la suma de dues plantes baixes contigües— del corredor jueu Abraham Escaleta o Ça Escaleta o Sescaleta. Per aquest immoble els successors de Pere Pasqual estaven obligats a pagar una renda censal a la família Colom. És el mateix que l'any 1409 Beatriu, la vídua del misser Pasqual, va vendre a l'especier Francesc Bonanat, que hi va fer reformes dràstiques. Juntament amb la sinagoga menor i la casa dels Satorre, era l'únic immoble del call major que fronterejava amb el carrer del Bisbe. A l'inici del segle XV l'esmenat Bonanat hi va afegir dues propietats més, la sinagoga menor —cedida pels diputats l'any 1407— i el que restava de la propietat de Roven Bonafeu (com a cristià, Ramon Ses Escales), és a dir, una casa a la banda de tramuntana enderrocada i reconvertida en pati[20].
4. Finalment, la casa que fou de Saltell Cabrit i que Pere Pasqual o els seus hereus van alienar molt aviat, ja que l'any 1398 n'era propietari Guillem Borrull. Se'n tornarà a parlar més endavant.

20. Estava en condicions lamentables: la documentació parla d'un *hospicium dirutum*, amb el sostre totalment *prostatum*. S'hi entrava pel carreró de la sinagoga, però una segona porta badava al carreró de més amunt.

En definitiva, Pere Pasqual i la seva família només van gaudir d'aquesta propietat múltiple de forma efímera, ja que promptament es van desprendre de les cases d'en Querol i d'en Pinós a favor de la Generalitat i de la d'en Saltell Cabrit a favor de Guillem Borrull. Per això, el ric especier Francesc Bonanat es va veure obligat a unir a la propietat de n'Escaleta —adquirida, com s'ha dit, l'any 1409 a la vídua del misser Pasqual— la sinagoga menor —que li va vendre la Generalitat l'any 1407— i el pati que substituïa la casa ensorrada de Ramon Ses Escales —adquirit l'any 1415 al notari Arnau Piquer. Era suficient per bastir un nou edifici, prou espaiós, que va heretar el seu nét Joan Bertran. En un inventari datat l'any 1438 que relaciona els béns del llavors impúber hereu s'esmenta explícitament la casa: *Ítem més, he atrobat en la dita heretat un alberch ab drets e pertinències d'aquell, partida en alou e partida en feu, lo qual lo dit pubill ha e posseheix en la dita ciutat de Barchinona, assats prop e contigu a la casa de la Diputació de la ciutat, lo qual és partida en feu e partida en alou*. Que una part de l'immoble era l'antiga escola jueva ho demostra taxativament la carta pública de venda signada pels diputats a favor de Bonanat el 21 de maig de 1407:

> Ítem una carta pública feta en Barchinona a XXI de maig de l'any Mil CCCC VII e closa per lo discret en Johan Gasset, notari de Barchinona, en loch e veu del discret en Guillem de Mallorques, connotari seu, e per autoritat del senyor rey, ab la qual micer Alfonso de Tous, doctor en decrets, canonge de Barchinona, mossèn Jacme March, cavaller, e Ramon Dez Pla, ciutadà de Barchinona, ladonchs diputats del General de Cathalunya, veneren al dit Francesch Bonanat, avi del dit pubill, tota aquella scola o sinagoga pocha en la qual los jueus, ans de la destrucció del Call, acustumaven de fer oració, en la qual scola és edifficat lo alberch lo qual lo dit pubill ha prop de la dita Deputació.

Francesc Bonanat era un respectable especier o apotecari de Barcelona, nét de l'argenter Guillem Bonanat, fill del també argenter Francesc Bonanat i nebot de l'apotecari Vicenç Bonanat. Residia, com era costum a l'època per als practicants del mateix ofici, al carrer dels Especiers, en una casa amb obrador heretada de l'oncle Guillem, i està documentat entre 1382 i 1410[21]. Casat amb Caterina de Montagut, oriünda de Valls, va tenir diversos fills, però només es tenen notícies certes de la filla Joana. Que la família gaudia d'una posició econòmica envejable ho demostra el casament de l'hereva amb el donzell Pere Bertran, nét del banquer Berenguer Bertran —cambrer de Pere III, que l'any 1367 havia adquirit la baronia de Gelida i la quadra de Masó al vescomte de Narbona— i fill de Francesc Bertran, senyor de Gelida i falconer major dels reis Joan I i Martí l'Humà. El matrimoni Bertran-Bonanat es va poder celebrar perquè el nuvi no era el primogènit —ho va ser el germà Antoni, que va donar continuïtat als barons de Gelida— i perquè la núvia era des del punt de vista financer un partit excel·lent. De l'enllaç nasqueren dos fills: el donzell Joan Bertran (ca. 1429-1499), oïdor de comptes del General, que es casà amb la pubilla Constança de Margarit i Sanfeliu, senyora de Castell d'Empordà —foren pares del cèlebre Pere (Bertran) de Margarit que acompanyà Colom en el segon viatge a Amèrica—; i Violant, que va maridar Bernat de Margarit i de Pau, senyor de Sant Gregori[22]. Encara que els Bertran residien al carrer dels Especiers, la casa del carrer de Sant Honorat conservava alguns mobles de l'avi Bonanat: dos llits de posts amb els respectius cortinatges, *una font de pedra ab sa cuberta e ab una faç de leó*, diversos cups i bótes de fusta, dos cofres, dos pal·lis d'altar, un retaule de Nostra Senyora de la Pietat, dues ares, cinc draps d'altar, una creu de fusta, etc.

En data desconeguda aquest edifici va passar a engrossir el patrimoni del donzell Francesc Benet de Montbui i de Tagamanent[23], el qual el va revendre l'any 1477 a Antoni Llombard, notari i escrivà major de la Diputació del General. Oriünd de Castelló d'Empúries, l'any 1471, en plena guerra civil contra Joan II, Llombard havia comprat les senyories dels castells de la Garriga i Brufaganyes, al comtat d'Empúries[24]. Llavors, només estava franca d'alou la part de l'immoble corresponent al solar de la sinagoga menor, mentre que

21. Vela 2007, p. 457 i s., Soler 2010.

22. Güell 2011, p. 141 i s.

23. Joan Bertran i Bonanat, casat amb Constança de Margarit, es va convertir en un fervent reialista a partir de 1466. En canvi, Joan de Montbui i de Tagamanent va ser un rellevant capità de l'exèrcit de la Generalitat contra Joan II, partidari del conestable Pere de Portugal. Havia emancipat el seu únic fill i hereu, Francesc Benet de Montbui i de Tagamanent, l'any 1455. No és impossible que el traspàs de la propietat de la casa Bonanat del carrer del Bisbe estigui relacionat amb aquestes fidelitats oposades.

24. Durant la guerra civil, Llombard va ser un ferm partidari i ambaixador de la Generalitat. És autor d'un manuscrit sobre usos i estils d'aquesta institució. Gràcies al seu testament, podem saber que també era propietari d'una casa al carrer de Sant Pere Jussà, que va reformar ("per les quals obres lo dit alberch és stat decorat e ha pres total embelliment e millorament com és notori"), i d'una torre amb hort prop del convent del Carme ("obrades totes de nou e de fonaments"): AHPB, Esteve Ponç, testaments (1466-1512); 1494, 17 de maig.

Planta del Palau de la Generalitat amb les restes arqueològiques trobades sota el Pati dels Tarongers, publicada per Puig & Miret (1909-1910).

Plan of the Palau de la Generalitat with the archaeological remains found beneath the Orange Tree Courtyard, published by Puig & Miret (1909-1910).

seguien irredemptes les càrregues censals sobre les desaparegudes propietats jueves d'Abraham Escaleta i Ramon Ses Escales. A la mort d'Antoni, esdevinguda l'any 1494, el va heretar el fill primogènit, Antoni Joan Llombard, doctor en drets, que va testar l'any 1522 a favor de la filla Violant, casada amb el ciutadà de Barcelona Joan Amell. Aquesta senyora va cedir la propietat el 26 de novembre de 1527 al mercader Francesc Vallès, mitjançant dos instruments protocol·litzats pel notari Benet Joan. Quatre anys més tard, la mateixa Violant —que llavors comptava entre 21 i 25 anys—, en agraïment dels serveis prestats, relaxava al mateix Vallès el dret de lluïció del cens a favor dels Colom[25]. Aquesta cessió era important, ja que cinc dies més tard, el 16 d'octubre de 1531, Francesc Vallès lliurava als diputats del General tota la propietat per un total de 1.410 lliures. La venda s'estipulava amb dos instruments notarials, perquè calia distingir entre la casa principal (1.330 lliures) i el pati que substituïa l'antiga casa del jueu Escaleta (80 lliures). Les afrontacions d'aquest últim (inclosa una botiga que encara subsistia a la banda nord, *usque ad primum tectum et non ultra, quod dictum tectum est volta grassa* […]) eren: a llevant, una casa canonical; a migjorn, en part les cases grans que es venen mitjançant l'altra escriptura i en part amb el carreró de la sinagoga que permetia l'accés a la propietat en venda; a ponent, la propietat del doctor en drets Joan Carbonell, abans dels hereus de Ramon Botí; i a tramuntana, un segon cul-de-sac on obria porta l'esmentada botiga.

Quant a l'immoble principal, es va voler deixar constància que integrava dues antigues propietats jueves. En primer lloc, Vallès transferia al General un edifici que ocupava el solar de la sinagoga menor:

> Totum illud hospicium magnum quod habeo in presenti civitate Barchinone ad latus domus Deputationis, cum suo magno portali, cum duabus botigiis ipsius et cum patio quod ibi est, in quo hospicio solebat esse scola sive sinagoga in qua judei et judee Barchinone ante destructionem calli ipsius civitatis faciebant facereque consueverant oracionem, et cum introitibus, exitibus, omnibusque iuribus et pertinenciis suis, ad dictum hospicium et patium et ipsorum usum et michi et meis quonismodo spectantibus et pertinentibus racione ipsius hospicii et olim scole et ipsius patii quequidem scola vocabatur la scola pocha et erat sita et cum dicto patio fundata sive constructa in limittibus olim calli maioris Barchinone in quodam vico non transeunte, que vicus habet exitum versus fontem dicti calli.

25. ACA, Generalitat, Manuals comuns, N-492 (1530-1539), f. 49, f. 51 i f. 56.

Estructures descobertes amb motiu del buidat del terraplè sota el Pati dels Tarongers l'any 1910. A vegades, aquests arcs s'han datat al segle XII o XIII i han estat qualificats de romànics; tanmateix, la cronologia pot ser posterior.

Structures uncovered while excavating the earthwork in the Orange Tree Courtyard in 1910. These arches have sometimes been dated to the 12th or 13th century and have been described as Romanesque; however, the chronology may be later.

Se'ns recorden les antigues afrontacions de la sinagoga: a llevant, el carrer del Bisbe; a migjorn, les cases del General, que havien estat del jueu Bonjuha (*Bonissa*) Cabrit; a ponent, en part el carreró tantes voltes esmentat i en part la resta de l'immoble que ara es posava a la venda; a tramuntana, una altra part del mateix edifici. A més, el document ens informa que el responsable d'unificar ambdues propietats en un sol i nou edifici havia estat Francesc Bonanat, el qual també el va orientar cap al carrer del Bisbe, ja que hi va obrir el portal major (*portale magnum*). En aquell temps, entre la propietat que es venia i la Casa de la Diputació restava un fragment del carreró de la sinagoga, aproximadament de trenta-vuit pams de llarg per deu pams d'ample, que Vallès lliurava, franc d'alou. La segona propietat jueva, també lliure de càrregues (hem de recordar que havia estat propietat del misser Pere Pasqual) era la casa d'Abraham Escaleta, accessible pel carreró de la sinagoga. De fet, constituïa la part més important de l'immoble. Les afrontacions que llavors es detallen són les mateixes que cent anys abans: carrer del Bisbe, sinagoga Poca, carreró que no passa, casa del deganat.

Dels Garrius a la Diputació del General

El tercer cas que delata un favoritisme reial acusat afecta un gran immoble emmarcat per les cases Satorre i Pasqual, que es transformarà en el nucli gòtic del Palau de la Generalitat. Amb diferència, era l'edifici més imposant de la illeta. El propietari més antic que en coneixem és el poeta Mossé Natan, un famós jueu resident a Tàrrega, mort l'any 1360[26]. Personatge molt influent, va acumular una fortuna considerable, sobretot gràcies als préstecs concedits a la monarquia (Jaume II, Alfons III, Pere III), a alguns municipis, a l'orde dels hospitalers, etc. Tanmateix, la segona meitat de la dècada de 1340 va passar per una situació pública i privada difícil; es va veure especialment afectat per l'avalot de l'any 1348 contra l'aljama targarina i per la tràgica epidèmia de pesta del mateix any. Després va poder refer el patrimoni. Se sap que l'any 1349 residia a Barcelona, encara que l'any següent tornava a tributar a Tàrrega. Els seus biògrafs no han prestat gaire atenció a la propietat de l'immoble del call barceloní, però la documentació és inequívoca. El 13 de novembre de 1360 la seva vídua Bonadona, donava possessió de la casa al cirurgià Buyelen o Bonjuhà Cabrit[27]. Dos anys més tard, el 15 d'agost de 1362, de Tàrrega estant, la mateixa Bonadona signava una procura a favor de Salomó Mossé (un fill?) i la muller d'aquest a fi que lliuressin la casa a l'esmentat Cabrit[28]. Encara, el 30 del mateix mes, Cabrit prenia possessió definitiva de la casa adquirida als hereus de Mossé Nassan —la grafia és variable—, jueu de Tàrrega[29].

26. Muntané 2010. Incorpora una exhaustiva bibliografia actualitzada.

27. ACA, Generalitat, Pergamins, carp. 3, perg. 75. Ocasionalment consta com a propietària la vídua de Guillem de Muncadella, que retenia la casa per compensar un deute hipotecari generat per un violari de 500 sous contret pel difunt Mossé Natan.

28. ACA, Generalitat, Pergamins, carp. 4, perg. 79.

29. ACA, Generalitat, Pergamins, carp. 4, perg. 80.

Excavació efectuada al subsòl del Pati dels Tarongers l'any 1910, sota la direcció de Puig i Cadafalch. Vista de l'angle nord-occidental. El mur més visible correspon a la crugia del carrer de Sant Sever.

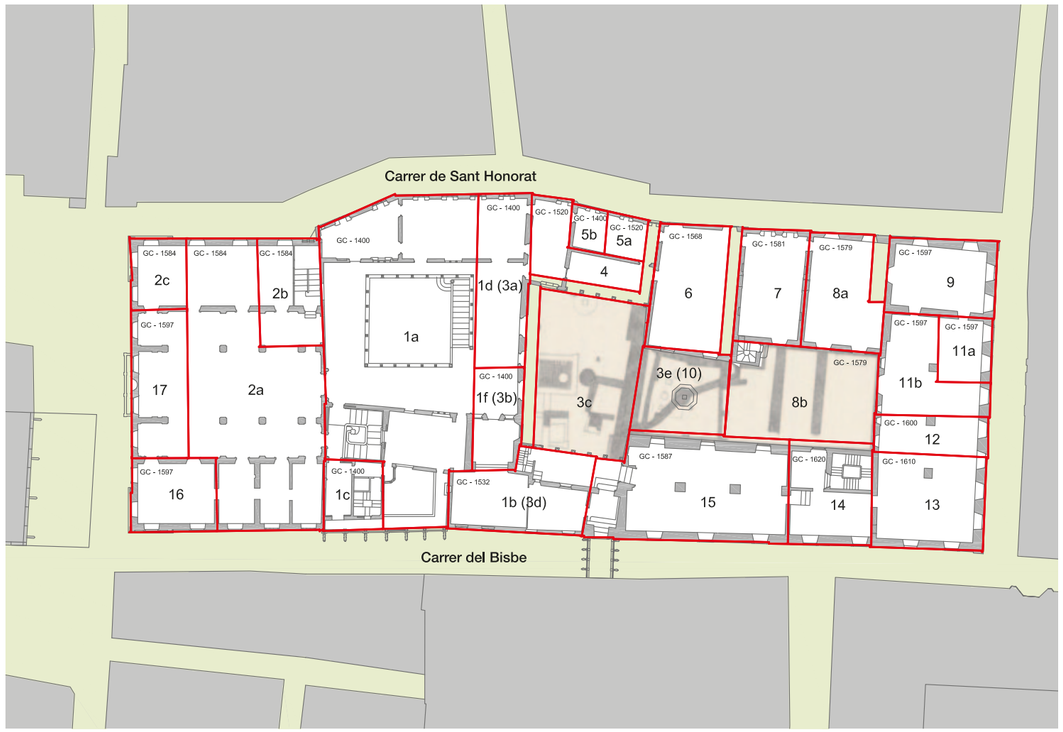
Excavation beneath the Orange Tree Courtyard in 1910, directed by Puig i Cadafalch. View of the north-western corner. The most visible wall corresponds to the junction with Carrer de Sant Sever.

30. Cardoner 1956.

31. Són famosos els pactes matrimonials, redactats en hebreu, conservats a l'ACA. Vegeu Estrada 2000, doc. 1.

El nou propietari era un metge i cirurgià de nota, fill del físic Vidal Cabrit i germà del també metge Saltell Cabrit[30]. Està documentat entre 1349 i 1381: l'any 1349 Pere el Cerimoniós el dispensava de l'obligació d'exhibir el signe de la roda i l'autoritzava a dur armes per a la defensa personal; l'any 1351 era examinat de cirurgià per Pere Ros, protometge reial, Bernat Sarriera, cirurgià de Girona, i Pere d'Abella, metge reial, que el van facultar per exercir l'ofici tant en la comunitat jueva com en la cristiana i per examinar altres candidats; l'any 1353 ja estava integrat en la cort; l'any 1355 retornava un llibre d'Avicenna al batlle de la ciutat, perquè el reclamava un fill del metge reial, mestre Cresques, que n'era el vertader propietari; l'any 1360 va acompanyar el rei durant la guerra contra Castella, devoció que li va ser recompensada amb diversos privilegis reials; l'any 1361 rebia del rei un llibre escrit en hebreu; l'any 1362 signava una procura a favor del seu germà Saltell Cabrit, cirurgià de Tàrrega; l'any 1374 encara cobrava emoluments relacionats amb la guerra contra els castellans; i l'any 1381 continuava al servei del monarca. Se li ha atribuït una traducció a l'hebreu d'un tractat d'astronomia d'Arnau de Vilanova, però no tota la crítica hi està d'acord.

Bonjuhà s'havia casat amb Goio, després cristianitzada com a Joana, amb la qual va tenir almenys tres fills: Mossé Cabrit, cristianitzat Gabriel Bonnín (*Bonini*), cirurgià des de 1385 i casat el mateix any amb Astruga, filla del rabí Isaac Abenbaça[31]; Isaac Cabrit, o Gabriel Vallori com a convers; i Vidal Cabrit, que va morir prematurament deixant tres fills (Francesca, Vidal i Esther). L'any 1389 Mossé Cabrit va cedir a la mare la quarta part de la propietat de l'immoble que ara ens interessa i que tenia proindivís amb el germà Isaac



(una altra quarta part) i els tres nebots suara esmentats (la meitat, entre els tres)[32]. Aviat, el 15 d'octubre de 1392, la dita Joana en nom propi, com a procuradora del fill Gabriel i com a tutora dels néts Vidal i Esther —llavors ja anomenats Bertran i Margarida—, juntament amb la néta Francesca, ja major d'edat, venien la casa per 5.500 sous barcelonins, un preu més aviat irrisori, a Joan Desvalls, ciutadà de Barcelona, fill del difunt Pere Desvalls, conseller i tresorer del rei[33].

El document detalla les afrontacions de la casa: a orient, en part amb l'escola o sinagoga menor, en part amb el carrer del Bisbe, en part amb un pati on hi havia hagut l'escola d'esgrima o palestra, i en part amb la propietat d'Esteve Satorre, antigament de Samuel Benvenist; al sud, en part amb l'esmentat pati de l'escola d'esgrima i en part amb la casa del dit Satorre; a occident, en part amb la mateixa casa dels Satorre, en part amb el carrer de Sant Honorat i en part amb la casa de mestre Rafael Querol, físic —com ja s'ha dit, el jueu abans anomenat Isaac Bonanasc—; al nord, en part amb la mateixa casa d'en Querol i en part amb la sinagoga menor. Se'n dedueix, per tant, que no era una casa de planta regular. La façana que donava al carrer del Bisbe devia ser força estreta, una eixida allargada, encaixada entre la sinagoga menor i l'escola d'esgrima, mentre que la façana del carrer de Sant Honorat també era més escanyada que la resta de la casa, apoquida per les prolongacions en angle de les dues cases veïnes, la dels Satorre a migjorn i la del metge Querol a tramuntana.

Per sorpresa, un mes després, el 7 de novembre de 1392, Joan Desvalls reconeixia que havia fet la compra amb diners i en nom d'Hipòlit Garrius, de quinze anys, fill emanci-

32. *Ibídem*, doc. 2.

33. *Ibídem*, doc. 3 i 4.

Identificació de les cases jueves i cristianes, sobre els solars de les quals es va construir el Palau de la Generalitat. En el plànol apareixen superposades les restes arqueològiques exhumades sota el Pati dels Tarongers durant la restauració de Puig i Cadafalch. En general, el contorn i les dimensions de les cases són només aproximats.

Details of the Jewish and Christian properties on the plots where the Palau de la Generalitat was built. Superimposed on the plan are the archaeological remains below the Orange Tree Courtyard unearthed during the restoration work directed by Puig i Cadafalch. The outlines and dimensions of the properties are in general only approximate.

1. Hipòlit Garrius
   - 1a. Mossé Natan
   - 1b. Sinagoga menor (3d)
   - 1c. Pati d'esgrima
   - 1d. Isaac Bonanasc / Benet Bellshom (3a)
   - 1f. Mossé Acan (3b)
2. Esteve Satorre / Pere Brunet
   - 2a. Samuel Benvenist
   - 2b. Benvenist Samuel
   - 2c. Astruc Mossé Mahir
3. Pere Pasqual
   - 3a. Isaac Bonanasc / Benet Bellshom
   - 3b. Mossé Acan (1f)
   - 3c. Abraham Escaleta
   - 3d. Sinagoga menor (1b)
   - 3e. Ramon Ses Escales (10)
4. Saltell Cabrit

5a. Isaac Bonafós
5b. Samuel Cresques
6. Samuel Gracià
7. Juceff Gambay
8a. Abraham Ardit
8b. Azday Brunell
9. Astruc Saporta
10. Ramon Ses Escales (3e)
11a. Abraham Jaques
11b. Astruc Saporta
12. Marquilles / Vila / Canaletes / Torró
13. Capítol de canonges de la catedral
14. Capítol de canonges de la catedral
15. Capítol de canonges de la catedral (deganat)
16. Ventallols / Menescal
17. Escrivanies de notaris

34. *Ibídem*, doc. 5.

35. Mitjà 1957-1958.

36. ACA, Generalitat, Pergamins, carp. 6, perg. 134. Es tracta d'una àpoca. Terré era un prestigiós jurista, membre del Consell de Cent (i conseller en cap), advocat de la ciutat, administrador de les obres de construcció de les Drassanes, procurador de l'Infant Pere en les Corts celebrades a Barcelona l'any 1358, síndic de la ciutat i de la Diputació en diverses Corts. Va morir l'any 1389. Vegeu Ferrer 2007, en particular p. 344 i s.

37. Perarnau 1979, p. 318, n. 16. El document original es troba a l'ADB, Notularum Communium 14, f. 14r.

pat de Julià Garrius, conseller i tresorer del rei Joan I[34]. Tota l'operació tufeja i suggereix un alambinat joc de corrupteles. Convé de recordar que Julià Garrius i el seu fill Joan estaven entre els trenta-vuit encausats en el procés obert l'any 1396 contra els principals consellers del difunt Joan I[35]. Les acusacions eren múltiples i gravíssimes; afectaven tant l'esfera pública (lesa majestat, mal govern, malversació del patrimoni reial, suborns, corrupció de la justícia, enriquiment il·lícit, etc.) com la vida privada (forçament de donzelles, dones maridades i monges; uxoricidi en el cas de Joan Garrius). Per exemple, entre els nombrosos càrrecs contra Julià, hi havia el d'haver-se repartit amb el comissari reial Mateu de Lloscos i el mercader Berenguer de Cortilles més de 20.000 lliures dels béns confiscats als jueus de Mallorca. A més, Julià havia adquirit irregularment les senyories de Sant Hipòlit i Garrius, al Rosselló, a tocar de Salses, d'on era oriünd, i se li suposava una fortuna fraudulenta, reunida en una desena d'anys, que superava els 100.000 florins d'or. Finalment, tot i que el plet amb el fisc reial es va prolongar fins a les acaballes del segle XIV, el rei Martí va absoldre els processats, no sense imposar-los fortes penes pecuniàries: 10.000 florins a Julià Garrius, 4.000 florins al fill Joan, etc.

Emancipar el fill Hipòlit i comprar a nom seu la casa del carrer de Sant Honorat era un més dels hàbils estratagemes que ideava el tresorer reial. Ben aviat, la propietat es va ampliar amb dos espais contigus, a la banda del carrer del Bisbe:

1. El pati que havia servit d'escola d'esgrima. Les vicissituds d'aquesta propietat són enrevessades. D'una banda, consta que el solar era de Bernat de Montpaó, escrivà de Barcelona i des de 1377 regent dels comptes del General, però, en aparent contradicció, un pergamí conservat a l'ACA ens informa que l'any 1378 el pati va ser venut pels consellers de la ciutat al jurista Pere Terré per 60 lliures barcelonines[36]. A la mort d'aquest, abintestat, el va heretar el fill Antoni Terré, membre del Consell de Cent com ja ho havia estat el progenitor, que el 29 de març de 1393 el va revendre a Bernat Traginer, mercader de Perpinyà, el qual tanmateix actuava en nom d'Hipòlit Garrius.
2. La sinagoga menor, que pertanyia a la Corona, com ja sabem. Això no obstant, els reis l'alienaren subreptíciament, de València estant, el 5 de febrer de 1393, mitjançant el seu procurador Berenguer de Cortilles —¿és casual que fos un altre dels encausats en el procés incoat contra els consellers i funcionaris de Joan I?—, a favor d'Alamanda, mare i tutora d'Hipòlit Garrius. Per les dimensions no podia ser un immoble costós, però l'encaria un emplaçament urbà privilegiat.

Així, doncs, a mitjan 1393 Hipòlit Garrius —o, com és més lògic de creure, el seu pare, el totpoderós tresorer reial— havia obtingut a un preu més que raonable tres propietats adjacents, una de les quals de gran superfície, lliures d'hipoteques censals, en el centre neuràlgic de la ciutat.

De la sinagoga o escola menor dels jueus, se'n saben poques coses, encara que un document publicat per J. Perarnau —massa ignorat encara pels historiadors del call major— ens en dóna alguna clarícia[37]:

> Pateat universis presentes literas inspecturis quod cum Aljama iudeorum Calli mayoris civitatis Barchinone haberet quandam modicam Cinagogam in dicto Callo, quam construxit seu construi fecit, ut dicitur, Samuel Benvenist ben Issay, alias vocatus Samuel de na Regina, quondam, iudeus Barchinone; et ipsa Cinagoga esset in quadam domuncula satis parva, cuius circunquaque sunt parietes, que faciunt similiter Cinagogam; et ipsa Aljama vellet huiusmodi parietes diruere, et circo de dicta Aljama ipsos parietes diruere et ipsam Sinagogam cohoperire illius eiusdem altitudinis qua iam nunc est ipsius cohoperta si voluerit, de nostri, fratris Bernardi, Dei gracia Episcopi Barchinone, licite valeat, eidem Aljame ad sui suplicationem quatenus possimus et ad nos pertineat, assensum et licenciam presentibus elargimur. In cuius rei testimonium presentes fieri et appensione sigilli nostri iussimus comuniri. Datum Barchinone .VII°. kalendas ianuarii anno Domini millesimo CCCXL quinto.

Se n'infereix, per tant, que es tractava d'un espai reduït (*in quadam domuncula satis parva*), la construcció del qual la tradició atribuïa a Samuel Benvenist ben Issay, més conegut com Samuel *de na Regina*, un influent jueu de l'època de Jaume I —no és impossible que fos un ascendent dels Benvenist del carrer de Sant Honorat—, i que l'any 1345 l'aljama local en demanava una reforma o reconstrucció al bisbe de Barcelona, que en aquell moment era fra Bernat Oliver, un teòleg agustí molt ben relacionat amb les corts catalana i pontifícia.

En ple desenvolupament del procés contra els Garrius i llurs sequaços, calia protegir la propietat de l'immoble, de manera que el 19 de juliol de 1397 Hipòlit Garrius va signar una carta de venda a favor de Pere Brunet, canviador de Barcelona, a canvi de 25.000 sous, xifra que gairebé quintuplicava el preu original, sense comptar els dos afegits del carrer del Bisbe. Això sí, addicionant-hi una clàusula de retrocessió, que potser amagava un préstec, com raonablement ha argumentat A. Estrada. Sens dubte, la necessitat d'obtenir liquiditat monetària va obligar Garrius a renunciar la retrovenda i, per tant, el 2 de setembre següent va alienar definitivament l'edifici en benefici de Brunet, un dels pocs banquers barcelonins que van sobreviure a la greu crisi de la banca catalana de finals del segle XIV[38].

Tanmateix, constret per problemes financers, el nou propietari va posar ràpidament la casa en venda. És així com el 3 de desembre de 1400 els diputats del General l'obtingueren per 38.500 sous barcelonins (3.500 florins d'or), quantitat que proporcionava a Brunet una plusvàlua més que considerable[39]. Encara que, ben mirat, el venedor no podia fer altra cosa que vendre la casa a la Generalitat, perquè n'era un important deutor. En aquell moment, els diputats eren Alfons de Tous, doctor en decrets, canonge de Barcelona i antic diplomàtic al servei de Benet XIII d'Avinyó; Jaume Marc i d'Esplugues, senyor de la baronia d'Eramprunyà, poeta i oncle del més famós Ausiàs Marc; i Ramon Desplà i Cavaller, ciutadà de Barcelona, propietari i reformador del palau Meca del carrer de Montcada.

Les afrontacions perfilen amb nitidesa la situació de l'edifici: a l'est, amb el carrer del Bisbe —ja no es parla de la sinagoga menor ni del pati de l'antiga escola d'esgrima, immiscits en una única propietat—; al sud, amb la casa dels hereus d'Esteve Satorre; a l'oest, amb el carrer de Sant Honorat; al nord, en part amb la casa del Pere Pasqual, doctor en drets, que abans era de mestre *Yçach* —és a dir, Isaac Bonanasc o, en cristià, Rafael Querol—, en part amb el carreró que antigament permetia l'accés a la sinagoga menor i en part amb una de les cases dels canonges de la catedral barcelonina o, millor dit, la casa del deganat. Val a dir que a la banda del carrer del Bisbe, entre l'espai de la sinagoga i la baixada de Santa Eulàlia s'hi succeïen diverses residències canonicals, que la Generalitat va acabar comprant al llarg de la primera meitat del segle XVII a fi d'amortitzar completament l'illa que ara forma el Palau.

Al contrari del que pot semblar més raonable, és a dir, que els compradors volguessin convertir l'immoble recentment adquirit en la seu definitiva de la Diputació del General, la primera reacció va ser revendre'l gairebé tot seguit. En efecte, el mes d'abril de 1403:

> Com lo honrat en Pere Brunet quòndam, cambiador e ciutadà de Barchinona, òlim ço és a 3 del mes de desembre de l'any de la Nativitat de Nostre Senyor 1400 hage feta venda als honrats micer Alfonso de Thous, doctor en decrets, mossèn Jaume March, cavaller, e an Ramon Desplà, ciutadà de Barchinona, així com a deputats del General de Catalunya, de tot aquell alberch ab retrocortal e drets e pertinències sues per preu de 3.550 florins d'or d'Aragó, lo qual lo dit Pere Brunet dehia haver, tenir e possehir en la ciutat de Barchinona en lo carrer apel·lat de Sant Honorat, lo qual solia esser cayll dels juheus, per si e franch alou […] e com los dits deputats hagen donat lo dit alberch al corredor per vendre aquell en alou e no's tropia qui vulla dir al dit alberch ne donar-hi lo preu que val ne'ls costà, e açò per tal com se diu e se afferma en veritat e vos ho sabets bé que en lo dit alberch se són carregats sa entens XXXX morabatins de çens de una part e d'altre part X morabatins, pagadors cascun any en cert terme a certs senyors. E com vos honrat mossèn Francesc Bertran, cavaller, siats succehidor en los béns e heretat del dit Pere Brunet […] Johan de Bellmunt, procurador e en nom de procurador dels dits honrats deputats […] requer-vos dit mossèn Francesch Bertran que los dits morabatins façats levar de tot en tot del dit alberch en tal manera que aquell romanga en si e franch alou e los dits deputats pusquen aquell vendre liberalment per si e franch alou […][40].

38. Estrada 2000, doc. 6, 7 i 8. En la transacció també hi entrava un censal mort de 2.357 sous de pensió anual i un valor de 23.000 sous a percebre sobre les universitats de Calaf, Torà, Castellfollit i Iborra (comtat de Cardona), redimit precisament per 14.000 sous. En nom d'Hipòlit Garrius, actuava Pere Traginer, draper de Barcelona, segurament parent del Bernat Traginer que havia participat en la compravenda del pati de l'escola d'esgrima.

39. *Ibídem*, doc. 9.

Mentrestant, el mes d'agost de 1403 els reis pregaven que l'alberg es convertís en allotjament de Sibil·la de Fortià. La negativa dels diputats va obligar la reina vídua a viure de lloguer fins a la mort a la casa del seu antic tresorer Bartomeu de Relat, al costat del palau reial menor, a canvi de 100 florins d'or anuals. Per altra part, fins el 10 de març de 1406 no es nomena el primer porter de la casa, Arnau de Mataplana. Encara, l'any 1408 els objectes i els documents més valuosos els guardava el diputat Ramon Desplà a casa seva. Per tant, tot fa pensar que durant els primers anys del segle XV els diputats estaven indecisos pel que fa al destí que calia donar a la casa. Però que, en qualsevol cas, els diputats no volien aprofitar tota la propietat ens ho demostra la revenda de la sinagoga menor a favor de Francesc Bonanat, el qual la va integrar en un alberg nou, com s'ha explicat més amunt[41].

Al contrari, un cop presa la decisió d'assegurar-se una seu estable, els diputats es van veure ràpidament obligats a multiplicar les compres de cases veïnes. Primer, la casa del metge Querol (de fet, propietat proindivisa dels jueus Bonanasc i Bellshom). Després, el propòsit adoptat l'any 1433 de construir la capella gòtica va exigir l'adquisició d'una de les propietats del misser Pasqual, que cal identificar amb el que restava de la casa jueva de Mossé Acan:

> Hagen comprat I alberch qui era dels hereus de Micer P. Paschal, quòndam, a la part de tramuntana de la casa hon se exerceix l'ofici de la dita Deputació e açò per ampliar la dita casa de la Deputació, la qual en algunes parts és freturant de casaments necessaris e maiorment per mudar en alguna part separada e remota les latrines, qui stant en lo loch hon són donen gran fetor e corrupció als negociants e concorrens en la dita casa, e hagen pensat e cogitat los dits diputats que seria molt propri e decent que en lo dit alberch fos construhida e edificada una capella[42].

Immediatament, els diputats van comprar un retall de la casa del veí per la banda de tramuntana, Guillem Borrull, que en un primer moment havien llogat:

> Com a vós Micer Guillem Borrull, licenciat en decrets, ciutadà de Barchinona, vos sien deguts deu florins d'or d'Aragó per lloguer d'una cambra o escriptori del vostre alberch contigu a la casa de la Deputació per servey del dit General per un any [1434]. Però, aviat, com sia cert que per los diputats proppassats és estada comprada una partida del alberch de Micer Guillem Borrull, és a saber, la partida que solia ésser studi o escriptori construït al detràs del dit alberch, de que són stades fetes baçes o latrines de la casa de la Deputació del dit General per preu de CX lliures ab tres morabatins de cens a l'any [1436][43].

Caldrà insistir-hi més endavant.

40. AHPB, Joan Gasset, 89/2, manual comú (1402-1404); 1403, […] d'abril. Per raons desconegudes, en el document es llegeix 3.550 lliures, però 38.500 sous equivalien, a raó d'onze sous per florí, a 3.500 florins d'or d'Aragó.

41. El document original es troba a AHPB, Bartomeu Agell, 142/37.

42. Puig; Miret 1911, p. 418, n. 37.

43. *Ibídem*, p. 435, n. 49.

Casa de Saltell Cabrit

Les altres propietats jueves situades al carrer de Sant Honorat i a la baixada de Santa Eulàlia també s'han pogut identificar. Tot i així, alguns límits són imprecisos, perquè els edificis no tenien necessàriament una planta regular, a vegades s'immisceixen i no hi ha manera de saber si a cada immoble hi residia una sola família —que és la cosa més probable— ni quants pisos en configuraven l'estructura. Sigui com vulgui, començant des del sector gòtic del Palau, és a dir des de les cases ajuntades de Mossé Natan i Isaac Bonanasc, en direcció al carrer de Sant Sever es poden distingir amb relativa facilitat les propietats que es detallen a continuació.

En primer lloc, la casa de Saltell Cabrit, un acreditat cirurgià de la casa del rei, documentat a Barcelona i Tàrrega entre 1367 i 1382, aproximadament[44]. L'anomenat capbreu de censos de Robres ens en dóna més informació:

> En poder de dit Francesc d'Alsamora notari públic de Barchinona als 7 agost de 1393 Felip de Cabrera y demés comissaris reals feren venda perpètua per líbero y franch alou ab tot lo domini a favor de Guillem Colom y sos successors de tot aquell annuo cens de onse morabatins y mitg en dos terminis, pagadors la mitat lo dia de la Circumsició y la altra mitat lo dia de Sant Joan de juny, que rebian sobre aquella casa de terra fins al cel que mestre Saltell Cabrit quòndam jueu y Cerisse muller sua, y aleshores sos hereus o successors possehian en la present ciutat, y en lo call major, y en lo carrer antes dit de la Font y aleshores de Sant Honorat, y molt prop de dita font, que afrontava a orient ab un carreró nomenat de la escola xica, a mitgdia part ab honor que fou de mestre Rafael Fisia convers y dels hereus de Benet Bells Homs jueu de Gerona per indivís y part ab honor que fou de Bernat de Pinós convers, antes dit Mossé Acan, los quals honors de dit Rafel Fisia y de Benet Bells Homs y també la de Bernat Pinós de present possehia Pere Pasqual jurista, a ponent ab lo carrer públich de Sant Honorat, y a tramuntana part ab honor de Isach Bonafós jueu, possehit a las hores per Gabriel de Montpau y part ab un carrer públich per lo qual se enaba de la font de Sant Honorat a dita escola privada; lo preu de venda és 230 lliures moneda barcelonina de tern, que realment foren pagades com apar de la àpoca al peu de est acta continuada[45].

El 3 d'octubre de 1393 Garcia d'Estella, ciutadà de Barcelona, com a procurador de Cerica, vídua del jueu barceloní Saltell Cabrit —d'acord amb un mandat atorgat a la vila de Falset— venia per 100 lliures al doctor en drets Pere Pasqual un *hospicium* al carrer de Sant Honorat, les afrontacions del qual coincideixen amb les de l'edifici que ara ens interessa: a llevant, amb el carreró de la sinagoga menor, *que est nunc honor. Juliani Guarrius […] seu Ypolit Garrius*; al sud, amb una altra pertinença (*tenedone*) del comprador, és a dir, la casa d'Isaac Bonanasc; a llevant, el carrer de Sant Honorat; i al nord, part amb la propietat de Gabriel de Montpaó i part amb el carreró esmentat[46]. És, doncs, una de les quatre cases que la documentació assigna a Pere Pasqual. Tanmateix, potser arran de la mort d'aquest misser, l'any 1402, l'habitatge va ser transferit al jurista Guillem Borrull: *Fa micer Guillem Borrull, llicenciat en decrets, per cens del seu alberch, on stà, en lo carrer de Sant Honorat, devant la font, lo qual fo de mestre Saltell Cabrit juyeu […] XII morabatins, qui, a raó de VIIII sous per morabatí, valen V lliures III sous VI diners*[47].

Cent anys més tard la casa estava en possessió de Francesc Requesens, un adroguer que va ser condemnat per heretge i reconciliat. Els seus béns van ser subhastats l'any 1500 i la casa va passar a mans de la Generalitat[48], que alhora també adquiria la casa més pròxima pel costat de tramuntana:

> Ateents y tenint relació de persones ansianes y axí mateix de oficials y ministres de la casa de la Deputació, que moltes voltes los deputats passats hagueren comprades algunes de les propietats que stan junctes e affixes a la dita casa de la Deputació, si fossen estades venals, y açò per ampliació y conservació de la dita casa. E attenents que la casa ara últimament comprada per lo General a obs del porter que són d'en Requesens quòndam és juncta e unida ab paret mijera de reiola senar a la dita casa de la Deputació, de on se porien seguir alguns perills, axí de robar scriptures, or, argent, vestiments y tapiçeria et alias de dita casa de la Deputació, lo que serà remediar e evitar tot perill comprant-se la casa que ara stà venal, que fou d'en Miquel Rexach pellicer, com après de dita casa no y haie altra casa sinó un carreró, e vist que los deputats de temps passats per obs del General y per ampliació an pogut y acostumat comprar propietats a obs del General e servey de aquell […] E los dits deputats per medi d'en Miquel Colunya, porter de la casa de la Deputació, han feta comprar la dita casa, per cert sguart dirigida la compra al dit Miquel Colunya, lo qual sguart és profitós al General. Per tant […] deliberen que per la compra feta per lo dit Miquel Colunya sia donat preu de cent trenta lliures al venedor de aquelles e cobrats títols suficients per la dita propietat[49].

44. L'any 1390 la seva vídua Cerita o Sara encarregava als molers Pasqual Torrents, Pere Estaper i Antoni Castellar dues làpides grans per posar sobre la tomba dels fills Vidal Cabrit i Bellaire (casada o almenys promesa a Jacob de Querci, d'una família de cirurgians de Cervera). Un altre fill de Saltell, però d'un primer matrimoni, era Jucef Saltell, també cirurgià, que es va traslladar a viure a Tortosa. Vegeu Shaltiel 2004, p. 413-414, i Grau 1985.

45. ADB, Mensa episcopal, Censos de Robres, IV/2, f. 8.

46. AHPB, Arnau Piquer, 50/3, manual (1392-1393), f. 151.

47. ACB, Extravagants, *Llibre dels morabatins que l'honrat Jacme Colom pren cascun any…*, una vinya del qual, confiscada, era venuda l'any 1500 en pública subhasta (BC, AHSC, Perg. 550).

48. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-118; 1500, 13 de novembre.

49. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-122 (1518-1521); 1520, 13 de novembre.

Com veurem tot seguit, aquest immoble circumdava la casa dels Canyelles. Ja s'ha comentat que un fragment seu, una habitació que servia d'estudi o escriptori, va passar a mans de la Generalitat en època de la construcció de l'edifici gòtic a fi de construir-hi una latrina. Llavors n'era propietari el jurista Borrull. El solar va servir per construir la Cambra Daurada i la part de ponent del primer tram del Pati dels Tarongers.

Cases d'Isaac Bonafós i Samuel Cresques

De la documentació es desprèn que l'immoble següent es va formar mitjançant l'agregació de dues cases jueves, sens dubte de dimensions modestes. En primer lloc, l'alberg d'Isaac Bonafós:

> Fa en Gabriel Canyelles, notari, per cens del seu alberch que ha en lo prop dit loch, lo qual fo d'en Bonanat Canyelles quòndam pare seu[50], qui aquell havia comprat d'en Gabriel de Muntpahó quòndam[51], qui abans fo d'en Yssach Bonafós juyeu, pagadors cascun any en los dits térmens de Ninou e de Sant Johan de juny, VII morabatins, valen 3 lliures 3 sous[52].

Un altre document en dóna les afrontacions:

> Aquella casa de terra fins al cel que los hereus y successors de Isach Bonafós possehexen en lo call major de Barchinona y en lo carrer antes anomenat de la Font y aleshores de Sant Honorat, devant de dita font, que afrontava a Orient y migdia ab honor de mestre Saltell Cabrit quòndam y de Cerisa muller sua vivent, a ponent ab dit carrer de la Font y aleshores de Sant Honorat, y a tramuntana ab un carrer per lo qual se anava del mateix carrer de la Font a la escola xica[53].

En segon lloc, la propietat integrava l'alberg de Samuel Cresques:

> Fa lo dit Gabriel Canyelles, notari, per cens del seu alberch, on stà en lo dit carrer, lo qual comprà de mestre Genís Miralles, qui abans fo d'en Samuel Cresques juyeu[54], pagadors cascun any en los dits térmens de Ninou e de Sant Johan de juny 12 morabatins, valen V lliures VIII sous[55].

Consta, per tant, que aquest habitatge també va ser de Gabriel Canyelles (Barcelona, 1399-1449), un notari famós a la seva època i que va merèixer una biografia de l'humanista Pere Miquel Carbonell al seu *De viris illustribus catalanibus*[56].

Això no obstant, la documentació exhumada posa de manifest que la propietària real era la seva muller, Eulàlia Gual (a vegades escrit Gasull i Guaul) i —mitjançant una concòrdia signada el 2 de novembre de 1430— del germà d'aquesta, el mercader Bernat Gual, ambdós hereus del seu pare, el draper barceloní Berenguer Gual[57]. És a dir, que, a diferència de l'anterior, aquest segon immoble no formava part del patrimoni del notari Canyelles, sinó del de la muller. Per això el mes de gener de 1447 va ser Bernat Gual qui el va vendre a Eulàlia Roca, casada amb el pellisser barceloní Joan del Brull (*del Bruyll*), la qual hi posava el capital com a legatària del seu germà Pere Roca, un mercader establert a València —però el pare era un sastre de Barcelona. Els Gual el tenien per establiment emfitèutic de la família Colom, que en posseïa la senyoria directa. L'edifici obria dues portes al carrer de Sant Honorat, encara que antigament n'havia tingut tres. Aquest detall fa sospitar que en aquell temps, els dos habitatges ja formaven una sola unitat.

Per poder-hi fer obres, el mes d'abril de 1447 el matrimoni Desbrull va vendre a la vídua del mercader Bernat Canet cent lliures censals. La reforma devia ser considerable, perquè un any més tard, el març de 1448, venien un altre censal mort per vuitanta lliures, *per faciendo complementum* o perfeccionar l'habitacle. Els nous propietaris en van fer donació al fill Miquel Reixac, àlies *Brull*, també pellisser, quan l'any 1467 es va casar amb una tal Isabel. L'any 1499 era del mateix propietari i mantenia els dos portals al carrer de

50. Bonanat Canyelles està documentat com a mercader, soci de Nicolau Simó en el comerç amb la Mediterrània oriental.

51. Gabriel de Montpaó també havia comprat al jueu Juceff Bolaix una casa a la baixada de Santa Eulàlia —a la banda de l'església de Sant Sever—, però els seus hereus la vengueren a un llibreter convers, Pere Sabater.

52. ACB, Extravagants, *Llibre dels morabatins que l'honrat Jacme Colom pren cascun any…*

53. ADB, Mensa episcopal, Censos de Robres, IV/2, f. 28.

54. Podria tractar-se d'un parent de Salomó Cresques, jutge de l'aljama de Barcelona, i del seu germà Hasday Cresques, un dels secretaris de la mateixa comunitat, i qui sap si descendent del més conegut Cresques Salomó, secretari de l'aljama barcelonina i un dels tres signants de l'acord de coalició de les aljames de la Corona d'Aragó, l'any 1354.

55. ACB, Extravagants, *Llibre dels morabatins que l'honrat Jacme Colom pren cascun any…*

56. Era notari reial des de 1399, va regir les escrivanies del racional i dels consellers de la ciutat i va ser escrivà del capítol de la catedral. Carbonell el qualifica de persona docta i virtuosa, de gramàtic eximi i bon orador. Vegeu Vilallonga 1993.

57. AHPB, Vicenç Bofill, 125/8, 12è manual comú (1446-1448), f. 36v i s.: 1447, 20 de gener; 1447, 3 d'abril; 1447, 19 d'abril; 1448, 7 de març; 1448, 2 d'abril. AHPB, Vicenç Bofill, 125/9, 13è manual comú (1448-1450); 1448, 15 de maig: àpoca de Bernat Gual a Eulàlia, muller de Joan del Brull, de 120 lliures, preu de la casa.

Sant Honorat[58]. Com he dit, l'immoble limitava a tramuntana amb el carreró de la sinagoga menor, mentre que per llevant i migjorn estava envoltat o embolcallat per la propietat de l'adroguer Francesc Requesens. Va ser heretat per fra Francesc Reixac —a vegades citat com fra Pellisser, en al·lusió a l'ofici patern—, que el va vendre a la Generalitat devers l'any 1520. Tot seguit, els diputats el llogaren a Bernat Canaletes, notari adjunt i escrivent de la Casa de la Diputació, però molt aviat l'enderrocaren per poder acréixer el Palau cap a tramuntana. En particular, el solar coincideix amb la llotja de ponent del Pati dels Tarongers i l'estança adjunta, és a dir, l'àrea situada entre la Cambra Daurada i el Consistori nou.

Casa de Samuel Gracià

La casa del jueu Samuel Gracià[59] va passar a Ramon Botí —el testament del qual data de l'any 1438— i després al seu fill Joan Botí, mercader i ciutadà de Barcelona[60]: *Fa en Ramon Botí per cens del seu alberch que ha devant la font demunt dita, lo qual fo d'en Samuel Gratià juyeu, cascun any […] XVIII morabatins i mig, valen VIII lliures, VI sous, VI diners*[61]. Devia ser una bona casa, ja que estava valorada en 800 lliures i, pel que fa als confins, *afrontava a orient part ab honor de Abraham Sescaleta quòndam y part ab honor de Ramon Sesascales, a migdia ab lo carreró o trànsit que allí era, a ponent ab dit carrer de Sant Honorat, y a tramuntana ab altre carrer o trànsit*[62].

S'alçava, doncs, davant de la font del Call, circumscrita pel carrer de Sant Honorat i dos culs-de-sac, essent el de migjorn el que conduïa a la sinagoga menor. A llevant, afrontava amb dues propietats jueves, a les quals s'accedia pel carreró de la sinagoga, i en part amb la casa del deganat de la Seu. Només disposava d'una porta, al carrer de Sant Honorat. El 13 de març de 1548 Antic de Cabrera i la seva muller Anna Colom, que de fet era la vertadera propietària eminent, establien l'*hospicium* a Joan Carbonell, doctor en drets, a cens de divuit morabatins i mig a pagar en dos terminis, com s'havia establert cent cinquanta anys enrere. Convertit en senyor útil de la propietat, Carbonell el va traspassar al mercader Joan Ferran, major de dies, per 400 lliures[63]. I aquest el va deixar en herència al fill Benet Ferran, doctor en drets, que el va alienar l'any 1568 a favor del General. Els diputats van fer servir el solar per alçar-hi el Consistori nou, com ho recorda el Dietari de l'any 1580: *En aquest die los senyors deputats y oïdors de comptes començaren tenir consistori en la sala de la casa de la Deputació que novament és feta de la casa que fou comprada de misser Benet Ferran*[64].

Casa de Juceff Gambay

Es tracta potser de la residència de l'argenter homònim documentat a Barcelona entre 1356 i 1362 o d'un parent seu. L'edifici va passar a mans del notari Arnau Piquer, que també va adquirir una altra propietat veïna, com veurem després:

> Fa n'Arnau Piquer, notari, per lo seu alberch on stà, en lo dit carrer de Sant Honorat, lo qual comprà d'en Juceff Gambany juyeu cascun any […] XVIIII morabatins, valen VIII lliures XI sous[65].

Quant a les afrontacions:

> […] aquella casa de terra fins al cel que los hereus y successors de Juseffi Gabbay possehian en Barchinona en lo call major y en lo carrer dit antes de la font y aleshores de Sant Honorat, que afrontaba a orient ab honor que fou de Atzay Brunell jueu, a mitg dia ab un carrer o trànsit que allí havia, a ponent ab dit carrer de Sant Honorat, y a tremuntana part ab honor de Atzay Brunell y part ab honor de Abraham Ardit.

58. ACB, Sant Sever, capbreu de Guillem Joan Colom (1498); 1499, 11 de març.

59. Sens dubte, l'homònim —abans resident a l'Arboç i després a Barcelona— que es va veure implicat en nombrosos litigis abans dels avalots de 1391. Vegeu Guerson 2009 i Guerson 2012, p. 117 i s.

60. ACB, Sant Sever, capbreu de Guillem Joan Colom (1498); 1499, 14 de febrer.

61. ACB, Extravagants, *Llibre dels morabatins que l'honrat Jacme Colom pren cascun any…*

62. ADB, Mensa episcopal, Censos de Robres, IV/2, f. 29.

63. AHPB, Climent Calopa, 333/19; 1548, 13 de març.

64. Dietaris 1994-2007, III, p. 73.

65. ACB, Extravagants, *Llibre dels morabatins que l'honrat Jacme Colom pren cascun any…*

Pel que sembla, una part de la planta baixa prestava un altre censal:

> Ítem dos morabatins que en dita festa feyan y prestaban los successors de Joseffi Gabbay per rahó de una casa de terra fins al primer sostre, que era dins la casa que dit Josseffi possehia en lo call, a saber, sota la escala de dit hospici o casa y davant lo portal major de aquella, y esta, dins la qual era la sobredita casa, afrontava de una part ab honor de Abraham Ardit quòndam jueu, de altra part ab honor de Atzay Brunell quòndam jueu, y de altra part ab dit carreró que no tenia trànsit[66].

L'any 1499 l'immoble era propietat de fra Bartomeu Vicenç, prior de Nostra Senyora del Coll, que el tenia per donació de la seva mare, Caterina[67]. En aquell moment les afrontacions eren les següents: a l'est i al nord, la propietat (*tenedone*) del notari Moles, abans del cirurgià Marc Sescorts; a l'oest, el carrer de Sant Honorat; i al sud, les cases (*tenedone*) del mercader Ramon Botí, separades per un carreró sense sortida (*quodam careró que no passa mediante*); no l'hem de confondre amb el carreró paral·lel que menava a la sinagoga, situat més a migjorn.

El mes de desembre de 1535, la família Colom va establir la casa en emfiteusi a Valentí Benet Savall, donzell i doctor en drets, casat amb Jerònima Moles, filla del notari Moles, un veí, com veurem tot seguit. Consta que tenia tres portals, dos al carrer de Sant Honorat i un altre al carreró de migjorn. Els Colom la van cedir a condició que Savall hi esmercés 50 lliures en millores al llarg dels tres anys següents, a més de pagar un cens de poc més de vuit lliures[68]. Va heretar l'immoble el fill Ramon Savall, donzell de Barcelona, casat amb Jerònima de Vallseca. Va ser aquesta dama, casada en segones núpcies amb Frederic Vilana de Montrodó, qui es va veure forçada a vendre-la a la Generalitat l'any 1581, després d'un plet incoat a l'Audiència. El seu solar coincideix més o menys amb la sala abans anomenada dels Mapes, adjacent al Consistori nou per la banda de tramuntana.

Cases d'Azday Brunell i Abraham Ardit

Eren dues cases jueves contigües reunides després de la desaparició del call en una sola propietat: unes *domos magnas*, amb sortida al carrer de Sant Honorat, i unes *domos parvas*, més a prop de la Seu, que s'obrien a un cul-de-sac per la banda de migjorn. Havien estat propietat d'Azday Brunell i Abraham Ardit[69]. La més petita era la d'en Brunell, que pagava tres morabatins i mig censals:

> Una casa de terra fins al cel que los hereus y successors de Atzay Brunell possehian en Barchinona, en lo call major y en lo carrer antes de la font y aleshores de Sant Honorat, que afrontaba a orient ab honor del venerable Pere Puig canonge de Barchinona, a mitg dia ab honor de Ramon Sesascales convers antes nomenat Bonafeu, a ponent part ab honor que fou de Josseffi Gatbay quòndam jueu y part ab un carrer o trànsit que allí era y part ab honor de Abraham Ardit, en la qual part o trànsit hi avia una botiga que era de dit Ramon Sesascales, y a tramuntana ab honor de Estruch Saporta, ab saber ab la casa xica de dit Saporta.

La més gran pagava un cens de set morabatins i mig,

> Que rebian dels hereus de Abraham Ardit per tota aquella casa que possehian en lo call major de Barchinona y en lo carrer de la font anomenat de Sant Honorat, que afrontaba a orient ab honor de Atzay Brunell quòndam, a mitg dia ab honor de Joseffi Gambay, a ponent ab dit carrer de Sant Honorat y a tramuntana ab honor de Estruch Saporta quòndam jueu.

Els dos propietaris jueus degueren morir en l'assalt del call. El cas és que l'11 d'octubre de 1393 els curadors dels béns dels jueus desapareguts —el porter reial Pere Llorenç i el convers Francesc Joan, abans Bonjuhà Naçanell—, nomenats pels comissaris

66. ADB, Mensa episcopal, Censos de Robres, IV/2, f. 14 i f. 35v.

67. ACB, Sant Sever, capbreu de Guillem Joan Colom (1498); 1499, 9 de febrer.

68. AHPB, Joan Savina, 285/10; 1535 (però diu 1536), 30 de desembre.

69. ADB, Mensa episcopal, Censos de Robres, IV/2, f. 16 i f. 19v.

reials pels afers del call i seguint el consell del jurista Pere Pasqual —jutge assignat pels mateixos curadors— venien a Marc Sescorts *illud hospicium partim et per maiore parte ex abisso usque ad celum et partem a primo tecto sive sostre usque ad celum, introitibus, exitibus et òmnibus iuribus et pertinentiis suis*, que havien estat del difunt Azday Brunell[70]. Prèviament s'havia encantat durant trenta dies. El document especifica que tenia entrada i sortida, ascens i descens, mitjançant un portal i una escala de l'hospici del també difunt Abraham Ardit, edifici que ja havien venut al mateix comprador d'acord amb un segon instrument notarial que no he sabut localitzar. Marc Sescorts era un cirurgià que figura entre els que van operar la reina Maria de Luna l'any 1406 i entre els familiars de la reina Violant l'any 1417. Que havia reunit les dues cases és evident: *Fa mestre March Ces Corts metge e cirurgià per cens del seu alberch on stà, en lo dit carrer de Sant Honorat, lo qual foren II alberchs, ço és I d'en Atzay Brunell juyeu e l'altre de Abram Ardit juheu, pagadors cascun any […] XI morabatins qui valen IIII lliures XVIII sous*[71]. La casa de n'Ardit també tenia eixida pel carreró de migjorn.

L'any 1478 la propietat va ser concedida en establiment emfitèutic al notari Francesc Nicolau de Moles[72]. Aquest individu, del qual es conserven alguns protocols a l'AHPB, només va tenir dues filles de la seva muller, Eulàlia Miquel. Jerònima estava casada amb Valentí Benet Savall, el propietari de la veïna casa de Juceff Gambay, mentre que l'altra era la muller del notari Joan Vilar i propietària de l'edifici que ens ocupa. És a dir, les dues germanes Moles, de casades, eren veïnes. El matrimoni Vilar-Moles va tenir dos fills, Francesc Blai Vilar, que va morir sense descendència, i Arcàngel Vilar, rector del Puig d'Esparraguera i antic canonge d'Elna, que va alienar la casa a favor de la Generalitat l'any 1579 per 1.330 lliures. Aproximadament, les dues propietats jueves coincideixen amb el solar que ara ocupen la sala Torres-García i el tram immediat del Pati dels Tarongers.

Casa d'Astruc Saporta

A la cantonada que formen el carrer de Sant Honorat i la baixada de Santa Eulàlia s'alçaven les cases d'Astruc Saporta[73]. En plural, perquè eren dues. L'alberg major va ser adquirit l'any 1393 per Francesc d'Alçamora, escrivà del rei Joan I: *Fa en Francesh d'Alçamora scrivà del senyor Rey per cens del seu alberch on stà, en lo dit carrer de Sant Honorat, e lo qual fo d'en Struch Ça Porta juyeu, pagadors cascun any […] XVIII morabatins, valen VIII lliures, II sous*[74]. L'acta de compravenda va ser protocol·litzada pel notari Pere Granyana l'1 d'octubre del mateix any. En efecte, aquell dia el jueu Astruc Saporta, amb el consentiment dels comissaris reials pels afers del call i del notari Jaume Just, procurador major dels creditors dels conversos i jueus, ven al dit Alçamora un *hospicium* situat al carrer de Sant Honorat, abans dit de la Font, sots alou de Guillem Colom. Les afrontacions no deixen lloc al dubte: a llevant, part amb la casa del notari Bartomeu Eiximenis, *quod a me emit* (és a dir, que aquest individu havia ja comprat a Astruc Saporta) i part amb la propietat dels hereus d'Abraham Jaques; a migjorn, amb la pertinença d'Abraham Ardit i Azday Brunell; a ponent, el carrer de Sant Honorat; i a tramuntana, el carrer de Santa Eulàlia, antigament dit de la Volta. Acompanyen el document una àpoca per noranta lliures i l'aprovació de Bona Mancipia, muller del venedor, mitjançant un procurador nomenat l'any anterior de Saragossa estant[75].

Una segona font documental ens indica la ubicació de l'alberg menor, immediat a l'anterior en direcció a la catedral; per dos costats envoltava la casa d'Abraham Jaques:

> Ítem vuit mor[abatins] que en dita festa [Sant Joan de juny] feyan y prestaban los hereus de Estruch Saporta per rahó de la casa que possehien en lo call, que afrontava de una part ab lo carrer públich, de altra part ab honor de la prepositura del mes de juliol de la Seu de Barchinona y de altra part ab casa de dit Abraham Jaques[76].

Plaques ceràmiques d'entrebigat, amb decoració figurativa, procedents del Palau de la Generalitat. Si, com alguna vegada s'ha dit, daten del segle XIV, han de correspondre a les cases preexistents del call major.

Ceramic plaques with figurative decoration, from the Palau de la Generalitat. If, as has been said on occasion, they date from the 14th century, they must come from houses that already stood in the main Jewish Quarter.

70. AHPB, Pere Granyana, 56/51, llibre 4t de vendes (1392-1394), f. 147v.

71. ACB, Extravagants, *Llibre dels morabatins que l'honrat Jacme Colom pren cascun any…*

72. ACB, Sant Sever, capbreu de Guillem Joan Colom (1498); 1502, 28 de febrer.

73. Aquest jueu posseïa també una casa a l'illa del davant, a la baixada de Santa Eulàlia, adquirida pel notari Pere Brines. És conegut per haver trencat el compromís de la seva filla amb Samuel Bonafós; consta que residia a Tàrrega. Vegeu Romano 1991, p. 305 i s.

74. ACB, Extravagants, *Llibre dels morabatins que l'honrat Jacme Colom pren cascun any…*

75. AHPB, 56/3, Pere Granyana, 6è manual (1392-1394); 1393, 1 d'octubre; repetit a AHPB, 56/51, Pere Granyana, llibre 4t vendes (1392-1394), f. 138.

76. ADB, Mensa episcopal, Censos de Robres, IV/2, f. 35v.

L'any 1393 aquesta casa va passar al notari Bartomeu Eiximenis —se'n conserven protocols a l'AHPB—, però després ambdues propietats van ser unificades, juntament amb la petita casa d'Abraham Jaques, que en un primer moment havia adquirit Mateu Calderons, il·luminador de llibres. Almenys l'àrea de l'alberg major correspon a l'extrem occidental de la crugia de la baixada de Santa Eulàlia, és a dir, a la sala del Palau que fins no fa gaire era anomenada sala Madico-Susany, reconvertida actualment en una sala de reunions.

A finals del segle XV n'era propietari el jurisperit Baltasar Savila, o potser només en gaudia de la senyoria mitjana. L'any 1568 els successors de Guillem Colom la van cedir en establiment emfitèutic a Joan Canyelles, cavaller de Barcelona, fill del notari Joan Canyelles, i aquell la va deixar en herència a l'única filla legítima, Jerònima, casada des de 1567 amb Jaume Alòs Colom, donzell de Barcelona[77]. Canyelles tenia un fill il·legítim, Maurici, però com era habitual va restar exclòs de l'herència, llevat d'una renda censal. Tant Canyelles com el gendre Colom tenien cura dels negocis d'Antoni de Cardona, duc de Soma i de Sessa, a diferents indrets de Castella i, en particular, a Sevilla. Jerònima va morir sense descendència l'any 1612, després d'haver heretat els béns del pare i del marit, i deixà tot el patrimoni per a obres pies, en particular per a l'alliberament de captius, l'atenció als pobres de l'Hospital General i de la presó i la fundació d'una escola a la casa on residia al carrer de Tallers. L'any 1597, però, ja havia alienat la propietat en qüestió a favor de la Generalitat.

Casa d'Abraham Jaques

Era un habitatge de dimensions modestes, situat a la baixada de Santa Eulàlia, envoltat per tres costats per les cases d'Astruc Saporta:

> Ítem tres morabatins que en dita festa feyan y prestaban los hereus de Abraham Jaques per rahó de aquella casa de terra fins al cel que dit Jaques possehia en dit call, que afrontava de una part ab lo carrer públich, de altra part ab honor de Estruch Saporta y de altra part ab honor de dit Estruch[78].

77. AHPB, Jaume Massaguer, 437/80, testaments; 1583, 2 de febrer: testament del cavaller Joan Canyelles; AHPB, Salvador Coll, 75/51, testaments: testament del donzell Jaume Alós Colom.

78. ADB, Mensa episcopal, Censos de Robres, IV/2, f. 35v.

O bé:

> Aquella casa de terra fins al cel que los hereus y successors de Abraham Jacas possehien en lo call major de Barchinona, y en lo carrer antes nomenat de la Volta y a las hores de Santa Heulàlia, que afrontava a orient, mitg dia y ponent ab honor de Estruch Saporta, y a tramuntana ab lo carrer de Santa Eulàlia[79].

De moment, no s'ha pogut refer la història posterior d'aquesta propietat, llevat que va ser adquirida per Mateu Calderons, il·luminador de llibres. Tanmateix, és evident que va ser absorbida per la casa veïna dels Canyelles.

Casa de Ramon Ses Escales

El carreró d'accés a la sinagoga menor passava entremig de les cases de Samuel Gracià, a tramuntana, i d'Isaac Bonafós i Saltell Cabrit, a migjorn, abans de zigzaguejar a la dreta, en direcció a la casa de Mossé Acan, i a l'esquerra, fins a desembocar a la sinagoga. Per tant, al llarg d'aquest itinerari permetia l'accés a diverses cases jueves. Dues ja han estat esmentades: una és la que va ser propietat d'Abraham Escaleta i després, successivament, de Pere Pasqual, Francesc Bonanat, Joan Bertran i Bonanat, Francesc Benet de Montbui, Antoni Llombard, Antoni Joan Llombard i la Generalitat; l'altra és la de Mossé Acan, que també va passar a mans de Pere Pasqual i tot seguit a la Generalitat, tant si s'havia fusionat prèviament amb la veïna d'Isaac Bonanasc com si no.

Però, endemés, el mateix carreró menava a la casa del jueu Roven Bonafeu o, quan es va fer cristià, Ramon Ses Escales. També tenia una segona entrada pel carreró de tramuntana, que permetia l'accés a la botiga que Bonafeu posseïa als baixos de la veïna casa d'Azday Brunell. Aquesta petita construcció va subsistir fins al segle XVI, però la resta s'havia ensorrat molt abans i convertit en pati. Els Censos de Robres són explícits:

> Aquella casa de terra fins al cel que Ramon Sesascales possehia en lo call major de Barchinona y en un carrer o carreró dit de la Escola xica, que afrontaba a orient ab honor que fou del venerable Francisco Morató, canonge de Barchinona, en lo qual habitava lo venerable Guillem Braher, també canonge, y a mitg dia part ab honor que fou de Abraham Sescaleta o de Bonefilla muller sua y part ab dit carrer o carreró en lo qual dita casa té lo portal major, a ponent part ab honor que fou de Samuel Gracià y part ab altre carrer que no passa, y en dit carrer dita casa o hospici té una casa sota la casa de Atzay Brunell, y a tramuntana ab honor de dit Atzay[80].

La propietat va ser transferida l'any 1394 a Ramonet de Màrgens, de la tresoreria reial[81], el qual l'any 1406 la va cedir al notari Arnau Piquer:

> Fa mestre Arnau Piquer notari per compra que ha feta de en Ramonet de Màrgens, de la tresoreria del senyor rey, lo qual stà en lo carrer d'en Jaupí, per cens de l alberch que ha en lo dit carreró e devant la dita font, e lo qual fo d'en Ramon Çes Scales [ratllat: jueu], pagadors cascun any en los dits terminis […] VIIII morabatins, valen IIII lliures 1 sou[82].

D'acord amb l'acta notarial corresponent, Ramon de Màrgens, *de domo regis*, ja havia cedit l'usdefruit de la casa durant cinc anys al notari Piquer, però l'any 1406 li va establir en emfiteusi perpètua la propietat útil, que al seu torn ell mateix tenia per concessió del propietari eminent, Jaume Colom[83]. El document recorda que els antics propietaris eren els conversos Ramon Ses Escales (abans, Roven Bonafeu) i el seu fill Bartomeu de Pons (*de Ponte*, abans Mossé Bonafeu).

L'any 1415 la propietat va ser adquirida per l'especier Francesc Bonanat, el mateix que l'any 1407 ja havia aconseguit dels diputats la sinagoga Poca. Com ja s'ha repetit,

79. ADB, Mensa episcopal, Censos de Robres, IV/2, f. 28.

80. ADB, Mensa episcopal, Censos de Robres, IV/2, f. 35.

81. Era fill de Ramon de Màrgens, un important mercader, recaptador de les *questie* reials. L'any 1357 Ramonet era substitut del tresorer reial Pere Desvalls. Pertanyia a la família que va posseir efímerament la castlania del castell de Mataró; vegeu Salicrú 1992.

82. ACB, Extravagants, *Llibre dels morabatins que l'honrat Jacme Colom pren cascun any…*

83. AHPB, Francesc de Manresa, 90/13, vendes (1406-1407); 1406, 19 de gener.

l'any 1500 formava part de les propietats del jurista Antoni Joan Llombard i es mantenia sense edificar[84]. Devia conservar també les dimensions originals, que d'acord amb la declaració del citat Llombard eren: sis canes i mitja (devers 9 metres) a la banda de llevant, que afrontava amb la casa del deganat; sis canes i quatre pams (prop de 10 metres) a la banda de migjorn, que limitava amb la resta de la propietat d'en Llombard (poc més de 6 metres) i un residu del carreró de la sinagoga menor (una mica menys de 4 metres); sis canes i dos pams (aproximadament, 9,5 metres) a la banda de ponent, limítrofa amb la casa de Ramon Botí —abans de Samuel Gracià—; i sis canes (devers 9 metres) a la banda de tramuntana, que donava al cul-de-sac i a la botiga esmentada. Tot plegat, era un solar gairebé quadrat, que feia entre 9 i 10 metres per costat. L'any 1532 va passar a mans de la Generalitat i va desaparèixer sota el terraplè del Pati dels Tarongers.

Casa Menescal i escrivanies de la plaça de Sant Jaume

L'any 1584 els diputats —amb el vot discrepant de l'oïdor reial, Gaspar Peiró, que preferia destinar el capital, 7.000 lliures, a la lluïció de censals— van aconseguir la casa dels Satorre, amb el pressupòsit d'adquirir més endavant la resta d'immobles que s'arrengleraven fins al carrer del Bisbe, tots ja fora del call: l'edifici de la cantonada oposada i set botigues instal·lades a la planta baixa de la residència dels Satorre. D'acord amb alguns pergamins conservats a la Biblioteca de Catalunya[85], la casa que feia cantonada entre la plaça de Sant Jaume i el carrer del Bisbe era propietat, al tombant del segle XVI, del mercader Jaume Ventallols, el qual segurament l'havia heretat de la seva muller Miquela, i aquesta al seu torn del seu pare, el causídic Macià Oller, un igualadí establert a Barcelona que també posseïa un alberg davant per davant, fent cantonada amb el carrer del Paradís. Després, l'immoble que ens interessa va passar al seu cosí germà Bernat Ventallols, un cavaller de la Pobla de Claramunt. Aquest senyor la va vendre l'any 1539 al llibreter Jaume Menescal, el qual la deixà al seu fill Joan Pau, i aquest al seu fill Lluís, de manera que va ser ocupada per tres generacions d'una mateixa família de reconeguts llibreters barcelonins. En realitat, era un agregat de tres espais: una casa amb tres portals, gravada amb quatre lliures i vuit sous censals a favor del convent de dominics de Barcelona; una botiga amb un allotjament contigu a la planta baixa, amb càrrega censal de sis lliures a favor de les monges de Sant Antoni i Santa Clara; i una segona botiga amb dos portals, situada just a la cantonada entre la plaça de Sant Jaume i el carrer del Bisbe, gravada amb cinc lliures i cinc sous censals també a favor dels dominics de Barcelona. El mes de gener de 1597 la Generalitat va pagar 2.000 lliures pel conjunt i, finalment, va poder alliberar el gran solar de planta regular i rectangular que possibilitaria la construcció del nou cos arquitectònic renaixentista.

Cal puntualitzar, però, que una petita fracció de l'alberg menor dels Benvenist havia estat adquirida per 250 lliures pels diputats ja en el moment d'aixecar el nou edifici gòtic. Era un fragment allargat i lleugerament trapezoïdal; més o menys, feia deu metres de llargària per dos metres d'amplària a la banda de llevant i tres metres a la de ponent. Devia ser imprescindible a fi de regularitzar fins on fos possible l'edifici traçat per Marc Safont.

Alhora, la Generalitat es va proposar d'adquirir les set botigues esmentades, que en aquell temps eren ocupades per les escrivanies dels notaris Francesc Aquiles —dues escrivanies unides en una sola—, Galceran Francesc Devesa —encara que la propietat pertanyia a la causa pia de Caterina Ginebret, hereva del notari Dalmau Ginebret—, Joan Andreu —de fet, propietat d'Elisabet Capllonch, casada amb el jurista Esteve Sicard i vídua en primeres núpcies del notari Jeroni Ollers, del qual havia heretat la botiga—, Francesc Pedralbes —però propietat de la vídua del notari Llorenç Sotalell—, Francesc Pujó —dues botigues unides en una sola escrivania—, Salvador Masclans —encara que propietat de l'ardiaca Rafael Llorenç, de Tarragona— i Macià Pastor —en realitat, de la

84. ACB, Sant Sever, capbreu de Guillem Joan Colom (1498); 1500, 21 de febrer.

85. BC, Arxiu Històric, perg. 43 (1538, 1 de maig); perg. 300 (1537, 17 d'abril).

vídua del notari Bartomeu Bofill. El preu de compra va oscil·lar entre 250 i 350 lliures per cadascun dels locals, a més dels censals que gravaven alguna de les escrivanies i que foren assumits pels venedors. S'anaren pagant al llarg de l'any 1597 i dels primers mesos de l'any 1598.

Cases capitulars

Quant al carrer del Bisbe, després de l'alberg d'Antoni Llombard, que era contigu a la façana de Pere Joan, hi havia, cap a tramuntana, tres cases del capítol de canonges de la catedral. La primera era la casa del degà. L'any 1587 va ser comprada pels diputats, quan n'era titular Onofre Pau Cellers, doctor en drets i vicari general de la diòcesi, a més d'assessor i oïdor eclesiàstic de la Generalitat. La segona va estar ocupada a l'inici del segle XVII pels canonges Joan Safont i Macià Amell, abans que fos venuda als diputats l'any 1620. Gràcies a l'inventari *post mortem* del canonge Safont, protocol·litzat pel seu parent Josep Safont l'any 1613, podem saber que la casa disposava d'entrada, celler, estudi, una sala, una cambra, cuina i una segona cambra anomenada *dels fadrins*; en canvi, no consta l'existència d'un hort o d'un pati, la qual cosa fa pensar que eren cases d'escassa profunditat[86]. La tercera casa, que feia cantonada amb la baixada de Santa Eulàlia, també havia estat regularment habitada per canonges, com ara el canonge Vergonyós, i va ser comprada pels diputats l'any 1610. Totes aquestes propietats estaven franques d'alou.

Cases cristianes a la baixada de Santa Eulàlia

Finalment, a la baixada de Santa Eulàlia, entre la casa del canonge Vergonyós suara esmentada i les de Jerònima Canyelles, és a dir, entre les cases que formaven angle amb els carrers del Bisbe i de Sant Honorat, respectivament, hi havia dues cases més. Devien ser de poca entitat, perquè la Generalitat en va pagar únicament 900 lliures per totes dues. El propietari s'hi va resistir i va instar un plet, però els diputats tiraren pel carrer del mig, sense contemplacions, i les feren enderrocar, abans fins i tot de consignar el preu estipulat, la qual cosa no va succeir fins l'11 de març de 1600. El mateix dia també aprovaven l'amortització dels censos que les gravaven, a favor de la comunitat de preveres i beneficiats de Sant Pere de les Puel·les i dels obrers de la parròquia del Pi[87]. Per tant, mai no van formar part del call. Llavors n'era el propietari mossèn Galceran Torró, però havien estat del notari Bernat Climent Canaletes i, abans, del notari Miquel Vila —al primer quart del segle XVI— i de l'apotecari Bernat Marquilles[88].

Estructures descobertes amb motiu del buidat del terraplè sota el Pati dels Tarongers l'any 1910. Dos individus contemplen les restes arqueològiques i un d'ells assenyala l'arrencada d'un arc. Sobre aquesta part del solar Josep Bori va construir l'actual sala de conferències.

Structures uncovered while excavating the earthwork in the Orange Tree Courtyard in 1910. Two people are looking at the archaeological remains and one of them is pointing to the springing line of an arch. On this part of the site, Josep Bori built what is now the lecture theatre.

86. AHPB, Josep Safont, 563784, Llibre d'inventaris i encants; 1613, 18 de març.

87. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-165, f. 97v.

88. Mort l'any 1482, era propietari d'una biblioteca respectable —25 llibres, que no era poca cosa per l'època—, conseller de la ciutat, fill de mercader, germanastre del més famós jurista Jaume Marquilles i germà o germanastre de Francesc Marquilles, assessor i advocat de la Generalitat.

Obra condecent e assats sumptuosa: la casa gòtica de la Diputació del General

MARIÀ CARBONELL I BUADES

The Gothic house

The Gothic house that constitutes the original core of the Palace was largely adapted to the contours of a plot of land that was occupied by a large building in the main Jewish Quarter of the city. Acquired by the deputies – members of the government – in 1400, it respects the Mediaeval alignment of the surrounding streets. The building work was directed by Marc Safont, a great master builder who had trained in the Barcelona Cathedral workshop. The first building campaign, which resolved the structural system and set the overall scheme of the composition, went on for over a decade, from 1413 to 1424 approximately. That phase also included the construction of the staircase. The chapel and the adjoining sacristy date from 1433-1434. Originally the main facade was on Carrer de Sant Honorat, but the one on the opposite side, in the street that joined the Casa de la Ciutat (the seat of the City Council) and the cathedral, soon gained greater importance. The building is organised around a central courtyard with an elegant gallery of Gothic arches on the first floor resting on slender columns of Girona limestone. On the ground floor were the porter's lodges, the clerk's office and the chapel. The staircase provided a majestic ascent to the main floor, where three rooms of different sizes were built: in the western space, the Council Chamber and the Auditors' Chamber; and in the eastern area, the Accounts Archive. The upper floor was reserved for the service rooms. Altogether the building follows the typology of the city mansion, though it does have distinctive elements: the extra large size, an ambitious programme of sculptural ornamentation and an abundant heraldic iconography. We should also mention the harmony of the proportions, the quality of the building technique and the functional suitability.

No és fàcil endevinar les intencions que van impulsar els consistorials a comprar la casa que havia estat propietat dels jueus Mossé Natan i Bonjuhà Cabrit, perquè és indiscutible que en un primer moment no tenien el propòsit de transformar-la en seu permanent de la Diputació del General. Potser s'entenia com una simple inversió, per no dir una operació especulativa, com sembla demostrar-ho el fet que tot seguit volgueren treure'n un rendiment econòmic. Així es dedueix almenys d'un document de l'any 1403 que recull un requeriment del General a Francesc Bertran, com a successor del banquer Pere Brunet —és a dir, el venedor de la casa als diputats, tres anys abans—, perquè retornés 503 lliures, 15 sous i 18 diners, que eren el valor global de dos censals que l'esmentat Brunet havia carregat sobre l'immoble, a fi de poder-lo llogar o vendre franc d'alou[1]:

> Com lo honrat en Pere Brunet quòndam, cambiador e ciutadà de Barchinona, olim ço és a 3 del mes de desembre de l'any de la Nativitat de Nostre Senyor MCCCC hage feta venda als honrats micer Alfonso de Thous, doctor en decrets, mossèn Jaume March, cavaller, e an Ramon Dezplà, ciutadà de Barchinona, així com a deputats del General de Cathalunya, de tot aquell alberch ab retrocortal e drets e pertinències sues per preu de 3.500 florins d'or d'Aragó, lo qual lo dit Pere Brunet dehia haver, tenir e possehir en la ciutat de Barchinona en lo carrer apel·lat de Sant Honorat lo qual solia ésser cayll de juheus per si e franch alou […] e com los dits deputats hagen donat lo dit alberch al corredor per vendre aquell en alou e no's tropia qui vulla dir al dit alberch ne donar-hi lo preu que val, e açò per tal com se diu e se afferma en veritat e vós sabets bé que en lo dit alberch se són carregats sa entens XXXX morabatins de çens de una part e d'altra part X morabatins pagadors cascun any en cert terme a certs senyors. E com vós mossèn Francesc Bertran, cavaller, siats succehidor en los béns e heretat del dit Pere Brunet […] Joan de Bellmunt, procuradors dels deputats, requereix a dit Bertran que faça llevar dits censals perquè romangui en franch alou e los dits deputats pusquen aquell vendre liberalment per si e franch alou…

Recordem que el canvista Pere Brunet havia adquirit la casa a la família Garrius, incloent-hi el pati de l'antiga escola d'esgrima i la sinagoga menor (pel que fa a aquest tema, vegeu el capítol anterior). Segons aquest document, l'hereu de Brunet va ser Francesc Bertran, un rellevant cortesà al servei de Joan I i Martí l'Humà, conseller i falconer major dels reis, fill del també banquer —a més de senyor del castell de Gelida i la quadra de Masó— Berenguer Bertran. Però, ja sigui perquè els diputats canviaren d'idea quant a la necessitat de disposar d'una seu definitiva, ja sigui perquè no van aparèixer llogaters o compradors adients, el cas és que l'edifici va restar definitivament en mans de la Generalitat. De fet, el mateix any 1403 els diputats rebutjaven que es convertís en allotjament de la reina Sibil·la de Fortià. A més, sembla que hi exercien llurs funcions, perquè des del mateix moment de l'adquisició la documentació sempre recull la fórmula *in domo in qua officium Deputationes exercet*. Això no significa que llavors ja s'hagués pres la decisió de reconstruir la casa jueva o de substituir-la per un edifici nou. Segons el document abans transcrit, aquesta idea no pot ser anterior a l'any 1403. Després, els propis diputats, conscients del progressiu augment de les tasques administratives i de la transcendència de les responsabilitats polítiques que anaven assumint —sempre, per descomptat, en el si d'un sistema pactista amb la monarquia—, són els que es refereixen, ja l'any 1416, a *la casa on se exercexen actes públichs tan notables e de tan gran ponderositat com són los actes del General*. En conseqüència, això exigia una *obra condecent et assats sumptuosa*, que ja s'havia començat a construir.

Amb anterioritat, la Diputació no havia disposat mai d'una seu permanent, sinó que ocasionalment havia trobat allotjament en el convent dels framenors (així almenys ho recorda una deliberació de l'any 1596) i en el de dominics de Santa Caterina. Per això, en agraïment a l'hospitalitat rebuda, l'any 1367 els diputats regalaven als frares predicadors vuit rems inservibles per a la navegació a fi que en poguessin fer ús en la construcció de les escales de la infermeria conventual. Tanmateix, hi ha indicis que a finals del segle XIV

1. AHPB, Joan Gasset, 89/2, manual, 1402-1404; 1403, [23 o 24] d'abril. Si no s'indica el contrari, les informacions d'arxiu procedeixen de Puig & Miret 1909-1910.

←

MARC SAFONT
Façana del carrer de Sant Honorat. Concebuda com a façana principal de l'edifici gòtic, aviat va ser rellevada per la del carrer del Bisbe.

MARC SAFONT
Façade on Carrer de Sant Honorat. Conceived as the main façade of the Gothic building, it was soon replaced by the one on Carrer del Bisbe.

MARC SAFONT (arquitecte) / PERE JOAN (escultor)
Porta del carrer del Bisbe. En origen, era l'accés al pati posterior del Palau, però aviat es va convertir en el portal principal, a causa de la importància urbana del carrer que unia la Casa de la Ciutat amb la catedral. És un senzill arc escarser rebaixat, però coronat per una fastuosa cresteria i el medalló magnífic de Pere Joan.

MARC SAFONT (architect) / PERE JOAN (sculptor)
Door on Carrer del Bisbe. Originally this was the entrance to the rear courtyard of the Palace, but it soon became the main door because of the urban importance of the street that ran between the City Hall and the cathedral. It is a simple segmental pointed arch, but topped by an elaborate crest and Pere Joan's magnificent medallion.

2. Estrada 2000.

el General disposava de casa pròpia, no sabem si comprada, llogada o cedida per algun particular; en aquest últim cas, el més raonable és que fos la d'un dels diputats, i entre aquestes la documentació sembla apuntar la casa Desplà[2].

Malauradament, la documentació relativa a la primera etapa d'ocupació de la casa jueva és insuficient, escassa i poc explícita. Els primers pagaments documenten l'empedrat del carrer de Sant Honorat i la fabricació dels armaris per estotjar les escriptures que generava l'escrivania major. A més, les primeres àpoques signades per mestres de cases no detallen a quines obres corresponen. Així, el mes de febrer de 1409 Jaume Sala i Ramon Joan, mestres de cases barcelonins, reben la mòdica quantitat de sis lliures i escaig, i entre els anys 1409 i 1410 el mestre de cases Berenguer Sala i el fuster Antoni Altanell cobren poc més de divuit lliures, sempre per feines que no es precisen. Aquestes quantitats només poden referir-se a obres d'abast molt menor, segurament adobs fets a la casa dels Garrius. El mateix es pot dir de la primera àpoca signada per Marc Safont, per valor de quatre lliures i escaig, datada el mes de desembre de 1410, deixant de banda que el document és important perquè per primera vegada vincula l'arquitecte a

la Generalitat. Més considerables són els pagaments fets el mes de setembre de 1411 al mestre de cases Berenguer Sala i al fuster Miquel Valls per valor de 223 lliures i escaig, els de l'any següent al mestre de cases Guerau Vanover i al fuster Francesc Gener per un total de gairebé 200 lliures, i a finals de l'any 1413 al mestre de cases Francesc Oliver i al fuster Bernat Tió per poc més de 60 lliures, sempre per obres que, com en els casos anteriors, no s'especifiquen. Encara que sense superar l'estadi de les conjectures, per mor de la gasiveria documental, es pot defensar que, no obstant la seva importància relativa, eren quantitats destinades a millorar l'estat de la casa jueva, pràcticament deshabitada des de l'assalt del call de l'any 1391; almenys la manca de regularitat en els pagaments sembla indicar-ho.

Primera campanya constructiva: *perquessar dins la ciutat mestres picapedrers e ymaginaires*

Segurament, la decisió de bastir un edifici de nova planta en el solar de l'antic immoble jueu no es pot desvincular dels substancials canvis polítics que tenen lloc a inicis de la segona dècada del segle XV i, en particular, de la celebració de les corts de 1413, instaurada ja la nova dinastia Trastàmara. Com molt bé ha explicat A. Riera Melis, aquella reunió constitueix una fita important en la història de la Generalitat i del país en general, ja que consolidà el sistema pactista i suposà un avenç decisiu del poder polític de la Diputació. Els vint capítols presentats pels parlamentaris i acceptats per Ferran I redefinien el nucli estructural i les atribucions fiscals i polítiques de la institució, consignades en una normativa específica, i perfilaven un organigrama gairebé definitiu. D'aleshores ençà, la Diputació restava integrada per tres diputats i tres oïdors de comptes, un notari, dos advocats, un assessor comptable, un conjunt de diputats locals i una sèrie d'escrivans, porters i altres oficials subalterns. Això passava, a més, en una època de bonança financera de la institució[3]. Per tant, les corts de l'any 1413 assenyalen un punt d'inflexió en la trajectòria històrica de la Generalitat, i també de la seva seu. La construcció d'un edifici de nova planta, de disseny aprimorat, que s'allunyava del tipus de casa que subsistia a l'antic call major, s'ha d'interpretar com la resposta arquitectònica a les noves funcions i necessitats d'una institució recentment reorganitzada i alhora com un símbol en pedra del seu envigorit paper polític, una seu que permetia al ciutadà percebre la voluntat de permanència de la Diputació, traduïda a forma monumental, tant per l'aspecte de la casa —dimensions, materials, decoració sumptuosa— com pel peculiar emplaçament urbanístic, en el cor de la ciutat romana i medieval.

Això no exclou la implicació personal dels consistorials o d'alguns d'ells, en una decisió tan transcendental. En aquest sentit, cal recordar que llavors presidia la institució fra Marc de Vilalba, abat de Montserrat, d'esperit emprenedor i afany arquitectònic, protegit del rei i partidari del papa Luna[4]. Els altres diputats del trienni eren Gilabert de Centelles i de Perellós, baró de Centelles[5] i Joan Ros i de Busquets, un important mercader de família oriünda de Cardona i ciutadà honrat de Barcelona[6]. Els oïdors eren Joan de Prades, prior de Santa Anna de Barcelona (i, com a tal, senyor baronial de Palafrugell) i bibliotecari de Benet XIII Luna[7], Ramon Berenguer de Llorac, castlà de Rocafort i futur senyor de Solivella[8], i Francesc de Santceloni, ciutadà de Girona[9].

En tot cas, les obres reberen tot seguit, sobretot a partir de l'any 1415, una forta embranzida. O això és el que es pot inferir de la documentació coneguda; de moment, caldrà deixar encara un marge d'error generós. Tot fa pensar que no s'aprofità gairebé res de les construccions jueves, llevat potser d'una part dels fonaments i l'arrenglerament de les parets mestres de la crugia de ponent. A més, els diputats estaven obligats a conservar l'alineació dels dos carrers limítrofs, ja que l'arranjament urbanístic era una competència municipal. També es respectaren les cotes topogràfiques, és a dir, el

3. Riera Melis 2011.

4. El tornarem a trobar més endavant, ja que dirigí de nou la Generalitat entre 1431 i 1434.

5. Entre d'altres, vegeu Fluvià [*et al.*] 2002.

6. Galera 1999, en particular p. 608 i s. Tornarà a ser diputat pel braç reial el trienni 1422-1425; a més va ser algunes vegades conseller i conseller en cap de Barcelona. Va morir l'any 1431. Potser convé d'esmentar aquí que era parent dels Llobera (un dels seus marmessors va ser Joan de Llobera), és a dir, de la família que va fundar l'hospital del mateix nom a Solsona, un edifici que guarda similituds amb el Palau de la Generalitat.

7. Si l'homonímia no m'enganya, el seu currículum conegut és: prevere, batxiller en drets i estudiant a Avinyó (1394); canonge i ardiaca de Prades a la diòcesi d'Urgell, càrrecs que permuta amb la parròquia mallorquina de Sineu (1395); canonge de Tortosa i infermer del capítol (en litigi amb el cardenal dels Dotze Apòstols, fins que aquest mor l'any 1405); canonge de Mallorca (1409), gràcies a la consideració del Papa envers Lluís de Prades, bisbe de la diòcesi (i amb dispensa prèvia d'il·legitimitat per ser fill de fadrí i fadrina); rector sense residència de la parròquia de Tivissa que l'any 1415 permuta amb la mallorquina de Porreres (de nou es recorda la dispensa d'il·legitimitat, però ara se'ns diu que era fill de casat i fadrina, el primer dels quals devia pertànyer a la casa comtal); prior del Sant Sepulcre a l'església de Santa Anna de Barcelona, amb la resignació prèvia de la infermeria de Tortosa (1416), figurant com a batxiller en lleis, llicenciat en decrets i canonge infermer de Tortosa. Vegeu Cuella 2003, Cuella 2005, Cuella 2006 i Cuella 2011. En la ressenya feta a una edició recent del *Llibre dels Privilegis de Palafrugell* (Barcelona, 2007; a cura de J. Villar), J. Perarnau assegura que Prades estava a càrrec de la biblioteca pontifícia, segurament la més important d'Europa d'aquell moment (Perarnau 2010).

8. En un primer moment va ser designat Guillem de Rajadell, que va renunciar per motiu de vellesa. Vegeu Díaz & Menchón 2011 i la bibliografia que hi esmenten. Després, Ramon Berenguer de Llorac va estar al servei d'Alfons el Magnànim com a tresorer general i ambaixador a la cort pontifícia de Roma. Deu ser del seu fill la làpida sepulcral conservada al claustre de Santes Creus.

9. Guilleré 1997.

Dos detalls d'una columneta gòtica: capitell i base de pedra nummulítica de Girona.

Two details of a small Gothic column: capital and base made from nummulitic limestone from Girona.

10. Només dissenteix d'aquesta opinió E. Riu-Barrera 2003. Tanmateix, no és vàlid l'argument que fa servir (l'òcul de l'arxiu que badava al pati o celobert dels Satorre, que ell creu prop del carrer de Sant Honorat), perquè la gran casa veïna s'estenia fins al carrer del Bisbe, com ara sabem.

desnivell existent entre els dos carrers fronterers, que encara es manté en els nostres dies: l'accés al pati gòtic per la banda de l'antic call exigeix superar una escalinata de set esglaons, una bona raó per convertir ràpidament en principal, si més no a la pràctica, la que en origen era una porta secundària. Per altra part, s'hi sumava el fet que cada vegada guanyava més pes urbanístic el carrer del Bisbe, que unia la nova Casa de la Ciutat amb la plaça Nova, a tocar de la catedral.

De la monografia de Puig i Miret ençà s'ha repetit que l'edifici actual conserva elements o fragments de la casa jueva, però això no passa de ser una conjectura sense cap suport documental. En realitat, es tracta d'una construcció de nova planta en la seva totalitat, tot i que perpetua en bona part la forma de l'antic solar —aproximadament, ja que intenta regularitzar-lo— i que, com he dit suara, manté l'alineació d'algunes parets mestres i, potser, se serveix d'una part dels fonaments. Justament aquestes hipoteques planimètriques i compositives permeten justificar algunes asimetries del conjunt definitiu. Per altra part, l'edifici traçat i dirigit per Marc Safont no respon a un projecte unitari, deixant de banda que finalment resultés prou homogeni i harmònic, sinó que es va bastir almenys en dues etapes constructives, successives i complementàries, però independents.

La primera fase abasta els primers deu anys i s'allarga aproximadament fins a 1424. És la més important per l'embalum estructural i perquè fixava l'esquema global de l'edifici. Essencialment, comprèn el pati gòtic principal, l'element central entorn del qual s'articulaven totes les dependències; la crugia de ponent, és a dir, la que llavors era considerada la principal, amb dues porteries al pis baix i dues cambres de representació a la planta noble, la del consell o consistori (convertida des de l'època de la Diputació primoriverista en sala de la Mare de Déu de Montserrat) i la dels oïdors (que més tard també es va usar com a arxiu i finalment esdevindria despatx presidencial); un segon pati amb accés des del carrer del Bisbe, resultat de la transformació d'un antic hort; i, separant els dos patis, un altre cos d'edifici, menys ample que el del costat oposat, on hom pensa que s'allotjava l'Arxiu de Comptes[10]. De més a més, és molt probable que hi hagués alguna oficina al costat de migjorn, és a dir, envers la plaça de Sant Jaume; si més no, allà radicava a mitjan segle XVI l'escrivania major, entrant des del carrer del Bisbe, a mà esquerra. Aquesta zona, però, fou remodelada per Pere Blai a finals del segle XVI i en ocasions posteriors (sobretot al segle XIX, quan s'hi afegí un cos d'edifici que integra

una escala de servei), de manera que els únics rastres de les edificacions anteriors són dues finestretes gòtiques i el perfil d'una porta cegada, que possiblement assenyalin la ubicació de la dita escrivania.

Després del gairebé insignificant cobrament de l'any 1410, el primer ingrés documentat de Safont, compartit amb el col·lega Bartomeu d'Alçamora[11], data del 6 de març de 1414, per poc més de 34 lliures. Després d'un buit documental, els pagaments es fan periòdics a partir del mes d'octubre de l'any següent. Sota la direcció de Safont, es treballava simultàniament en diferents parts de l'edifici. A finals de 1415 es tancava amb reixa una finestra de l'Arxiu de Comptes (el qual *mira en lo pati o entrada del alberch*) i al mateix temps s'acabaven les portes de la cambra del consell (*cambra sobirana sobre carrera del dit alberch*). A mitjan 1416 es contractava el mur de tancament de l'hort, és a dir, la magnífica façana del carrer del Bisbe —de fet, un llenç de paret anodí amb un coronament fastuós. L'obra es va prolongar tres anys i, com és prou sabut, va ser dirigida per l'imaginaire Pere Joan. Sempre es repeteix que l'ajudava Aliot de la Font, un seu presumpte *aparellador*[12], encara que l'abast d'aquesta intervenció és un problema sense resoldre; en qualsevol cas, Aliot apareix citat només el mes de juliol de 1419, mesos després que Pere Joan hagués acabat la façana.

D'acord amb els *Manuals comuns*, només durant l'any 1417 es van executar obres per valor d'almenys 2.070 lliures, és a dir, una quantitat superior al que havia costat la casa jueva, 3.500 florins d'or d'Aragó (menys de 2.000 lliures). Encara, el mes d'abril de 1420 l'administrador —al llarg de tota la campanya d'obres ho va ser Galceran de Mataró, regent dels comptes del General— ja havia gastat prop de 2.900 lliures en les obres de la cambra del consell i del pati *qui solia ésser ort*[13]. No sabem si aquesta quantitat és independent de les despeses citades abans, però no és impossible. En qualsevol cas, els pagaments que s'han pogut documentar fins aquell moment són molt considerables, la qual cosa reforça la hipòtesi que pràcticament tot l'edifici gòtic es va construir en les dates indicades. I això que no hi estaven inclosos l'import de la monumental escala, aixecada per Safont entre 1424 i 1425, pactada a preu fet per 200 florins d'or, ni el preu de la capella, que va ser construïda uns anys més tard. Com les fonts documentals permeten comprovar, se seguien dos sistemes diferents de contractació, a escarada i a jornal, essent aquest últim el més habitual, sobretot per a les obres de més relleu.

A finals de 1417 s'alçava la mitjanera amb la casa dels Satorre, és a dir, s'aïllava el nou edifici per la banda de migjorn, mentre que l'any següent es fornien de mobles algunes estances, com a mínim un tauler amb un drap negre decorat amb dos escuts de la institució per a la cambra del consell (*cambra nova del alberch de la Deputació apellada Cambra del Consell*) i els armaris per a l'Arxiu de Comptes. Això no obstant, s'hi devia respirar un aire de provisionalitat. Per exemple, a mitjan 1416 encara no hi havia cap porter —una figura que assumia més competències que la simple vigilància—, de manera que de la custòdia de la casa se n'encarregava un veí del davant, Jordi de Guàrdia. L'any 1418 s'endevina un fort impuls de la campanya constructiva. Al final del mateix any Safont cobrava pels jornals dedicats a ordenar el treball de les canteres (*parlar ab los padrers qui han los taylls en lo dit Munt[juïc]*), a fer proveïment de pedra (*haver e triar pedre necessària per la dita obra*) i, encara, a reclutar la mà d'obra necessària (*perquessar dins la ciutat mestres picapedrers e ymaginaires per fer la dita obra*). La documentació es refereix a mestre Safont, *qui ha fet com a mestre major la obra major de la casa de la Deputació*. Encara que aquesta afirmació no es pot prendre al peu de la lletra, com ho demostren els pagaments posteriors, ha de voler significar alguna cosa, segurament que les obres estructurals estaven força avançades.

L'any següent es treballava en el pati menor, en substitució d'un hort primitiu —sens dubte al solar de l'abandonada escola d'esgrima—, que s'acabava de tancar amb l'ornamentat mur de Pere Joan. Lògicament, les despeses no poden referir-se únicament a la pavimentació del pati menor, sinó a la seva organització definitiva, i això pressuposa

11. Deu ser l'homònim —o un parent, potser el pare— mestre major de la seu barcelonina, documentat uns anys més tard.

12. És el qualificatiu que li atorguen Puig & Miret, però més aviat s'ha d'interpretar com ajudant de Safont, el qual invariablement i sempre és anomenat mestre de cases, en obres d'ornamentació escultòrica (*mollos de las claravoyes*) i de talla arquitectònica (*membradures*), però també en feines complementàries (*fornir de draps encerats algunes de les finestres de la dita casa*). Compartien el llinatge, però res no fa pensar que tinguessin relacions de parentiu. En canvi, hom pot preguntar-se si el primer podria haver estat esclau del mestre. Com a cognom, Aliot (i Alliot) subsisteix actualment a França; com a nom de baptisme, encara era més freqüent la versió italiana, Aliotto. A Catalunya, antigament, el nom no era insòlit. Si més no, podem recordar el més famós de l'època, Aliot de Caupena, senyor de l'illa d'Egina i coper de Martí el Jove de Sicília; posseïa una relíquia important, el cap de sant Jordi, que li va sol·licitar el rei Martí l'Humà sense èxit, ja que finalment va passar a mans del Senat venecià. El pagament a Aliot de la Font (ACA, Generalitat, N-508, Cauteles i albarans, f. 123), del 24 de juliol de 1419, per 5 florins d'or, no permet assegurar que hagués treballat en la decoració del mur del carrer del Bisbe. Per a més detalls, vegeu el capítol dedicat a l'escultura gòtica en aquest mateix llibre.

13. El 2 d'abril de 1420 Galceran de Mataró comunicava que havia extraviat 27 lliures i escaig pertanyents a la comptabilitat de les dites obres. Les despeses globals sumaven devers 2.900 lliures, que havia distribuït en salaris de mestres i manobres i en la compra de materials. Els diputats aprovaren que la pèrdua es consignés com si fos una despesa més (ACA, Generalitat, N-508, Cauteles i albarans).

Detalls de la façana del carrer de Sant Honorat. Les finestres coronelles estan alineades a plom, encara que no respecten l'eix vertical definit per la porta.

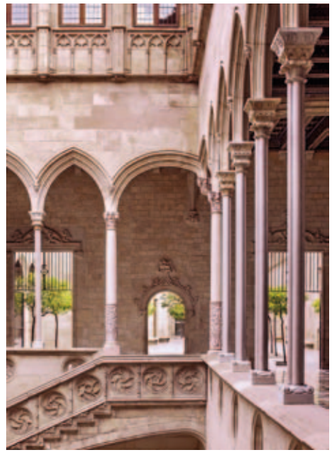
Details of the façade on Carrer de Sant Honorat. The cornice windows are in a straight line, although they do not respect the vertical axis defined by the door.

també els alçats. En particular, hi hem d'incloure la insòlita passera volada (*nayes*, com diu la documentació) que circueix el costat de tramuntana i la cara interior de la façana de Pere Joan. És molt probable que la galeria, que descansa sobre grans mènsules esglaonades, girés 90° a l'angle sud-est i es prolongués fins enllaçar de nou amb el cos d'edifici que allotjava l'Arxiu de Comptes, allà on ara s'alça l'escala d'honor vuitcentista. Per tant, no devia restar interrompuda com li passa actualment, sinó que havia de permetre una circulació perifèrica més completa, al llarg de tres costats del pati. D'altra part, no consta que mai hagués existit en aquesta zona una escala exterior d'accés a la planta noble. Aquesta solució de la naia volada perimetral —una espècie de fals pas de ronda— i, en general, l'organització del pati menor, que s'obre al carrer mitjançant un mur de tanca i deixa un frontis reculat, és estranya a la tradició local; en canvi, com assegura E. Riu-Barrera, és habitual en edificis rellevants de països més septentrionals[14]. A Barcelona trobem un recurs compositiu similar a la Casa de l'Ardiaca, deixant de banda les reformes radicals que ha experimentat en època contemporània —per exemple, entrant a mà dreta, disposava d'una naia sobre arcs rebaixats, però no del claustre actual—, ja que la muralla romana feia impossible la construcció d'un pati central. L'aspecte de la tanca es deu a la reforma promoguda per l'ardiaca Lluís Desplà a l'inici del segle XVI, però l'esquema planimètric és anterior. En el cas de la Diputació no obeeix per força a influències foranes, encara que tampoc les podem descartar del tot, sinó que senzillament es va mantenir o reproduir l'antic arranjament de l'hort i la tanca de la casa jueva. Tanmateix, el més original és la passera, que permetia guaitar fàcilment l'exterior.

A més, convé de recordar que l'espai disponible a la banda de llevant (carrer del Bisbe) era menys ample que al costat oposat. Dit d'una altra manera, no es podia dilatar cap a tramuntana, ja que limitava amb la casa veïna dels Pasqual-Bonanat-Bertran-Llombard (això vol dir, a més, que la façana de Pere Joan no continuava en direcció nord) ni cap a migjorn, on s'alçava la casa dels Satorre. El mateix es pot dir de l'Arxiu de Comptes, encaixonat entre les mateixes propietats; en particular, a la banda de tramuntana limitava amb l'espai que ara ocupa la capella i que en aquell temps era propietat del veí. Sobre aquest tema, caldrà insistir-hi de nou. En tot cas, llavors subsistia una part de l'edifici jueu, perquè l'any 1421, a més de fer obra a la cambra del consell, els diputats s'afanyaven a repassar els terrats i les teulades i, el que és més significatiu, es reparava la torre, una edificació d'ubicació incerta —probablement al costat de tramuntana— que va resistir fins al segle XVI i que devia formar part de les construccions antigues[15]. Alhora es va fabricar un pou, es va començar la pavimentació del pati principal i s'hi van col·locar els pedrissos.

De sobte, es produeix un silenci documental sorprenent, de gairebé quatre anys, fins al 1424, quan s'acomoden unes latrines a la planta baixa —que en breu foren traslladades a un lloc més remot a causa de la fetor que desprenien— i una cuina al pis més alt, al mateix temps que es fabricaven la coberta de la cambra del consell i el porxo superior corresponent, obra que va contractar Bernat Safont per 110 lliures, sense comptar la fusta. No podem descartar una paralització o un alentiment de les obres, que coincideix amb el nomenament de Marc Safont com a mestre major de la Llotja de Barcelona. Precisament, entre 1422 i 1423, l'arquitecte va construir-hi la *casa nova* o *botiga*, justificada per la necessitat d'incrementar l'espai d'emmagatzematge[16]. L'obra va costar la gens negligible quantitat de 1.800 lliures; hi van col·laborar, entre d'altres, l'escultor Antoni Claperós i el fuster —responsable de la coberta de fusta— Francesc Janer, el mateix que treballava a la casa de la Diputació almenys des de 1412.

Un cop reiniciades les obres a la casa de la Diputació, el mateix 1424 es pujava la mitjanera, o una part d'ella, amb la casa que havia estat del misser Pere Pasqual, és a dir, la paret divisòria pel costat de tramuntana. Això pot significar que es treballava en la galeria d'aquest costat del claustre i el corresponent segon pis. En aquest punt, per dilucidar els avatars constructius següents caldria conèixer la data d'adquisició d'un dels immobles del dit Pasqual, situat entre la casa dels Garrius i la de Saltell Cabrit, que havia



Angle nord-est de la galeria gòtica de la planta noble, modificat a mitjan segle XVI amb motiu del trasllat de la capella i de l'arranjament del primer tram del Pati dels Tarongers.

North-east corner of the Gothic gallery on the main floor, altered in the mid 16th century when the chapel was moved and the first stretch of the Orange Tree Courtyard was laid out.

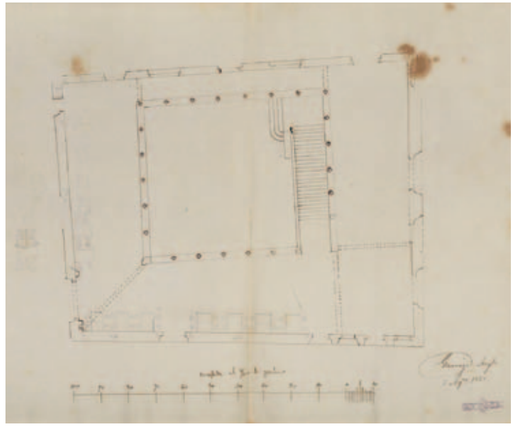
→ **Vista general del pati gòtic.**

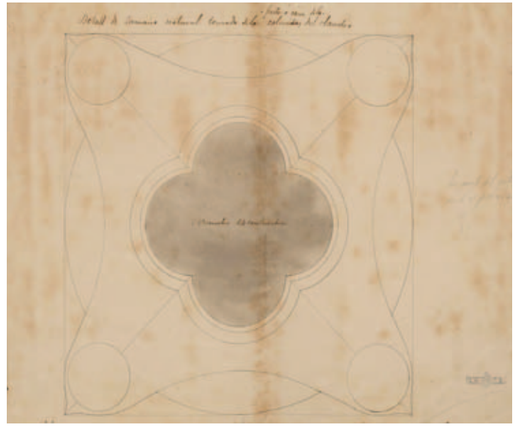
General view of the Gothic courtyard.

14. Riu-Barrera 2003, p. 195. Caldrà pressuposar que es refereix als Països Baixos, fent abstracció de la galeria volada. Edificis nobles amb pati davanter també apareixen representats en la pintura flamenca de l'època, com ara, per esmentar un sol exemple il·lustre, el retaule Bladelin de Rogier van der Weyden, de mitjan segle XV.

15. Puig & Miret 1911, p. 404, n. 27. El 24 de març de 1421 el mestre de cases Berenguer Vanover i el fuster Miquel Valls cobren 21 lliures dels jornals esmerçats, juntament amb altres manobres, en el sostre *fet a terrat* de la torre i en una mitjanera (*mitjà de la dita torra fet de rajola e de guix*) que la devia separar de la casa. Aquest fuster ja treballava a la casa l'any 1411, mentre que el mestre de cases devia ser parent de Guerau Vanover, que hi és documentat el 1412. El 22 de desembre del mateix 1421 calia refer (*embigar, empahimentar*) el sostre de la torre. A mitjan segle XVI s'adoba la teulada de la torre, encara que això no implica que fos la mateixa construcció del segle anterior (ACA, Generalitat, G-46/3, Despeses extraordinàries, 1557). Puig & Miret pensaven que la torre s'aixecava al lloc on es va construir la capella gòtica, però el gruix dels murs té una altra explicació, com es veurà més endavant.

16. Cañellas & Domínguez, 2001; Bernaus, 2003.





MIQUEL GARRIGA I ROCA
Pati gòtic: plànol del primer pis (1852) i secció d'una columna (1861), AHCB, Fons privats, Fons Garriga i Roca, 3-334/5 D-33. L'arquitecte remarca l'esveltesa del fust, de 14 cm de diàmetre, sobre el qual descansa un mur de 40 cm de gruix.

MIQUEL GARRIGA I ROCA
Gothic courtyard: plan of the first floor (1852) and cross section of a column (1861), AHCB, Private holdings, Garriga i Roca Collection, 3-334/5 D-33. The architect notes the slenderness of the shaft (14 cm in diameter), on which a 40-cm-thick wall rests.

estat propietat, entre d'altres, de Rafael Querol (o, abans del baptisme, Isaac Bonanasc). Malauradament, pel que fa a aquest tema els arxius són muts, ara com ara. Devia ser un habitatge de dimensions modestes, però imprescindible per poder edificar la galeria de tramuntana. El cas és que l'any següent es perfeccionaven el pati principal i la crugia de ponent: els documents fan referència a un arc de pedra per a una porteria, trenta-dos permòdols de pedra picada per sostenir les bigues de l'entrada —haurem d'admetre una accepció molt genèrica per a la paraula *entrada*—, l'entaulament del porxo sobirà, sis agulles i dues mitges agulles destinades també al pis superior i cent catorze canes de paviment del pati major[17]. De fet, Puig i Miret ja defensaven la idea que la galeria d'arcades del costat de Sant Honorat és posterior a les altres[18].

Sembla que la prèvia paralització de la fàbrica havia tingut efectes perjudicials per a la bona conservació de l'edifici. Per exemple, un document es refereix a *tornar de nou e embigar e empahimentar lo sostre de la cambra la qual és sobre el portal devers lo call, lo qual sostre començava ja derruir e decaure*. Però també es parla de la pedra *que ha servit per adobar l'arch dejús la naia del dit alberch qui és en lo pati devés la dita entrada*. No és impossible que dati d'aquella època el mur transversal que sosté la galeria de tramuntana del pati gran, un element asimètric respecte a la gran mènsula de perfil esglaonat que en teoria li hauria de fer parella a l'altre costat de l'entrada principal. A primera vista, sobretot per les dimensions i el format dels carreus, aquest mur pot semblar més modern, però no hi ha constància que hagi estat construït o modificat en època moderna i, endemés, ja apareix en els gravats i les fotografies més antics que es coneixen de l'edifici.

Així mateix, correspon a aquella fase la construcció de l'escala monumental, en substitució d'una altra preexistent —no necessàriament situada al mateix lloc, encara que sigui el més probable— i de la qual Safont va poder aprofitar els materials. El 22 de maig de 1425 cobrava 160 florins; l'havia contractat per 200 florins, però calia sostreure'n el valor de la pedra de l'escala vella. Finalment, el setembre de 1426 s'alçava la mitjanera entre l'Arxiu de Comptes i la casa dels Satorre —de fet, divisòria amb el pati o celobert de la dita casa—, obrint-hi però una rosassa a fi d'il·luminar profusament l'estança de la Diputació. És probable que es tracti de la mateixa obertura circular, de diàmetre considerable, que es conserva encastada al mur que tanca aquesta crugia pel costat del carrer del Bisbe. Si és així, es degué traslladar arran de la construcció del cos d'edifici renaixentista de la plaça de Sant Jaume; durant un temps va estar cegada, però es va reobrir en època de la Mancomunitat.

17. Si es tractava d'una mesura de superfície o canes quadrades, equivalien aproximadament a 278 metres quadrats (més o menys, 16 × 17 m); i si eren lineals, a devers 177 metres.

18. Puig & Miret, p. 394 i 406: "L'enllàs de la galeria nova ab les altres es patent als ulls de qualsevol constructor, cal no més fixarse ab les lligades de les pedres, ab les columnes dels ànguls, ab la disposició dels archs al interior". Tanmateix, no plantegen la possible incidència de la restauració de mitjan segle XIX, dirigida per M. Garriga i Roca.

A la pràctica, deixant de banda l'escala principal i algunes feines de perfeccionament, la primera etapa de les obres es donava per acabada a mitjan 1424, quan un rellevant grup de professionals barcelonins de la construcció visuraven la fàbrica de Marc Safont, sembla que positivament, tot i que la documentació és poc explícita. A més de Miquel Valls, que actuava com a fuster major del General, almenys *de facto*, participaren en la consulta Bartomeu Gual, mestre major de la catedral —ho va ser entre 1412 i 1441—, Pere Miquel, mestre de les muralles de la ciutat[19], i els mestres de cases Pere Oliver i Joan Vidal[20]. Durant els deu anys següents, els dirigents del General es dedicaren a vestir l'edifici d'acord amb la seva dimensió institucional. El mobiliari era escàs, costum de l'època, i es reduïa als armaris per estotjar la documentació, alguna caixa, un *artibanch*, una dotzena i mitja de cadires, dues taules, etc. Avui en dia aquestes estances ens semblarien massa despullades, però llavors era freqüent. Això sí, en dies solemnes la casa es vestia de gala, amb tot el luxe que proporcionava una profusió de catifes i, sobretot, de tapissos fabricats a la ciutat d'Arràs, al comtat d'Artois[21]. N'hi havia amb decoració vegetal i n'hi havia amb motius heràldics de la Generalitat, però els més preuats eren els historiats, inclosa la llegenda de sant Jordi. En algunes finestres hi havia vitralls policroms, com ara una coronella de la cambra del consell, que mostrava imatges religioses; havien estat dibuixats pel pintor Lluc Borrassà i fabricats per Joan de Roure, un vitraller d'Anvers. A la casa predominava, doncs, la moda decorativa flamenca.

En aquell temps, la planta de l'edifici gòtic no quadrava exactament amb l'actual. S'hi ajustava pel que fa a les crugies de ponent i migjorn, i potser en part la de tramuntana, al voltant del claustre gòtic, però no la de llevant. Com he dit, l'espai que ara ocupen la capella i la seva ampliació setcentista era propietat del veí, és a dir, Pere Bertran, nét i hereu de Francesc Bonanat. Recordem que l'any 1409 aquest ric apotecari havia edificat una casa sobre els solars de diferents propietats jueves: la d'Abraham Escaleta —en origen, dues plantes baixes—, la de Ramon Ses Escales —transformada en pati— i la sinagoga menor —que incloïa un petit habitacle i un pati— que li havia venut la Generalitat. Precisament la venda de la sinagoga va originar una reclamació de les monges dominiques, que n'exigien la propietat o el seu valor en doblers, com a hereves —juntament amb la parròquia de Sant Jaume, el monestir de Sant Jeroni de la Vall d'Hebron i la capella de Sant Honorat de la catedral de Barcelona— del difunt Pere Pasqual. Aquest últim havia estat propietari d'altres dos immobles al mateix lloc, l'esmentada casa d'Isaac Bonanasc i una altra casa força petita a tocar de la sinagoga, antigament de Mossé Acan, que els diputats van fer-se seves a fi de substituir-les per la galeria de tramuntana i la capella de Sant Jordi.

S'ha publicat que la capella ocupa el solar de la sinagoga menor, però ho desmenteix la documentació ara exhumada (vegeu el capítol anterior), perquè demostra que l'espai de culte jueu afrontava —sense presentar-hi obertures, però— amb el carrer del Bisbe. També és segur que el solar de la sinagoga i les dependències annexes es van immiscir en la casa d'en Bonanat. Així, doncs, repeteixo que l'alberg que els diputats van comprar per poder edificar la capella no era la sinagoga menor, sinó un dels quatre immobles jueus que integraven la residència del difunt Pere Pasqual i, en concret, la casa de Mossé Acan, a la qual s'accedia pel carreró de la sinagoga. Gràcies a la comptabilitat del citat Joan Bertran (en realitat, dels seus tutors), sabem que l'any 1439 es van fer obres importants a casa seva, en part justificades per les del General. Per exemple, el mestre de cases barceloní Pau Isern cegava amb llambordes de pedra algunes portes i finestres, alhora que obrava una finestra nova al carreró que separava tots dos edificis (*sive cararono que seu quam est inter dictum hospicium et dictam domus dels diputats*). A més, adobava un angle de la torre que hi havia *in opere vetere*, alçava una paret i fabricava envans al costat de la mateixa torre, i reparava les teulades i els terrats. Pel que sembla, l'ajudava el fuster Antoni Olzina. L'any 1443 hi intervenia Guillem Cuquo (Cucó?), mestre de cases i fuster de Barcelona, que obria un portal a la botiga major, assegurant

19. Pere Miquel deu ser l'homònim que ja apareix documentat en una reunió de mestres de cases barcelonins l'any 1399: AHPB, Arnau Piquer, 50/6; 1399, 19 de gener.

20. Aquest Joan Vidal ha de ser l'homònim documentat a la catedral entre 1412 (sala capitular) i 1433 (claustre); va ser mestre major de la ciutat entre 1431 i 1445. Vegeu Valero 1993.

21. Per corrupció fonètica, els tapissos eren anomenats *draps de ras*, en comptes de draps d'Arràs.

Detalls de la façana de la capella. Gablets de les finestres, amb perfil eriçat de frondes i timpà decorat amb querubins.

Details of the façade of the chapel. Window gablets, with a spiked profile of leaves and tympanum decorated with cherubim.

←

Vista general del Pati dels Tarongers cap a tramuntana.

General view of the Orange Tree Courtyard looking north.

les naies de l'alberg principal i, a més de feines menors —o no tant, per exemple netejar la claveguera que desembocava a la font del Call—, *fiu cloura un portal gran qui exia del pati del alberch maior en lo carreró e un portal qui passava del sostre de la botigua major en lo sostre de la botigua petita*[22].

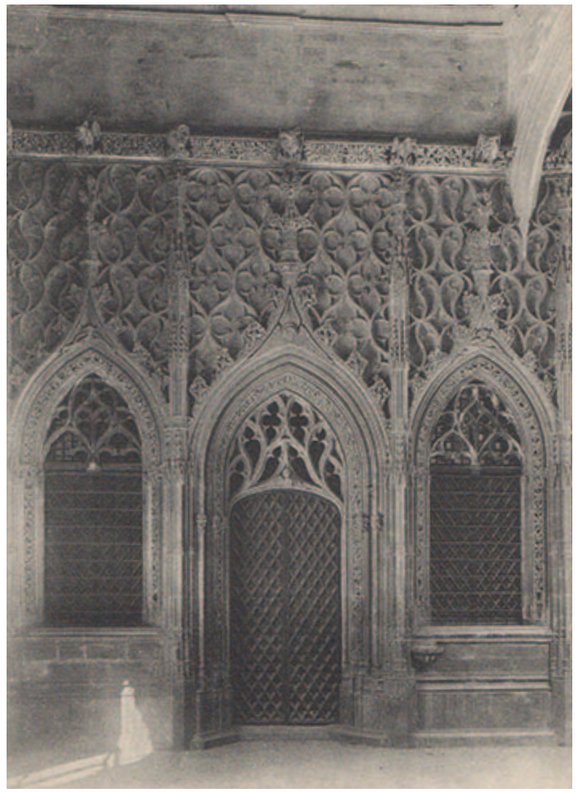
En definitiva, si no mal interpreto la nova documentació, la sinagoga menor era limítrofa amb la capella i ocupava el sector sud-oriental de la casa dels Bonanat-Bertran-Llombard i en concret la part més meridional de la dita casa, justament on l'any 1533 Antoni Carbonell aixecarà un nou cos d'edifici, d'un sol pis i acabat en terrat, que serà remuntat a la segona meitat del segle XVIII arran de l'ampliació de la capella gòtica. En definitiva, en un primer moment la crugia de llevant del claustre gòtic, la corresponent a l'Arxiu de Comptes, afrontava a migjorn amb la casa dels Satorre i a tramuntana amb l'antiga casa de Mossé Acan —després de misser Pasqual i després solar de la capella. Això justifica millor l'organització del pati menor —les dimensions i la forma del qual es veien constretes per les cases veïnes— però en canvi planteja alguns problemes de difícil solució, com ara la particularització de la seqüència cronològica de les galeries de llevant i de tramuntana i, en particular, en llur angle de confluència. En altres paraules, no és fàcil fer la reversió virtual de l'aspecte primitiu d'aquesta zona, és a dir, de l'encaix entre l'Arxiu de Comptes, al primer pis, i la capella amb la sagristia adjacent, a la planta baixa.

Capella ab tots arreus e forniments

També manquen documents que permetin resseguir fil per randa les vicissituds constructives de la capella de Sant Jordi, però els que coneixem demostren la rapidesa de les obres. La cronologia resta cenyida a dues dates: d'una banda, el 9 de febrer de 1433, dia en què el diputat eclesiàstic, fra Marc de Vilalba, abat de Montserrat, en nom propi i en el dels seus col·legues, Bernat Galceran de Pinós-Fenollet i Fernández de Ahones, vescomte d'Illa i de Canet, i Francesc Desplà, ciutadà de Barcelona[23], sol·licitava a les corts reunides a la capital l'edificació d'una capella a fi de celebrar-hi missa diària; i, d'altra banda, el 28 de juliol de 1434, quan la Generalitat va concedir una gratificació de

22. AHPB, Bartomeu Agell, 142/37: àpoques de Joan Bertran, 1439-1453.

23. Ferrer 2007.



Fotografia de finals del segle XIX que mostra el frontis de la capella sense els frisos ornamentals de la part superior. En origen, la proporció de la façana era perfectament quadrada.

Photograph from the end of the 19th century which shows the façade of the chapel without the ornamental friezes of the upper part. Originally the proportion of the façade was perfectly square.

L'esquema compositiu de la façana de Safont recorda el d'algunes sales capitulars i sobretot el de la capella del palau episcopal de Tortosa construïda cent anys enrere.

Detall de la traceria flamígera d'una de les portes laterals del retaule major de la seu de Tarragona, obra de Pere Joan, força semblant a les de la capella de Marc Safont.

The compositional layout of Safont's façade recalls the façades of some chapterhouses and especially the Bishop's Palace in Tortosa, built a hundred years earlier.

Detail of the tracery of the side doors of the high altarpiece in Tarragona Cathedral, done by Pere Joan and very similar to the ones in Marc Safont's chapel.

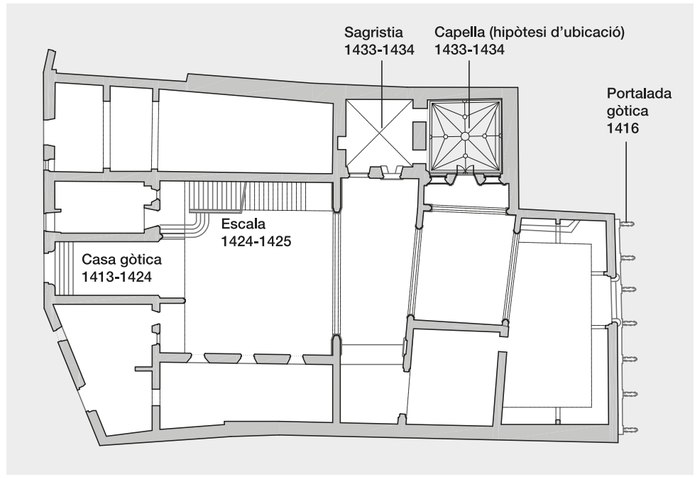
→

Vista general de la façana de la capella gòtica de Sant Jordi.

General view of the façade of the Gothic St George Chapel.

Façana i volta de creueria de la presumpta sagristia gòtica, construïda per Marc Safont a la planta baixa del Palau. Juntament amb la capella, són els únics espais quatrecentistes que es van cobrir amb volta de pedra. La decoració de la clau de volta integra les imatges de la Mare de Déu amb l'Infant i els sants Marc, Francesc i Bernat, patronímics dels diputats del trienni 1431-1434 que també manaren construir la capella.

Façade and rib vaulting of the supposed Gothic sacristy, built by Marc Safont on the ground floor of the Palau. Together with the chapel, these are the only 15th-century spaces that were covered with stone vaults. The decoration of the keystone includes the images of the Virgin and Child and St Mark, St Francis and St Bernard, the names of the deputies of the three-year period 1431-1434 who also ordered the building of the chapel.



Cronologia constructiva de l'edifici gòtic (1413-1434) i hipòtesi del primer emplaçament de la capella de Sant Jordi.

Chronology of the construction of the Gothic building (1413-1434) and a hypothesis on the initial location of the St George Chapel.

10 florins d'or a Marc Safont per haver acabat l'obra i, per extensió, tot l'edifici gòtic del General. En total, un any i mig de feina per construir una capella de petites dimensions, però rica en elements ornamentals, i la sagristia adjunta, de superfície gairebé idèntica a la capella i també coberta amb volta de pedra. De nou apareix a la palestra fra Marc de Vilalba, que ja s'havia posat al capdavant de la construcció de la casa gòtica; és lògic que volgués encarregar-se de l'acabament.

No hi ha testimonis directes, gràfics o literaris, de l'emplaçament original de la capella, però el que és indiscutible és que no era l'actual, ja que ocupa aquest espai només des que la hi va traslladar Antoni Carbonell, en una operació arriscada duta a terme entre 1545 i 1548. Fins ara, totes les hipòtesis eren possibles. Segons E. Riu-Barrera[24], la primera ubicació era a la planta noble, a l'angle nord-est del pati, és a dir, just al davant del lloc actual, tot i que reconeix que devia obstruir el pas gairebé del tot. Els dos arcs gòtics que formaven l'angle de la galeria —substituïts per Carbonell per dos de carpanells que van a trobar-se en un capitell penjat— no s'haurien unit en una columna cantonera, sinó que haurien connectat en els murs de la mateixa capella. De fet, el contracte cinccentista —de redacció força ambigua, tot sigui dit— parla de *fer dos archs que reprenguen dels salmés dels dos arquets, ço és la hu de sa y l'altra dellà que vuy apunten ab dita capella*. També opina que l'espai ocupat per la capella abans devia ser un pati, però ara sabem que no era el cas. L'al·lusió que la capitulació fa a uns murs que necessitaven reforç es refereix en realitat als perimetrals o de contenció del primer tram del Pati dels Tarongers; feia poc que aquest àmbit s'havia terraplenat i justament llavors s'hi construïen les llotges que el tanquen a llevant i a ponent. D'altra banda, la hipòtesi de Riu-Barrera no justifica un emplaçament tan il·lògic, que pràcticament hauria impossibilitat la circulació contínua per les galeries altes del pati. Tampoc no resol la qüestió de l'orientació de la capella, però es fa difícil d'acceptar que l'espectador, pujant l'escala i arribant a la naia o embocadura, no hagués tingut una visió frontal i amb certa perspectiva d'una façana ostentosa, dissenyada per resplendir a certa distància.

Ben mirat, a falta de nous arguments, és més raonable mantenir l'argumentació que vaig proposar fa uns anys[25]: que la capella es trobava a la planta baixa, just davall de l'emplaçament actual, és a dir, al nivell inferior i septentrional de la crugia de llevant. Travessat el pati menor —en aquell moment la porta més usada ja era la del carrer del Bisbe—, la capella s'allotjava immediatament a la dreta, accessible a peu pla, amb la preciosa façana orientada a migjorn, davant per davant de l'escrivania major i aixoplugada sota l'Arxiu de Comptes. Hi ha més raons per defensar aquesta hipòtesi. Per exemple, que els principals edificis públics barcelonins de caràcter civil disposaven d'una capella a la planta baixa, sovint a la vora d'un pati de tarongers o enjardinat, no pas a la planta noble. Era el cas de la Casa de la Ciutat, amb la capella —desapareguda— annexa al Trentenari, a tocar de l'escrivania, que va ser inaugurada amb una missa el dia de Pasqua de 1401[26], i era el cas de la Llotja, l'oratori de la qual —així mateix desaparegut— va ser construït per Joan Safont, fill i successor de Marc Safont en les obres de la Generalitat, i inaugurat l'any 1452[27]. Encara, es poden recordar altres exemples: alguns palaus reials, les llotges de mar de Mallorca i València, etc. D'altra banda, la petita habitació adjacent a l'espai que presumptivament allotjava la capella es pot identificar fàcilment amb la sagristia primitiva.

En qualsevol cas, sobre el primer emplaçament de la capella, una nova perquisició arxivística ha proporcionat novetats importants (vegeu també el capítol dedicat a l'ampliació del Palau cap a tramuntana). Almenys tres documents anteriors al trasllat situen la capella a la planta baixa: el primer, datat l'any 1532, al·ludeix al mur de contenció del terraplè del Pati dels Tarongers que s'havia d'alçar immediat a la galeria de tramuntana del claustre gòtic (*partirà del cantó de la propdita paret que com és dit serà fete a la part de la casa de la Deputació, quasi sobre la capella, envers la casa que és stada comprada dels hereus de micer Lombard* […]); el segon, datat l'any 1533, es refereix a la mateixa paret, que ja no es creia necessari de reforçar, tot i que això suposava cegar una finestra de la capella (*és avingut e concordat que la paret que per alembrich se havia a fer a tota la paret que és a la part de la casa de la Deputació ahont és vuy la capella de la dita casa no's fassa ni passe més avant de hont vuy ja és feta, car han trobat que la paret de la dita casa és tan grossa y tan forta y ben feta que no's té necessitat de alembrich, sinó que sia paredada una finestra que és aquí, qui donave claror a la capella vella, que és debaix de la* [finestra?] *que vuy se mostre dalt*[28] […]); encara, el mes de maig de 1544 l'escudeller Espelta proporcionava el material per pavimentar la llotja de llevant, al dessobre de la capella (*a ops de empaymentar la lotge cuberta del ort de la casa de la Deputació, que és alt de la capella de la dita casa*).

24. Riu-Barrera 2003.

25. Carbonell 2002, Carbonell 2003b.

26. Duran i Sanpere 1972, p. 294.

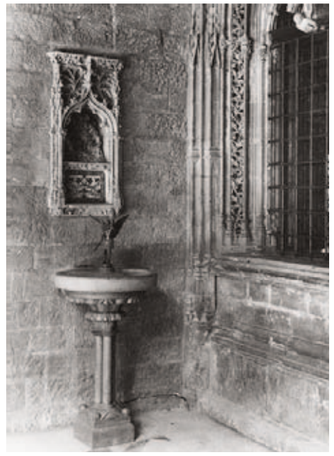
27. Bernaus 2011. Crida l'atenció la vistosa i policroma decoració de murs, sostre i paviment.

28. La frase, però, afegeix un nou problema, quan es refereix a la "capella vella". El "que vuy se mostre dalt" ho interpreto com una finestra, més moderna de la que calia aparedar.

Ampliació setcentista a banda, la capella de Sant Jordi és l'espai més refinat del conjunt gòtic. Estructuralment és un organisme senzill, de planta quadrada, paraments llisos de carreus regulars i volta de creueria de nou claus. Encara que al Principat no són gaire freqüents, les voltes d'aquest tipus o estrellades tampoc no són insòlites[29]. Si més no, Safont havia de conèixer les que encara podem contemplar a la catedral de Barcelona, tant les més modestes del claustre com la més espectacular de l'antiga sala capitular, ara convertida en capella del Santíssim i de Sant Oleguer, en la construcció de la qual havia treballat en els inicis de la seva carrera professional. Són un xic més tardanes, entre d'altres, les que cobreixen la capella de la casa Dalmases de Barcelona, el templet de la font del claustre de la seu de Barcelona i la capella de Sant Jordi del monestir de Poblet, encarregada per Alfons el Magnànim i construïda per Andreu Pi, un mestre de cases que havia treballat també al claustre de la seu barcelonina. La volta de la capella de la Generalitat va rebre una ornamentació escultòrica rica, inclosos els panys de l'intradós, motllurats amb traceria flamígera orba que la crítica ha convertit en el paradigma local de la filigrana *flamboyant*, juntament amb les que integren la façana de la mateixa capella. Les traceries cegues no eren una novetat i, per citar un sol precedent prestigiós serà suficient de recordar la volta que sostè l'oratori de Sant Lluís, adjunt a la Sainte-Chapelle de París. Però Safont disposava d'exemples geogràficament més pròxims, com ara la que decora el cancell interior del portal principal de la catedral —obra subvencionada pel bisbe Sapera—, amb geometries que es poden agermanar amb les de la capella del General.

La clau central mostra el titular, a cavall i matant el drac, entre quatre claus secundàries que porten dos escuts de la Generalitat, unes armes reials i les quatre barres de Catalunya. Els nervis arrenquen de quatre mènsules esculpides amb imatges dels evangelistes, mentre que altres quatre claus de volta menors, ara parcialment segmentades, presenten profetes sostenint filacteris. L'escultura de les claus, sobretot el sant Jordi de la clau central, també delata l'orientació primitiva de la capella, si és que durant el trasllat Carbonell va mantenir fidelment la disposició de la volta: és impossible d'acceptar que en origen el sant patró girés l'esquena al presbiteri. Per desgràcia, el contracte no entra en aquest tipus de detall.

A la capella de Safont li manca el mur rere l'altar, desaparegut arran de l'ampliació setcentista, però en qualsevol cas es tractava d'un mur cinccentista, construït per Antoni Carbonell. Ja s'ha repetit que quan era a la planta baixa, la capella presentava una orientació diferent, amb l'eix principal de tramuntana a migjorn, és a dir, girada 90° respecte de la posició actual. Llavors, la capçalera fronterejava amb la casa veïna o, millor dit, amb el carreró de la sinagoga menor, la qual cosa permetia l'obertura d'alguna finestra. El més lògic és que, si disposava de rosassa hagués estat oberta al capdamunt del mur absidal, per sobre del retaule de Bernat Martorell. A primera vista, per les formes de la traceria que genèricament s'avenen al repertori usat per Safont, sembla que la rosassa que es conserva a la capella, proporcionant llum des del Pati dels Tarongers, sigui l'original. Està encastada al mur lateral del costat esquerre, per damunt de la gran finestra rectangular, en una posició asimètrica i poc lògica, protegida pel mur construït a mitjan segle XVI per Antoni Carbonell (autor també de la finestra jussana). Això no obstant, I. Rubio assegurava l'any 1952 que és un rosassa moderna ([es va enriquir amb] *el precioso rosetón que mira al Patio de los Naranjos*)[30]. Vint anys més tard el mateix autor proporcionava notícies més contradictòries: *y en la ventana que da al Patio de los Naranjos existe un precioso rosetón, que mira al citado Patio, y que al parecer debe su pintura al artista Claudio Lorenzale (1926-1928), y una vidriera, que substituye a la que existió con tres cuadros, representando, respectivamente, la muerte de los santos barceloneses, Severo, Eulalia y José Oriol, hoy desaparecida*[31]. No té cap lògica que l'any 1926 s'hagués aprofitat una traça de Lorenzale, mort quaranta anys abans, per molt famós que encara fos, ni hi ha cap altra font que permeti adjudicar-li el disseny de la traceria de la rosassa. No fóra tan inversemblant que els desapareguts vitralls s'haguessin pogut inspirar en invencions del



L'any 1929 es va col·locar a l'exterior de la capella una pica d'aigua beneïda, coronada per una petita estàtua de sant Miquel, al costat d'una fornícula quatrecentista que abans era a l'interior i que es va decorar amb una escena de Moisès fent brollar l'aigua de la roca. La fornícula, que es guarda en un magatzem de la Generalitat, es pot atribuir a Marc Safont o a algun dels seus col·laboradors.

In 1929 a font of holy water was placed outside the chapel, topped with a small statue of St Michael, alongside a 15th-century niche which had previously been inside. It was decorated with a scene of Moses striking water from the rock. The niche, which is kept in a Catalan Government store, can be attributed to Marc Safont or one of his colleagues.

29. Carbonell 2008.

30. Rubio 1952, p. 32.

31. Rubio 1972, p. 108.

natzarè, ja que ocasionalment s'hi dedicava (per a Santa Maria del Mar, per exemple), però, en realitat, eren els que es van fabricar l'any 1929 per decorar la finestra renaixentista situada davall del rosetó. En tot cas, les fotografies dels primers anys del segle XX demostren que en aquest lloc hi havia una obertura; per desgràcia, no són prou nítides per assegurar-ne la configuració. Ara bé, havent-hi al dessota una finestra renaixentista que proporciona llum abundant, ¿s'hagués conservat des d'antic, particularment protegit i en una col·locació tan anòmala, un finestró qualsevol? Sense negar la possibilitat que hagi experimentat una restauració en època de la Mancomunitat o de la Diputació primoriverista —la qual potser en el futur es podrà documentar millor—, no sembla desraonat mantenir una atribució provisional de la bella rosassa a Marc Safont.

La composició del frontis de la capella no és del tot innovadora; recorda un esquema freqüent en sales capitulars i potser encara més la façana de la capella del palau episcopal de Tortosa, construïda cent anys enrere. En resum, presenta una porta emmarcada per dues finestres, totes tres en forma d'ogiva, amb guardapols conopials molt aguts i fronda, tot coronat amb florons. Les obertures estan flanquejades per airosos pilarets acabats en pinacle, disposats en aresta amb relació al mur. Al cim, clouen la façana, que és de proporció quadrada, un fris de fullatges i, ortogonalment, set falses gàrgoles que figuren bèsties. En canvi, els dos frisos superiors daten de la reforma de l'arquitecte J. Bori, fa cent anys, un dels quals substituïa un relleu de fusta d'època incerta. Tot plegat, el que resulta més innovador no és l'estructura compositiva, sinó la densitat ornamental, un atapeïment decoratiu que ha fet pensar en el brodat, la tapisseria i l'art mudèjar, i que es manifesta en els arcs flamígers de claraboies calades, el parament de traceria cega, els frisos i les arquivoltes amb fullaraca calada, els angelets que omplen els campers dels arcs conopials, els diminuts capitells penjats de les finestres, etc., tot un repertori del gòtic tardà que, a més, està treballat amb molta delicadesa. De fet, és obra més pròpia d'escultor que de mestre de cases. Segons opina P. Navascués:

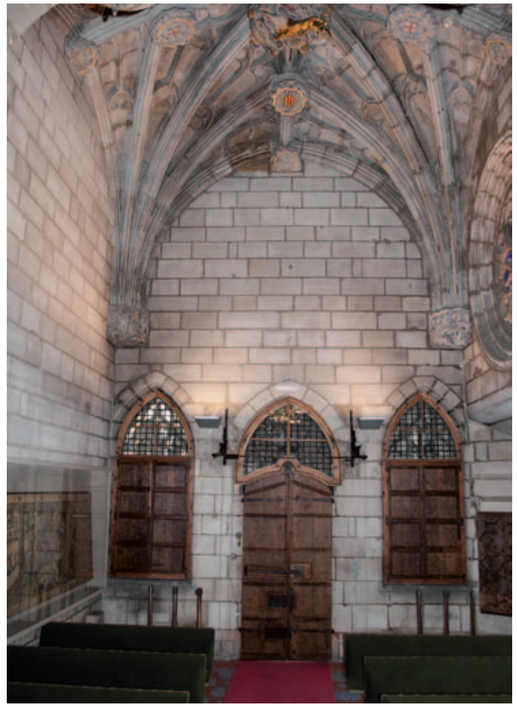
> Seguramente no hay en toda la arquitectura española otra obra tan original en un edificio civil, cuyo gótico *flamboyant* inspira las tracerías caladas y los motivos en relieve sobre paños ciegos. La parte gótica de la capilla se cubre con una bóveda de terceletes cuyas ménsulas de arranque, con los cuatro evangelistas, las claves y la decoración de los plementos, hacen de este conjunto, pequeño en tamaño pero grande en su dimensión estética, una joya engastada en el palacio[32].

La cronologia no afavoreix la participació de Pere Joan, ja que estava ocupat en altres compromisos fora de la capital, però els motius flamígers de la façana són molt similars als que apareixen en obres documentades de l'escultor, com ara els cossos laterals del retaule major de la catedral de Tarragona, que daten de 1426, de manera que tampoc no podem descartar que hagués pogut proporcionar una traça[33]. Per altra part, potser no és casual que el diputat militar del trienni 1431-1434, Bernat Galceran de Castre i Fenollet, fos cunyat de l'arquebisbe Ramon de Mur, mecenes de Pere Joan en els retaules majors de les catedrals de Tarragona i Saragossa. En tot cas, no hi ha cap data que ens asseguri que Safont es dediqués a la talla escultòrica. L'admiració que el frontis provoca ve d'antic, perquè només una actitud respectuosa —sens dubte estimulada per motius simbòlics, no sols estètics— pot justificar que al segle XVI els representants del General preferissin un trasllat laboriós peça a peça, més que no pas la seva destrucció.

La sagristia antiga, *in situ*, és un espai de planta quadrada, de superfície idèntica, si fa no fa, a la de la capella, i cobert amb una creueria de nervadures robustament motllurades. De fet, és un dels dos únics espais de l'edifici que es van cobrir amb volta de pedra, juntament amb la capella, i aquest fet no pot ser casual. Els nervis recolzen sobre quatre mènsules decorades amb àngels que sostenen l'escut de la Generalitat. Hi destaca la gran clau de volta central, decorada amb el Senyal Reial, un escut amb els quatre pals, timbrat amb un elm i la cimera del drac alat, com era costum des de Pere el

32. Navascués [*et al.*] 1997, p. 87-88. La mateixa composició tripartita i un repertori flamíger molt similar defineixen l'arc triomfal de la capella dels Corporals de Daroca, ara atribuït al mestre Isambart (1418). Safont només hi apareix documentat l'any 1445, però potser en el futur caldrà replantejar aquesta qüestió.

33. Carbonell 2012, p. 106.



MARC SAFONT
Dues vistes de l'interior de la capella. L'ampliació del presbiteri és obra del Germà Francesc Badia, de l'orde de la Missió, i data de 1768.

Rosetó de la capella, que ara s'obre cap al Pati dels Tarongers.

MARC SAFONT
Two views of the interior of the chapel. The extension of the presbytery is the work of Germà Francesc Badia, of the order of the Mission, and dates from 1768.

A rose window of the chapel that now opens onto the Orange Tree Courtyard.

→

MARC SAFONT
Detall de la volta de la capella, presidida per sant Jordi que venç el drac.

MARC SAFONT
Detail of the vault of the chapel, presided by St George conquering the dragon.

Cerimoniós fins a Ferran el Catòlic. Ja que la clau penja, hi ha espai suficient per encabir fins a l'intradós de la volta quatre petites escultures de pedra. L'altura no podia augmentar, limitada com estava, i com està, per la galeria de llevant del pati gòtic. Gràcies als atributs, els personatges són fàcils d'identificar: la Mare de Déu amb el Nen, sant Francesc que rep els estigmes, sant Marc amb el lleó i sant Bernat amb hàbit i crossa abacial. És a dir, figuren els sants patronímics dels diputats del trienni 1431-1434: fra Marc de Vilalba, Bernat Galceran de Pinós i Francesc Desplà, a més de la Mare de Déu, que personifica una devoció més genèrica. No es va trobar a faltar sant Jordi, que lluïa a la clau de volta de la capella adjacent. La sagristia va experimentar algunes modificacions al segle XVI, quan la capella va ser traslladada i els murs degueren fer moviment. Tal com s'entra a la capella, les dues mènsules del costat esquerre són gòtiques, mentre que les del costat oposat, amb els angelets de formes més arrodonides i ocasionalment ensenyant els genitals acusen els nous aires renaixentistes. Així mateix, convé de remarcar la delicada decoració de la façana, que presenta una porta en forma d'arc conopial i una finestra de llinda i amb traceria calada de gust més aviat arcaic; aquests dos elements van ser restaurats en època de Prat de la Riba. L'antiga sagristia, que es devia comunicar amb la capella mitjançant una porta situada a la dreta —segurament, la que ha subsistit, deixant de banda les reformes que hagi pogut experimentar— ha passat massa desapercebuda, tot i que és un dels pocs espais que conserva incòlumes l'estructura i la decoració originals. Segons explica Ruiz i Porta, havia servit com a capella dels sentenciats a mort per l'Audiència, abans de convertir-se en dipòsit de les bombes dels anarquistes, de galliner i, ja devers l'any 1920, de despatx de Majordomia[34].

Lo mudar de la capella

Tant si la hipòtesi que aquí es defensa és correcta com si no, la capella va ser mudada al lloc actual a mitjan segle XVI. El trasllat formava part d'una operació més ambiciosa i estratègica, l'ampliació de l'edifici cap a tramuntana, la qual cosa pressuposava la creació del Pati dels Tarongers, emmarcat per dues llotges d'hibridació goticorenaixentista, i l'addició de dos nous cossos d'edifici, un a llevant —amb una façana força endreçada al carrer del Bisbe— i un altre a ponent —amb un frontis menys ordenat al carrer de Sant Honorat. A la pràctica, es duplicava l'espai funcional disponible i s'accentuava des del punt de vista institucional i representatiu el caràcter preeminent del pis noble. La voluntat dels diputats s'expressa, explícita, en la compra de la casa del doctor en drets Antoni Llombard l'any 1531, *per ampliació y decoració de la dita casa de la Deputació*[35]. A més, les reduïdes dimensions de l'oratori —que no permetien allotjar pràcticament res més que el retaule, l'altar i el celebrant i que expliquen el disseny "transparent" de la façana, a la manera de les aules capitulars— obligaven a aparellar el dia de Sant Jordi un o més altars a l'exterior, al pati, a les galeries altes o a altres estances. Canviant-ne l'emplaçament, augmentaven les possibilitats d'ampliar-la —encara que cinquanta anys més tard els diputats ja volgueren substituir-la— i sobretot se'n multiplicaven els punts de vista —destacant l'espectacular perspectiva des de l'escala, com posa de manifest la modificació de l'embocadura.

De la reforma renaixentista, se'n parlarà més endavant, però ara convé de recordar les vicissituds més rellevants del trasllat de la capella. Resumint, el 4 de desembre de 1545 ja s'havia discutit el tema, perquè una comissió de quatre mestres de cases, formada per Bernat Salvador, Pere Gavà, Francesc Carbó i Baltasar Martí, cobrava tres lliures *per paga de llurs treballs venir en la casa de la Deputació cridats de ordinació de dits Srs. Deputats para consellarse y haver lo parer d'ells sobre lo mudar de la capella de la casa de la Deputació y sobre la construcció dels archs fahedors en lo loch hon de present és la dita capella y dels pilars sobre los quals han star dits archs*[36]. No coneixem els detalls de la consulta, però el parer dels mestres degué ser favorable, perquè cinc dies més tard els diputats adjudicaven l'escarada a Antoni Carbonell per 1.000 ducats d'or o, el que era el mateix, 1.200 lliures. El contracte és molt entenedor, parla per si mateix, i quasi no mereix comentaris. Per proveir la capella de fonaments suficients, el mestre havia d'alçar dues parets de pedra, de tres i quatres pams de gruix, separades per un "tou" o buit de dotze pams. L'espessor dels murs justifica que Puig i Miret, i els que han vingut darrere, els hagin confós amb el basament d'una torre medieval. També se'ns diu que una de les parets havia de fer de contramur o reforç d'una mitjanera preexistent, segurament la del costat de llevant[37]. La segona paret, encara més sòlida, corre paral·lela a l'anterior i migparteix l'espai on segurament hi havia la capella. Està o, millor dit, estava davant de l'escrivania major, que com ja s'ha dit va ser substituïda per un cos d'edifici vuitcentista, sens dubte molt més alt que la construcció primitiva.

Sobre els dos murs fabricats per Carbonell i un tercer que ja existia, paral·lel als anteriors, havien d'impostar dues voltes grasses. S'han conservat totes dues, bé que la del costat esquerre resta amagada sota un enteixinat de fusta; l'altra, amb un nient que permet l'obertura d'una finestra (*per buydar les inmundícies*, explicita el document), cobreix el primer tram d'una escala que puja al primer pis i servia bàsicament d'accés a les comunes. No és casual que la zona de latrines hagi perdurat al mateix lloc durant molt de temps. També subsisteix l'escala, completament refeta, o, millor dit, una escala moderna que substitueix la cinccentista. Quant a la tercera paret, és la que servia de mitjanera entre la capella i la sagristia. Per últim, l'obra de la planta baixa es rematava amb la col·locació d'un nou paviment de rajola *nostrada* i la construcció d'un frontispici pensat a imitació del de l'escrivania major, situada just enfront, amb dos portals i almenys una finestra de pedra picada, *com los del pati de dita casa*, per no trencar l'homogeneïtat del conjunt. Tot s'ha conservat, mal que substancialment alterat.

Encontinent, *dit Carbonell se obliga de llevar la capella de allà a hont vuy està y posarla sobre les demunt dites voltes*. Sospito que per *capella* hem d'entendre només la volta i la portada, a més del paviment (*pahiment baix*), perquè els murs havien de restar necessàriament al pis inferior com a elements de suport. Els nous, però, deuen respectar l'alçària dels originals. Quant a l'interior, Carbonell havia de fabricar una finestra amb festejadors, a imitació (*quasi de la forma*) de les dues de la façana, inclòs el penjant, però sense motllures ni fullatges. Ha de ser la que proporciona llum des del Pati dels Tarongers; però aquesta, malgrat el guardapols mixtilini i gotitzant, és de llinda recta i decorada amb repertori d'hibridació goticorenaixentista. Finalment, Carbonell *tornarà lo retaule y ses respalleres e armaris*. El trasllat obligava a adequar els espais exteriors. Per exemple, imposava la uniformitat del primer tram del Pati dels Tarongers amb una paret *ab la mullura, gàrgoles y spigues e finestres y altres coses consequtivament y com requer dita obra conforma a la altra obra nova que fins assí és ja feta*, sempre amb la voluntat de conservar l'homogeneïtat estructural i morfològica.

En el contracte no se'n parla, però la visura de l'any 1548 esmenta dues vegades el *cimbori* de la capella, que Carbonell havia construït: encara mancava ensostrar-lo i pavimentar-ne l'entorn i acabar-ne la talla i el *penjant*, però, en canvi, ja s'havia rebatut (*rebatut lo sostre*, és a dir, aplicada una primera capa de morter) i daurat (*lo simbori axí com stà, excepto lo daurat y panell*). Aquest *simbori* era la volta que cobria l'angle nord-est de la galeria alta, just davant de la capella. Alguna fotografia antiga permet endevinar-ne l'arrencada. També s'intueix en un gravat de l'any 1850, que al mateix temps mostra el tipus de coberta de les galeries adjacents, un senzill teginat, sense cassetons, com els actuals. Poc després de la intervenció de Carbonell, quan dirigia les obres mestre Pere Ferrer, subsistia el problema estructural d'aquella volta: *que sie cubert lo simbori que stà en la casa de la Deputació sobre lo cap de la scala de raiolas pintades conforme lo mirador de la casa del palau real* [mirador "del rei Martí"], *assò atès que la cuberta que vuy és de plom és molt consumida y en aquell se plou molt*. Tanmateix, una coberta de rajola suposava una sobrecàrrega de pes i finalment es va decidir que continués com

34. Ruiz i Porta 1922. Entre altres coses, l'autor recorda que en aquell moment la Cambra Daurada servia de despatx presidencial i que la taula central del retaule gòtic de la capella de Sant Jordi estava en poder de Ch. Deering al palau Maricel de Sitges (l'atribueix a J. Huguet, el data l'any 1458 i en lamenta una mala restauració).

35. ACA, Generalitat, N-126, Deliberacions (1530-1533); 1531, 1 d'abril. Es tracta de l'antiga propietat dels Bonanat-Bertran.

36. ACA, Generalitat, N-129, Deliberacions (1545-1548), f. 20; 1545, 4 de desembre.

37. ACA, Generalitat, N-133, Deliberacions (1557-1560); 1558, 21 de gener.

Casa prioral o Sala de Monistrol, residència dels priors i, després, abats de Montserrat, segle XIV. Detall d'una de les tres galeries, ara cegades. Presenta un segon pis, com el Palau de la Generalitat, encara que de data indeterminada.

Hospital d'en Llobera, ara seu del Consell Comarcal, a Solsona, c. 1416-1435. Adopta un pati claustral, amb galeria a tres costats.

Palau abacial de Santes Creus, segona meitat del segle XIV. És l'únic pati gòtic anterior al Palau de la Generalitat que presenta quatre galeries, encara que una d'elles no és practicable, perquè penja sobre l'escala i té una funció sols compositiva.

Casa Prioral or Sala de Monistrol, residence of the priors and, later, abbots of Montserrat, 14th century. Detail of the three galleries, now blind. There is a second floor, as at the Palau de la Generalitat, although of indeterminate date.

Hospital d'en Llobera, now the headquarters of the district council in Solsona, *c.* 1416-1435. It has adopted a cloistered courtyard with gallery on three sides.

Palau Abacial de Santes Creus, second half of the 14th century. This is the only Gothic courtyard earlier than the Palau de la Generalitat that has four galleries, although one of them is not usable, because it hangs over the staircase and serves a solely compositional purpose.

MARC SAFONT
Galeria nord del pati gòtic i façana de la capella de Sant Jordi.

MARC SAFONT
North gallery of the Gothic courtyard and façade of the St George Chapel.

estava, adobant-ne només les llaunes de plom[38]. De moment, com he dit abans, haurà de restar sense resoldre la reconstrucció virtual de l'aspecte de l'angle nord-est de la galeria alta, abans que hi fos traslladada la capella.

Pel que fa a la façana, Carbonell es va comprometre a reparar o substituir les peces trencades (*promet que les dites pesses rompudes y encara totes aquelles altres que rompran, farà y fabricarà de nou*…). L'arquitecte o els diputats o tots plegats van decidir que calia destacar el frontispici gòtic, no debades s'havia optat per ubicar la capella a la desembocadura de l'escala principal. I això significava trobar una solució enginyosa i estructuralment arriscada: calia desfer els dos arcs apuntats de la naia i substituir-los per carpanells, que havien d'ajuntar-se en una clau de volta o penjant (*affique vinguen encontrar en lo punt allà hont avia d'estar la columna en lo qual punt promet fer una clau que ha de fer ressabent a tots los quatre archs de la mullura mateixa que aporten los arquets de dit pati ab ses represes y ses nanses de paner*) i alhora calia articular-los amb els arcs perpendiculars, és a dir, els que sostenen l'embigat de les galeries. En realitat, una part de l'operació era senzilla per a qualsevol mestre exercitat en l'art de l'estereotomia i en les tècniques medievals de la construcció. Encara a mitjan segle XVII el picapedrer mallorquí Josep Gelabert afegia al seu tractat un exercici pràctic, *curiositat gallarda* l'anomena, per transformar un arc apuntat en un altre escarser, o viceversa, sense haver de comprar més pedra ni trastocar les ja picades, transformant la clau i contraclau de l'ogiva en els coixins de l'arc rebaixat[39]. En canvi, resultava més agosarat eliminar el suport on en teoria havien d'impostar quatre arcs de llum diferent, i alliberar així una clau de volta. A la fi, però, Carbonell hi va posar una nota d'enginy i de modernitat —amb precedents

38. *Ibídem*, f. 291; 1559, 11 d'octubre.

39. Gelabert 1977, p. 40-41.

40. El capitell s'ha datat sempre entorn de l'any 1570-80, però l'error prové d'una petita reparació que s'hi va fer l'any 1577: "tinch pagat a Jeronym Domingo conte de set liures devuyt sous y dos (diners) per lo stany, plom y coure y per sos jornalls y fadrins que ha servit per posar en les arcades del cap de la scala de l'arch sospendre sobre lo replà del cap de la scala devant la capella" (ACA, Generalitat, G 26/6, Comptador, obreria, 1575-1581, f. 336). El capitell va ser refet a l'inici del segle XVII per Pere Ferrer menor. Vegeu el capítol dedicat a l'expansió cap a tramuntana en aquest mateix llibre.

41. En època de la Mancomunitat es preveia la probabilitat de desmuntar la galeria ogival per restaurar-la. Un document de l'etapa primoriverista confirma que finalment l'operació es va portar a cap. Vegeu el capítol dedicat a aquella època en aquest mateix llibre. També, Rubio 1952, p. 30. Les guies de mitjan segle XIX en remarquen l'estat precari de conservació. Per exemple, Bofarull 1855. Amb poques variants, també Cornet 1866, p. 116 (aquest recorda que l'escala gòtica s'havia restaurat poc abans).

42. Quant a la peculiaritat del pati de la casa senyorial catalana, vegeu Simó 1995.

gòtics, però—, de manera que la clau de volta va ser substituïda per un capitell penjat de morfologia renaixentista, detall que els visuradors premiaren amb quaranta lliures[40]. També era més adient a la solució de conjunt, perquè l'arquitecte havia de reemplaçar les dues columnetes gòtiques adjacents per *dues columnes rodones de pedra de Tortosa* […] *ab ses vases y sos capitells*, és a dir, les dues columnes renaixentistes de capitell corinti i amb el terç inferior del fust decorat amb grotescos que encara es conserven. Les columnes no passaren l'examen dels visuradors, perquè *no són fetes conformament a la mostra*, però la falta va ser compensada pels arcs nous, els quals eren *de millor art que no raonava la capitulació*. El canvi de suports afectava, com és natural, els arcs. Per això, Carbonell havia de modificar els salmers i refer-ne les motllures, *sens degollar ni nafrar lo gruix de les columnes affi que totes les mollures nasquen de dit salmer fins a tant que don rahó a les mollures dels arquets*.

Casa gòtica: categoria i singularitat

Malgrat les nombroses —i, adesiara, radicals— alteracions que ha experimentat, podem afirmar que l'edifici gòtic conserva en bona part l'aspecte original, força homogeni. Això no implica, necessàriament, que existís des del principi una traça unitària, similar a les que els arquitectes han fet servir des d'època moderna, però sí que Safont, d'acord amb les exigències dels clients, devia tenir des del primer moment una idea global de l'edifici, una concepció o imatge de conjunt, que es podia i sens dubte es degué transformar en el transcurs de les obres. Aquestes progressives modificacions del projecte, que tanmateix —repetim-ho— no trenquen el caràcter unitari del conjunt, unides a les limitacions imposades per la forma irregular del solar i la fonamentació de la casa jueva, poden explicar, posem per cas, l'amplada desigual i inconstant de les galeries superiors, la mida diferent dels carreus que s'utilitzaren a l'interior i a l'exterior, o la metamorfosi estilística que traeix el frontis de la capella. Que es tractava d'un projecte "obert" també ho demostra la construcció de la capella i la sagristia annexa, ambdues cobertes amb volta de creueria, una reforma que implicava una modificació considerable de l'angle nord-est del claustre alt.

No per tòpica és menys important la necessitat de remarcar la qualitat del pati gòtic, tant per la traça com per l'execució, un dels més ben conservats del gòtic català i un dels escassos espais circumdants que mantenen la forma primigènia[41]. De planta quadrangular, conté la magnífica escala descoberta, la barana de la qual apareix ritmada per claustres cegues i pilarets adossats[42]. Algun gravat de mitjan segle XIX demostra que l'arrencada de la barana va ser modificada, havent-hi substituït les quatre primeres rosasses per un pany de mur cec i més alt. Tanmateix, a la segona meitat del mateix segle havia recuperat l'aspecte original. En alçat, excel·leixen les elegants arcades del pis noble, resoltes amb arcs ogivals que imposten sobre esveltes columnes nummulítiques de sec-

Detall de l'arrencada de l'escala gòtica.

Detail of the bottom of the Gothic staircase.

←

Vista general del pati gòtic des de la desembocadura de l'escala.

General view of the Gothic courtyard from the top of the staircase.

ció quadrilobulada i amb capitells de geometria estilitzada i una base decorada amb volutes angulars[43]; les arquivoltes tenen motllura formada per dos bordons amb escòcia entremig i guardapols d'escòcia i bordó que neixen de petits caps, masculins i femenins, la majoria dels quals mostren rostres molt expressius. Una imposta ininterrompuda delimita el nivell del segon pis, que s'obre al pati mitjançant finestres que tenen forma d'arc escarser; l'ampit està decorat amb una traceria cega d'arquets apuntats, mentre que al cim sobresurten les gàrgoles esculpides i els pinacles perfilats amb frondes.

En definitiva, el palau gòtic és una harmònica versió de la casa senyorial catalana que havia començat a definir-se al segle XIII, com demostren la Paeria de Lleida —antiga casa de la família Sanaüja—, el palau episcopal de Barcelona o la malmesa casa dels marquesos de la Floresta a Tàrrega —en realitat, construïda per a la família Ardèvol—, entre els exemples més primerencs, o el palau episcopal de Tortosa i el palau abacial de Santes Creus, per esmentar-ne d'altres un xic més tardans. Paral·lela a l'expansió política catalana, s'acompleix la difusió d'aquest patró arquitectònic a altres zones de la Mediterrània, des de València a Nàpols i Sicília, des de Mallorca a Xipre i Rodes. Un fet insòlit i distintiu és la presència de quatre galeries, a manera de claustre, que permeten una circulació perimetral completa. Una galeria situada a la naia del pis noble, és a dir, a la desembocadura de l'escala d'un edifici civil és freqüent a la baixa edat mitjana almenys des de mitjan segle XIII (palau episcopal de Barcelona), i incorporant arcuacions ogivals des del final del mateix segle, com es pot apreciar en el palau episcopal de Tortosa i en alguns palaus reials, verbigràcia el de Vilafranca del Penedès[44] o el dels reis de Mallorca a Perpinyà, on assoleix una dimensió veritablement monumental. El precedent més pròxim

43. La indústria tardomedieval de pedra nummulítica o *marbre blau* de Girona ha estat estudiada per Español 1999 i Español 2009b. Vegeu, a més, Zaragozá 2003, en particular p. 161-162.

44. Fem abstracció de la història de la propietat i de les restauracions sofertes; la de Jeroni Martorell podia agradar més o menys, però es pot explicar en el seu context, mentre que la més recent —a fi d'ampliar el Vinseum o museu del Vi— és més que discutible.

Perspectiva parcial de les façanes del carrer del Bisbe: cos goticorenaixentista d'Antoni Carbonell, frontispici gòtic de Pere Joan i estructura renaixentista de Pere Blai.

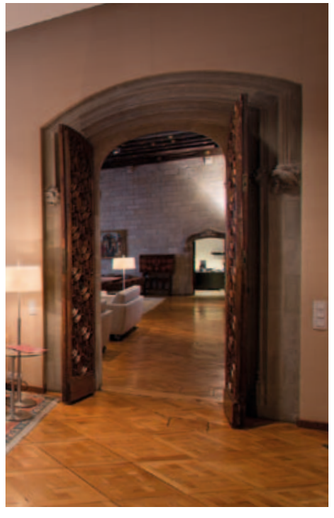
Partial perspective of the façades on Carrer del Bisbe: Gothic-Renaissance body by Antoni Carbonell, Gothic frontispiece by Pere Joan and Renaissance structure by Pere Blai.

de Safont és el palau abacial de Santes Creus, que hom suposava construït per Pere el Gran i reconstruït l'any 1325 per Jaume II després d'un diluvi que l'hauria malmès[45]. En contra d'aquesta opinió, Francesca Español argumenta que sempre va ser palau abacial i que en va ser el principal promotor fra Guillem de Ferrera (1347-1375)[46]. Sigui com vulgui, el que ara interessa de destacar és que presenta quatre galeries, encara que només tres d'elles siguin practicables; la quarta, que penja sobre l'escala, té una funció purament compositiva. Encara que no es pugui considerar un precursor directe de l'obra de Safont, el castell de Balsareny, reconstruït al final del segle XIV pel conseller reial Ramon de Peguera, conserva el pati amb una galeria que circueix tres costats de la planta noble; les morfologies més aviat arcaiques li donen un aspecte molt diferent a la Casa del General, però confirma una tendència que s'observa en l'arquitectura civil catalana d'apropiar-se de la tipologia claustral. Un altre antecedent, poc conegut (sens dubte perquè és de propietat privada) i estilísticament més avançat, és la casa prioral de Monistrol, també anomenada *la Sala* i més inadequadament *palau*. Va ser construït en la forma actual per fra Ramon de Vilaragut, prior de Montserrat entre 1334 i 1348, i modificat a l'interior pel seu successor, fra Jaume de Vivers, prior entre 1348 i 1375. De fet, ambdós hi van morir. El pati conserva tres galeries de quatre arcs ogivals per banda, encara que cegades; a més, al damunt, s'hi aixecà un segon pis, com al Palau de la Generalitat[47]. L'edifici era freqüentment utilitzat pels priors —després abats— montserratins i, com és natural, per fra Marc de Vilalba. La seqüència d'edificis civils que adopten un pati de composició claustral, o que en qualsevol cas s'hi inspiren, continua amb l'hospital d'en Llobera a Solsona, ara seu del Consell Comarcal, també amb galeria a tres costats i ja

45. Entre d'altres, Companys & Montardit 1981. Abans ja defensaven la hipòtesi "reial" Teodor Creus i B. Bassegoda i Amigó.

46. Español 1996, Español 2003. A més de l'heràldica de l'abat Ferrera, també s'hi observa un escut de l'abat Porta (1380-1402). Aclareix F. Español que la destinació "abacial" de l'edifici no obsta perquè comptés amb una cambra reial (un document fa referència a "la fenestre del rey"). Les reclamacions (1372, 1376) que dirigia Pere el Cerimoniós a l'abat perquè li tornés dues columnes de pòrfir semblen indicar que l'escala del pati ha de ser posterior, ja que en fa servir una.

47. Sitjes 1994, Altés 1997, Sitjes 2010.



Vista de conjunt del despatx presidencial, que ocupa l'antiga cambra dels oïdors, i dos detalls de la decoració gotitzant de la porta de comunicació amb la Sala de la Mare de Déu de Montserrat.

Overall view of the president's office, which is in the old Auditors' Chamber, and two details of the Gothic-style decoration of the door leading to Our Lady of Montserrat Hall.

→

Vista actual i dues fotografies de devers 1927 de la Sala de la Mare de Déu de Montserrat, que durant un temps es va usar com a despatx presidencial. El nom es deu a l'escultura de la Verge, que hi va fer posar el comte del Montseny.

View today and two photographs from around 1927 of Our Lady of Montserrat Hall, which for a time was used as the president's office. The name comes from a sculpture of the Virgin which was placed there on the orders of the Count of El Montseny.

coetani del de Marc Safont (c. 1416-1435)[48], per culminar en alguns hospitals posteriors, com ara el de Santa Magdalena de Montblanc i el de Santa Maria de Lleida.

A més de la qualitat del disseny, un altre aspecte peculiar de la casa gòtica del General és la profusa ornamentació escultòrica: barana de l'escala, òculs als ampits de les galeries superiors, guardapols d'algunes portes, capitells i arquivoltes dels arcs apuntats, mènsules i gàrgoles, agulles i pinacles, etc. Tot plegat, una qualificació escultòrica rica i variada que posa de manifest la voluntat de singularitzar-se amb relació a la casa senyorial catalana de l'època, la intenció de subratllar la funció institucional de l'edifici també mitjançant l'opulència decorativa, reforçada encara per la presència abundant de l'heràldica.

La imponent façana del carrer de Sant Honorat, que aviat serà desplaçada en importància per la del carrer del Bisbe, es va construir al mateix temps que la resta de l'edifici. Sovint negligida, aquesta façana és una de les més lluïdes del gòtic civil català. Fabricada en pedra, de carreus una mica més petits que els emprats en el pati, ressalta per l'intent d'ordenació regular de les obertures —per bé que la seva restauració ha permès de constatar modificacions en les finestres bífores (és segur que en època de Prat de la Riba es van refer alguns mainells de pedra, substituïts anys enrere per mainells de ferro colat, i a mitjan segle XIX es va restaurar tot el frontis, encara que no hi ha proves que es regularitzés[49]), la relativa simetria dels tres portals de mig punt, amb dovelles centrals decorades amb l'escut del General i figures de porters, i la superposició poc freqüent de dos pisos de finestres coronelles, trífores al pis noble i geminades al segon pis, totes fabricades amb columnetes de pedra nummulítica de Girona. No hi fa res que la façana s'hagués d'adaptar al perfil irregular del carrer, plegant-se o formant un angle que en dificulta la visió de conjunt, o que continuï de manera més desordenada cap a tramuntana, ja que el tram següent és un afegit, resultat d'una ampliació cinccentista i de la construcció de la Cambra Daurada. Una façana de gran categoria, doncs, que el mateix Safont va repetir, simplificant-la, a la Casa del General de Perpinyà, bastida entre 1448 i 1458 en part amb pedra de Montjuïc —que era traslladada per mar—, detall que accentua les semblances amb l'obra barcelonina. Després, aquest tipus de façana, que podem anomenar *de coronelles*, va subsistir en l'arquitectura civil catalana ben bé cent anys, com ho demostren el Palau de la Generalitat de València i la Casa de l'Ardiaca de Barcelona, entre d'altres. La idea de sobreposar dos pisos de finestres coronelles —superposant bífores a trífores— és força excepcional, però se'n conserven altres exemples de la mateixa època, com ara la Pia Almoina de Girona —a despit de les modificacions introduïdes per J. Danés a la dècada de 1920— o l'anomenat casal del marquès de Llió de Sant Pere de Riudebitlles —amb heràldica de les famílies Móra i Salelles—, amb una ordenació força regular de les obertures que l'agermana amb la composició de Safont. L'altre model de façana coetània, que podem anomenar *de traceries*, és la que va introduir Arnau Bargués —Casa de la Ciutat de Barcelona, palau del rei Martí a Poblet—, inspirada en esquemes compositius i formes decoratives més propis al nostre país de l'arquitectura religiosa, però també habituals en l'arquitectura civil en altres indrets, en particular als Països Baixos. Després, es va perpetuar en edificis públics locals, com ara les llotges de Mallorca i València, traçades respectivament pel mallorquí Guillem Sagrera i el gironí Pere Compte.

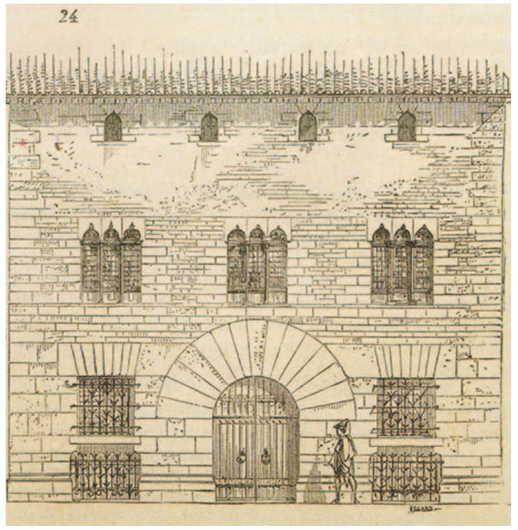
L'altra façana, la del carrer del Bisbe, és un mur senzill de pedra, en què s'obre una gran porta en forma d'arc escarser, finament motllurat. Passaria desapercebuda si no fos per la cresteria fastuosa, que incorpora una barana calada de traceries, pinacles decorats amb florons, gàrgoles tallades, una arcuació cega de traceries sobre mènsules antropomòrfiques i, sobretot, l'esplèndid medalló central amb la representació en alt relleu de sant Jordi a cavall matant el drac[50]. La intenció de diputats i oïdors era explícita, *fahent-hi obra condecent et assats sumptuosa i incorporant-hi ymatges, bestions, babuhins, claravoyes e de la ymatge de sent Jordi a cavall […] e altres fullatges*. Com molt perspicaçment observava A. Cirici, és tot allò que en el món gòtic pot evocar un arc de triomf[51].

48. Coll i Julià 1981-1982, Planes 2003, Bartrina 2008.

49. La documentació coneguda és incompleta i ambigua. Un document de l'any 1852 esmenta la voluntat d'obrir al segon pis sis finestres de pedra tallada, "de gusto análogo a las demás de la propia fachada gótica", però les mides (6 × 12 pams) semblen indicar que havien de ser rectangulars. En tot cas, les finestres superiors van ser restaurades en època de Puig i Cadafalch. La rehabilitació dirigida per Garriga i Roca va resultar molt polèmica, encara que va resoldre els problemes estructurals. AHCB, Fons privats, Fons Garriga i Roca, 3-334/5. D-33-1.

50. L'arcuació s'inspira en les de la Casa de la Ciutat de Barcelona i del palau del rei Martí de Poblet, obres d'Arnau Bargués, fins llavors més habituals en l'arquitectura religiosa.

51. Cirici 1979, p. 22.



MARC SAFONT
Casa de la Diputació del General de Perpinyà: detall d'una finestra coronella, dibuix reproduït en una obra de Viollet-le-Duc i capitell decorat amb fullaraca i creus de Sant Jordi.

MARC SAFONT
Casa de la Diputació del General in Perpignan: detail of a cornice window, drawing reproduced in a work by Viollet-le-Duc and capital decorated with foliage and St George crosses.

52. Encara que no de manera específica per al nostre edifici, el problema és àmpliament tractat a Domenge & Vidal 2013.

Dels elements escultòrics, en són autors Pere Joan i el seu taller. El mestre, encara jove —de fet és la seva primera obra en solitari documentada, juntament amb una clau de volta de la catedral—, potser a causa precisament dels seus vint anys, s'hi manifesta com un artista audaç pel que fa a les solucions compositives (per exemple, la princesa, desplaçada de l'escena central, pren forma de gàrgola) i independent des del punt de vista estilístic, ja allunyant-se dels plantejaments del seu pare, Jordi de Déu, l'antic esclau de Jaume Cascalls. El virtuosisme de Pere Joan, que s'inscriu dins dels paràmetres estilístics del gòtic internacional, assoleix la màxima expressió en el retaule major de la seu de Tarragona i en el bancal del retaule major de la catedral de Saragossa, dues obres que justifiquen el viatge de l'escultor a Nàpols, a requesta d'Alfons el Magnànim per tal de treballar en la decoració escultòrica del Castelnuovo. De moment, els diputats restaren prou satisfets de la feina de l'escultor i el recompensaren amb estrenes, *per tant com hi havets vaguat et treballat assiduament et ab degut estudi*.

Una característica peculiar del Palau, sempre amb relació a l'arquitectura civil coetània, és el caràcter funcional i relativament modest de les estances principals. Llurs dimensions són més aviat discretes, de planta senzilla i cobertes de teginat, a vegades un simple embigat i només tardívolament i ocasionalment amb una configuració cassetonada. En canvi, la volta només apareix en els espais sacres, la capella i la sagristia. Una raó que justifica aquesta moderació és la superfície disponible, relativament escassa a causa de les limitacions del solar i de la constricció que exercien les cases veïnes, però també cal considerar la possibilitat que fos una decisió premeditada, a fi d'afavorir la rapidesa de la construcció i abaratir els costos[52]. En tot cas, al Palau ja no hi trobem el tipus de sala de representació més habitual a la segona meitat del segle XIV, la que s'organitza per obra d'arcs diafragmàtics (Tinell, Saló de Cent, etc.), ja en vies d'extinció —el cant del cigne, l'hospital de la Santa Creu—, sinó un model d'estança que fia la idea de majestuositat o solemnitat més al component decoratiu (l'escultura en pedra, els elements tèxtils i pictòrics, el mobiliari, els sostres policroms) que als components estructurals. No deixa de sorprendre l'amplitud dels corredors alts, llevat del costat de ponent, com si s'hagués previst la gran afluència de gent que podia estar-s'hi, arrecerada al pis noble però sense

haver d'entrar a les estances circumveïnes. Galeries tan amples són excepcionals; en trobem una altra en el pati del palau episcopal de Tortosa, per exemple.

Sigui com vulgui, interpretar el Palau només com la culminació de l'evolució d'un feliç prototip arquitectònic, el de la casa senyorial catalana —segons el defineix la tradició historiogràfica més clàssica[53]— fóra una simplificació. Certament, n'és una traducció a escala monumental. Però, l'edifici, partint d'un patró codificat al segle XIV en els aspectes essencials, tant els estructurals i tècnics com els compositius i formals, incorpora nombrosos elements distintius i originals, sobretot en el pati —en primer lloc, la quàdruple galeria ogival practicable, però sense oblidar el segon pis d'arcs rebaixats i l'abundant ornamentació, inclosa l'heràldica—, que el diferencien de l'arquetip trecentista i obren camí a futures interpretacions, ja sia en clau d'hibridació goticorenaixentista (casa Gralla, Casa de la Ciutat de Barcelona), ja sia en edificis de vocació classicista més aparent (palau del Lloctinent)[54]. La galeria gòtica és l'única coneguda, si més no l'única conservada, que es pot recórrer sense interrupció, inspirada genèricament en claustres monàstics, a més del ja esmentat palau reial de Santes Creus. I convé no negligir algunes aportacions de caràcter estructural, com el formidable arc escarser que sosté la crugia de llevant, la dilatada i airosa volta que forma el llit de l'escala, la manca de suports —llevat de la gran mènsula— d'una part la galeria de ponent o la gosadia d'aixecar un segon pis sobre columnetes tan esveltes i magritxoles[55]. Per altra part, la copiosa ornamentació té també un valor emblemàtic i suggereix al visitant la dimensió institucional de l'edifici. No cal dir que la capella sempre ha estat considerada l'exemple més delicat de moda flamígera al Principat.

Marc Safont, primer arquitecte oficial de la Generalitat

El nucli gòtic de la casa va ser construït sota la direcció de Marc Safont, un dels arquitectes catalans més importants de la baixa edat mitjana, que ja hi treballava a finals de l'any 1410[56]. Nascut devers l'any 1385, apareix documentat per primer cop treballant com a piquer a les ordres de l'aparellador Jaume Solà en la fàbrica de la catedral de Barcelona, entre 1405 i 1406. En conseqüència, es degué formar en un ambient dominat per la impressionant personalitat d'Arnau Bargués, que aleshores estava al capdavant d'aquella obra. En un protocol notarial de l'any 1404 li servia com a testimoni Jaume Sala, un mestre de cases que uns anys més tard va treballar a la casa de la Diputació i no podem descartar que fos la persona que el va recomanar. Bona part de la seva carrera professional va estar lligada a la Generalitat, ja que en va ser el mestre major, qualificatiu que li és aplicat com a mínim des de l'any 1418. A partir de 1437 va ser ajudat en el càrrec pel seu fill Joan, també mestre de cases.

A més de construir el Palau de Barcelona, va traçar la Casa del General de Perpinyà, edificat sobre un solar que es va adquirir l'any 1448, a la plaça del Pa. L'any 1454 devia estar pràcticament acabat, perquè Joan Safont, fill de l'arquitecte, hi va ser enviat en aquell moment per fer-ne una visura i comprovar el que restava per fer. L'interior ha estat molt alterat. En canvi, l'exterior conserva les dues façanes —una de les quals, però, va ser molt restaurada a mitjan segle passat— i el pati, que ha experimentat diverses modificacions a partir del segle XVIII. Si més no una part de la pedra, procedent de les canteres de Montjuïc, va ser transportada per mar des de Barcelona. Les façanes tenien la mateixa importància i són molt semblants entre si, encara que no idèntiques. Presenten un eix marcat de simetria vertical i una ordenació acurada de les obertures. Com és el més freqüent, els portals tenen forma d'arc de mig punt amb unes dovelles enormes i les finestres de la planta noble són coronelles de dos mainells, és a dir, finíssimes columnetes de pedra nummulítica de Girona, amb capitells més elaborats del que és habitual. En canvi, a diferència de la façana barcelonina del carrer de Sant Honorat, les finestres del pis superior són arquets conopials i guarden una alineació independent de la resta d'obertures. Després de l'annexió francesa va allotjar el Consell Sobirà del Rosselló i durant els segles XVIII i XIX es va convertir en Palau de Justícia.

Finestrons gòtics de perfil conopial, reaprofitats en els murs del pati adjacent al carrer del Bisbe.

Gothic shutters with ogee profile, reused in the walls of the courtyard adjacent to Carrer del Bisbe.

ANTHONIS VAN DEN WYNGAERDE
Detall de la façana marítima de Barcelona, 1563. En primer terme destaquen la medieval Llotja de Mar, en què va treballar Marc Safont; la Casa del General, construïda després d'un incendi de 1459 que va destruir un edifici més antic; i el renaixentista portal de Mar, traçat l'any 1554 per l'enginyer militar Giovan Battista Calvi.

ANTHONIS VAN DEN WYNGAERDE
Detail of the Barcelona seafront, 1563. Standing out in the foreground are the Mediaeval Loggia de Mar, where Marc Safont worked; the Casa del General, built after a fire in 1459 that destroyed an older building; and the Renaissance Portal de Mar, designed in 1554 by the military engineer Giovan Battista Calvi.

→

Enllaç de la façana gòtica del carrer de Sant Honorat amb la renaixentista de la plaça de Sant Jaume.

Link between the Gothic façade on Carrer de Sant Honorat and the Renaissance one on Plaça de Sant Jaume.

L'any 1441, Marc va ser nomenat mestre major de la catedral de Lleida, però dos anys més tard va deixar el càrrec en mans d'un esclau, Jordi (Niuba) Safont, manumès des de 1442. En canvi, va participar més activament en les obres de la Llotja de Mar de Barcelona, tant a la botiga nova (1422-1423) com al pis superior del porxo que mirava a mar (1456-1458). En canvi, la capella va ser dirigida pel seu fill Joan. Altres obres que la tradició li ha atribuït, com ara la casa Aguilar del carrer de Montcada de Barcelona (molt modificada durant la restauració), necessiten confirmació documental. El mestre pertanyia a una família de menestrals, oriünda de Sant Agustí de Lluçanès o de Sant Feliu de Torelló (els documents que en parlen no es decideixen entre aquests dos municipis, només separats per una dotzena de quilòmetres). Dos germans de l'arquitecte eren el fuster Bernat Safont i el tallador de pedra Joan Safont, amb els quals va col·laborar sovint; un altre germà, Pere Safont, era mestre de címbals i courer, mentre que el cinquè, Jaume Safont, era escuder i residia a Sogorb al servei del bisbe Francesc Riquer. D'una vídua de Sant Bartomeu de Vallcanera (Girona), Marc va tenir l'únic fill i hereu, l'esmentat Joan, legitimat quan va complir tretze anys. Es va casar amb Francina Oliver, vídua d'un altre mestre de cases, i en segones núpcies amb una tal Caterina, però no va deixar més descendència. D'altra banda, una fillastra de Marc, anomenada Violant Ferrer, va contreure matrimoni amb Bernat Safont, germà de l'arquitecte. El cas és que Marc va prosperar econòmicament i va invertir els guanys amb profit, tant en censals com en béns immobles. Residia en una casa del carrer Comtal, prop de la plaça de Santa Anna, però també hi tenia una altra propietat, que cedia a lloguer. A més, es va dedicar a especular amb edificis situats al call, com ara un obrador comprat l'any 1433, la sinagoga major, adquirida a la cúria del veguer l'any 1438 i alienada pel seu fill l'any 1477, o, extramurs, prop de la porta de Sant Pau del Camp, un hort sembrat d'arbres, que antigament anomenaven *Posa dels Juyeus* —possiblement, es tracta dels antics banys jueus—, que va comprar l'any 1440 a les monges predicadores. També mercadejava amb esclaus: en va posseir un mínim de nou, alguns dels quals va traspassar. A més de l'esmentat Jordi —de fet, en va tenir com a mínim dos batejats amb aquest nom—, almenys un altre es dedicava a la professió de l'amo; es deia Tomàs i abans havia estat propietat de dos altres mestres de cases, Bartomeu Gual i Guillem Pou. L'arquitecte va dictar testament l'any 1457 davant el notari Francesc de Moles, però no s'ha localitzat. Consta que ja era mort el 20 d'abril de 1458.

53. Per posar un sol exemple paradigmàtic, vegeu Filangieri [*et al.*] 1935.

54. En el cas de la casa Gralla s'ha de parlar més aviat d'una rèplica a petita escala, deixant de banda l'escalinata, que a causa de les dimensions reduïdes del pati es va desplaçar al fons. A més, és clar, la substitució de les columnetes gòtiques per les de forma renaixentista. Entre la bibliografia més recent, Navascués [*et al.*] 1997 i Garriga 2004.

55. Tanmateix, l'afegit és l'única cosa que criticava L. Torres Balbàs; per la resta, "suntuoso el ornato, admirablement repartido, excelente la labra, etc.". Vegeu Torres Balbàs 1952, p. 314.

56. Carbonell 2003a; Conejo 2007b; Carbonell 2008; Carbonell 2012.

Apèndix documental

Document 1
1367, 16 d'agost
ACA, Generalitat, N-632, f. 200r
(publicat per A. Estrada 2000, p. 44).

[…] com nós en compensació dels serveis que reebuts havem en lo monestir dels frares preycadors de la ciutat de Barchinona en temps que aquí teníem hostatge e en diverses colloquis que aquí per affers del dit General hauts haver, haiam atorgats als frares del dit monastir VIII rems qui no sien bons a remar a ops de fer scales per la obra de la infermeria que los dits frares fan en aquell monastir.

Document 2
1396, 14 de juliol
ACA, Generalitat, Pergamins, núm. 259
(còpia del 17 d'agost de 1397).

[els diputats del General] recedentes a domo in qua officium Deputacionis predicte exercetur in civitate Barchinone.

Document 3
1400, 3 de desembre
ACA, Generalitat, Pergamins, perg. 318
(transcrit per A. Estrada 2000, p. 66-72).
Extracte de l'acta de compravenda de la casa on la Diputació del General establirà la seu definitiva

In Dei nomine, noverint universi quod ego Petrus Bruneti, campsor, civis Barchinone, non dolo inductus, vi vel metu compulsus nec errore lapsus, sed gratuito animo et spontanea voluntate, per me et omnes heredes et successores meos quoscumque, vendo et ex causa vendicionis concedo vobis honorabilibus viris Alfonso de Thous, decretorum doctori, canonico Barchinone, Jacobo Marchi, militi, et Raymundo de Plano, civi Barchinone, deputatis Generalis Cathalonie, residentibus Barchinone, ementibus nomine et ad opus dicti Generalis et de peccunia eiusdem ipsique etiam Generali et quibus nomine eiusdem Generalis volueritis perpetuo per purum, liberum et franchum alodium, totum ipsum hospicium meum quod fuit venerabilis Ypoliti Garrius, filii honorabilis Juliani Garrius, cum retrocurtali, introitibus, exitibus, juribus et pertinenciis suis, quod ego, nominibus et titulis infrascriptis, per liberum et franchum alodium habeo et possideo in civitate Barchinone, in loco ubi erat antiquitus Callis Major Judeorum ipsius civitatis, aperiens cum suo portali majori in vico per quem itur de platea Sancti Jacobi Barchinone ad fontem ipsius calli et nunc vocatur vicus Sancti Honorati. Et fuerunt predicta que vobis vendo partim et pro majori parte heredum seu successorum magistri Bonjuha Cabrit, fisici judei, quondam, Barchinone, et partim fuit de quadam sinagoga minori dicti calli, que erat in quodam carrerono non transeunte, et partem scilicet dictum retrocurtale fuit venerabilis Petri Terreni, quondam, legum doctoris. Et terminatur totum dictum hospicium cum juribus et pertinenciis suis ab oriente in vico quo itur de platea Sancti Jacobi Barchinone recte ad palacium domini episcopi, a meridie in hospicio heredum Stephani de Turri, quondam, apothecarii, ab occidente in dicto vico Sancti Honorati, et a circio partim in hospicio venerabilis Petri Paschasii, utriusque iuris doctoris, quod fuit magistri Yçach, quondam, et partim in quodam carrerono non transeunti per quem antiquitus intrabatur ad dictam sinagogam minorem, et partim in hospicio canonice sedis Barchinone. Et est sciendum quod predictum hospicium quatenus fuit dictorum heredum seu successorum dicti magistri Bonjuha Cabrit post destructionem Calli Judayci Barchinone, Johanna, conversa, olim judea Barchinone, vocata Gojo, uxor dicti magistri Bonjuha Cabrit, quondam, nomine suo proprio et nomine tutorio Bernardi et Margarite, nepotum suorum sive néts, ante dum scilicet erant in judaysmo vocatorum Yçach et Stero, filiorum et heredum Vithalis Cabrit, quondam, filii ipsius Johanne et dicti Bonjuha Cabrit, quondam, viri sui, heredum universalium dicti eorum patris, ac ut procuratrix Gabrielis Vallori, conversi, antea vocati Yçach Cabrit, filii dictorum Bonjuha et dicte sue uxoris, et Ffrancischa, adulta, filia dicti Vithalis Cabrit, vendiderunt honorabili Johanni de Vallo, civi Barchinone, filio venerabilis Petri de Vallo, quondam, et suis et quibus vellet cum publico instrumento facto Barchinone quintadecima die octubris anno a nativitate Domini millesimo trecentesimo nonagesimo secundo, in posse Ffrancisci de Podiolo, auctoritate regia notarii publici Barchinone, in quoquidem vendicionis instrumento intervenit firma et auctoritas venerabilium Guillelmi de Busquetis et Jacobi Pastoris, judicum ordinariorum et comissariorum in hiis assignatorum per dominum regem Johannem et dominam reginam Violantem, eius consortem; intervenit etiam in dicta vendicione firma et consensus Gabrielis Bonis, conversi, antea vocati Mosse Cabrit, et Ffrancisce, converse, uxoris Ffrancisci Bertran, conversi, filiorum dicti Bonjuha Cabrit, quondam, prout hec latius in dicta vendicione continetur. Et postea dictus Johannes de Vallo recognovit dicto Ypolito Garrius, filio dicti honorabilis Juliani Garrius, quod dictam empcionem fecerat nomine et ad opus sui et de peccunia sua cedens inde sibi et suis omnia jura et omnes acciones ipsi venerabili Johanni quesitas ac competencia et competentes in predictis prout de ipsa recognicione et cessione constat alio publico instrumento facto Barchinone septima die novembris anno predicto a nativitate Domini trecentesimo nonagesimo secundo in posse dicti Ffrancisci de Podiolo, notarii Barchinone. Dictum vero retrocurtale iamdicti hospicii emit dictus Ypolitus Garrius per alodium franchum a venerabili Anthonio Terreni, filio et herede venerabilis Petri Terreni, quondam, legum doctoris, seu Bernardus Traginerii, mercator ville Perpiniani, ipsum retrocurtale nomine ipsius Ypoliti emit prout de ipsa empcionis publico constat instrumento facto in posse discreti Ffrancisci Fusterii, notari publici Barchinone, vicesima nona die marcii anno a nativitate Domini millesimo trecentesimo nonagesimo tercio; predicta autem pars dicti hospicii que facta fuit de dicta sinagoga minori pertinebat ad iamdictum Ypolitum racione empcione de ipsa sinagoga facte per dictum Ypolitum seu per dominam Alamandam, matrem eiusdem Ypoliti, tunc tutricem suam, a venerabili Berengario de Cortiells, mercatore Ceserauguste, procuratore tunc illustrissimorum dominorum Johannis et Yolandis, regis et regine Aragonum, ad quos, propter destruccionem dicti calli dicta sinagoga pertinebat, prout de proxime dicta vendicione dicte sinagoge constat instrumento publico facto Valencie vicesima quinta die ffebroarii anno a nativitate Domini millesimo trecentesimo nonagesimo tercio. Postea vero dictus venerabilis Ypolitus Garrius vendidit michi dicto Petro Bruneti et meis totum dictum hospicium quod vobis dictis honorabilis deputatis vendo quodque factum fuit de omnibus partibus predistinctis, de qua vendicione per dictum venerabilem Ypolitum michi dicto Petro Bruneti facta publico constat instrumento facto in posse notarii infrascripti nona decima die julii anno a nativitate Domini millesimo trecentesimo nonagesimo septimo […]

Pro precio vero predictorum que dicto Generali vobisque nomine eiusdem vendo, dedistis et soluistis michi et confiteor me a vobis habuisse et recepisse de peccunia dicti Generalis modo infrascripto triginta octo mille quingentos solidos monete Barchinone de terno. Quodquidem precium dedistis et soluistis michi hoc modo: Quoniam eosdem triginta octo mille quingentos solidos retinui penes me de voluntate vestri de majori quantitate peccunie quam vobis nomine dicti Generalis debebam in mea tabula campsorie […]

Actum est hoc Barchinone tercia die decembris anno a nativitate Domini millesimo quadringentesimo [segueixen testimonis i rúbrica].

Document 4
1438, 20 de desembre
AHPB, Bartomeu Agell, 142/37
(publicat per Soler 2010, p. 19).

Fragments de l'inventari *post mortem* de Joan Bertran i Bonanat, amb al·lusions a compravendes efectuades els anys 1407 i 1409

Ítem una carta pública feta en Barchinona a XXI de maig de l'any Mil CCCC VII e closa per lo discret en Johan Gasset, notari de Barchinona, en loch e veu del discret en Guillem de Mallorques, connotari seu, e per autoritat del senyor rey, ab la qual micer Alfonso de Tous, doctor en decrets, canonge de Barchinona, mossèn Jacme March, cavaller, e Ramon Dez Pla, ciutadà de Barchinona, ladonchs diputats del General de Cathalunya, veneren al dit Francesch Bonanat, avi del dit pubill, tota aquella scola o sinagoga pocha en la qual los jueus, ans de la destrucció del Call, acustumaven de fer oració, en la qual scola és edifficat lo alberch lo qual lo dit pubill ha prop de la dita Deputació.

Ítem, una altre carta pública feta e closa per lo discret en Pere Brives, notari de Barchinona, a XIIII dies d'agost de l'any Mil CCCCVIIII, ab la qual la dessús dita madona Beatriu, muller de micer Pere Paschual, quòndam doctor en dret, venc al dit Ffrancesch Bonanat un alberch ab drets e pertinències sues, lo qual ell havia e possehïa en lo carrer appel·lat de Sanct Honorat, en lo carrer qui aquí és prop la font, per lo qual carrer los jueus solien anar a la dita scola pocha, e lo qual alberch se té per lo honorable Jacme Colom, ciutadà de Barchinona, a cens de deu morabatins bons alfonsins d'aur fi e de dret pres, dels quals se paguen la meytat en la festa de Sanct Johan e l'altra meytat en la festa de la Circumcisió de Nostro Senyor […]

Document 5
1408, 18 de maig
ACA, Generalitat, N-454, manual comú, 1407-1411.

Antoni Fàbregues, fuster, i Joan Ubach, manyà, tots dos ciutadans de Barcelona, signen una

àpoca de 9 lliures i 9 sous per la fabricació dels *armari magni* destinats a l'escrivania de la Diputació per guardar-hi les escriptures.

Document 6
1409, 30 de gener
ACA, Generalitat, N-454, manual comú, 1407-1411 (repetit a ACA, Generalitat, V-227, Àpoques enfilades, 1409).

Benet Safont, mercader de Barcelona i col·lector de la talla dels empedrats dels carrers de la ciutat, signa una àpoca de 9 lliures 16 sous 5 diners per a les obres d'empedrat que, per mandat dels consellers, es van fer al carrer de Sant Honorat, *ante hospicium dicte Deputationis quod est in dicto vico*.

Document 7
1409, 14 de febrer
ACA, Generalitat, N-454, manual comú, 1407-1411.

Jaume Sala i Ramon Joan, mestres de cases de Barcelona, signen una àpoca de 6 lliures 8 diners als diputats per obres que no es detallen.

Document 8
1409, 22 de novembre
ACA, Generalitat, N-454, manual comú, 1407-1411.

Berenguer Sala, mestre de cases de Barcelona, signa una àpoca de 2 lliures 9 sous 6 diners als diputats per obres que no es detallen.

Document 9
1410, 26 de setembre
ACA, Generalitat, N-454, manual comú, 1407-1411.

Antoni Altanell, fuster de Barcelona, signa una àpoca de 9 lliures 7 sous 7 diners als diputats per obres que no es detallen.

Document 10
1410, 13 de novembre
ACA, Generalitat, N-454, manual comú, 1407-1411.

Antoni Altanell, fuster de Barcelona, signa una àpoca de 6 lliures 12 sous als diputats per obres que no es detallen.

Document 11
1410, 11 de desembre
ACA, Generalitat, N-454, manual comú, 1407-1411.

Marc Safont, mestre de cases de Barcelona, signa una àpoca de 81 lliures 6 sous als diputats per obres que no es detallen.

Document 12
1411, 12 de setembre
ACA, Generalitat, N-454, manual comú, 1407-1411.

Berenguer Sala, mestre de cases de Barcelona, i Miquel Valls, fuster de Barcelona, signen una àpoca de 223 lliures 12 sous 8 diners als diputats per obres que no es detallen.

Document 13
1412, 2 de març
ACA, Generalitat, N-455, manual comú, 1411-1413, f. 43v.

Francesc Gener (o Janer), fuster de Barcelona, signa dues àpoques als diputats per valor de 137 lliures 16 sous 1 diner i de 34 lliures 18 sous 8 diners. No s'especifiquen les obres.

Document 14
1412, 11 d'octubre
ACA, Generalitat, N-455, manual comú, 1411-1413, f. 119.

Guerau Vanover, mestre de cases de Barcelona, signa àpoca de 55 lliures 17 sous 9 diners als diputats per obres que no es detallen.

Document 15
1413, 19 d'octubre
ACA, Generalitat, N-456, manual comú, 1413-1414, f. 81v.

Francesc Oliver, mestre de cases de Barcelona, signa una àpoca de 45 florins d'or d'Aragó als diputats per obres que no es detallen.

Document 16
1413, 19 de desembre
ACA, Generalitat, N-454, manual comú, N-456, 1413-1414, f. 88r.

Bernat Tió, fuster de Barcelona, signa una àpoca de 38 lliures i escaig als diputats per obres que no es detallen.

Document 17
1414, 6 de març
ACA, Generalitat, N-456, manual comú, 1413-1414, f. 18v.

Marc Safont i Bartomeu d'Alçamora, mestres de cases de Barcelona, signen una àpoca de 34 lliures 11 sous als diputats per obres que no es detallen.

Document 18
1415, 30 d'octubre
ACA, Generalitat, N-508, cauteles i albarans.

Pere Rovira, ferrer de Barcelona, cobra unes reixes de ferro per a la finestra de la cambra o Arxiu de Comptes, *la qual finestra mira en lo pati o entrada del alberch […] de la Deputació*.

Document 19
1415, 4 de novembre
ACA, Generalitat, N-508, cauteles i albarans.

Marc Safont i Berenguer Forner, mestres de cases, i el manobre Esteve cobren tres jornals dedicats a instal·lar la reixa fabricada per Pere Rovira per a l'Arxiu de Comptes. Els mestres cobren a raó de 5 sous 2 diners per cada dia, mentre el manobre cobra 4 sous 8 diners, inclosos 8 diners pel beure. Segueixen els pagaments d'un jornal al fuster Bernat Safont i de la feina de Guillem Feliu per pintar la reixa de color negre.

Document 20
1415, 14 de desembre
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 393, n. 13).

Albarà a favor del fuster Bernat Tió.

Com a vos en Bernat Tió, maestre fuster, ciutedà de Barchinona, sien degudes, és a saber IIII lliures XVIII sous per salari de denou jornals que vós ab I altre maestre fuster havets meses de ordinació nostra en acabar les portes de la finestra rexada de la cambra o Arxiu dels Comptes del General, la qual cambra és en l'alberch del dit General, en la qual nosaltres tenim l'ofici de nostra dita Deputació, e en axí metex en acabar les portes de la cambra sobirana sobre carrera del dit alberch, les quals portes tro açí no se eren pescudes acabar obstant la fusta de aquelles qui encara era vert, lo qual salari és a raó de cinch e dos diners, compreses les huit diners del beure de cascun de vosaltres.

Document 21
1416, 15 de juny
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 392, n. 9).

Albarà relatiu a la venda de la sinagoga menor.

Com a vós en Bernat Cadireta, corredor públich de la ciutat de Barchinona, sien deguts per lo General CXXIIII sous, és a saber XXX per salari a vos pertanyent de la venda que'ls deputats precessors nostres feren migençant vos en encant públic han Francesch Bonanat, specier olim de Barchinona, de la scola dels juheus contigua al alberch on nosaltres tenim nostra dita Deputació.

Document 22
1416, 16 de juliol
ACA, Generalitat, N-457, manual comú, 1415-1416, f. 43.

Galceran de Mataró, regent dels comptes, signa una àpoca de 400 florins d'or d'Aragó per obres novament fetes a l'hort de la Casa del General de Catalunya.

Document 23
1416, 18 de juliol
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 397, n. 17).

Albarà relatiu a les ordres de la façana del carrer del Bisbe.

Com aiam vist esser molt necessari que la paret e portal forans del ort de la casa on exercim lo offici de nostra Deputació, la qual paret e portal per llur antiquitat e vellesa menassaven ja cahiment e ruine fossen enderrocats e deguen feta altre paret o portal per cloure lo dit ort, axó com ja és estat començat, fahent-hi obra condecent et assats sumptuosa, attesa la casa on se exercexen actes públichs tan notables e de tan gran ponderositat, com són los actes de dit General, e confiem no poch de la sufficiència e industria de vos, en Galceran de Materó, regent los comptes del dit General, a vos manam expresament e de certa sciència puxats reebre del dit General totes quantitats de monedes per continuar la obra de la paret e portal, e encare de les imayes qui's faran en la dita obra e les dites quantitats per vos axí reebudes convertir axí en salaris de maestres qui faran la dita paret e portal e dels imaginaires qui faran les ymatges, bestions, babuhins, claravoyes e la ymatge de Sent Jordi a cavall qui starà sobre'l dit portal e altres fulatges que havem ordonat sien fetes e posades en les dites nayes e paret per embellir aquelles, com encara en compra de ferre e pagar lo ferre per fer les reyes que axí metex havem ordonat sien fetes devant lo dit portal a fi veden que cavalcadures no entren en lo dit ort.

Document 24
1417, 15 de juny
ACA, Generalitat, N-457, manual comú, 1415-1416, f. 68.

Galceran de Mataró, regent dels comptes, signa una àpoca de 1.460 lliures 5 sous per obres *in fabricatione operis Domus in qua officium Deputationem dicti Generalis exercet* fetes fins el passat 8 de juny, a més d'altres 225 lliures que els diputats afegeixen per a la fàbrica.

Document 25
1417, 30 de juliol
ACA, Generalitat, N-457, manual comú, 1415-1416, f. 72.

Galceran de Mataró, regent dels comptes, signa una àpoca de 165 lliures per l'obra de la casa de la Diputació.

Document 26
1417, 17 de desembre
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 394, n. 14).

Albarà relatiu a la paret mitgera amb la casa Satorre.

Com a vos n'Asteva Çatorra, ciutedà de Barchinona sien deguts LX sous, los quals vos foren tatxats per dos maestres de cases per la part pertanyent pagar per lo dit General per raó d'aquella obra que vos faes en alçar la paret qui és mitgere entre lo vostro alberch e l'alberch del General en lo qual nosaltres exercim l'ofici de nostre Deputació, la qual paret començà en lo cel o entrada davers la Seu e feneix a mig porxo del dit alberch.

Document 27
1417 [diu 1418], 31 de desembre
ACA, Generalitat, N-457, manual comú, 1415-1416, f. 90.

Galceran de Mataró, regent dels comptes, signa una àpoca de 220 lliures per pagar salaris dels obrers que treballen en la fàbrica de la casa de la Diputació.

Document 28
1418, 4 de març
ACA, Generalitat, N-457, manual comú, 1415-1416, f. 95.

Galceran de Mataró, regent dels comptes, signa una àpoca de 275 lliures per pagar salaris dels obrers que treballen en la fàbrica de la casa de la Diputació.

Document 29
1418, 10 de març
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 393, n. 12).

Albarà relatiu a la confecció d'un drap amb decoració heràldica.

Vos en Bernat Campins, mestre de draps de senyals, ciutadà de Barchinona, havets fet ara novament de ordinació nostra un drap o tapit negre ab tres senyals, la una reyal e los dos del General, e ab sembradura de brots, lo qual drap nosaltres havem ordonat que stigue e cobre lo tauler qui stà en la cambra nova del alberch de la Deputació appellada Cambra del Consell, en la qual nosaltres exercim nostre dit offici […] (se li concedeixen 24 florins)

Document 30
1418, 15 de març
ACA, Generalitat, N-508, Cauteles i albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 400, n. 20).
Cfr. ACA, Generalitat, N-457, manual comú, f. 95v: Pere Joan (*Petrum Johannis*), imaginaire de Barcelona, signa una àpoca de 20 florins d'or d'Aragó als diputats.

Pagament a Pere Joan per la façana del carrer del Bisbe.

Attenents que vos en Pere Johan, imaginayra, ciutedà de Barchinona, nos havets supplicats que com vos de ordinació nostra haiats fabricada e entellada en pedra la imatge de Sent Jordi a cavall qui mata lo drach, la qual havem feta posar sobre lo portal del alberch on exercim l'offici de nostra dita deputació en la dita ciutat de Barchinona qui obra el carrer per on hom va a la Seu de la dita Ciutat, e més avant haiats feta de dita nostra ordinació una xambrana posada entorn la dita ymatge per acompanyar et dar maior perfecció a la obra de aquella, la qual xambrana prenguès et havets feta per cert preu et a scarada, vos haiats grantment perdut per tant com hi havets vaguat et treballat assíduament et ab degut studi, a fi que la dita obra fos feta et stigués a plaer de nosaltres et dels mirants aquella, no curant de la dita scarada et pèrdua que ja veyets que feyets com fos a mitja obra de la dita xambrana, vos deguessen fer esmena de la dita pèrdua et dan que havets sostengut per acabar pus prestament la dita obra. E nosaltres, vista la supplicació et oit per relació d'en G. de Materó, regent los comptes del General, et hauda informació de maestres experts en semblants coses que vos dit en Pere Johan havets pres dan en la dita obra et scarada de vint florins, perço et car vos stos haut abtament e loabla en fer la dita imatge et xambrana, vos tatxam vint florins d'or d'Aragó en total remuneració.

Document 31
1418, 19 de desembre
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 397, n. 18).

Albarà a favor de Marc Safont.

[15 florins d'or] A en March Çafont, mestre de cases, ciutedà de Barcelona, qui ha fet com a mestre major la obra major de la casa de la Deputació y ha hagut de vagar alguns dies anant los jorns de festes a Muntblanch [Collblanc] per parlar ab los padrers qui han los taylls en lo dit Munt [Montjuic] e per haver e triar pedre necessària per la dita obra e per perquessar dins la ciutat mestres picapedrers e ymaginaires per fer la dita obra […]

Document 32
1419, 24 de juliol
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 398, n. 19).

Albarà a favor d'Aliot de la Font.

Com sia cert que nosaltres, ab concell de micer Vicens Padriça, advocat del General, havem tatxats a vos n'Aliot de la Font cinch florins d'or per diversos treballs per vos sostinguts en la obra que de ordinació nostra és stada feta en la casa on exercim l'ofici de nostra dita Deputació, és a saber, en dictar et ordonar aquella et los mollos de las claravoyes e membradures qui's són fetes en la dita obra et en fornir de draps encerats algunes de les finestres de la dita casa […] vos tatxam cinch florins.

Document 33
1420, 2 d'abril
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 404, n. 26).

Albarà a favor del regent de comptes.

Com sia cert que nosaltres, oïda una suplicació a nos feta per vos en Galceran de Mataró, regent los comptes, contenent que com per los honrats en Romeu Pallerés et n'Arnau Çabastida, oïdors de comptes, vos sia fet dubte a una data [27 lliures 10 sous] que havets posada en lo compte per vos restituït, tengut per vós de la administració que havets regida per lo dit General de la obra que és stada feta en lo pati qui solia esser ort et en la cambra nomenada del consell del alberch on exercim l'ofici de nostra deputació en la dita ciutat de Barchinona […]

Document 34
1420, 26 d'abril
ACA, Generalitat, N-460, manual comú, 1420-1421.

Galceran de Mataró, regent dels comptes, signa una àpoca de 57 lliures 15 sous per les obres fetes a la casa de la Diputació.

Document 35
1420, 5 d'octubre
(*Dietaris de la Generalitat*, vol. 1, p. 30).

El diputat Galceran de Sentmenat, a través de Pere Ramis, notari i escrivà de la Diputació, ordena que Pere Ventosa, notari i ajudant de l'escrivania, s'encarregui de la custòdia de la documentació de la casa, atès que Pere Janer, que en tenia cura i *qui habitava en la casa on s'exerceix l'ofici de la Diputació*, s'havia mudat a una casa de lloguer.

Document 36
1421, 24 de març
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 404, n. 27).

Albarà a favor del mestre de cases Berenguer Vanover i del fuster Miquel Valls.

Com a vosaltres en Berenguer Vanover, mestre de cases, e en Miquel Valls, fuster, sien degudes XXI lliures per jornals que havets meses ensemps ab altres manobres en la obra que de ordinació nostra havets feta ara en aquests dies en l'alberch on exercim l'ofici de nostra Deputació, ço és en lo sostre fet a terrat de la torra del dit alberch e en lo mijà de la dita torra fet de rajola e de guix […]

Document 37
1421, 22 de desembre
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 404, n. 27).

Albarà per obres fetes a la casa de la Diputació.

A Galcerà de Mataró se li tatxan XXX florins per despeses fetes en la obra, ço és en fer tornar de nou embigar, empahimentar lo terrat de la torra del alberch del dit General on exercim l'ofici de nostra Deputació e reperar tots los altres terrats e teulades del dit alberch, e en fer fer lo pou en lo dit alberch, e en empahimentar lo pati de la entrada del dit alberch en aquella part on solia esser lo call, e en fer fer pedriços en lo dit pati hoc, e en fer fer lo rexat de fusta o cancell de la taula on los honorables inquisidors exercexen llur ofici.

Document 38
1424, 26 de febrer
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 404, n. 27).

Albarà per les obres de les latrines i la cuina.

Com a en Galceran de Materó, regent los comptes, li sien degudes per vigilar les obres de les latrines qui són stades fetes en l'alberch del dit General e de la cuyna qui és stada obrada alt en lo porxo del dit alberch […]

Document 39
1424, 30 de juny
ACA, Generalitat, N-462, manual comú, 1423-1425, f. 108v.

Visura de l'obra feta per Marc Safont a la Casa del General: Bartomeu Gual, mestre major de la seu de Barcelona; Pere Miquel, mestre de les muralles (*operis muris*) de Barcelona; Pere Oliver i Joan Vidal, mestres de cases; i Miquel Valls, fuster, tots de Barcelona, confessen i reconeixen als diputats

que han rebut 10 florins d'or d'Aragó, equivalents a 5 lliures 10 sous, però consignats per llur voluntat a Marc Safont, mestre de cases de Barcelona.

Document 40
1424, 28 de juliol
ACA, Generalitat, N-462, manual comú, 1423-1425, f. 112v.

Galceran de Mataró, regent dels comptes, signa una àpoca de 18 lliures 12 sous relatives a la pavimentació del pati i a altres obres fetes a la casa de la Diputació del General.

Document 41
1424, 8 d'agost
ACA, Generalitat, N-462, manual comú, 1423-1425, f. 114v.

Bernat Safont, fuster de Barcelona, signa una àpoca de 5 lliures 9 sous 8 diners als diputats per obres que no es detallen.

Document 42
1424, 12 de desembre
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 405, n. 28).
Cfr. ACA, Generalitat, N-462, manual comú, 1423-1425, f. 143v.

Albarà a favor del fuster Bernat Safont.

Com a vós en Bernat Çafont, fuster, ciutedà de Barchinona, sien degudes cent e dues lliures per paga e satisfacció de la obra que us havem feta fer del sostre o cuberta qui és entre la cambra del alberch on exercim l'ofici de la dita diputació en la dita ciutat de Barchinona e entrada del dit alberch qu'és devés lo call e de la obra encara que feta havets del porxo o cobriment del terrat de la dita cambra qui és sobre la dita entrada, la qual obra vos havets presa de nosaltres a scarada per lo dit preu en aquesta manera que nosaltres vos haguéssem a donar la fusta e clavó da quen necessària e que vos haguessets a serrar la dita fusta e pagar lo port d'aquella de mar a la dita Deputació e obrar aquella […]

Document 43
1424, 12 de desembre
ACA, Generalitat, N-462, manual comú, 1423-1425, f. 143v.

Bernat Safont, fuster de Barcelona, signa una àpoca de 17 lliures 18 sous 8 diners als diputats per obres que no es detallen.

Document 44
1424, 20 de desembre
ACA, Generalitat, N-508, cauteles i albarans.

Galceran de Mataró, regent dels comptes, cobra per diferents obres:
tornar de nou e embigar e empahimentar lo sostre de la cambra la qual és sobre el portal devers lo call, lo qual sostre començava ja derruir e decaure e en fer los archs qui són al peu de la scala e en la entrada o pati per on entra aquell qui té en guarda lo dit alberch. Ítem en fer fer lo porxo qui és sobre la dita cambra, lo qual porxo és estat fet ab cabirons de pedra, e en comprar teula, fusta, clavó, calç, raiola e altres coses necessàries a cobrir lo dit porxo. Ítem en fer repahimentar la torre del dit alberch e en fer certs merlets en aquella. Ítem en fer descobrir la teulada de la cambra alt, la qual és al costat del dit alberch, per ço com se pluvia e en fer-la cobrir ab lates e cabirons e teula nova segons que era necessari. Ítem en fer alsar la paret migera qui és entre lo dit alberch e lo dit alberch [sic] e l'alberch de micer Pere Pasqual per ço com companya [?] passava sobre l'altre porxo de dit alberch e trancave les teules. Ítem en fer fer la scala major del dit alberch tota nova […]

Document 45
1425, 30 de gener
ACA, Generalitat, Cauteles i albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 406, n. 9).
Cfr. ACA, Generalitat, N-462, manual comú, 1423-1425, f. 150.

Albarà a favor de Marc Safont.

Com a vos en March Çafont, mestre de cases, sien degudes CXXVI lliures [i 19 sous] per los preus de la manobra, la qual havem comprada de vos, per metre en la obra que de ordinació nostra havets feta ara en lo loch on exercim lo ofici de la dita Deputació en la dita ciutat de Barchinona […] XXII permòdols picats e aparellats qui han servit a les bigues qui són estades meses en lo sostre fet novament sobre la entrada del portal del dit alberch devés lo Call. Ítem un arch de pedra que havets mès en la entrada del dit alberch, és a saber en aquella entrada que serveix a la persona qui habite en lo dit alberch per guardar e tenir net aquell. Ítem lo entaulament qui és stat mès en lo porxo sobirà qui és sobre'l carrer devés lo dit Call. Ítem les sis agulles e dues miges agulles qui són stades meses per sostenir la cuberta del dit porxo. Ítem la pedra que ha servit per adobar l'arch dejús la naia del dit alberch qui és en lo pati devés la dita entrada […]

Document 46
1425, 22 de maig
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 409, n. 30).

Pagament a Marc Safont de 200 florins per l'obra de l'escala nova o escala major. Se'n dedueixen 40 florins pel material de l'escala vella. Rep en metàl·lic 160 florins.

Document 47
1425, 27 de juliol
ACA, Generalitat, N-463, manual comú, 1425-1427.

Marc Safont signa una àpoca de 10 florins per obres que no es detallen.

Document 48
1425, 10 d'octubre
ACA, Generalitat, N-463, manual comú, 1425-1427.

Marc Safont signa una àpoca de 57 florins d'or d'Aragó, equivalents a 31 lliures 7 sous, per obres fetes en el trienni anterior.

Document 49
1425, 12 d'octubre
ACA, Generalitat, N-510, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 409, n. 31).

Albarà a favor de Marc Safont.

Com havem sabut per informació verídica que havem hauda que los Reverents e honorables Deputats del dit General pus passat precessors nostres compraren en los darrers dies de llur regiment de la dita Deputació CXIIII canes de pahiment de pedra picat e aparellat de vos en March Çafont, mestre de cases, ciutadà de Barchinona, a raó de V solidos VI diners la cana, lo qual pahiment los dits diputats han fet metre en la entrada o pati de la casa on exercim l'ofici de la Deputació en la present ciutat de Barchinona, és a saber en lo pati o entrada del portal de la dita casa devers lo carrer apel·lat del Cayll de la dita Ciutat, així que és vist que a vos en M. Çafont serien degudes per lo dit General per les dites CXIIII canes del dit pahiment LVII florins d'or d'Aragó e VII solidos barchinonenses […]

Document 50
1426, 22 de setembre
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 409, n. 32).

Albarà relatiu a la rosassa obrada a l'Arxiu de Comptes.

Com sia cert que nosaltres, ab e de consell de miçer Francesch d'Alçamora e de miçer Guillem Jordà, ara advocats del dit General, havem dit e comanat de paraula a vos en Berthomeu de Navel, darançaner del General dessús dit, que faessets obrar la paret qui és mitjera entre la casa del Arxiu de Comptes de la dita Deputació e la casa d'en Esteve Satorra e que en la dita casa o arxiu faessets fer una O de pedra per pendre maior claror en la dita casa […]

Document 51
1427, 15 de desembre
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 410, n. 33).

Pagament de 72 florins d'or a Joan de Roure, vitraller d'Anvers, i a Lluc Borrassà, pintor de Barcelona pel vitrall d'una finestra coronella de la cambra del Consell. Hi figuraven la Verge amb el Nen i els sants Felip, Narcís i Joan Evangelista.

Document 52
1432, 4 de setembre
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans, N-512, f. 36v.

Andreu d'Olivella, escrivà de la talla per embelliment dels carrers de la ciutat, signa una àpoca per la taxa sobre les obres fetes al carrer del Bisbe, *per raho del embelliment e millorarment de la casa o alberch on se exerceix lo ofici de la Deputació del dit General, la qual casa o alberch affronte e ha la un dels portals majors en lo dit carrer* […]

Document 53
1433, 9 de febrer
Arxiu Històric Municipal de Barcelona, Llibre de deliberacions de Corts (publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 418, n. 37).

Deliberació de Corts relativa a la construcció de la capella de Sant Jordi.

[…] com ells dits deputats […] hagen comprat l alberch qui era dels hereus de micer P. Paschal quòndam a la part de tremuntana de la casa hon se exerceix l'offici de la dita Deputació e açò per ampliar la dita casa de la Deputació, la qual en algunes parts és freturant de casaments necessaris e maiorment per mudar en alguna part separade e remota les latrines qui stant en lo loch hon són donen gran fetor e corrupció als negociants e concorrents en la dita casa, e hagen pensat e cogitat los dits deputats que seria molt propri e decent que en lo dit alberch fos construhida e edificada una capella en la qual cascun die personalment se cantàs una missa perquè fos donada ocasió e avinentesa als deputats e altres en la dita casa concorrent de hoir missa e regonèxer lur Crehador, e que certa renda fos assignada a un prevere qui celebràs cascun dia la dita missa, per ço supplicaren los dit Deputats a la dita Cort que volgués donar licència e facultat als dits deputats de les pecúnies del dit General puxen fer, construir e obrar la dita capella ab tots arreus e forniments e altres coses a deguda perfecció de aquella necessaris e assignar al prevere celebrant la dita missa certa anual pensió per caritat de la dita celebració.

Document 54
1433, 23 de febrer
(*Dietaris de la Generalitat*, vol 1, p. 57; reproduït per Puig & Miret 1909-1910, p. 435, però amb any equivocat de 1432).

Aquest jorn començaren la obra del General, ço és de mesclar l'alberch qui fon de micer Pere Paschal ab la Deputació.

Document 55
1434, 2 de gener
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 392, n. 29).
(Cfr. ACA, Generalitat, N-467, manual comú, f. 56.

Àpoca signada el mateix dia per Francesc Bonanat de 300 lliures per *dome aljama sive scole minoris judeorum que est prope domus me contigue domus Diputationis […] precium dicte sinagoge vel scole minoris*. Però, per sentència del rei Ferran, cal consignar els diners al convent de dominiques de Barcelona).

Albarà relatiu a la sinagoga menor.

Com a vos Francesch Bonanat, ciutadà de Barchinona vos són degudes CCC lliures per restitució d'aquelles CCC preu que vos veneren los llevors deputats una casa de la aljama o escola menor dels jueus qui és ara part de la vostra casa, contigua a la de la Deputació, y après fou reivindicada dita casa per la priora de les monges predicadores de Barchinona […]

Document 56
1434, 5 de març (però el document apareix signat el 5 de gener)
ACA, Generalitat, N-467, manual comú, 1433-1434.

Àpoca de Francesc Bonanat, ciutadà de Barcelona, als diputats del General de 300 lliures, producte de la venda que li havien fet de la sinagoga menor (*de domo aljame sive scole minoris judeorum que est propter domus me, contigua domus Deputationis dicto Generalis*). Tanmateix, per consell dels advocats del General, diputats i oïdors havien decidit restituir els diners. Ara bé, per sentència del rei Ferran, foren consignats a les monges dominiques, les quals havien reclamat la propietat de la sinagoga.

Document 57
1434, 6 de març i 6 d'abril
ACA, Generalitat, N-467, manual comú, 1433-1434, f. 71r-71v (segueix una segona àpoca de 6 lliures 5 sous, sense detallar el motiu).

Joan Bargés, ciutadà de Barcelona, antic col·lector de les imposicions dels consellers de la ciutat durant els mesos de maig a juliol de 1432, signa dues àpoques, de 15 lliures 10 sous 9 diners i de 16 lliures 9 sous i 9 diners, per una talla sobre un censal de 1.275 lliures venut a Beatriu, vídua i usufructuària de Pere Pasqual, doctor en drets, i als hereus en propietat (els obrers de Sant Jaume, el monestir de monges predicadores, el monestir de la Vall d'Hebron i la capella de Sant Honorat de la catedral de Barcelona) sobre *totum illud hospicium quod solebat essere quatuor hospicia sive domos quod dicti heredes habebant et possidebant in puro et francho alodio in Callo olim judeorum dicte civitatis Barchinone in vico vocato de Sant Honorat quod hospicium est contiguum domus in qua officium dicte Diputationis exercetur*, i també per una talla de 44 lliures sobre el *precio quas vos dicti domini Deputati emistis nomine et ad opus dicti Generalis ab honor Francisci Bonanati cive Barchinone quodam patum terre ex abisso usque ad primum tectum contigum retro dicto hospicio dicti honorabili Petri Paschasii quòndam quod vos ut predicti emisis ad heredibus seu successoribus suis.*

Document 58
1434, 28 de juliol
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 419, n. 38).

Albarà a favor de Marc Safont.

Com a vos en March Çafont, ciutadà de Barchinona, ordonat per deputats passats en mestre maior en les obres que lo dit General fa axí en la casa on huy se exerceix l'offici del dit General com fora aquella, nos sia stada donada una suplicació ab la qual nos demanats que com per ordinació nostra haiats [havets] construïda [edifficada] e acabada una capella en la casa de la dita Deputació e sia de loable costum e pràtica anticada en quascuna art que feta e acabada una obra nova per lo dit General o per la ciutat de Barchinona o per altres singulars és feta alguna remuneració al maestre maior de aquella dita obra [acabada], e com axí matex haiats càrrech de regonèxer tots anys les cases e altres edificis qui són del General demunt dit sens salari [algú que dels dits treballs e serveys vos deiam a fer alguna remuneració condecent. E sie cert que nosaltres […]) vos otorgam [havem tatxats] X florins d'or d'Aragó [valents cinch lliures e X sous barchinonenis].

Document 59
1435, 9 de juny
ACA, Generalitat, manual comú, 1434-1437, f. 53v.

Antoni Bernes, mercader de Barcelona, antic col·lector de talles de la ciutat de Barcelona durant els mesos de febrer a abril de 1433 i 1434, signa una àpoca de 55 sous als diputats *qui michi ut collectori predicto debebant, videlicet viginti septem solidos et sex denarios per imposicione illarum centum et decem librarum porcio quas vos dicti domini deputati emistis quandam partem hospicii que erat venerabile Guillermi Burrull a venerabile Petro Jaufredi legum doctore curatore bonorum eiusdem Guillermi*. La compra s'havia protocol·litzat el 26 d'agost de 1433. La resta dels diners corresponien a la talla sobre un censal mort venut pels diputats al dit Pere Jofrè.

Document 60
1436, 3 de març
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 435, n. 49).
(Cfr. ACA, Generalitat, N-468, manual comú, f. 83; 1436, 3 de març: àpoca de 54 sous signada per Miquel Canals, procurador de Francina, vídua de Guillem Borrull).

Albarà relatiu a la construcció de les latrines.

Com sia cert que per los Deputats prop passats és stada comprada una partida del alberch de micer Guillem Borrull, és a saber la partida que solia esser studi o escriptori construït al detràs del dit alberch, de que són stades fetes baçes o latrines de la casa de la Deputació del dit General per preu de CX lliures ab tres morabatins de cens al any […] atorgam a la viuda del citat dues pensions.

Document 61
1437, 13 de març
ACA, Generalitat, Llibre d'albarans
(publicat per Puig & Miret 1909-1910, p. 435, n. 50).

Albarà a favor dels Satorre per un tros de casa seva.

Com a vosaltres, honorables n'Asteve Çatorra e en Miquel Çatorra fill seu, ciutadans de Barchinona, sien deguts cinch milia solidos barchinonenses per preu d'una part del alberch en que stats en lo carrer de Sant Honorat del olim Call de Barchinona, assats prop la plassa de Sant Jaume de la dita ciutat, la qual part del alberch havets venuda […] és de longitud de VI canes e V palms, e de amplària devés sol ixent de XI palms de cana de Barchinona, e devés sol ponent de amplària de XIII palms e mig de la dita cana, et termena devés sol ixent e devés mitj jorn ab lo dit vostro alberch e de part de tramuntana e de sol ponent ab l'alberch del dit General […]

L’escultura decorativa del segle xv

RAFAEL CORNUDELLA / GUADAIRA MACÍAS

Gothic sculpture

The Palau de la Generalitat is home to an imposing collection of decorative sculpture applied to the architecture. In this chapter we study the Gothic sculpture, done while Marc Safont was overseeing the construction of the 15th-century core of the building. The only element with documented authorship is the St George medallion (*circa* 1417-18), by the sculptor Pere Joan. From that item of information some historians have deduced that the sculptor and his workshop would also be responsible for the rest of the 15th-century sculptural work, whilst others have spoken of a hypothetical “Marc Safont workshop”. In fact, several independent masters worked on the sculptural decoration of the palace, no doubt under the coordination of the architect. On the façade in Carrer del Bisbe an important part was played by a sculptor who also brought sculptural elements to the extension of the cathedral sacristy and who may be identified as Francesc Marata. And for the size of his contribution we should single out the anonymous sculptor whom we will call the Master of the Generalitat. Probably assisted by others, he took charge of the decorative elements of the façade on Carrer de Sant Honorat and the splendid great Gothic courtyard, from the ground floor to the gargoyles, which displays a varied and exotic repertoire of human beings, monsters and hybrids, including unexpected subjects such as the philosopher Aristotle being ridden like a horse by the courtesan Phyllis. We also detect the personality of this sculptor elsewhere, notably on the keystone of the St George Chapel, where another master must have been in charge of the corbels with the Evangelists.

Estat de la qüestió

Encara avui constitueix un punt de partida obligat el llarg article de Josep Puig i Cadafalch i Joaquim Miret i Sans (1909-1910) sobre la Casa de la Diputació del General —actualment conegut com el Palau de la Generalitat—, que és el primer treball sistemàtic i documentat sobre aquest monument cabdal de l'arquitectura civil del gòtic català[1]. El buidatge d'algunes sèries documentals, sobretot els llibres de cauteles i albarans de l'arxiu de la Generalitat, integrat a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, proporcionà un corpus notable, parcialment transcrit pels dos autors, dins del qual, tanmateix, a penes trobem notícies sobre els escultors —els *imaginaires*, per dir-ho amb la terminologia de l'època— que van treballar en la decoració del complex edilici durant la primera meitat del segle XV, sota la direcció, o si més no la coordinació i supervisió, de l'arquitecte —*mestre de cases*— Marc Safont, responsable del projecte arquitectònic —*mestre major* de l'obra. De fet, tan sols el nom del joveníssim Pere Joan va emergir d'aquesta documentació, com a autor de l'important medalló amb la imatge eqüestre de sant Jordi matant el drac, inclòs el seu marc o xambrana, que constitueix el nucli figuratiu i decoratiu de la façana gòtica del carrer del Bisbe. En efecte, el 15 de març de 1418 els diputats, admirant la feina feta, i responent favorablement a una súplica de l'artista, valoraren en vint florins d'or d'Aragó l'obra del medalló i la xambrana, pel que sembla doblant el preu fet o escarada inicialment pactat[2]. Com assenyalaven oportunament els autors citats, la *transformació sumptuosa de la fatxada de la Generalitat* tenia com a precedent immediat la façana de la Casa de la Ciutat, en la decoració de la qual —concretament en la talla de la llosa amb l'escut reial que es col·locà sobre el portal— havia intervingut un escultor del mateix cognom, Jordi Joan, que com sabem avui, era, de fet, el progenitor de Pere Joan.

Sense preguntar-se explícitament si la resta de la decoració escultòrica de la façana del carrer del Bisbe era obra del mateix escultor —només documentat en relació amb el medalló i la xambrana—, Puig i Cadafalch i Miret i Sans semblen donar-ho a entendre, malgrat que ells mateixos publicaven l'ordre dels diputats, del 18 de juliol de 1416, en què manen al regent dels comptes, Galceran de Mataró, que s'ocupi de pagar els salaris dels mestres i dels imaginaires —així, en plural— que havien de fer *les ymatges, bestions, babuhins, claraboyes e la ymatge de Sent Jordi a cavall qui stara sobre·l dit portal e altres fulatsges que havem ordonat sien fetes e posades en les dites nayes e paret per embellir aquelles* (el terme *nayes*, que els autors interpreten temptativament com a imatges, s'hauria d'entendre més simplement i plausible com les naies, és a dir, els passadissos en voladís del petit pati adjacent al carrer del Bisbe, inclosa la naia que recorre la mateixa façana pel costat interior o del pati)[3]. Puig i Cadafalch i Miret i Sans relacionen també amb l'obra del mur portalada del carrer del Bisbe dues dades posteriors a la taxació ja esmentada del treball de Pere Joan. La primera, del 19 de desembre de 1418, és l'autorització d'un pagament a Marc Safont per diversos conceptes, entre els quals la feina feta de *perquessar dins la ciutat mestres picapedrers e ymaginaires per fer la dita obra* una evidència, doncs, que de nou al·ludeix a una pluralitat d'escultors[4]. La segona dada, del 24 de juliol de 1419, fa referència als cinc florins d'or taxats a Aliot de la Font pels seus treballs *en dictar et ordonar [l'obra que s'havia fet en la Casa de la Diputació] et los mollos de les claravoyes e membradures qui·s son fetes en la dita obra et en furnir de draps encerats algunes de les finestres de la dita casa*[5]. Conseqüentment, Puig i Cadafalch i Miret i Sans atribuïen a Aliot de la Font les motllures i traceries calades de la façana del carrer del Bisbe, que en la seva opinió indicarien *un moment d'extraordinària perfecció en l'art arquitectònic barceloní*[6].

Pel que fa a la resta del conjunt escultòric de l'edifici quatrecentista, Puig i Miret aporten alguns elements descriptius i, en el cas de les gàrgoles del pati gòtic major, hi creuen advertir la intervenció del que ells anomenen el *taller dels escultors Joan*, atesa la semblança estilística amb l'obra escultòrica del frontispici del carrer del Bisbe presidit pel

← FIG. 1

PERE JOAN
Medalló amb sant Jordi i xambrana, façana del carrer del Bisbe. Aquest és l'únic element escultòric quatrecentista del Palau de la Generalitat d'autoria documentada. Admirant la feina feta per l'escultor, aleshores molt jove, els diputats van valorar en vint florins d'or d'Aragó l'obra, pel que sembla doblant el preu fet que s'havia pactat.

PERE JOAN
Medallion with St George and elaborate moulding, façade on Carrer del Bisbe. This is the only 14th-century sculptural element of the Palau de la Generalitat with documented authorship. As they admired the work done by the sculptor, who was very young at the time, the deputies valued it at twenty Aragon gold florins, apparently double the price that had been agreed.

1. Puig & Miret 1911, p. 385-480.

2. *Ibídem*, p. 396-402.

3. *Ibídem*, p. 396-397 i nota 17.

4. *Ibídem*, p. 397-398 i nota 18.

5. *Ibídem*, p. 398, nota 19.

6. *Ibídem*, p. 402.

medalló de Sant Jordi[7]. Tanmateix, aquesta presumpta implicació de l'obrador dels Joan més enllà de la façana del carrer del Bisbe no és objecte d'un tractament més sistemàtic o profund. En relació amb la porta que des de la galeria del pati major dóna a l'antiga Sala del Consell, remarquen per exemple la seva analogia formal tant amb la porta que dóna a la *galeria* —és a dir, a la naia— del carrer del Bisbe com amb les portes del claustre de la veïna catedral[8]. Però aquesta observació sembla més motivada per l'esquema genèric d'aquestes portes amb guardapols en arc conopial, que no pas per cap anàlisi detallada dels respectius elements esculturats. Tampoc en parlar de la capella de Sant Jordi, construïda entre 1432 i 1434, no es planteja el problema de l'autoria dels seus elements escultòrics, la qual cosa, no cal dir-ho, hauria estat prou difícil si tenim en compte l'estat dels coneixements sobre l'escultura catalana quatrecentista en el moment en què Puig i Miret redactaren la seva monografia seminal sobre la Casa de la Diputació. Sí que subratllen, en tot cas, la qualitat i el caràcter flamíger del frontispici de la capella *ab ses motllures àgilment traçades, amb sos ornaments flamejants a l'istil de l'època*, afegint que tal vegada s'hi hauria de veure *una influència primerenca de l'exuberància ornamental de la arquitectura castellana*. L'explicació intenta justificar, sens dubte, la singularitat d'un desplegament flamíger que, en efecte, no era gaire comú en l'arquitectura catalana que encara mantenia, en conjunt, la propensió a l'austeritat decorativa característica del gòtic meridional. A l'interior de la capella, la volta de creueria segueix, com apunten els autors citats, *el mateix criteri ornamental del frontispici*, un criteri que en definitiva caldria atribuir a l'arquitecte Marc Safont[9].

En termes generals, es pot dir que la historiografia subsegüent, durant molt de temps, es va limitar a registrar les dades aportades per Puig i Cadafalch i Miret i Sans, i encara simplificant abruptament els arguments i, en definitiva, el plantejament de la qüestió. És veritat que Agustí Duran i Sanpere (1930), en la seva obra pionera sobre els retaules de pedra catalans, va reunir les dades aleshores disponibles sobre Pere Joan i va confirmar la relació filial amb Jordi Joan (o Jordi de Déu), però en relació amb la façana gòtica del carrer del Bisbe va donar el pas, no justificat pels documents, d'atribuir tot el conjunt a Pere Joan[10]. En efecte, a pesar de recollir la dada documental referida en plural als escultors que havien de treballar en l'obra, Duran i Sanpere afegeix immediatament que *l'escultor escollit* fou Pere Joan, i després dóna per fet que el conjunt de la decoració de la façana es devia a un únic artista. Pel que fa al relleu del sant Jordi matant el drac, creu que està clarament inspirat en el segell major de l'escrivania dels Diputats, la matriu del qual havia estat encarregada l'any 1416 a l'argenter alemany Hans Tramer, procedent de Constança, si bé l'escultor n'hauria fet una transposició lliure i creativa. També afegia que l'escena era completada per la gàrgola de la princesa, mentre que la resta de les gàrgoles —s'entén que atribuïdes a Pere Joan— no tindrien cap connexió iconogràfica amb el tema central del sant cavaller i *foren només el pretext de lluir la traça de l'artista, posant draperies grotesques a monstres imaginaris, o reproduint els personatges populars de la vida quotidiana*. Encara més, Duran i Sanpere presumia que Pere Joan *degué tenir una més vasta intervenció en l'obra decorativa del Palau de la Diputació, com ho palesen algunes escultures del pati*.

També Ainaud, Gudiol i Verrié (1947) semblen atribuir a Pere Joan tot el conjunt escultòric de la façana del carrer del Bisbe, mentre que la decoració escultòrica del pati gòtic major —mènsules, gàrgoles, etcètera— s'adjudica al *taller de Pere Johan o de imitadores*. Només precisen que podria ser obra autògrafa d'aquest mestre la porta d'ingrés a la Sala del Consell, una idea no argumentada que, en tot cas, haurem de descartar. Quant a la capella de Sant Jordi, es registra sempre l'autoria de l'arquitecte, Marc Safont, però no es diu res sobre la dels seus components escultòrics[11]. Un enfocament similar, encara més apressat, és el que oferien alguns anys més tard Agustí Duran i Sanpere i Joan Ainaud quan, a més de lloar la qualitat de la intervenció de Pere Joan a la façana del carrer del Bisbe, afegeixen que l'abundant decoració escultòrica dels patis medievals, a

7. *Ibídem*, p. 407.

8. *Ibídem*, p. 408.

9. *Ibídem*, p. 419-420.

10. Duran i Sanpere 1930, p. 31-34.

11. Ainaud, Gudiol & Verrié 1947, vol. de text, p. 271.

l'interior del Palau, és deguda al taller de Pere Joan[12]. Encara Núria de Dalmases i Antoni José i Pitarch (1984) reiteraven en un lloc que els treballs escultòrics del pati gòtic de la Generalitat foren obra d'imitadors de Pere Joan[13], mentre que en un altre anaven una mica més enllà i imaginaven que, amb posterioritat a l'any 1418, l'escultor podia haver continuat treballant al Palau de la Generalitat, junt amb el seu taller, en les escultures dels permòdols, les agulles i les gàrgoles del pati[14].

Joan Ainaud, en el seu llibre sobre el Palau de la Generalitat (1988)[15], que es pot considerar com una primera actualització de la vella monografia de Puig i Cadafalch i Miret i Sans, proporcionava de nou una descripció més precisa sobre els elements escultòrics de l'edifici, sense pretendre l'exhaustivitat, i cal reconèixer que es mostrava més prudent en relació amb les idees que havien prevalgut abans sobre l'abast de l'activitat de Pere Joan i el seu presumpte equip. A parer seu, el *projecte de Pere Joan, i en bona part la seva pròpia mà* es podrien advertir no només en el medalló del Sant Jordi, sinó també *en una gran part de les bellíssimes gàrgoles* de la mateixa façana, sobretot en les dues que flanquegen el medalló, és a dir, la de la figura femenina —que ha de representar la princesa no inclosa dins de l'escena del medalló— i la que representa un monstre a les orelles del qual s'arrapen dos infants nus. En canvi, segons Ainaud, la decoració de les mènsules esglaonades que, a l'interior del pati adjacent, sostenen les naies, respon a un estil molt diferent al de Pere Joan *i fins i tot divergeixen entre elles*[16]. Pel que fa a l'interior del pati gòtic major, remarca entre d'altres coses la finor de les escultures de les sis mènsules que sostenen les pilastres de l'ampit de la galeria volada —és a dir, la naia del sector sud-oest— o també la de les cares humanes en un relleu bastant baix, situades a les interseccions dels arcs de les galeries de la planta noble, algunes de les quals s'havien atribuït per la seva qualitat a Pere Joan, una apreciació que ara Ainaud no sembla ni confirmar ni desmentir[17]. No oblida, però, de subratllar igualment la qualitat de les gàrgoles del pati, a l'àtic, que serien les millors del Palau[18] —una breu apreciació que, deduïm, s'ha d'entendre per comparació amb les gàrgoles cinccentistes del Pati dels Tarongers i no necessàriament amb les gàrgoles quatrecentistes de la façana del carrer del Bisbe ni amb les —més petites— del frontispici de la capella de Sant Jordi. Segons l'autor, la documentació —la que ja havien publicat Puig i Miret— seria insuficient per determinar si aquestes parts altes del pati foren anteriors o posteriors a la decoració de la capella de Sant Jordi[19]. En relació amb aquesta decoració escultòrica de la capella, evita de fer cap observació quant a l'estil o autoria[20].

La tardana contribució d'Ainaud tanca un cicle que, com hem vist, s'havia limitat a insistir, amb diversos graus de convicció i de precisió, en una participació del jove Pere Joan que tanmateix els documents només atesten per al medalló i la xambrana del carrer del Bisbe. A partir de 1990, la historiografia ha corregit aquest biaix injustificat, per bé que les hipòtesis noves s'han limitat a alguns elements o sectors determinats del conjunt monumental. Així, Francesca Español (1990) ha proposat que algunes escultures del Palau de la Generalitat s'haurien d'atribuir a Jordi Safont, l'esclau de l'arquitecte Marc Safont, però limitant-se a assenyalar el cas de les mènsules que decoren la porta de la Sala del Consell, a la galeria sud-oest del pati, especialment el bust femení —una mica deteriorat ja que ha perdut el nas— que segons la historiadora constituiria *un doble indiscutible de la Mare de Déu del Blau* lleidatana, obra segura de Jordi Safont[21].

La proposta, doncs, només es concreta en relació amb un element dins del vast i notabilíssim conjunt de l'escultura de la Casa del General, on quedaria per definir l'abast de la hipotètica participació de l'esclau Jordi. D'altra banda, Español creu que la documentació testimonia una activitat escultòrica de Marc Safont, a més de la seva condició d'arquitecte, però s'absté d'aclarir quines són aquestes dades documentals que nosaltres desconeixem, tret que estigui pensant en l'època que el 31 de juliol de 1431 atorgà el mestre de cases per 118 sous, import de la construcció d'un carner de pedra a l'església de Santa Anna de Barcelona, que la mateixa autora recull[22]. Posteriorment Pere Beseran

12. Duran i Sanpere & Ainaud 1956, p. 240.

13. Dalmases & José i Pitarch 1984, p. 91.

14. *Ibídem*, p. 198-200: "Amb posterioritat al 1418 i fins al 1426, manquen notícies relatives a l'escultor, el qual devia continuar treballant al Palau de la Generalitat, juntament amb el seu taller, en les obres d'escultura dels permòdols, agulles i gàrgoles del pati interior, que abans de la construcció de la façana del carrer del Bisbe era l'hort".

15. Ainaud 1988.

16. *Ibídem*, p. 43.

17. *Ibídem*, p. 43 i 44.

18. *Ibídem*, p. 44.

19. *Ibídem*, p. 44.

20. *Ibídem*, p. 45-46.

21. Español 1990, p. 29. Vegeu també Español 2002, p. 292: "Hi ha també la sala del consell la porta de la qual incorpora dues mènsules de gran qualitat, assignables a Jordi Safont".

22. *Ibídem*, nota 33, p. 27: "Aunque [Marc Safont] destaca como arquitecto creo que la documentación atestigua también su actividad escultórica". L'àpoca de 1431 fou publicada per Madurell 1948, p. 178, núm. 36.

23. Beseran 1993.

24. Vegeu en aquest sentit Conejo 2007, p. 160: "És difícil determinar si Jordi Safont en fou o no l'autor material [*de les mènsules de les portes de les sales de l'arxiu de comptes i del consell, al Palau de la Generalitat*]: pel que sembla les esmentades sales foren esculpides vers els anys 1415-25, és a dir, abans de la hipotètica adquisició de l'esclau a càrrec de Marc Safont".

25. Les dues fórmules —entorn i cercle— s'utilitzen simultàniament per classificar les dues mènsules amb un cap de dona i d'home respectivament, conservades al MNAC (inv. 122171 i 122172) procedents, sens dubte, d'una mateixa porta o finestra, i també una tercera mènsula conservada al MNAC (1221151) a M. Manote [*et al.*] 1998, p. 262-263, núm. 17, 18 i 19. Nosaltres mateixos vam donar per bona aquesta classificació pel que fa a les primeres, vegeu Favà & Macías & Cornudella 2011, p. 204.

26. Valero 1999, p. 62.

27. *Ibídem*, p. 63 i nota 37, p. 74.

28. *Ibídem*, p. 63 i nota 38, p. 74. Valero només n'identifica amb precisió una d'elles, la que Rubio y Cambronero reprodueix a la p. 25; vegeu Rubio 1972.

29. Carbonell 2003, p. 216.

30. Vegeu les recents aportacions d'Alcoy 2003, p. 87-89; Valero 2007; Valero 2008; i Beseran 2012.

31. Vegeu Carbonell 2003b, p. 30. S'hi mostra d'acord Garriga 2011, p. 247.

32. Manote 1999. Vegeu també Manote 2007a, p. 124-125.

remarcava les analogies entre una mènsula amb un cap femení, del Museu Diocesà de Lleida, i la mènsula de la Casa de la Diputació que Español atribueix a Jordi Safont, per bé que, segons l'historiador, la peça lleidatana és de menys qualitat i per conseqüent no podria considerar-se d'una mateixa autoria[23]. Finalment, altres especialistes han optat per la prudència pel que fa a la possibilitat d'atribuir al captiu Jordi una part de les escultures de la Generalitat, ja sigui perquè les analogies remarcades per Español no han acabat de convèncer tothom, ja sigui perquè la cronologia de Jordi Safont podria ser massa tardana en relació amb la cronologia de la construcció del pati de la Casa de la Diputació[24]. Tanmateix, una altra solució —més aviat de compromís— ha estat la d'atribuir les escultures quatrecentistes de la Casa de la Diputació a l'*entorn* o el *cercle de Marc Safont*[25], excloent-ne implícitament l'aportació de Pere Joan a la façana del carrer del Bisbe, imaginem que per considerar-la autònoma respecte a un hipotètic magisteri de Marc Safont. Aquesta solució aparentment còmoda arrossega, però, un seguit de problemes, perquè sembla donar a entendre que Marc Safont exercí un mestratge específic en l'àmbit de l'escultura, a banda de l'autoritat que, sens dubte, va tenir sobre els escultors que col·laboraren en els projectes edilicis que ell dirigia com a mestre major. En darrera instància, la idea que hi hagué un veritable cercle de Marc Safont en l'àmbit de l'escultura semblaria pressuposar que ell mateix fou escultor a més d'arquitecte. Si bé no coneixem cap dada documental que desmenteixi aquestes assumpcions, tampoc no en sabem cap que les avali d'una manera explícita. És clar que, si no podem atribuir cap escultura a Marc Safont, tampoc no podem *a fortiori* definir un *cercle de Marc Safont* en l'accepció estilística usual.

Al marge de la inconcreta hipòtesi d'un mestratge escultòric de Marc Safont es planteja, en tot cas, la proposta de Joan Valero d'atribuir a Giuliano di Nofri (Julià florentí) tres de les mènsules de l'interior de la capella de Sant Jordi, és a saber, les que representen els evangelistes Mateu, Joan i Marc, mentre que la mènsula de sant Lluc podria ser deguda a un ajudant del mestre toscà[26]. En canvi, les claus de volta de la capella pertanyen, segons l'historiador, a un altre àmbit estilístic. En aquest sentit afegeix que la clau major, amb la representació del sant Jordi matant el drac i una corona d'angelets, s'hauria de comparar amb la clau del templet del brollador de la catedral, obra dels Claperós. De fet, en nota a peu de pàgina precisa que la clau de la capella de la Generalitat podria ser una de les primeres obres d'Antoni Claperós[27]. Finalment, Valero creu que també dues mènsules del mateix palau —amb àngels sostenint l'escut de la Generalitat— acusarien les maneres de Giuliano di Nofri[28]. L'escultor florentí està ben documentat treballant a la catedral de Barcelona entre 1431 i 1434, de manera que, certament, la seva hipotètica intervenció a la capella de Sant Jordi seria factible des del punt de vista cronològic. Tanmateix, Marià Carbonell (2003) ha manifestat la seva prevenció davant de la proposta de Valero[29], i per la nostra part tampoc no advertim afinitats suficients de cap element de la capella de Sant Jordi —ni en conjunt del Palau de la Generalitat— amb les peces de la catedral de Barcelona que s'han relacionat amb Giuliano di Nofri, és a dir, les claus de volta del Sant Sopar i de la capella del Corpus, al claustre, o la bellíssima escultura en terracota procedent del portal de Santa Eulàlia[30]. I pel que respecta a les dues mènsules amb àngels sostenint escuts del General, al·ludides per Valero, podem presumir que l'aspecte renaixentista que presenten en deu haver propiciat l'atribució a un florentí, però com veurem més endavant, i com ja ha remarcat Marià Carbonell, semblen degudes a una intervenció cinccentista en un espai quatrecentista[31].

Paral·lelament, l'atenció de la crítica s'ha centrat també de nou en la façana gòtica del carrer del Bisbe. En un estudi motivat per la restauració de la façana, Maria Rosa Manote (1999) esbossava una classificació estilística dels elements escultòrics d'aquest conjunt[32]. D'entre les set gàrgoles —o millor, pseudogàrgoles—, en destaca com s'ha fet gairebé sempre la de la princesa (número 4 començant per l'esquerra), vinculant-la a Pere Joan, però també remarca la força expressiva de les gàrgoles número 1, 2 i 6.

I en relació amb els caps de l'arcuació cega, veu fins a quatre grups de peces, que podrien correspondre a quatre artistes diferents, però no es mencionen totes les peces del conjunt. Com assenyala amb encert Manote, l'argument de la qualitat no és suficient per atribuir a Pere Joan alguns dels caps —els millors—, però sí que remarca el parentiu de les mènsules número 12 i 14 amb la gàrgola de la princesa i per consegüent la possibilitat d'atribuir-les a aquest escultor. També atribueix a Pere Joan les quatre petites figures infantils que rematen els pinacles número 2, 3, 4 i 7, mentre que exclou aquesta autoria per als caps d'homes ancians dels pinacles número 5 i 6[33]. D'altra banda, Manote creu que alguns dels elements de la façana *es poden retrobar en qualitat de models* en altres elements dels patis interiors, però només esmenta en aquest sentit els caps de dames números 4 i 26 de la façana, un dels quals *reapareix en una de les petites mènsules amb figuracions de personatges i animals que suporten la galeria de Sant Jordi del primitiu hort, tocant el mur sota la gran porta de la galeria*[34]. A banda de Pere Joan, la historiadora no relaciona cap d'aquests grups amb algun escultor conegut.

L'al·ludida campanya de conservació i restauració de la façana gòtica del carrer del Bisbe, executada l'any 1998, fou seguida per una intervenció igualment ambiciosa al Pati dels Tarongers —entre febrer de 2000 i març de 2001— i una tercera al pati gòtic major, entre febrer de 2001 i setembre de 2002. Aquestes campanyes, dirigides i en bona part executades pel personal del Departament de Restauració del MNAC, han generat les memòries tècniques corresponents i algunes publicacions[35] que avui ens proporcionen, lògicament, una eina important per a replantejar la crítica historicoartística —compresa la crítica d'autenticitat— dels nombrosíssims elements esculturats que formen part de l'imponent conjunt monumental del Palau de la Generalitat. A més dels materials publicats sobre caracterització dels materials, diagnòstic sobre l'estat de conservació i sobre les actuacions de rehabilitació, també resulta útil la síntesi aportada per J. Pey (2002) sobre l'historial de les antigues intervencions de rehabilitació[36].

Marc Safont i els escultors

Ja ens hem referit al problema de la hipotètica qualificació de Marc Safont com a escultor. La primera dada documental que en tenim correspon a la seva activitat com a *piquer* a les obres de la sala capitular de la seu de Barcelona. En aquest moment, entre maig i desembre de 1405, apareix com a *fadrí* de Jaume Solà, el qual secundava —i substituïa— Arnau Bargués, el *mestre major* de l'obra de la catedral. És ben sabut que l'escultura en pedra estava íntimament relacionada amb la feina dels pedrapiquers, i que no pocs professionals exercien alhora com a pedrapiquers i com a escultors o *imaginaires*. Per consegüent, no podem excloure *a priori* aquesta possibilitat en el cas de Marc Safont, malgrat que, com hem recordat, no tenim cap evidència documental que certifiqui la seva activitat com a escultor. Des que Marc Safont emergeix com a mestre autònom, la seva qualificació habitual en els documents serà la de *mestre de cases*. En tot cas, si volem seguir considerant, ni que sigui com a hipòtesi, la competència de Marc Safont com a escultor, aquesta també s'hauria de tenir en compte en el cas dels seus parents pròxims que treballaren com a pedrapiquers o mestres de cases[37], ja que aleshores algun d'ells també podria haver-lo ajudat en les tasques escultòriques a la Casa de la Diputació. Pedrapiquer fou —després d'haver estat agricultor i tal vegada traginer— un dels germans de l'arquitecte de la Generalitat i de la Llotja, és a dir, Joan Safont, que traspassà l'any 1442. És més que probable que col·laborés en les empreses edilícies dirigides pel germà, com sabem positivament que va fer un altre germà, el fuster Bernat Safont, que treballà regularment per al General, fins al punt que s'hauria convertit en el seu fuster major, almenys *de facto* segons apunta Marià Carbonell. De la relació extramatrimonial de Marc Safont amb una Margarida nasqué Joan Safont, legitimat als tretze anys, el qual seguint els passos del seu progenitor treballaria com a mestre de cases. Hereu dels béns i de l'ofici del pare, ja el 19 de juliol de 1437 va ser nomenat mestre de cases del General, adjunt al seu pare i amb dret a succeir-lo. Del matrimoni de Joan amb Isabel Vidal —filla de Joan Vidal, mestre major de les obres de la ciutat i actiu també a la catedral— va néixer, en fi, un altre Joan Safont que també fou mestre de cases.

Tampoc no sabem si fou competent com a escultor algun dels aprenents documentats de Marc Safont. D'acord amb la cronologia podria interessar-nos aquí el cas de Joan Bonet, que esdevingué aprenent en virtut d'un contracte signat el 8 de novembre de 1423, i encara el del sard Gontinus Serra, que entrà a l'obrador de Marc Safont l'any 1433. Si atenem a la cronologia coneguda de les campanyes constructives de la Casa del General potser resulta difícil que, en cas de treballar com a escultor, hi pogués haver treballat un altre sard, Pere Serra, que esdevingué aprenent el maig de 1437, i pel que fa als aprenents documentats en dates encara més tardanes, podem descartar aquesta possibilitat.

Però, com dèiem, només en el terreny de la pura especulació es pot plantejar la possibilitat que algun dels parents de Marc Safont, o algun dels aprenents que hem esmentat, hagués practicat l'escultura amb més o menys competència i dedicació. En canvi, és ben sabut que un dels esclaus de Marc Safont, Jordi, sí que fou competent alhora com a escultor i com a arquitecte. Els problemes que se'ns plantegen amb Jordi Safont són d'un altre ordre, ja que tenen a veure amb la identitat i amb la cronologia. Coneixem prou bé la trajectòria madura de Jordi Niba o Niuba, l'esclau que seria més conegut com a Jordi Safont, el qual arribà a ser mestre major de la seu de Lleida (1441-1458), però com ha puntualitzat Carbonell, se'ns planteja un dilema si tenim en compte que Marc Safont va tenir com a mínim dos esclaus anomenats Jordi. L'any 1426 adquirí a Francesc Gener, patró de nau, un esclau tàrtar *vocatum Georgium*, que comptava uns catorze anys, i l'any 1429 va comprar, al notari Bartomeu Ripoll, un esclau xarquès o circassià igualment anomenat Jordi, d'uns vint-i-vuit anys. El fet és que de moment no podem precisar quin dels dos fou l'escultor i arquitecte Jordi Safont, si és que fou un d'aquests i no un tercer Jordi, com afegeix amb prudència Carbonell[38]. Potser contribuiria a aclarir una mica més la qüestió una dada que fins ara no sembla que s'hagi tingut en compte, i és que el mes d'abril de 1428 treballà a la casa de la Llotja un *Jordi Çafont* que rebia un jornal de tres sous. En els assentaments següents consta sempre com a *Jordi Font*, però cobra el mateix salari i ha de ser la mateixa persona[39]. Sigui com sigui, cal remarcar que fins i tot la cronologia del primer esclau anomenat Jordi, comprat l'any 1426, semblaria massa tardana per haver col·laborat d'una manera significativa en les tasques escultòriques del pati gòtic de la Casa del General, sobretot si s'admet que el gruix d'aquest conjunt ja s'havia enllestit o estava molt avançat al voltant de 1425[40]. Això complicaria, com ja s'ha dit, la hipòtesi de Francesca Español. En canvi, sí que hauria pogut tenir algun paper en les darreres campanyes, i en particular amb la de la capella de Sant Jordi, però per ara ningú no ha vist la mà de Jordi Safont en aquest àmbit. Nosaltres tampoc l'hi detectem.

Sigui com vulgui, a l'hora de cercar els possibles col·laboradors en les tasques escultòriques de la Casa del General, a banda de Pere Joan, caldria tenir en compte —com ha assenyalat oportunament Marià Carbonell— els imaginaires que tenim documentats treballant a l'obra nova de la casa de la Llotja, entre els anys 1422 i 1424, sota la direcció, per consegüent, de Marc Safont, que aleshores n'era el *mestre major*[41]. Com que coneixem el detall dels jornals, podem precisar que els més assidus foren Antoni Claperós i Martí Tomàs[42]. Antoni Claperós hi acudí sovint al llarg de 1422 i 1423 i sempre és qualificat com a imaginaire, amb un salari de cinc sous per jornada. Martí Tomàs —no Antoni Tomàs com s'havia dit[43]— hi és present entre 1422 i 1424, unes vegades com a imaginaire, amb el mateix jornal de cinc sous, i altres com a pedrapiquer, amb el jornal de quatre sous. La trajectòria professional d'Antoni Claperós és força coneguda, malgrat que la seva personalitat artística encara s'haurà de definir millor, delimitant-la respecte a la del

33. Manote 1999, p. 39.

34. *Ibídem*, p. 22.

35. Vegeu Obiol 1999; Morer 1999; Pey 1999; Pey 2002.

36. Pey 2002, p. 109-114.

37. Per a les dades que segueixen sobre el nucli familiar de Marc Safont vegeu Carbonell 2003a, p. 193-201, 202-204.

38. Carbonell 2003a, p. 205.

39. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Consolat de Mar, IV-3.

40. Carbonell 2003b, p. 15: "les obres [de la Casa del General] reberen un fort impuls a partir de l'any 1415, encara que s'allargaren fins al 1425, aproximadament".

41. Carbonell 2003a, p. 215. Vegeu les dades publicades a Domínguez & Cañellas i Martínez 2001, p. 74.

42. AHCB, Consolat de Mar, IV-2 i IV-3. Cfr. Domínguez & Cañellas 2001, p. 74.

43. Com a *Antoni Tomàs* l'identifiquen Domínguez & Cañellas 2001. Però només un sol cop apareix amb aquest nom de pila, sens dubte a causa d'un *lapsus calami* —com ha precisat Valero—, mentre que totes les altres vegades s'identifica com a Martí Tomàs; vegeu Valero 2009-2010, p. 170.

seu fill gran, Joan Claperós, amb el qual compartí alguns dels encàrrecs més importants, com la decoració escultòrica del templet del brollador de la seu de Barcelona, entre altres[44]. En tot cas, com veurem, per la nostra part no hem sabut identificar, de moment, cap vincle estilístic significatiu entre les obres documentades dels Claperós i el dens conjunt escultòric de la Casa del General. Malauradament, l'activitat professional de Martí Tomàs està molt menys documentada i la seva personalitat artística ens és totalment desconeguda. Només podem recordar —com ha fet Joan Valero— que un *Martinet* fou l'encarregat de començar a picar la clau de volta de l'antiga capella de Sant Sever del claustre de la catedral de Barcelona, a partir del 17 de maig de 1411, una peça que tot seguit passà a mans de Pere Torregrossa —el conegut escultor i arquitecte valencià— i el seu ajudant Pere Calopa —més conegut com a Pedro o *Perrín* Jalopa a través del seu ulterior itinerari hispànic, per terres navarreses, aragoneses i castellanes[45]. Ens sembla més que probable que el Martinet de 1411 sigui idèntic al Martí Tomàs de 1422-1424. A les exigües dades disponibles sobre aquest personatge afegim-hi que el mes de febrer de 1428, com a *mestre de cases*, va ser remunerat per haver assessorat —alhora que els mestres de cases Bartomeu Gual, el mestre major de la seu, i Pere Llobet— sobre les obres de reparació que s'havien de fer a l'edifici de la Llotja, afectat per un terratrèmol[46]. Aquesta notícia dóna, si més no, un indici positiu sobre la consideració professional que assolí Martí Tomàs. A més d'aquest i d'Antoni Claperós, també cal registrar el nom del pedrapiquer i imaginaire Pere Folgas o Folgues —altres llegeixen *Folguers*[47]— que va treballar d'una manera més fugaç a la Llotja de Mar, un total de catorze jornades el mes d'abril de 1422, almenys segons el que tenim documentat. No hem pogut trobar cap altre rastre documental d'aquest escultor. Finalment, s'ha d'afegir la presència, creiem que fins ara inèdita, i també fugaç, d'un quart escultor que va acudir a la Llotja el juny de 1423. Ens referim a l'*imaginaire* Jaume Rubí que òbviament s'ha d'identificar amb el Jaume Ribé o Robí que un any abans —el mes de juny de 1422— picava capitells a la catedral de Barcelona[48]. Per consegüent, tampoc no podem descartar aquest obscur escultor com a possible col·laborador en la decoració de la Casa del General.

A banda dels imaginaires que treballaren amb Marc Safont a la Llotja, és clar que caldrà tenir presents com a possibles col·laboradors a la Diputació del General altres escultors amb activitat documentada a Barcelona al llarg de la segona, tercera i quarta dècades del segle XV. Pel que fa a alguns escultors notables, amb personalitat artística coneguda, estaríem en condicions d'excloure la seva intervenció a la Casa del General en la mesura que no hi reconeguem llur estil. Aquest seria, en principi, el cas de Pere de Sant Joan, d'Antoni Canet i de Pere Oller, tot i que hem de ser extremament prudents, perquè en absolut pretenem haver esgotat l'anàlisi del conjunt escultòric de la Generalitat tan copiós i estilísticament plural. Però hi ha altres escultors la identitat artística dels quals és encara problemàtica, o simplement és desconeguda, i que, per consegüent, no podem excloure. Incerta, per exemple, és la personalitat artística de Francesc Marata, l'escultor i picapedrer que, com ha revelat Terés, es podria identificar amb el *François Marate, ouvrier d'ymages* que va treballar a Dijon sota les ordres de Claus Sluter entre 1389 i 1391[49]. Tanmateix, Marata ja era mort l'any 1417, per tant, si hagués participat en la decoració del Palau de la Generalitat la seva intervenció hauria estat limitada a una primera etapa, per exemple a la façana del carrer del Bisbe. I igualment problemàtic continua sent el cas de Llorenç Reixach, malgrat els múltiples esforços que s'han fet per atribuir-li obres i consegüentment per dotar-lo d'una personalitat artística. En absolut podem excloure una hipotètica intervenció de Reixach a la Casa de la Diputació, però amb la deguda prudència avancem que, si aquesta hagués estat important i voluminosa, potser hauríem de trobar més vincles dels que hem trobat entre aquest conjunt i alguna sèrie estilística igualment voluminosa de la catedral de Barcelona, on consta una intensa activitat de Reixach. La qüestió resta tanmateix oberta. Del mestre de cases i imaginaire Joan Eimerich (doc. 1420-1425) en coneixem les obres documentades de la portalada de l'antiga església parroquial de Sant Fèlix de Sabadell i de la portalada de l'església parroquial de Sant Martí de Provençals[50], i en aquest cas sembla clar que la seva modesta personalitat artística és aliena a la decoració escultòrica del Palau de la Generalitat, que té una qualitat més alta. Però encara podríem recordar altres escultors, que consta que treballaven a Barcelona en el període que ens interessa, si bé de moment ofereixen una identitat documental discreta i una personalitat artística obscura, com Pere Marc (doc. 1417-1420), Joan Bertran (doc. 1423-1424), Miquel Llop (doc. 1431), Bernat Tolosa (doc. 1436) o Bertran Tolosa (1441-1445). Potser encara hem d'afegir a la llista l'imaginaire Jaume Reig (doc. 1436-1463), conegut bàsicament com a constructor i entallador de retaules de fusta com el de Sant Marc (contractat l'any 1437) per a la capella de la confraria dels sabaters a la catedral, que fou pintat per Bernat Martorell; el de Sant Baldiri (contractat el 1448), pintat per Lluís Dalmau, per a l'església parroquial de Sant Boi; i el de Sant Antoni abat (contractat el 1453), pintat per Jaume Huguet, costejat per la confraria dels corredors d'animals i destinat a l'altar de l'església de Sant Antoni de Barcelona. En cap d'aquests casos no s'ha conservat la labor de fusteria de Jaume Reig i ara per ara no tenim res que ens permeti valorar la seva personalitat artística. La primera notícia que en tenim ens el presenta com a fiador d'un deute que el boter Bernat Montserrat havia contret amb els diputats del General[51], però de moment no tenim cap indici sobre possibles feines de l'escultor per a la Generalitat i tampoc coneixem dades sobre treballs seus en l'àmbit de l'escultura en pedra.

Després del repàs que hem fet de les dades conegudes, diguem que, si de moment la prudència aconsella no excloure del tot una hipotètica qualificació de Marc Safont com a escultor, tampoc no tenim cap evidència documental que ens permeti parlar d'un taller escultòric d'aquest mestre, qualificat habitualment com a *mestre de cases*. Si volem continuar parlant d'un taller escultòric haurem de referir-nos, doncs, al *taller de la Casa del General* en el mateix sentit que parlaríem del *taller de la catedral* a la mateixa època, això és, de l'àmbit on treballaven diversos mestres, fadrins i aprenents, sota la direcció del mestre major de l'obra. La cautela ja citada de desembre de 1419 és prou explícita en aquest sentit: el que fa Marc Safont com a mestre major de l'obra del General és *perquessar dins la ciutat mestres picapedrers e ymaginaires per fer la dita obra*. Sembla raonable pensar que l'esquema fou el mateix en els anys posteriors, i que aquesta podia ser també la manera de gestionar les coses a la Llotja de Mar. No descartem que alguns dels escultors fossin oficials o aprenents del seu obrador en sentit estricte, o bé associats del mestre —per exemple algun familiar—, però admetem alhora que alguns dels escultors més notables que intervingueren a la Casa del General foren professionals perfectament autònoms, reclutats *ad hoc*, que pogueren alternar o simultaniejar les feines de la Generalitat amb altres ocupacions, sigui a la catedral, a la casa de la Llotja de Mar, o en altres llocs.

L'escultura decorativa del segle XV al Palau de la Generalitat: localització, iconografia i estil

Al llarg del primer terç del segle XV els diputats del General de Catalunya van anar convertint el conglomerat d'albergs o cases que havien adquirit a principis de segle en un edifici sumptuós. La seva voluntat manifesta era que aquest casal expressés la importància de la institució que hi tenia la seu[52], i l'escultura decorativa va jugar un paper fonamental en la consecució d'aquest objectiu. L'heràldica i la figura de sant Jordi, patró de la monarquia i de la Generalitat, apareixen reiteradament en tots els espais de l'edifici, des dels més públics i laics, visibles per a tothom, com les façanes, fins als d'accés més restringit i ús sagrat, com la capella. A més de a les façanes del carrer de Sant Honorat i del carrer del Bisbe i a la capella, l'escultura es concentra al gran pati gòtic, espai vertebrador de

44. El tornem a trobar treballant per a la capella de la Llotja l'any 1452, en què cobrà certes quantitats per l'import de cent set "rosetes de terre cuytes" i noranta-una roses "ab senyals reyals e de Muncada" que foren "empremtades en la cuberta e parets de la dita capella". Encara més tard, Antoni Claperós va esculpir, per a la duana de la Llotja, quatre gàrgoles de pedra, obrades a escarada, a raó de 3 lliures i 17 sous la peça, d'acord amb un contracte signat el 10 de novembre de 1458. Vegeu Madurell 1946, p. 60-61, nota 154 bis.

45. No cal recordar aquí les trajectòries de Pere Torregrossa i de Pedro Jalopa. Vegeu Valero 2009-2010.

46. AHC, Consolat de Mar, IV-3.

47. Domínguez & Cañellas 2001, p. 74.

48. Mas 1913-1914, p. 117, i Carreras 1913-1914, p. 511.

49. Terés 2003.

50. Madurell 1946, nota 388, p. 163-164.

51. ACA, Generalitat, 468, f. 111.

52. Queda clar al document de 1416 on es fa constar la intenció de fer una nova porta i tanca de l'hort al carrer del Bisbe, vegeu ACA, Llibre d'albarans de la Generalitat, trienni 1416-1419, f. 34, citat a Manote 1999, p. 18.

l'edifici i alhora escenari d'actes solemnes i marc de representació. Aquí la fantasia es desferma, i les mènsules, els relleus i les gàrgoles inclouen una gran varietat de temes preferentment profans i a vegades amb una clara voluntat satírica o còmica. En aquest sentit, la Casa de la Diputació no té parangó amb cap altre edifici civil català conservat d'aquesta època.

Façana del carrer del Bisbe i pati gòtic menor

Com hem vist, l'obra de la façana del carrer del Bisbe és una de les més ben documentades de la casa de la Generalitat. El 1416, els diputats constaten que la tanca i porta de l'hort d'aquest carrer amenacen ruïna, i decideixen substituir-la per una obra *sumptuosa attesa la casa on se exercexen actes publichs tan notables*. Conscients de la seva dignitat, els diputats van encarregar una obra d'envergadura considerable, que ja sembla ben planificada el 18 de juliol de 1416, quan es demana a Galceran de Mataró, regent dels comptes, que s'ocupi de pagar els salaris dels mestres que havien de fer *les ymatges, bestions, babuhins, claraboyes e la ymatge de Sent Jordi a cavall qui stara sobre·l dit portal e altres fulatsges que havem ordonat sien fetes e posades en les dites nayes e paret per embellir aquelles*[53]. Malauradament, tot i parlar, en plural, dels *imaginaires* que havien de realitzar aquestes escultures, ni aquest document ni cap altre de posterior esmenta altre nom que el de Pere Joan. L'obra estava finalitzada dos anys més tard, segons sembla desprendre's de diversos pagaments consignats el 1418 i 1419. El 15 de març d'aquest any, Pere Joan era recompensat amb vint florins extres pel seu treball en el medalló central on sant Jordi lluita amb el drac. L'artista havia contractat l'obra a preu fet, però havia dedicat grans esforços a la peça, la qual cosa s'havia traduït en una pèrdua econòmica que els diputats volien compensar, reconeixent la mestria del llavors jove escultor —comptava entre vint i vint-i-quatre anys[54].

La façana (fig. 2) està constituïda per un ampli mur on s'obre una porta d'arc molt rebaixat. La decoració escultòrica es concentra a la part superior. Una sèrie d'arquets orbs que se sustenten en petites mènsules trenquen la monotonia dels carreus llisos. Per sobre d'aquesta arcuació es disposa un ampit format per una traceria calada que correspon a la naia que ressegueix els cantons nord-est i nord-oest del petit pati situat a l'altre costat de la façana. Els set pilars de la barana de la naia rematen en sengles pinacles decorats amb frondes, i a les seves bases es disposen perpendicularment set falses gàrgoles. Just a sobre de la porta d'entrada un gran medalló amb sant Jordi matant el drac interromp aquesta barana. Tant la porta com el relleu estan notòriament desplaçats cap al costat dret de la façana. Malgrat que a l'arquitectura gòtica la simetria no és un imperatiu estètic, l'ampit presenta algun indici de modificació a ambdós costats del medalló. A l'esquerra del relleu, entre el pilar i la traceria calada, s'ha interpolat un carreu llis. D'altra banda, a la dreta del medalló, l'interval de barana entre els pilars no respecta el mòdul establert en tots els altres casos: aquí és més curt i el dibuix calat queda incomplet. Aquests desajustos indiquen que l'amplada de la façana va ser modificada en algun moment, que no podem precisar. L'esquema decoratiu —és a dir, la successió d'arcs cecs, caps humans que funcionen com a mènsules, un ampit de traceria calada rematat amb pinacles i gàrgoles— repeteix el que ja havia estat emprat per Arnau Bargués a la Casa de la Ciutat de Barcelona entre 1399 i 1402[55]. També és proper al que el mateix mestre havia dissenyat per a la façana del palau del rei Martí al monestir de Poblet[56], però en aquest darrer cas sobre la traceria cega es disposa directament la teulada, prescindint de la barana calada.

L'element més innovador i sorprenent d'aquesta façana de la Casa de la Diputació és el gran relleu amb el combat entre sant Jordi i el drac inscrit en un cercle (fig. 1). Els escultors del gòtic es van enfrontar tot sovint al repte d'encaixar una escena en un espai circular, per exemple quan es tractava de la talla de les claus de volta[57]. A la façana de la Generalitat, però, res obligava a circumscriure el relleu amb aquest format. Duran i

FIG. 2
Façana gòtica del carrer del Bisbe.

Gothic façade on Carrer del Bisbe.

53. Puig & Miret 1911, p. 396-397 i nota 17.

54. ACA, Llibre d'albarans de la Generalitat, trienni 1416-1419, f. 88v i 89, citat a Manote 1999, p. 18.

55. El 3 de setembre de 1399 Arnau Bargués contractava l'obra del portal de la Casa de la Ciutat, i el 1402 rebia un pagament extraordinari sobre el preu acordat pel seu treball com a mestre major de l'edifici. Per a aquestes notícies vegeu Duran i Sanpere 1975, III, p. 259, i Terés 1987, doc. 7.

56. Arnau Bargués dirigí l'obra del palau reial de Poblet a partir de 1397, vegeu Español 2003.

57. I, algunes vegades també en altres espais marginals: a la catedral de Barcelona els carcanyols dels arcs d'entrada a les capelles dels peus es decoren amb diverses escenes inscrites en un cercle.

Sanpere va suggerir que el segell major fet per l'orfebre alemany Hans Tramer el 1417 per a la Diputació[58] podia haver influït en la composició de l'escena i això podria ser cert, si més no, pel que fa a l'esquema adoptat[59]. L'escultor va sintetitzar un dels moments clau de la història de sant Jordi[60], posant en escena els dos protagonistes: el sant a cavall, revestit per l'arnès blanc i sostenint amb una mà un gran escut i amb l'altra una llança, avui perduda, i el drac, estirat panxa enlaire entre les potes del cavall. L'actitud serena del sant, amb els ulls ametllats i el suau somriure característic dels personatges de Pere Joan, contrasta amb el dinamisme de la muntura, que s'estira com si galopés o volgués fugir del monstre. El fons s'ha decorat amb una senzilla traceria cega i una garlanda vegetal que adopta la forma d'un terreny rocós irregular sota el cos del drac. El relleu circular es va inscriure en un marc quadrat —la xambrana en la qual Pere Joan no va estalviar esforços— amb decoració vegetal i quatre caps d'àngels als carcanyols. Els caps angèlics són senzills i de factura una mica apressada però els seus trets fisonòmics coincideixen amb els del cavaller: es repeteixen els ulls ametllats, el nas recte i l'expressió somrient.

El relleu de Pere Joan serví probablement d'inspiració i model a l'escultor que al segle XVI s'encarregà de la decoració d'una segona porta oberta a l'antiga Sala del Consell —actual Saló de Montserrat—, a l'extrem del sector sud-oest de la galeria alta del pati gòtic. Es tracta d'una porta arquitravada, però amb el perfil superior del guardapols trencat per un arc mixtilini a l'interior del qual uns àngels i *putti* envolten l'escut amb la creu de Sant Jordi. Sobre aquest arc es disposa un relleu circumscrit per una garlanda vegetal amb la figura del cavaller atacant el drac. Tant la postura del sant, sostenint l'escut i la llança, com la del cavall i la figura del monstre són molt propers als creats per Pere Joan més d'un segle abans, malgrat que en aquest cas s'ha inclòs també la princesa, que es dirigeix amb actitud de súplica al cavaller.

Les set gàrgoles d'aquesta façana comprenen éssers humans, hibridacions entre homes i monstres, animals fantàstics i reals. Entre les segones es compta l'home amb potes de quadrúpede i ales de l'extrem esquerre, i també l'híbrid masculí amb el cos voltat de serps del costat dret, malgrat que aquesta no és una peça quatrecentista original sinó una reposició moderna. De fet, a les fotografies antigues, de finals del segle XIX i inicis del segle XX, veiem que hi faltava la gàrgola a l'extrem dret de la façana[61]. La gàrgola número 6, comptant sempre des de l'esquerra de l'espectador, és un animal difícil d'identificar, amb el cos embolicat per unes robes i la número 5 un monstre d'aspecte feréstec que cavalquen dos infants somrients. La gàrgola número 3 és un lleó d'una cabellera arrissada esplèndida i les números 2 i 4 són figures humanes, femenines en ambdós casos. La número 2 sosté un filacteri entre les mans i es cobreix amb una roba llarga i diversos vels superposats al cap, com era propi de les dones d'edat avançada. L'altra és una dama d'aspecte juvenil abillada amb luxe, situada just al costat del relleu on sant Jordi lluita amb el drac. Les seves característiques físiques i el seu emplaçament han portat a identificar-la amb la princesa de Silene salvada pel cavaller. Aquesta solució que desplaça la princesa fora de l'espai on el sant lluita amb el monstre ha estat ressenyada repetidament com una mostra d'originalitat[62]. En efecte, la relació iconogràfica establerta entre una gàrgola i un segon element escultòric de la mateixa façana no sembla tenir cap precedent d'aquesta intensitat, malgrat que es poden constatar assajos a l'hora de completar narrativament la figura de la gàrgola amb altres escultures a la catedral de Barcelona. Entre les gàrgoles de l'absis n'hi ha dues, una cabra i un porc senglar, que estan acompanyades per les seves cries, representades amb relleus als murs adjacents[63].

Si bé pel que fa a la composició la façana del carrer del Bisbe repeteix en part l'esquema de la Casa de la Ciutat, en examinar la iconografia de les gàrgoles i l'estil d'aquests i altres elements de la façana de la Generalitat, constatem que els nexes s'estableixen, més aviat, amb algunes peces de l'ingent conjunt d'escultura decorativa de la catedral de Barcelona. Les gàrgoles de la seu més properes a les de la Casa de la

FIG. 3 i 4

Gàrgola 4 de la façana del carrer del Bisbe del Palau de la Generalitat de Barcelona.

Dama amb filacteri, gàrgola del claustre de la catedral de Barcelona.

Gargoyle 4 on the Carrer del Bisbe façade of the Palau de la Generalitat in Barcelona.

Woman with phylactery, gargoyle in the cloister of Barcelona Cathedral.

58. L'argenter Hans Tramer, nadiu de la ciutat de Constança, a Alemanya, va rebre l'encàrrec de gravar la matriu del segell l'abril de 1417 i l'havia enllestit el desembre del mateix any: vegeu Ferran de Sagarra 1916-1922, I, p. 192 i 195; II, 1922, p. 94 i també Dalmases 1992, p. 255, doc. 164 i 165.

59. Duran i Sanpere 1930, p. 31-34.

60. La història de sant Jordi va ser inclosa per Jaume de Voràgine a la seva Llegenda Àuria; vegeu: Voràgine 1982, I, p. 248-253. Pel que fa a les versions medievals catalanes del text de Voràgine vegeu, per exemple: Voràgine 1976, p. 224-230, i Voràgine 1977, II, p. 410-418. Alòs-Moner 1926, p. 16-58, transcriu una versió en català conservada en dos manuscrits de finals del segle XIV o inicis del XV (el ms. 889 de la Biblioteca de Catalunya i el 2.F.I de la Biblioteca Real de Madrid) que divergeix considerablement de la recollida per Voràgine. Per a altres versions, vegeu també Marco & Canellas 1987 i Didi-Huberman & Garbetta & Morgaine 1994.

61. AHDB, Servei de Patrimoni Arquitectònic, núm. I. 39. Les fotografies preses al MNAC amb motiu de la restauració dels elements escultòrics de la façana del carrer del Bisbe, d'altra banda, permeten constatar que les gàrgoles estan tallades en un bloc de pedra allargassat que constitueix la base dels pinacles que rematen la barana. La gàrgola 7 està tallada en un bloc més curt, que no inclou aquesta base, però no sabem si aquesta morfologia és original o fruit d'una manipulació.

62. Duran i Sanpere 1975, III, p. 306.

63. Vegeu Farrando 1996, núm. 116 i 119.

64. *Ibídem*, núm. 202.

65. Font 1898, p. 77-78, creu que les gàrgoles integrades per nens que sotmeten feres es poden interpretar com les ànimes cristianes en "gràcia de Déu", mentre que en aquells casos en què són els monstres els que porten els nens o éssers humans s'al·ludeix a les ànimes en pecat. Sembla evident que, d'una manera genèrica, els nens que cavalquen monstres es podrien interpretar com la victòria del bé sobre el mal. Així s'hauria d'interpretar també l'àngel que estira l'orella d'un monstre al retaule de Tarragona de Pere Joan (vegeu *infra*). D'altra banda, entre les gàrgoles del pati gòtic del Palau de la Generalitat, al costat sud-est, es compta un dimoni que porta a coll un home d'expressió malenconiosa, i que seria el revers amarg dels infants que cavalquen feres. Vegeu també Farrando 1996, núm. 203, 209 i 412.

66. Farrando 1996, núm. 406 i 416.

Diputació es distribueixen al claustre, tant a l'interior com als murs exteriors, als carrers de la Pietat i del Bisbe. La princesa de la Generalitat porta un ampul·lós vestit de grans mànigues que recorda el que vesteix una de les gàrgoles del claustre de la catedral de Barcelona, situada a tocar del templet del brollador[64] (fig. 3 i 4). La dama de la catedral no va coronada i sosté un filacteri entre les mans, però tant la roba com la concepció volumètrica de la figura són molt similars. També el motiu dels nens que cavalquen una fera es retroba a la catedral, i, de fet, sembla un tema especialment apreciat a l'època, atès que es repeteix diverses vegades tant a l'exterior com a l'interior del claustre, variant el tipus de monstre o animal que munten els infants. Dins del claustre s'inclou a l'ala del carrer de la Pietat, al costat de la gàrgola que representa la dama amb filacteri, sota la forma d'un gos, i també a l'ala del carrer del Bisbe, on es tracta d'un boc. A l'exterior d'aquesta mateixa ala torna a aparèixer un monstre al qual dos nens obren la boca, per on cau l'aigua[65]. Les dues gàrgoles de l'extrem esquerre de la Generalitat, l'híbrid humà i la dona amb filacteri, també tenen paral·lels a la catedral de Barcelona, a la façana del claustre del carrer del Bisbe, just al costat del mur de la capella de Santa Llúcia i a tocar de la cantonada amb el carrer de la Pietat respectivament[66]. La dona amb filacteri de la Generalitat i la figura de la seu —que sembla un home— comparteixen la postura, mig agenollades, la peculiar forma de sostenir, doblegat sobre si mateix, el filacteri, i la caracterització general (fig. 5 i 6). A la catedral, però, la figura fa realment funcions de gàrgola, i per això té una gran boca oberta. Pel que fa a la gàrgola amb figura híbrida

FIG. 5 i 6

Gàrgola 2 de la façana del carrer del Bisbe del Palau de la Generalitat.

Gàrgola de la catedral, carrer del Bisbe.

Gargoyle 2 on the Carrer del Bisbe façade of the Palau de la Generalitat.

Gargoyle on the cathedral, Carrer del Bisbe.

FIG. 7 i 8

Gàrgola 1 de la façana del carrer del Bisbe del Palau de la Generalitat.

Gàrgola de la catedral de Barcelona, carrer del Bisbe.

Gargoyle 1 on the Carrer del Bisbe façade of the Palau de la Generalitat.

Gargoyle on Barcelona Cathedral, Carrer del Bisbe.

FIG. 9-12

Gàrgola de la façana de la nova sagristia de la catedral de Barcelona, carrer de la Pietat. Vistes frontal i dorsal.

Gàrgola 6 de la façana del carrer del Bisbe del Palau de la Generalitat de Barcelona. Vistes frontal i dorsal.

Gargoyle on the façade of the new sacristy of Barcelona Cathedral, Carrer de la Pietat. Frontal and dorsal views.

Gargoyle 6 of the Carrer del Bisbe façade of the Palau de la Generalitat in Barcelona. Frontal and dorsal views.

67. El claustre es va construir al llarg dels segles XIV i XV, començant per l'ala adjacent a la nau del temple, i continuant per les dels carrers de la Pietat i santa Llúcia, per finalitzar amb la del carrer del Bisbe. Bracons & Terés 2002, p. 274-301.

(fig. 7 i 8), es tracta, en ambdós casos, d'un ésser fantàstic amb cap humà, el cos embolicat per una roba i potes lleonines. Les dues figures es cobreixen el cap amb un turbant que els cau sobre l'espatlla esquerra i s'estiren amb la mà dreta la barba, llarga i arrissada. L'estricta coincidència entre les escultures —que han patit, fins i tot, el trencament de les mateixes zones, com la mà esquerra— no s'estén a l'àmbit de l'estil. No sembla que el mateix autor hagi treballat necessàriament a les gàrgoles de la catedral i de la Generalitat, que, a més, estarien separades per una certa distància cronològica, atès que les de la Casa de la Diputació es van fer entre 1416 i 1418 i sembla que tota l'ala del claustre del carrer del Bisbe va ser construïda anys més tard, a la dècada dels trenta del segle XV, gràcies al llegat del bisbe Francesc Climent Sapera[67]. Sí que sembla inevitable que tots dos mestres hagin tingut accés a uns models semblants. La repetició d'uns motius molt similars en diversos edificis sembla apuntar cap a l'existència de repertoris o llibres de models la vigència dels quals ultrapassava l'activitat d'un únic mestre o taller. En aquest cas concret, a més, atesa la proximitat dels dos edificis i l'alta consideració que degué tenir, ja al segle XV, la façana del carrer del Bisbe, no cal descartar una inspiració directa per part dels escultors de les gàrgoles de la catedral en l'edifici de la Generalitat.

Al carrer de la Pietat, al costat d'una finestra que correspon a l'antiga sagristia de la catedral, hi ha una gàrgola que representa un monstre alat. Tant el rostre com el tractament de les potes de darrere presenta analogies bastant precises amb la gàrgola 6 de la Generalitat, un ésser amb el cos embolcallat per un mantell (fig. 9-12). En el cas de la figura del carrer de la Pietat l'erosió és major i el cànon de la figura més curt, però cal tenir en compte que es tracta d'una gàrgola que realment serveix per desaiguar, i la seva funció imposa certs límits a l'escultor. La connexió entre aquesta gàrgola i la de la Generalitat és especialment interessant perquè, com veurem, també es poden establir clares relacions estilístiques entre la decoració escultòrica de la finestra que s'obre a la mateixa paret de la catedral i els caps de les mènsules de la façana de la Casa de la Diputació.

Els caps humans són un element de llarga tradició en l'escultura aplicada tant a edificis civils com religiosos. Omplen espais marginals, es fan servir com a mènsules

a les impostes dels guardapols de portes i finestres, s'inclouen igualment a l'arrencada dels guardapols dels arcs d'una galeria, com després veurem, o poden constituir tot un fris sostenint visualment una arcuació o una traceria cega com és el cas que estem comentant. Ja hem indicat que els arcs i les mènsules de la façana de la Generalitat tenen com a precedents més propers les façanes de la Casa de la Ciutat i del palau del rei Martí a Poblet, però hi ha exemples de l'ús d'aquesta fórmula decorativa des de molt abans. A finals del segle XIV ja s'havien fet servir, per exemple, a la part superior dels campanars de la catedral de Barcelona. En la majoria dels casos, els caps no presenten cap element que permeti identificar-los amb un personatge concret, però sí que sol haver-hi un cert interès per la varietat, per representar diversos tipus humans i, molt sovint, una intenció satírica o còmica. Entre els que encara ens observen des de la façana de la Generalitat es poden veure les tipologies habituals: homes i dones joves; ancians; personatges de trets exòtics, com ara un home de raça negra; les dues meitats dels bustos d'un home i una dona que es fonen en un mateix cos, o una calavera[68]. En un petit nombre de casos les mènsules no representen caps humans, sinó animals híbrids o fantàstics, com una parella de dracs, o bé elements vegetals.

La resolució dels diputats en què s'acorda pagar a Pere Joan el doble del que s'havia pressupostat inicialment només es refereix al relleu de sant Jordi i la xambrana, és a dir, l'emmarcament quadrat amb decoració vegetal i caps d'àngels que el rodeja. La documentació estudiada fins ara sembla indicar que hi havia altres imaginaires implicats en l'obra de la façana, malgrat que no sabem quins o quants eren. Però, com ja hem vist, s'ha tendit a considerar que la intervenció de Pere Joan va anar més enllà del relleu de sant Jordi, i algunes vegades s'ha detectat la seva activitat o la del seu taller en altres espais de l'edifici. Duran i Sanpere (1930), Ainaud, Gudiol i Verrié (1947), o Dalmases i José i Pitarch (1984) es van pronunciar en aquest sentit. Ainaud (1988) va concretar una mica més, i atribuí a Pere Joan una part de les gàrgoles, les dues que flanquegen el relleu, és a dir, la princesa i el monstre amb els nens[69]. Més tard, Rosa Manote (1999) destacà la qualitat de la gàrgola amb la princesa, apuntant que es podria atribuir a Pere Joan[70]. En la nostra opinió és difícil distingir en les gàrgoles els elements més característics de l'estil de Pere Joan, malgrat que potser no es pot descartar que hi participés puntualment. El rostre de l'únic nen de la gàrgola número 5 que encara conserva el cap no és gaire diferent dels infants que ocupen el basament del retaule major de Tarragona o que s'entreveuen entre la vegetació dels guardapols. En el cas del monstre potser és més difícil fer comparacions estilístiques, però cal dir que Pere Joan va incloure al mateix retaule de Tarragona, al costat de la porta dreta, un àngel armat amb un escut que estira l'orella d'un monstre molt semblant al de la façana de la Generalitat. Sembla una reinterpretació original del tòpic de la fera cavalcada per infants.

Si la participació de Pere Joan en el treball de les gàrgoles és dubtosa, en el cas de les escultures que rematen els arcs cecs sota la barana calada creiem que s'ha de descartar. La majoria de les mènsules amb figuració humana es poden relacionar amb l'activitat d'un mateix mestre, que probablement va estar implicat, prèviament, en algunes obres de la catedral de Barcelona. Al carrer de la Pietat es pot veure encara una finestra que correspon a la sagristia de la catedral (fig. 13). La sagristia primitiva, obrada al segle XIII, com a afegit a la catedral romànica, i integrada després a la fàbrica gòtica, es va reformar per primera vegada cap al 1408, amb l'addició d'unes sales annexes, per la qual cosa és lògic suposar, tal com fa Rosa Terés, que l'escultura de la finestra actualment visible i d'una segona obertura, ara oculta per un altre cos bastit al segle XVI, es podria datar cap al 1409-1410[71].

El guardapols de la finestra de la sagristia descarrega en dues mènsules que representen dos bustos, masculí i femení respectivament, mentre que a la part inferior dels muntants s'ha inclòs una segona parella, treballada amb un relleu molt més baix. La dona de la mènsula superior, de faccions arrodonides, apareix cofada per diversos

68. Els rostres dobles constitueixen un tòpic en aquest tipus de decoracions, i també la calavera, que apareix, per exemple, al palau del rei Martí de Poblet.

69. Ainaud 1988, p. 42.

70. Manote 1999, p. 32.

71. Bracons & Terés 2002, p. 278. Pel que fa a l'escultura de la finestra i la seva atribució, vegeu Terés 2003, p. 222-224; i Terés 2007.

FIG. 13-17

Finestra de la sagristia de la catedral de Barcelona, carrer de la Pietat i dos detalls de la dita finestra.

Façana de la Generalitat, carrer del Bisbe, detalls de dues mènsules amb cap de dona i d'home.

L'escultor que va fer aquestes escultures de la catedral és el mateix que va assumir bona part dels elements escultòrics de la façana del carrer del Bisbe, com evidencia l'analogia estilística.

Window of the sacristy of Barcelona Cathedral, Carrer de la Pietat and two details of the window.

Façade of the Palau de la Generalitat, Carrer del Bisbe, details of two corbels with heads of a woman and a man.

The sculptor who did the sculptures for the cathedral is the same one who undertook many of the sculptural elements of the Carrer del Bisbe façade, as shown by the stylistic similarity.

vels superposats, un dels quals li rodeja la barbeta i el coll i cau en suaus ones sobre el bust. El mateix tipus de fisonomia i un treball pràcticament idèntic de les robes els retrobem a la mènsula número 21 —comptant d'esquerra a dreta des del punt de vista de l'espectador— de la façana de la Generalitat. Les dues dones comparteixen els ulls grans, els llavis petits i molsuts, i, malgrat els desperfectes patits per la mènsula de la catedral, en totes dues s'endevina la mateixa barbeta arrodonida (fig. 14 i 15). D'altra banda, la mènsula masculina de la catedral combina els ulls grans i els llavis carnosos amb una mandíbula quadrada i uns flocs de cabells distribuïts sobre el front i a les temples que es repeteixen de manera molt semblant a la mènsula 13 de la Generalitat (fig. 16 i 17). Els culdellànties inferiors de la finestra del carrer de la Pietat han patit greument els efectes del temps, l'erosió i la pol·lució, de manera que l'estat actual de la superfície en dificulta l'anàlisi estilística. Tot i això, a la mènsula femenina es retroben les mateixes característiques que a la figura superior. La masculina, per la seva banda, té una barba arrissada i un gran bigoti que també ostenten alguns dels caps de mènsula de la Generalitat, com ara el 5.

L'autor de les escultures de la finestra de la catedral és un artista expressiu i ben dotat, però la seva mà no es detecta clarament en altres indrets del temple, malgrat que no hem fet una anàlisi exhaustiva de l'extens conjunt d'escultura decorativa que omple la seu. A la Generalitat podem afirmar amb certa seguretat que s'encarregaria almenys de les mènsules 2, 5, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 20 i 21, comptant d'esquerra a dreta des del punt de vista de l'espectador. Més difícil de jutjar és l'estil d'altres rostres, de tipus satíric o caricaturesc, com el personatge rialler de la mènsula 7 o l'home negre de la 11, on els trets es deformen o exageren. Igual succeeix amb la calavera, malgrat que apareix coberta amb un turbant que recorda els plecs dels barrets i tocats d'altres exemples. Finalment, hi ha algunes mènsules, com ara les 4, 10, 26 i 27, que evidencien un treball més matusser i que potser es poden atribuir a la feina dels col·laboradors del mestre principal.

Rosa Manote indicava un cert parentiu entre les mènsules 12 i 14, que nosaltres considerem obra del Mestre de la Sagristia, i la gàrgola de la princesa. L'autora atribuïa a Pere Joan aquesta gàrgola, i, per tant, apropava les mènsules a l'entorn d'aquest escultor[72]. Per la nostra part, creiem que les formes suaus i arrodonides de la majoria dels caps que sustenten els arquets de la façana s'allunyen dels ulls més ametllats, els nassos rectes i allargats i els somriures arcaics característics dels personatges de Pere Joan. Per contra, no s'ha de descartar, d'entrada, la possible relació estilística entre les mènsules i les gàrgoles. La mènsula 5, un home amb un ostentós bigoti arrissat que es cobreix el cap amb un turbant, presenta una certa afinitat amb la gàrgola de l'extrem esquerre. També les mènsules amb rostres de dones joves presenten similituds amb la gàrgola de la princesa. Coincideixen les formes dolces, la barbeta arrodonida o el dibuix dels llavis. De fet, aquesta princesa no evidencia els trets que, amb el temps, seran els més característics de Pere Joan. La santa Tecla que protagonitza les escenes del bancal del retaule de Tarragona, realitzat per Pere Joan entre 1426 i 1436 aproximadament, així com la resta de santes i joves que omplen la predel·la, posen de manifest el gust de l'escultor pels personatges d'expressió intensa —fins i tot quan són simples espectadors o figures aïllades als muntants— amb fronts bombats i ulls i llavis exageradament allargassats, que contribueixen a aquest expressionisme.

Rosa Terés ha suggerit que Francesc Marata podria ser l'autor de la decoració escultòrica de la finestra de la façana de la sagristia de la seu al carrer de la Pietat[73]. L'interès per la personalitat d'aquest artista ha crescut els darrers anys gràcies a les troballes documentals que semblen atestar la seva participació a l'escultura de la porta de la cartoixa de Champmol, a les ordres de Claus Sluter, els anys 1389, 1390 i 1391[74]. Després d'aquesta etapa treballant al costat d'un dels mestres més originals i renovadors del gòtic internacional, Marata hauria tornat a Barcelona, on es va integrar a l'equip

72. Manote 1999, p. 32.

73. Terés 2003, p. 222-224 i Terés 2007, p. 57-58.

74. Terés 2003, p. 207-216.

FIG. 18 i 19

Pati gòtic menor, contigu al carrer del Bisbe. En l'estat actual, aquest pati suporta tres mènsules esglaonades que sostenen les naies (passadissos en voladís), i altres mènsules més petites, i també els elements escultòrics de la porta que comunica la naia amb l'antic arxiu de comptes. L'escultor o escultors que treballaren en aquest àmbit semblen diferents dels que treballaren a la façana externa, cap al carrer.

Smaller Gothic courtyard, adjacent to Carrer del Bisbe. In its current state this courtyard supports three stepped corbels that hold up the porticoed passages and other smaller corbels, and the sculptural elements of the door that links the passage with the old Accounts Archive. The sculptor or sculptors who worked on this part seem to be different from the ones who worked on the exterior façade on the street.

que, sota la direcció de Pere Sanglada, treballà en el cadirat del cor entre el 1394 i el 1399. Un cop finalitzat el cor, Marata estigué implicat en altres projectes importants a la catedral, com ara el disseny per a la façana occidental encarregat a Arnau Bargués el 1402. Malgrat totes aquestes dades documentals que permeten seguir amb certa comoditat la seva trajectòria professional, l'estil de Marata és, per ara, pràcticament desconegut. La seva participació preferentment en empreses col·lectives, impedeix destriar amb facilitat la seva mà, malgrat que el seu estil es podria començar a reconstruir a partir de les dues claus de volta que va tallar el 1407 per a l'església parroquial de Santa Maria de Cervera, una obra ben documentada i que sembla que hauria fet en solitari[75]. De moment, doncs, no hi ha cap seguretat que Marata fos, efectivament, l'autor de l'escultura de la finestra de la seu, però és una hipòtesi a considerar, atès que l'artista va treballar repetidament per a la catedral. D'altra banda, la data probable de la seva defunció, cap al 1417, no impossibilita que intervingués en una part substancial de la decoració de la façana de la Generalitat.

A través de la porta del carrer del Bisbe s'accedeix actualment a un petit pati que va substituir l'hort mencionat al document del 1416 on els diputats resolen remodelar la façana (fig. 18 i 19). Com ja hem indicat, aquest espai consta d'una naia adossada als costats nord-est i nord-oest. L'escala d'honor construïda al segle XIX va ocupar parcialment el pati, de manera que ara una part del sector nord-est de la naia queda compresa entre el mur de la façana i el d'aquesta edificació noucentista. Tal com ha arribat fins a nosaltres, la naia se sustenta sobre tres mènsules esglaonades que han rebut una notable decoració escultòrica (fig. 20-22), si bé és molt possible que en origen n'hi hagués alguna altra al costat nord-est, desapareguda al segle XIX.

Les mènsules esglaonades podrien haver tingut el seu origen en l'arquitectura militar, en la qual tot sovint sustenten els arcs de descàrrega del matacà, però a finals del segle XIV i durant el segle XV també són d'ús habitual com a element de sosteniment de naies o galeries en voladís en els patis de les cases senyorials o palaus. Les trobem, per exemple, entre molts altres, en els patis del palau episcopal de Tortosa, del palau del monestir de Santes Creus, de la casa Berenguer Aguilar de Barcelona (actual seu del Museu Picasso), o de l'hospital de Santa Maria de Lleida. A la Casa de la Diputació

75. Marata cobrava aquesta feina el 1407. Malauradament, ambdues claus es conserven en mal estat.

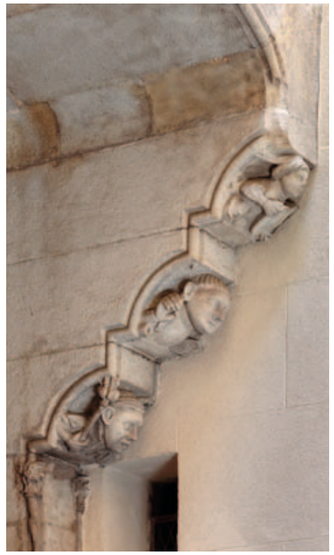


FIG. 20-22

Mènsules esglaonades del pati gòtic menor, contigu al carrer del Bisbe. Els elements escultòrics d'aquestes mènsules mostren un gust distintiu per la comicitat i per alguns temes narratius, d'origen segurament literari, que semblen difícils d'identificar.

Stepped corbels of the small Gothic courtyard, adjacent to Carrer del Bisbe. The sculptural elements of these corbels show a distinctive taste for comedy and certain narrative subjects, certainly of literary origin, which seem difficult to identify.

del General es fan servir tant en aquest petit pati com al pati gòtic principal. La particularitat de les mènsules esglaonades del Palau de la Generalitat consisteix, però, en el fet que totes inclouen un programa escultòric considerable. Les mènsules que sostenen les corseres dels castells i muralles acostumen a ser simples carreus de perfil arrodonit, mentre que la majoria de les que es troben als palaus civils no tenen altra decoració que una senzilla motllura. El pati Llimona de Barcelona constitueix una excepció, i encara es conserven dos permòdols esglaonats esculpits amb elements vegetals, bustos i heràldica[76]. També, hi ha precedents de mènsules esglaonades amb escultura en l'àmbit funerari. Els sepulcres obrats per Guillem Morei per acollir les despulles del comte de Barcelona Ramon Berenguer II, dit el Cap d'Estopes, i la comtessa de Girona, Ermessenda, a la seu de Girona, s'han emplaçat sobre mènsules de tres graons amb decoració zoomòrfica. Sembla, a més, que els sepulcres gironins no serien un cas aïllat, atès que a la catedral de Mallorca es conserven diverses tombes disposades també sobre mènsules esglaonades amb decoració escultòrica[77].

La mènsula de l'ala nord-oest té quatre esglaons en els quals s'han representat una dama armant un cavaller, uns homes barbats sostenint un filacteri, una dona castigant un nen nu, i un bufó acompanyant un infant que cavalca un ós (i no una mona com havia afirmat Ainaud). Les dues mènsules de la paret del carrer del Bisbe tenen tres esglaons i ambdues es decoren seguint un mateix esquema. A cada graó s'ha representat només una figura, en comptes d'una escena. A la zona inferior hi ha dos bustos d'aspecte grotesc i amb el rostre solcat d'arrugues que despleguen un filacteri i, en un cas, una maça. Els homes del segon esglaó són més joves però es caracteritzen també pels seus grans caps i trets deformes. Un d'ells té a la mà el que semblen estris per escriure i un còdex. Els esglaons superiors els ocupen personatges representats de cos sencer que sostenen escuts amb la creu de Sant Jordi.

Altres petites mènsules, aquestes simples, s'han situat a les cantonades, on les voltes de les naies descarreguen en els murs. També en aquests casos es decoren amb un repertori iconogràfic variat que comprèn escenes profanes i en algun cas de

76. Ainaud & Gudiol & Verrié 1947, vol. I, p. 339, van atribuir aquestes escultures a Jordi de Déu. Beseran 1988, p. 68, es mostra partidari d'aquesta atribució tot i que amb cautela.

77. Domenge 2007, p. 296-303. Joan Domenge indica que els sepulcres del paborde Arnau Satorre i dels bisbes Ramon de Torrella, Guillem de Vilanova i Berenguer Batlle s'aguanten sobre mènsules esglaonades amb decoració zoomòrfica. Els sepulcres comtals de Girona van ser promoguts pel mateix Pere III el Cerimoniós, cap al 1385.

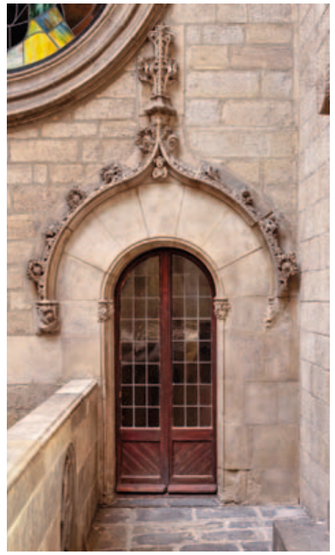


FIG. 23

Porta de comunicació amb l'antic arxiu de comptes, al pati gòtic menor, contigu al carrer del Bisbe.

Door to the old Accounts Archive, in the small Gothic courtyard, adjacent to Carrer del Bisbe.

78. Steyaert 1994, p. 187-189.

79. Manote 1999, p. 22.

tipus galant, a vegades difícils d'identificar. La més erosionada inclou diversos animals al voltant d'un arbre. L'altra presenta una escena galant protagonitzada per un cavaller i una dama separats per una mena d'ondes que tal vegada representen un riu. El cavaller sembla amagar-se darrera d'un arbre mentre la dama agafa un objecte allargat i corbat que de moment no sabem identificar. Pel que fa a la plasmació en una mènsula d'un tipus d'escena galant en el context d'un edifici civil, podem citar com a precedent ben conegut, una de les peces originals conservades de la façana de la Casa de la Ciutat de Bruges (actualment al Gruuthuse Museum) que s'ha relacionat amb un episodi de la llegenda de Tristany i Isolda[78]. Les dues del cantó sud-oest s'han dedicat a escenes cinegètiques. En una d'elles es practica la caça amb gossos i arc, i en l'altra, un cavaller emboscat entre la vegetació fereix amb la llança un porc senglar.

Al sector nord-oest de la naia hi ha una porta que comunica amb l'antic arxiu de comptes (fig. 23). La porta, adovellada, té un guardapols en forma d'arc conopial decorat amb frondes i rematat per un floró, que descarregava en dues petites mènsules esculturades. La de la dreta ha desaparegut, però es conserva encara la de l'esquerra, un petit animal monstruós amb una cabellera llarga i un cos allargassat recargolat sobre ell mateix. El petit espai lliure entre les dovelles i el perfil superior de l'arc conopial s'ha decorat amb la figura, de tors cap amunt, d'un infant nu. Les formes arrodonides no són gaire diferents de les del nen que munta un ós, a la mènsula esglaonada de l'ala nord-oest, o a la figura agenollada amb l'escut de sant Jordi, a la del costat nord-est. Pel que sembla fou al voltant de 1400 que es va difondre a Catalunya aquesta tipologia de portades que combinava l'arc de mig punt —format per dovelles llises o bé per arquivoltes— amb un guardapols en forma d'arc conopial. El disseny deixava, doncs, aquest petit espai triangular que sovint es decorava amb petites figures: Déu Pare, profetes o àngels, tradicionalment. Es poden veure exemples a la catedral de Barcelona, a la capella dels Sants Innocents —a l'extrem de la girola, al costat de l'Evangeli— o a la porta de santa Eulàlia del claustre, on, en tots dos casos, apareix Déu Pare beneint. Aquest recurs decoratiu també va ser emprat per Arnau Bargués a la Casa de la Ciutat: entre les grans dovelles de la porta principal de la façana i la motllura de l'arc conopial es va incloure un rei coronat sostenint un llarg filacteri, probablement David. Com veurem més endavant, a la casa de la Generalitat hi ha altres variants d'aquesta tipologia.

Rosa Manote indica que algunes de les mènsules de la façana es podien *retrobar en qualitat de models en aquest pati*[79]. L'autora vinculava, concretament, els caps 4 i 26, dues dones amb un tocat de corns molt elaborat, amb els culdellànties simples que sustenten la naia. És cert que a la petita mènsula amb l'escena galant la dama s'abilla de la mateixa manera que els dos personatges femenins de la façana, però aquí acaben les similituds. La mènsula 4 és un dels exemples de menys qualitat, amb un tractament rude de la superfície i trets exagerats. La mènsula 26, d'acabat més polit i rostre més delicat, és més afí als personatges de la mènsula del pati, però això no implica una identitat estilística. De fet, la disparitat tipològica i temàtica dels elements escultòrics del pati —els rostres deformes i grotescos, les petites escenes narratives— en complica l'atribució, però no sembla que siguin obra de cap dels dos escultors principals de la façana. Com ja hem apuntat, la documentació parla dels diversos mestres que havien de treballar en la talla de les gàrgoles —els *bestions* i *babuhins*— del relleu de sant Jordi i en les imatges de les parets i les naies. Aquest darrer apunt sembla indicar que el pati i la façana es van remodelar simultàniament, entre el 1416 i el 1418, i hi van estar implicats un cert nombre de mestres dels quals ara, com a inicis del segle XX, només coneixem un nom, el de Pere Joan, si bé hem pogut destriar una altra mà amb personalitat. En tot cas, ni Pere Joan ni aquest segon mestre per ara anònim —el Mestre de la Sagristia— tornaran a treballar en la decoració escultòrica de la Casa de la Diputació, o almenys els seus estils no es retroben en l'escultura conservada.

FIG. 24

Escut de la façana de la Generalitat, carrer de Sant Honorat. L'escultor anònim al qual s'atribueix aquest notable conjunt és el mateix que protagonitzà la decoració del pati gòtic major.

Catalan Government coat-of-arms on the façade, Carrer de Sant Honorat. The anonymous sculptor to whom this notable group is attributed is the same one who did most of the decoration of the large Gothic courtyard.

FIG. 25

Figura d'un porter que decora la dovella central d'una de les portes laterals de la façana quatrecentista del carrer de Sant Honorat.

Figure of a porter decorating the central voussoir of one of the side doors of the 14th-century façade on Carrer de Sant Honorat.

80. Carbonell 2003b, p. 16.

81. Carbonell 2003b, p. 16; Riu-Barrera 2003, p. 193.

82. Ainaud 1988, p. 39, Carbonell 2003b, p. 15.

La façana del carrer de Sant Honorat

Cap al 1424-1425 Marc Safont i el seu germà Bernat, que treballava com a fuster, van cobrar diverses feines realitzades en espais adjacents a l'entrada del carrer de Sant Honorat, la qual cosa ha portat a suposar que en aquestes dates també es degué bastir la façana[80]. Malgrat que en comparació amb la del carrer del Bisbe la façana de Sant Honorat resulta austera i molt continguda pel que fa al programa decoratiu, sembla que aquesta va ser, fins al segle XVI, l'entrada principal de l'edifici[81]. Segueix, en línies generals, l'estructura típica de les façanes dels grans casals barcelonins: un mur de pedra opac foradat en aquest cas per tres grans portes adovellades a la planta baixa i finestres coronelles als pisos superiors. La necessitat d'adaptar-se al traçat irregular de l'antic carrer del Call explica el perfil en angle obtús, i el fet que les tres portes no quedin en un mateix pla, de manera que la porta principal no acaba de funcionar com a eix de simetria, però el mestre encarregat del disseny ha volgut destacar aquestes grans obertures, sobre les quals se situen els únics elements escultòrics de la façana.

Sobre la porta principal va col·locar un relleu caironat amb les armes de la Generalitat (fig. 24). Una franja vegetal on s'amaguen cargols emmarca les figures de quatre àngels. L'escut amb la creu de Sant Jordi, patró de la Diputació, penja del coll del més gran, mentre que dos més l'aguanten pels costats i el quart, a la part inferior, el sosté sobre l'esquena, a manera d'atlant. El senyal de la Generalitat apareixerà reiteradament en tots els espais de l'edifici, en combinació amb l'escut reial, però la fórmula concreta que adopta al carrer de Sant Honorat —en losange i sostingut per àngels— recorda la decoració heràldica de la façana de dos edificis propers per la seva cronologia i emplaçament: la Casa de la Ciutat de Barcelona i el palau del rei Martí a Poblet, amb els quals ja hem establert connexions en parlar de la façana del carrer del Bisbe. En ambdós casos, sobre la porta principal adovellada s'ha disposat un relleu caironat on una parella d'àngels sosté les armes reials.

Però si bé el motiu és tradicional, l'estil del relleu de la Generalitat s'allunya considerablement d'aquests dos precedents. La motllura que ressegueix el rombe crea un espai profund que conté figures amb un volum notable. Els àngels tenen rostres plens, de formes arrodonides. Les galtes molsudes, els llavis amples i ben dibuixats i els ulls de nineta foradada i arcs ciliars suaument esbossats els doten d'una expressió serena i dolça. L'escultor crea cabelleres rinxolades que ondegen al vent, amb un floc central que puja des del front i queda recollit amb una flor. Les ales, grans, consten de plomes definides sumàriament a partir de ratlles paral·leles. El mestre que va tallar els àngels de la façana de Sant Honorat és un artista de qualitat molt notable i, com veurem, degué tenir un paper fonamental en la decoració del casal. El seu estil es reconeix en bona part de les escultures del pati principal, dels accessos a aquest pati i de les galeries del primer pis, així com també a la capella i a l'espai situat a la planta baixa que s'ha interpretat alternativament com l'antiga sagristia o com a basament de la capella. Això justifica l'apel·latiu amb què l'anomenarem des d'ara: Mestre de la Generalitat.

Les dues portes laterals de la façana de Sant Honorat donaven accés als albergs on residien els encarregats de vetllar per la seguretat de l'edifici, els porters[82]. Aquests oficials de la Generalitat han estat evocats en dos petits relleus situats a la dovella axial. Vesteixen robes curtes i sostenen amb una mà l'extrem d'un elaborat turbant i amb l'altra la maça pròpia del seu càrrec (fig. 25). La representació de pagesos, artesans i professionals liberals és molt freqüent en alguns espais com les misericòrdies dels cors, on tot sovint formen part d'escenes de caire satíric o moralitzador. A més, les feines pròpies de l'agricultura i la ramaderia també troben el seu lloc a l'escultura monumental, en general en el marc dels calendaris tallats a les façanes de molts temples. No és tan habitual, però, la representació d'un ofici o dels seus oficials amb la voluntat expressa de dignificar-ne la tasca, malgrat que existeixen precedents. A l'església de Santa Maria del Mar, per exemple, es va reconèixer l'aportació fonamental dels bastaixos del barri de la

Ribera, que traginaren la pedra necessària per a la construcció, amb diversos relleus que representen els macips treballant, tant a la façana com a l'interior del temple[83]. L'erosió de la pedra, que ha desdibuixat els rostres i altres elements, dificulta una anàlisi acurada de l'estil, però, amb aquesta reserva, no podem descartar la coherència que manté amb el relleu situat sobre el portal principal.

L'ús de les columnes *prefabricades* de Girona

Entre els elements plàstics del nucli quatrecentista de la Casa de la Diputació, a més de l'aparat escultòric i a més de les motllures i les traceries que serien dissenyades expressament per a aquest edifici —sigui per Aliot de la Font, per altres col·laboradors de Marc Safont, o per ell mateix—, caldrà subratllar, per descomptat, la generosa presència dels complements arquitectònics *prefabricats* de factura gironina, tant a les finestres coronelles de la façana del carrer de Sant Honorat com al pati gòtic, a les arcades de les seves galeries i a les finestres coronelles que s'hi obren.

La producció estandarditzada de columnes per a finestres i per a galeries de claustres o de patis fou, durant els segles XIV i XV, una activitat característica dels picapedrers gironins. El gruix d'aquesta producció oferia, en efecte, uns dissenys perfectament codificats, que es repeteixen amb poques variants[84]. L'èxit d'aquests elements prefabricats, tallats en calcària nummulítica o *marbre blau* gironí, fou veritablement clamorós, ja que no només es difongueren per tot el territori del Principat, al llarg d'un període de temps molt llarg, sinó que també s'exportaren a altres territoris de la Corona d'Aragó, sigui a Mallorca, a València o fins i tot a Nàpols, on el rei Alfons fou el primer o un dels primers a requerir-los, després de la conquesta del regne. Els capitells, que es poden entendre com un derivat de l'orde corinti, podien ser o bé de palmes o bé de lliris, mentre que els àbacs es decoraven amb rosetes, si bé de vegades es podien personalitzar amb escuts heràldics, combinats o no amb les rosetes. Un document de l'any 1371 parla, així, de capitells amb *fuylages de palma vel florum lilii pro ut malueritis cum rosis et scudetis*[85]. Pel que fa al fust, s'oferia el fust senzill, de secció circular, o bé un fust compost de secció quadrilobulada —de *quatre gallons*—, que es podia disposar o bé a canya per costat o bé a canya per angle[86]. Pel que fa a la base, adopten també una estructura característica: sobre un plint quadrat una base senzilla o quadrilobulada de formes convexes, sobre aquesta una tovalla i al damunt, als angles, quatre boles, abraçades per les puntes de la tovalla; una composició que a Cirici, per exemple, li recordava la imatge d'un capitell jònic invertit. Aquestes foren, doncs, les fórmules que gaudiren de més èxit, si bé caldria apuntar que en el segle XV els capitells de lliris semblen haver-se imposat clarament sobre els de palmetes, un aspecte que en tot cas hauria de ser confirmat amb una prospecció més sistemàtica que la que hem pogut fer. Amb més prudència encara, es podria plantejar la hipòtesi que el disseny de les palmes —el que trobem per exemple a la galeria de la planta baixa del grandiós claustre "lleuger" del monestir de Pedralbes— hagués tingut més fortuna en una primera etapa i, fins i tot, que s'hagués creat abans que el dels lliris. D'altra banda, també caldrà afegir que la difusió dels dissenys esmentats no implica que es deixessin de tallar a Girona columnes igualment estandarditzades amb una morfologia diferent, com el tipus que trobem per exemple als claustres quatrecentistes de la cartoixa de Montalegre o del monestir de Sant Jeroni de la Murtra.

L'elegància innegable de disseny d'aquesta mena d'*ordres gironins* —si s'admet l'expressió—, associada amb la qualitat de la pedra i l'estandardització dels processos de producció, fou, en tot cas, la clau de l'enorme èxit que tingueren en tot l'àmbit d'influència catalana. Sense sortir d'aquestes pautes de disseny, les comandes més importants es devien pactar sempre o gairebé sempre prèviament —amb la possibilitat de personalitzar alguns aspectes, com el de l'heràldica si es desitjava aquest element—, però la codificació de dissenys i formats, per un costat, i la demanda constant d'aquesta producció, per altre costat, també van propiciar un tipus de producció

83. Al cor de la catedral de Barcelona també apareixen els bastaixos, vegeu Block 2004, p. 82 i fig. p. 142.

84. Vegeu Español 1999.

85. Español 1999, p. 110 i nota 163; el document el publica Freixas 1983, doc. XV, p. 69.

86. Vegeu també Zaragozá 2003, p. 160 i 162.

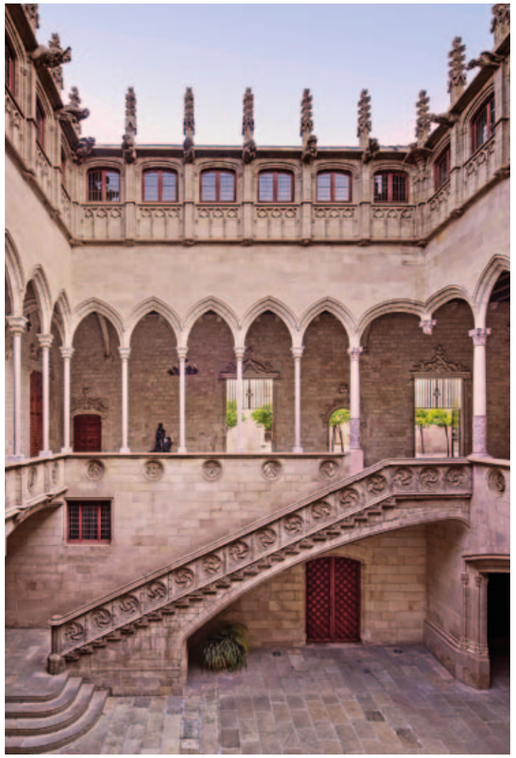


FIG. 26 i 27

MARC SAFONT
Pati gòtic, galeria de tramuntana i detall de la galeria de ponent.

MARC SAFONT
Gothic courtyard, north gallery and detail of the west gallery.

87. Cfr. Español 1999, p. 108-109.

88. Cirici 1979, p. 49-50. Cirici parla de "claustres de mur prim", però seria més precís parlar de galeries claustrals, ja que en un mateix claustre podia combinar-se una galeria massissa amb voltes de pedra i una de superior lleugera o de "mur prim".

especulativa —no estem en condicions de valorar-ne la importància relativa— que els picapedrers podien vendre directament al consumidor o bé es podien comercialitzar a través de mercaders que podien fer d'intermediaris[87]. En tot cas, les columnes prefabricades gironines s'utilitzaren tant per a les finestres coronelles —bífores o trífores— tan característiques de la nostra arquitectura civil, com per a la construcció de la tipologia de galeries claustrals que Cirici anomenava de *mur prim*[88], perquè eren cobertes amb sostres de fusta en lloc de voltes de pedra i, per consegüent, podien prescindir de massissos pilars i contraforts, articulant-se simplement com una arcuació lleugera, de formes esveltes. És aquesta lleugeresa que va fer idoni el mateix tipus d'arcuacions sobre columnes gironines per a les galeries i naies dels patis de les residències aristocràtiques i altres edificis civils catalans dels segles XIV i XV.

En el cas de l'obra quatrecentista de la Casa del General no hem documentat els encàrrecs o els pagaments d'aquests materials prefabricats, però tant la morfologia com les característiques de la pedra en proclamen prou clarament la procedència gironina. Les finestres coronelles de la façana del carrer de Sant Honorat tenen columnes de fust senzill, mentre que les columnes del pati gòtic tenen fustos de secció quadrilobulada, a canya per costat. Pel que fa als capitells, són tots de lliris, la fórmula que, com hem apuntat, predomina àmpliament en els edificis quatrecentistes, religiosos o civils, i les bases són les més difoses que ja hem descrit, amb la tovalla i les boles als angles.

FIG. 28-31

Mènsula amb dos infants sostenint l'escut reial, pati gòtic.

Mènsula amb quatre infants nus sostenint l'escut reial, pati gòtic.

Detall de la mènsula amb dos infants sostenint l'escut reial, pati gòtic.

Detall de l'escut de la façana de la Generalitat, carrer de Sant Honorat.

La comparació d'aquests detalls evidencia el treball del mateix escultor, que aquí anomenem "Mestre de la Generalitat" atès el protagonisme que té en tot el conjunt del pati gòtic.

Corbel with two children holding the royal coat-of-arms, Gothic courtyard.

Corbel with four naked children holding the royal coat-of-arms, Gothic courtyard.

Detail of the corbel with two children holding the royal coat-of-arms, Gothic courtyard.

Detail of the coat-of-arms of the Catalan Government, Carrer de Sant Honorat.

A comparison of these details confirms them as the work of a single sculptor, whom we will call "Master of the Generalitat", given their importance in the whole of the Gothic courtyard.

FIG. 32 i 33

Mènsula esglaonada del pati gòtic del Palau de la Generalitat.

Fragment de mènsula esglaonada conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Stepped corbel in the Gothic courtyard of the Palau de la Generalitat.

Fragment of a stepped corbel held in the Museu Nacional d'Art de Catalunya.

No cal insistir que era característic de l'arquitectura catalana el contrast, que també verifiquem a la Casa de la Diputació, del disseny especialment estilitzat, i alhora estandarditzat, de les columnes i àbacs gironins amb la resta de les motllures i aparat decoratiu de l'edifici, juntament amb el contrast entre la pedra calcària nummulítica i la pedra local, en aquest cas procedent de les pedreres de Montjuïc. Tanmateix, cal dir que un gran nombre de peces —fustos, capitells, bases o columnes senceres— que es conservaven en mal estat o que mancaven foren substituïdes en les campanyes de restauració modernes.

El pati gòtic

La porta principal del carrer de Sant Honorat dóna accés a un vestíbul a través del qual s'arriba al pati gòtic (fig. 26 i 27). El vestíbul comunica amb el pati a través d'un arc molt rebaixat que descarrega en dues grans mènsules que es compten entre les obres reproduïdes més sovint per la qualitat artística i l'atractiu innegable (fig. 28 i 29). A la del costat sud-est dos personatges de rostre infantil, vestits amb llargues túniques i tocats amb turbants, sostenen un escut caironat amb les quatre barres. A la del cantó nord-oest l'escut és el de la creu de Sant Jordi i el sostenen quatre nens nus en actitud juganera. Els volums suaus i els trets fisonòmics indiquen, sens dubte, que l'encarregat de tallar aquestes dues mènsules va ser el Mestre de la Generalitat, autor de l'escut de la façana (fig. 28-31).

El gran pati va ser un dels espais principals de l'edifici gòtic com a eix vertebrador i també com a espai representatiu. D'una banda permet la comunicació entre el cos de l'edifici accessible des del carrer de Sant Honorat i el cos orientat al carrer del Bisbe, i hostatja també l'escala que permet accedir al pis principal. De l'altra, les àmplies galeries cobertes del primer pis el converteixen en un espai adient per a la celebració de reunions i diversos actes solemnes. No és estrany, doncs, que concentri bona part de l'escultura decorativa de l'edifici.

El pati té quatre galeries al pis superior, d'amplades desiguals. La més estreta correspon al costat de Sant Honorat i es tracta d'una galeria volada o naia que reposa sobre tres arcs escarsers (fig. 27). A la part central, les voltes descarreguen en una mènsula esglaonada, al costat nord-oest, i sobre un mur llis al costat sud-est. En el cas de la mènsula l'heràldica és la protagonista absoluta (fig. 32). Els quatre esglaons inclouen, segons la precisa descripció de Joan Ainaud:

> Quatre escuts de la Generalitat cadascun amb una forma diferent segons la varietat dels escuts de guerra o torneig de la primeria del segle XV; [...] un cairó o quadrat posat en punta, cobert per un casc amb cimera; una darga de forma moresca, amb dos lòbuls; una tarja lleugerament apuntada amb escotadura en un dels angles superiors, i un escut apuntat senzill i complet, tot això ornamentat encara per unes corretges imaginàries de suspensió[89].

Malgrat que la simetria no sigui una obsessió de l'arquitectura gòtica, no deixa de ser estrany que la naia del pati descansi sobre suports tan diferents com la mènsula que acabem de descriure i el mur. És possible que la mènsula esglaonada hagués estat emprada al cantó nord-oest per no destorbar l'accés a l'escala, que arrenca de l'angle occidental del pati. A l'altre costat, es podria haver preferit la paret per raons d'estabilitat, encara més si tenim present que damunt de la galeria volada hi ha un segon pis. Amb tot, podríem preguntar-nos si en origen no hi hagué una altra mènsula en lloc del mur, amb la mateixa iconografia i disposició simètrica a la de l'única mènsula que avui veiem. En aquest sentit, cal tenir en compte que les motllures de la zona inferior d'aquest mur presenten un aspecte diferent, amb molt poc desgast, la qual cosa podria indicar que el mur efectivament es va afegir en algun moment per reforçar l'estabilitat de l'estructura, en tot cas en una restauració relativament antiga, perquè ja apareix en documents

89. Ainaud 1988, p. 44.

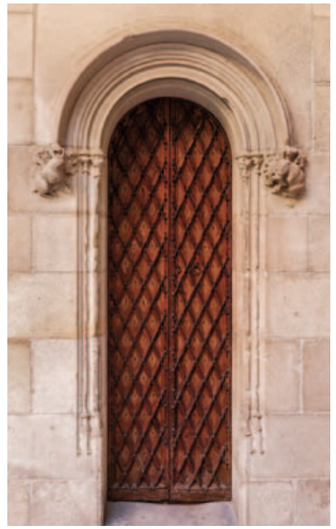


FIG. 34 i 35

Portalets del sector sud-oest de la planta baixa del pati gòtic.

Doors of the south-west sector of the ground floor of the Gothic courtyard.

gràfics del segle XIX. A les diverses campanyes de rehabilitació de la Casa de la Diputació iniciades al segle XIX, es va constatar que les galeries del pati gòtic, i especialment la galeria volada, tenien problemes d'estabilitat, en part provocats per la construcció del Pati dels Tarongers. Sembla que en el curs dels treballs de restauració del pati gòtic portats a terme per Joan Rubió i Bellver entre 1922 i 1925 va ser necessari substituir alguns elements escultòrics que havien patit trencaments en el procés de consolidació[90]. A les reserves del Museu Nacional d'Art Catalunya es conserva un fragment de mènsula esglaonada esculpida amb l'escut amb cimera, de factura idèntica al que es veu al pati de la Generalitat (fig. 33). Va ingressar al MNAC procedent del Museu Provincial d'Antiguitats, instal·lat a finals del segle XIX a la capella de Santa Àgata. Una fotografia probablement de 1932 la deixa veure entre el fons exposat[91]. Malgrat això no hem pogut trobar aquesta peça a la relació manuscrita dels objectes del Museu de Santa Àgata posterior a la publicació del catàleg de 1888[92]. No seria estrany que una peça provinent del Palau de la Generalitat, aleshores seu de la Diputació Provincial, passés al Museu Provincial. L'angle superior esquerre d'aquesta mènsula, trencat, va suggerir a Ainaud que podia haver estat malmesa *en el moment de la seva execució*, la qual cosa n'hauria motivat la substitució per una altra d'igual. Però, tenint en compte el que hem dit, no podem excloure la hipòtesi alternativa, és a saber, que la mènsula del MNAC fos en origen la parella de la que resta *in situ* i deixés de fer la seva funció en construir-se el mur que ara veiem en el seu lloc, amb l'objectiu de reforçar l'estabilitat de l'edifici.

Al mateix sector sud-oest, sense abandonar la planta baixa, s'obriren cap al pati dos portalets amb arc de mig punt, arquivoltes, capitells i guardapols que descarreguen en mènsules esculturades. En el petit portal de l'esquerra, les dues mènsules adopten el tema dels bustos, masculí (a l'esquerra) i femení (a la dreta) (fig. 34). Ambdós han perdut el nas i presenten una superfície notablement erosionada, la qual cosa en dificulta la classificació estilística. Només gosem apuntar, amb la deguda prudència, que la seva qualitat sembla inferior a la de les millors produccions del Mestre de la Generalitat, però no descartem que el seu autor treballés sota l'autoritat o la influència d'aquest mestre. L'altre portalet, de mides i concepció anàloga pel que fa al motlluratge, es presenta

90. Rubio 1972, p. 92 i 94, diu: "Bajo la dirección de Rubió y con motivo de haberse resentido de las mencionadas obras efectuadas en el terraplén del Patio de los Naranjos la Galería Gótica de atrevida construcción tras de desmontarla y reforzarla se acometió la realización del nuevo montaje después de llevarse a cabo la limpieza de las piedras, especialmente las de los muros. Se completaron algunas piezas escultóricas de modo que sin perder en nada su aspecto quedara el conjunto reintegrado a su belleza original". Vegeu també Pey 2002, p. 113, qui suggereix que la substitució degué "afectar les dues peces superiors".

91. Borralleras 1932, p. 163.

92. Agraïm a Jordi Casanovas aquesta informació.

FIG. 36 i 37

Dos homes amb un joc de taula, mènsula de la naia del pati gòtic.

Jove nu amb un animal lligat amb una corda, mènsula de la naia del pati gòtic.

Two men with a board game, corbel of the porticoed passage of the Gothic courtyard.

Naked young man with an animal tied with a rope, corbel of the passage of the Gothic courtyard.

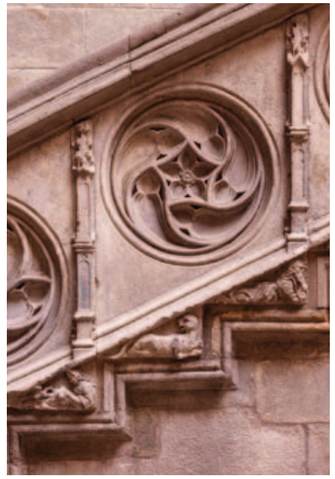


FIG. 38

Detall de l'escala monumental del pati gòtic.

Detail of the monumental staircase of the Gothic courtyard.

93. Puig & Miret 1911, p. 409.

tanmateix més elevat, ja que se situa al nivell del primer replà de l'escala. En aquest cas les mènsules s'han decorat amb temes animalístics (fig. 35).

L'ampit de la naia, sempre al sector sud-oest, està ritmat per sis petites pilastres en les quals descarreguen les columnes de la galeria. Sota aquestes sis pilastres es van disposar sis culdellànties figurats. Les escenes d'aquestes mènsules inclouen una parella de caps masculins de raça negra, un llop que devora la seva presa, uns nens pràcticament nus que lluiten, dos personatges masculins asseguts davant d'un joc de taula (fig. 36), uns animals fantàstics que es mosseguen mútuament entrellaçant els seus llargs colls i un jove completament nu, però coronat de fulles, que sosté amb una corda un animal d'aspecte felí o caní (fig. 37). Tant els caps humans com els animals o els *putti* que juguen o lluiten són temes recurrents en la decoració d'espais marginals, ja es tracti de les orles dels manuscrits il·luminats, les misericòrdies dels cadirats de cor o espais secundaris de l'escultura arquitectònica, com és el cas.

Totes les figures estan tractades amb alt relleu, i les formes són suaus i arrodonides però amb volums contundents. Els rostres dels nens i del jove coronat de fulles, amb les galtes inflades i els llavis ben dibuixats, coincideixen amb els trets característics de les figures de les mènsules de l'arcada d'accés al pati, especialment amb els nens que sostenen l'escut amb la creu de Sant Jordi. El tractament del turbant i el treball dels plegats de les robes dels personatges entretinguts en un joc de taula es poden comparar, per la seva banda, amb les dues figures masculines que sostenen l'escut amb les barres. Segons la nostra opinió, doncs, cal incloure les mènsules esculpides sota la naia del pati gòtic al catàleg d'obres del Mestre de la Generalitat i el seu taller.

Adossada al costat nord oest del pati, la gran escala monumental ofereix també un notable aparat decoratiu que, dosificat i netament delimitat, es combina, com ja estem acostumats, amb les superfícies llises i el disseny auster de l'arquitectura. Recordem que el 22 de maig de 1425 els diputats van pagar a Marc Safont la quantitat de 200 florins pel preu d'aquesta escala, obra *presa a scarada*, que substituïa una escala vella que es va quedar el mestre de cases pel preu de 40 florins[93]. Per les dimensions que té i la qualificació decorativa, l'escala d'honor del pati gòtic de la Generalitat constitueix, com s'ha dit, una plasmació particularment ambiciosa d'un model que des de feia temps s'havia imposat en l'arquitectura civil catalana. A la part externa, la barana és compassada per muntants en forma de pinaclets, emmarcant petites rosasses o *claustres* de traceria cega, amb un ritme d'una rosassa per cada dos graons. Les rosasses presenten tres dissenys diferents que es repeteixen amb un ritme ternari perfecte, ja que la barana de l'escala té dotze rosasses i n'hi ha tres més al replà superior, amb un total, per consegüent, de

FIG. 39 i 40

Mènsula de l'arc d'accés al pati gòtic, detall.

Cap de l'arrencada dels guardapols de la galeria de la planta noble del pati gòtic.

Corbel of the arch leading into the Gothic courtyard, detail.

Top of the canopy of the gallery on the main floor of the Gothic courtyard.

FIG. 41 i 42

Àngel de l'escut de la façana de Sant Honorat.

Cap de l'arrencada dels guardapols de la galeria de la planta noble del pati gòtic.

Aquestes fesomies infantils o juvenils d'expressió serena i discretament riallera són característiques del Mestre de la Generalitat.

Angel on the coat-of-arms on the Sant Honorat façade.

Top of the canopy of the gallery on the main floor of the Gothic courtyard.

These faces of children or young people with their serene and discreetly smiling expressions are characteristic of the Master of the Generalitat.

quinze. Sempre a la cara externa de la barana, la motllura inferior, diagonal, i les motllures en angle recte corresponents a cada graó, delimiten una sèrie de vint-i-quatre espais triangulars embellits amb petits relleus figuratius en els quals les figures monstruoses, els híbrids de monstre i home o els músics implacablement constrets per la *loi du cadre* per dir-ho amb la cèlebre expressió d'Henri Focillon (fig. 38). En el cas de les figures humanes els marcs triangulars imposen una posició jacent o reclinada, que es resol amb desimboltura. Tant l'estat de conservació com, potser, la qualitat dels petits relleus presenten un aspecte desigual, però a parer nostre, el conjunt és igualment coherent amb la pauta predominant del Mestre de la Generalitat.

De fet, el mateix artista sembla encarregar-se o almenys haver dictat les directrius de la major part de l'escultura del pati. Així, també es poden relacionar amb l'activitat d'aquest mestre i del seu taller els relleus amb caps masculins i femenins que s'han ubicat a l'arrencada dels guardapols de les arcades del pati, tant a la banda exterior com a l'interior de les galeries. Els rostres de joves i nens, de formes arrodonides malgrat el baix relleu, tractats amb una mena de *sfumato* que suavitza els contorns i els dota d'una expressió serena i de vegades riallera, presenten els mateixos trets fisonòmics que els àngels de l'escut de la façana de Sant Honorat o els personatges de les mènsules que acabem de descriure. A la cara interior de la galeria sud-est es pot veure, per exemple, el rostre d'un nen d'estructura i trets molt similars als dels infants de la mènsula de la planta

→ FIG. 43

Cap de l'arrencada dels guardapols de la galeria de la planta noble del pati gòtic.

Top of the canopy of the gallery on the main floor of the Gothic courtyard.

FIG. 44-46

Caps de l'arrencada dels guardapols de la galeria de la planta noble del pati gòtic. Els tipus infantils i juvenils s'intercalen, al pati gòtic, amb rostres d'ancianes desdentades, rostres solcats d'arrugues i homes de barbes llargues.

Top of the canopy of the gallery on the main floor of the Gothic courtyard. The figures of children or young people are interspersed, in the Gothic courtyard, with faces of toothless old women, faces lined with wrinkles and men with long beards.

baixa o als àngels de la façana de Sant Honorat. Els rostres femenins, com la noia amb el cap cobert per un vel que orna un dels exteriors de l'ala nord-est, també presenten una coincidència estricta amb les característiques dels àngels i infants descrits fins ara (fig. 39-43). Aquests rostres juvenils i suaus s'intercalen amb ancianes desdentades i rostres solcats d'arrugues i homes de llarga barba ondulada (fig. 44-46). És evident que amb l'exagerat tractament de les arrugues es persegueix un cert efecte caricaturesc, però, amb tot, els rostres no són grotescos i l'expressió continua sent serena i relaxada. El dibuix diferent dels llavis de les ancianes, les barbes fluides i les arrugues compliquen la comparació d'aquests rostres amb els dels àngels i els personatges infantils o juvenils que per ara hem atribuït al Mestre de la Generalitat. Amb tot, la coherència en el tractament del volum, els ulls, el mocador que cobreix el cap de les dones o l'expressió, sembla indicar que estem davant del treball del mateix mestre o taller.

La fórmula dels caps —presentats com a màscares, sense coll— fent de culdellàntia en el punt on s'uneixen els guardapols o la motllura més externa dels arcs, que constitueix un dels embelliments escultòrics més vistosos del pati de la Casa del General, té alguns paral·lels en altres arcades de patis i claustres catalans. Entre els claustres, un dels casos més rellevants era el del desaparegut convent de Santa Caterina de Barcelona (fig. 47 i 48). Els materials gràfics que en registren l'aspecte permeten fer-nos una idea precisa de l'estructura i de la importància del seu embelliment escultòric. Si la galeria superior era de tipus lleuger, amb columnes gironines, la galeria de la planta baixa era de tipus massís, amb voltes de creueria i sòlids pilars que es projectaven cap al pati en forma de contraforts. Però a cada crugia de la galeria, entre els contraforts, s'encaixava una doble arcada que, al centre, descarregava en una columna perfectament identificable amb el tipus gironí dels lliris. Dins d'aquesta composició, els caps esculpits se situaven només en els eixos definits per aquestes columnes lleugeres, exactament en la mateixa posició que a les arcades de la Generalitat, és a dir, fent de culdellàntia a la intersecció dels guardapols i solapant-se a les interseccions de les arquivoltes[94]. L'aspecte que presentava el claustre conventual quan es va enderrocar al segle XIX era el fruit d'una refecció del claustre que, a falta de dades documentals més precises, es pot situar temptativament en una cronologia propera a la de les galeries claustrals de la catedral de Barcelona i també a la del pati gòtic de la Generalitat[95]. Més tardà que el pati de la Generalitat i que el claustre de Santa Caterina és el claustre del monestir de Montserrat, on també apareix el tema dels caps rematant les interseccions dels guardapols. El claustre fou construït per iniciativa del cardenal Giuliano della Rovere, futur papa Juli II, que entre 1472 i 1482 fou

94. Al pany de mur damunt de l'arcada doble s'obria un òcul amb traceria calada. L'esquema, doncs, reprenia en certa manera un motiu —el de l'arcada doble emmarcada per un arc de descàrrega— que provenia del romànic i que havia tingut una fortuna tardana en els claustres cistercencs més primitius. Però ho feia amb diferències notables, ja que si a l'interior de la galeria l'òcul quedava també emmarcat per l'arc superior, als murs exteriors, en canvi, no s'hi projectava o no s'hi visualitzava l'arc de descàrrega, de manera que l'òcul quedava una mica perdut en un pany de mur llis que a la part superior es rematava amb una arcuació de traceries cegues. A més, a Santa Caterina hi havia una certa contradicció entre el tipus estandarditzat de la columna gironina i les impostes dels arcs dobles als pilars, on hi havia, en canvi, un fris de capitells densament decorats, amb un programa escultòric figuratiu probablement ambiciós, com el que es troba per exemple a les galeries del claustre de la catedral de Barcelona. La tensió s'agreuja quan advertim que les motllures de les arquivoltes dels arcs bessons tenien continuïtat sota dels capitells fris, als cantons fasciculats dels pilars, cosa que no es produïa en el cas de la columneta mainell d'estil gironí. Una estructura semblant a la del claustre de Santa Caterina, i potser inspirada en ell, es troba, entre d'altres, al claustre més tardà del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona.

FIG. 47 i 48

FRANCESC XAVIER PARCERISA
***Claustre del desaparegut convent de Santa Caterina de Barcelona*, litografia (*Recuerdos y bellezas de España*).**

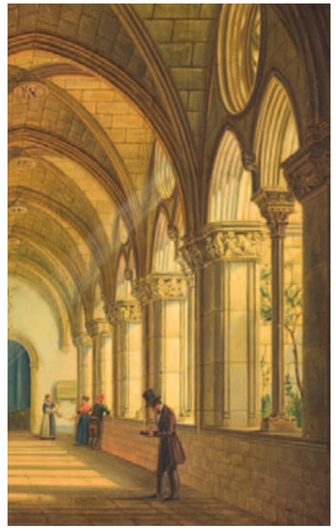
JOSEP ARRAU I BARBA
***Claustre del desaparegut convent de Santa Caterina de Barcelona*, Barcelona Museu d'Història de la Ciutat.**

La fórmula dels caps fent de culdellàntia als punts on s'uneixen els guardapols o motllures més externes dels arcs es trobava també al desaparegut claustre del convent de Santa Caterina de Barcelona.

FRANCESC XAVIER PARCERISA
Cloister of the Convent of Santa Caterina in Barcelona, Now Disappeared, lithograph (*Recuerdos y bellezas de España*).

JOSEP ARRAU I BARBA
Cloister of the Convent of Santa Caterina in Barcelona, Now Disappeared, Barcelona Museu d'Història de la Ciutat.

The formula of the heads making vignettes at the points where the canopies or outer mouldings of the arches meet was also found in the cloister of Santa Caterina convent in Barcelona, now disappeared.



95. Tant Ortoll com Español apunten aquesta datació tardana del claustre de Santa Caterina que va conservar-se fins al segle XIX. Vegeu Ortoll 1996, p. 47-63: 63: "El claustro de Santa Caterina, pegado a la iglesia, ya aparece documentado en el siglo XIII, pero todo parece indicar que éste no es el que llegó hasta el siglo XIX, sino que posteriormente fue derruido y en el mismo lugar se levantaría otro en fecha posterior, su mayor parte en el siglo XV"; i Español 2002, p. 21: "Pels documents gràfics que ens han pervingut, particularment per la litografia de Francesc Xavier Parcerisa, [el claustre] havia de ser d'avançat el segle XV i presentava galeries de quatre i cinc trams, respectivament, en l'obra dels quals s'havien emprat materials prefabricats gironins".

96. Vegeu Conejo 2003, p. 249-250.

97. Vegeu, per exemple, Cirici 1979, p. 34: "El Palau Berenguer d'Aguilar, del carrer de Montcada, a Barcelona, al qual hem fet referència, i que creiem obra de Marc Safont, amb el seu pati noble i la naia sobre permòdols, és un tipus acabat del palau urbà de l'àmbit català".

98. Basford 1998. Villard de Honnecourt, per exemple, inclou al seu llibre d'apunts i models diversos dibuixos del que ell anomena "Têtes de Feuilles", vegeu Barnes 2009.

abat de Montserrat —on no va estar mai. En aquest cas coneixem els autors de l'obra, els mestres Jaume Alfonso de Baena i Pere Bacet, que el 20 de setembre de 1476 van signar el contracte amb el pare Llorenç Maruny. Avui només se'n conserven dues ales, bastant restaurades, que mostren unes columnes quadrilobulades de pedra calcària, però amb uns capitells no estandarditzats, que mostren una combinació de motius vegetals amb figures humanes i animals, mentre que altres exhibeixen l'heràldica de Montserrat i del cardenal Della Rovere[96].

En l'àmbit de l'arquitectura civil cal tenir en compte, sens dubte, el pati quatrecentista de la casa Berenguer Aguilar, ja esmentat, que alguns atribueixen al mateix Marc Safont[97], i on, entre altres coses, també veiem els caps com a culdellàntia a l'arrencada dels guardapols de les arcades de les galeries en voladís (fig. 49 i 50). Tanmateix, la qualitat dels diversos elements escultòrics d'aquest pati és inferior a la del conjunt de la Generalitat, i també el motlluratge és notablement més pobre. De manera que, o bé Safont va concebre i dirigir aquest projecte però ho va fer amb un equip diferent, o bé podem pensar en un altre arquitecte que, això sí, estaria imitant el model de la Casa del General.

Sobre la galeria del pati gòtic es va construir un altre pis o àtic, obert amb finestres amb arcs de nansa de paner o carpanells. Aquests arcs estan separats per pilastres que rematen en pinacles amb frondes i descarreguen en una línia d'imposta contínua. La part inferior de cada pilastra s'ha decorat amb un petit relleu de temàtica molt variada (fig. 51 i 52). Abunden els monstres que evoquen dracs o altres feres, els animals, com ara un gos o un ratpenat, i les figures humanes. Entre les darreres es compten una elegant dama sostenint un gosset o una figura que sembla la d'un monjo, adormit o pensatiu, cobert per un ampli mantell de drapejat elegant. No falten els éssers híbrids, entre els quals destaca un rostre masculí la cabellera del qual es converteix en arrissades fulles que camuflen el que sembla un cos d'animal. El rostre humà de cabellera i altres atributs vegetals és un motiu decoratiu de llarga tradició, estudiat sobretot per la historiografia anglòfona, que el va batejar com a *Green Man*, l'home verd o home vegetal[98] (fig. 52). El seu origen és precristià, i, amb formulacions diverses, s'emprà tot al llarg de l'edat mitjana

FIG. 49 i 50

Pati de la casa Berenguer d'Aguilar, Barcelona (actualment Museu Picasso). Per les analogies evidents amb el pati gòtic de la Generalitat, aquest pati senyorial s'ha atribuït de vegades a l'arquitecte Marc Safont, però els acabats i els elements escultòrics són més pobres i de qualitat menor.

Courtyard of Casa Berenguer d'Aguilar, Barcelona (now Museu Picasso). Due to the evident analogies with the Gothic courtyard of the palace, this stately courtyard has sometimes been attributed to the architect Marc Safont, but the finishes and sculptural elements are poorer and of lesser quality.

i més enllà. Algunes vegades s'ha vinculat amb tradicions populars relacionades amb la primavera i el renaixement de la vegetació, però molt probablement, en la majoria dels casos, es tracta d'un motiu purament decoratiu. Els marges dels manuscrits il·luminats o els cadirats de cor demostren abastament el gust dels artistes d'aquests segles per la combinació sorprenent d'objectes i éssers animats i inanimats: tiges vegetals que es converteixen en teles, animals o plantes que es conjuguen entre si o amb figures humanes.

Malgrat la inclusió de monstres i éssers híbrids, aquests relleus mostren una contenció notable. És evident l'interès per la varietat, però s'ha obviat completament el repertori de caràcter explícitament escatològic o sexual i les figures humanes representades tampoc no són obertament caricaturitzades. Pel que fa a l'estil, cal subratllar que, tot i l'emplaçament, a una altura considerable que en dificulta la visibilitat, s'han tractat amb un gran nivell de detall. Tant l'estil com la qualitat semblen compatibles amb el mateix mestre i taller que monopolitzen la decoració del pati gòtic. La figura adolescent que amb els braços oberts sosté un filacteri —al costat més proper al carrer de Sant Honorat—, per exemple, ofereix la tipologia humana que ens resulta tan familiar.

A la cornisa superior, sobre cada un dels pilars que separen les finestres del darrer pis, a nivell del ràfec, s'aboca una gàrgola, o millor dit, una falsa gàrgola, com al carrer del Bisbe. Els éssers monstruosos i els animals tenen, com és habitual, un considerable protagonisme a les gàrgoles, però el repertori és molt ampli i comprèn també altres temes. És notable l'interès pels personatges exòtics, com ara un tamboriner amb el cap cobert per un turbant, un guerrer musulmà que empunya un alfange o una dona de raça negra amb un nen als braços. Els músics, bufons i saltimbanquis de tota mena també troben el seu espai entre les gàrgoles del pati[99]. Així, al mur sud-oest hi ha un joglar que toca els platerets i també un gaiter, mentre que a l'ala sud-est un home doblega les cames en un angle improbable i sosté a les mans un estrany bastó coronat amb el bust d'una dona[100]. A aquests personatges relacionats amb la festa i el món profà cal afegir un coper, situat al costat nord-oest, que tasta el vi i sosté una gerra a l'altra mà (fig. 54).

És evident que monstres, éssers exòtics i joglars podrien interpretar-se en clau simbòlica, però, com succeeix amb altres elements, en aquestes dates formen part d'un repertori decoratiu habitual, ben conegut i molt difós, i no sembla que hi hagi cap intenció programàtica en la distribució de les gàrgoles del pati[101]. Amb tot, és cert que n'hi ha

99. Duran i Sanpere 1975, III, p. 306, qualifica les gàrgoles del pati com "L'assemblea més divertida de gàrgoles" de la ciutat de Barcelona, i diu que "L'artista pretengué representar, en vint-i-sis figures, tot el remoreig de la plaça i de la fira. El gaiter, la dona dels címbals, el negre del tam-tam, el bevedor fatxenda, el pelegrí, els domadors de gossos, de serpents, de lleons, el rei de la faràndula, el moro de comèdia, el soldat fanfarró, són allí petrificats".

100. El contorsionista amb un bastó amb bust de dona, va ser interpretat com un pelegrí per Norbert Font; vegeu Font 1898, p. 104-105.

101. En altres casos sí que hi ha un cert programa. És el cas del claustre de la catedral de Barcelona, on les quatre cantonades s'han reservat per als símbols dels evangelistes, tal com recull Farrando 1996, núm. 201, 205, 211 i 215.

FIG. 51 i 52

Personatge masculí amb un filacteri, pati gòtic.
***Green Man*, pati gòtic.**

Male figure with a phylactery, Gothic courtyard.
Green Man, Gothic courtyard.

102. Font 1898, p. 84-85, cita aquesta gàrgola com a exemple de la representació dels vicis i patiments dels condemnats, malgrat que creu que es tracta d'un home.

103. L'autoria d'Henri d'Andeli ha estat posada en qüestió per Zufferey 2004a, i Zufferey 2004b. La seva opinió, però, no ha gaudit d'una acceptació unànime i Bratu 2007, p. 103, continua defensant l'autoria tradicional.

104. Per una anàlisi del text original i la seva transmissió vegeu, per exemple, Delbouille 1951. Entre les edicions més recents del text s'inclou la de Brook & Burgess 2011. Pel que fa a les repercussions artístiques del tema vegeu Crusvar 2006 i Franco 2008.

105. Un dels exemples més reproduïts és la miniatura del *bas-de-page* del foli 233v del *Saltiri Macclesfield* (The Fizwilliam Museum), on, malgrat tot, la formulació del tema no és clara, i podria tractar-se també d'una dona muntant un salvatge.

106. Entre les capsetes amatòries podem citar les conservades al British Museum, Londres (M&ME 1856,6-23,166); al Barber Institute, Birmingham o a The Cloisters Collection (1988.16). Aquesta darrera inclou també la història de Píram i Tisbe. Entre els aiguamans es compten els que es conserven al Metropolitan Museum de Nova York (inv. 1975.1.1416) o al Musée Dobré de Nantes, per exemple.

algunes que no deixen lloc a dubtes pel que fa a la seva interpretació com a admonició contra el pecat. Almenys dues de les gàrgoles del pati gòtic es refereixen a la luxúria i les seves conseqüències nefastes. Al costat nord-est, a l'ala més propera al carrer del Bisbe, una dona nua s'estira uns llargs cabells amb el rostre contret en una ganyota de terror (fig. 51). Unes serps li entortolliguen les cames i pugen fins a devorar-li els pits, mentre que els peus i les cames semblen recoberts de flames. És la fórmula més freqüent a l'edat mitjana per representar el pecat de la luxúria o el seu càstig a l'Infern[102].

Molt menys habitual, malgrat que no desconeguda al llarg de l'edat mitjana, és la segona imatge directament relacionada amb aquest pecat capital, inclosa al costat oposat del pati, a l'ala més propera al carrer de Sant Honorat. Allà, una dona abillada amb luxe cavalca sobre un home ancià de barbes llargues amb el fre a la boca (fig. 56). La dona sosté les regnes amb la mà dreta i el fuet a l'esquerra. Es tracta, sense cap dubte, de la cortesana Filis cavalcant el filòsof Aristòtil. El tema té l'origen en un lai escrit a les primeres dècades del segle XIII per un poeta francès que tradicionalment s'identificava amb el normand Henry d'Andeli però en qui estudis més recents reconeixen a Henri de Valenciennes[103]. El poema explica com Alexandre Magne, durant la seva campanya a l'Índia, es va enamorar d'una bella dona, Filis. Aristòtil el va reconvenir, i assenyalà al seu deixeble que la luxúria l'apartaria de les responsabilitats que tenia com a governant. La cortesana es va venjar del filòsof que havia allunyat el seu amant seduint-lo i ridiculitzant-lo. Abans de cedir als requeriments d'Aristòtil, li va exigir que simulés ser un cavall i la deixés muntar-lo. Alexandre va sorprendre el seu mestre mentre servia de cavalcadura a la cortesana i el filòsof conclogué llavors que el desig pot fer caure tothom en el pitjor dels ridículs, independentment de l'edat, la reputació o els coneixements que es tinguin. El poema va tenir un gran ressò i va ser versionat —i en part despullat del seu caràcter humorístic— per autors com Jean de Vitry, que hi va afegir un fort ingredient moralista i misogin[104]. En l'art tingué també un èxit considerable i es poden trobar exemples en suports molt diversos. Apareix a la miniatura[105], però va ser apreciat també, com a tema galant i satíric, en la decoració de nombrosos objectes d'ús profà, com ara les capsetes amatòries o els aiguamans. En aquests casos es tracta d'objectes fabricats pràcticament en sèrie, seguint uns mateixos repertoris, i el motiu apareix en un bon nombre d'exemples conservats, amb formulacions molt properes[106]. La història de Filis i Aristòtil es narra

FIG. 53 i 54

Coper, gàrgola del Pati dels Tarongers.

Coper, gàrgola del pati gòtic.

La figura del coper, que tasta el vi i sosté una gerra amb l'altra mà, es troba al pati gòtic i es va repetir en el segle XVI al Pati dels Tarongers.

Cup-bearer, gargoyle in the Orange Tree Courtyard.

Cup-bearer, gargoyle in the Gothic courtyard.

The figure of the cup-bearer, who is tasting the wine and holding a jar in the other hand, is found in the Gothic courtyard and was repeated in the 16th century in the Orange Tree Courtyard.

FIG. 55

Dona amb serps mossegant-li els pits, càstig del pecat de luxúria, gàrgola del pati gòtic.

Woman with snakes biting her breasts, the punishment for the sin of lust, gargoyle in the Gothic courtyard.

també en brodats i tapissos. Entre aquests darrers destaca, per l'antiguitat i els altres temes que s'hi representen, l'anomenat *Tapís de les dones*, donat pels germans Johann i Anna Malterer, entre 1320 i 1330, al convent femení de dominiques de Santa Caterina de Friburg[107]. El tapís consisteix en un estret i allargassat rectangle on es distribueixen onze medallons amb històries que pretenen mostrar les conseqüències catastròfiques del poder que les dones exerceixen sobre els homes. Així, a més de Filis i Aristòtil s'han inclòs també Dalila tallant els cabells a Samsó, Virgili penjat d'una cistella quan intentava pujar a la torre on dormia la dona a qui pretenia, o l'heroi Iwein i la seva enamorada Laudine, protagonistes d'un poema de tema artúric escrit pel germànic Hermann von Aue a inicis del segle XIII[108]. En l'àmbit de la pintura el tema de Filis i Aristòtil fou inclòs, per exemple, al cicle mural dedicat a l'amor profà de la cambra del Podestà al Palazzo Civico de San Gimignano, realitzat per Memmo di Filippuccio dins de la primera dècada del segle XIV[109]: a l'interior d'un edifici, doncs, que era seu d'un organisme de govern, com el Palau de la Generalitat. Les misericòrdies dels cors constitueixen, sens dubte, un altre espai habitual on apareix la història de la cortesana i el filòsof, entre altres faules moralitzadores i les representacions de vicis i virtuts[110].

Però, de fet, el tema no falta tampoc en l'escultura decorativa en pedra i es va fer un lloc en contextos religiosos, en què queda clara la seva intenció alliçonadora. Filis i Aristòtil tenen el seu espai, per exemple, a la portalada occidental de la catedral d'Auxerre, a la catedral de Saint Jean de Lió, o, en àmbit hispànic, als claustres de les catedrals de Lleó, Pamplona i Oviedo, i en un dels capitells de la porta d'entrada a la Cambra Santa d'aquesta darrera catedral, del segle XV[111]. Al claustre de Lleó la història de Filis i Aristòtil acompanya i complementa significativament la imatge d'Adam i Eva en el moment de cometre el pecat original[112]. De la Corona d'Aragó coneixem un relleu, una mènsula amb Filis cavalcant Aristòtil que data del segle XIV, conservada al Museu d'Història de València i procedent de l'edifici de la Pia Almoina de la mateixa ciutat.

Tant la dona mossegada per serps que s'estira els cabells com la parella formada per Filis i Aristòtil representen les conseqüències negatives del pecat. Altres gàrgoles al·ludeixen als vicis i virtuts en clau més positiva: és el cas de dues figures masculines que lluiten amb lleons. Una d'elles està situada a la mateixa ala del pati on Filis sotmet el filòsof. Malgrat que el personatge cenyeix una gran espasa corba, ataca el lleó amb les mans nues, obrint-li la gola. Molt probablement és Samsó, de qui es diu que va matar

107. Ara conservat a l'Augustinermuseum de Friburg, inv. 11508.

108. La bibliografia sobre l'autor i aquest text és molt extensa i fonamentalment en llengua germànica. Entre les edicions castellanes vegeu la de Víctor 1989.

109. Va ser Roberto Longhi qui va atribuir per primer cop aquestes pintures murals al sienès Memmo di Filippuccio; vegeu Longhi 1948, p. 50 i també Previtali 1962.

110. Apareix a les misericòrdies dels cors d'Oviedo, Toledo i Zamora, entre d'altres, vegeu Block 2004, p. 71.

111. Fernández-Ladreda 1994, p. 149; Martínez Álava 1994, p 280; Durán 1927; Franco 2008.

112. Franco 2008, p. 197.

113. Font 1898, p. 11, identifica tres "Gàrgoles Samsó" a la Generalitat, dues al pati gòtic i una tercera al Pati dels Tarongers i afirma que cap altra gàrgola de Barcelona representa aquest tema.

114. És el cas del còdex miscel·lani, Français 571 de la BnF, de cap a 1326, que inclou una il·lustració al·legòrica de les quatre virtuts cardinals a la seva primera part, el *Livre du Trésor*, de Brunetto Latini.

115. A l'*Speculum* la lluita de Samsó amb el lleó es contraposa, algunes vegades, amb l'assassinat d'Eglon rei de Moab i opressor dels israelites (Jutges 3, 7-16). Així succeeix als manuscrits 511 (f. 30) 512 (f. 31) i 593 (f. 23v) de la BnF. En aquest darrer llibre, a més, la baixada als llimbs i la derrota del dimoni per part de Crist es confronten, al foli 23, amb una altra victòria veterotestamentària sobre el lleó: la de Banaïes, fill de Jojadà, que va matar l'animal dins d'una fossa un dia de neu (2 Samuel 23, 20).

FIG. 56

Filis cavalcant Aristòtil, gàrgola del pati gòtic. La cortesana Filis seduint i ridiculitzant el filòsof Aristòtil era un tema ben difós a l'època. Originada pel que sembla en un lai d'inicis del segle XIII, aquesta història tenia un sentit clarament misogin i il·lustra de nou el poder de la luxúria.

Phyllis riding Aristotle, gargoyle in the Gothic courtyard. The courtesan Phyllis seducing and ridiculing the philosopher Aristotle was a popular subject at the time. The story apparently originated in a lay of the early 13th century. It had a clearly misogynistic meaning and once again illustrates the power of lust.

116. Segons Block 2004, Samsó lluitant amb el lleó apareix a Logroño, Orense i Salamanca (p. 71). A Barcelona hi ha una misericòrdia on s'han representat tres figures masculines nues entre el fullatge d'un arbre, muntant un lleó i un cérvol respectivament. S'han identificat com a Hèracles portant a terme alguns dels seus treballs, com ara aconseguint les pomes del jardí de les Hespèrides, o muntat sobre el llom de la cérvola de Cerinea i el lleó de Nemea, Block 2004, p. 19 i fig. p. 139.

aquest animal sense armes (Jutges 14, 5-7), tot i que no es pot descartar que es tracti d'un altre personatge que també va assolir aquesta fita: Hèrcules, qui matà el lleó de Nemea estrangulant-lo[113]. Malauradament, la gàrgola es conserva escapçada. En qualsevol dels dos casos la victòria de l'heroi sobre l'animal salvatge s'entén, en general, com la victòria del bé sobre el mal. El tema va tenir una gran fortuna en la il·luminació de manuscrits, on apareix tot sovint a les bíblies moralitzades, i, algunes vegades, es fa servir per il·lustrar la virtut de la fortalesa[114]. A més, Samsó va ser considerat, al llarg de l'edat mitjana, com a prefiguració de Crist. Així queda reflectit, per exemple, en diferents versions de l'*Speculum humanae salvationis*. Aquest text anònim d'inicis del segle XIV posa en paral·lel diversos esdeveniments de l'Antic i del Nou Testament i va gaudir d'una difusió extraordinària als darrers segles de l'edat mitjana. La majoria de les còpies que se'n conserven estan, a més, il·lustrades. A l'*Speculum* es comparen, per exemple, la victòria sobre el lleó de Samsó amb la baixada als llimbs i la victòria de Crist sobre el dimoni[115]. La presència de Samsó no queda restringida a la miniatura, també apareix a l'escultura monumental i a les misericòrdies dels cors[116].

La lluita entre l'home i el lleó apareix reformulada en una altra gàrgola del mateix pati, a l'ala nord-oest. Aquí, entre el coper i la dona negra amb el nen, es pot veure una figura masculina que lluita amb un lleó al qual té agafat per la cabellera, mentre prova de clavar-li un ganivet al coll (fig. 57). L'home és un salvatge, caracteritzat, com era habitual, pel cos completament recobert de pèl, des del cap fins als peus, i la corona de fulles de vinya o heura que li adorna el cap. La imatge del salvatge és polimòrfica i pot adoptar moltes formulacions i significats. El salvatge, i tota classe d'éssers d'aparença humana més o menys monstruosa, eren esmentats als mapes com a habitants reals de terres ignotes. Però el salvatge és també el representant de la humanitat inculta que no

FIG. 57
Salvatge matant un lleó, gàrgola del pati gòtic.

Savage killing a lion, gargoyle in the Gothic courtyard.

coneix Déu i no n'ha rebut la gràcia. S'ha entès com a encarnació de la violència, la sensualitat i la irracionalitat, malgrat que la interpretació que se'n fa no sempre és negativa. Els sants eremites que renuncien a la vida civilitzada i habiten als boscos o deserts, en companyia dels animals, com ara sant Onofre o la Magdalena en algun moment de la seva vida, es representen, als segles XIV i XV, sota l'aparença d'homes i dones salvatges, amb el cos completament recobert de pèl. En alguns casos, a més, l'home salvatge lluita amb animals o éssers monstruosos, de manera que controla o domestica la natura més feréstega i exerceix una funció civilitzadora. No és estrany veure el salvatge lluitant amb el lleó, potser com a pervivència i reinterpretació de la història d'Hèrcules i el lleó de Nemea, però algunes vegades també combat contra dracs i altres monstres i fins i tot sotmet el mític unicorn[117]. D'altra banda, el salvatge i el seu món s'havien convertit a finals del segle XIV i inicis del XV en objectes d'interès de la classe alta. Eren freqüents els balls i les mascarades en què grups de convidats s'abillaven amb robes de llana o estopa per simular el cos pelut atribuït als salvatges. La més famosa d'aquestes mascarades, pel seu desenllaç tràgic, va ser la coneguda com el *bal des ardents*, que tingué lloc a París el 28 de gener de 1393, i que fou organitzada pel rei Carles VI. Les robes d'estopa dels homes disfressats, molt inflamables, es van encendre per accident amb una torxa, i tots els participants, excepte el rei, van morir cremats. Les representacions artístiques de l'home salvatge als segles XIV i XV comprenen tant escenes narratives com altres de tipus heràldic o purament decoratiu —per exemple acompanyant o sostenint escuts d'armes o formant part d'alfabets figurats— i es donen en els suports més variats: tapissos, miniatures, misericòrdies dels cors, i fins i tot a l'escultura monumental[118].

117. Així es veu en un tapís del Museum of Fine Arts de Boston (inv. 54.1431) d'origen alsacià, datat cap al 1440, reproduït a Husband 1981.

118. Pel lloc preeminent que ocupen, mereixen una menció els salvatges de la façana del col·legi de San Gregorio de Valladolid, de finals del segle XV. El salvatge apareix també entre les misericòrdies de la catedral de Barcelona, on es representa una parella armada amb garrots i escuts, Block 2004, p. 141.

A l'angle on conflueixen els paraments nord-oest i nord-est hi ha una gàrgola de la qual Norbert Font afirmava que *ni'l mateix Linneo fora capás de classificar, puix té unes mans ó potes, que no's pot dir de cert lo que son, apoyades en les dues partes que formen l'ángul del N: cap de gos, cara d'home i cúa de peix*[119]. Font oblidava, d'altra banda, les ales membranoses que també ostenta la figura. És cert que no hem trobat paral·lels a aquest fornit sirènid, però, en realitat, més que la barreja indestriable d'éssers, sorprèn la morfologia de l'escultura. La cua de peix s'allarga fins als capitells dels guardapols de les finestres, adaptant-se de manera molt natural a l'angle. En això, però, es diferencia marcadament de la resta de gàrgoles cantoneres, que presenten el mateix format que les dels costats longitudinals, un bloc compacte similar al que hem descrit per a les gàrgoles de la façana del Bisbe, on els personatges tenen sempre les cames doblegades o recollides com si estiguessin asseguts o agenollats. En tot cas, cal tenir en compte que aquest angle va ser considerablement remodelat amb motiu del trasllat de la capella al segle XVI. Segons la memòria de Josep Bori del 1912, al pati gòtic s'havia refet *un dels ampits esculturats de pedra picada que s'habien substituït ab fusta, y la gárgola de recó immediat á dit empit, que també faltava*, Joan Pey interpreta, però, que es tracta de la gàrgola de la cantonada sud-oest/nord-oest, una figura monstruosa que té dos caps sota les urpes[120].

El repertori de monstres, figures exòtiques, músics i representacions al·lusives als vicis i les virtuts que hem vist al pati gòtic mantindrà la vigència tot al llarg del segle XV i fins a inicis del XVI. Entre les gàrgoles de la Llotja de València, per citar un edifici significatiu d'aquestes dates, tornen a aparèixer Samsó —a la façana del Saló de contractacions que dóna a la plaça del Mercat— i l'home salvatge en diverses formulacions —a aquesta mateixa façana i a la del carrer de la Llotja. De fet, la lluita de Samsó amb el lleó i altres temes vistos al pati gòtic de la Generalitat seran reinterpretats un segle més tard en un altre espai del mateix edifici, a les gàrgoles del Pati dels Tarongers. Com ja ha estat assenyalat, tant el trasllat de la capella bastida per Marc Safont entre 1432 i 1434, com l'estructura i els elements decoratius del Pati dels Tarongers, demostren una considerable estima i respecte envers l'edifici gòtic. Les obres d'ampliació van començar cap al 1526, amb l'addició al consistori gòtic de l'anomenada Cambra Daurada. Al llarg dels segles XVI i XVII es va anar ampliant cap al costat de Tramuntana l'hort dels tarongers (pavimentat i convertit en pati a partir del 1560) i es van anar construint les sales que l'envolten[121]. Les dues llotges del costat sud-oest i nord-est del pati combinen les columnes renaixentistes de marbre de Tortosa amb arcs apuntats que, com al pati gòtic, es decoren amb màscares a la intersecció dels guardapols. El segon pis repeteix amb una fidelitat remarcable la traça de l'àtic del pati gòtic: està constituït per un ampit de traceria orba i finestres de nansa de paner separades per pilars. A la base dels pilars s'inclouen petits relleus a manera de mènsula, mentre que a la part superior rematen amb pinacles decorats amb fullatges. A cada pinacle correspon també una gàrgola que, en alguns casos, reprèn el repertori vist al pati gòtic. Aquest és el cas de la que representa un coper, situada a tocar de la Llotja de ponent, al mur exterior del Saló Daurat. La figura sosté amb una mà la gerra de vi, i amb l'altra alça la copa per tastar la beguda, reproduint el gest de la gàrgola del pati gòtic (fig. 53). També Samsó es fa un lloc entre les gàrgoles del Pati dels Tarongers. En aquest cas és una figura mig nua amb un lleonet entre les mans, que segueix per tant amb més fidelitat el text bíblic que la gàrgola del pati gòtic.

El caràcter caricaturesc de la majoria de les gàrgoles del pati gòtic en dificulta la comparació amb altres escultures de la casa de la Generalitat. La parella formada per Filis i Aristòtil és potser la que millor permet aquesta comparació, atès que en els seus rostres, malgrat el caire satíric de la representació, s'evita qualsevol deformitat. Per la seva factura, aquestes gàrgoles s'han de relacionar amb la resta d'escultura del pati. No veiem, en canvi, cap connexió estilística amb les gàrgoles de la façana del carrer del Bisbe.

119. Font 1898, p. 67.

120. Pey 2002, doc. 4, p. 125.

121. Ainaud 1988, p. 99-103 i 138-139, Carbonell 2005, p. 75-131.

FIG. 58

Galeria sud-oest del pati gòtic amb la porta de la Sala del Consell.

South-west gallery of the Gothic courtyard with the door to the Council Chamber.

Altres elements escultòrics a les galeries de la planta noble

Al nivell de la planta noble, el parament corresponent a la galeria sud-oest té una sèrie d'elements escultòrics quatrecentistes de gran interès (fig. 58). Prolongant, respectivament, les arcades sud-est i nord-oest, dos arcs se situen a l'interior de la galeria. Tenen el mateix perfil apuntat i el mateix motlluratge que els arcs que s'obren al pati, i imposten per un costat en un dels capitells de les columnes situades respectivament als angles sud i oest del pati, i per l'altre costat en sengles mènsules, situades al mur sud-oest, corresponent als espais del que se suposa que fou la cambra d'Oïdors i la Sala del Consell. Les dues mènsules tenen les mateixes dimensions i mostren una parella d'àngels sostenint sengles escuts caironats, els de l'esquerra amb les armes reials i els de la dreta amb la creu de Sant Jordi (fig. 59 i 60). Si els de la mènsula de l'esquerra semblen asseguts, els de la dreta estan ajupits de tal manera que mostren cadascun la planta d'un peu, amb un efecte que no deixa de tenir un punt divertit. La factura excellent i els rostres d'expressió plàcida i trets suaus els qualifiquen, sens dubte, com una altra de les produccions del que hem identificat com el Mestre de la Generalitat. Els que porten les armes reials es poden comparar, per exemple, als dos infants que sostenen les mateixes armes en una de les mènsules ja descrites de la planta baixa, en l'arc que comunica el pati amb el vestíbul que dóna al carrer de Sant Honorat, per tant, al mateix sector sud-oest de l'edifici.

Sembla que un dels àmbits principals de la casa de la Generalitat al segle XV fou l'actual Sala Verge de Montserrat, que servia com a sala del Consell. La seva entrada és la més destacada de les portes gòtiques del primer pis de la galeria del pati, i combina

FIG. 59 i 60

Mènsules de la galeria sud-oest del pati gòtic.

Corbels of the south-west gallery of the Gothic courtyard.

FIG. 61

Detall de la porta de la Sala del Consell.

Detail of the door to the Council Chamber.

dovelles planes amb un guardapols de perfil conopial[122] (fig. 58). Es decora, a més, amb un conjunt d'escultura de qualitat molt notable: dues mènsules amb un cap femení i un altre masculí que recullen les motllures del guardapols, i una petita figura ajupida omplint l'espai triangular que queda entre l'extradós de les dovelles i la punta de l'arc conopial. En aquest cas la figura ajupida és un personatge masculí que vesteix una àmplia túnica i un mantell, amb un elaborat treball dels plecs, i ostenta una cabellera llarga i ondulada (fig. 61). El cap inclinat, amb la mirada baixa, i les mans unides a la falda li confereixen un posat consirós. Pel seu caràcter recorda el tipus habitual dels profetes, tot i que no porta cap element que permeti identificar-lo, a diferència, per exemple, del David que ocupa la mateixa posició a l'arc conopial de la porta principal de la façana gòtica de la Casa de la Ciutat de Barcelona.

Pel que fa a les mènsules, els dos rostres estan molt erosionats, i han patit greus desperfectes al nas i la boca, però l'acurat tractament del volum i el dinamisme dels plecs dels tocats d'ambdues figures permeten veure'n encara l'alta qualitat (fig. 62 i 63). Al Museu Nacional d'Art de Catalunya es conserven dos culdellànties amb un bust masculí i un altre de femení pràcticament iguals a aquests que flanquegen la porta del Saló de Montserrat (fig. 64 i 65). Els blocs de pedra en què s'integren les figures tenen mides molt semblants, i les motllures situades sobre els caps dels personatges són idèntiques. Les figures masculines de la Generalitat i del MNAC es cobreixen el cap amb un turbant, els dos extrems del qual cauen sobre les espatlles, i també s'ha esculpit de manera molt similar el coll de la roba, amb una vora de pells i una franja de la peça interior lligada amb cordills. També és semblant l'estructura del rostre, de trets enèrgics i pòmuls marcats, amb arrugues a les comissures dels ulls i la nineta foradada. Les dues dones, per la seva banda, van cofades amb vels similars, malgrat que la mènsula de la Generalitat presenta un tractament més ric, i el vel deixa veure la xarxa, molt elaborada, que li recull els cabells. Ambdues porten també un vestit amb coll de pic i un collaret ajustat. Com en el cas dels homes, les figures tenen pòmuls marcats, orelles grans i una estructura cranial ben definida. Les dues mènsules del MNAC provenen del fons de l'antic Museu Provincial d'Antiguitats de Barcelona, installat a finals del segle XIX a la capella de Santa Àgata del Palau Reial de Barcelona, però se'n desconeix la procedència original. En tot cas, recordem que el fragment de mènsula esglaonada que sembla provenir del pati del Palau de la Generalitat es trobava el 1932 entre el fons del Museu Provincial, i que d'aquí va ingressar al MNAC. No seria estrany que altres elements del Palau —com ara aquestes mènsules— substituïts o

122. Cubeles 1999.

FIG. 62-65

Mènsules de la porta de la Sala del Consell.

Mènsules conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Tot i que no n'està ben documentat l'origen, és evident que aquestes dues mènsules provenen del Palau de la Generalitat, atesa la coherència estilística i de mides amb les mènsules anàlogues de la porta de la Sala del Consell.

Corbels of the door to the Council Chamber.

Corbels held in the Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Although the origin is not well documented, it is evident that these two corbels come from the Palau de la Generalitat, given their similarity in style and size with the corbels of the door of the Council Chamber.

descartats arran de les successives campanyes de restauració i remodelació de finals del segle XIX, haguessin recorregut el mateix camí.

El tipus de mènsula definit a la porta de la Sala del Consell es va reutilitzar a l'entrada, de dimensions menors, de l'antic Arxiu de Comptes, situada a la galeria nord-est del primer pis del pati, a tocar de la capella. En aquest cas la porta és arquitravada però inclou també un guardapols motllurat que descarrega en dos culdellànties amb un bust masculí i un altre de femení. La dona porta, en aquest cas, un tocat de banyes, i el turbant del personatge masculí s'ha simplificat, però els trets fisonòmics de les dues figures, així com la potent estructura i la volumetria dels caps són molt semblants.

Com hem avançat més amunt, Francesca Español va atribuir les escultures dels culdellànties de la porta de la Sala del Consell a Jordi Safont —qui, com a esclau de Marc Safont, hauria pogut participar a l'obra de la casa de la Generalitat, a les ordres del seu amo— remarcant-ne la semblança amb la lleidatana *Mare de Déu del Blau*[123]. L'autora creia factible que altres mènsules del Palau de la Generalitat es poguessin atribuir també a Jordi, malgrat que no va especificar quines i tampoc no va mencionar els culdellànties conservats al MNAC. Per la nostra banda, no creiem que aquestes mènsules es puguin incloure al catàleg de Jordi Safont, conegut de moment a través de la seva producció lleidatana. I, en canvi, no excloem la seva adscripció al Mestre de la Generalitat o al seu taller.

123. Español 1990, p. 29-30.

FIG. 66 i 67

Mènsules de l'antiga Sala del Consell, actual Saló de la Verge de Montserrat. Malgrat que alguns historiadors les han considerat originals, aquestes mènsules corresponen a la restauració d'inicis del segle XX i reprodueixen mecànicament una de les mènsules originals de la galeria sud-oest del pati gòtic.

Corbels of the old Council Chamber, now Our Lady of Montserrat Hall. Although some historians have considered them originals, these corbels date from the restoration of the beginning of the 20th century and mechanically reproduce one of the original corbels of the south-west gallery of the Gothic courtyard.

Els dos patis i les façanes de la Generalitat han patit, com hem vist, algunes modificacions al llarg dels segles, però han mantingut els seus elements essencials. En canvi, les sales destinades a reunions, arxius, oficines i habitatge han estat reformades de manera més radical per tal d'adaptar-se a les funcions canviants de l'edifici, que després dels decrets de Nova Planta, el 1716, va passar a ser la seu de la Reial Audiència. Al segle XIX s'instal·là també a la casa de la Generalitat la Diputació Provincial de Barcelona i, entre 1914 i 1925, l'edifici fou, a més, seu de la Mancomunitat de Catalunya.

L'interior de la Sala del Consell o Consistori major —actual Saló Verge de Montserrat— ha patit nombroses remodelacions. A més de les intervencions —sobretot l'obertura de noves portes— que s'hi degueren fer en el segle XVI, quan es construí l'adjacent Cambra Daurada, la imatge que ofereix actualment la Sala del Consell, cal tenir-ho ben present, és en gran part resultat de la restauració executada a inicis del segle XX per l'arquitecte Josep Bori. A aquesta restauració moderna es deuen per exemple l'enteixinat i segurament també les vuit mènsules que el sostenen, quatre situades als angles i quatre als costats llargs de la sala, cadascuna d'elles amb dos àngels sostenint un escut, amb les armes del General o les reials (fig. 66 i 67). Un mateix model es repeteix amb exactitud a les mènsules raconeres i un altre model, molt semblant, a les mènsules situades a les parets llargues de la sala: les figures dels àngels són sempre les mateixes. A pesar que alguns autors les descriuen com a peces autèntiques quatrecentistes[124], aquesta estranya repetició estrictament seriada suggereix que són, en realitat, elements moderns, com ho és l'enteixinat i com ho són altres elements motllurats i esculturats de les portes de la mateixa sala. També sembla clar que el disseny d'aquestes mènsules es basa molt directament en la mènsula de l'esquerra del sector sud-oest de la galeria del pati, que és, sens dubte, un element original (fig. 59). És precisament la fidelitat amb què es va reproduir i adaptar el model quatrecentista el que ha provocat la confusió i ha fet pensar que les peces de l'actual Saló Verge de Montserrat eren també antigues. Però la seva factura s'hauria de situar entre 1908 i 1911. A la memòria de l'arquitecte Josep Bori, de gener de 1912, es descriu l'estat d'aquesta sala on les obres estan avançades però encara no s'han completat i, entre altres coses, es concreta que faltava *construir el fris que ha de córrer per entre les carteles*[125]. Podem, doncs, identificar raonablement aquestes *cartel·les* amb les mènsules dels àngels amb els escuts, malgrat que, a la vista de la seva posició actual, costa d'imaginar l'encaix d'un fris que, en tot cas, s'hauria acabat descartant. De fet, les previsions descrites a la memòria de gener de 1912 degueren ser parcialment canviades o ajustades en l'execució definitiva de les obres.

124. Ainaud 1988, p. 43 i 73. Al peu d'una fotografia d'una d'aquestes mènsules, Ainaud pretén, en efecte, que "Pertany a la decoració de la primera meitat del segle XV del Gran Saló o Cambra Nova del Consell, dit ara de la Mare de Déu de Montserrat".

125. Bori 1912, p. [19].

FIG. 68

Mènsula de la galeria nord-est del pati gòtic.

Corbel of the north-east gallery of the Gothic courtyard.

A l'angle est del pati, un arc rebaixat d'una llum notable es disposa en diagonal, a diferència de tots els altres arcs de les galeries de la planta noble. Aquest arc descarrega, per un costat, en el capitell de la columna de l'angle corresponent del pati, i per l'altre en una mènsula que fou mutilada modernament, quan es va construir la portalada neoclàssica que comunica amb l'escala d'honor vuitcentista. En l'estat original constava, com altres que hem descrit, de dos àngels, però avui manca quasi totalment el de la dreta, puix que només en resten els dits d'una de les mans, que sostenen l'escut (fig. 68). L'aspecte de l'àngel subsistent és coherent amb la tipologia característica del Mestre de la Generalitat. La peça situada sota de l'àngel, que comporta un altre relleu figuratiu, no sembla que hagués estat pensada per a col·locar-se on ara la veiem. Té tot l'aspecte de ser un element quatrecentista original i pel seu esperit còmic recorda el conjunt que hem vist al pati gòtic menor, adjacent al carrer del Bisbe. Una de les tres figuretes, d'aspecte infrahumà, porta tanmateix uns binocles.

Com s'ha dit, tant les remodelacions operades en el segle XVI com les que van tenir lloc a inicis del segle XX deixaren una empremta notable en el conjunt escultòric que avui ofereixen els paraments d'aquestes galeries de la planta noble. No cal descriure aquí tots aquests elements, els uns cinccentistes, i els altres, recreacions modernes d'estil vagament neogòtic o neorenaixentista. En el sector nord-est destaca, naturalment, la façana exterior de la capella de Sant Jordi, però aquest conjunt mereix un capítol a banda, no només per la importància que té, sinó també pel fet que, originàriament, la seva ubicació no era l'actual.

FIG. 69-73

Clau de volta de l'antiga sagristia de la capella de Sant Jordi.

Conjunt i detalls amb les figures de la Mare de Déu i l'Infant, sant Marc, sant Francesc i sant Bernat. Aquests noms coincideixen amb els patronímics dels tres diputats del trienni 1431-1434.

Keystone of the old sacristy of the St George Chapel.

The complete work and details with the figures of the Virgin and Child and St Mark, St Francis and St Bernard. The names are those of three deputies of the three-year period 1431-1434.

La capella de Sant Jordi i la sagristia

El contracte del 9 de desembre de 1545 entre el fuster Antoni Carbonell i els diputats de la Generalitat ens informa de la sorprenent decisió presa per aquests de traslladar la capella construïda per Marc Safont entre 1432 i 1434 *de allà a hont vuy està* fins al seu emplaçament actual, al primer pis de la galeria gòtica. Malauradament, el document es refereix amb molta vaguetat a l'espai que en aquell moment ocupava la capella, i això ha propiciat teories diverses. Marià Carbonell ha suggerit que el seu lloc primitiu seria a la planta baixa, just a sota de l'espai que ocupa actualment, a continuació d'una cambra que té exactament les mateixes dimensions en planta que la capella, però una alçària menor, i que hauria funcionat com a sagristia[126]. Eduard Riu creu, per contra, que la capella hauria estat al primer pis, just a la sortida de l'escala, i que aquesta cambra d'idèntiques dimensions del pis de sota hauria actuat com a basament[127]. Sigui com sigui, és evident que aquesta habitació de la planta inferior va tenir alguna funció religiosa. Així ho indica, com ja han apuntat els esmentats autors, la seva escultura, notable per la quantitat, qualitat i per la iconografia.

Es tracta d'un espai quadrat, de cinc metres d'ample per cinc de llarg aproximadament, cobert amb volta de creueria. La clau penjant inclou l'escut reial, amb la cimera i el drac, a la part plana, i quatre figures disposades verticalment a la zona perimetral.

126. Carbonell 2002; Carbonell 2003b, p. 29-30; Carbonell 2005, p. 94-97.

127. Riu-Barrera 2003, p. 192-193.

FIG. 74 i 75
Mènsules quatrecentistes de l'antiga sagristia.

14th-century corbels of the old chapel sacristy.

De les quatre, tres s'han identificat amb facilitat: són la Mare de Déu amb el Nen, sant Marc i sant Francesc. El quart personatge s'ha suggerit que podria ser sant Bernat, atès que es tracta d'un frare amb hàbit i crossa abacial. Si aquesta darrera identificació fos certa, els tres sants es correspondrien amb els noms dels tres diputats del període de construcció de la capella: Marc de Vilalba, Bernat Galceran de Pinós i Francesc Desplà[128], que haurien estat així representats simbòlicament a través del seus sants patrons, al costat de la Mare de Déu (fig. 69-73).

A les cantonades, la volta descarrega en quatre mènsules de notables dimensions decorades amb àngels amb escuts. Les esplèndides figures angèliques dels culdellàn-ties de la paret de ponent delaten, pels volums suaus, l'expressió plàcida, el dibuix de les ales i el ritme dels plecs de les robes, la mà del Mestre de la Generalitat, és a dir, l'artista que esculpí o establí les directrius de l'escultura de la façana de Sant Honorat i de bona part del pati gòtic (fig. 74 i 75). La mida considerable de les mènsules afavoreix aquí una volumetria més contundent, però els trets facials repeteixen els que ja hem vist a les escultures dels espais mencionats. Els quatre àngels del costat de ponent de la capella ostenten els mateixos cabells rinxolats, amb un floc vertical sobre el front, que els de l'escut de la façana de Sant Honorat, i tenen les mateixes galtes arrodonides i els llavis molsuts que els nens i les figures amb turbants de les mènsules que sostenen l'arc d'accés des del cos sud-oest de l'edifici al pati gòtic.

Les dues mènsules de la paret de llevant d'aquesta sala, per contra, presenten un estil clarament renaixentista (fig. 76 i 77). Una d'elles inclou àngels d'aspecte infantil amb cabells curts i túniques i mantells onejants cenyits per fermalls florals. La segona està inte-grada per àngels adolescents, però les característiques dels rostres i les robes demostren que el mateix mestre s'ha ocupat de la talla de totes dues. L'artista manté la iconografia dels culdellànties del segle XV però en varia substancialment les formes. Joan Valero ha provat de justificar el caràcter renaixentista d'aquestes dues mènsules suggerint la seva atribució a l'escultor italià Giuliano di Nofri, que també hauria intervingut, segons aquest autor, en la talla d'algunes de les mènsules de la capella[129]. Però, al nostre parer, resulta més coherent la proposta de Marià Carbonell, d'acord amb la qual haurien estat fetes al segle XVI, després de les modificacions en aquest mur de la cambra motivades pel trasllat de la capella que, segons la hipòtesi d'aquest autor, comunicaria amb aquesta estança pel costat nord-est[130]. Fos on fos originàriament la capella, el que sembla innegable, segons el contracte de 1545 entre els diputats i Antoni Carbonell, és que el trasllat va provocar obres de certa envergadura en aquest sector: la paret on es troben aquestes dues mènsules renaixentistes havia de servir, junt amb dues parets de nova construcció, de basament a dues voltes grasses, damunt de les quals es va instal·lar la capella[131].

128. Carbonell 2003b, p. 29.

129. Valero 1999, p. 63 i nota 38, p. 74.

130. Carbonell 2003b, p. 29.

131. Carbonell 2002, p. 121, doc. 1.

FIG. 76 I 77
Mènsules cinccentistes de l'antiga sagristia.

15th-century corbels of the old chapel sacristy.

El trasllat de la capella a l'emplaçament actual proporcionà una vista privilegiada de la seva façana des del pati i des de l'escala. D'altra banda, ateses les reduïdes dimen-sions, és versemblant que la possibilitat de fer servir l'àmplia galeria superior del pati com a extensió de la pròpia capella en les cerimònies més solemnes influís, almenys en part, en l'elecció del nou emplaçament. Com s'ha remarcat sovint, l'esquema obert de la façana, amb una porta i dues grans finestres, era propi de les sales capitulars dels grans monestirs —tot i que també havia estat emprat a la capella del palau episcopal de Tortosa[132]— però aquí s'afegeix una decoració exuberant de tipus flamíger. Així, tant la porta com les finestres estan guarnides per un guardapols amb decoració vegetal que culmina amb un floró, i, al vèrtex d'aquest guardapols, entre les motllures, es disposen figures d'àngels. Les tres obertures de la façana estan flanquejades per pilars coronats per pinacles, que en subratllen l'esquema tripartit. El mur entre la porta i les finestres està recobert per una delicada traceria orba que ha estat, tot sovint, comparada amb un treball d'orfebreria, brodat o tapís[133] (fig. 78).

La part original de la façana està rematada pel fris vegetal en el qual s'inclouen set falses gàrgoles, però per sobre d'aquest fris es pot veure una segona franja amb traceria cega i una tercer fris de remat, figurat amb infants que toquen instruments musicals (fig. 78). Aquests darrers elements són moderns i corresponen a una restauració realitzada en algun moment entre 1908 i 1912, que va comportar també l'enderrocament d'una volta de maó que s'havia construït davant de la capella de Sant Jordi i la seva substitució per un enteixinat del mateix tipus i a la mateixa altura que el de la resta de la galeria[134]. En una memòria datada de 1912, l'arquitecte Josep Bori descriu el criteri amb què es va restaurar —o ampliar— la façana de la capella per la part superior, i es refereix a un fragment escultòric original que hi va ser incorporat:

> Ab l'element de fris esculpit que va trobar-se posat com a reble de les pare-totes de sobre la capella y la silueta que de la part motllurada va quedar á la pedra quant van retallar els relleus pera allisarla á la fi d'aplicarhi arrevosat, va poder reconstruirse exactament aquesta part motllurada, y en lo possible, el fris d'acabament.

El fragment de relleu original al·ludit per l'arquitecte es localitza, en efecte, a l'ex-trem dret del fris de coronament, a l'altre costat de l'arc de descàrrega que interromp la façana. S'hi representa un minyó tocant un rabec, instrument de corda semblant al violí però més petit, amb el dors combat i normalment de tres cordes, força popular al llarg de l'edat mitjana[135] (fig. 81). El seu estil és perfectament coherent amb el del nostre Mestre de la Generalitat, però és molt possible que el fragment no tingui res a veure

132. Cirici 1979, p. 23.

133. Segons Cirici 1979, p. 23, "és com una mena de tapisseria que recobreix d'obra orba tot el rectangle del mur exterior".

134. Bori 1912, p. [2]. La memòria de Josep Bori és parcialment transcrita a Pey 2002, p. 125, doc. 4.

135. Montagu & Montagu 1998, p. 27-28 i figs. 23, 47, 59 i 60.

FIG. 78-80

Detalls de la façana de la capella de Sant Jordi.

Details of the façade of the St George Chapel.

amb la façana original de la capella. En tot cas, el tema del petit relleu va inspirar el fris modern amb nens músics que avui veiem. Pel que fa a la traceria cega refeta, cal notar que el disseny sembla una variant, més simplificada, del dibuix dels òculs de l'escala del pati i dels cossos laterals de la façana de la capella.

Les escultures a manera de gàrgola emplaçades al fris vegetal són totes éssers monstruosos d'aspecte feréstec i expressió violenta que sostenen entre les urpes les seves víctimes, homes i animals (fig. 79 i 80). Només la de l'extrem esquerre és una figura humana, un home que s'estira la barba, i l'encaix del qual a l'actual emplaçament va fer necessari treure un carreu de pedra del mur adjacent. Aquest no és l'únic problema provocat pel trasllat de la capella que es fa visible a la façana: el més obvi, malgrat que fins a dates recents no havia atret la curiositat dels historiadors[136], és l'entrega d'un dels arcs que sostenen la coberta de la galeria, que interromp la superfície de la façana pel costat dret, entre la sisena gàrgola i la setena. Els responsables del trasllat de la capella van provar d'integrar suaument les motllures de l'arc amb la traceria gòtica, però, amb tot, la interrupció agressiva de la façana és ben evident. D'altra banda, quan Antoni Carbonell es va encarregar del trasllat de la capella, alguns elements de la façana ja s'havien trencat, i el fuster es va comprometre a substituir-los, i també a fer de nou tots aquells que pogues-sin fer-se malbé en el curs dels treballs que dirigia[137]. Actualment falten alguns fragments de la traceria de les finestres, i resulta sospitós l'angelet amb escut del capitell penjant de la finestra de l'esquerra —a la finestra de la dreta aquest element s'ha substituït per un capitell penjant de fusta. Les seves formes s'adiuen bé amb les dels àngels de les mènsules de la paret de llevant de l'anomenada sagristia, de manera que potser es tracta d'un dels elements substituïts per l'equip d'Antoni Carbonell al segle XVI.

Darrerament, Marià Carbonell ha indicat que no es pot descartar algun tipus d'intervenció de Pere Joan en el disseny de la façana de la capella de la Generalitat[138].

136. Carbonell 2002, p. 101.

137. "E per quant de present ha dos o tres pesses rompudes en lo enfront de dita capella dit Carbonell promet que les dites pesses rompudes y encara totes aquelles altres que rompran, farà y fabricarà de nou affi que totes les pesses sien censeres y bones y netes del dit anfront de la dita capella", M. Carbonell, "L'insòlit trasllat de la capella…", p. 121, doc. 1.

138. Carbonell 2012, p. 106.

FIG. 81

Personatge tocant un rabec. Aquest element quatrecentista fou reaprofitat en la intervenció d'inicis del segle XX, moment en què s'afegí un fris modern amb *putti* tocant instruments musicals. El rabec, molt popular a l'edat mitjana, era un instrument de corda semblant al violí, però més petit, amb el dors corbat i normalment de tres cordes.

Figure playing a rebeck. This 14th-century element was reused at the beginning of the 20th century, when a modern frieze with putti playing musical instruments was added. The rebeck, very popular in the Middle Ages, was a string instrument similar to the violin but smaller, with a curved back and usually three strings.

139. Havia contractat també l'obra del retaule major de l'església parroquial de Verdú, feina a la qual després renuncià a favor del pintor Jaume Ferrer. M. R. Manote i Clivillés, "Pere Joan", M. R. Manote, M. R. Terés, *Escultura II…*, p. 134.

140. Alexandre Cirici, *L'art gòtic català…*, p. 43.

141. A. Duran i Sanpere, *Per a la història de l'art català. Glosses a documents dispersos*, Barcelona, 1960, p. 20 i doc. 2, p. 22-24.

142. Manote 2007a, p. 124.

143. Al templet del brollador del claustre de la catedral els Claperós demostren una tendència acusada cap a la experimentació formal, tot i que no sempre amb resultats plenament positius. Els escultors van voler enriquir quatre dels nervis de la volta del templet amb figures d'homes ancians sedents amb llibres a les mans. La seva disposició, però, pràcticament impossibilita una interpretació correcta del motiu des del punt de vista de l'espectador.

144. Valero 1999, p. 63 i nota 37, p. 74.

Malgrat que entre 1432 i 1434 l'escultor estava ocupat amb l'obra del retaule major de Tarragona i altres encàrrecs[139], és cert que podia haver proporcionat alguna traça. Aquesta idea ja havia estat apuntada per Alexandre Cirici, que comparava els *motius ornamentals flamígers* del Palau de la Generalitat amb el disseny de la rosassa de la façana occidental de l'església de Santa Maria del Mar. La nova rosassa, que havia de substituir la que enrunà el terratrèmol de 1425, es va contractar el 1459, amb un mestre anomenat Pere Joan que el document qualifica de *mestre de cases*[140]. No tots els autors han estat d'acord, però, a identificar aquest Pere Joan amb l'escultor homònim. Agustí Duran i Sanpere, que publicà el document íntegre, ho descartava[141], mentre que Rosa Manote indica que no hi ha cap seguretat que aquest Pere Joan, el que el juny de 1458 feia unes feines indeterminades a la catedral de Barcelona, i l'escultor del relleu de Sant Jordi de la Generalitat, siguin una mateixa persona[142]. En efecte, les darreres notícies segures sobre l'escultor són les que el situen a Nàpols, treballant al Castell Nou, entre 1450 i 1458. En tot cas, Marià Carbonell remarca l'interessant repertori flamíger dels cossos laterals amb les dues portes que permeten l'accés a la sagristia del retaule de Tarragona, i el delicat disseny de la rosassa, i assenyala, a més, que després d'aquestes dates l'ús d'aquest tipus de traceria decau.

L'espai interior de la capella va ser modificat per una ampliació del segle XVIII, que va eliminar la paret del fons per disposar, a continuació, un nou cos, però aquesta modificació no afectà a penes l'escultura quatrecentista, que es concentra a les claus de la volta estrellada i les quatre mènsules que en recullen els nervis a les cantonades (fig. 82-87). A la clau principal, una cort d'àngels sosté una corona de núvols que s'obre per deixar veure, al bell mig, sant Jordi clavant la llança a la gola del drac (fig. 83). Aquest recurs és molt similar, com ja ha estat assenyalat, a l'emprat pels Claperós a la clau de volta del brollador del claustre de la catedral de Barcelona, on es representa el mateix tema. A la catedral, però, l'encertada troballa del Mestre de la Generalitat s'abarroca: la nuvolada que suggeria una aparició miraculosa del sant cavaller se substitueix per una motllura mixtilínia decorada amb fulles que recorre el perfil de la clau. Alguns àngels sostenen la clau, emprant aquestes fulles com a nanses, mentre que d'altres introdueixen els braços per sota de la motllura[143]. D'altra banda, si a la clau de la Generalitat l'escultor ha obviat qualsevol referència espacial i qualsevol element anecdòtic, de tal manera que el combat del sant cavaller amb el drac sembla situat en un àmbit transcendent definit pels núvols, els Claperós no han eludit la representació de la princesa i fins i tot del xai destinats al sacrifici, dalt d'un turonet. En tot cas, malgrat la coincidència iconogràfica, l'estil d'ambdues claus és molt diferent, per la qual cosa no podem acceptar la proposta de Joan Valero, que suggeria que la clau de la capella de la Generalitat podia ser una de les primeres obres d'Antoni Claperós[144]. Els rostres dels àngels que envolten sant Jordi a la Generalitat coincideixen, més aviat, amb els que hem atribuït al Mestre de la Generalitat, l'estil del qual ja hem analitzat en parlar de la façana del carrer de Sant Honorat i del pati gòtic. Retrobem, en aquests àngels de la clau, els rostres suaus, amb llavis ben dibuixats, galtes arrodonides, fronts amplis i expressió serena. També es repeteixen les cabelleres rinxolades, amb el floc central vertical al front, malgrat que la policromia daurada dels cabells emmascara fins a cert punt aquestes característiques. El poc que es veu del rostre de sant Jordi, amagat sota el seu arnès complet, no contradiu l'adscripció al Mestre de la Generalitat. Cal remarcar la profunda coherència estilística de la clau de volta principal de la capella amb la clau de volta de la sagristia. El sant Marc de la clau de la sagristia, per exemple, té una fesomia semblant a la del sant Jordi de la clau de la capella; i la fesomia femenina de la Mare de Déu de la clau de la sagristia, tot i que menuda, també coincideix amb les fesomies dels àngels de la clau de la capella —i amb els àngels en general del nostre Mestre de la Generalitat.

Les quatre claus menors de la volta estrellada es decoren amb motius heràldics: en un cas les armes reials amb la cimera i el drac i en els altres tres, parelles d'àngels que

FIG. 82 i 83

Volta de la capella de Sant Jordi.

Clau de volta central de la capella amb l'escena de sant Jordi matant el drac, emmarcat per una corona d'àngels. Els daurats són un afegit modern.

Vault of the St George Chapel.

Central keystone of the chapel with the scene of St George slaying the dragon, framed by a crown of angels. The gilding is a modern addition.

FIG. 84-87

Mènsules dels quatre angles de la capella de Sant Jordi amb els quatre evangelistes: Mateu, Joan, Lluc i Marc.

Corbels of the four corners of the St George Chapel with the four Evangelists: Matthew, John, Luke and Mark.

sostenen alternativament l'escut de sant Jordi i el de les barres. Les quatre claus restants, situades als extrems dels arcs torals, s'han esculpit amb profetes. Malgrat el relleu més baix i l'espai més reduït d'aquestes claus, les característiques dels personatges apunten cap a l'activitat del Mestre de la Generalitat i el seu taller. Les modificacions provocades pel trasllat de la capella són visibles també a les mènsules dels profetes, algunes de les quals semblen lleugerament escapçades. Les fotografies d'inicis del segle XX ens permeten veure les claus de la volta sense els elements de policromia moderns que avui contemplem, és a dir, els daurats, roigs i blancs aplicats a l'heràldica i a algun altre element, com la cuirassa de sant Jordi o les cabelleres dels àngels a la clau central.

Les mènsules que recullen els nervis de la volta representen els quatre evangelistes (fig. 84-87). Tots quatre segueixen el mateix esquema compositiu: els evangelistes es disposen asseguts al costat d'un escriptori on es distribueixen diversos llibres, mentre que la seva figura simbòlica sosté, al costat, un llarg filacteri, excepte en el cas de sant Mateu, on l'àngel que l'acompanya sosté un còdex (fig. 84). Mateu passa les pàgines d'aquest llibre amb una mà, mentre amb l'altra sembla assenyalar alguna cosa al volum que té sobre la falda, un gest molt semblant al de sant Joan i al de sant Marc que té, com sant Mateu, un llibre obert sobre la falda i s'agafa, pensatiu, la barba llarga. Sant Lluc s'ha representat amb un tinter i una ploma a la mà, escrivint sobre el filacteri que sosté el brau alat.

Joan Valero ha atribuït les mènsules amb sant Mateu, sant Marc i sant Joan a l'escultor Giuliano di Nofri (Julià Nofre o Julià Florentí)[145]. L'autor descartava, per contra, la intervenció del florentí en la mènsula dedicada a sant Lluc, on veu un tractament més rude, potser fruit del treball d'un col·laborador, i en les claus de volta. Valero troba analogies en el tractament dels cabells i les draperies entre les mènsules de la capella de la Generalitat, la clau de volta de la capella del Corpus de la catedral de Barcelona i la clau

145. Valero 1999, p. 62.

FIG. 88 i 89

Porta i finestra de l'antiga sagristia, a la planta baixa.

Door and window of the old sacristy, on the ground floor.

146. Aquestes mènsules semblen haver patit també les agressions del temps de manera més acusada que les dedicades a sant Joan i sant Marc, la qual cosa també pot influir en el seu aspecte actual.

147. Franci 2001.

del Sant Sopar de la galeria claustral de la mateixa seu, que atribueix a Julià Nofre. En la nostra opinió les mènsules de sant Joan i sant Mateu són clarament d'una mateixa mà i s'hi adverteix una factura molt acurada i de gran qualitat (fig. 84 i 85). En canvi, les mènsules de sant Lluc i de sant Marc, si bé per la composició es poden aproximar en principi al mateix autor, semblen inferiors pel que fa a la factura, la qual cosa podria suggerir el treball d'un col·laborador sota la supervisió del mestre[146] (fig. 86 i 87). La connexió que Valero assenyala amb les dues claus de volta de la catedral de Barcelona ens sembla poc concloent, però sí que hauríem de descartar una relació directa entre les nostres mènsules i els relleus del rerecor de la catedral de València que necessàriament constitueixen el principal fonament per identificar la personalitat artística de Giuliano di Nofri. És evident que és aquest darrer conjunt el que ens proporciona el punt de partida més sòlid per definir la personalitat artística de Giuliano di Nofri, un artista no només vinculat a Ghiberti sinó també sensible a les aportacions de Donatello i fins i tot de Jacopo della Quercia, i en aquesta mesura, creiem que la proposta d'atribuir-li les tres mènsules dels evangelistes de la Generalitat resulta altament problemàtica. D'altra banda, caldria reconèixer que a hores d'ara pot produir una certa perplexitat el catàleg que s'ha construït al voltant de l'escultor florentí si també tenim en compte les propostes d'Andrea Franci (2001)[147]. I a això s'afegeix la dificultat encara més gran de definir un catàleg escultòric creïble per al cèlebre Dello Delli, que també és atestat treballant al claustre de la catedral

de Barcelona el mes de gener de 1434[148]. És clar, doncs, que les mènsules dels evangelistes de la capella de Sant Jordi foren esculpides pels mateixos anys que els dos florentins treballaven a Barcelona, però no ens sembla que s'hagin d'atribuir necessàriament a un artista sorgit del Quattrocento florentí.

Tot i que sembla dotat d'un talent equiparable, tampoc no creiem que l'autor de les mènsules de la capella de la Generalitat sigui el mateix mestre de les claus de la volta de la capella i de la hipotètica sagristia, que per altra banda hem identificat amb el Mestre de la Generalitat.

Finalment, cal assenyalar encara una porta i dues finestres quatrecentistes remarcables, situades a la planta baixa, en el sector nord-est de l'edifici quatrecentista. Recordem, en primer lloc, la porta i la finestra que foraden el mur de tancament de la sala identificada per Marià Carbonell com la hipotètica sagristia, pel costat sud-est (fig. 88 i 89). La seva cara decorada és la que s'obre a l'exterior, a la zona de pas sota de la galeria nord-est. La porta té un perfil conopial, tant a l'intradós com a les motllures que l'emmarquen, i la punta remata, no amb un floró, sinó amb un personatge barbat que serveix per enllaçar la punta de l'arc amb l'escut situat al damunt, amb la creu de Sant Jordi. Amb els braços oberts, s'agafa amb les mans a dos dels florons del marc de l'escut, en una divertida i forçada positura amb forma de U, com si estigués més aviat penjat de l'escut que no pas sostenint-lo. Pel que fa a la finestra d'aquest mateix mur, de forma allindanada, té una bella claraboia —de rica traceria calada— i un marc o guardapols motllurat, també de línies rectes, amb els muntants laterals descarregant en dues mènsules, amb la típica parella d'una dona i un home (fig. 89). La seva qualitat és molt notable i en aquest cas no es poden adjudicar al grup del Mestre de la Generalitat. Potser es tracta d'una intervenció puntual d'un bon escultor que, una vegada més, no estem en condicions d'identificar amb cap personalitat coneguda. Tant la dona com l'home tenen la boca oberta, la qual cosa els dota d'una expressivitat particular. L'home, amb el nas curt i la barbeta grossa, té un aspecte poc graciós, mentre que la fesomia de la dona, més jove, resulta també més atractiva. També és quatrecentista una altra finestra més senzilla, amb arc carpanell, situada en un pany de mur que delimita el mateix espai, sota la galeria nord-est, encarat cap al sud-oest (fig. 90). En aquest cas, les mènsules que rematen el guardapols ofereixen motius zoològics (fig. 91 i 92).

Recapitulació

Classificar l'ingent conjunt d'escultura aplicada de la Casa del General no és, certament, una tasca senzilla, més si tenim en compte l'escassetat de dades documentals conegudes. Sols el medalló del sant Jordi matant el drac, xambranes incloses, de la façana del carrer del Bisbe, s'ha documentat com a obra de Pere Joan. La seva idiosincràsia estilística, d'altra banda, és tan notòria que fins i tot sense la dada documental ens atrevim a presumir que, més d'hora o més tard, els especialistes igualment haurien adscrit aquesta peça a Pere Joan. Si els primers historiadors que van ocupar-se de la Casa del General van suposar que l'activitat d'aquest escultor i del seu taller s'hauria estès a molts altres àmbits de l'edifici —fins i tot al conjunt de l'escultura quatrecentista—, en canvi la historiografia més recent ha anat limitant l'abast d'aquesta pretesa intervenció.

Per la nostra part, encara volem insistir en aquesta línia, i amb això fer justícia a la notable pluralitat de mans i d'estils que es pot verificar en l'escultura gòtica del Palau de la Generalitat. Així, a la mateixa façana del carrer del Bisbe hi reconeixem, al costat de la intervenció de Pere Joan, el protagonisme d'un altre escultor que esculpí la major part dels petits caps dels culdellànties de l'arcuació orba i probablement també de la major part de les gàrgoles. No es pot descartar, però tampoc no es pot assegurar definitivament, que aquest Mestre de la Sagristia de la seu sigui, com s'ha proposat, Francesc

FIG. 90

Finestra de la planta baixa, sota la galeria nord-est del pati.

Window of the ground floor, beneath the north-east gallery of the courtyard.

148. Cfr. Valero 2007, p. 234.

FIG. 91 i 92

Detalls de la finestra de la planta baixa, sota la galeria nord-est del pati.

Details of the window of the ground floor, beneath the north-east gallery of the courtyard.

Marata, l'escultor que, com suggereix la documentació, havia treballat amb Claus Sluter a Dijon. Si la identificació amb Marata fos correcta, la seva intervenció a la Casa del General seria pràcticament la seva darrera obra, car sembla que morí l'any 1417.

Durant els mateixos anys, és a dir, entre 1416 i 1418, es degué treballar en els elements escultòrics del petit pati adjacent, on les mènsules esglaonades i altres petites mènsules, com també els elements escultòrics de la porta que comunica la naia amb l'antic arxiu de comptes, mostren altres trets estilístics i un altre temperament, amb un gust distintiu per la comicitat i per alguns temes narratius, d'origen segurament literari, que semblen difícils d'interpretar.

Si s'havia de delimitar dràsticament la intervenció —per altra banda ben lluïda— de Pere Joan, també calia, en la nostra opinió, descartar de moment el paper que alguns especialistes més recentment atribueixen a l'esclau de Marc Safont, Jordi Safont. Com és sabut, la identificació de la seva personalitat artística es basa en la producció lleidatana documentada, però nosaltres no sabem veure analogies rellevants amb cap dels elements escultòrics de la Generalitat.

A la façana del carrer de Sant Honorat, a l'escut sostingut per àngels, ja hi apareix, si no ens equivoquem, la personalitat artística que dominarà, segurament amb l'ajut del taller o d'algun col·laborador, la decoració escultòrica del pati gòtic principal, des de les mènsules que ornen l'arc d'entrada des del vestíbul del carrer de Sant Honorat, fins a l'extraordinari conjunt de gàrgoles que s'aboquen des del ràfec. Encara més, sembla que aquest anònim, que provisionalment anomenem Mestre de la Generalitat, també podria ser el responsable, ja durant els anys 1433 i 1434, de les claus de volta de la capella de Sant Jordi i de la clau de volta i les dues mènsules quatrecentistes de la hipotètica sagristia, a la planta baixa. En canvi, ens costa de reconèixer la seva personalitat en les quatre mènsules dels Evangelistes de la capella, que també són peces d'una qualitat notable (tot i que dues d'elles presenten una factura lleugerament inferior, però una composició igualment brillant). Per bé que s'ha proposat d'atribuir tres d'aquests evangelistes a Giuliano di Nofri (Julià Nofre o Julià Florentí), creiem que cal descartar una relació directa amb els relleus de l'antic rerecor de la catedral de València, que obligadament constitueixen el punt de partença per articular el catàleg d'aquest escultor florentí.

Un vestigi d'un *Plany sobre Crist mort*, de Joan Mates

CÈSAR FAVÀ

A panel by Joan Mates at the Palau de la Generalitat

Among the few testimonies of Gothic panel painting linked to the house of the Diputació del General is an excellent fragment of the *Lamentation over the Dead Christ*, held in the National Art Museum of Catalonia (MNAC 15921). Although nothing about its original provenance is known for certain, the fact that it belonged to the Barcelona Territorial Audience in the early 20th century has led us to suppose that it was designed for that building. The authorship of the work is more certain, despite the lack of documentary support. For its style it has been assigned with general agreement to Joan Mates (doc. 1391 - d. 1431), one of the leading painters of the Barcelona school of the International Gothic Style. Thanks to the fact that the artist did another version of the same subject, as well as the survival of others done by contemporary painters, we may suppose what the lost part was like: it would be equivalent to over half of the original panel.

Si bé fa més d'un segle que va ser presentat al públic i que es va donar el tret de sortida de la seva fortuna crítica, sovint aquest fragment de taula del *Plany sobre Crist mort* ha passat més desapercebut del que mereixeria. En efecte, l'obra va participar en l'Exposició d'Art Antic de Barcelona, l'any 1902, i el catàleg de la mostra ja la descriu lacònicament, la data de manera errònia al segle XVI i n'assenyala el prestador: l'Audiència Territorial de Barcelona[1]. Poc després, el 28 de juliol de 1908, el president d'aquesta institució, Bonaventura Muñoz, en formalitzà la donació a les col·leccions municipals barcelonines[2], des d'on amb el temps ha passat a formar part del fons del Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15921).

Que a inicis del segle passat la peça pertanyés a l'Audiència, emplaçada a l'actual Palau de la Generalitat, raonablement ha fet suposar que amb anterioritat havia estat propietat de la Diputació del General de Catalunya[3]. De fet, sembla lògic creure-la concebuda per a aquesta institució, si bé no podem descartar tampoc un menys probable ingrés extemporani. Hi ha una dada a considerar que, si es confirmés, aportaria clarícies a l'assumpte. Els inventaris antics de la Casa del General al·ludeixen a un retaule que el 18 de juliol de 1499 era situat sobre un dels armaris del consistori major: *Item atrobaren sobre un armari dels propdits un retaule ab ses portes tot de fust pintat sobre l'oli en lo mig del qual es pintat la figura de nostra dona qui te la figura del Jesus devallat de la creu en la una part sant Johan e en l'altre la Magdalena*[4]. Des que ho fessin Puig i Cadafalch i Miret i Sans, algunes vegades aquest ítem ha estat identificat amb l'obra que tractem[5].

Certament els personatges descrits i la seva disposició es podrien correspondre amb el nucli de la composició parcialment conservada de l'exemplar del MNAC. Fins i tot es podria justificar que la pintura, un tremp sobre taula, hi aparegui mencionada com a pintura a l'oli, atès que aquesta tècnica era ja coneguda a la Catalunya de l'època. El principal entrebanc, al meu entendre, és que el fragment pervingut aparentment no mostra evidències d'haver tingut portes, com indica la notícia. Per tot plegat, tot i que no es pot desestimar que l'inventari al·ludeixi a una altra peça, avui desconeguda, tampoc es pot descartar la possibilitat que el nostre fragment hagués format part d'un moble plegadís de dimensions remarcables, i que tal vegada, com altres obres descrites pels inventaris en els armaris de la mateixa sala, hauria servit per a l'agençament de l'edifici en les ocasions solemnes.

En un principi, Sanpere i Miquel cregué que el fragment era part de la taula central del retaule primigeni de la capella de la Generalitat, fet que el va dur a adscriure'l prematurament a *Benito Martorell*[6]. La paternitat actual de l'obra no fou establerta fins a finals de la dècada de 1930, quan Gudiol i Ricart va tenir l'encert d'atribuir-la al Mestre de Penafel, és a saber, al pintor del grup d'obres aplegades entorn dels dos retaules bessons de Sant Miquel i de Santa Llúcia de Penafel (Alt Penedès)[7]. Per això, quan Joan Ainaud i Frederic-Pau Verrié van documentar un retaule d'aquest grup, el de Sant Martí i Sant Ambròs de la catedral de Barcelona (doc. 1411-1414), com a obra del vilafranquí Joan Mates (doc. a Barcelona des de 1391; m. 1431)[8], la nostra taula va quedar enquadrada, automàticament, dins del catàleg del pintor. La crítica, avui, segueix tendint a veure-la com una producció de maduresa, posterior al retaule de la seu barcelonina[9].

El fragment sols mostra el cap i la part superior del tronc del cadàver de Crist estès sobre la pedra de la unció, a primer terme, rodejat d'alguns dels actors habituals que intervenen en l'escena: Josep d'Arimatea, a l'extrem esquerre, que agafa el sudari, i l'Evangelista i part d'una santa dona que expressen el seu lament, a tocar del Crist mort. Tanmateix, gràcies a altres versions conservades de la mateixa composició, fortament vinculades entre si, en podem restituir virtualment la part perduda. Per aquest fet podem inferir que la porció de nimbe de la dreta devia pertànyer a la Verge, qui besaria la mà del fill difunt, i que el repartiment devia incloure la Magdalena, una altra santa dona i Nicodem. Els tres claus de primer terme, i la canya de la llança i el fust de la columna del segon pla permeten afirmar, alhora, que les *Arma Christi* completaven la imatge, algunes sostingudes pels àngels que sobrevolaven l'escena.

1. Bofarull 1902, p. 17, cat. núm. 110. També se'n donen les mides (1,66 × 0,84 m; segons la documentació del MNAC, 157,7 × 72,6 × 7 cm sense annexos). Sobre l'exposició de 1902, vegeu Boronat 1999, p. 127-164 i Guasch & Casanovas 2002.

2. Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, *Museos Artísticos de Barcelona. 1908 Registro General*, cat. núm. 42 [còpia]. Cf. Manote [*et al.*] 2002, p. 250, núm. 5 [1998]. També el 1908, any en què l'Audiència fou traslladada al nou Palau de Justícia, van ser dipositades un grup d'obres de l'Audiència al Museu de la Ciutadella. Boronat 1999, p. 450-451.

3. És l'opinió majoritària des de Sanpere i Miquel 1906, p. 187-188. Les primeres reserves, basades en el suposat mutisme dels inventaris de la Casa del General i en l'existència del Retaule de sant Jordi a la capella des de com a mínim el 1437, a Ainaud & Gudiol & Verrié 1947, I, p. 274. Es remarca de nou la qüestió dels inventaris a Gudiol i Ricart & Alcolea i Blanch 1986, p. 92.

4. El mateix ítem és contingut, amb mínimes variacions, en un altre inventari de 1514. Arxiu de la Corona d'Aragó, Generalitat, sèrie V, núm. 351, Inventari de la Casa de la Diputació, 1499, f. 6r; i Inventari de la Casa de la Diputació, 1514, f. 3v. La publicació d'aquests documents, el primer íntegrament i el segon parcial, a Serra-Ràfols 1930, p. 357-368, esp. 362-363. En l'ítem que ens interessa de l'inventari de 1499, l'autor transcriu erròniament "sant Jordi" en lloc de "Sant Johan".

5. Puig i Cadafalch & Miret i Sans 1911, p. 413, fig. 37; Carbonell 2003b, p. 30; Carbonell 2005, p. 61 i 95.

6. Sanpere Miquel I 1906, p. 187-191; Catàleg 1936, p. 125, núm. 1. Aquesta proposta és refusada a Post 1930, p. 370-372, fig. 213.

7. L'atribució va ser proposada "malgrat el salt cronològic i tècnic que hi ha entre els retaules del grup del mestre de Penyafiel i aquest fragment". Gudiol i Ricart 1938, p. 18. Post s'hi va mostrar reticent i va preferir mantenir una vinculació estilística de l'obra amb el pintor Guerau Gener. Post 1941, p. 621-622 i Post 1947, p. 752.

8. Ainaud & Verrié [1942], cap. XXV.

9. Gudiol i Ricart [1944], p. 38. També Gudiol i Ricart 1955, p. 94. Tant l'atribució d'aquesta peça a Mates com l'adscripció a una fase de maduresa de la trajectòria del pintor són dues qüestions generalment acceptades pels darrers estudis que s'hi ha referit: Gudiol i Ricart & Alcolea i Blanch 1986, p. 91-92, fig. 32; Alcoy 1998, p. 238; Alcoy & Miret 1998, p. 58-59, cat. núm. 9; Verrié 2005, p. 92-93 i 97-98; Macías & Favà & Cornudella 2011, p. 91; Favà & Cornudella 2012, p. 48.

JOAN MATES
***Plany sobre Crist mort*, procedent del Palau de la Generalitat, cap a 1415-1430, MNAC, 15921.**

JOAN MATES
Lamentation over the Dead Christ, from the Palau de la Generalitat, around 1415-1430, MNAC, 15921.

La versió més similar conservada és una taula de coronament ogival del Museu Capitular de Girona, la qual, després d'alguns titubejos, també ha estat apropada a la producció de Joan Mates[10]. De fet, m'inclino a creure que les diferències d'estil entre ambdues en realitat responen a la intervenció que el pintor i restaurador Alexandre Planella efectuà sobre la taula gironina el 1883[11]. I és que les analogies, que són moltes, fins i tot es concreten en l'ús d'idèntics motius decoratius en les robes, habitualment realitzats de manera seriada dins d'un mateix taller[12].

El compartiment central de la predel·la del Retaule de sant Miquel i sant Nicolau de Santa Maria de Manresa, que és una obra documentada de Jaume Cabrera (1406), i la taula procedent de Torroella de Montgrí (Museu d'Art de Girona), atribuïda al mateix pintor, contenen les altres dues versions més properes del tema. Els documents, a més, informen del fet que el 1400 Cabrera havia contractat una obra semblant a la darrera per a la capella del Sant Sepulcre de la catedral de Vic, la qual, segons contracte, havia d'emular una realització precedent del convent barceloní de Montsió[13].

S'han remarcat les analogies existents entre aquest grup d'obres i una miniatura catalana del *Sant Enterrament* dels volts de 1400 continguda en un còdex preservat a la biblioteca d'El Escorial (ms. A.III.1)[14]. Sovint també s'han establert vincles amb la taula de Lluís Borrassà probablement pervinguda del Retaule de sant Antoni de la seu de Manresa (doc. 1410). Els lligams compositius del *Plany* del MNAC amb totes dues obres, que existeixen, són però més tènues que els que manté amb les realitzacions mencionades anteriorment. Quant a la taula de Borrassà, a més, la cronologia anterior de l'obra documentada de Cabrera, compositivament més propera a la nostra, em porta a creure que els contactes entre ambdues degueren ser mediatitzats per un model precursor[15].

Obres i documents, per tant, certifiquen l'èxit d'aquest tema pasqual en la pintura barcelonina dels volts de 1400[16]. Les analogies compositives, decoratives i cromàtiques dels exemplars conservats denoten, d'altra banda, que en determinats tallers pictòrics es va emprar un mateix model, en boga com a mínim des d'inicis del segle XV. En determinats casos s'ha fet referència explícita a l'ús de cartrons per donar resposta a aquestes composicions[17]. Cal esperar, tanmateix, que un futur estudi analític de cadascuna d'aquestes obres no tan sols ajudi a escatir els respectius processos creatius sinó també a establir-ne una seqüència definitiva.

L'observació del *Plany* de la Generalitat (i de la versió del Museu Capitular de Girona) ens permet esbossar, de moment, algunes qüestions sobre el seu procés creatiu. La coincidència de certs perfils entre les respectives figures i la diferència de mides de les dues obres ens situa més a prop de la transposició a escala d'un model que d'un calc. Aquesta hauria estat feta per parts, fet que justificaria l'atapeïment de les dues composicions, on les figures semblen haver estat adaptades als marcs, i creen fins i tot certes incongruències de tipus narratiu. En aquest sentit, la taula gironina evidencia un clar conflicte de superposició entre les figures de la Magdalena i Nicodem; i tant en aquesta taula com en la del MNAC, una de les mans de Josep d'Arimatea està a punt d'agafar la corona d'espines de Crist en lloc del sudari. Aquests exemples, alhora, ens porten a creure que totes dues composicions parteixen d'un model comú i que tal vegada va ser formulat al taller dels Serra, on se suposa que tant Mates com Cabrera haurien estat formats[18].

10. Com l'exemplar del MNAC, en un primer moment va ser atribuïda al Mestre de Penafel (Gudiol i Ricart 1938, p. 18), i després a Joan Mates (Gudiol i Ricart [1944], p. 38). Superada una atribució a Jaume Cabrera (Gudiol i Ricart & Alcolea i Blanch 1986, p. 95, cat. núm. 251, fig. 453), Rosa Alcoy i Montserrat Miret l'han considerat com una possible obra de Joan Mates i el seu taller. Alcoy & Miret 1998, p. 59, cat. núm. 160. Mates realitzà també una variant del tema, la Verge de la Pietat rodejada de l'Evangelista, la Magdalena i les santes dones, en un dels dos compartiments de predel·la de la Galeria Corsi de Florència. Sobre aquesta, Sureda 1995.

11. Planella va signar la seva intervenció en el marge inferior dret de la taula. La notícia de la restauració va ser publicada a *La Vanguardia*, 21-12-1883, p. 4.

12. Les respectives robes de Josep d'Arimatea, per posar un exemple, llueixen el mateix motiu amb un cigne. Els altres dos motius decoratius del *Plany* del MNAC també van ser fets amb plantilla i es retroben en altres obres del catàleg de Mates. Així es va posar en relleu a l'exposició "El Museu explora. Obres d'art a examen", comissariada per Mireia Mestre, cap de l'Àrea de Restauració i Conservació preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya, el 2012-2013.

13. Sobre les versions de Cabrera i el Retaule de Montsió, Ruiz 2005, que remet a la bibliografia anterior.

14. Planas 1994, p. 112, fig. 18; Cornudella 2012, p. 142.

15. Els contactes amb aquesta obra de Borrassà, avui inserida al Retaule del Sant Esperit de Manresa, de Pere Serra, ja foren assenyalats a Gudiol i Ricart 1938, p. 18. Han estat invocats per explicar la monumentalitat del *Plany* de la Generalitat (Alcoy & Miret 1998, p. 58-59) i per establir-ne una cronologia *post quem* (Verrié 2005, p. 97).

16. S'ha apuntat una possible funcionalitat d'algunes d'aquestes formulacions monumentals en la litúrgia pasqual a Español 2009a, p. 62-63.

17. Post 1930, p. 371; Alcoy & Miret 1998, p. 59.

18. La utilització d'un cartró dels Serra es defensa a Post 1930, p. 371.

1

2

3

4

5

1 JOAN MATES
***Plany sobre Crist mort*, procedència desconeguda, cap a 1415-1430, Museu Capitular, Tresor de la Catedral de Girona.**

2 JAUME CABRERA
***Plany sobre Crist mort*, compartiment del Retaule de sant Nicolau i sant Miquel, de Santa Maria de Manresa.**

3 JAUME CABRERA
***Plany sobre Crist mort*, procedent de la capella de Santa Caterina de Torroella de Montgrí, cap a 1415-1430, Museu d'Art de Girona.**

4 ANÒNIM
***Sant Enterrament*, Oficis de devoció privada, c. 1390-1400, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.**

5 LLUÍS BORRASSÀ
***Plany sobre Crist mort*, probable compartiment del Retaule de sant Antoni, de Santa Maria de Manresa.**

1 JOAN MATES
Lamentation over the Dead Christ, provenance unknown, around 1415-1430, Museu Capitular, Treasure of Girona Cathedral.

2 JAUME CABRERA
Lamentation over the Dead Christ, compartment of the St Nicholas and St Michael altarpiece from Santa Maria de Manresa.

3 JAUME CABRERA
Lamentation over the Dead Christ, from the Chapel of Santa Caterina in Torroella de Montgrí, around 1415-1430, Museu d'Art de Girona.

4 ANONYMOUS
Holy Burial, private devotional offices, *c.* 1390-1400, Royal Library of the Monastery of de San Lorenzo at El Escorial

5 LLUÍS BORRASSÀ
Lamentation over the Dead Christ, probable compartment of the St Antony altarpiece, Santa Maria de Manresa.

Per ornament e servey de la capella de Sant Jordi

La devoció a sant Jordi i la Diputació del General
ANNA MUNTADA I TORRELLAS

Vestir l'altar de la capella: *hun pali molt bell brodat de fil d'or, de argent e de seda*
ANNA MUNTADA I TORRELLAS

Una capella *ab tots arreus e forniments*. El servei d'altar obrat per l'argenter Bernat Llopart
JOAN DOMENGE

El Retaule de sant Jordi de Bernat Martorell
GUADAIRA MACÍAS / RAFAEL CORNUDELLA

El tern gòtic de Sant Jordi, la *passio* brodada d'un *megalomartyr*
MARIÀ CARBONELL I BUADES

La compra d'un Sant Jordi d'argent parisenc. Altres adquisicions i encàrrecs del cinc-cents
JOAN DOMENGE

El *Missal de la Generalitat*
ANNA MUNTADA I TORRELLAS

L'arribada i la custòdia de relíquies. Un reliquiari *molt bo y sumptuós*
JOAN DOMENGE

Els Ros, argenters *de traça* al servei del General
JOAN DOMENGE

Parament litúrgic modern i contemporani
MARIÀ CARBONELL I BUADES

Per ornament e servey of the St George Chapel

When in 1433 the Parliament of the Principality agreed to build the chapel they did so invoking St George. They had decided to equip it with everything required for the service and ornament of the cult. A wide range of useful documents allow us to imagine a sumptuous whole – gold and silver work, embroidered vestments and chalice cover, tapestries woven in Flanders, illuminated manuscripts – which the passage of time has gradually thinned out. Nevertheless, the chapel houses jewels of European artistic culture of the 15th century. Luckily the rich Frontal of St George, the Dragon and the Princess is still in the chapel. This work, embroidered by A. Sadurní, is unrivalled as an embroidery in haut-relief with a maximum stitch length of 27 cm, difficult to imagine. Pieces of this category are numbered and belong to the exclusive universe of textiles which have survived down to our time. That is also the case of the sumptuous crimson brocade velvet vestments with embroidered scenes from the passion of St George. The small number of narrative embroideries and the fact that it has been conserved whole make it exceptional in the European panorama of the International Gothic. If the tapestries that served to adorn the walls of the chapel and the house on feast days – with the histories of the conquests, among others – had not been lost in the siege of 1714, today we would have a genuine Georgian apotheosis woven and/or embroidered of the life, legend and martyrdom of the saint: tapestries, frontal and vestments. No less valuable is the silver sculpture of St George standing dressed in his knightly armour, probably made in Paris in the early 15th century, which the deputies bought in 1536. The patron saint of the Catalan Government – and with time of the Principality too – was all over, on the frontal, on the cross and on the silver chalice, on the altarpiece and, of course, on the keystone. This is a meditated and coherent whole where far more than the usual artist's culture appears. And so the decoration of the St George Chapel deploys a dense programme, devout, moral and political, overlapping with the hagiography of power (conceived by Marc de Vilalba, abbot of Montserrat and ecclesiastical deputy in 1433). It is an ethical theme that transcends Christian morality and is carried into the civil sphere. The *Renaissance Missal* and the reliquaries belong to another historical and artistic context, which was already advancing in the 16th and 17th centuries. The missal, a de luxe copy, printed and illuminated, allows us to reconstruct the atmosphere of the publication of the book in Catalonia in the early years of the printing press, whilst the relics bear witness to the cult of the patron saint. The donation in 1586 of the "notable relic of the arm of St George" inspired the creation of Felip Ros' sumptuous reliquary. The fortunes of war and other mishaps have caused irreparable losses among the *arnesia sacra* which once ennobled the palace chapel.

St George Altarpiece

The St George Altarpiece, distributed between the Musée du Louvre – four narrative compartments devoted to the martyr –, the Chicago Art Institute – the central panel with the battle between St George and the dragon – and, most probably, the Philadelphia Museum of Art – a Virgin and Child, the cardinal virtues and other figures – is without doubt Bernat Martorell's masterpiece. Painted on oak panels, with an interesting treatment of colour which includes an outstanding use of complementaries and iridescents with imaginative compositions, it is an exceptional work in terms of its pictorial qualities and quite unusual for its dedication to the holy warrior of Cappadocia who, in Catalonia, enjoyed a devotion that was practically confined to royalty and the aristocracy. That dedication to St George, patron saint of the monarchs of Catalonia-Aragon and the Diputació del General de Catalunya – the Catalan Government – is indeed one of the arguments for establishing its original destination, the Palace chapel, built by Marc Safont between 1432 and 1434. Although there is no document that confirms that site, the iconographic content, Martorell's professional connection with the deputies and the link between the altarpiece and other works of art done for them, as well as the odd indirect documentary reference, all point to that origin. In this chapter we will review that question, as well as the chronology, style and original configuration of the piece.

←

ANTONI SADURNÍ
Frontal de sant Jordi, el drac i la princesa, 1450-1451, capella de Sant Jordi, Palau de la Generalitat, detall.

ANTONI SADURNÍ
Frontal of St George, the Dragon and the Princess, 1450-1451, St George Chapel, Palau de la Generalitat, detail.

Imatge d'argent de sant Jordi, segle XV, capella de Sant Jordi, Palau de la Generalitat, detall.

Silver sculpture of St George, St George Chapel, Palau de la Generalitat, detail.

La devoció a sant Jordi i la Diputació del General

ANNA MUNTADA I TORRELLAS

benaventurat Mossenyer Sent Jordi
qui és cap e senyal del damunt dit General

Aquesta particular història[1] comença quan, entrat el segle XV, la Generalitat emprèn les obres d'engrandiment de la modesta casa que l'allotjava. És llavors que el patronatge del sant cavaller comença a prendre forma plàstica: els sant Jordi desfilen esculpits, pintats, brodats, il·luminats, etc. Poc a poc, la iconografia jordiana anirà omplint els racons de la Casa del General, i molt especialment de la capella. Al llarg dels segles, mestres d'aquí i de fora van contribuir a vestir-la i embellir-la.

En efecte, les peces del parament litúrgic de la capella que s'estudien a continuació són el suport d'un heterogeni cicle dedicat a sant Jordi, en què es narren episodis prou coneguts com el de la princesa i el drac, i d'altres que no ho són tant, com les escenes de martiri amb les successives morts i resurreccions del sant cavaller. Tenim al davant un singular tresor artístic, tant per la qualitat i finor de les obres que s'hi apleguen com per la diversitat de materials i tècniques emprades.

En primer lloc però, és inevitable preguntar-nos: per què sant Jordi? Avui, la seva festa és una de les més populars i arrelades, i ensems amb una projecció internacional més clara. Amb la celebració de la rosa i el llibre[2], Sant Jordi ha assolit una dimensió cívica i laica que entronca bé amb el sentit inicial de la festa del sant, que també era patró de la cavalleria[3].

Tanmateix no sempre ha estat així, per bé que d'alguna manera les roses ja hi fossin. Hi eren en els poms de flors i herbes oloroses amb què s'enramava la Casa del General en les grans solemnitats; hi eren en les garlandes de roses que les donzelles vestides de blanc duien en processó —roig sobre blanc de ressonàncies jordianes—, etc. Sigui quin sigui el cas, el mes d'abril és temps de roses, la flor que en l'edat mitjana ha tingut més predicament.

En essència, la rosa representa la perfecció, tant en l'àmbit religiós —és la flor mariana per excel·lència, la Verge Maria és justament la *rosa mística* sorgida de l'arrel de Jessé que invoquen les lletanies—, com en el laic, car té un lloc reservat en l'imaginari amorós i en la literatura de l'època com a penyora d'amor cortès que el cavaller en la justa ofereix a la seva dama. Per comprovar com es conjuminen ambdues tradicions no cal anar gaire lluny: la versió montblanquina de la llegenda conta que el sant cavaller, després de matar el drac, va lliurar una rosa a la princesa. I també és una rosa, feta de pètals, fulles i tiges d'or per excelsos orfebres, la que és beneïda pel sant pare en l'escenari de la més solemne de les litúrgies, la pontifícia, i donada a un príncep catòlic en senyal de distinció; llavors la rosa acaba convertida, literalment, en rosa d'or: *rosher d'or fet a forme d'un patit abre ab moltes branches e fulles*, que també els nostres reis van rebre[4].

No cal dir que el contingut de la festa que l'antiga Diputació tributava al seu sant patró ha evolucionat i variat molt des d'aquella primera lacònica anotació en el dietari de la Generalitat de 1412: *Dissabte, a XXIII del dit mes. Festa de sent Jordi*[5]. Amb el temps, es va anar perfilant el cerimonial, se celebraven els oficis i la missa solemnes en la capella de la Casa, *ab molta multitut de cavallers e gentils hòmens e dames*, fent justes i tornejos al Born i al capvespre, si s'esqueia, *una bella cavalcada per ciutat*.

No es tracta ara i aquí de refer-ne l'historial. Sí que, però, convé reconsiderar el procés pel qual sant Jordi, màrtir, cavaller i mite a parts indestriables, ha arribat a cohesionar una comunitat sencera, des de la més mínima expressió —la parella d'enamorats que s'intercanvien la rosa i el llibre— fins arribar a aplegar tot un poble.

A Catalunya, com en d'altres societats de pagesos i mercaders, tradicionalment s'havien invocat els sants protectors de la terra —dels sembrats, de l'aigua, dels animals, etc.—, dels viatgers i, com no podia ser d'una altra manera, de la salut, també la de l'ànima. Si per cas, posats a invocar un sant a cavall de la nostra tradició medieval, aquest hauria estat sant Martí. És el sant que esquinça el seu mantell per donar abric al pobre; no sembla casual que sigui el sant que dóna nom a l'estiuet de sant Martí i a l'arc de colors que els primers raigs de sol dibuixen quan escampa la tempesta.

Tornant a la pregunta que ens fèiem: per què, doncs, un sant cavaller i, endemés, provinent del Pròxim Orient? Sant Jordi de Capadòcia és el megalomàrtir que mor i ressuscita fins a tres vegades. Hauria estat martiritzat a Lydda —la Diòspoli dels grecoromans—, la mort definitiva li arriba només al quart intent en ser decapitat. Des d'Orient, el seu culte es propaga per Occident amb els exèrcits cristians que anaren a Terra Santa. Tot i l'antiguitat i popularitat d'aquest culte, no se'n té cap certesa històrica, i tanmateix, avui moltes nacions i ciutats tenen sant Jordi per patró. Recordant les encertades paraules del pioner treball de R. d'Alòs-Moner, *entre els sants de l'antiguitat*

BERNAT MARTORELL
***Sant Jordi matant el drac*, c. 1435, retaule de la capella de Sant Jordi, detall de la taula central, The Art Institut, Chicago.**
Sant Jordi és el patró de la Generalitat de Catalunya; la seva imatge anirà omplint els racons de la casa del General i molt especialment de la capella.

BERNAT MARTORELL
St George Killing the Dragon, c. 1435, St George Chapel altarpiece, detail of the central panel, The Art Institute, Chicago.
As patron saint of the Catalan Government, the image of St George gradually filled every corner of the Casa del General and especially the chapel.

1. A les autèntiques mestres que són les amigues, per la seva sàvia i estimulant ajuda. Teresa-M. Sala, Sílvia Saladrigas, Elisa Varela, Maria Lluïsa Muntada li han aportat guiatge i perspectiva. I molt especialment a Marià Carbonell per la seva generositat, també intel·lectual, que l'ha dut a compartir tants documents aplegats al llarg dels anys dedicats a la recerca sobre el Palau de la Generalitat.

2. La celebració és relativament moderna. Fou als anys vint del segle passat quan es va concebre la idea de dedicar un dia al llibre; més endavant s'escolliria el 23 d'abril, coincidint amb la mort de Cervantes.

3. En el passat, la festa del sant patró tenia un doble vessant: l'un, religiós i de caràcter restringit, en la capella de la Diputació amb la celebració solemne dels oficis i de la missa; l'altre, profà i ciutadà, de portes enfora, en el Born, llavors l'esplanada més àmplia de la ciutat, escenari de les justes i tornejos organitzats en honor del sant patró de la cavalleria i alhora per al lluïment de cavallers i confrares.

4. Així ho recull la crònica del General —és diumenge primer de juny de 1460—: "Aquest jorn lo senyor rey oí l'ofici a la Seu e anà detraç la professó, segons és acustumat, e anavali al devant lo reverend bisbe de Gerona, qui li portava un rosher d'or fet a forme d'un patit abre ab moltes branches e fulles, e alt, en la sumitat del dit roser, havia una rosa d'or enmig de la qual havia encastat un patit safir. E aquesta rosa li havia tramesa nostre Sant Pare de Roma. Havia aquest joyell de tres palms e mig fins en IIII d'alt, e fonch arbitrat que devia pasar entorn dos marchs e mig. E fonch beneÿda aquesta rosa en Roma, per nostre Sant Pare, lo quart dicmenge de coresme qui vulgarment se apelle lo dicmege de la rosa". Vegeu el volum corresponent dels dietaris de la Generalitat [en línia].

5. En aquests primers anys només es registra el dia de la setmana, el número del mes, el lloc, la festa del santoral —si escau—, i a continuació el que de fet interessa, que és anotar les anades i vingudes de diputats, oïdors, porters i altres funcionaris de la Generalitat per atendre el bon funcionament de la institució. Hem de tenir en compte, doncs, el caràcter pràctic i funcional que es troba en l'origen d'aquesta única i ininterrompuda sèrie documental —que va de 1411 a 1714. Això no obstant, amb el temps, els dietaris acabaran convertint-se en una veritable crònica quotidiana del que s'esdevenia dins i fora de la ciutat. Jaume Safont, a mitjan segle XV, és en bona mesura l'artífex d'aquesta conversió literària. Val a dir que els dietaris són una crònica excel·lent, i de primera mà, dels fets polítics, econòmics, socials i militars però no tant, comparativament, dels fets artístics, ni de la vivència de la religió —punts de vista, aquests darrers, que com és lògic ens interessen més aquí.

Vida del benaventurat cavaller i gloriós màrtir Sant Jordi, antiga traducció catalana de la vida i el martiri de sant Jordi, BC, ms. 889, f. 1. Tot i l'economia i la ingenuïtat de la representació que veiem en l'incipit, hom discrimina amb claredat els diferents actors: sant Jordi i el cavall, la princesa i el drac, però també l'aigua simbolitzant el món inferior.

Vida del benaventurat cavaller i gloriós màrtir Sant Jordi, old Catalan translation of the life and martyrdom of St George, BC, ms. 889, f. 1. Despite the economy and ingenuity of the representation we see in the incipit, we can clearly distinguish the various characters: St George and the horse, the princess and the dragon, but also the water symbolising the underworld.

cap no ha eclipsat la glòria de sant Jordi i entre els de temps posteriors difícilment en trobaríem un altre el patronatge del qual sigui tan universalment estès[6].

En clau nostrada, sant Jordi fou protector de nacions aliades, com Anglaterra, i de nacions rivals, com la república de Gènova. La seva doble condició, cavaller i màrtir, el fa especialment atractiu i nodreix abastament l'imaginari català medieval. Pensem en les aparicions miraculoses del sant cavaller al costat dels exèrcits catalans, i en el crit de guerra, host feta i a punt per al combat: *sant Jordi, firam, firam!* Semblaria com si es volgués justificar la lluita contra l'infidel i "santificar" per tant l'expansió territorial del Casal d'Aragó. Així mateix, si imaginem els escenaris de la llegenda de sant Jordi, resulta fàcil evocar aquell orient pròxim —o no tant!—, de l'altra riba de la Mediterrània, en què de port en port els mercaders catalans entreteixiren les xarxes del comerç internacional. Podem seguir-ne el fil, intangible, en una antiga traducció catalana de la llegenda de sant Jordi, i concretament en uns fragments triats de l'oració que el sant adreça a Déu en veure *la roda tan cruel* del seu martiri: *[…] Senyor ver Déu, tu has mesurat les munts en lo teu pes, e tots los colls en la tua balança, e despertes los inflaments dels vents […] e senyorejà als vents e a la mar*[7]. El llenguatge, doncs, pren un gir aliè al de la literatura pietosa i juga amb les metàfores de pes i mesura, de les balances —per estimar justament la mercaderia—, i del vent, com invocant-lo perquè sigui propici quan les naus es facin a la mar. Certament, tota llegenda té un fons de veritat, somiada o real, i ens serveix per explicar *qui som i d'on venim*. Hom es limita a recrear-la en funció de les necessitats de cada època.

6. Vegeu Alòs-Moner 1926, p. 9.

7. *Ibidem*, p. 37, BC, ms. 889. Aquest manuscrit, conté l'antiga traducció catalana de la vida i martiri de sant Jordi. Mesura i balança són alhora referents de la saviesa divina.

8. "Reina pacificadora" de famílies i de pobles, casada amb el rei Dionís de Portugal. Ja el seu fill l'anomena "a gloriosa rainha santa", va ser canonitzada el 1625. És patrona de Portugal. En les diòcesis catalanes no té tanta veneració.

Fragment del cap venerat de sant Jordi, sagristia de la capella de Sant Jordi. L'abril de 1981 l'abat de San Giorgio Maggiore de Venècia donava a la capella del General un fragment de la relíquia anhelada, que els reis de la casa catalanoaragonesa no deixaren de perseguir amb afany. Així, de manera insospitada, es tancava un llarg cicle històric.

Fragment of the venerated head of St George, St George Chapel sacristy. In April 1981 the abbot of San Giorgio Maggiore in Venice donated to the St George Chapel a fragment of the coveted relic, for which the monarchs of the Catalan-Aragonese house had been searching high and low. And so, unexpectedly, a long historic cycle came to a close.

9. Vegeu Setton 1973. Amb tot, el cicle històric s'acabaria tancant als anys vuitanta del segle passat, quan l'abat de l'Abadia de San Giorgio Maggiore va lliurar un fragment de la *cobejada relíquia* a la capella de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya. Avui l'estoig amb el venerat fragment del cap de sant Jordi es custodia a la sagristia de la capella, juntament amb les altres insígnies, relíquies del sant cavaller i màrtir. Cfr. L'*Autèntica* i l'*Acta de donació* (Venècia, Abadia de San Giorgio Maggiore, 4 d'abril de 1981); signen l'acta de donació el pare l'abat Egidio Zaramella, el prior de la capella, mossèn Joan E. Jarque i els testimonis. Cfr. *Catalunya Cristiana*, núm 81 i 82, d'abril de 1981.

10. "Die veneris, vicessima tercia die aprilis, anno proxime dicto, fuit facta magna processo per canonicos et alios clericos sedis, et parrochialium, et per religiosos civitatis Barchinone, racione bracii sancti Gragorii, que domina reyna Cipri misit ad dictum regem Petrum Aragonum". Vegeu *Crònica del racional*. Arxiu Municipal Històric. Recull de Documents i estudis, vol. I, fascicle II, nov. 1921, p. 153, núm. 143 - 1378 abril 23. Solemne processó amb el braç de sant Gregori, que la reina de Xipre trameté al rei Pere.

11. Cfr. Madurell 1934, p. 52-53, núm. 20. El monarca hauria volgut fer coincidir l'arribada de la duquessa amb la festa de Sant Jordi. Finalment Mata d'Armanyac entra a Barcelona el 24 d'abril de 1373; les noces se celebren l'endemà a la seu.

De tot plegat, amb certesa, què en sabem? Sabem de la devoció que els comtes reis li professaren. Sant Jordi fou un sant al servei de la corona i sant de la reialesa catalana, si més no de Jaume I ençà. Mallorca (1229), València (1238), amb l'ajut del sant cavaller les fronteres s'anaven eixamplant, i ben aviat les cròniques se'n feren ressò. Déu s'arrenglerava amb els exèrcits dels catalans i les aparicions miraculoses de sant Jordi al costat dels reis de la casa catalanoaragonesa feien palès que gaudien del favor diví.

Al capdavall, apropiar-se d'un sant no era res que no haguessin fet per necessitat política tantes altres dinasties regnants. De fet, tampoc van mancar els intents de santificar algun membre de la pròpia nissaga. Així, especialment durant el llarg regnat del Cerimoniós, la figura de Jaume I s'envoltà d'una aura de santedat: certes circumstàncies, com la seva *alta naixença*, les nombroses victòries contra els infidels, la projectada creuada a Terra Santa, semblaven jugar al seu favor. Mentre que la futura santa Isabel, filla de Pere II de Catalunya-Aragó i de Constança de Sicília —i descendent fins i tot d'una altra santa Isabel, santa Elisabet d'Hongria, bestia per via paterna—, l'acabarien fent seva els portuguesos[8]!

Els reis tampoc deixaren mai de cercar amb afany les relíquies del sant protector de llur Casal, i entre totes la més preuada i *insigne*: el cap de sant Jordi. Els intents fallits per posseir-la han quedat ben documentats, l'un rere l'altre, de Joan, primer, i de Pere III, després. El rei Martí el demanarà encara amb insistència. El temps acabaria demostrant la inutilitat de l'esforç. Justament l'investigador nord-americà K. M. Setton té un lloc en aquesta singular història, i en la nostra historiografia, pel fet d'haver estat capaç de refer l'odissea del cap de sant Jordi fins a recalar en la llacuna de Venècia, davant per davant de sant Marc, a l'abadia benedictina de San Giorgio Maggiore[9].

En tot cas, el 1378 el rei rebia un regal molt especial enviat per la seva cosina Elionor, reina de Xipre: la relíquia del braç de sant Jordi. La ciutat anava tota en dansa per festejar-ne degudament l'arribada. Així, coincidint amb la diada del sant, *divendres dia 23 d'abril de l'esmentat any, fou feta una gran processó pels canonges i altres clergues de la Seu, parroquians i pels religiosos de la ciutat de Barcelona, per raó del braç de sant Jordi, que la senyora reina de Xipre envià al dit Pere rei d'Aragó* —traduïm lliurament[10].

No és estrany, doncs, que entrades reials, coronacions o noces —l'escenografia del poder necessita dels seus rituals— es fessin coincidir o se celebressin tenint present el concórrer de la festa del sant. Un episodi significatiu, i tal vegada no suficientment divulgat, es remunta al viatge de Mata d'Armanyac, de camí cap a Barcelona per contraure noces amb Joan. Conservem una carta en què Pere el Cerimoniós dóna instruccions al castellà de Perpinyà per protegir els espais privats del sobirà, de la rauxa dels balls amb motiu de l'arribada de la futura esposa. *Volem empero que tanquets lo paradis nostre e de la Reyna, e aiximateix la cambra prop de la capella on es figurada la imatge de Sant Jordi […]*; això no obstant, també deixa dit que si la duquessa ho vol li siguin mostrats[11]. Allò que pertany a l'àmbit més privat es trama amb allò que és públic i viceversa.

El culte al "gran màrtir" anava arrelant. Ben segur que la devoció reial aviat va trobar empara entre les classes nobles, i en especial l'estament militar. Els reis mateixos fomentaren les confraries i els ordes militars posats sota la seva advocació. No devia costar massa, ja que sant Jordi brindava el model del soldat al servei de Déu i encarnava a la perfecció els ideals de la cultura cavalleresca tan en voga. Recordem que Ramon Llull amb el seu *Libre de l'orde de cavalleria* havia contribuït de manera decisiva a forjar l'ideal del noble cavaller. Aquest clima era palès, socialment i culturalment, en l'èxit de les novel·les de cavalleria.

Certament, al Principat sant Jordi no era tampoc un desconegut. Ja al segle XI, l'abat Oliba li dedicava un altar en el monestir de Ripoll i també en tingué un en la seu

Dietari de la Generalitat, vol. 6, 3, 1455-1458, f. 15v.
Tal com llegim en el dietari, el dissabte 17 d'abril de 1456 la cort instituïa la festa de Sant Jordi al Principat; l'estendard crucífer que hi veiem dibuixat, així ho proclama.

Dietari de la Generalitat, vol. 6, 3, 1455-1458, f. 15v.
As we read in the gazette, on Saturday 17 April 1456 the court instituted the feast of St George in the Principality; the standard with the cross which we see depicted here proclaims it.

barcelonina. Però la llegenda i el mite del sant cavaller no arribaren a quallar en la devoció popular, malgrat els intents de reis, cavallers —i confrares que els seguien de prop. A mitjan segle XV, la festa era celebrada només per la noblesa i els alts estaments. No serà fins al 1456[12], pocs dies abans del 23 d'abril, que es fa una crida pública per la ciutat de Barcelona a fi que *la festa de sent Jordi fos colta generalment per tothom* —festa *colta*, amb culte, és a dir, festa de precepte. La cita prové del dietari de la Generalitat i el dibuix de l'estendard crucífer que s'hi enarbora, així ho proclama[13]. No és, doncs, des de la devoció que la festa de Sant Jordi s'instaura, sinó des del poder, reial i polític, esperant la resposta i la implicació populars.

La decisió havia estat presa finalment en les corts de 1456, celebrades al claustre de la seu barcelonina, el lloctinent Joan de Navarra pronunciava el discurs i el futur cardenal Joan Margarit li donava la rèplica. No sembla casual que la decisió coincideixi en el temps amb la fundació a Poblet de la capella reial també dedicada a sant Jordi. Només amb el pas dels anys i a remolc de les vicissituds mateixes del país, i també, per tant, de la Generalitat, la població acabarà fent seu el sant dels sobirans i dels diputats, que esdevindrà en definitiva sant de la nació[14].

Recordem que la Diputació del General havia assolit la permanència en la cort de Barcelona de 1413[15]. Amb el temps anirà adquirint competències i incrementant recursos, convertint-se en un agent polític de primer ordre[16]. Quan tres segles més tard, el 1714, la Generalitat sigui suprimida —i, és clar, tot el que ella representava—, el caliu de la devoció a sant Jordi no s'apagarà, ans insuflarà alè i encoratjarà el sentiment i la consciència de pertinença a la comunitat sotmesa, i desembocarà finalment en la "nacionalització del sant". Tres segles per construir-la, d'ençà d'aquelles corts de 1413 que conferiren a la Generalitat l'estatus definitiu; tres segles per destruir-la, des de la capitulació de Barcelona de 1714. Som en el tricentenari d'aquell trencament. Les dates juguen el seu rol. Aquest 2014 és l'oportunitat que se'ns ofereix per llegir i interpretar la vida, sent mestres de la nostra pròpia història.

Ben mirat, sant Jordi sembla haver-hi estat sempre: en la lluita contra els sarraïns, en la vertebració del territori, en l'origen de la sobirania comtal i en definitiva de la consciència mateixa de nació. Els diputats, en tot cas, l'havien adoptat molt abans, abans fins i tot de disposar, pròpiament, d'una seu i de dedicar-li la seva capella. El sant Jordi a cavall matant el drac ja apareix en el segell major del General, i la creu en els segells mitjà i menor. *La creu vermella e lo camp blanch, qui és senyal de la Ciutat*[17], la creu és

12. Per bé que, el 1436 la Generalitat ja havia fet un primer intent d'instituir la festa del seu sant patró en tot el Principat. Vegeu la nota 4 del capítol següent

13. Uns pocs dibuixos mnemotècnics, com el que veiem reproduït, acompanyen alguns assentaments del dietari. Suposem que l'autoria correspon a Jaume Safont, que era el principal redactor d'aquest registre de l'escrivania major de la Diputació del General, entre 1454 i 1472.

14. És revelador confrontar aquest procés amb el de l'adopció de sant Jordi a Anglaterra, Cfr. Good 2009.

15. És rellevant subratllar que el 1413 el representant del braç eclesiàstic, i per tant, president de la Diputació, és el pare Marc de Vilalba, primer abat de Montserrat. Justament vint anys després, el 1433, durant el seu segon mandat al capdavant de la Generalitat, es construeix amb poc més d'un any la capella de Sant Jordi de la Casa del General. Vegeu la nota 68 i el que es diu sobre Marc de Vilalba en el capítol següent.

16. La Generalitat havia sorgit com un instrument per percebre i administrar, "comissió delegada de les Corts Catalanes per recaptar els impostos que les corts donaven al rei", sent doncs, un organisme "enutjós" però útil. Les corts reunides a Cervera el 1359 institucionalitzen aquesta comissió delegada, per bé que no permanent encara. L'estructura i el mecanisme de funcionament definitius s'estableixen en la cort de 1413, reunida a Barcelona; d'aquí, també la necessitat d'anar configurant la seu administrativa i representativa.

17. Doc. a. 1395, citat per Cels Gomis, dins Carreras 1908-1918, p. 604.

18. Cfr. Udina 1979, sobre l'escut de la ciutat de Barcelona; i Fluvià 1994, sobre l'escut dels comtes de Barcelona.

19. Vegeu Sagarra 1916-1922, vol. I: XCII, XCV-XCVII; làm. CXXV (761 i 763 a 769). El disseny del segell s'anirà adaptant amb el pas del temps, però les figures resten.

HANS TRAMER
***Segell major de la Diputació del General de Catalunya.* El 1417 la institució feia l'encàrrec d'aquest notabilíssim segell, amb la imatge de sant Jordi occint el drac, a l'argenter alemany.**
JEAN LAURENT (fotògraf)
Detall de la façana gòtica del carrer del Bisbe, c. 1870, BNE.

HANS TRAMER
Great seal of the Diputació del General de Catalunya. In 1417 the institution commissioned this outstanding seal with the image of St George slaying the dragon from the German silversmith.
JEAN LAURENT (photographer)
Detail of the Gothic façade on Carrer del Bisbe, *c.* 1870, BNE.

20. Hans Tramer estarà també al servei del rei Alfons el Magnànim. El trobem documentat obrant per a ell un capriciós anell. El canonge arxiver J. Sanchis Sivera donava la notícia, si bé no era Llorenç sinó Hans —la lectura ha estat verificada per Joan Domenge a l'arxiu de València, juny de 2013.

21. Cfr. Manote 2002.

22. Dit de passada, casa, no palau. Els historiadors han insistit a aclarir l'equívoc; a la ciutat, els palaus ho eren tan sols el del rei i el del bisbe.

23. El de Hieronymus Monetarius —aquest era el seu nom llatinitzat— és un dels relats més interessants dels viatgers que recorregueren la península Ibèrica a finals de l'edat mitjana, de setembre de 1494 a febrer de 1495. El diari de Münzer és escrit en llatí, com era costum. Citem i traduïm lliurament, partint de l'edició castellana. Vegeu Münzer 1991.

una presència constant al país. Senyal traçat en el plànol de l'antiga fundació romana, el *cardo maximus* i el *decumanus* tallant-se perpendicularment; la creu patent —quan els braços s'eixamplen en l'extremitat— de la Santa Creu de la seu barcelonina; i endemés, per bé que creu en sautor, la de santa Eulàlia de Barcelona i de sant Andreu, tots dos sants protectors dels consellers. Així, tancant el cercle d'aquesta cadena simbòlica tornem a la Ciutat Comtal, no oblidem que Barcelona és considerada cap i casal de Catalunya[18].

La matriu d'aquest notabilíssim segell en què s'havia d'*empremptar e figurar la imatge de sant Jordi a cavall qui mata lo drach*, es deu a Hans Tramer. Ferran de Sagarra publicà els documents de l'encàrrec fet per la Generalitat el 1417[19]. Cal notar que en els pagaments apareix un segon argenter, Francesc Costa, involucrat en l'obratge dels segells. Per què un argenter vingut de fora? Hans Tramer, *nadiu de Constança, de l'imperi d'Alamanya*[20]. No oblidem que aquests són els anys en què se celebrava el concili de Constança. Qui és darrere de l'encàrrec? Tal vegada la connexió amb Hans Tramer vingui de la mà d'algun dels eclesiàstics il·lustrats que hi assistiren. El candidat de major consens és sens dubte Felip de Malla, implicat en encàrrecs d'argenteria, entre d'altres.

És possible, com s'ha assenyalat, que la nova representació del segell servís d'inspiració a l'escultor Pere Joan a l'hora de compondre el medalló de sant Jordi que corona el portal del carrer del Bisbe[21]. Tornant a la casa, no oblidem però, que primer és l'*offici*, la funció, així ho palesa la inscripció que duu el segell major: *Segell del offici de la deputació del general de Cathalunya*. L'edifici i tot el que conté vindran més tard.

A mesura que la institució guanya pes polític i econòmic sorgeix la necessitat de disposar d'una *casa*[22] i ben aviat també d'una capella. No som davant d'una arquitectura buida de contingut, importa recordar-ho avui, quan massa sovint succeeix el contrari. Així, des d'aquest punt de vista, té sentit recollir alguns fragments del diari del viatge a la península de Jerònim Münzer, a finals del segle XV[23]. El viatger alemany, que visita Barcelona la tardor de 1494, no deixa de sorprendre's —i sorprendre'ns— anotant detalls i impressions que nosaltres passaríem per alt. Insisteix amb admiració en la construcció feta amb pedra, molt ben tallada: *la seva muralla de carreus, magníficament construïda*, les cases també de pedra, etc., sempre la pedra, fins i tot en el sistema de clavegueram.

Anem però al que ens interessa: hom comprova com Münzer para atenció al sistema de govern, de la ciutat i del territori, i molt especialment als llibres que el fan possible i en permeten el control i seguiment. Així, el viatger s'atura en la *casa anome-*

***Llibre d'hores d'Alfons el Magnànim*, British Library, ms. Add. 28962, f. 67v.**
Som davant d'una reelaboració singular, amb sant Domènec i sant Francesc, del tema de la doble intercessió. La miniatura permet també una lectura en clau local atès que en la ciutat als peus dels sants fundadors, per bé que idealitzada, hi reconeixem la serra envoltant el pla amb les viles esparses, el camí ral que la travessa i en la façana marítima, les drassanes i la llenca de terra amb les barques varades damunt la sorra, característiques de la topografia de Barcelona.

Alfons the Magnanimous' Book of Hours, British Library, ms. Add. 28962, f. 67v.
We are looking at a singular treatment, with St Dominic and St Francis, of the subject of the double intercession. The miniature also allows a local reading since in the city at the feet of the founding saints, albeit idealised, we can recognise the hills surrounding the plain with the scattered villages, the highway that runs across it and on the seafront the shipyards and the strip of land with the boats beached on the sand, characteristic of the topography of Barcelona.

nada Diputació —que fóra com 'casa diputada' per a això— [per a la reunió diària dels tres representants, un dels clergues, un altre de la noblesa i el tercer de la comunitat]. *Allí reben tots tres els tributs que antigament eren dels reis, i els destinen al que convingui. Tenen* —afegeix— *els seus escrivans, que porten la relació ordenada de tot*. També visita el Consell de la ciutat, mostrant-se captivat, no tant per la casa amb el seu hort, magnífica, com per *una gran sala plena de llibres, que creuries una biblioteca*, on es custodien els annals i els llibres de tributs i de govern[24].

Cal insistir, doncs, en el fet que primer són les institucions i llurs funcions. De fet, mentre no disposaren de seu pròpia, consellers i diputats es reunien a recer de l'Església, costum gens estrany en una societat fortament religiosa. El Consell solia trobar-se en el convent dominic de santa Caterina, i els diputats ho feien habitualment al convent de framenors. Dominics i franciscans estaven al servei de la ciutat.

Hem localitzat una miniatura en el *Llibre d'hores d'Alfons el Magnànim* que ens ve com l'anell al dit: som davant d'una versió particular del tema de la doble intercessió[25], tret que aquí els que intercedeixen a favor de la ciutat davant de Jesucrist serien els sants fundadors dels ordes. Ha estat llegida com la representació d'una ciutat ideal[26], però per què no veure-hi també la imatge —per bé que idealitzada— de la mateixa Ciutat Comtal aixoplugada als peus de sant Francesc i de sant Domènec? La serra envoltant el pla amb les viles esparses; el camí ral que la travessa; en la façana marítima, hom hi reconeixeria les drassanes —l'edifici insígnia de la ciutat— i en la part baixa, a la dreta, la llenca de terra amb les barques varades damunt la sorra.

Els consellers comencen a bastir una casa pròpia ja el 1369, buscant preservar la seva independència[27]. En acabar el segle, Arnau Bargués contracta la construcció de la façana *tan bella*, per a la qual Jordi de Déu esculpeix els escuts amb els senyals de la ciutat i del rei. Façana, portalada i finestrals, sala de reunions, escrivanies, pati i capella, el 3 d'abril de 1401 s'hi deia la primera missa[28]. Dècades després, els diputats del General volgueren, per noble emulació, tenir llur casa i capella. És un procés que corre en paral·lel a la tendència mateixa de la ciutat baixmedieval de recuperar els espais públics, i el sentit de la cosa pública.

Consell i Diputació han estat sempre frec a frec. El Comú juga però, amb l'avantatge insalvable de l'antiguitat en el temps: la ciutat *era* —es troba en l'origen mateix de l'autogovern— abans de qualsevol altra institució. Perquè una institució *fou*, de retruc acabà sent-ho també l'altra: són referents i alhora competidores. Per exemple, els manuals del Consell, coneguts amb el títol de *Manual dels novells ardits*, són el model dels dietaris de la Generalitat[29].

També en l'àmbit artístic assistim a un estira-i-arronsa: una cursa de fons en què totes dues institucions rivalitzen en prestigi a partir de la "noblesa" de la seva casa i la "riquesa" dels seus arreus. Si el Consell havia construït la capella dècades abans, la Diputació s'avança vestint-la amb el retaule d'un pintor de renom, Bernat Martorell. Els consellers no volen ser menys i decideixen confiar a Lluís Dalmau, el pintor portador de la novetat flamenca, la magnífica taula de la *Mare de Déu dels Consellers* (1443-1445), tota una afirmació de llur poder i del de la ciutat[30].

A l'hora d'abordar l'estudi del parament litúrgic de la capella de Sant Jordi de la Generalitat no podem prescindir d'aquest joc a dues bandes: el *Comú* —el conjunt de persones que viuen en societat— i el *General* —allò que abraça el conjunt d'un servei, comandament o administració, segons el diccionari Alcover-Moll. El Comú i el General, costat per costat i sempre enfrontats, com en un joc de miralls fent ús de la metàfora de *speculum* conformadora de l'imaginari medieval. Aquesta rivalitat serví per instigar i per inspirar, alhora.

Encara que, a dir veritat, acabés sent un joc no a dues bandes sinó a tres, no debades les façanes de l'Ajuntament i de la Diputació miraven llavors al carrer que va a la seu[31].

24. *Ibídem*, p. 11 i 19.

25. Doble intercessió: sol representar-se la imatge de la Verge intercedint a favor de la humanitat davant del Fill, oferint-li el pit que l'havia alletat; perquè aquest al seu torn intercedeixi davant de Déu Pare. En la miniatura de les hores del Magnànim, per damunt dels sants confessors, veiem també la Verge i sant Joan Baptista, els intercessors habituals.

26. Segons Villalba Dávalos, en l'escena s'evoca una visió de sant Domènec, que els hagiògrafs del sant fundador identifiquen com el tema de la intercessió de la Verge davant del Fill. Sant Vicent Ferrer l'actualitza en reviure en primera persona aquesta mateixa visió; s'hi refereix en diversos dels seus sermons, entre els quals precisament el que predicà a Barcelona, el 5 d'agost de 1413. Per aquestes i altres dades vegeu Español 2007. L'estudi reconstrueix el context historicoartístic i devocional del manuscrit. Aquest "saltiri i llibre d'hores" fou adquirit el 1872 i es conserva a Londres, British Library, ms. add. 28962.

27. Cfr. Duran 1951, p. 14-15.

28. És possible que se seguís treballant en la capella fins al 1409. Vegeu Beseran 2003b.

29. Juntament amb els llibres de Deliberacions, els 109 volums de la col·lecció "Dietaris" són avui fonts imprescindibles en l'estudi de la història de la Generalitat, també de la seva història artística "Fou de mà de Jaume Safont, doncs, que el Dietari es convertí en un instrument mixt, entre administratiu i de crònica històrica. […] no inventà el model sinó que seguí l'exemple, que el notari coneixia prou bé per raó dels seus treballs a les oficines municipals, de la Casa de la Ciutat. La Crònica del Racional, d'una banda, i especialment el Manual de Novells Ardits, iniciat el 12 de setembre de 1390, representa el precedent més paradigmàtic dels Dietaris de la Diputació del General".

30. Cfr. Molina 1999, p. 173 i s.

31. Ens referim a la del medalló esculpit de sant Jordi, oposada a la primitiva façana del carrer de Sant Honorat. En una societat religiosa i ritualitzada la litúrgia del poder no pot prescindir del concórrer de la seu i del bisbe. Pel que fa a les comandes artístiques, la catedral proporciona referents, models o artistes; i, si s'escau, en ocasions molt especials pot arribar a deixar en préstec alguna peça del tresor.

Vestir l'altar de la capella: *hun pali molt bell brodat de fil d'or, de argent e de seda*

ANNA MUNTADA I TORRELLAS

ab la ymage de Sant Jordi qui mata lo drach

Som a dilluns 9 de febrer de 1433. La cort és reunida a Barcelona, en el capítol de la seu, presidida per la reina Maria, consort del senyor rei Alfons el Magnànim[1]. Pren la paraula el diputat eclesiàstic, l'abat de Montserrat Marc de Vilalba, en nom seu i dels altres condiputats, pel braç militar Bernat Galceran de Pinós, vescomte d'Illa i de Canet, i pel braç reial Francesc Desplà, ciutadà de Barcelona.

El president de la Diputació demanava als representants que tinguessin per bo i en profit de tots, del General i d'aquells que en el dia a dia freqüentaven la casa, atorgar la llicència i els cabals necessaris per a la construcció d'una capella.

Els diputats comptaven ja amb el vistiplau de la comissió de nou persones que la mateixa cort havia anomenat *per a reconèixer lo estament del dit General de Catalunya e de la casa de la Deputació*, i valorar així l'estat en què es trobaven la institució i les seves dependències. La compra, poc abans, d'un alberg a la banda de tramuntana per ampliar i fer alguns canvis necessaris a la Casa del General, brindava l'oportunitat de construir una capella: *en la qual cascun die personalment se cantàs una missa per que fos donada occasió e avinentesa als deputats e altres en la dita casa concorrents de hoir missa e regonèxer lur Crehador.*

La petició s'emmarca en un context d'intensa religiositat, en què fins i tot el rei deu obediència a l'autoritat de l'Església. S'entén també així que la presidència de la Diputació correspongui sempre al representant del braç eclesiàstic, independentment de quins siguin els diputats escollits en cada trienni. Fetes les oportunes *exposicions e suplicacions*, finalment es procedeix a la resolució. Pel seu interès i pel fet que és un document inèdit, transcrivim a continuació els termes de l'acord:

> Sie per vosaltres en loch decent e covinent a vostre arbitre ffere fabricar e obrar de pedra en manera e structura condecent una capella ab tots sos necessaris forniments e arrenjaments e altres coses a deguda perffeccio de aquella necessaries, sots titol o invocacio del glorios[2] cavaller e martir de Deu monssenyor sant Jordi, de les armes e ensenyes del qual glorios sant lo dit general es insigniter e decorat.

Malgrat el formulisme i la retòrica propis d'aquest tipus de document, l'acta de corts aporta dues dades rellevants. En primer lloc, s'especifica quelcom "sorprenent", com ara el material, la pedra, amb què la capella s'haurà de *fabricar e obrar*. Sorprenent, quan tot l'edifici, fet i fet, ja ho era. En l'elecció de la pedra devia pesar la certesa de la durabilitat en el temps, i el convenciment que per la seva mateixa naturalesa era més noble i adequada al caràcter sacre de la nova edificació.

La precisió, al seu torn, convida a reflexionar sobre el tipus de coberta. Com ja remarcà Marià Carbonell, la capella i la sagristia són els dos únics espais de la casa amb volta de creueria feta amb pedra, a diferència dels enteixinats de fusta que s'usen en

1. Vegeu les actes del procés de corts de 1431. L'exemplar que hem consultat és el de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. AHCB, 1 B. XVI-31, f. 54v-57. Cfr. Solé i Sabaté 2003, I, p. 141-146.

2. La paraula *glorios* es repeteix tres vegades; dues s'ha ratllat. *Ibidem*, f. 56v.

ANTONI SADURNÍ
Frontal de sant Jordi, el drac i la princesa, 1450-1451, capella de Sant Jordi, Palau de la Generalitat. A Catalunya assistim a una progressiva desmilitarització del culte a sant Jordi com si, un cop completada la conquesta, el sant fos requerit per a tasques més pròpies dels temps de pau. És el relat del dia a dia que es va desplegant en el brodat fins a la mateixa línia de la costa. Hi descobrim els homes menant el bestiar, traginant mercaderies, anant al tros… per conrear aquella mateixa terra de la qual el sant duria el nom.

ANTONI SADURNÍ
Frontal of St George, the Dragon and the Princess, 1450-1451, St George Chapel, Palau de la Generalitat. In Catalonia there was a gradual demilitarisation of the cult of St George as if, once the conquest had been completed, the saint was needed for tasks more in keeping with times of peace. This is the day-to-day story that unfolds on the embroidery as far as the coastline. We see men leading cattle, carrying goods and heading out to their plots to cultivate that land from which the saint would take his name.

la resta de les estances, inclosos els claustres i les llotges. Buscat o no, amb la pedra, s'acabaria brindant una oportunitat a l'escultura.

En segon lloc i fonamental, hom determina la dedicació de la capella. La cort donava via lliure a la seva construcció i, el que és més important, la institució sota la invocació del tres vegades gloriós cavaller i màrtir de Déu monsenyor sant Jordi. Per una vegada, els representants a corts arribarien a un consens ràpid. Al capdavall, per a l'estament reial suposava adoptar la devoció mateixa dels reis; per a l'estament militar, fer seu el sant patró de la cavalleria; mentre que per a l'estament eclesiàstic significava enaltir la memòria del gran màrtir. Sant Jordi, recordem-ho, era venerat com el megalomàrtir que morí i ressuscità tres cops, una singularitat de la seva hagiografia no aliena a l'emfàtic *gloriòs gloriós gloriós*, repetit fins a tres vegades, en la susdita acta.

És important repassar la cronologia del projecte. El febrer de 1433 s'acorda la construcció de la capella, que el juliol de 1434 és ja enllestida; un temps certament breu per a una obra, per bé que petita, tan feinosa i meditada[3]. La intenció, però, va molt més enllà. Justament el 1436 els diputats feien una primera petició a les corts reunides a Montsó perquè sant Jordi fos festa de guardar en tot el país: *Per què, senyors, plàcia a vosaltres façats ab e de Cort que la dita festa del dit beneit Sant sia d'ací avant tots anys colta*[4]. Si la petició hagués estat atesa, hauria suposat la culminació lògica de l'empresa. La Generalitat, a més, amb la celebració del sant patró arreu del país, hauria aconseguit projectar-se portes enfora.

La capella de Sant Jordi sorprèn, d'entrada, per les reduïdes dimensions, que en canvi s'expliquen fàcilment per la funció que li és encomanada. Cal recordar que no és una capella oberta al carrer —és a dir, no té una comunitat de feligresos adscrita—, sinó que funciona com una capella àulica, de caràcter privat, adaptada a les necessitats litúrgiques de tots els qui dia a dia freqüenten la institució.

Novament ens servim de l'esmentat llibre d'hores d'Alfons el Magnànim[5], la imatge ara escollida ens permet evocar l'interior d'una capella de característiques similars. Tota l'atenció se centra en l'altar bellament abillat i presidit per la maredeu del retaule; el celebrant, vestit de pontifical, és assistit pel diaca i el sotsdiaca. La resta de personatges s'estrenyen en un espai certament escàs, sense renunciar tanmateix a una clara disposició cerimonial i jeràrquica: el costat de l'evangeli es reserva al rei i als seus familiars més pròxims, mentre la reina i les dames del seu seguici ocupen el de l'epístola —les qüestions de protocol, llavors com ara, no eren una qüestió menor.

L'escassetat de l'espai contrasta amb la solemnitat de la posada en escena, el tot sumptuosament arreat: el frontal i les estovalles vestint la mesa amb la vaixella eucarística i els canelobres al damunt, els graons de l'altar recoberts amb draps de peu; casulla, mitra i dalmàtiques dels celebrants s'han confeccionat amb rics teixits llavorats; el mur empal·liat; els sitis del rei i la reina folrats de domassos. No hi manca cap detall, com ara l'enrajolat del paviment, el bancal en què s'asseuen els prohoms, o el faristol amb el llibre de cor obert al voltant del qual s'agrupa la *schola cantorum*; i tampoc hi falta la música, ja que el miniaturista, jugant hàbilment amb la pàgina, col·loca just dessota —en el camp de la S de *Salve*—, l'organista amb l'instrument —un orgue de peu— i l'assistent insuflant l'aire que el fa sonar mitjançant les manxes. Imaginem-hi encara el tremolor de la llum de les espelmes i l'acòlit encensant l'altar. La celebració interpel·la tots els sentits.

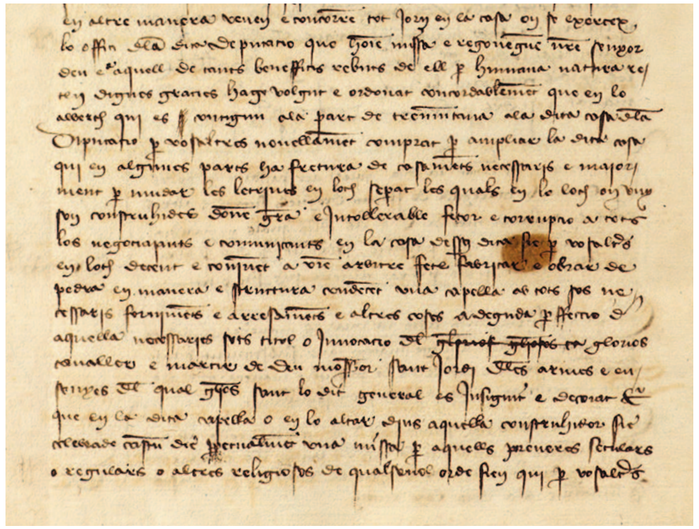
Avui no és fàcil fer-nos una idea de com devia ser l'espai de la capella de la Diputació en origen, així com l'encaix amb la resta de l'edifici. Cal recordar que la capella, tal com documentà l'historiador Marià Carbonell, fou traslladada a mitjan segle XVI des del pla del carrer a la planta noble de la casa[6]. Encara ho fa més difícil l'ampliació duta a terme en temps de l'Audiència borbònica: en afegir l'ampli espai cupulat del nou presbiteri, no sols s'esborra el rastre de la capçalera primitiva, sinó que s'alteren irremissiblement l'equilibri i el sentit espacial interns. La capella pròpiament dita ha acabat convertida en un lloc de pas. Ja ho era el 1855, quan Antoni de Bofarull escriu

3. 1433 i no 1432, com fins ara s'havia dit, ja que la lectura de les actes del procés de corts de 1431 ens permet rectificar la data d'inici de la construcció de la capella. En aquests mateixos anys, Bernat Martorell pinta el Retaule de sant Jordi de la capella, la seva cronologia s'ha fixat a l'entorn de c. 1435. El mateix artista pinta per encàrrec de les corts de Montsó, entre 1435 i 1437, un altre retaule dedicat a sant Jordi.

4. "[…] Car bé ens dóna de parer que semblant festa se degués colre e honrar ab ses solemnitats, atès principalment que el dit beneit Sant Jordi e lo seu penó, és cap e vexil·le en tots los actes de batalles qui es fan per lo senyor rei nostre, e encara per qualsevol altres, així del Principat de Catalunya com dels altres regnes e terres […]. Vegeu Alòs-Moner 1926, p. 84-86. Cfr. Dietaris 1994-2007, I, p. 130-131.

5. British Library, ms. add. 28962, f. 281v. Vegeu la nota 26 del capítol anterior.

6. "E la demunt dita capella tornarà e posarà aquella com vuy està sobre les dites arets e voltes noves sens nungun dan de les pesses e mullura que allí és […] que sens alguna lesió nocument o perill de la altra obra de la dita casa de la Deputació sie mudada dita capella, pilars y archs com és dit". Vegeu Carbonell 2003, p. 101-107.



Actes del procés de corts de 1431, AHCB, 1 B. XVI-31, f. 56v. El 9 de febrer de 1433 els representants reunits en el claustre de la catedral barcelonina acorden la construcció de la capella de la Casa del General; s'ha de fabricar amb pedra i dedicar a sant Jordi de Capadòcia, el megalomàrtir que mor i ressuscita tres vegades —en el document la paraula *gloriós* es repeteix tres cops, si bé dos s'ha ratllat.

Minutes of the proceedings of parliament from 1431, AHCB, 1 B. XVI-31, f. 56v. On 9 February 1433 at a meeting in Barcelona Cathedral the representatives agree to build the Casa del General chapel; it must be of stone and dedicated to St George of Cappadocia, the great martyr who died and was resurrected three times. In the document, the word glorious is repeated three times, although two of them have been struck out.

a la seva guia cicerone de Barcelona que *la capilla interior está formada a espaldas de la antigua, que es el espacio que ahora sirve de entrada*[7].

Si la valorem en el context de les construccions del seu temps, som davant d'una obra relativament estranya, una microarquitectura summament ornamentada que té poc a veure amb la *funcionalitat estructural i la simplicitat decorativa* pròpies de l'arquitectura dels territoris catalans des de mitjan segle XIV. A la manera d'un contenidor preciós, *reliquier sumptuós on es guarda la relíquia preciosa del Sant Cavaller patró de Catalunya*, és com la imaginava J. Folch i Torres[8]. En efecte, la capella és ja de per si ornamentada. Llevat dels murs interiors llisos —en espera de ser recoberts pels tapissos i domassos—, tot esdevé suport per a l'escultura: la volta de creueria amb les seves claus, nervis i plements, les mènsules on aquesta arrenca, etc., la façana mateixa és llavorada en pedra, gairebé com si es tractés d'un parament tèxtil.

Ara toca vestir aquesta arquitectura i especialment l'altar, el punt focal que durant la celebració concentra tota l'atenció: *en el culte cristià l'altar és el moble damunt el qual s'ofereix el sacrifici eucarístic*[9]. Molt ha evolucionat la idea d'altar des de la pedra erigida que serví a Noè, Isaac, Abraham, Jacob o Moisès —com veurem, la referència als patriarques de l'Antic Testament no és gratuïta[10]. En l'edat mitjana la mesa de l'altar se sol decorar amb el retaule i el frontal. Aquest davant, aquell damunt, compartint estatus i captivant mirades, però per a la història de l'art semblava com si sols existís el retaule. En general, el frontal ha rebut per part dels investigadors molta menys atenció, malgrat que és una peça igual d'important en el conjunt de la decoració de l'altar.

Capgirem el punt de vista i posem ara el focus, aquest cop sí, en el fascinant i bellíssim pal·li brodat del sant Jordi, el drac i la princesa de la capella del Palau del Generalitat. Sigui dit ja d'entrada, encara se'ns fa difícil decidir quins són els epítets que de veritat fan justícia a una obra única, per la seva significació històrica i artística. I per molt més, són comptades les peces d'aquesta categoria pertanyents a l'exclusiu univers del tèxtil que han pervingut fins als nostres dies.

Desxifrar-ne el sentit, analitzar-ne i entendre'n la materialitat fent-la transcendir: aquesta és la intenció que ens mou. És el fil, fils de seda, d'or i d'argent —som en mans de

→

Llibre d'hores d'Alfons el Magnànim, British Library, ms. add. 28962, f. 281v.

Interior de la capella del Palau de la Generalitat, vist des del presbiteri. Aquest espai de planta quadrada i volta estrellada correspondria al de la primitiva capella gòtica; les reduïdes dimensions s'expliquen perquè és una capella de caràcter privat. La miniatura del llibre d'hores del rei Alfons el Magnànim ens permet evocar l'interior d'una capella àulica, de característiques similars.

Alfonso the Magnanimous' Book of Hours, British Library, ms. add. 28962, f. 281v.

Interior of the Palau de la Generalitat chapel, seen from the presbytery. This square space and starred vault would be the original Gothic chapel; the small size explains why it is a private one. The miniature of King Alfonso the Magnanimous' Book of Hours recalls the interior of a courtly chapel of similar characteristics.

7. Vegeu Bofarull 1855, p. 68.

8. Aquesta petita publicació de Joaquim Folch i Torres té el valor històric de ser l'única monografia sobre el tresor de la capella fins ara publicada. Vegeu Folch 1931, p. 5.

9. Braun 1925, p. 15.

10. Aquest recorregut simbolicoal·legòric ha estat admirablement descrit pel bisbe Gulielmus Durandus, liturgista occità del segle XIII. Vegeu Durandus 2007, p. 27.

11. Els antics inventaris de la Casa del General van ser publicats per J. C. Serra-Ràfols, l'any 1930. Fonamentalment ens servim de l'inventari de 1499, que és el més antic que coneixem. El 30 de gener de 1499 els diputats del General i els oïdors de comptes acorden que "totes les coses de la Deputació e casa del General sien inventariades e acomenades a bon recapte, etc.", fent explícit a continuació el motiu, "assí que en tot temps se'n puixe saber la veritat". Feta una primera i única anotació —és la referència al "retaula de la ystoria del gloriós caualler mossen Sant Jordi"—, la tasca s'atura i no es reprèn fins el 17 juliol del mateix any. Serra Ràfols, en publicar els inventaris de la Generalitat, donà a cada ítem un *número de partida* per facilitar així la consulta i la citació del document. En endavant, Serra-Ràfols, *partida número*.

12. Serra-Ràfols 1930, p. núm. 2, 3, i 4.

13. Antipendi, frontal i/o pal·li. El primer és un terme més erudit i no sol aparèixer en la documentació, el nom fa referència a com es penja davant l'altar. *Frontal* i *pal·li* sí que es troben en els documents, a vegades com a sinònims. La casuística és variada, en els inventaris és recurrent la fórmula *unum pannum cum suo frontali*. Gudiol ens n'aclareix el sentit; explica que els pal·lis "quan eran o volian figurar de preu, portaven superposada, en son quart superior, una franja o fris de obratge acurat, terminat ab sarrell, que s'apuntava ab agulles", aquesta és la part que es distingeix pròpiament com a frontal, diferenciada de la resta que conserva el nom de *pal·li*. Ja en el segle XVI s'unifica de nou i es munta damunt un bastidor; s'adopta el nom de *frontal* per designar-ho tot. Cfr. Gudiol 1920b, p. 13-14.

brodadors i brodadores— que anem tibant per desfer el camí. Del frontal al retaule, i d'aquest a la decoració de la capella sencera, per comprovar com es va desplegant un dens programa, devocional, moral i polític, imbricat amb l'hagiografia del poder.

Sortosament, el preciós frontal brodat encara es conserva a la capella, al lloc per al qual va ser ideat. Entrem-hi doncs, acompanyant els diputats que l'any 1499 feien l'inventari de la casa[11]: *Item, mes sobre lo altar de la dita capella atrobaren vn cuyro vermell ab obratges de oripell ab alguns senyals del General. Item tres toualles de tela blanques. Item atrobaren en lo matex altar un pali de domas vert ab son frontal del matex domas*[12]. Costa poc imaginar com devia estar abillat l'altar: el guadamassil de cuir vermell —que protegia la mesa quan no hi havia culte—, les tres estovalles —atès que el ritus de la missa exigia que fossin més d'una— i el pal·li de domàs verd amb el seu frontal[13] —ja que ja s'havia introduït el costum de seguir el color litúrgic del temps. És un dia qualsevol del mes de juliol, i el verd hi és com a color menys expressiu, menys significat. A banda del susdit pal·li, en el document n'hi figuren quatre més[14].

L'inventari pot semblar un simple llistat; malgrat el que té de normatiu i concís seria un error negligir-ne la lectura aprofundida. Seguim doncs, els diputats en la feina; bastarà tenir en compte el lloc on es guarden els diferents ítems per deduir-ne l'ús i el valor. Així, ens adonem que les peces més preuades, les que es reserven per a les festes solemnes, no són a la capella sinó que es custodien en el Consistori major. I és allí damunt dels armaris, *en vna caxa ample e de altaria de entorn hun palm*, que es troba el frontal:

> Primo hun pali molt bell brodat de fil d'or, de argent e de seda ab la ymage de Sant Jordi qui mata lo drach e es de la ystoria com restaure la filla del Rey; son les dites ymages enbotides, ab frange tot al entorn de fil d'or, ab alguns senyals del General[15].

El primer que crida l'atenció és la minuciositat amb què hom descriu l'obra —materials, tema i tècnica—, la qual cosa ja ens alerta de la vàlua que se li confereix. L'admiració que desperta el frontal ve d'antic, i no ha deixat mai de suscitar-la. Quan el novembre de 1696, en la vigília pràcticament de la guerra de Successió, se celebra a Palau la

sumptuosa festa del sant patró, el frontal té encara un lloc d'honor reservat en la *sala mayor, que dizen de San Jorge*:

> Enfrente se admirava levantado un vistoso monte de plata, que formavan los cuerpos de muchos Santos muy preciosos; coronava su eminencia la insigne Reliquia que tiene esta Casa de su Patron San Iorge: con Dozel riquisimo de Brocado de tres altos, con sus senefas primorosamente bordadas; *el frontal esmaltado de rica pedreria, y perlas preciosas, que forman una Imagen muy hermosa de San Iorge* [el subratllat és nostre][16].

Fins i tot en temps de l'Audiència segueix exposant-se *devant de la capella lo dia de la festa del Sant màrtir, ab just admiració del públich*[17]. Sigui dit de passada, la festa llavors s'havia convertit en un veritable esdeveniment, *fiesta de la Solemnidad de Sn Jorge quen Cataluña es de precepto por ser patron del Principado, y haver Juvileo plenisimo y concurso de todo el pueblo en esta Festividad*. I justament aquest és el motiu que mou els responsables de l'Audiència a conservar *las mismas Alajas y Reliquias de las quales dicha Capilla es dotada, y asimismo los adornos y adresos del Altar* —i és clar, entre ells, el frontal[18].

Amb J. Puiggarí s'inicia pròpiament la historiografia artística sobre el frontal. El primer estudi monogràfic es publica a *L'Avens*, l'abril de 1883[19]. Puiggarí situa l'obra en el context de la cultura renaixentista de mitjan segle XV, i assigna l'autoria a Antoni Sadurní, *cap d'una nissaga de mestres en son art*. Poc abans però, el 1879, en la peculiar història d'*Una habitación* tan al gust del públic femení de l'època a qui anava destinada, F. Miquel i Badia ja s'hi referia destacant el frontal i el tern brodat de la capella com a obres rellevants de l'art del brodat i afirmava que el *maestro Antonio Sadurní labró en el siglo XVI* [*sic*], *estos admirables objetos suntuarios*[20].

Per les paraules que emprava Puiggarí, *segons noticias trobadas per lo qui suscriu, lo páli ó tapit de que tractém, deu atribuirse á N'Anton Sadorní*, —cerca en els dietaris de la Generalitat les possibles referències documentals— sembla que degué haver-hi una certa disputa de precedència. Puiggarí no s'equivoca en la data —l'historiador justament té un lloc destacat en la nostra historiografia artística per haver estat *el primer a utilitzar la documentació d'arxiu per a establir la paternitat de les obres*—, que en canvi Miquel i Badia retarda fins al segle XVI[21].

Tot plegat no treu valor a unes apreciacions com les de Miquel i Badia —coneixedor, col·leccionista i professor, entre d'altres dedicacions— que neixen de la sensibilitat i el gust vuitcentista pels ambients apelfats i entapissats, vestits amb pesants cortines de vores adornades amb ostentoses flocadures. Han pesat i pesen tant, valgui la redundància, aquestes imatges i d'altres de semblants, que avui els prejudicis historiogràfics ens impedeixen encara valorar brodats i tapisseries justament pel que eren, el més preuat.

Como oro en paño, el castellà ha conservat un refrany que ho diu tot. Gràcies a la documentació que ens ha arribat sabem que de vegades es pagava l'artífex no per *fer* sinó, tot al contrari, per *reduir* a cendres la peça, ja fos de brodat ja fos de tapisseria. Dit sense embuts, cremar-la(!) i recuperar així el metall preciós[22]. Les xifres parlen per elles mateixes. El cost total del frontal suma 1.500 florins d'or d'Aragó i 3 sous barcelonins[23]. Aquest és l'import que es determina un cop feta la visura el 13 de maig de 1451. Cal atorgar el valor just a aquest tipus d'obra: valor sumptuari, valor social i, és clar, valor artístic. En aquest sentit, el Frontal de sant Jordi de la Generalitat pot ser considerat una de les obres d'art tèxtil del segle XV més destacades, entre d'altres raons, per quelcom que el fa únic: és un brodat en alt relleu, amb un punt màxim difícil d'imaginar, de 27 cm[24]. *On arriben els dits, arriben les mans*, sentencia el refranyer popular, com advertint-nos que si els dits del brodador ho poden fer, tot es pot arribar a obrar. En efecte, el frontal implica repte i novetat. És el testimoni del grau d'excel·lència assolit en l'ofici; seria impensable una obra tan notable sense tenir al darrere una llarga tradició. Malgrat llur intrínseca fragilitat, l'inventari d'aquestes obres brodades s'escampa per tota la geografia catalana i

14. Aquests pal·lis són els següents: "vn pali de seti vert ab so frontal del mateix seti ab fregadura verda, tot folrat de tela verda [p. núm. 20]. "hun altre pali de domas blanch obrat, ab son frontal del matex domas ab frange de carmesi, tot folrat de tela vermella [p. núm. 21]. el "nostre" *pali molt bell brodat* [p. núm. 56]. "hun altre pali de vellut carmesi ab la ymage de Sant Jordi qui mata lo drach, feta de brodadura de fil d'argent, folrat de tela verda" [p. núm. 57]. Comptant-los tots són cinc pal·lis. Aquesta xifra es pot confrontar amb els pal·lis que apareixen en l'inventari fet per l'Audiència l'any 1772 —el frontal brodat en relleu del sant Jordi es guarda a part. Vegeu "Aranzeles de las alajas de la capilla de la Real Audiencia y de la carcel". AHCB, Reial Audiència, Acords, 6-A. I-5, f. 271-271v.

15. Serra-Ràfols 1930, p. núm. 56, f. 5v de l'inventari. Hi ha, a més, unes poques peces que es guarden en la cambra del regent dels comptes.

16. La Generalitat havia determinat ordenar tres dies de lluminàries (els mateixos en què ho fes la ciutat de Barcelona, per multiplicar així l'efecte de lluïment) i celebrar "la suntuosa Fiesta de su Glorioso Patron, el Invicto Martir San Jorge", en acció de gràcies per la curació de la malaltia del rei. La casa resplendeix amb les torxes i atxes enceses, s'enarbora l'estendard de tafetà blanc amb la creu carmesí en el balcó, sobre el portal major davant de Sant Jaume, ressona la música de trompetes, timbals i ministrils… i segueix amb detall la descripció de com "se adornò magnificamente toda la Casa […] Mas tarde se cantaron solemnes completas: despues el *Te Deum* […]". Vegeu: *Congratulación festiva en que con solemne pompa, y magestuoso luzimiento repitió gracias a la Trinidad Beatissima en celebridad de San Jorge, por la mejorada salud de su amado monarca,* […], Barcelona, Casa de Rafael Figueró, 1696, s/n.

17. Llavors, en època de l'Audiència, es decideix tenir el frontal sempre exposat. Som a l'antiga capella gòtica que serveix ara d'avantsala, llegim en un dels ítems de l'inventari de 1772: "Un caxon grande jaspeado, y con corladura con su respaldo y banco de asiento, y en ambos tres llaves con su serradura; el respaldo para tener en el como está el frontal rico y bordado de oro. El banco se hizo para poner en el el docel rico, antes que se pensase en la capilla nueva, pero como se ha determinado por el real acuerdo que quede siempre puesto en el altar (y conviene porque en quitarlo y ponerlo se destruye más que en dexarlo en su lugar; y porque el que havía de damasco verde era viejo, roto y no decente para la nueva capilla) ya no sirve sino para guardar las alfombras de la capilla […]. AHCB, Reial Audiència, Acords, 6-A. I-5, f. 271.

18. Muñoz & Catà 2005, p. 337.

19. Puiggarí 1883. En realitat, J. Puiggarí dedicava al frontal ja algunes pàgines de la seva *Garlanda de Joyells. Estudis é Impressions de Barcelona Monumental*. Barcelona, 1879, p. 130-134. Però molt abans, el 1860, havia executat un minuciós dibuix acolorit, i estudi, que fou incorporat a l'*Àlbum que la Reial Audiència de Catalunya oferí a la reina Isabel II amb motiu de la seva visita*. Madrid, Biblioteca de Palacio. Part d'aquest material fou publicat poc després a *El Museo Universal*, V, núm. 28, 1861, p. 220 (amb la, ara com ara, primera reproducció del frontal en un gravat d'interpretació) i 222; X, núm. 20, 1866, p. 159 i 160; X, núm. 22, p. 171-172.

La historiografia artística sobre el Frontal de sant Jordi, el drac i la princesa de la Generalitat s'inicia ja en el darrer quart del segle XIX.

Dalt, dibuix acolorit de J. Puiggarí, 1860; s'aprecien el galó amb els senyals del General i les dues bandes brodades amb grotescos que s'afegeixen a les primeres dècades del segle XVII.

A baix, els gravats d'interpretació que es mostren a la història d'*Una habitación* de F. Miquel i Badia, 1879, i en el primer estudi monogràfic dedicat al frontal publicat per J. Puiggarí a la revista *L'Avens*, 1883.

The artistic historiography dealing with the Frontal of St George, the Dragon and the Princess at the Palau de la Generalitat had already begun in the last quarter of the 19th century.

Above, coloured drawing by J. Puiggarí, 1860. We can see the braid with the signs of the General and the two edges embroidered with grotesques that were added in the early decades of the 18th century.

Below, the interpretation engravings shown in the account of *Una habitación* by F. Miquel i Badia, 1879, and in the first monographic study devoted to the frontal published per J. Puiggarí in the magazine *L'Avens*, 1883.

inclou peces tan excepcionals com el *Tapís de la Creació* de la catedral de Girona —nom equívoc i inadequat, ja que es tracta d'una peça brodada[25].

Puiggarí ho avançava atribuint el frontal a Antoni Sadurní, i la documentació aporta el conjunt de les dades que ho ratifiquen[26]. De l'important plec de notícies relatives a l'activitat del taller, volem destacar la relació contractual entre Antoni Sadurní i el brodador venecià Domènec Gil —apareix documentat ja el 1446—, i el que això suposaria, disposar fet i fet d'una connexió directa amb la cultura renaixentista italiana de l'art del brodat. El frontal s'executa en a penes un any, entre el 16 de maig de 1450 i el 13 de maig de l'any següent. Dels diversos artífexs que intervenen en la visura final, tots ells mestres reputats en llurs respectives disciplines, se'n desprèn la riquesa de registres que conflueixen en una obra com aquesta. L'art del brodador interpel·la totes les arts.

L'escena del frontal ens remet a la llegenda de sant Jordi i el drac, popularitzada per el reeixit recull de vides de sants que Jaume de Voràgine compilà a mitjan segle XIII, conegut com la *Llegenda àuria*. L'altra font que tenim a l'abast és l'antiga traducció catalana de la vida de sant Jordi conservada en dues versions manuscrites, la de la Biblioteca de Catalunya i la que es copia al final de la crònica del rei Jaume de la Biblioteca de Palacio, a Madrid[27]. Malgrat que és evident que aquests relats beuen de les mateixes fonts, la lectura en paral·lel posa de manifest alguns matisos i èmfasis diferents. Probablement perquè en la *Llegenda àuria* la vida de sant Jordi és una entre tantes, el to del relat és més expeditiu. Per contra, la traducció catalana de la *Vida del benaventurat cavaller he gloriós màrtir monsènyer sent Jordi*[28] s'entreté a construir els personatges i a descriure les situacions; així, on la llegenda posa un adjectiu, la versió catalana s'esplaia amb dos i tres. Tot i així, l'escena del combat de sant Jordi contra el drac té un desenvolupament en la llegenda que la traducció catalana no recull; de fet, aquesta se centra especialment en la passió, i en el valor exemplar dels miracles.

L'episodi de sant Jordi i el drac pertany de totes passades a l'imaginari del temps, no podia ser altrament. Circulà fàcilment en les estampes soltes i en les il·lustracions de llibres, interpretat pels artistes gravadors. D'entre aquests referents, ens interessen les vàries versions del mestre alemany identificat amb les sigles E. S. No oblidem que aquests artífexs es copien els uns als altres: és part del procediment. Hom selecciona —una figura, una actitud, un detall… el que faci falta—, la qüestió no és la fidelitat al model sinó el resultat final.

En un altre registre, la llegenda i el seu protagonista han donat nom al *Maestro del codice di San Giorgio*, pintor anònim actiu en la primera meitat del segle XIV. Rep el nom justament per un còdex que il·lumina per al cardenal Jacopo Stefaneschi; en el foli 85 es troba la representació del sant Jordi que li ha donat la fama[29]. L'artista, servint-se hàbilment dels marges de la pàgina escrita, crea una obra miniada refinada i evocadora, en què individualitza amb claredat cadascun dels rols. Ens hi remetem, per aquesta precisa discriminació dels "actors" que entren en escena i del lloc i pes específic que hi tenen. Sant Jordi i el cavall lògicament centren la composició; a un costat, el drac —una vibra— però també l'aigua —un element que volem destacar, clau en el relat per la seva dimensió simbòlica—; a l'altre costat, la princesa als peus d'un roquissar; darrere, a part, la ciutat, els reis i els súbdits que guaiten des de la muralla.

D'una manera anàloga, aquests són els diversos elements que s'integren en la composició del frontal de la Generalitat —amb una única digressió, la crònica visual de la vida quotidiana que s'enfila junt amb el paisatge fins la mateixa línia de la costa. Com una "complexió d'oposats", aquesta és la idea *in nuce* que prima en la composició del frontal. És un brodat erudit. La composició defuig els esquemes habituals de dissenys especulars o de figures seqüencials aïllades en les seves respectives capelletes[30]. L'artista brodador selecciona d'aquí i d'allà, servint-se del que ha de menester. Malgrat la disparitat de sumands —un trencaclosques admirable—, el resultat és d'una força decorativa innegable, coherent i decididament efectista.

20. És la "carta capítol" setena, que dedica als brodats i guadamassils. Vegeu Miquel 1879, p. 155-157. També Miquel i Badia havia comentat el frontal i el tern de la Generalitat en ocasions anteriors. Ho fa en la crònica publicada en el *Diario de Barcelona*, el 27 de juliol de 1867, de l'exposició retrospectiva de 1867, destacant que el brodat del frontal "puede reclamar los honores del relieve". Més tard incorporarà aquests materials al volum corresponent de la *Historia General del Arte*, publicada per l'editorial Montaner y Simón (Barcelona, 1897). Volem expressar el nostre agraïment a Laia Alsina, que està realitzant la seva tesi doctoral sobre Francesc Miquel i Badia, a qui devem aquestes referències.

21. Cfr. "Puiggarí Llobet, Josep" (1821-1903), *Diccionari d'historiadors de l'art català*, Institut d'Estudis Catalans; [en línia], <dhac.iec.cat>.

22. Vegeu Staniland 2000, p. 65-66.

23. Val la pena posar aquesta xifra en relació amb el cost del treball en el segle XV. Així, per exemple, el salari d'un oficial de la construcció a Barcelona era de 60 sous mensuals, és a dir tres lliures al mes, que feta la multiplicació sumen 36 lliures l'any. Són dades relatives al cost de les obres en la catedral de Barcelona, entre els anys 1481 i 1489. Vegeu Bonnassie 1975, p. 119.

24. El frontal pròpiament dit mesura 88 × 198 cm; les parts afegides ja en el segle XVI, mesuren 88 × 50,5 cm cadascuna; també s'ha de comptar l'orfrés de 9 cm. Les xifres totals del conjunt són 107,5 × 318,5 × 27 cm.

25. Vegeu Castiñeiras 2011.

26. Bona part de la documentació sobre el frontal fou publicada per Madurell 1946 p. 9-18. Provinent de Montblanc, el pare Miquel Sadurní s'estableix a Barcelona a inicis de segle. Pare, germà, nebots i dones, tota una nissaga de brodadors s'aplega al voltant d'Antoni Sadurní formant plegats un floreixent negoci familiar. El taller acapara bona part dels encàrrecs durant la segona meitat del quatre-cents. Altres fites en la cronologia dels treballs d'Antoni Sadurní, deixant a banda l'interval entre 1450 i 1451 en què confecciona el frontal de la Generalitat, són: 1458, any en què rep el nomenament de brodador del General, i els anys que van de 1463 a 1466, els de l'efímer regnat del conestable de Portugal per a qui realitza un llarg seguit d'obres.

27. Cfr. Alòs-Moner 1926, p. 15-16.

28. Biblioteca de Catalunya, ms. 889. Cfr. Girbea 2007, p. 89-90, en relació amb les fonts que nodreixen l'hagiografia de sant Jordi, i de com el megalomàrtir es converteix en el *Tropaiophoros*.

29. Roma, BAV, Arch. S. Pietro, c. 129.

30. Brodat erudit, en contraposició al brodat popular. Vegeu González Mena 1982, p. 389. El pal·li de Sixt IV, de la Basílica di San Francesco a Assissi (c. 1473-78), presenta aquest tipus de disseny simètric. Pollaiolo hauria participat en la preparació del dibuix i dels models per als brodadors. Vegeu Paliotto 1991, acurada monografia publicada en ocasió dels treballs de restauració d'aquesta obra excepcional.

***Codice di San Giorgio*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. Cap. S. Pietro. C. 129, f. 85. El còdex executat per a Jacopo Stefaneschi, cardenal de San Giorgio in Velabro, dóna nom a l'exquisit il·luminador. L'artista, servint-se dels marges de la pàgina, crea una escena en què individualitza cadascun dels rols: sant Jordi i el cavall al centre; a un costat la vibra i l'aigua; a l'altre, la princesa als peus d'un roquissar i els reis i súbdits que guaiten des de la ciutat.**

Codice di San Giorgio, Biblioteca Apostolica Vaticana, Arch. Cap. S. Pietro. C. 129, f. 85. The codex done by Jacopo Stefaneschi, cardinal of San Giorgio in Velabro, gives its name to the exquisite illuminator. The artist, using the margins of the page, creates a scene in which each of the roles is individualised: St George and the horse in the centre; to one side the snake and the water; to the other, the princess at the foot of a rock and subjects looking on from the city.

31. Vegeu Macías & Cornudella 2011-2012.

32. "Dimarts, a V de juliol [del any mil CCCC XXXX]. En aquest dia los senyors deputats e oïdors dels comptes del dit General provehiren en Bernat Martorell, pintor, ciutedà de Barchinona, de ésser pintor eb banderer de la casa de la Deputació del dit General". A l'hora proveeixen en Berenguer Sabater l'ofici de "ferrer e o manyà, ço és, per fer claus e panys, forrollats, etcètera, de la casa de la Diputació, e per fer pòlvora de bombarda tota hora que lo General ne haje mester." Els nomenaments també coincideixen amb el de Jaume Safont com a futur nou escrivà del General. Amb el temps, l'any 1524, també el pintor Joan de Borgunya col·laborarà amb un altre mestre brodador, Maduixer, en encàrrecs de la Generalitat.

33. Cfr. Staniland 2000, p. 50-53.

En un treball recent, Cornudella i Macías vinculen estilísticament el frontal i el tern amb l'obra de Bernat Martorell[31], la qual cosa no exclou que Sadurní col·laborés amb altres pintors. Si més no, la documentació ha confirmat la seva relació amb Antoine de Lonhy, un pintor d'origen probablement borgonyó, actiu a Catalunya entre 1460 i 1462. Aquests tipus de treballs col·laterals no són tasques ocasionals per a un pintor, sinó que formen part de la seva polifacètica activitat professional. El mateix Bernat Martorell, en ser nomenat oficial del General, ho és com a pintor i banderer del General —així apareix en el dietari de la Generalitat[32]. Un exemple destacat en la coetània cultura artística florentina són els models que Antonio Pollaiolo proporciona per al conjunt de vestits litúrgics del baptisteri de San Giovanni a Florència, que un equip de brodadors executa entre els anys 1466 i 1498 —probablement també hi participa el germà del pintor, Piero[33].

Els pintors solien proporcionar els models al brodador. Per traslladar-lo damunt del teixit, l'artífex té a disposició un ventall de recursos propis del seu ofici o manllevats d'altri[34]. Procedeix endavant, doncs, en la feina amb el benentès que l'objectiu no sempre és traduir les qualitats pictòriques del model. Punt de partida i fonamental, el material: el fil entorxat d'or o de plata, i els fils de seda de colors. El gruix del fil pot variar i lògicament condiciona el resultat i l'efecte del treball. El procediment bàsic és el *punt d'or tirat* (*punto steso*, *couchure*). Consisteix, un cop "tirats" els fils d'or o d'argent sobre el motiu, a anar-los subjectant amb brins de fil de seda de color; jugant amb els tons dels fils, l'alternança i el patró (distància i ritme) de les puntades s'aconsegueix l'efecte desitjat, o millor dit, els efectes, òbviament, il·limitats. D'entre tots, el *punt d'or matisat* (*oro velato*, *or nué*) és el més preciós. Ara els fils d'or tirats sobre el fons es recobreixen pràcticament del tot amb sedes de colors que deixen entreveure aquí o allà el reflex del metall del fons, les transparències a través de les sedes de colors no s'allunyen dels efectes de l'esmalt translúcid. Podríem citar també altres tècniques com són el brodat amb fil d'or sobre corda, per aconseguir l'efecte gofrat —el veiem per exemple en la llança de sant Jordi—; o bé el *punt de cadeneta*, el *punt de cordonet* i el *de repunt*, per resseguir el contorn d'alguns motius; el punt d'or de Bolonya, un cas particular del punt d'or tirat que s'empra en els murs de les fàbriques de la ciutat, etc. I caldria afegir al conjunt, les aplicacions ornamentals: canonets, lluentons, pedres, perles… Fem esment, per últim, de la tècnica més afí als recursos del pintor, és el *punt de matís*, també anomenat *pintura a l'agulla*. S'utilitza sobretot en les carnacions, per conferir la gradació dels colors i modelar així les cares de les figures; es treballa amb fils de seda de to clar que s'apliquen sobre una base de tafetà de seda també clara o blanca —sovint queda en mans d'especialistes.

En realitat, els valors de l'art del brodat s'allunyen dels de la pintura. No són la línia o el color, sinó les textures derivades del joc de reflexos, de com la llum incideix damunt la superfície del teixit. Els primitius flamencs, a l'avantguarda del seu temps, ho sabien prou bé quan vestien els sants amb àmplies túniques rossegants de plecs torturats, en zigazaga, sense cap altre objectiu que capturar la llum i reproduir les textures de les teles. De l'anàlisi i el domini de les textures es deriven efectes més decoratius i sensacions molt més tàctils. No oblidem que la força de la llum és també el poder de les ombres. La llum, segons sigui natural, d'un ciri, d'una torxa…; segons d'on vingui, tangencial, frontal…; confereix a l'obra una dimensió gairebé dramàtica.

Si a més s'hi sumen, com és el cas, les aplicacions en *alt relleu* o *recam*[35], el resultat és absolutament nou. I també són nous els requeriments necessaris per donar forma i volum a un teixit, a la massa informe d'una buata. El brodador, per tant, ha de tenir el domini de l'escultura i alhora l'habilitat d'integrar les parts modelades al conjunt de l'obra d'una manera harmoniosa. El frontal del Sant Jordi del General pertany a una altra categoria, no admet comparació, només queda contemplar-lo[36].

Selecció de detalls en què es mostren alguns dels punts emprats en la confecció del frontal brodat:

Punt d'or tirat (escòcia) i punt d'or de Bolonya (carreus).

Punt d'or matisat (brocat), punt d'or tirat en niu d'abella (cavall). Aplicacions ornamentals de vellut, lluentons, pedres; punt amb fil anellat (arreus del cavall).

Punt d'or tirat (hortes), punt amb fil retorçat (capçada dels arbres) i punt de recam sobre corda (corona).

Selection of details showing some of the stitches used in making the embroidered frontal:

Scottish bar stitch in gold and Bologna stitch in gold (stonework)

Long-and-short stitch in gold (brocade), honeycomb stitch in gold (horse). Ornamental applications of velvet, sequins and stones; loop stitch (horse's harness).

Bar stitch in gold (vegetable gardens and orchards), stitching with twisted thread (trees) and relief stitching on cord (crown).

34. En l'anàlisi i la comprensió dels aspectes tècnics del brodat, hem rebut l'ajuda inestimable de Sílvia Saladrigas Cheng, documentalista del CDMT-Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, a qui volem expressar la nostra gratitud. Vegeu Morata & Masdeu 2012. També hem consultat l'informe de restauració del frontal, ref.: 114L127-43/2009 (MNAC, inèdit). Volem expressar el nostre agraïment a Luz Morata i a Carme Masdeu, restauradores del frontal, per atendre amablement les nostres consultes.

35. *Recam*, terme que prové de l'italià, *ricamo*.

36. És el símil que Domenico Bernini utilitza en la biografia del seu pare, davant la impossibilitat de trobar un terme de comparació per al baldaquí de la basílica de Sant Pere. No hem localitzat, ara com ara, una obra de característiques i qualitat similars en el context de la producció europea de l'època.

Selecció de detalls en què es mostren alguns dels punts emprats en la confecció del frontal brodat:

Punt de matís sobre una base de tafetà de seda (carnacions).

Brodat amb cordonet (cos del drac). Punt amb fil anellat (espinada del drac) i punt de repunt (contorn).

Patchwork, labor de combinació de retalls diversos.

Selection of details showing some of the stitches used in making the embroidered frontal:

Long-and-short stitch on a silk taffeta base (carnations).

Embroidery with cord (dragon's body) and backstitching (outline).

Patchwork.

És important remarcar que els valors de l'art del brodat no són pròpiament els de la pintura, de línies i colors, sinó més aviat els de les textures i reflexos derivats de les condicions canviants de la llum. Per ponderar una obra com el Frontal de sant Jordi, el drac i la princesa és fonamental, doncs, tenir en compte la qualitat, la intensitat i la incidència de la llum —natural, del ble encès dels ciris, etc.

It is important to point out that the values of the art of embroidery are not the same as those of painting, lines and colours, but rather of the textures and the reflections derived from the changing conditions of the light. To understand a work like the Frontal of St George, the Dragon and the Princess it is therefore essential to bear in mind the quality, the intensity and the incidence of the light – natural or from the lighted wicks of the candles.

Entre els menestrals, els únics artesans que poc o molt treballaven en aquesta línia eren els cuirassers —els fabricants de cuirasses, la part de l'armadura que protegeix el bust—, bàsicament perquè, per tal d'esmorteir els cops i protegir el cos de la persona sota la planxa d'acer, n'encoixinaven o n'embuataven l'interior.

El procediment del brodat en relleu és força laboriós i complex. Els treballs de restauració del frontal han permès contrastar-ho. Prèviament, abans de brodar la figura, s'ha de "modelar" la base a brodar —normalment un tafetà de seda— amb un aprest, donant-li la forma desitjada; després un cop brodat es col·loca a lloc i es farceix —habitualment amb floca de cotó. Cal destacar, específicament, l'excepcionalitat d'aquest treball en relleu, ho és ara i ho era llavors. Els diputats n'eren conscients quan feien l'inventari de la casa, el 1499, en discriminar-ho amb claredat: *son les dites ymages enbotides*[37].

Més que seguir argumentant, n'hi ha prou amb fixar la vista sobre el cavall brodat. L'actitud i la constitució —el cavall ha de ser fort, potent i alhora àgil per sostenir el cavaller en la lluita— són les mateixes de les del cavall que Bernat Martorell havia pintat en el retaule, el volum, però, ara és real. Admirem la capacitat que l'artista té de modelar i conferir el sentit de l'anatomia de l'animal amb un material com la tela, tan poc donat a la corporeïtat, sinó és que té un cos dessota. Potser caldria no oblidar que som a la península Ibèrica a mitjan segle XV, certament un temps precoç, lluny de les corts italianes del Renaixement i de les pròsperes ciutats flamenques que eren els focus de l'avantguarda artística.

La plata és el metall que es correspon amb el color blanc del cavall del retaule. I efectivament tot el cos del cavall està recobert amb finíssims fils de plata disposats en paral·lel; el punt és el d'or tirat, i crea amb les puntades l'efecte de niu d'abella. Quin devia

37. Serra-Ràfols 1930, p. núm. 56, f. 5v de l'inventari.

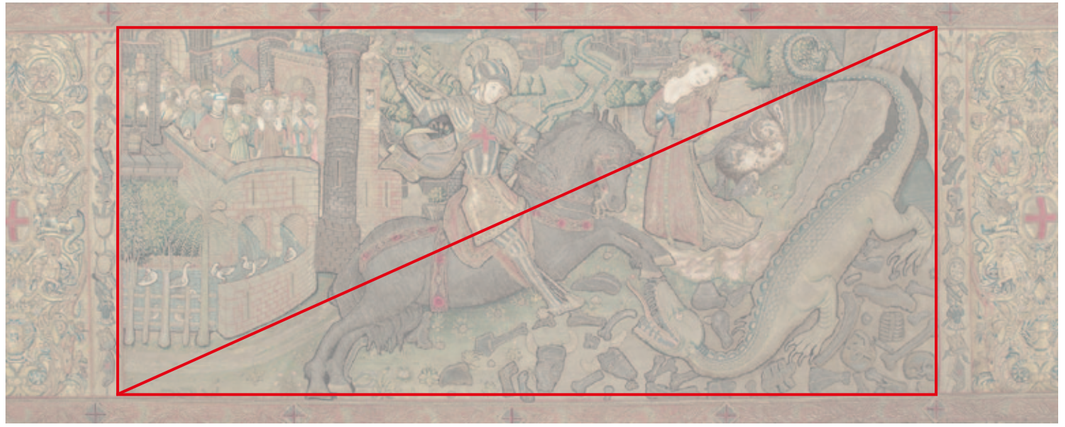
"Son les dites ymages enbotides". El treball en alt relleu era un procediment complex que exigia a més de les habilitats inherents a l'ofici de brodador, el domini de l'escultura i la capacitat d'integrar les parts modelades al conjunt. Per valorar l'excel·lència assolida per Antoni Sadurní n'hi ha prou amb fixar-nos en el cavall brodat. Si bé l'actitud i la constitució són semblants a les de cavall que Bernat Martorell havia pintat en el retaule, el sentit de l'anatomia de l'animal és, en canvi, inèdit.

Son les dites ymages enbotides. Work in high relief was a complex procedure that demanded not only the skills of the craft of embroidery but also a mastery of sculpture and a capacity to integrate the modelled parts into the whole. To assess the excellence achieved by Antoni Sadurní we need only look at the embroidered horse. Although the attitude and the constitution are similar to those of the horse Bernat Martorell had painted for the altarpiece, the sense of the animal's anatomy is unprecedented.

ser en origen l'impacte visual, tenint en compte que els fils de plata no s'havien oxidat! El cavall és molt més que una cavalcadura, en realitat és el centre de l'escena i tota la resta s'ordena al seu voltant. Llançat a la càrrega, el seu cos senyala la línia diagonal que vertebra i divideix la composició sencera: coratjós i protector, el cavall s'interposa entre l'atemorida ciutat de Silene, un món malgrat tot humà i civilitzat, i el drac de l'esglai, l'inframón animal —i si es vol, del pecat. L'actitud del cavall, dèiem. En el llenguatge de la doma, *actitud* és el terme emprat per referir-se al grau d'atenció i obediència de l'animal a l'ordre del genet; aquí però cavall i genet són una sola cosa. Noblesa de l'un i de l'altre, confiança en l'empresa que se'ls ha confiat: *E car cavall és la pus noble bístia e la pus convinent a servir home, per açó de totes les bèsties hom eleec cavall, e donà-lo a l'home qui fo elet de mil hòmens; e per açò aquell home ha nom cavaller […]*[38].

En general, les cites brodades dels estilemes característics de Bernat Martorell pertanyen a aquest escollit univers cavalleresc, amb una predilecció especial pels reialmes de ducs i prínceps tan propis del gòtic internacional. És el cas de la nombrosa comitiva que, des de la barbacana estant, espera amb basarda l'acompliment de l'acte cruent. Tots ells vesteixen seguint els nous dictats de la moda. La moda, aquesta és una de les grans aportacions de la cort de Borgonya a les elits del moment. Després de segles de túniques simples, la silueta s'ajusta i revela el cos —neix llavors l'art del patronatge. Luxe refinat i fantasia capritxosa són les claus distintives de la moda borgonyona, riquesa de teixits amb aplicacions de pell, brodats, orfrés, botons, plomes, cintes, etc.; i formes cada cop més estudiades i laborioses com, per exemple, els plecs tubulars de certs vestits que veiem en el brodat. Si no fos que Bernat Martorell és un mestre documentat, ben segur que se l'hauria pogut batejar com a *mestre dels tocats*

38. R. Llull, *Libre de l'orde de cavalleria*, citat per Riquer 1964 I, p. 246. De fet Ramon Llull amb el seu llibre havia ajudat a forjar l'ideal del cavaller noble i virtuós.



“E car cavall és la pus noble bístia […] per açó de totes les bèsties hom eleec cavall, e donà-lo a l’home qui fo elet de mil hòmens” —escriu R. Llull. El cavall és molt més que una cavalcadura, amb el seu cos senyala la línia diagonal que vertebra la composició sencera. Llançat a la càrrega, el cavall s’interposa entre el món civilitzat dels humans i l’inframón animal, altrament dit entre la virtut i el pecat.

“for the horse is the noblest of beasts […] and so from all the beasts we have chosen the horse, and given it to a man who was chosen from a thousand men”, wrote Ramon Llull. The horse is far more than a mount; with its body it marks the diagonal line that structures the whole composition. As it begins to charge, the horse interposes itself between the civilised world of humans and the underworld of animals, in other words between virtue and sin.

exòtics: caperutxa, caperó, capçana, barret fort, tou… capells que brollen a raig, en ell la fantasia i la invenció no tenen límit. Per al brodador, al seu torn, suposa l’oportunitat d’investigar i assajar recursos.

Sorprenentment, l’armadura de sant Jordi té poc a veure amb les convencions d’aquest món borgonyó: *lo Sant armat de cap a peus amb almet de plomalls, cossellet perfilat d’or, brassals, gambals y sabatons, tot de fil de plata y or figurant armadura de planxa, flotant á ses espatllas un lleuger mantellet*. I en aquest punt podem incorporar a la historiografia del frontal brodat una notícia inèdita. Tinguem present que per la posició baixa i més avançada que ocupava, el frontal estava inevitablement exposat al fregament i al desgast. Així, el juny de 1547 es paguen al brodador Àngel Maduxer 91 lliures, 18 sous i 11 diners, en concepte de les mans seves i dels seus, *per adobar y reparar lo pali maior de la capella de la casa de la Deputació, reparant y adaptant la imatge de sanct Jordi y del cavall en lo dit pali y altres adopts del pali mateix*[39]. El document és important perquè permet entendre el canvi. La reparació hauria servit per a vestir-lo a la moda del XVI, i convertir el sant cavaller guerrer de la tradició medieval en un cortesà de sa cesària majestat imperial, a punt per a batre’s en la taula de júnyer. La nova armadura es diferencia també en la manera amb què es broda. D’entrada, perquè els fils emprats són més gruixuts —respecte, per exemple, al del grup de la barbacana i el pou. Vol ser una labor especialment rica, en origen incloïa no sols pedres —precioses?— encastades, sinó també perles diminutes, de les quals només n’ha sobreviscut una —potser per donar-ne testimoni, de la resta queda només el rastre dels punts de subjecció.

La voluntat descriptiva i la capacitat tècnica es posen igualment al servei d’un naturalisme anecdòtic. Les oques del fossat —que Martorell ja havia pintat en el retaule de la Transfiguració de la catedral de Barcelona— ara es broden en realç sobre un farcit de branquillons de lli; l’escuma de les aigües que s’escolen se suggereix amb brins de fil fortament retorçat; traslluint així el model pintat i mostrant a l’ensems el “saber fer” de l’intèrpret brodador.

Hom polsa l’afany naturalista fins a l’extrem d’aconseguir diferenciar, únicament amb agulla i fil, les variades textures de l’univers vegetal —*varietà*, una categoria tan al gust de la teoria renaixentista de l’art. Als peus de la muralla veiem la palmera amb les fulles pinnades i els ramells—s’han perdut els canonets dels dàtils—, l’acàcia de fulles compostes i el galzeran amb fruits vermells. Els corrents artístics del gòtic internacional acompanyen el desvetllament d’una sensibilitat exquisida envers la natura que es converteix en

39. Inclosos els materials, el fil d’or i argent, les tatxes daurades i l’encast d’algunes pedres i perles. Vegeu ACA, N-129 (1545-48), f. 176 (15 de juny de 1547).

Els corrents artístics del gòtic internacional acompanyen el desvetllament d’una sensibilitat exquisida envers la natura. Hom polsa l’afany naturalista fins a l’extrem d’aconseguir diferenciar, únicament amb agulla i fil, les variades textures de l’univers vegetal.

The artistic currents of the International Gothic accompany the awakening of an exquisite sensibility towards nature. We can feel the enthusiasm of a naturalist who is even able to differentiate, with just needle and thread, the varied textures of the plant universe.

És un paisatge fet per l’home i a la mida de l’home. Com hauria dit l’humanista i filòsof florentí Marsilio Ficino, “que n’és d’admirable pertot el cultiu de la terra! Que formidables són les construccions dels edificis i de les ciutats! Que n’és, d’enginyosa, la conducció de les aigües!” Talment com els fragments escollits del frontal —vegeu, justament, com l’aigua del pou és conduida mitjançant una canonada.

This landscape was made by man to human scale. As the Florentine humanist and philosopher Marsilio Ficino would have said, “How wonderful is the cultivation of the soil all over the Earth, how marvellous the construction of buildings and cities, how skilful the control of the waterways!”

ANTONI SADURNÍ
Frontal de sant Jordi, el drac i la princesa, 1450-1451, detalls del drac. Capella de Sant Jordi, Palau de la Generalitat.

BERNAT MARTORELL
***Sant Jordi matant el drac*, c. 1435, retaule de la capella de Sant Jordi, detall de la taula central, The Art Institut, Chicago.**

Tret del cap, amb els mateixos ullals i llengua viperina, el drac del frontal té poc a veure amb el drac del retaule. El seu cos s'assembla al d'un cocodril com el que, per exemple, veiem en la il·lustració del bestiari.

ANTONI SADURNÍ
Frontal of St George, the Dragon and the Princess, 1450-1451, details of the dragon. St George Chapel, Palau de la Generalitat

BERNAT MARTORELL
St George Killing the Dragon, *c.* 1435, St George Chapel altarpiece, detail of central panel, The Art Institute, Chicago.

Apart from the head, with the bulging eyes and snake's tongue, the dragon of the frontal has little to do with the dragon of the altarpiece. The body looks like the body of a crocodile such as, for example, the one we see in the illustration from the bestiary.

protagonista per mèrit propi. El paisatge que s'estén fora de la muralla recrea el dia a dia dels homes: anant al tros, menant el bestiar, traginant mercaderies, conreant la terra… aquella mateixa terra, de la qual el sant duria el nom. Així, *Georgius*, forma llatina del nom, derivaria de *geos* (terra) i *orge* (cultiu): l'home que cultiva, l'agricultor[40].

És un paisatge fet per l'home i a la mida de l'home. És l'expressió de la civilitat. Ens fa venir a la memòria les paraules de Marsilio Ficino, amb les quals el filòsof de l'humanisme i traductor de Plató il·lustrava la seva lloança de la noblesa i potència de l'home: *Quam mirabilis per omnem orbem terrae cultura! Quam stupenda aedificiorum structura et urbium! Irrigatio aquarum quam artificiosa!* L'admirable cultiu de la terra, les impactants fàbriques dels edificis i les ciutats, l'enginyosa conducció de les aigües[41], talment com si fossin els fragments escollits del nostre frontal brodat.

Mentre que, posats a citar, potser s'escau dir justament aquí que Ficino, en enumerar les moltes obres que són una prova digna de l'intel·lecte i de la capacitat de l'home, comença evocant les variades textures dels artífexs de la llana i de la seda —*et quanto polleat ingenio evidenter ostentat per variam lanificiorum sericorumque texturam*—; tan sols després seguiran la pintura, l'escultura i l'arquitectura[42]. En l'aspecte tècnic volem cridar l'atenció sobre la labor d'encaix d'aquests diferents "retalls de natura" —talment com un *patchwork*—, així com la solució prou reeixida del volum de les capçades dels arbres —en aquest cas també amb fils fortament retorçats.

Quant al *locus* ancestral i primari que habita la bèstia, el contrast amb aquest tractament naturalista del paisatge no pot ser més dramàtic. Defora de la tenebrosa caverna on s'amaga, tot és escampadissa d'ossos. El brodador ha optat per confinar el drac en el primer pla, pràcticament immòbil. Tal vegada el format horitzontal de la composició n'ha condicionat l'elecció, sigui com sigui el drac és molt lluny dels models naturalistes. Tret del cap d'expressió esfereïdora —amb els mateixos ullals esmolats i la llengua viperina—,

40. En l'inici del corresponent capítol de la *Llegenda àuria*. "En Cataluña tienen lugar interesantes transformaciones en el culto de San Jorge […] su representación es progresivamente desmilitarizada y se vuelve hacia el culto agrícola, como si una vez terminada la obra de reconquista el santo dejara las armes y se dedicará a ocupaciones más pacíficas". Cfr. Girbea 2007, p. 93-94.

41. Hom pot veure una canonada gris que, des del pou, ressegueix el perfil de la muralla.

42. Cfr. Marsilii Ficini, *Opera*, Basilea, 1576, v.2, L. XIII, cap. III, p. 296-297.

***Theological miscellany*, 1236 - c. 1250, British Library, Harley ms. 3244, f. 59r.**

Theological miscellany, 1236 - *c.* 1250, British Library, Harley ms. 3244, f. 59r.

Tant el drac del retaule com el del frontal emergeixen de les profunditats d'un llac subterrani, que simbolitza el món inferior. En el triangle agut que emmarca l'entrada de la cova del frontal brodat, es veu com el color negre vira cap al blau.

Both the dragon on the altarpiece and the one on the frontal emerge from the depths of an underground lake, which symbolises the underworld. In the acute triangle that frames the entrance to the cave on the embroidered frontal, we see how the black colour is shifting towards blue.

El Frontal de sant Jordi, el drac i la princesa és un brodat meditat i complex. El cavall i el drac representen dues forces antagòniques i en tensió, l'una ascendent i l'altra descendent que inevitablement condueix a la caiguda. Amb la llança al rest sant Jordi està a punt per al combat. Si tracem la línia paral·lela a la llança pel punt precís on es troben la peülla del cavall i el musell del drac —punt d'inflexió de tota la composició—, comprovem que les dues línies enquadren la creu vermella de la cuirassa del sant cavaller.

The Frontal of St George, the Dragon and the Princess is a complex, carefully thought out embroidery. The horse and the dragon are two antagonistic forces in tension, one ascending and the other descending, which inevitably leads to a fall. With his lance couched, St George is ready for the combat. If we trace the line parallel to the lance through the precise point where the horse's hoof and the dragon's snout meet – the turning point of the whole composition – we see that the two lines frame the red cross of the holy knight's cuirasse.

el cert és que l'anatomia del drac brodat no té cap analogia amb la del drac pintat del retaule, més aviat sembla un llangardaix immens que s'hagi escapat de les pàgines d'un bestiari il·lustrat medieval —com el del Harley ms. 3244, f. 59, de la British Library. La seva ferocitat esperpèntica és un contrapunt inesperat a la serenitat del cavall.

Un element comú a molts dels dracs quatrecentistes és la capritxosa i sinuosa espinada, ja sigui feta a base d'argolles ja sigui, com en el nostre cas, amb un cordonet ondulant. El drac té bona part del cos recobert d'escames. L'escata, interpretada amb els procediments del brodat, acaba sent un recurs decoratiu excel·lent, si bé fa més l'efecte d'una randa que no pas del sentit matèric d'un cos. Plàsticament efectista, cadascuna d'aquestes plaques imbricades suma, a més, un sentit simbòlic: l'escata pot tenir un valor positiu perquè en el món natural protegeix l'animal, però també negatiu —el que aquí s'escau— simbolitzant l'aigua inherent al món inferior.

I el drac, en efecte, emergeix de les profunditats d'un llac subterrani. En el triangle agut que emmarca l'entrada de la cova, el canvi de color del negre que vira cap al blau és ben visible. Tècnicament, també el procediment amb què es broda el drac és diferent al que s'emprava en el cavall. S'utilitza cordonet, que li confereix una major rugositat. El que té però més interès és com es col·loquen els fils; la solució treu profit de la mal·leabilitat del material, ondulant-se, retorçant-se i adaptant-se a la forma. Basta posar el focus en el cap del drac: és una meravella de destresa manual.

Polimorfisme i polisimbolisme, en la concepció de Mircea Eliade la potencialitat ancestral d'aquest ésser fantàstic rau en la mutabilitat intrínseca; atrapat en una espiral de giragonses acaba convertit en *urobor* —el drac enroscat sobre si mateix que es mossega la cua—, i es tanca així el cercle simbòlic que tot ho conté.

El mecanisme de contrastos i correspondències no s'atura, fixem-nos ara en les dues línies obliqües que tracen els cossos del cavall i del drac: som davant d'un camp de forces, iguals però en sentit oposat. És una solució compositiva extraordinària per allò que és dit sense dir. Dues forces en tensió, l'una a favor, l'altra en contra: el cavall alzinant-se sobre les potes del darrere dibuixa una línia ascendent; el drac, en canvi, reptant entre les restes de les seves víctimes, traça la línia obliqua descendent que inevitablement duu a la caiguda: *per açò indirectament e oblica cau en l'ànima dels hòmens infeels lo peccat original*[43]. A l'aguait però, sant Jordi està a punt per al combat amb la llança al rest, com un dard de veritat. La tensió és resol en el punt on es toquen la peülla del cavall i el musell del drac. És un punt d'inflexió també compositivament parlant, just per allí passa la línia que serpenteja d'un extrem a l'altre, recorrent els cossos d'ambdós animals. Portadors de valors visuals innegables, cadascun dels detalls és alhora susceptible de ser interpretat en clau simbòlica.

43. R. Llull, *Arbre de Sciencia*, II, 78 [en línia].

ANTONI SADURNÍ
***Tern de la Generalitat, dalmàtica*, c. 1450, Capella de Sant Jordi, Palau de la Generalitat. Escena brodada en què es representa l'episodi de la llegenda de sant Jordi en què els bous arrosseguen el cos mort del drac a fora de la ciutat.**

ANTONI SADURNÍ
Vestments of the Generalitat, dalmatic, c. 1450, St George Chapel, Palau de la Generalitat. Embroidered scene representing the episode from the legend of St George in which the oxen drag the dragon's dead body out of the city.

Tota l'obra pot ser llegida d'acord amb aquests dos nivells antitètics: sant Jordi guarda el lloc on s'entrecreuen els camins del bé i del mal, talment com les antigues i monumentals creus de pedra que emparaven el pelegrí. I és que la veritable lluita en el camí de la vida és amb un mateix. L'home virtuós sabrà com apaivagar el vici.

Calmar el desig, amansir-lo. És probable que aquesta sigui la lectura moral de l'episodi —menys conegut per bé que pertany també a la llegenda— en què sant Jordi demana a la princesa que subjecti el drac amb la corretja del cinturó i el condueixi mansament dins la ciutat. L'escena següent correspon ja a la visió del cos mort del drac que és arrossegat al defora. És justament la història que veiem brodada en el faldar d'una dalmàtica del sumptuós tern quatrecentista de la capella de la Generalitat[44]. Les notables dimensions del plafó permeten plantejar una escena complexa, amb la parella de bous traginant el cos del drac fora de la muralla. Ens trobem davant d'una composició que talla cossos —només veiem la gropa dels animals, però és que a més la figura de l'esquerra ha quedat literalment dividida per la meitat. Ho assenyalem perquè no creiem que sigui a conseqüència del fet que els brodats hagin estat retallats —almenys no sempre[45]. Nosaltres ho llegiríem com un recurs compositiu, una interrogació retòrica per suggerir per via del que falta, i amplificar així l'efecte de magnitud de l'escena.

Una manera anàloga de procedir es pot rastrejar, per exemple, en algunes de les xilografies d'un *Flos Sanctorum* català editat per C. Amorós; la que en concret serviria aquí és la de la vida de santa Llúcia[46]. En aquest postincunable també hem localitzat un seguit de xilografies que ens remeten a la cultura visual que estaria darrere de certes solucions compositives emprades en els brodats.

El tern quatrecentista de la capella que es conserva complet[47] és també una obra de primeríssima categoria, tenint en compte que en el segle XV la producció de la indumentària litúrgica arriba a un cim en què els teixits més fins i preuats s'equiparen als brodats

44. El tern brodat i la seva relació amb Bernat Martorell han estat recentment estudiats, vegeu Macías & Cornudella 2011-2012 i la bibliografia que s'hi esmenta.

45. Com ha estat analitzat i documentat, el tern presenta intervencions i modificacions posteriors al moment de la confecció.

46. Ripoll, Biblioteca Lambert Mata, Fons Mata 456, f. XVv d'aquest postincunable [en línia]. L'edició que prenem en consideració és ja de començaments del XVI, la qual cosa no impedeix que l'editor faci ús d'un plec de xilografies anteriors o bé inspirades en repertoris del segle XV (hi ha una edició incunable, feta per Rosembach, Barcelona, 1494). Altres xilografies a considerar: per a la mort de la dona de l'emperador penjada a la forca, vegeu l'escena del martiri de santa Àgata, f. LXIIIIv; pel martiri de sant Jordi lligat de peus i mans arrossegat pel cavall, vegeu l'escena corresponent a *La interpretació de sanct Ypolit*, f. CLIXv; pel martiri de sant Jordi amb la roda dentada, vegeu l'escena de santa Caterina, f. CCXXX. Cfr. Colomer 1995, que identifica l'edició.

47. És important remarcar-ho. El tern —compost bàsicament de tres peces, d'aquí el nom— comprèn: la dalmàtica —o, més ben dit, dalmàtiques, en plural, una per al diaca i l'altra per al sotsdiaca—, la casulla i la capa pluvial; també inclou les estoles, els maniples, els collarins i els cíngols de cordó de seda amb borles. Cfr. Serra-Ràfols 1930, p. núm. 39-44.

Restitució, a escala, de l'altar de la capella de Sant Jordi, amb el frontal brodat per Antoni Sadurní i el retaule pintat per Bernat Martorell. Destaca l'estret lligam simbòlic i artístic entre aquestes dues valuoses peces del mobiliari litúrgic de la capella.

BERNAT MARTORELL
***Mare de Déu amb el Nen, les Virtuts Cardinals i dues figures amb filacteris*, c. 1435, coronament del retaule de la capella de Sant Jordi, Philadelphia Museum of Art. Remarquem la singularitat iconogràfica d'aquesta taula. L'argumentació és prou sòlida per concloure que les dues figures que s'asseuen als costats de la Maredeu són representacions de l'Església i de la Sinagoga. La continuïtat meravellosa de l'Antic i el Nou Testament es mostra aquí com una personal relectura d'aquelles *sacre conversazioni* dels altars renaixentistes italians.**

Scale restitution of the St George Chapel altar, with the frontal embroidered by Antoni Sadurní and the altarpiece painted by Bernat Martorell. The close symbolic and artistic link between these two valuable pieces of the liturgical equipment of the chapel is striking.

BERNAT MARTORELL
Enthroned Virgin, with the Cardinal Virtues and Two Figures Holding Scrolls, c. 1435, St George Chapel altarpiece, Philadelphia Museum of Art. We note the iconographic singularity of this panel. There is a sufficiently well-founded argument to conclude that the two figures seated on either side of the Virgin are representations of the Church and the Synagogue. The marvellous continuity of the Old and the New Testament is shown here as a personal rereading of those *sacre conversazioni* of the Italian Renaissance altars.

més elaborats i rics. El vellut brocat carmesí amb què es confecciona el tern és florentí, i té, a més, aplicacions amb fil d'or que ressegueixen els motius[48].

Pel que fa específicament al cicle brodat del tern, cal remarcar que no es tracta de les sòlites imatges presentatives —un sant dins la seva capella—, sinó de veritables i elaborades escenes narratives que desenvolupen els moments claus del relat. El cicle, que començava en el frontal, segueix en les dalmàtiques, on es completa la llegenda de sant Jordi i el drac; la capa pluvial acull diferents moments dels successius martiris infligits al sant; mentre que la casulla es reserva per a l'episodi de la darrera i definitiva mort. El cicle queda, doncs, distribuït de manera sàvia i meditada en el conjunt de vestits litúrgics, segons quina sigui llur funció.

Afegim-hi encara els *draps de ras* que servien per empal·liar la capella i la casa els dies de festa. *Nous, molt fins, obrats de molta seda, de diuersses ystories*: això és, la presa de Granada, la conquesta de Nàpols, la de València *—feta per lo Rey en Jaume de bona memòria. Rey d'Arago—* i el darrer drap de la *ystoria de la natiuitat, e quant se feu caualler Sant Jordi*[49]. Hom disposaria així, si se'ns permet, d'una autèntica apoteosi jordiana teixida i/o brodada: en la vida —el frontal—, en la guerra contra els sarraïns —els tapissos—, en el martiri —el tern—, unint en un tot indestriable llegenda, crònica i hagiografia.

D'aquest valuós llegat de draps d'Arràs, no podem sinó certificar-ne la pèrdua, com a conseqüència del setge de Barcelona de 1714: *cinco piesas, y aora no sera posible colgar dichas tapiserias las quatro porque haviendolas tenido enterradas dentro de un Calaboso durante el Citio para resguardarlas de las bombas en el tiempo de mas de catorce meses, la umedad ha destruido y consumido la maior parte*[50].

48. Descripció tècnica: "vellut d'un cos, tallat de dues alçades i arrissat, amb fons d'or creat per una trama espolinada de fil metàl·lic lligada en sarja (2-1 Z) que reposa sobre una base de Gro de Tours", amb efectes a més d'anellat, el que es coneix com *allucioLato*; per a la descripció i l'anàlisi tècnica del vellut, vegeu Morata & Masdeu 2012, p. 244-246.

49. Serra-Ràfols, 1930, p. núm. 92-95. Aquests ítems corresponen a l'inventari de 1509. S'han de comparar amb la partida de l'inventari anterior, de 1499, núm. 33: "cinch draps de ras ab les ystories de Sant Jordi, guarnides de tela verda"; i amb les partides núm. 83 i 84, que documenten l'existència de dos dels patrons pintats que haurien servit de model per a les tapisseries fetes a Flandes: "Item un patro o drap de pinzell sobre tela de la ystoria de Sant Jordi qui seruie per enpaliar abans que fossen comprats los draps de Ras derrerament portats de Flandes […]"; "Item vn altre patro o drap de pinzell sobre tela, vengut de Flandes, de la ystoria de la conquesta de Valencia […]".

50. Vegeu Muñoz & Catà 2005, p. 337.

51. R. Llull, *Libre de l'orde de cavalleria*, citat per M. de Riquer 1964 I, p. 248.

52. Vegeu l'estudi de Macías & Cornudella 2011-2012, amb l'anàlisi estilística i la reconstrucció de les vicissituds històriques del retaule.

53. La capella tendeix a la proporció d'un cub de 5 m de costat. La planta és quadrada, i cadascun dels costats mesura uns 5,20 m; els murs mesuren 4,20 m i el punt màxim d'altura, en la clau de volta, és de 6,85 m.

54. Pel que fa a les xifres, ens hem limitat a sumar les mides de les taules que faciliten els catàlegs dels respectius museus.

55. "y posarà y tornarà lo retaule y ses respalleres e armaris e pahiment baix com vuy està", hom precisa en un dels capítols pactats amb el mestre Antoni Carbonell per al trasllat de la capella a mitjan segle XVI. Vegeu Carbonell 2003b, p. 104.

56. Serra-Ràfols 1930, p. núm. 5. "En l'acte de la elevació de l'Hostia, en la Missa, fou costúm força seguida, als sigles XV y XVI, cobrir el retaule, o almenys sa part inferior, ab un drap negre. Per les diades de Quaresma moltes iglesies tingueren draps per empaliar, de lli blanch, tot l'altar major". Cfr. Gudiol 1920b, p.48. I, en efecte, en l'inventari de 1499 també trobem la cortina blanca que, com prescriu l'ús litúrgic, serveix per velar el retaule en temps de quaresma: "Item vna cortina blancha quis posa deuant lo retaula de la capella en la coresma", Serra-Ràfols 1930, p. núm. 31.

57. Alcolea Blanch 2007, p. 72-75. Al marge de qualsevol altra consideració, tal com suggereix Santiago Alcolea, convé mirar també les taules pel darrere i comprovar la disposició dels taulons i la seva correspondència. Volem expressar el nostre agraïment a Santiago Alcolea per l'intercanvi sempre engrescador d'opinions.

El frontal ultrapassa la seva realitat material i artística, i és la plasmació d'una manera de concebre i entendre el món, una veritable cosmogonia. Tot i estar col·locat als peus de l'altar, el pal·li sens dubte està a l'altura conceptual i doctrinal del retaule. Del frontal a l'altar, dèiem, amb el propòsit de fer palès l'estret lligam artístic i simbòlic entre aquestes dues valuoses peces del mobiliari litúrgic de la capella.

Val a dir que, si bé el sant Jordi brodat llueix en l'altar de la capella en les grans ocasions, el sant Jordi pintat del retaule sempre hi és. Car si *ofici de cavaller és mantenir e defendre senyor terrenal*[51], l'ofici del cavaller sant Jordi —el portaestendard de Jesucrist— és sostenir i defensar el seu Senyor Celestial.

És molt el que ja s'ha dit sobre el Retaule de sant Jordi de la capella de Bernat Martorell, i no és el cas de repetir-ho[52]. Desmembrat i dispers, els estudiosos han procedit a la reconstrucció virtual del retaule avui repartit entre Chicago, París i Filadèlfia. La taula central amb la lluita de sant Jordi amb el drac per alliberar la princesa és a l'Art Institut de Chicago; al Museu del Louvre de París es conserven les taules laterals amb les escenes de la passió del sant; i al Philadelphia Museum of Art es troba el coronament del retaule, amb la Verge i el Nen, les Virtuts Cardinals i dues figures femenines, de les quals volem parlar tot seguit.

Abans però, és important retornar el retaule a la capella, ni que sigui virtualment, i provar d'imaginar-lo damunt l'altar juntament amb el frontal. Veure'l de nou en el lloc insòlitament escàs —a penes uns pocs metres quadrats— que presidí, i restituir-li així la proporció deguda en relació amb l'espai de la capella[53].

No és un retaule de gran envergadura. Actualment mesura 309,6 cm de llargada per 204,1 cm d'amplada[54]; afegint-hi la part del guardapols[55] i de la predel·la devia arribar als 3,5 m i escaig. El que volem és subratllar, de manera especial, les reduïdes dimensions del retaule. L'altíssima qualitat tècnica i material contrasta amb aquesta petitesa. A fe que devia ser-ho, atès que la descripció de la cortina que el resguardava no deixa gaire marge: *vna cortineta petita de vellut negre deuant lo dit retaula en la qual cortina ha vna frange d'or e de grana* —desconeixem si la cortina cobria el retaule sencer, en tot cas era una *cortineta* [*sic*] i endemés, *petita*[56].

Com és sabut i malgrat que amb el temps la historiografia ha anat acumulant evidències, no tenim "el document" que precisi la filiació del retaule. Les mides en qüestió no són, doncs, únicament xifres, si calgués procurarien una altra sòlida base argumental per reblar i deixar ben resolt el tema. Aquí i allà, la capella, el retaule, la cortina, tot és petit!, tret de llur qualitat artística i transcendència històrica. Sigui com sigui, i a falta de la confirmació documental, el que a hores d'ara veritablement semblaria temerari fóra posar-ho en dubte.

La taula de Filadèlfia ha estat l'última a incorporar-se al debat historiogràfic[57]. S'hi representen la Verge i el Nen, acompanyats per una sèrie de figures al·legòriques. Les virtuts s'identifiquen fàcilment gràcies als seus atributs: a la dreta de la Verge, la Temprança que vessa aigua en una ribella i la Prudència amb la llanterna; a l'esquerra —a la dreta de qui mira la taula—, la Fortalesa amb un escut i una espasa i la Justícia amb les balances que indefectiblement l'acrediten.

Les al·legories de les virtuts formen tot un capítol de la iconografia baixmedieval[58]. No solen però aparèixer acompanyant la Verge —ella que ja és adornada de totes les virtuts! És important fer notar que es tracta de les virtuts cardinals certament molt més *incardinades*, mai millor dit, amb la dimensió moral de la vida. Són elaboracions i temes compartits de fa segles, interessen a l'individu i interessen a la col·lectivitat, la comunitat sencera que s'organitza i vetlla per al bé comú. És un tema ètic que transcendeix la moral cristiana i es projecta en l'àmbit civil. No és casual que l'obra de la Generalitat coincideixi pràcticament en el temps amb l'encàrrec que, en la veïna casa del Consell, hom feia de dues vidrieres amb les quatre virtuts cardinals en forma de persones[59].

Tornem a la taula de la maredeu. Quant al nombre de les virtuts, aquestes podrien ser tres —virtuts teologals—, quatre —virtuts cardinals— o bé sumant-les totes,

BERNAT MARTORELL
***Mare de Déu amb el Nen, les Virtuts Cardinals i dues figures amb filacteris*, c. 1435, detall de l'al·legoria de l'Antic Testament en una antiga foto de l'Arxiu Mas, Barcelona, clixé núm. G/A-8844.**

El mateix detall en la fotografia del Philadelphia Museum of Art.

La figura en blanc i negre és la d'una dona amb la cara pàl·lida i demacrada d'una vella. Per contra, a la imatge en color, la seva fesomia ha canviat, com si s'hagués rejovenit i embellit.

BERNAT MARTORELL
Enthroned Virgin, with the Cardinal Virtues and Two Figures Holding Scrolls, *c.* 1435, detail of the Old Testament in an old photo from the Arxiu Mas, Barcelona, photo no. G/A-8844.

The same detail in the photograph from the Philadelphia Museum of Art.

The black and white figure is an old woman with a pale, gaunt face. In contrast, in the colour image, her face has altered, as if she has become young and beautiful again.

set, en cap cas però, sis. En el catàleg del museu de Filadèlfia, l'obra es presenta com a *Enthroned Virgin and Child, with the Cardinal Virtues and Two Figures Holding Scrolls*, destriant, doncs, les quatre virtuts, que s'identifiquen sense problema, de les altres dues figures femenines. Qui són, doncs, aquestes dones que s'asseuen als peus de la Verge amb sengles filacteris a la mà?

Al nostre entendre, la clau per identificar-les rau en la diferència d'edat, de fet s'assemblen. En tot cas, ni l'una ni l'altra són figures precisament agraciades. En un pintor com Bernat Martorell —un dels grans mestres del gòtic internacional aquí i pertot—, entenem que no es deu a la manca d'ofici sinó que és quelcom intencionat; a més a més, redundant en aquesta mateixa idea, fixem-nos que la dona de la dreta és especialment lletja; té la cara demacrada i les galtes xuclades d'una vella, que ni el coloret —l'única que en duu— pot dissimular.

Podem comprovar-ho veient el detall en una antiga fotografia de l'Arxiu Mas[60]. Per això ens sorprèn tant veure com actualment, després de "restaurada", la seva fesomia s'ha rejovenit, i fins i tot l'expressió ha canviat. És una intervenció que no s'entén, no té res d'innocu i sí, en canvi, conseqüències greus de cara a la lectura, comprensió i interpretació de l'obra. Ara com ara no coneixem les circumstàncies en què s'ha dut a terme aquesta intervenció, ni tampoc l'informe pertinent. Tan sols cal recordar que el restaurador hauria de treballar en estreta col·laboració amb l'historiador de l'art.

Reprenem el fil de l'anàlisi. En la taula de la maredeu s'estableix doncs, una contraposició entre aquestes dues figures femenines en termes de joventut i vellesa; la dimensió teològica que la sustenta és la idea de *plenitud de vida*. La nostra hipòtesi és que aquestes figures són les al·legories de l'Antic i el Nou Testament o si es vol, de la Sinagoga i de l'Església. Ajuden a confirmar-ho el gest, els filacteris que sostenen i el lloc que ocupen a banda i banda de la Verge. Vegem-ho.

Església i Sinagoga tenen una rica tradició iconogràfica. L'Església sol ser una dona jove amb l'estendard crucífer a la mà; la Sinagoga és en canvi una dona vella amb un bordó trencat i els ulls embenats —perquè encara no coneix la bona nova de Crist en els Evangelis. No sempre, tanmateix, tenen forma humana, de vegades es recorre a la metàfora de l'arbre viu i l'arbre sec.

58. Les figures de les virtuts són presents ja en algunes de les grans portades monumentals de les catedrals franceses, però se sistematitzen i se'n fixa el nombre cap a la fi del segle XIII, en el context de l'art trecentista italià. Vers el 1305 Giotto pintava en grisalla la sèrie completa de les al·legories de les virtuts i els vicis —els seus contraris— a la capella dels Scrovegni de Pàdua; també Andrea Pisano contribueix a la tipificació de les virtuts "italianes". És l'ordenació que finalment ha quedat recollida en les ensenyances del catecisme. En el context francès el tema fou estudiat per Mâle 1995, p. 309 i s.

59. Vegeu Duran i Sanpere 1951, p. 36.

60. Clixé núm. G/A-8844, Arxiu Mas, Barcelona.

61. Sense apriorismes ni metàfores, el Mestre de la Seu d'Urgell ho plasma en la taula de Sant Jeroni penitent en el desert (cap a 1495, oli sobre fusta, MNAC): un devot sant Jeroni s'agenolla davant l'altar parat amb les estovalles i el frontal, adorant el crucifix entre els dos llibres de l'Antic i el Nou Testament. Els llibres es col·loquen de manera simbòlica: l'un, relligat en vermell en referència al sacrifici, és el del Nou Testament, a la dreta del crucifix —al lloc preferent—; l'altre, en verd, el color litúrgic menys significat, és a l'esquerra. En el pol oposat recordem aquesta construcció teològica com es tradueix a la imponent maquinària d'un retaule d'escultura del XVI, el retaule major de la catedral d'El Burgo de Osma. Vegeu Muntada 2005.

MESTRE DE LA SEU D'URGELL
***Sant Jeroni penitent en el desert*, c. 1495, MNAC. Sant Jeroni s'agenolla davant l'altar, parat amb les estovalles i el frontal, per adorar la imatge de Jesucrist crucificat col·locada entre els llibres de l'Antic i el Nou Testament. L'escena pot ser llegida com l'expressió devota de la continuïtat entre l'Antic i el Nou Testament.**

MESTRE DE LA SEU D'URGELL
St Jerome Penitent in the Desert, *c.* 1495, MNAC. St Jerome kneels before the altar, wearing linen drawers and a headpiece, to adore the image of Jesus Christ crucified placed among the books of the Old and the New Testament. The scene can be read as a devout expression of the continuity between the Old and the New Testament.

62. Serra-Ràfols 1930, p. núm. 26, 49.

63. Aquesta és la sumptuosa creu del primer conjunt d'argenteria litúrgica de la capella que es custodia en un dels armaris del Consistori major. La creu de cada dia, que és sobre l'altar, és "vn crucifix de bulto petit ab lo peu de fusta", Serra-Ràfols 1930, p. 6.

Els atributs que duen, l'estendard de la Resurrecció i el bordó partit, expressen amb claredat la idea de triomf. Els temps, però, canvien, i a mesura que avança l'edat mitjana també canvia la intenció de la representació: ja no hi ha antagonisme entre elles, Església i Sinagoga donen sentit al compliment de la profecia messiànica. L'Antic Testament prefigura el Nou Testament, aquest és el mecanisme d'anticipació mitjançant el qual el món cristià ha elaborat la seva particular concepció del temps.

Per la seva banda el filacteri, si bé podria semblar un atribut ambigu —és idèntic per a totes dues figures—, funciona prou bé a l'hora de comunicar la idea abstracta. D'entrada, visualment, perquè la línia sinuosa dels filacteris de l'Antic i del Nou Testament enllaça amb la del tercer filacteri, el que desplega el Fill i sosté la Mare, vinculant així totes quatre figures en el primer pla. I també perquè *allò que està escrit* —les ratlles atapeïdes d'una escriptura més simbòlica que sígnica— les relaciona conceptualment. El filacteri, aquesta característica banda de pergamí que s'enrotlla als extrems, és el recurs que en mans de pintors i escultors ha fet parlar les imatges i comunicar missatges. I amb la precisió de qui sap perfectament què vol expressar, veiem com el filacteri de la figura del Nou Testament es desplega cap a dalt, com si volgués corroborar la vigència d'allò que és dit —l'oberta manifestació dels Evangelis—; mentre que el rotlle cartaci dels temps antics, els de l'Antiga Llei, es corba damunt la falda de l'altra figura com si indiqués que aquell és un temps ja passat.

El missatge és idèntic al que expressen les figures amb el moviment de les mans. La jove personificació del Nou Testament té l'índex alçat, és el gest inequívoc de qui afirma o proclama; l'altra dona, en canvi, recull la mà sobre el pit com qui escolta i assenteix. Són els codis de l'oratòria que també els pintors van fer seus. Deixem per a més endavant, en el corol·lari final, el comentari sobre la qüestió del lloc que ocupen, al costat de les Virtuts i de la Verge. Hem de remarcar, en qualsevol cas, la novetat de la representació de l'Església i de la Sinagoga, així com la singularitat iconogràfica del conjunt de la taula. La continuïtat meravellosa de l'Antic i el Nou Testament que els artistes expressaren de formes tan diverses[61] apareix ara, seguint el signe del temps, com una relectura personal d'aquelles *sacre conversazioni* dels altars renaixentistes italians. Però ja no es tracta d'un diàleg al·legòric amb els sants, sinó del de la maredeu amb les personificacions de l'Església, la Sinagoga i les quatre Virtuts cardinals.

Els estudiosos del retaule de la capella ja han advertit la particularitat d'aquesta taula de la maredeu que corona el conjunt, substituint el Calvari. Manca el Crist crucificat, però, a canvi tenim el Nen que ha vingut a complir la promesa de redempció. I també tenim el portaestandard de Jesucrist, el seu *alter ego*, no debades el senyal de sant Jordi amb la creu vermella és el mateix que duu Jesucrist ressuscitat.

Sant Jordi és en la clau de volta de la capella, en el retaule, en el frontal i també sobre l'altar: en la creu i el calze. *Item hun bell calzer d'argent daurat ab lo crucifix enbutit en lo peu ab la Maria e Sant Johan, e altre part del dit peu, al endret del dit crucifix, Sant Jordi*[62], el Calvari i sant Jordi són anvers i revers, doncs, de la decoració esculpida del calze. Mentre que en la creu, *ab dos tabernacles en la hu dels quals vna ymage de nostra dona fet de bulto ab lo Jesus al bras […]. E en l'altre tabernacle la ymage de Sant Jordi ab lo drach*, la correspondència del cavaller s'estableix amb *nostra Dona*[63]. Així, sense solució de continuïtat hom passa del Fill encarnat a sant Jordi i d'aquest a la Mare.

La reciprocitat entre la maternitat de Maria i la divinitat del Fill es manifesta fefaentment en la corona de llum o màndorla. Perquè el vel que enterbolia la lectura de l'Antic Testament s'ha descobert amb la vinguda de Crist, així ara nosaltres amb la cara descoberta contemplem *com en un mirall, la glòria del Senyor* (2Co 3, 18). L'ametlla mística envolta la teofania de la Verge i el Nen, i fa ressaltar la imatge pintada. Podem distingir amb claredat que hi ha dos feixos de raigs, amb dos punts focals diferents: Mare i Fill, que amb la seva plenitud tot ho il·luminen. Aquesta és la transcendència de la icona feta llum.

No passem per alt que és la Verge coronada, Mare del Senyor i principal mediadora entre Déu i els homes. La glorificació de la Verge se sustenta en un llarg procés d'ordre teològic, exegètic i litúrgic —que culmina a Occident amb la creació de la festa de l'Assumpció. Ja pel que fa a l'estil, és obligada la comparació amb la delicada i fràgil princesa i amb la seva corona, en la pintura central del retaule just dessota.

Quina major majestat per a la reina del cel, que asseure's en un tron de núvols tenyits pel roig del foc que tot ho inflama!, en el cel empiri —un no-lloc sense temps— on regnar eternament. Tot plegat, per assenyalar que la Verge ja és en el designi diví.

L'or i el vermell són omnipresents també en els celatges i els núvols de les escenes del martiri de sant Jordi dels laterals del retaule. Són convencions tècniques en voga en la pintura de l'època, però també podrien llegir-se en clau simbòlica —pensem en la dimensió exemplar del miraculós martiri— com un recurs que serviria per unificar conceptualment i visualment el retaule.

Or i vermell, insistim, que casualment o sortosament són també els colors del senyal heràldic dels reis i del Principat, si bé a hores d'ara ja sabem que res en aquest context és casual. Com hauria dit sant Tomàs d'Aquino, la bellesa resideix no sols en l'harmonia i la proporció de les parts, sinó en *la lluminositat del color degut* (*Summa theologiae*, II-II, 145, 2).

La lectura que plantegem permet entendre que aquesta imatge de Maria, com a mare del Fill que dóna compliment a la promesa de redempció, és tant o més adequada i coherent que la crucifixió en relació amb la iconografia del retaule[64]. Aquesta lectura ajudaria a entendre, a més, el perquè d'una altra dissonància iconogràfica en l'ornamentació de la capella: la representació, en les mènsules de la volta estrellada, dels quatre evangelistes amb el corresponent animal del tetramorf, el filacteri i no un llibre sinó dos (!).

Els animals perden part de la seva força simbòlica per convertir-se en companys dòcils; faristols, prestatgeries, fins i tot un faldistori —la cadira plegadissa de sant Mateu— denoten familiaritat amb l'univers escripturari; també els gestos dels evangelistes són reveladors, un, compulsant un exemplar, un altre, meditant, l'altre llegint amb la ploma a la mà, com si fossin àvids comentaristes de les Sagrades Escriptures. I els llibres? Repetits insistentment, fins a vuit vegades, els llibres servirien com a recordatori simbòlic de la continuïtat del temps; hom restituiria visualment, de nou, amb els dos llibres, la unitat de l'Antic i el Nou Testament. El Crist encarnat divideix la història del món, amb el Nou Testament comença la història de la humanitat redimida que finalitzarà en el dia del Judici.

El desplegament programàtic tampoc no acaba aquí. A banda dels evangelistes, en quatre de les claus secundàries de la volta veiem les representacions de patriarques i reis de l'Antic Testament. Reconeixem un rei, amb la corona damunt la capçana, i també Moisès, el portador de les taules de la llei i guia del seu poble en el desert. La seva presència queda plenament justificada perquè amb ell s'inaugura el temps *sub lege*. En el llenguatge jurídic el terme *sub lege* significa que tot poder està sotmès a la llei. I justament la llei es troba en el nucli de la concepció del poder polític en l'època. Aquest és el sentit últim del concepte de *juscentrisme* polític o imperi del dret que, *per ser expressió de la veritat, regia la vida de tot el poble, fins i tot el seu màxim representant estava sotmès a aquest dret*[65]. Cal recordar aquí que una de les funcions confiades a la Generalitat és l'observança de privilegis i constitucions.

Ens hem demorat en aquestes reflexions al marge de la qüestió artística, perquè ens ajuden a llegir entre línies. En efecte, fixem-nos ara en els senyals heràldics de les claus de volta de la capella: ens interessa el senyal del rei. És un escut oscat, el dels tornejos, revestit *ad hoc* amb tota la pompa del llenguatge heràldic: timbrat amb l'elm, la corona i la cimera del drac alat, i amb el llambrequí d'on pengen dues borles. El que ens ha cridat l'atenció és que la insígnia reial no està sola, sinó rodejada de quatre petits escuts amb la creu vermella sobre camp blanc —de gules i de plata— que són les armes

***Sant Joan Evangelista*, mènsula esculpida de la capella de Sant Jordi de la Generalitat. En les mènsules esculpides de la volta estrellada de la capella, els evangelistes es representen amb l'animal del tetramorf, el filacteri i, excepcionalment, no amb un sinó dos llibres. Així, hom vindria a restituir visualment de nou la correspondència entre l'Antic i el Nou Testament.**

St John the Evangelist, sculpted corbel in the St George Chapel at the Generalitat. On the sculpted corbels of the starred vault of the St George Chapel, the Evangelists are represented with the animals of the tetramorph, the Tefillah and, exceptionally, with not one book but two. So once again this would visually restore the correspondence between the Old and the New Testament.

64. En el Retaule de sant Vicenç de Menàrguens (Noguera), de Bernat Martorell, una taula amb la Verge de la Misericòrdia substitueix el tradicional Calvari. Posteriorment al lliurament d'aquest estudi, el mes d'abril de 2014, s'ha publicat el treball de R. Alcoy: "Obres mestres de la pintura gòtica catalana a Amèrica: del Políptic Morgan a la Mare de Déu de Filadelfia", en *Art fugitiu. Estudis d'art medieval desplaçat*. Barcelona, 2014, p. 182 -207. Ara com ara tan sols el podem referenciar.

65. Vegeu T. de Montagut, citat per Sánchez de Movellán 2004, p. 23; Varela & Jornet 2013, p. 55-65.

També la decoració esculpida de les claus de volta de la capella de Sant Jordi de la Generalitat reprèn el tema de la continuïtat simbòlica entre l'Antic Testament i el Nou Testament. El programa es materialitzaria ara en la idea que els temps passats, els de l'Antiga Llei —i en les claus secundàries veiem els patriarques i reis de l'Antic Testament—, proporcionen els models que serveixen en el present, temps neotestamentari, de l'acció de govern i de la política —i en les claus principals hom representa els senyals heràldics del rei, del país i de la Generalitat.

The sculpted decoration of the keystones of the St George Chapel also takes up the theme of the symbolic continuity between the Old and the New Testament. The programme would materialise in the idea that past times, those of the Old Law – and on the secondary keystones we see the patriarchs and kings of the Old Testament – provide the models that serve in the present, New Testament times, for the action of government and politics – and on the main ones the heraldic signs of the king, the country and the government are represented.

66. A les nostres terres serà a partir de Jaume I —sobre la base de la llengua i de l'organització institucional— quan trobem les primeres mostres d'oratòria política catalana. Cfr. Albert & Gassiot 1928, p. 5-14 ("Introducció").

67. Com, per exemple, la proposició reial de Pere el Cerimoniós a les Corts de Montsó de 1382-1384. Vegeu Baiges, Rubió & Varela 1992, p. 78-82.

del General, sostingudes al seu torn per quatre parelles d'animals, entre els quals reconeixem un lleó i una lleona, i tal vegada una parella de gossos; fortalesa, fidelitat… no passem per alt les implicacions simbòliques. En la imatge trasllueixen la realitat i la idea del temps, com si es fessin visibles els termes d'una relació entre la institució i el rei, no sempre de fàcil avinença.

Servint-se del llenguatge heràldic hom remarcaria, doncs, la naturalesa del poder polític, fent referència explícita al poder sobirà, limitat per la naturalesa mateixa d'aquest poder i per la realitat constitucional del país. La clau és l'exercici de la política, i la qüestió és el com: com es negocia i es deté aquest poder.

Si bé els actes emanen de l'autoritat sobirana, són les corts —i la Generalitat com a comissió delegada—, les que els sancionen. És peremptori remetre'ns a les convocatòries i intervencions a corts. Corts, parlaments i ambaixades foren l'escenari propici per a l'ús de la paraula. Proposicions, discursos i deliberacions formen un capítol extraordinari en la història política del país[66]. Assenyalem la importància de les proposicions reials, que el monarca, o el seu representant pronuncia a l'inici de la convocatòria. Aquesta oratòria segueix els models de l'eloqüència; hi abunden lloances, exhortacions, peticions, etc., barrejades amb temes i cites extrets sobretot de l'Antic Testament[67], però també del Nou i dels Pares de l'Església; més endavant s'hi sumen clàssics com ara Tit Livi.

De fet, no estem lluny del joc de correspondències entre l'Antic i el Nou Testament de la capella, a l'hora de cercar models que puguin servir en el *present, històric* —el temps neotestamentari—, *en què l'home pren les seves decisions ètiques i es realitza*.

Tot gira entorn del valor de la paraula. De l'ús de la paraula, en depèn que la cosa pública funcioni correctament; així, la paraula prudent i conciliadora permetrà actuar en l'esfera política sense recórrer a la violència. Prudència, temprança, justícia, fortalesa, sí, són les virtuts que acompanyen la maredeu que corona el retaule de la capella.

Cada element dels arreus i dels ornaments de la capella de la Diputació del General es col·loca com si fossin les peces en un tauler d'escacs. Veure la relació entre elles ens ha permès avançar en la comprensió del conjunt, concebut com un tot coherent i harmònic. Aquí s'aboca molt més que la sòlita cultura d'artista, és cultura d'un comitent lletrat

i, endemés, força il·lustrat. Tenint en compte que aquesta, la cultura, era un patrimoni gairebé exclusiu de l'estament eclesiàstic, nosaltres hem apostat per un candidat, i la documentació que hem anat recollint sembla donar-nos la raó.

De fet, quan Marià Carbonell assenyalà el canvi d'ubicació de la capella, i de retruc posava en valor l'espai annex de la sagristia, ja es fixava en les figures esculpides del penjant de la clau de la volta. Són la Verge amb el Nen i el lliri a la mà, sant Marc amb el lleó, sant Francesc i *un frare, amb hàbit i crossa abacial* que identifica amb precaució amb sant Bernat —nosaltres ara com ara no tenim raons per suposar el contrari—; *es tractaria* —segueix dient— *de sants patronímics, al·lusius als diputats del trienni 1431-1434*[68].

Reprenem en aquest punt la seva hipòtesi per centrar-nos en la figura de fra Marc de Vilalba, diputat eclesiàstic i primer abat de Montserrat[69]. Marc de Vilalba fou un actor principal de la política del seu temps. De formació jurídica i eclesiàstica, va saber jugar el seu rol com a home d'Església —a Ripoll i a Montserrat—, i també com a conseller reial, parlamentari i diputat del General. No descuidà tampoc els seus interessos culturals. És un escriptor ocasional, pulcre i sensible; del seu afany pels llibres en tenim prova en la seva notable biblioteca i en l'acte de donació de cinc còdexs, majoritàriament relacionats amb els comentaris i els llibres de la Bíblia, al monestir de Montserrat *con un grande afecto que sus monges se instruiesen en las Sagradas Escrituras*[70]. Fou també un constructor, en el sentit més ampli del terme. Ell confirma la confraria i els capítols de Nostra Senyora de Montserrat, i redacta les constitucions per a la vida comunitària.

D'entre els materials que podem aportar relacionats amb l'abat, el document clau al nostre entendre és la resposta que Marc de Vilalba pronunciava a les corts de Tortosa a la proposició de la reina Maria, el 26 de maig de 1421. És un discurs directe, escrit en català, la llengua materna, *al present jo entén a parlar devant vostre magnificència en vulgar e ab estil fort clar*, que defuig les belles paraules de la retòrica. El llenguatge, afegiríem, és religiós, literari i polític alhora, i el discurs és ple d'imatges, plàstic, ric en correspondències simbòliques, fins i tot en relació amb el nombre —juga constantment amb l'alternança del tres i el quatre. Aquest discurs ja té un lloc en la historiografia catalana, nosaltres ara el recuperem per a la història de l'art català[71].

Per valorar-lo, hem de situar-nos en context; el rei és absent i l'assemblea es troba novament en la necessitat de fer de contrapès a l'autoritarisme regi: *Doncs, senyora molt excel·lent, vós qui tenits lo ceptre en la regió de Celtibèria […] perquè pugats aquella bé governar […] prenats les armes de Déu ab què puscats resistir. Se serveix també de metàfores manllevades del món cavalleresc: tota persona qui vol batallar se deu bé gornir e armar […] e com la vida de l'ho sia cavalleria sobre la terra […] és necessari que vós, senyora, siats bé armada en lo regiment de la cosa pública*.

L'orador exposa quines són aquestes armes: tres pedres i quatre peces d'arnès. *Aquestes tres pedres designen tres virtuts teologals: fe, esperança i caritat*; fa a continuació les obligades explicacions d'ordre teològic i devocional, i conclou, ja en l'ordre polític, que *per les dites tres pedres son figurats los tres braços d'aquesta cort; e en la concòrdia d'aquests vos devets armar […]. Los quals ensemps units e concordants, la cosa pública és feta pus fort contra totes coses adversanes*.

> Segonament, —i aquest és el punt on nosaltres volíem arribar— vos devets gornir, etc.: primo, de cuiraces, qui guarden tot los cors; secundo de bacinet, qui guarda lo cap; tercio, d'escut, qui guarda lo cor; quarto, de llança, qui nafra e repel·leix l'enemic. Senyora molt excel·lent, *aquestes quatre peces d'arnés són quatre virtuts cardinals de què devets ésser armada: de justícia, temperància, fortalesa e de prudència* [el subratllat és nostre].

La citació és prou eloqüent! El discurs avança amb raonaments teològics, morals i polítics, analitzant la vinculació de les virtuts a l'exercici de la cosa pública. La Justícia, que és la cuirassa, guarda tot el cos públic —allò que és la força de la col·lectivitat que

"Per l'escut és entesa virtut de fortalesa, car devets totes coses adverses pacientment sostenir per la cosa pública", Marc de Vilalba. Discurs pronunciat a les corts de Tortosa, el 26 de maig de 1421. És significatiu que l'*escut* sigui l'atribut que duu la Fortalesa en el retaule de la capella del General. Atès que aquest sol ser la columna, la cita provaria la implicació personal en el projecte de Marc de Vilalba, diputat eclesiàstic durant el trienni 1431-1434, en què s'erigí la capella del General.

The shield means the virtue of strength, for all adversities have to be patiently suffered by the res publica, Marc de Vilalba. Speech given at the parliament in Tortosa, 26 May 1421. It is significant that the shield should be the attribute held by Strength on the altarpiece in the chapel. Given that it is usually the column, the quotation would prove the personal involvement in the project of Marc de Vilalba, ecclesiastical deputy during the three-year period 1431-34, when the chapel was built.

68. Vegeu Carbonell 2003b, p. 29.

69. Fou el primer abat de Montserrat, nomenat per Benet XIII, l'any 1409. Per aquestes i altres notícies vegeu Altés 2006. Cfr. Solé i Sabaté 2003, I, p. 141-146.

70. *Annals de Montserrat*, 1430. Vegeu Altés 2006, p. 122-123.

71. Vegeu Albert & Gassiot 1928, p. 140-150. Cfr. Vicens Vives (Els Trastàmara [segle XV]) 1980, p. 113-118.

***Segell de Marc de Vilalba*, 1420, Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona, C.O. Perg. 70. La diminuta escala de l'objecte preserva els valors d'un art en majúscules: un delicat dosseret gòtic aixopluga l'elegant Verge coronada que sosté el Nen i un lliri. També és una Maredeu amb el Nen i una flor de lliri a la mà la que s'esculpeix en el penjant de la clau de volta de la sagristia de la capella de Sant Jordi, al costat dels sants patronímics dels diputats del trienni 1431-1434.**

Seal of Marc de Vilalba, 1420, Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona, C.O. Parchment 70. The tiny scale of the object preserves the values of art: a delicate Gothic dosseret houses the elegant crowned Virgin holding the Child and a lily. It is also a Virgin holding the Child with a lily in her hand that is sculpted on the keystone of the St George Chapel sacristy, beside the saints who have the same names as the deputies of the three-year period 1431-1434.

72. Més endavant el discurs se centra en la veritable qüestió a debatre, que és, en definitiva, la interpretació de la llei i el límit dels poders que el rei havia atorgat a la seva esposa, i si es poden estendre o no a la interpretació de la llei.

viu en comunitat i singularment *estatuint e ordenant lleis justes e aquelles observant*. La Temprança, que és el casc, guarda el cap i la persona de tot desig i acte sense enteniment. Seguint amb el símil, l'escut s'associa a la virtut de la Fortalesa: *Tercerament, devets ésser armada, etc. Per l'escut és entesa virtut de fortalesa, car devets totes coses adverses pacientment sostenir per la cosa pública*. La llança, per últim, és entesa com la Prudència, *així la persona per prudència veu les coses sinistres de lluny e deu-hi tantost ocórrer […]*[72].

Tornant al retaule de la capella, no cal dir que aquestes són les virtuts que trobàvem a la taula de la maredeu. De fet, aquesta digressió donaria raó de la substitució de la columna, l'atribut habitual de la Fortalesa, per l'escut i l'espasa que veiem en la taula. Canviar la columna per l'escut implica deixar enrere una actitud passiva, de resistència, a favor d'una intenció més volitiva, de lluita. Justícia i Fortalesa, a un costat, i Temprança i Prudència, a l'altre, pot semblar una subtilesa innecessària, però fins i tot el com s'aparien i el lloc que ocupen tenen una funció demarcativa. Fortalesa i Justícia s'avenen amb la imatge del Déu combatiu i justicier de l'Antic Testament i s'asseuen, doncs, amb l'al·legoria de la Sinagoga. Per contra, Prudència i Temprança són les virtuts que reclamen els temps nous de la història, per això s'asseuen juntament amb l'Església a la dreta de la Verge.

Fins aquí el comentari del discurs de l'abat Marc de Vilalba a les corts de Tortosa, un discurs dens d'idees, com de fet és el programa dens i compacte de la capella. Pot ser vist com una summa de principis per al bon regiment de la nació i del poble. Tant per dir en tan poc! Llavors, el frontal, el retaule i la decoració de la capella sencera adquireixen el valor de traducció visual, d'una manera d'entendre l'acció individual i col·lectiva en l'àmbit de la cosa pública.

És inevitable fer referència al cicle del Bon i del Mal Govern de Siena, i és clar, a les al·legories de les Virtuts que l'alenen. Els frescos es despleguen sobre els murs de la *Sala della Pace* del Palau Públic de Siena, l'obra és a hores d'ara un lloc comú de la

historiografia artística. Al marge de qualsevol altra consideració, el que sobta és la brillant determinació amb què Ambrogio Lorenzetti presenta la tesi què l'únic bon govern és el que és en benefici d'un i de tots —deixant enrere els sòlits supòsits de la inspiració divina, o de legitimitat de la justícia, etc[73].

No passem per alt els tempos i les circumstàncies. Marc de Vilalba es troba al capdavant de la Generalitat justament en dos moments clau de cara al futur i l'evolució de la institució. La primera vegada, el 1413, coincidint amb la fundacional reforma que confereix a la Generalitat l'estructura definitiva. Ja al final de la seva trajectòria política, presideix la Generalitat en el trienni en què es dóna l'empenta a la construcció de la casa gòtica i es basteix la capella, com d'una revolada —de febrer de 1433 a juliol de 1434, poc més d'un any, doncs, per un projecte, el de la capella, que pensem que hauria anat madurant al llarg del temps, si la nostra hipòtesi és correcta.

Hi ha tot un seguit d'episodis que directament o indirectament lliguen l'abat de Montserrat i la reina lloctinent. Per descomptat, les diferents ocasions en què Marc de Vilalba intervingué en els parlaments i les corts. Al seu torn, Maria de Castella pelegrinava a la muntanya santa el 1416; seria llavors que s'enduria les esportelles, *els senyals, que la reina doná e compartí entre sues companyes per ço que aquells aportassen en demostracio de venguda de Romiatge*[74]. En el decurs d'unes excavacions al departament francès de Seine et Marne, es localitzà un altre exemplar d'aquesta medalla de pelegrí molt ben conservat —el que hom coneixia era incomplet. Ens interessa perquè hi apareix la imatge de la Verge dempeus davant d'una serra i l'escut de l'abat, faixes de gules i or —els colors heràldics, de la terra, i també del cel en què regna Maria.

La Verge dempeus figura en el notabilíssim segell de l'abat; es troba en un document de 1420, conservat en l'Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona[75]. La diminuta escala de l'objecte preserva els valors d'un art en majúscules: un delicat dosseret gòtic amb pinacles, claraboies i arcbotants, aixopluga l'elegant verge coronada que sosté el Nen i una flor de lliri.

I així, finalment, tornem a la capella del General, o millor dit, a l'antiga sagristia, on altra vegada trobem la imatge de la Mare de Déu dempeus amb el Nen en braços i amb el lliri a la mà. El passat sobreviu en les imatges. Si els textos van ser afer de clergues, les imatges són ara un assumpte de tots, perquè perduren i recullen el sentit últim oferint-se a la visió i a la meditació sostinguda per la memòria. Hi ha tantes raons que fan aquesta obra de la capella, discretament orgullosa, tan actual! Per citar-ne sols una, la pressió que patia la terra i el seus pobladors per la llunyania d'un rei que havia establert la cort a Nàpols, i per a qui el Principat no era ja el centre sinó una perifèria.

Hi ha camí, i cal recorre'l. Com hauria dit sor Eulàlia Anzizu —il·lustre predecessora en la història de l'art català—: *Hi ha feyna; la restauració material, així's com la moral, no sab trobar terme [...]*[76].

"Tres són els braços representats a cort [...] Los quals ensemps units e concordants, la cosa pública és feta pus fort contra totes coses adversanes", Marc de Vilalba. Discurs pronunciat a les corts de Tortosa, el 26 de maig de 1421. Tres són també els panys de l'antiga porta que guarda l'accés a la capella del General.

Three are the branches represented at court […] Which being joined together and concordant, the res publica is made stronger against all adversities, Marc de Vilalba. Speech given at the parliament in Tortosa, 26 May 1421. Three is also the number of locks of the old door that guards the access to the chapel of the General.

73. Cfr. Boucheron 2013. Vegeu també l'estudi, ja clàssic, de Chiara Frugoni (1979).

74. Vegeu Balaguer 1989 i Balaguer 2000.

75. A.C.B., C.O., Perg. 70. Té forma d'ametlla i és de cera vermella, les mides són 60×37 mm. Vegeu Altés 2006, p. 124. Creiem que en la fornícula, als peus de la Verge, s'hauria d'identificar la figura d'un abat.

76. Anzizu 1897, p. 204, *Les Fulles Històriques de Santa Maria de Pedralbes* és una de les primeres obres d'història de l'art escrites en llengua catalana si no la primera. Amb el permís de J. Puiggarí i la seva *Garlanda de Joyells* (Barcelona, Impremta de La Renaixensa, 1879). Entenem que l'obra de Puiggarí no té una concepció original unitària sinó que, com el mateix títol assenyala, aplega i adapta una sèrie de treballs d'índole diversa. Per la seva banda, les *Fulles Històriques* són molt més que una crònica del monestir de Santa Maria de Pedralbes. És una veritable monografia; sor Eulàlia toca de prop aspectes de la història constructiva de l'edifici i de les obres patrocinades per les successives abadesses: parteix del document —sor Eulàlia va organitzar també l'arxiu del monestir— i cerca de relacionar-lo amb les obres conservades, contextualitzant-les i valorant-les alhora.

Una capella *ab tots arreus e forniments*. El servei d'altar obrat per l'argenter Bernat Llopart

JOAN DOMENGE

Quan els diputats decidiren construir la capella l'any 1433 ja van manifestar la intenció de proveir-la dels ornaments necessaris, per donar la solemnitat escaient als actes litúrgics que s'hi celebressin. Ho deixaren clar amb aquests termes: *ab tots arreus e forniments e altres coses a deguda perfecció de aquella necessaris*[1]. Però no especifiquen quins són aquests atuells. Tanmateix les compres i els encàrrecs que es fan després d'aquest acord deixen clar que els diputats volen llibres, objectes d'orfebreria i paraments tèxtils adients a la capella, especialment per guarnir-la amb gran esplendor en la diada de Sant Jordi.

Quasi setanta anys després, quan es fa el primer inventari que coneixem de la casa (1499), hom s'adona dels fruits d'aquestes voluntats, car un més que respectable conjunt de sumptuoses peces decora la capella i omple caixes i armaris[2]. Una anotació que es fa després de la primera jornada d'allistament d'objectes és ben aclaridora: totes les predites coses *servexen per ornament e servey de la capella de dita casa*[3]. Ni que sigui de manera molt succinta s'indica, doncs, la doble finalitat dels *utensilia sacra*: la seva dimensió "ornamental", estètica, i la seva utilitat, tot emfasitzat pel verb *serveixen* que encapçala aquesta "sentència". Però resulta difícil separar amb nitidesa ambdues funcions. D'entrada, objectes com la vaixella eucarística —utilitzada per a la consagració del pa i el vi— se solen ornamentar amb riquesa, i els retaules o els paraments tèxtils no es limiten a decorar altars i murs, ans amb les seves imatges contribueixen a visualitzar moments i paraules dels textos sagrats. La noció d'utilitat pot assumir, en contextos com aquest, unes connotacions poc "pràctiques": els arreus serveixen, al cap i a la fi, *ad laudem et gloriam Omnipotentis Dei*. La voluntat, doncs, d'honrar Déu —i també el patró sant Jordi— va esperonar els diputats a destinar quantitats importantíssimes a l'obratge i adquisició de tots els *forniments* necessaris per al culte. Tant la riquesa dels materials amb què es realitzaven, com el treball —minuciós i pacient— que requerien n'augmentava sense remei el preu. Però l'esforç s'ho valia. Per una banda, la celebració litúrgica guanyava en solemnitat; per altra, el prestigi i la imatge de la institució en sortien reforçats: la noblesa arquitectònica de la casa i l'abundància i riquesa de l'ornamentació esdevenien l'expressió material de la seva superioritat.

Aixecada la capella, en el termini de deu anys les celebracions a l'altar ja es van poder fer amb un calze i una patena, unes canadelles, una bella creu i dos canelobres; estris litúrgics que se solen veure damunt els altars pintats en retaules i il·lustracions de llibres. I és que un altar ben aparellat exigeix un servei el més complet i digne possible, realitzat amb materials selectes —els millors que la naturalesa ofereix a l'home—, atès que alguns dels objectes entren en contacte directe amb les espècies consagrades, o sigui, el cos i la sang de Jesucrist. Endemés, segons el simbolisme dogmàtic, l'altar representa el cos de Crist i els ornaments que serveixen per guarnir-lo s'adapten a la significació dogmàtica, *com si en fossen una extensió i una ampliació*[4].

1. Puig & Miret 1909-1910, p. 34; Carbonell 2003, p. 30.

2. Dissortadament, el biaix entre les obres documentades i les conservades és esglaiador. Les vicissituds històriques del General van provocar la dispersió i pèrdua del seu patrimoni artístic de caràcter moble. Per contra, una abundosa documentació permet saber el que hi va haver i no ens ha arribat. En aquest sentit som deutors de l'important aplec de notícies donat a conèixer per Puig & Miret 1909-1910. També ens hem beneficiat de la generositat de M. Carbonell, el qual ha posat a la nostra disposició un grapat d'anotacions inèdites. Per si no bastés de paraula, volem deixar per escrit el nostre agraïment més sincer.

3. Serra-Ràfols 1930, p. 4.

4. Braun 1925, s. v. "simbolisme de l'altar i de ço que li pertany" i "simbolisme dels ornaments litúrgics", p. 256-258.

Paradoxalment només tenim atestada l'existència dels objectes suara esmentats quan són víctimes d'un robatori la nit del 3 de novembre de 1442. Però ignorem qui els havia obrat i quin aspecte tenien aquests primers *utensilia sacra* de la capella de Sant Jordi[5]. Els que són descrits en l'inventari de 1499 és possible que siguin els que els diputats van haver de reposar després del furt de 1442, car eren indispensables per a la celebració eucarística i per endiumenjar l'altar amb la dignitat que demanava una capella com la del General. Dos pagaments, fets els anys 1444 i 1446 a l'argenter Bernat Llopart, per un import que passa les 400 lliures, permet saber que aquest mestre va obrar, amb argent daurat, un calze, una patena, una creu d'evangeli, un portapau, dues canadelles i dos canelobres[6]. Així, a mitjan segle, quedava reposat el servei sostret uns anys abans —afegint-hi endemés un portapau o donador de pau, com es diu al document— i la capella romania dotada novament amb l'aixovar litúrgic indispensable. El Retaule de sant Miquel que pintaren Joan Antigó i Honorat Borrassà, justament els mateixos anys, dóna la idea de com eren els altars parats amb aitals arreus, car hi apareix el calze en posició central, flanquejat per dos canelobres i el missal obert al davant del celebrant[7].

Al mateix temps es feia una provisió econòmica per poder comanar *una cadira episcopal per ops e servey de la capella*[8]. L'encàrrec no deixa de ser significatiu, car no hi ha una especial dependència jurisdiccional de la capella respecte de la diòcesi. Això no treu, però, que els diputats volguessin rebre l'autoritat episcopal amb tots els honors merescuts, quan la seva presència era sol·licitada per a cerimònies d'una rellevància especial. Era convenient que el servei litúrgic i tot el mobiliari de la capella estiguessin a l'altura dels insignes assistents.

Com devien ser les peces del mestre Llopart? Per què el General es va adreçar a ell? Afortunadament una obra conservada, la bella creu de Sant Nicolau de Cervera, contractada l'any 1435, permet imaginar la destresa amb la qual es van poder obrar els arreus perduts de la Diputació[9]. A més, quan la Generalitat decideix fer-li l'encàrrec, de ben segur que Llopart ja gaudia d'un prestigi del tot consolidat. Oriünd de València, l'orfebre va desenvolupar bona part de la seva activitat professional a Barcelona durant una quarantena d'anys (1419-1461)[10]. Al llarg d'uns quinze (c. 1437-1451) va treballar per a la sagristia de la catedral de Barcelona, reemplaçant un altre gran argenter, Marc Canyes, i encarregant-se de netejar, adobar, daurar de nou, etc. les peces d'orfebreria de la catedral, tasques corrents dels argenters que estaven al servei d'un lloc de culte amb molts *utensilia* que calia mantenir en bon estat[11].

El prestigi de Llopart també va créixer mercès als encàrrecs que va rebre del rei Alfons el Magnànim. El 1437 estava enllestint certa obra, no especificada, per a una capella reial que tampoc no es diu quina era i durant la dècada de 1447-1457, les lletres reials revelen comandes importants de figures d'argent que representaven els apòstols i els evangelistes, la qual cosa confirma el seu mestratge en l'àmbit de l'argenteria religiosa i en descobreix les habilitats com a imaginaire. De l'admiració que el rei tenia per l'argenter, en dóna fe una carta de 1451 en la qual demana si Llopart s'encarrega de l'obratge d'una bella conca d'argent que els consellers de la ciutat li volen oferir, amb la qual cosa demostra conèixer bé les capacitats de l'orfebre i tenir-lo entre els seus preferits[12].

Com dèiem, perdudes les peces, cal confiar en els documents per imaginar-ne l'aspecte. L'inventari de 1499 descriu, unes vegades amb detall i d'altres de forma molt succinta, algunes obres que ben bé poden ser les que havia obrat Llopart mig segle abans[13]. Essent el calze i la patena peces *preeminents d'entre les que componen la vexella eucarística*, car serveixen per consagrar el pa i el vi[14], no ve de nou que els responsables de l'inventari s'hi entretinguin. El *bell calzer d'argent* tenia el peu decorat amb esmalts blaus, enmig dels quals destacaven les figures embotides del Crucificat, flanquejat per la Mare de Déu i sant Joan, o sigui, una representació del Calvari, gairebé prescriptiva en aquests vasos sacres; a l'altre costat del peu hi havia, és clar, un sant

5. Només en referència a la creu es diu que era bella i que "havia III palms e mig dalt". Puig & Miret 1909-1910, p. 45; *Dietaris*, I, 1994, p. 90.

6. Puig & Miret 1909-1910, p. 45-46. Per als documents originals vegeu ACA, Generalitat, Sèrie General, N-515, f. 98v; N-516, f. 36r. L'any 1444 Llopart ja signava una àpoca en la qual reconeixia haver rebut 100 lliures "pro quibusdam candalobris, cruce et ostiario argenti que et quam ego facio pro capella domus dicte Deputacionis". Cfr. Dalmases 1992, II, p. 284. Cal assenyalar que en els pagaments posteriors no es torna a fer referència a l'hostiari: una capseta per guardar-hi l'eucaristia?

7. *Catalunya 1400* 2012, cat. 44.

8. Puig & Miret 1909-1910, p. 45.

9. Pel que fa a la creu, vegeu Dalmases 1992, I, p. 265-268; II, p. 276-277; C. Bergés (2008, p. 94-97) a banda d'analitzar l'encàrrec, la iconografia, els aspectes tipològics i ornamentals de la creu, n'assenyala la relació estilística amb l'obra d'escultors com Sanglada, Canet i Oller.

10. Per a una relació dels documents coneguts sobre Llopart, vegeu Dalmases 1992, II, p. 88-91.

11. És possible que la seva fama el portés a abusar en els preus; per això l'any 1445 els responsables de la sagristia es queixen del fet que "lo senyor en Leopart prenia massa dels adobs" i sol·liciten els serveis d'un altre mestre, Pere Avinent. Vegeu el document a *Ibídem*, II, p. 285.

12. Madurell 1963, p. 381.

13. Serra-Ràfols 1930, p. 4 i 6.

14. Gudiol 1920, p. 26-29.

Jordi enmig de sengles senyals del General. Les imatges, doncs, no eren aleatòries: amb una es feia memòria del sacrifici de Crist i de la seva sang vessada per a la redempció de la humanitat; amb l'altra s'assenyalava la pertinença de la peça a la Diputació i el patronatge de sant Jordi. La patena que feia joc amb el calze seguia els hàbits iconogràfics corrents almenys del segle XIV ençà. Era presidida per una representació esmaltada de Déu Pare sobre fons blau, envoltada *ab quatre figures de sants posats sobre smalt verd*, que els escrivans no degueren saber identificar amb els evangelistes. No hi mancaven tampoc els senyals o escuts del General. Atès que la decoració policroma, probablement resolta amb esmalts transparents, és més pròpia de la meitat del quatre-cents que no pas del final de la centúria, el joc eucarístic descrit deu ser el que havia obrat Llopart.

També ho podia ser la creu d'argent que es guardava a part en un dels armaris grans del consistori major. Es tractava d'una creu singular per la iconografia i la tècnica, en la qual es manifestava de bell nou l'auge que la devoció a sant Jordi estava prenent. No hi apareixia, cosa insòlita, el Crucificat, sinó que el sant titular *ab lo drach* en prenia el lloc, i es reservava l'altre costat per a la Mare de Déu amb Jesús als braços. Ambdues figures estaven arrecerades sota dosserets o tabernacles, sens dubte de formes arquitectòniques gòtiques, eren *de bulto* i ressaltaven damunt un fons esmaltat de blau; una tècnica poc habitual en el context de l'orfebreria catalana del període, ja que les figures se solien resoldre amb talla baixa sobre la mateixa placa esmaltada[15]. Tal vegada l'obra va sobreviure durant centúries; si bé cap de les dues creus allistades a l'inventari de 1718 no es pot identificar amb la de Llopart, l'any 1772 s'esmenta *una cruz a la mosayca esmaltada y dorada* —recomposta i guardada en una caixa nova l'any 1768— que podria ser l'antiga peça quatrecentista[16].

La iconografia del portapau descrit en l'inventari també es projecta cap al passat: *la figura de nostre Sennor embotida, ab hun àngel qui·l té per les spatlles, les quals stan sobre un sepulcre e posats en smalt blau, ab les armes del general, ab una manilla grossa en les spatlles*. Els portapaus, proveïts d'un agafador al darrere, servien per donar la pau abans de la comunió —no és estrany que se'ls anomeni també *donapaus*— i solien tenir representacions sacres, preferentment una Crucifixió[17]. Però el del General mostrava la *Imago Pietatis*, amb l'àngel sostenint el cos difunt de Crist (*Engelpietà*), una representació més pròpia d'objectes de devoció personals, pensats com a suport privilegiat de l'experiència mística a través de la contemplació i la compassió que suscitava una escena tan emotiva com el patiment sofert per Crist a la creu. Per bé que es tracti d'una iconografia representativa de la privatització de la imatge[18], no és estrany trobar-la en predel·les de retaules formant part del cicle de la Passió o en un portapau com el nostre. D'entrada, l'objecte no és apropiat per a una contemplació detinguda —car és passat entre els assistents a la celebració per al bes de pau. Sí que ho eren, en canvi, els llibres, petits retaulets o oratoris i joiells. La tria d'una representació com aquesta s'inscriu, doncs, en la difusió que aquests temes tingueren a la darreria del tres-cents per mitjà de llibres il·lustrats i de capriciosos objectes sumptuaris, com el perdut portapau de Sixena, peça parisenca dels volts de 1400[19]. Una placa d'argent amb l'*Engelpietà*, repussada i amb les carnadures pintades, que es conserva a Toledo, pot recordar la representació que presidia l'objecte de la Generalitat; precisament pel format i les dimensions, hom ha considerat que provindria d'un portapau[20].

Ben poca cosa es pot dir de les canadelles i els canelobres inventariats el 1499, car no degueren cridar l'atenció als escrivans i per això no en donen gaires detalls. Les canadelles, que servien per contenir l'aigua i el vi de la consagració, eren d'argent daurat i tenien, com pertocava, broc i nansa. Els dos canelobres eren fets a manera d'agulla, amb peu ample, *e ab lo perfil daurat e ab un botonet daurat*, potser en referència a un nus que permetia agafar-los amb més facilitat. No sabem si el mateix Llopart o algun altre argenter de la segona meitat del segle XV hauria obrat la resta de peces que s'allisten a l'inventari: una campaneta petita i una caldereta amb les armes del General[21]. Per bé que

15. L'efecte podia ser similar al d'objectes sortits d'obradors centreeuropeus, com unes cobertes d'evangeliari conservades a Beromünster o una gran nosca d'Aquisgrà. Tant el Déu Pare de les primeres, com el grup de l'Anunciació de la joia, són figures d'argent daurat en relleu que destaquen sobre un fons d'esmalt transparent blau. Cfr. Fritz 1982, làm. III i VI.

16. Muñoz & Catà 2005, p. 335; AHCB, Reial Audiència, Acords, 6-A . I-5, f. 267 i 270v.

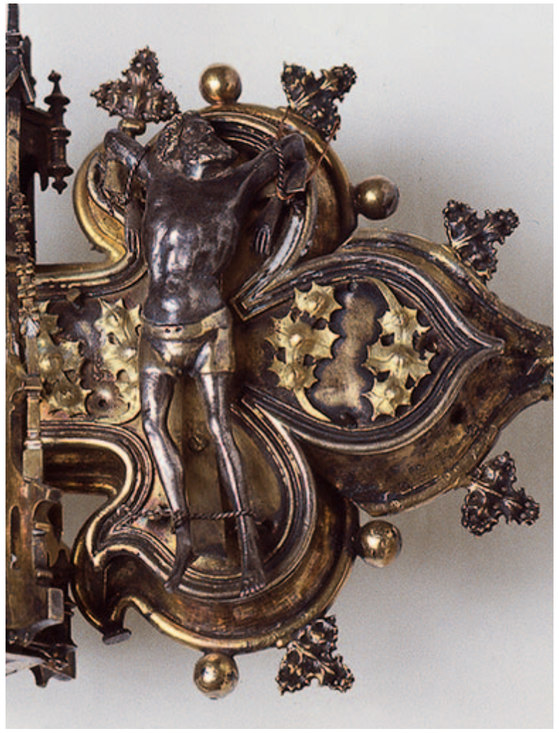
17. Com observa Gudiol (1920, p. 40-41) solen tenir forma de petita capelleta.

18. Skubiszewski 1995; *Paris·1400* 2004, p. 245; Belting 2009, p. 574.

19. Domenge 2003, p. 103-108; Valero 2009.

20. Museo de Santa Cruz de Toledo (núm. inv. 366). C. Espinosa (*Ysabel* 2005, cat. 300) la data vers el 1500, cronologia massa tardana al nostre entendre, ateses les característiques estilístiques. No se'n coneix la procedència i forma part dels fons antics del centre, al qual va ingressar abans de 1897. Agraeixo la informació a S. Cortés.

21. Serra-Ràfols 1930, p. 6.



BERNAT LLOPART
Creu processional de sant Nicolau de Cervera. Residència Mare Janer de Cervera. La destresa de l'argenter que va obrar el desaparegut servei d'altar de la capella devers 1446-48 es fa evident amb aquesta creu realitzada per ell uns 10 anys abans.

BERNAT LLOPART
Processional cross of Sant Nicolau de Cervera. Mare Janer Almshouse of Cervera. The skill of the silversmith who made the altar service, now disappeared, for the chapel around 1446-48 is evident in this cross made by him about ten years earlier.

22. Gudiol 1920, p. 42 i 50.

23. Braun (1925, p. 162) aclareix la distinció entre el *lumen liturgicum* o *sacrum* i la llum utilitzada amb finalitats pràctiques.

24. Vegeu-ne la definició i els exemples documentals de la primera meitat del segle XV a Alcover-Moll, s. v.

llur sacralitat fos menor que la de la vaixella eucarística, eren importants per al culte. La campaneta es tocava en el moment de *'llevar Déu', per excitar la fe del poble y induhir-lo a l'adoració del Sagrament*; la caldereta —amb el seu aspersori o salpasser— s'emprava per a les aspersions d'aigua beneïda, seguint vells costums de purificar llocs maculats pel paganisme amb aigua mesclada amb sal[22].

A banda dels dos canelobres d'argent obrats per Llopart, la necessitat d'il·luminar convenientment la capella i altres parts de la casa va comportar l'encàrrec de noves peces. Segurament els estris s'utilitzaven sovint en el culte diví, *per raó del simbolisme religiós* que té la llum. Però les lacòniques indicacions dels inventaris fan sospitar que els diputats pensaven més tost en una il·luminació per adornar i donar relleu a les festes, especialment la del patró[23]. Algun courer es va fer càrrec de proveir la casa amb un joc de canelobres grans —llavorats d'obra de domasquí[24]— per al suport dels ciris grossos emprats el dia de Sant Jordi. La referència "tècnica" permet suposar que la superfície d'aquests canelobres estava treballada amb motius ornamentals d'ascendència oriental —i més pròpiament de Domàs o Damasc— que es van difondre a través dels rics teixits que venien de mar enllà i que donaven un indiscutible toc moresc als aixovars d'antany. Traslladats a les superfícies metàl·liques amb el cisell o el burí, aquests ornaments donaven un aspecte més preciós als objectes. No és estrany, doncs, que els escrivans indiquin seguidament la manca de decoració en un altre parell de canelobres grans —*lisos*, es diu ara— que s'utilitzaven *en lo consistori en les velles*. Un altre exemplar, també de coure, es diferenciava clarament per la seva tipologia, car tenia tres branques per aguantar les

candeles[25]. La varietat de materials utilitzats en els estris que servien per il·luminar es fa palesa en l'inventari de 1512, car hi són allistats una sèrie d'objectes de menor vàlua que els d'argent. Sembla clar, doncs, que si es reservava aquest noble metall per als canelobres que guarnien l'altar, la il·luminació de la capella i de la casa es resolia amb objectes més senzills i econòmics, fabricats amb materials diversos (fusta, ferro, llautó) i de vegades ornats amb senyals del General, que complien degudament amb la seva funció, tot i la menor sumptuositat[26].

La confiança dels diputats en la perícia de l'argenter Llopart féu que li encarreguessin altres objectes, a més dels *utensilia sacra* esmentats. El seu enginy també es podia veure en una sèrie d'ormejos de caràcter civil que eren importants per al dia a dia del General i que donaven un toc de distinció a l'etiqueta i als actes importants. L'any 1441 va rebre 94 lliures per tres maces d'argent per als porters[27]. També fou escollit per obrar el bací d'argent *pro mittendo los rodolins pro eleccionibus futurorum deputatorum et auditorum compotorum Generalis*; la peça fou visurada i taxada l'any 1458 per quatre argenters, els quals manaren que Llopart hi esmaltés de *rogicler* les dues creus fetes al bací[28]; pretenien, doncs, que el mestre resolgués la creu vermella del General amb esmalt roig transparent, una tècnica que, utilitzada àmpliament pels orfebres parisencs a l'entorn de 1400, encara es devia considerar un element de distinció en l'orfebreria catalana de la segona meitat del quatre-cents[29].

L'inventari de 1499 registra una sèrie d'obres d'orfebreria civil, entre les quals segurament es troben les que havia obrat Llopart. La descripció que se'n fa permet, en algun cas, tenir una idea aproximada de l'aspecte que devien tenir. És gairebé segur que el bací fet *a ops de la extracció dels diputats, ab son cobertor foradat ab sa mànega de vellut carmesí, en lo qual bassí ha un senal del General* és el que havia realitzat Llopart l'any 1458. S'hi esmenten també unes tenalles d'argent *rolloneres* per fer els rodolins de cera per al sorteig dels diputats[30]. Atès el preu que se n'havia pagat, sorprèn que no siguin inventariades les masses d'argent que Llopart havia obrat anys enrere per als porters. En canvi, és allistada *una masseta* en l'inventari de 1509, en què s'especificava que porta un senyal del General i que la utilitzen els porters *quant són tramesos fora ciutat*; el diminutiu permet pensar que es tractava d'un objecte menys ostentós que les maces emprades pels porters en els actes que tenien lloc a la seu barcelonina. Les representacions esculpides dels porters a les dovelles centrals d'algunes portes del carrer de Sant Honorat donen una idea de la importància que tenia aquest atribut per als qui exercien el càrrec; no és estrany doncs que en el Dietari es dibuixi una maça com a reclam visual de la provisió de l'ofici de porter feta pels diputats a favor de Joan Albanell el 1461[31]. En l'inventari de 1514 compareixen tres maces *molt grans, amb vuyt gallons quiscuna daurats, amb lo senyal del General, ab los mànechs entorxats*; si fem cas de les formes gallonades i entorxades, més abundants en l'argenteria de l'entorn de 1500, es podia tractar de peces fabricades de bell nou més que no pas de les obrades per Llopart una setantena d'anys enrere. Potser en aquests primers anys del cinc-cents també s'havien incorporat al servei de la capella dues bacines grans, en part daurades, amb les armes del General enmig[32].

Però, com dèiem, de tot això, no n'ha romàs més que el record tramès pels inventaris i altres indicis documentals. L'obra més antiga que ens ha arribat és un portapau d'argent daurat, amb la data de 1512, que no s'esmenta a l'inventari de 1514 ni tan sols en els de 1718 —on només se'n citen dos: el primer amb un *Santo Cristo que sirve de Juramento* i el segon amb l'Epifania— i 1772, que només registra un portapau d'argent sobredaurat, sense cap altra indicació[33]. No és estrany aquest silenci, car sembla que és un dels objectes arribats al segle XX gràcies a la generositat de persones que tingueren càrrecs a la institució i de fidels devots de sant Jordi[34].

De fet, els emblemes que porta a la base permeten sospitar que la primera destinació del portapau no era la Generalitat. En el que serien les bases de les columnes que el flanquegen, hi figuren les armes dels Montcada, a una banda, i l'escut de la ciutat de Barcelona, a l'altra. Tot fa pensar, doncs, que en origen s'hauria fet per a una institució on el pes de la municipalitat fos gran. Hi manca, així mateix, la creu de sant Jordi, el senyal identificador dels arreus encarregats i oferts al General. Els escuts emmarquen un sòcol resolt a base d'un motiu ornamental entrellaçat que destaca, amb gran relleu, sobre el fons.

La representació del centre del portapau és la que solia ser corrent en aquest tipus d'objecte: un Calvari amb el Crucificat acompanyat per la Mare de Déu i sant Joan, resolts en relleu sobre un fons del tot llis. Al damunt, en un lloc digne per a una sentència relacionada amb l'escena, s'hi llegeix la data: *Anno Domini MDXII*. A dir ver, l'execució de les figures no delata un mestre de grans recursos escultòrics; en canvi la decoració arquitectònica i la resta d'ornaments, sense ser molt refinats en l'execució, mostren que algun argenter de Barcelona aviat fou receptiu a les noves formes d'inspiració classicista, no sols aplicables a les peces d'orfebreria civil, sinó també als objectes sacres. El Calvari és emmarcat per columnes estriades amb capitell jònic, una venera a mode de frontó i poms balustrats. Pedres blaves, vermelles i verdes, encastades en caboixons d'inspiració floral, donen una nota cromàtica a la lluentor del sobredaurat que recobreix tota la peça. En altres centres, també els portapaus cinccentistes aviat es desmarquen dels trets gòtics i les formulacions arquitectòniques de demble classicista hi troben un fèrtil camp d'aplicació: frontons semicirculars o triangulars, pilastres amb decoracions de *candelieri*, columnes amb els ordres clàssics, etc[35]. Tanmateix, en l'àmbit català costa trobar solucions tan precoces i articulades com les del donapau conservat a la Generalitat; altres exemplars manifesten la tímida recepció d'elements *al romano* que es juxtaposen amb un remat conopial, perfilat de fulletes de tradició gòtica[36].

Al revers, una sinuosa nansa en forma de voluta, rematada amb caps d'animal, permet el maneig del donapau. El punxó de Barcelona (BA), ben visible a la part superior, acredita que la peça fou obrada en algun taller barceloní actiu al començament del segle XVI. Just davall, en un lloc tan preferent com és la cartel·la o filacteri situat al damunt d'uns cortinatges incisos, s'hi llegeix la insòlita inscripció: *pese IIII marcs I onza*. El fons és texturat, com el dels ornaments inferiors dels cortinatges, però no sembla que es fes per ser esmaltat; facilita, això sí, que la inscripció es pugui llegir millor i que es vegi amb més detall la decoració vegetal de les cortines. La voluntat de destacar-ne el pes sembla recordar les consuetuds dels mercaders i "l'obsessió" dels posseïdors de joies de deixar constància del seu valor a través de la indicació del pes, com se sol fer sempre en els inventaris; el que resulta excepcional és que es gravi a la mateixa peça. ¿Un fet com aquest ens podria conduir a la Llotja de Barcelona com a lloc de destí original del portapau? No sols seria escaient per a una *institució tan materialista com la dels mercaders*, sinó que les armes dels Montcada permetrien també donar crèdit a la hipòtesi. Bona part de l'orfebreria i el parament de la capella quatrecentista procedia de la recambra dels Montcada —en virtut de la fundació feta pel noble Pere de Montcada—; endemés, en les reparacions, els adobs i l'obratge de noves peces sovint es conservaven les armes del fundador. En aquest sentit no es pot passar per alt que vers el 1562 es va refer un donapau precisament amb les armes de Montcada[37]. ¿Podria ser el que després d'un ignot itinerari va acabar a la capella de la Generalitat? És una possibilitat; per ara només podem suggerir que, fos quin fos el destí primigeni del joiell, el donant no sols va voler fer una ofrena *ad laudem et gloriam Omnipotentis Dei*, sinó que deixà per escrit —en un lloc ben visible— el valor material del seu present, llevat que fossin els receptors els qui, un cop pesat el portapau, hi fessin gravar el pes.

Bernat Llopart fou l'encarregat d'obrar, l'any 1441, tres maces d'argent per als porters, que tampoc no han sobreviscut. Per bé que representades de manera esquemàtica, les que duen els porters esculpits a la façana de la Generalitat permeten imaginar com podien ser.

Bernat Llopart was commissioned, in 1441, to make three silver maces for the bearers, which have not survived either. Although represented schematically, the ones carried by the bearers sculpted on the façade of the Palau de la Generalitat allow us to imagine what they might have been like.

→

A la sagristia de la capella es conserva un portapau de formes classicistes, amb la data del 1512 i el punxó de Barcelona. En origen no fou per a la Generalitat, com bé certifiquen els escuts que porta a la base de les columnes que emmarquen la representació del Calvari. Una sinuosa nansa amb caps zoomòrfics serveix d'agafador, i a la part alta del revers s'hi pot llegir el pes de l'objecte en una insòlita inscripció.

The chapel sacristy holds a paten designed along classical lines with the date 1512 and the Barcelona stamp. Originally it was not for the Generalitat, as certified by the coats-of-arms it bears at the base of the columns that frame the representation of the Calvary. It has a sinuous handle with zoomorphic heads for grasping it, and on the upper part of the back we can read the weight of the object in an unusual inscription.

25. Serra-Ràfols 1930, p. 4. També era de coure un altre objecte complementari del servei eucarístic: un canteret per a l'aigua de les canadelles.

26. A l'inventari s'esmenten: dos grans canelobres de fusta guarnits de ferro, amb creus vermelles *ab ses mordasses abtes per mocar los ciris de la dita capella*, un tros de llautó amb claus aguts per tenir ciris o candeles, diverses antorxeres de fusta —alguna amb el senyal del General—, un canelobre petit amb peu de plom per tenir-hi una candela i dos peus de canelobre de fust, sense guarnició de ferro, pintats de vermell i amb el senyal del General. Serra-Ràfols 1930, p. 10.

27. Puig & Miret 1909-1910, p. 45.

28. El 8 d'agost es realitzava la visura (Madurell 1946, p. 80) i pocs dies després l'argenter reconeixia haver-ne rebut l'import estipulat pels visuradors. Cfr. Dalmases 1992, II, p. 294.

29. Essent una tècnica d'ascendència francesa, no sorprèn que en l'àmbit català s'utilitzés el gal·licisme *rogicler*, derivat de *rouge-clair*. Cfr. Domenge 2003, p. 121-122; *Idem* 2014, p. 149 i s.

30. Serra-Ràfols 1930, p. 5-6.

31. Vegeu-ne les imatges a Ainaud 1988, p. 61 i 63.

32. Serra-Ràfols 1930, p. 9-11.

33. Muñoz & Catà 2005, p. 335. AHCB, Reial Audiència, Acords, 6-A. I-5, f. 267 i 270.

34. Entre aquestes donacions se cita *un portapaz de 1512, en plata dorada*… Rubio 1972, p. 108.

35. Per la proximitat cronològica esmentem un exemplar de 1510, d'origen italià i conservat al Louvre (OA 5580), que utilitza altres recursos del vocabulari classicista.

36. Per exemple, els de Lliçà d'Amunt, Corró d'Amunt o Fogars. Cfr. Martí 1981, I, p. 84; II, p. 443, 500.

37. Torras 2001, p. 187-192. Amb tot, no es té notícia de la compra o encàrrec d'un portapau l'any 1512. S. Torras esmenta altres obres de la capella de la Llotja amb les armes dels Montcada i noves peces que es feren a partir de les velles, conservant l'heràldica de la prestigiosa nissaga.

ANODNI MDXI
INRI

PESE III M 18

El Retaule de sant Jordi de Bernat Martorell

GUADAIRA MACÍAS / RAFAEL CORNUDELLA

Actualment desmembrat i dispers, el Retaule de sant Jordi és l'obra més cèlebre i a la vegada una de les més enigmàtiques de Bernat Martorell[1]. No coneixem cap document antic que es pugui relacionar d'una manera definitiva i inequívoca amb aquest retaule, i que n'autentifiqui l'autoria o la procedència. Tanmateix, l'atribució a Martorell és unànimement acceptada pels especialistes, i, pel que fa a la seva destinació originària, tot i que en el passat els historiadors van plantejar altres hipòtesis, ara ens sembla més que plausible que va ser fabricat per a la capella de Sant Jordi de la Casa de la Diputació del General de Catalunya, avui coneguda com el Palau de la Generalitat. A hores d'ara, el conjunt d'indicis que secunden aquesta última idea és gairebé aclaparador.

La primera notícia que es refereix amb certesa a les peces conservades del Retaule de sant Jordi es troba en el catàleg de la Exposición retrospectiva de obras de pintura, de escultura y artes suntuarias organitzada l'any 1867 per l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona. En aquesta ocasió, el baró de l'Albi, Francesc de Rocabruna, va prestar, a més d'un calze d'or i plata sobredaurada, un conjunt de cinc taules que representaven *La Virgen* i *San Jorge y su martirio*. Es descrivia com una obra de *principios del siglo XVI*, però l'error resulta més que comprensible si tenim present que en aquest moment no s'havia iniciat encara cap estudi historicocrític seriós de la pintura catalana medieval. De fet, l'exposició pionera de 1867 va ser una de les primeres iniciatives catalanes pel que fa a la revalorització d'un patrimoni a penes conegut. Fins i tot podem entendre que les esplèndides taules presentades pel baró de l'Albi passessin relativament desapercebudes i que no fossin citades en l'informe que va redactar Josep de Manjarrés sobre el resultat de l'exposició, publicat l'any 1868[3].

Les taules del Retaule de sant Jordi encara eren propietat dels Rocabruna quan les va estudiar Josep Puiggarí. Un dels dibuixos que aleshores en va fer, el del compartiment amb l'escena de *Sant Jordi conduït al suplici*, el va incloure anys més tard entre les il·lustracions dels seus *Estudios de indumentaria española concreta y comparada*, publicats el 1890. A la llegenda corresponent s'indica que el *Retablo de San Jorge*, al qual atribueix una cronologia entre 1380 i 1390, havia pertangut a la casa Rocabruna —*fué de la casa Rocabruna*— i es conservava *seccionado en varias tablas, dignas de nota, por la convencionalidad que ya se enuncia en algunos indumentos, bajo pretensiones de arcaísmo ó extranjerismo*[4]. Puiggarí també va copiar, com a mínim, el compartiment central del retaule amb el *Sant Jordi matant el drac*, en un dibuix aquarel·lat que fins ara desconeixíem i que s'inclou en un dels seus àlbums conservats a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[5].

Salvador Sanpere i Miquel, en els seus dos volums sobre *Los cuatrocentistas catalanes*, aporta altres dades, per bé que imprecises i confuses, sobre l'historial de les peces. Ignorant la presència de les taules a l'exposició de 1867 i el fet que havien

1. Aquest capítol és una adaptació de la primera part d'un article anterior, encara recent: Macías & Cornudella 2011-2012. Tanmateix, aportem ara alguna novetat, especialment en relació amb el retaule que Martorell va pintar per encàrrec de les corts catalanes entre 1436-1437, destinat a l'església de Sant Joan de Montsó. Sobre Martorell vegeu també Macías & Cornudella 2012.

2. *Catálogo* 1867, p. 94.

3. Manjarrés 1868.

4. Puiggarí 1890, làm. 40 i p. 380.

5. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), signatura A-1850. Sobre els dibuixos de Puiggarí que reprodueixen obres medievals vegeu Bassegoda i Hugas 2012. Agraïm a Bonaventura Bassegoda que ens comuniqués l'existència del dibuix del compartiment central del Retaule de sant Jordi.

pertangut a Francesc de Rocabruna, baró de l'Albi, l'autor al·ludit relata, en una primera versió de la història, que aleshores la taula del *Sant Jordi matant el drac* —el compartiment central del conjunt— era propietat del col·leccionista Josep Ferrer-Vidal i Soler i que aquest l'havia comprat al rector de les Escoles Pies *como bienes de un menor de conocido nombre aristocrático*, nom que no vol revelar però que coincidiria amb el d'un carrer de Barcelona[6]. En aquest moment, l'historiador parla exclusivament de la taula central, ignorant la seva relació amb les altres peces del mateix conjunt. Ara bé, en un nou relat, inclòs en el segon tom de la mateixa obra, Sanpere i Miquel recull la notícia de Puiggarí que abans havia passat per alt, segons la qual el retaule havia pertangut a la casa de Rocabruna, i corregeix la seva pròpia versió de la història, afegint-hi noves precisions[7]. Les cinc taules —el compartiment central i els quatre compartiments narratius— haurien pertangut a:

> D.ª Josefa de Rocabruna hasta su fallecimiento, pasando por un laudo arbitral pronunciado en 1872 con motivo del reparto de sus bienes, la *tabla de San Jorge*, á su albaceazgo, y las otras cuatro á su señora hermana, madre del barón de Albi, que las vendió cinco años atrás al anticuario barcelonés señor Dupont, y éste a un anticuario francés de quien las adquirió la Sociedad francesa de Amigos del Louvre, que las regaló á este gran Museo[8].

Per altra banda, en aquest moment Sanpere i Miquel esmenava la seva versió anterior en la qual havia volgut al·ludir al carrer de Dou i, per consegüent, a aquest cognom, identificat per error amb els propietaris de les taules, quan en realitat el Marquès de Dou només hauria estat el marmessor de Josepa de Rocabruna per mediació del qual Josep Ferrer-Vidal i Soler, i per consell del pintor Moragas, hauria comprat la taula del *Sant Jordi matant el drac*. Cal afegir només que en la primera versió del relat ja apareixia el pintor Tomàs Moragas identificat com el restaurador d'aquesta peça.

Malgrat que la historiografia ha acceptat, pràcticament sense cauteles, les dades contingudes en el relat definitiu de Sanpere i Miquel, és evident que hi continua havent diversos errors i confusions. A banda que Sanpere i Miquel desconeix el fet que les taules del retaule havien pertangut a Francesc (de Sales) de Rocabruna i Jordà, baró de l'Albi, tampoc no sembla tenir gaire clares les identitats de l'anomenada *Josefa de Rocabruna* que hauria estat propietària del retaule fins a la seva mort, i de la seva presumpta germana. Cal aclarir, doncs, que Francesc de Sales de Rocabruna es casà amb una cosina germana seva, Maria Josepa de Rocabruna i Pascual, i que en morir aquests sense descendència, la baronia fou heretada per la germana gran de Francesc de Sales, Maria Josepa de Rocabruna i Jordà, esposa de Plàcid de Montoliu[9]. L'homonímia de les dues Josepes, cosines germanes, degué induir la confusió de l'historiador, que tenia una informació clarament insuficient sobre la successió dels barons de l'Albi. Francesc de Sales de Rocabruna va morir el 21 de febrer de 1874, i és després de la seva mort que la vídua, Josepa de Rocabruna i Pascual, i la germana i hereva de la baronia, Josepa de Rocabruna i Jordà, van recórrer a un laude arbitral per tal de repartir-se'n els béns. El laude fou acordat l'any 1874 i dictat l'any 1876, i tot fa pensar que és a aquest repartiment de béns que al·ludeix Sanpere i Miquel, bé que amb la data equivocada de 1872. Cap de les dues cosines, doncs, no havia mort en aquesta data. Josepa de Rocabruna i Pascual va morir el 31 de desembre de 1884, i Josepa de Rocabruna i Jordà, el 5 de febrer de 1890.

Quan Sanpere i Miquel escrivia, el baró de l'Albi era Marià de Montoliu i de Rocabruna, i per consegüent, la mare a la qual es referia l'historiador era Josepa de Rocabruna i Jordà. És ben possible que el conjunt del Retaule de sant Jordi romangués a mans de Francesc de Rocabruna fins al seu òbit i que les peces es dividissin després entre la seva germana i la seva vídua. En tot cas, podem aclarir que Josepa de Rocabruna i Pascual va atorgar testament el 8 de juliol de 1884 i que hi nomenà com a marmessors el bisbe de Girona, Tomàs Sivilla, el P. Antoni Anglada, rector de les Escoles Pies de Barcelona, el

←

BERNAT MARTORELL
Detall de la *Flagel·lació de sant Jordi*, Musée du Louvre, París.

BERNAT MARTORELL
Detail of *Flagellation of St George*, Musée du Louvre, Paris

6. Sanpere i Miquel 1906, I, p. 194.

7. Sanpere i Miquel 1906, II, p. 275-276.

8. *Ibídem*.

9. Aquestes dades, i les que esmentem a continuació, es poden trobar en la documentació de la baronia de l'Albi conservada a l'Arxiu Nacional de Catalunya, Fons ANC-168/Llinatge Cartellà de Sabastida, barons de l'Albi.

marquès de Dou, Lluís Ferran d'Alòs i de Martín, i l'advocat Rafael Elias i Aleñà[10]. El segon i el tercer dels citats són precisament els personatges que, segons Sanpere i Miquel, haurien intervingut en la venda de la taula central del *Sant Jordi matant el drac*, però és clar que ho hagueren de fer a partir de 1885 i no pas abans. Quant a les peces que haurien passat a ser propietat de Josepa de Rocabruna i Jordà, la *madre del barón de Albi*, si efectivament les va vendre ella, ho hagué de fer abans del febrer de 1890, data de la seva mort. Per això en el seu llibre de 1890 Puiggarí diu en passat que el retaule *fué de la casa Rocabruna*. Potser no és impossible que Celestí Dupont hagués iniciat abans de 1890 la seva activitat com a antiquari a Barcelona, però nosaltres no l'hem pogut documentar i, per tant, mantenim també una reserva sobre aquest punt[11]. A pesar que Sanpere i Miquel podria haver obtingut informació directament de l'antiquari, ja sabem fins a quin punt és poc fiable l'historiador[12].

A la biblioteca del MNAC es conserva una llibreta manuscrita, no datada, amb un catàleg de la col·lecció de Josep Ferrer-Vidal, on es descriu una *Tabla Gótica San Jorge (Catalana)*. Aquest assentament, que és el primer del capítol dedicat als *Cuadros* està tatxat i el preu, que s'havia escrit al llapis, fou esborrat. Però és clar que constava de cinc dígits i sembla que era de 30.000 pessetes, una quantitat gens menyspreable per a l'època[13]. En una data que no hem sabut establir, l'industrial i col·leccionista Charles Deering, assessorat per Miquel Utrillo, va comprar en efecte aquesta taula, i la va exhibir durant alguns anys com una de les obres mestres de la seva col·lecció al saló blau del palau Maricel, la seva residència de Sitges[14]. Però les desavinences que es van produir amb Utrillo van fer que el magnat nord-americà decidís emportar-se a Chicago el més notable de la seva col·lecció, incloent-hi, per descomptat, la taula del Mestre de Sant Jordi. Tres anys abans de morir, va cedir la col·lecció a les seves filles, que després de la defunció del seu pare, la van dipositar i finalment donar a l'Art Institute de Chicago. Pel que fa a les quatre peces laterals del retaule, ja sabem que passaren per les mans de Dupont, que les va vendre, segons sembla, l'any 1900, a Théophile Belin, de París[15]. L'any 1905 aquest darrer les va vendre per 13.000 francs a la Société des Amis du Louvre que les va donar al museu[16].

Fins aquí hem exposat les dades que coneixem sobre l'historial recent de les peces conservades del Retaule de sant Jordi, deixant només de banda l'enigmàtica taula de la Verge registrada en el catàleg de l'exposició de 1867. El problema de la procedència originària del retaule ha donat lloc, com dèiem més amunt, a diverses hipòtesis més o menys imaginatives, però a hores d'ara podem limitar-nos a recollir la més versemblant, que a més a més s'ha pogut reforçar darrerament amb nous arguments i indicis. En efecte, va ser la historiadora nord-americana Mary Grizzard[17] qui, per primera vegada, va argumentar que Martorell hauria pintat el cèlebre retaule per a la capella de la Casa de la Diputació del General. La capella es va edificar en un període relativament breu. Les corts catalanes, reunides a Barcelona, n'acordaren el 9 de febrer de 1432 la construcció, a proposta dels diputats del General de Catalunya, i després de poc més de dos anys, el 28 de juliol de 1434, els diputats concediren una gratificació a Marc Safont per haver acabat l'obra[18]. Grizzard sembla suposar que Martorell hauria rebut l'encàrrec en el moment en què es completà la capella, ja que proposa una datació a l'entorn de 1434-1438 per al retaule. Aquesta cronologia seria compatible amb el moment estilístic que revela el conjunt, sempre segons aquesta autora, que encara addueix altres raons per reforçar la seva hipòtesi.

És segur que en el segle XV es va fabricar un retaule per a la capella de Sant Jordi. Tanmateix, el primer testimoni documental conegut que en registra directament la presència és relativament tardà. El trobem en un inventari de la Casa de la Diputació del General aixecat l'any 1499, que en el primer assentament descriu precisament el retaule: *E axí los dits Senyors deputats continuaren inventariar en la capella de la dita casa de la Deputació dins la qual ha hun retaula de la ystoria del gloriós cavaller mossèn sant*

10. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (en endavant AHPB), Notari/1303, Miquel Martí i Sagristà, *Protocolo año 1884, 3ª parte*, núm. 71.

11. La notícia més antiga que coneixem sobre la presència de Celestí Dupont a Barcelona, i sobre la seva condició d'antiquari, es troba a *La Vanguardia*, 13 de març de 1896, p. 5.

12. Encara més confús i estrany és el relat que oferí Agustí Duran i Sanpere sobre l'historial recent de les taules del *Retaule de sant Jordi*, vegeu Duran i Sanpere, 1975, 3, p. 79.

13. José Ferrer Vidal, *Objetos artísticos: catálogo* [manuscrit], f. 20. Coneixem aquesta font gràcies a una amable indicació de Bonaventura Bassegoda.

14. Cfr. Bassegoda i Hugas 2010, p. 34.

15. Segons Bertaux 1908a, p. 269.

16. Ressort 2002. p. 96.

17. Grizzard 1983; Grizzard 1985, p. 197-202.

18. Puig & Miret 1911, p. 418-419. Sobre la capella de Sant Jordi vegeu també Carbonell 2003b, p. 27-32 i 101-107.

Jordi daurat ab les armes del general[19]. En el mateix inventari es descriu també *una cortineta petita de vellut negre devant lo dit retaula en la qual cortina ha una frange d'or e de grana*, i més avall *una cortina blancha quis posa devant lo retaula de la capella en la coresma*[20]. L'any 1512 s'elaborà de nou un inventari, només de la capella, en què s'omet la descripció directa del retaule però es tornen a registrar, en canvi, les cortines, per bé que la descripció presenta variants. En el primer assentament apareix la peça de vellut negre: *Primo en lo altar de la capella de sanct Jordi una cortina de vellut negre guarnida en los costats de una frange dor e flocadura dor e de seda*; i més enllà *una cortina per devant lo retaula de drap de lli blancha guarnida ab las anelles de ferro*[21]. Les dues cortines, en fi, tornen a aparèixer en un inventari de la Casa de la Diputació dreçat l'any 1514, que continua obviant el registre directe del retaule[22]. Aquestes són, doncs, les primeres i també les darreres notícies que ara per ara coneixem sobre l'existència d'un retaule quatrecentista a la capella de Sant Jordi. La manera i el moment en què hauria passat a mans dels barons de l'Albi ens són completament desconeguts.

La hipòtesi segons la qual el Retaule de sant Jordi fou pintat per a la capella del Palau de la Generalitat es fonamenta en un bon grapat d'arguments i indicis que es poden agrupar en tres blocs. Òbviament cal tenir en compte la seva dedicació i el seu contingut iconogràfic, però també les connexions estilístiques amb altres obres artístiques executades per a la Diputació, i, finalment, els documents que ens parlen sobre la relació professional de Bernat Martorell amb els diputats del General, per bé que tots aquests documents siguin —segons creiem— posteriors a l'execució del Retaule de sant Jordi.

Cal recordar, en primer lloc, que el 22 de maig de 1437 Martorell va rebre dels diputats del General de Catalunya la quantitat de cent florins d'or d'Aragó —equivalents a cinquanta-cinc lliures barceloneses— per la pintura d'un retaule que les corts catalanes, reunides en el marc de les corts generals a la vila de Montsó, havien decidit costejar, segons un acord del 22 de maig de 1436, amb els recursos del General. Quan Mary Grizzard va publicar per primer cop la transcripció íntegra d'aquesta àpoca, en va fer una lectura curiosament errònia, i allí on clarament es parla —dues vegades— de l'*ecclesie sancti Johannis*, va llegir-hi *ecclesie sancte Marie*. Sostenint, doncs, que aniria destinat a l'altar major de l'església de Santa Maria, Grizzard va proposar que aquest retaule, presumiblement dedicat a la Mare de Déu, es podria identificar amb la taula de la *Mare de Déu amb el Nen, les virtuts cardinals i dues figures amb filacteris*, conservada al Philadelphia Museum of Art, que des de feia anys havia estat atribuïda a Martorell[23]. Com altres historiadors de l'art, també nosaltres havíem acceptat sense crítica la lectura que Grizzard féu de l'esmentada àpoca, però ara estem en condicions de corregir l'error i d'establir definitivament que el retaule encarregat a Martorell anava destinat a l'altar major de l'església del priorat de Sant Joan de Montsó, de l'ordre dels hospitalers, que és el lloc on se celebraren les corts generals iniciades el 15 de desembre de 1435 i finalitzades el 31 de març de 1436, convocades per la reina Maria amb l'objectiu urgent de reunir la quantitat necessària per pagar l'enorme rescat exigit per alliberar el rei Alfons, que els genovesos havien fet presoner a la batalla naval de l'illa de Ponça. En efecte, si bé l'església de Santa Maria era el lloc on habitualment es reunien les corts a Montsó, en aquella ocasió se celebraren excepcionalment a l'església prioral de Sant Joan. En una de les darreres sessions, el 22 de març, les corts catalanes reunides a Montsó nomenaren una comissió de nou persones perquè reconeguessin i taxessin els diversos serveis o treballs, ocasionats per la reunió de les corts, que calia remunerar. Entre les propostes de la comissió hi havia la de costejar un nou retaule:

> Per reverència de Déu, sien a la esgleya de Sent Johan donats a obs de un retaula en lo altar maior, e que sien tenguts de pregar Déu per lo bon stament del Principat .c. florins pagadors per los dits dipputats al mestre o pintor qui haurà fet lo dit retaula com lo retaula serà fet e no abans, en lo qual hagen ésser pintades les armes del General de Cathalunya.

BERNAT MARTORELL
***Sant Jordi matant el drac*, The Art Institute, Chicago. Tot i que ens falta una certesa documental definitiva, avui tots els historiadors de l'art admeten que el retaule desmembrat de Sant Jordi, de Bernat Martorell, procedeix de la Casa de la Diputació del General (Palau de la Generalitat). El seu compartiment central és potser la peça més cèlebre de tota la pintura catalana del segle XV.**

BERNAT MARTORELL
St George Killing the Dragon, The Art Institute, Chicago. Although we have no definitive documentary proof, today all art historians admit that the dismembered St George Altarpiece, by Bernat Martorell, comes from the Casa de la Diputació del General (Palau de la Generalitat). The central compartment may be the most famous piece of all 15th-century Catalan painting.

19. Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, cartes reials, Ferran II, caixa 4, Inventari de la Casa de la Diputació, 1499, f. 2r. L'inventari fou publicat per Serra-Ràfols 1930.

20. Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, cartes reials, Ferran II, caixa 4, Inventari de la Casa de la Diputació, 1499, f. 2r i 3v.

21. Arxiu de la Corona d'Aragó (en endavant ACA), Cancelleria, cartes reials, Ferran II, caixa 4, Inventari de la capella de Sant Jordi, 1512, f. 1r i 1v.

22. ACA, Cancelleria, cartes reials, Ferran II, caixa 4, Inventari de la Casa de la Diputació, 1514, f. 6r i 6v.

23. Duran i Sanpere 1975, 3, p. 118, doc. 18; Grizzard 1982 (conté la transcripció del document); Grizzard 1985, p. 202-212 i 374-375, doc. 20.

A més, i en la mateixa línia, es va proposar que també es paguessin vint florins al prior de l'església de Sant Joan per costejar-li un hàbit, *en remuneració del servey que la cort ha reebut de les cases del priorat*. L'acord conseqüent de les corts ho expressa d'una manera una mica més extensa i precisa:

> La cort etc. als molt circumspectes etc., com la dita cort concordablement hage volgut e ordonat que de les pecunies del dit general sien donats e pagats a la esgleya de Sent Johan de la dita vila de Muntçó centum florenos d'or d'Aragó, los quals la dita cort, per reverencia del nostre senyor Déu en en [*sic*] aiuda de un retaule de nou fahedor a ops del altar maior de la dita vila o esgleya de aquella, en lo qual sien pintades en lo loch decent les armes e insignies del dit general, graciosament ha manat ésser donats a la esgleya dessus dita, per esguart com lo dit general cort se és celebrada en aquella, e per que los priors e frares de la dita sgleya preguen nostre senyor Déu per la prosperitat e bon stament del dit Principat, e que palacia [*sic*] dirigir los negocis concordats en la present cort a lahor e gloria sua e a honor e servey del dit senyor rey e benavenir e repòs de tots sos regnes e terres; e més haie volgut e ordonat la dita cort concordablement que de les dites pecunies sien donats e pagats al honorable e religiós frare Martín Xanxez, prior de la dita sgleya, viginti florenos del dit or per un abit a ops de la sua persona fahedor, en satisfacció e remuneració del ús e servey que la dita cort, que de les dites pecunies donets e paguets al pintor qui haura pintat o acabat lo dit retaula serà del tot pintat e acabat, e no abans, los dits cent florenos, e al dit prior de present los vint florins dessus dits, e en l'acte de la final paga cobrats lo present ab àpocha o àpochas de paga; car la dita cort ab la present mana als hoydors de comptes del dit general que vosaltres posants en data los dits centum viginti florenos e restituits la present ab las ditas àpocha o àpochas, aquells en vostre compte reeben e admeten, tota difficultat cessant, dada ut supra[24].

A l'àpoca del mes de maig de 1437 s'esmenta, també, aquesta segona quantitat que s'havia de satisfer al frare Martín Sánchez, prior dels hospitalers o santjoanistes de Montsó (i no de Santa Maria, com pretenia Grizzard!). Atès l'interès que tenen per a la biografia de Martorell, se'ns perdonarà, doncs, que haguem transcrit els paràgrafs anteriors, que òbviament desautoritzen l'argument de Grizzard a propòsit de la taula de Filadèlfia, ja que el retaule destinat a Montsó previsiblement estaria dedicat a sant Joan Baptista i no pas a la Mare de Déu. És cert que la taula de Filadèlfia té l'aspecte de ser el compartiment cimer d'un retaule més gran, i que en aquest sentit no es pot descartar absolutament que pogués completar un retaule dedicat a sant Joan. Però si fos així, la quantitat de cent florins quedaria lluny del preu total presumible del retaule, ateses les seves dimensions. D'altra banda, com veurem tot seguit, resulta més convincent relacionar la *Mare de Déu amb el Nen, les virtuts cardinals i dues figures amb filacteris* del museu nord-americà amb el Retaule de sant Jordi que és objecte d'aquest estudi. Finalment, també cal puntualitzar que el retaule per a Montsó no fou encarregat per presidir la reunió de les corts, *for a session of the Corts* com deduïa Grizzard[25], ja que va ser en una de les darreres sessions d'aquestes corts de Montsó que es va decidir de finançar-lo. Martorell, per consegüent, degué pintar el retaule després del març de 1436, data de l'acord de les corts, i el tindria enllestit abans del maig de 1437, data de l'àpoca.

Més tard, el 16 de gener de 1439, els diputats del General pagaren a Bernat Martorell dues lliures i quatre sous pel preu d'una traça de les claraboies o vidrieres de l'oficina del regent de comptes[26], i l'any següent, concretament el 5 de juliol, Martorell va ser nomenat pintor banderer de la Diputació del General[27]. Totes aquestes dades documentals reforcen, doncs, la hipòtesi que el pintor hauria rebut també l'encàrrec del retaule per a la capella de Sant Jordi, però hi ha un indici documental encara més potent en aquest sentit, contingut en el contracte que el pintor va signar el 12 de juny de 1437 amb els administradors i prohoms del gremi dels sabaters per a la pintura del *Retaule de sant Marc*, destinat a la capella que aquesta confraria professional tenia a la catedral de Barcelona[28]. En efecte, el contracte estableix que el retaule dels sabaters ha

24. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Consell de Cent, 1B. XVI-37, f. 21-25. Agraïm a Stefano M. Cingolani que ens hagi comunicat la referència documental que ens ha permès de publicar ara l'acord de les corts amb relació al retaule.

25. D'altra banda, Grizzard no encerta a l'hora d'identificar amb precisió de quines corts es tractava: "Although the particular agenda of the 1436-1437 sessions is not known, it may be presumed to have had considerable importance, considering the prevailing dissension, Alfonso's continuous need for support, and the seriousness of any session of the Corts", Grizzard 1982, p. 314.

26. Duran i Sanpere 1975, 3, p. 120, doc. 29; Grizzard 1985, p. 213-214 i 380, doc. 25.

27. Duran i Sanpere 1975, 3, p. 121, doc. 37.

28. Puiggarí 1880, p. 83-84; Sanpere i Miquel 1906, I, p. 184; Duran i Sanpere 1975, 3, p. 89-91; Grizzard 1985, p. 374-375, doc. 20.

BERNAT MARTORELL
***Judici de sant Jordi*, Musée du Louvre, París.**

BERNAT MARTORELL
Trial of St George, Musée du Louvre, Paris.

de ser de fusta de roure de Flandes i *á semejanza del que tenian los Diputados, ó del inmediato de santa Catalina*[29]. És evident que el retaule dels diputats ha de ser el de la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat, de manera que el contracte amb els sabaters ens proporciona un *terminus ante quem* per a aquest conjunt. També és més que probable que els dos retaules que es mencionen com a model —el dels diputats i el de Santa Caterina— fossin obra del mateix pintor, de Martorell. I, encara més, les peces del Retaule de sant Jordi de Bernat Martorell són, precisament, de fusta de roure, la qual cosa resulta coherent amb el que es diu en el contracte del retaule dels sabaters. Potser n'hi hauria prou amb aquesta darrera pista documental per recolzar la hipòtesi sobre la procedència original del Retaule de sant Jordi, però encara cal revisar el que els historiadors —especialment Grizzard— han proposat sobre les relacions estilístiques entre el retaule i altres obres quatrecentistes destinades a la Casa de la Diputació.

Si el nostre Retaule de sant Jordi fou pintat per a la capella de Sant Jordi és possible —i fins i tot és natural— que Bernat Martorell, a l'hora de dibuixar el compartiment central, hagués tingut presents com a model dues plasmacions anteriors del mateix tema —sant Jordi matant el drac— encarregades anys abans pels diputats, és a dir, el relleu escultòric de Pere Joan (1416-18) a la façana del Palau de la Generalitat que dóna al carrer del Bisbe, i el segell major de l'escrivania dels diputats, gravat per l'argenter alemany Hans Tramer (1416)[30], si bé les analogies de composició són massa genèriques perquè aquest argument sigui decisiu. Més significativa sembla, en canvi, l'afinitat de l'escena central del retaule amb el *Sant Jordi matant el drac* de la clau de volta de la mateixa capella de Sant Jordi[31]. D'aquesta clau se'n parla en un altre capítol del llibre que llegiu. Aquí bastarà puntualitzar, com ja va fer Grizzard, que el Retaule de sant Jordi i la clau de volta de la capella podrien ser obres pràcticament contemporànies i que, per consegüent, es fa difícil establir quina d'elles va poder influir l'altra.

Finalment, com a prova de la presència del retaule de Bernat Martorell a la capella de Sant Jordi la mateixa Grizzard esmenta el *Frontal de sant Jordi*, obra documentada del brodador Antoni Sadurní, que hi va treballar entre 1450 i 1451. La composició, que representa l'escena de sant Jordi matant el drac, s'hauria basat segons la historiadora americana en l'escena corresponent del compartiment central del retaule, tot i que l'adaptació correspon a un estil més tardà[32]. Però aquesta línia argumental es pot portar bastant més lluny. Altres autors han suggerit que el frontal brodat podria reproduir, de fet, un model proporcionat pel mateix Martorell. En la nostra opinió —com hem exposat en un altre lloc— Martorell no només va proporcionar aquest model sinó també els models que van servir per brodar les diverses escenes figuratives de la llegenda de sant Jordi a les peces del tern de la mateixa capella[33]. Com hem proposat, els elements pictòrics quatrecentistes del frontal brodat i del tern formen un conjunt perfectament coherent tant des del punt de vista iconogràfic com des de la perspectiva estilística. No cal dir que això reforça encara més la hipòtesi inicial de Grizzard sobre la procedència del retaule.

Un altre argument que dóna versemblança a la hipòtesi de la procedència del retaule de la capella de Sant Jordi de la Generalitat és, òbviament, la seva dedicació. Els conjunts consagrats al sant màrtir a la Corona d'Aragó són molt pocs, en consonància amb el baix nombre de capelles i esglésies posades sota la seva advocació[34]. El culte a aquest sant va estar, en un principi, molt lligat a la monarquia i a l'estament cavalleresc[35] i els escassos retaules que hem conservat o dels quals tenim notícia van ser patrocinats per ordres militars, cavallers o membres de la reialesa. Així, per exemple, el 1361 el rei Pere III el Cerimoniós encarregava un retaule de Sant Jordi per a la capella de la reina del palau de l'Aljaferia, a Saragossa, malauradament perdut[36]. Sí que ens ha pervingut, en canvi, el *Retaule de la Mare de Déu i sant Jordi* encarregat pel cavaller Pere Febrer per a la seva capella funerària, conservat a l'església dels franciscans de Vilafranca del Penedès i atribuït a Lluís Borrassà. Aquest personatge no va néixer en el si d'una família noble, sinó que era fill de ciutadans benestants, i va assolir la seva nova condició social,

29. Puiggarí 1880, p. 83-84

30. Grizzard 1985, p. 197-198. Sobre el relleu de Pere Joan vegeu Puig & Miret 1911, p. 398-402. L'argenter Hans Tramer, nadiu de la ciutat de Constança, a Alemanya, va rebre l'encàrrec de gravar la matriu del segell l'abril de 1417 i l'havia enllestit el desembre del mateix any: vegeu Sagarra 1916-1922, I, p. 192 i 195; II, p. 94.

31. Grizzard 1985, p. 198-199.

32. *Ibídem*, p. 200-201.

33. Macías & Cornudella 2011-2012, p. 33-47.

34. A inicis del segle XV, a Barcelona, per exemple, es té constància només d'un altar dedicat a sant Jordi, situat a l'església de Santa Maria del Mar i compartit amb santa Helena, vid. Àngel Canellas, "San Jorge y la Corona de Aragón", a Marco & Canellas 1987, p. 168; i d'un altre a la catedral de Barcelona, compartit amb sant Genís, al claustre, vegeu Bracons & Terés 2002, p. 288.

35. La monarquia catalanoaragonesa va mostrar ben aviat el seu favor al sant cavaller, a qui va considerar protector dels seus exèrcits i responsable d'algunes victòries "miraculoses" contra els musulmans. El 1201 Pere el Catòlic va fundar a Alfama un orde militar sota l'advocació de sant Jordi. Caiguda més tard en desgràcia, l'orde fou reconstituït per Pere el Cerimoniós i, sota el regnat de Martí l'Humà, unit a l'orde de Santa Maria de Montesa.

36. Rubió i Lluch 1908-1921, II, p. 134, doc. 134.

BERNAT MARTORELL
***Flagel·lació de sant Jordi*, Musée du Louvre, París.**

BERNAT MARTORELL
Flagellation of St George, Musée du Louvre, Paris.

que van poder heretar els seus fills, després d'adquirir un senyoriu nobiliari. La presència de sant Jordi a la seva capella funerària devia tenir com a funció mostrar i legitimar el seu nou estatus[37]. Entre els cicles dedicats al sant a la Corona d'Aragó conservats no podem deixar d'esmentar el més monumental, l'esplèndid *Retaule del Centenar de la Ploma*, atribuït generalment a Marçal de Sas, pintor d'origen neerlandès o alemany que es va establir a València cap al 1390, on va romandre fins a la seva mort, a la dècada dels anys vint del segle XV. El retaule dit *del Centenar de la ploma* va ser fet, probablement, per a la casa de la confraria de la companyia de ballesters de sant Jordi, una milícia instituïda el 1365 per Pere el Cerimoniós a la ciutat de València[38].

A Barcelona, va ser la Diputació del General, que havia adoptat sant Jordi com a patró, qui va impulsar la diada del màrtir com a festa ciutadana. Així, només un parell d'anys després de la construcció i dedicació de la seva capella al Palau de la Generalitat, el 1436, els diputats demanaven que el dia de Sant Jordi fos celebrat *almenys per lo Principat de Catalunya* amb tota solemnitat, malgrat que la petició no va ser atesa positivament fins les corts generals de 1456, quan es decidí que el 23 d'abril seria *festa colta e observada* […] *com lo dia del diumenge,* atès que *mossèn sent Jordi es patró e advocat del senyor Rey* […] *e de tot aquest Principat*[39].

Tot i l'escassa repercussió de la devoció a sant Jordi entre la població en general, almenys fins a l'època moderna, la història del sant va ser ben coneguda al llarg de tota la baixa edat mitjana. L'existència d'una traducció catalana conservada en dos manuscrits considerats de finals del segle XIV o inicis del XV[40] demostra, no només el ressò de la llegenda a la Corona d'Aragó, sinó també la diversitat dels textos que es tenien a l'abast en aquestes dates, atès que aquesta versió no coincideix estrictament amb la famosa *Llegenda Daurada* o les seves versions catalanes, conegudes normalment com a *Flos sanctorum* o *Flors sanctorum*[41], sinó que incorpora episodis presents a les passions gregues i coptes considerades més primitives, plenes d'elements orientals i fantàstics.

La història de sant Jordi pertany a la categoria de les passions èpiques, de contingut llegendari escassament contrastable històricament i construïdes a partir de llocs comuns i de l'acumulació exagerada de martiris i fets miraculosos. En les primeres versions, confegides probablement en grec cap a finals del segle IV a la zona de la Capadòcia[42], d'on es fa originari al sant, Jordi és un jove militar que s'enfronta al rei persa quan aquest inicia una dura persecució contra els cristians. Ni el combat amb el drac ni la mítica princesa tenen cabuda en aquest primer relat. La narració és posada en boca de Pasícrates, un militar company de sant Jordi que relata com, al llarg de set anys, el màrtir és sotmès a cruels tortures per part del monarca. En aquests anys, sant Jordi mor i ressuscita tres vegades, provoca la conversió de bona part del poble persa (inclosa la consort del rei, la reina Alexandra) i fa diversos miracles, per acabar sent arrossegat pels carrers de la ciutat i decapitat. La quarta i definitiva mort del sant provoca també la fi del seu persecutor, dels seus botxins i d'altres assistents a l'esdeveniment, fulminats per una tempesta de raigs i foc.

Alguns dels elements d'aquesta primera versió van provocar desconfiances a l'església i, després d'un decret del papa Gelasi I el 494, que la va considerar sospitosa d'incloure continguts heràtics, es van redactar altres textos en què es van eliminar alguns dels episodis més dubtosos o exagerats[43]. Malgrat les prevencions de l'església, es van difondre i traduir al llatí i també a altres llengües tant la versió considerada herètica com l'ortodoxa. Al segle XIII, Jacopo da Varazze barrejaria a la seva *Llegenda Daurada* elements tant de les actes apòcrifes com de les oficials, i inclouria també l'episodi de la lluita amb el drac, que segurament va arribar a Occident cap al segle XI, des de Síria, gràcies als croats que batallaven a Terra Santa. La versió de Jacopo da Varazze va gaudir d'una difusió extraordinària, però no va impedir que continuessin circulant textos que recollien les versions més primerenques de la història amb l'afegit de la llegenda del drac.

37. Español 2008, p. 263-267.

38. Aquest conjunt es conserva des de 1864 al Victoria and Albert Museum de Londres (inv. 1217-1864). Vegeu Kauffmann 1970. Més recentment, Miquel 2011.

39. ACA, Llibres de correspondència de la Generalitat, registre 318, f. 10. El text es publica a Canellas 1987, p. 206, doc. 4. Per a la transcripció dels documents de les corts de 1456 vegeu les pàgines 207-209, doc. 5 i 6. Malgrat aquesta decisió, i el fet que el 1395 Barcelona ja havia adoptat el senyal de sant Jordi com a propi de la ciutat, no seria fins al darrer quart del segle XIX quan la festa prengué una veritable volada popular, en bona part gràcies a l'impuls donat per la Renaixença literària i el catalanisme polític; vegeu Anguera 2004.

40. Alós-Moner 1926, p. 16-58, transcriu el text, conservat en dos manuscrits, el ms. 889 de la Biblioteca de Catalunya i el 2.F.I de la Biblioteca Real de Madrid.

41. Voràgine 1982, p. 248-253, vol. I. Pel que fa a les versions medievals catalanes, vegeu, per exemple, les edicions d'alguns textos fetes per Nolasc Rebull a Voràgine 1976, p. 224-230, i per Charlotte S. Maneikis i Edward J. Neugaard a Voràgine 1977, p. 410-418, vol. II.

42. Marco 1987, p. 28.

43. Didi-Huberman, Garbetta & Morgaine 1994, p. 127-132, publiquen una versió copta considerada molt propera a l'original herètic. Marco 1987, p. 91-115, inclou una traducció de les actes oficials.

BERNAT MARTORELL
***Sant Jordi arrossegat al martiri*, Musée du Louvre, París.**

BERNAT MARTORELL
St George Dragged away to Martyrdom, Musée du Louvre, Paris.

La complexa i dilatada història de sant Jordi, que a causa dels innumerables martiris patits va arribar a ser conegut com el *megalomàrtir*, es plasma de forma molt sintètica al *Retaule de sant Jordi* de Bernat Martorell. Tal com ha arribat fins a nosaltres, sembla que el cos superior del moble estava constituït per cinc compartiments dedicats al sant i potser la taula de la Mare de Déu amb el Nen de Filadèlfia, que coronava el carrer central substituint el més habitual calvari.

El compartiment central, conservat avui dia a l'Art Institute de Chicago, sintetitza l'episodi de la ciutat líbia de Silca o Silene assetjada pel drac i el seu alliberament pel cavaller. Sant Jordi, abillat amb l'arnès blanc i a cavall, es prepara per travessar amb la llança el drac, un monstre que ensenya les urpes i dents mentre desplega, amenaçant, les ales de ratpenat. L'enfrontament entre el cavaller i la fera és observat per la princesa, agenollada amb gest d'oració dalt del turó on s'obre la cova del drac. Més lluny, a una distància prudent de l'escenari de la lluita, una gran multitud de cortesans s'amuntega a les torres i muralles de la ciutat. Es poden distingir el rei i la reina, en un balcó ornat amb un pal·li i riques teles, més propi d'un torneig que del fet luctuós que contemplen. El paisatge que envolta el castell contradiu amb la seva plàcida bellesa l'escena de combat que centra la composició: uns cignes neden a les aigües que rodegen el castell i els fèrtils camps de conreu i els horts s'animen, de tant en tant, amb la figura minúscula d'un pagès. Es tracta d'una pintura atenta al detall i a l'anècdota i de factura molt minuciosa. El pintor també demostra aquí i a les taules laterals les seves habilitats com a colorista. No es limita a l'ús de colors brillants i contrastats, com succeeix sovint a la pintura de Lluís Borrassà i a la d'altres representants de la primera generació del gòtic internacional. Els colors es juxtaposen i matisen en combinacions intel·ligents. En aquest compartiment destaca la capacitat de l'artista en l'ús del blanc, i el to rosa pastel de la roba de la princesa, un color molt característic de les obres de Martorell. El mantell de la princesa, d'altra banda, ha estat pintat amb una minúscula pinzellada "puntillista" que vol suggerir la textura del teixit, i que ens deixa veure el seu domini tècnic de l'ofici alhora que ens permet intuir una altra faceta de l'artista, la d'il·luminador. Tant el color com la pinzellada de la roba de la princesa són idèntics als del mantell que vesteix sant Joan Evangelista en la Crucifixió, una de les millors miniatures del *Saltiri i llibre d'hores* (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona) que és, per ara, l'únic treball en el món de la il·luminació de manuscrits que s'ha pogut atribuir amb certesa a Martorell. La crítica ha subratllat sempre un altre aspecte tècnic d'aquest compartiment, l'original ús del relleu de guix per modelar, no només els elements daurats com el nimbe del sant, l'arnés del cavall o la corona de la princesa, sinó també el cos del drac, en un intent d'atorgar a la bèstia major ferocitat i realisme. Malgrat que a la segona meitat del segle XV es generalitzarà l'ús del relleu de guix daurat per emfatitzar els nimbes, corones i joies, i també al fons de les taules dels retaules, no tornarem a veure una fórmula tan original com la de Martorell[44].

Tal com expliquen les fonts, la llança de sant Jordi només va ferir el drac, que va ser lligat amb el cinyell de la princesa i portat fins a la ciutat, on seria rematat amb l'espasa després de la conversió i el bateig de la família reial i de bona part dels ciutadans. Entre els conjunts dedicats a sant Jordi a la Corona d'Aragó és el monumental *Retaule del Centenar de la Ploma* el que dedica més escenes a aquesta part de la llegenda. Els setze compartiments laterals del retaule permeten complementar l'escena de l'enfrontament del cavaller amb el drac del carrer central amb quatre escenes més que inclouen moments anteriors i posteriors al salvament de la princesa. Dels territoris valencians ens ha pervingut un segon conjunt, el Retaule de sant Jordi de Xèrica[45], datat cap a la dècada dels vint del segle XV que, malgrat les seves dimensions, molt més reduïdes que les del moble conservat a Londres, presenta un programa iconogràfic semblant. Al retaule de Xèrica s'inclouen, com al del *Centenar de la Ploma*, la intervenció de sant Jordi a la batalla del Puig, contra els musulmans, i un compartiment on la Mare de Déu ordena cavaller el sant mentre uns àngels li calcen els esperons. En ambdós retaules interessava remarcar el

44. Cfr. Bertaux 1907, p. 259.

45. Blackman & Ferre-Puerto 2001.

BERNAT MARTORELL
***Decapitació de sant Jordi*, Musée du Louvre, París.**

BERNAT MARTORELL
Beheading of St George, Musée du Louvre, Paris.

paper de sant Jordi en la protecció dels exèrcits de la Corona d'Aragó i les lluites contra els musulmans, anàleg al de sant Jaume en terres de Castella. El cicle de la lluita contra el drac al retaule de Xèrica es compon de dues escenes, el combat i sant Jordi i la princesa a les portes de la ciutat, amb el drac lligat. El *Retaule de la Mare de Déu i sant Jordi* de Lluís Borrassà, per la seva banda, prescindeix de la intervenció de sant Jordi en la història bèl·lica de la Corona d'Aragó i sintetitza la llegenda de la lluita amb el drac amb la mateixa escena que l'atribuït a Martorell, sant Jordi a cavall allancejant el monstre[46]. Malgrat que Grizzard assenyalava una estreta correspondència entre la composició de les escenes dels retaules de Vilafranca i el que suposadament prové del Palau de la Generalitat, la relació és molt genèrica. Les similituds són més clares, malgrat que també força imprecises, en el cas de la miniatura de les *Hores del Mariscal Boucicaut* dedicada al combat de sant Jordi amb el drac, que Post citava com a precedent més directe[47].

Els quatre compartiments narratius del retaule de Bernat Martorell es van dedicar a la segona (tot i que, com hem vist, més antiga) part de llegenda, l'enfrontament del sant amb l'autoritat a causa de les seves creences cristianes i el seu martiri i mort. En el compartiment que inaugura aquest cicle, el jove cavaller compareix per defensar la seva fe davant d'una nodrida assemblea de prohoms. Segons les diverses fonts textuals conegudes els podem identificar alternativament com el rei persa Dacià i els setanta monarques que li eren sotmesos, com l'emperador romà Dioclecià i els seus prefectes i procuradors provincials, o bé com Dacià, pretor en temps dels emperadors romans Dioclecià i Maximià, i la seva cort[48]. Sigui qui sigui, el jutge de sant Jordi és una figura elegant, asseguda en un tron coronat per un complex dosser amb traceries calades que, curiosament, no torna a reaparèixer en la pintura de Martorell. Diversos símbols de poder en ressalten l'alta dignitat, el barret ornat per tres corones, el ceptre i l'espasa. El petit gosset blanc adormit als seus peus insisteix en el caràcter aristocràtic del personatge. La resta de cortesans s'abilla també amb gran riquesa. Martorell representa els assistents al judici revestits amb capes ribetejades d'ermini i altres pells i tocats amb barrets cònics complicats i turbants elaborats, molts dels quals estan decorats amb inscripcions pseudoaràbigues. És evident que amb aquest recurs el pintor vol suggerir l'ambient ric i exòtic d'una cort oriental. En aquesta sumptuosa assemblea sobresurten, també, com dèiem en examinar el compartiment central del retaule, les combinacions cromàtiques sofisticades. Els verds, violats, roses i taronges s'harmonitzen amb subtilesa en conjunts plens d'encant, i les teles s'enriqueixen amb efectes tornassolats, fins i tot en el cas dels botxins vestits amb parracs que apareixen a les altres tres taules laterals. Des del seu tron, el jutge assenyala amb una mà la figura dempeus de sant Jordi, però dirigeix la paraula a un altre personatge, un ancià de llarga barba grisa que s'ha tret el barret en senyal de respecte però que també porta a la mà una vara de comandament. Serà aquest personatge qui aparegui a la resta de compartiments dirigint la tortura i execució de sant Jordi. A la versió copta, i també als textos catalans, s'esmenta el nom d'alguns dels reis reunits amb el monarca persa Dacià, però aquests no tenen un gran protagonisme en la direcció dels suplicis patits pel sant, més enllà de la intervenció puntual en algun episodi. És possible que en aquest cas s'hagi seguit la versió grega considerada "ortodoxa"[49] on l'emperador Dioclecià, massa enfurismat per replicar a sant Jordi després que aquest intervingués a la sessió del senat per defensar els cristians, demana al cònsol Magnenci, qualificat al text d'amic i confident, que respongui ell a l'arenga del sant.

Cal destacar la composició circular del compartiment, amb els personatges disposats darrere i als costats del tron del jutge però també a la part davantera de la composició, asseguts en uns bancs i donant, alguns d'ells, l'esquena completament a l'espectador. Aquesta solució agosarada, que aconsegueix crear una certa il·lusió d'espai gràcies a la disposició dels personatges i prescindint gairebé per complet de l'arquitectura i el paisatge, serà emprada habitualment per Martorell al llarg de la seva carrera. Podem citar, per exemple, el judici de sant Pere al *Retaule de sant Pere de Púbol*

BERNAT MARTORELL
***Mare de Déu amb el Nen, les virtuts cardinals i dues figures amb filacteris*, c. 1435, Philadelphia Museum of Art. Només quatre de les sis figures femenines que envolten la Verge es poden identificar pels seus atributs: la Fortalesa, que porta espasa i escut; la Temprança, que vessa aigua d'un gerro a un altre recipient; la Prudència, que sosté un mirall i una llanterna, i la Justícia, amb les balances. Les quatre virtuts cardinals acompanyen, doncs, una representació de la Verge i l'Infant amb un pergamí amb escriptura simulada, atribut que fa referència a la saviesa i a Jesús com a jutge. Aquest plantejament iconogràfic era perfectament adequat a una institució política com la Diputació del General.**

BERNAT MARTORELL
Enthroned Virgin, with the Cardinal Virtues and Two Figures Holding Scrolls, *c.* 1435, Philadelphia Museum of Art. Only four of the six female figures around the Virgin can be identified by their attributes: Strength, bearing a sword and shield; Temperance, pouring water from a jug into a basin; Prudence, holding a mirror and a lantern; and Justice, with the scales. The four cardinal virtues are therefore accompanied by a representation of the Virgin and the Child with a parchment with simulated writing, an attribute that refers to wisdom and to Jesus as a judge. This iconographic proposal was perfectly suited to a political institution like the Diputació del General.

46. També ens han pervingut algunes taules mallorquines dedicades a sant Jordi, com és el cas del compartiment amb sant Jordi matant el drac atribuït a Francesc Comes, procedent d'Inca (Museu de Mallorca) o del "tríptic" atribuït al mateix autor, dedicat a *Sant Jordi, la Mare de Déu i sant Martí*, conservat a la col·lecció Isabella Stewart Gardner de Boston. Tot i que més tardà, cal citar també el Retaule de sant Jordi encarregat a Pere Nisard i Rafael Mòger per la confraria mallorquina del sant cavaller el 1468. A més d'aquestes restes pictòriques tenim també algunes notícies documentals. Vegeu, per exemple, Llompart 2001.

47. Post 1930-1958, II (1930), p. 396.

48. Segons els textos de la versió primitiva considerada apòcrifa, la versió ortodoxa, i la *Llegenda Daurada* respectivament. Per a aquests textos vegeu les notes 40 i 42.

49. Marco 1987, p. 91-115.

(Museu d'Art de Girona) contractat el 1437. Sant Jordi, d'altra banda, tot i ser un dels actors principals de l'escena, s'ha representat també pràcticament d'esquena. El seu gest i la seva posició es retroben, no només al retaule de sant Pere ja citat, sinó també a les escenes en què Crist compareix davant Pilat incloses a la *Predel·la de la Passió* de la catedral de Barcelona, al *Retaule de sant Vicenç* de Menàrguens (MNAC) o al de *Sant Miquel* de la Pobla de Cérvoles (MDT), obres que podem situar en moments diferents de la carrera de Martorell.

Entre la gran diversitat de martiris a escollir en el cicle de sant Jordi, alguns dels quals són d'una crueltat absoluta i recargolada, s'ha escollit per al segon compartiment narratiu un dels més continguts, la flagel·lació[50]. A la passió copta, una de les versions conservades més properes a l'original grec, i a les *Actes* ortodoxes, consta que el sant va ser fuetejat amb nervis de bou[51], malgrat que al relat aquest martiri passa pràcticament desapercebut entre la tortura amb sandàlies plenes de claus de ferro i l'episodi de l'enfrontament del sant amb el mag Atanasi. L'assotament, per contra, no apareix al relat de la *Llegenda Daurada* ni a la seva traducció catalana, les *Vides de sants*, i tampoc a les versions en català de la passió que hem citat. Ni el *Retaule de la Mare de Déu i sant Jordi* de Vilafranca del Penedès, ni tampoc el *Retaule del Centenar de la Ploma* o el Retaule de sant Jordi de Xèrica no inclouen l'assotament entre els compartiments. És, amb tot, una de les escenes més freqüents als retaules hagiogràfics catalans, i, de fet, com sabem gràcies a diverses fonts, una pràctica gairebé ineludible en els ajusticiaments de l'època. Com en el primer compartiment narratiu, l'espai es construeix gràcies als personatges. En aquest cas, unes sintètiques referències paisatgístiques defineixen un ampli primer terme, en el qual quatre botxins envolten sant Jordi. Aquest primer terme es perllonga cap a la llunyania gràcies a la repetició sistemàtica d'elms intercalats amb llances, barrets i caps velats, que, de fet, defineixen la "línia de l'horitzó".

Les dues escenes restants, a diferència de l'assotament, apareixen en la majoria dels cicles dedicats al màrtir i es refereixen de forma molt similar a les diverses fonts textuals. Al tercer compartiment, sant Jordi és arrossegat per uns cavalls que el portaran fins al lloc on s'esdevindrà el suplici final, la mort per decapitació. El cos pràcticament nu del sant, lligat de mans i peus, dibuixa una línia diagonal a terra que separa un primer pla format per un dels botxins, que transporta una maça monumental i un cistell de vímet amb altres instruments del seu ofici, del seguici de cavallers i soldats que formen la comitiva. A la darrera escena, el cap de sant Jordi rodola per terra mentre la seva ànima és traslladada al cel per un cor de serafins blaus. Només un parell de personatges semblen ser conscients del prodigi, atès que la resta cau abatuda per una terrible tempesta de llamps.

De cara a establir l'ordre de lectura de les escenes, no deixa de ser interessant de remarcar com la figura identificable amb Magnenci apareix a les dues primeres escenes —el judici i la flagel·lació— vestit amb una llarga roba de brocat amb folre interior d'ermini i un barret amb turbant i un element còmic, i en les dues escenes posteriors —l'arrossegament al martiri i la decapitació— vesteix la mateixa cuirassa i munta el mateix cavall, amb la mateixa sella decorada ricament. El pintor ha volgut subratllar la continuïtat narrativa de les dues darreres escenes amb recursos subtils: a l'arrossegament, Magnenci i el seu cavall es representen entrant en el camp pictòric per l'esquerra, amb la part posterior del cavall tallada pel marc, mentre que a la decapitació el mateix cavall queda en part tallat pel marc de la dreta i Magnenci es desploma sobre la gropa, en una violenta torsió.

Amb tota probabilitat, el Retaule de sant Jordi es completava amb una predel·la que no s'ha conservat o que, almenys el 1867, quan el retaule es mostrà a la Exposición retrospectiva, no consta en poder de Francesc de Rocabruna. El baró de l'Albi sí que tenia, però, com hem dit, una taula dedicada a la Mare de Déu que va ser exposada junt amb les taules del sant màrtir. Ja el 2002, Claudie Ressort va suggerir que aquesta taula

50. La coherència narrativa fa suposar que aquest és, en efecte, el segon compartiment del retaule, però caldria fer un examen material de les peces conservades per establir una hipòtesi més fonamentada sobre la col·locació original d'aquestes. Amb motiu de l'exposició "Catalunya 1400" al Museu Nacional d'Art de Catalunya hem pogut prendre les mides dels tres taulons que formen cada una de les peces laterals amb escenes narratives, sense retirar tanmateix els marcs, de manera que les mides que donem de les posts no tenen en compte el petit marge encaixat dins del marc. Les posts de la taula del *Judici de sant Jordi*, mesurades per l'anvers i al marge inferior, són de 8,7 / 26,5 / 16 cm, i s'assemblen a les de la *Flagel·lació*, que al marge superior són de 8,8 / 25 / 17,8 cm. Això podria suggerir que en origen van formar una única taula, però aquesta relativa coincidència no es produeix en el cas de les dues taules restants. Les posts del *Sant Jordi portat al suplici* fan 17,8 / 22,2 / 11 cm, al marge inferior, i les de la *Decapitació* fan 17,5 / 25 / 8,4 cm, al marge superior. El més probable, doncs, és que en origen fossin quatre taules independents. L'estat actual del revers de les peces del Louvre no ens permet fer més deduccions. Entre altres coses, no queda rastre dels travessers que uniríen les posts.

51. Didi-Huberman, Garbetta & Morgaine 1994, p. 127-132.

→

BERNAT MARTORELL
Detall de la *Flagel·lació de sant Jordi*, Musée du Louvre, París.

BERNAT MARTORELL
Detail of *Flagellation of St George*, Musée du Louvre, Paris

que apareix consignada al catàleg junt amb les peces del Retaule de sant Jordi, podia haver constituït el coronament del conjunt, però pensava que es devia haver perdut[52]. Recentment, s'ha proposat d'identificar la taula de la Verge inclosa al catàleg de l'exposició de 1867 amb la *Mare de Déu amb el Nen, les virtuts cardinals i dues figures amb filacteris* conservada al Philadelphia Museum of Art[53]. Com recordarem, es tracta de la peça que Grizzard havia relacionat amb el retaule destinat —segons ella— a l'església de Santa Maria de Montsó, hipòtesi que, com hem vist, es fonamentava en una lectura errònia de l'època del 22 de maig de 1437. En canvi, arguments de divers ordre, relatius a l'estil, a la iconografia i a l'estructura material de les taules, semblen donar versemblança a la hipòtesi de la relació del compartiment marià amb el Retaule de sant Jordi.

Va ser Ch. R. Post el primer a atribuir a Bernat Martorell la taula de la Mare de Déu del Philadephia Museum of Art. L'historiador nord-americà considerava que podia haver pertangut al retaule dedicat a la Verge que Martorell va contractar, el 1427, amb el gremi dels freners per a l'església de Santa Maria de Jesús de Barcelona[54]. L'adscripció a la primera etapa de Martorell va ser acceptada per Gudiol i Ricart, qui datà la taula entre el 1425 i el 1437 i considerà que, si bé conté encara *elementos arcaizantes*, mostra ja una tipologia *netamente martorelliana*[55].

En dates més recents, Rosa Alcoy ha defensat una atribució alternativa per a la taula, proposant l'autoria de Joan Antigó, la pintura del qual ens és coneguda gràcies al *Retaule de la Mare de Déu de l'Escala*, conservat encara a l'església del monestir de Sant Esteve de Banyoles[56]. Malgrat certs punts de contacte entre els estils d'Antigó i Martorell, dos pintors, d'altra banda, estrictament contemporanis, en la nostra opinió les figures més ben conservades de la taula de Filadèlfia permeten veure les característiques pròpies de les obres de la primera etapa coneguda de Bernat Martorell. Així, el rostre suaument arrodonit de la Mare de Déu coincideix, com ja va indicar Post, amb el de la princesa de la taula de Chicago, tant en els trets fisonòmics com en l'expressió, la lleugera inclinació del cap i elements accessoris com l'elaborada corona, molt semblant, que porten ambdues. La Mare de Déu i les figures que representen les virtuts cardinals es poden comparar també amb altres obres que, pel seu estil, s'han situat en dates properes al Retaule de sant Jordi. És el cas, per exemple, de la figura dempeus del compartiment central del *Retaule de santa Llúcia*, conservat en diverses col·leccions particulars i al MNAC. Probablement els personatges més difícils d'encaixar amb la producció de Martorell són les dues dones que sostenen filacteris a la part inferior del compartiment. L'estranya deformació dels seus rostres i el tractament dels plecs de les robes fan pensar en importants repintades en aquesta zona, però sense un examen tècnic és impossible anar més enllà.

Si bé l'opció iconogràfica més freqüent per al compartiment cimer d'un retaule és el Calvari, entre la producció de Bernat Martorell hem conservat almenys un retaule hagiogràfic coronat per un compartiment dedicat a la Verge, el *Retaule de sant Vicenç* de Menàrguens, amb una Mare de Déu de la Misericòrdia. El *Retaule del Centenar de la Ploma*, d'altra banda, inclou al compartiment superior, just sobre l'escena on sant Jordi combat amb el drac, una Mare de Déu acompanyada d'àngels i envoltada d'altres símbols que construeixen una complexa iconografia[57].

D'altra banda, recordem que el tema de la personificació de les virtuts cardinals té a Barcelona un precedent molt proper a les vidrieres, citades més amunt, de la Casa de la Ciutat. Fora de les nostres fronteres, podem al·ludir a cicles tan espectaculars com el que cobreix els murs de la Sala dei Novi del Palazzo Público de Siena, on, cap al 1338-40, Ambrogio Lorenzetti va reflectir amb una al·legoria el Bon i el Mal Govern i els seus efectes sobre la ciutat i els seus habitants. En una de les parets, el Bon Govern, representat com un home madur, apareix rodejat per sis figures femenines que encarnen diverses virtuts o conceptes positius com la pau, i acompanyat per la personificació de les tres virtuts teologals[58]. Afegim-hi que en el mateix Palau de la Generalitat, a la façana

52. Ressort 2002, p. 96-101.

53. Té el número d'inventari 759. Va ingressar com a part de la col·lecció John G. Johnson el 1917. Qui primer ens va comunicar aquesta hipòtesi va ser Carl B. Strehlke, conservador del Philadelphia Museum of Art. Santiago Alcolea ha formulat la mateixa idea, vegeu Alcolea Blanch 2007, p. 72-75.

54. Post 1930-1958, VIII (1941), p. 623-626, fig. 291. L'autor suggeria que podia tractar-se del coronament d'un retaule, en funció de les seves dimensions i emmarcaments.

55. Gudiol Ricart 1959, p. 15-16. A. Duran i Sanpere, per la seva banda, proposava d'una manera prou arbitrària que la taula de Filadèlfia podia haver estat la mostra "en forma minuciosa i gairebé miniaturada que després podia haver copiat en el cartó" de la vidriera de la Casa de la Ciutat per la qual rebia un pagament el 2 d'octubre de 1437; vegeu Duran i Sanpere 1975, 3, p. 100-101.

56. Alcoy 1998, p. 274 i 282.

57. Es tracta d'una Mare de Déu de la Llet que és coronada per àngels i té als seus peus el creixent de lluna. Aquest símbol és un dels atributs de la dona descrita per sant Joan a l'Apocalipsi, i entesa a la baixa edat mitjana com a àlter ego de la Verge. A l'Apocalipsi, aquesta dona vença el Mal, representat, com a la llegenda de sant Jordi, sota la forma d'un drac.

58. Starn & Partridge 1992, p. 11-80.

Virtuts cardinals i teologals, relleus de la fornícula de la façana renaixentista del Palau de la Generalitat. Com a la taula del Museu de Filadèlfia, que segurament procedeix del Retaule de sant Jordi, a la façana renaixentista també es representaren figures al·legòriques de les virtuts, en aquest cas les teologals de la Fe i la Caritat i les cardinals de la Justícia i la Prudència.

Cardinal and theological virtues, reliefs in the niche on the Renaissance façade of the Palau de la Generalitat. Like the panel in Philadelphia Museum, which certainly comes from the St George Altarpiece, on the Renaissance façade allegorical figures of the virtues are also represented, in this case the theological virtues of Faith and Charity and the cardinal virtues Justice and Prudence.

de la plaça de Sant Jaume, es va reprendre, a l'entorn de l'any 1600, la iconografia de les virtuts, en aquest cas les dues virtuts teologals de la fe i la caritat i les dues cardinals de la justícia i la prudència[59].

A la taula que atribuïm a Martorell, la Verge prescindeix del tron per seure sobre uns núvols, en una versió de caire transcendent de la Mare de Déu de la Humilitat[60]. A la seva falda seu el Nen, que sosté un llarg filacteri amb escriptura simulada. Aquest atribut no es troba entre els més usuals, i normalment apareix lligat a una fórmula iconogràfica específica que la historiografia ha anomenat, alguns cops, la *Vierge à l'encrier*. En els diversos exemples coneguts d'aquest tipus, el Nen escriu o ha escrit en un còdex o filacteri mentre que Maria, de vegades, sosté el tinter. Aquesta iconografia es desenvolupa a finals del segle XIV a l'Europa del nord i, mantenint el caràcter juganer i amable propi del grup de la Verge i el Nen, permet representar Jesús com a encarnació del legislador, el jutge, la Saviesa[61]. Sobre la Mare de Déu i el Nen s'ha representat el colom de l'Esperit Sant, indicant que Déu és la font de totes les virtuts, condensades i transmeses a la humanitat a través de la Mare de Déu i l'Encarnació. Només quatre de les sis figures femenines que acompanyen la Verge són clarament identificables com a virtuts gràcies als atributs que les acompanyen. La Fortalesa porta una espasa i un escut, la Temprança vessa aigua d'un gerro en un altre recipient, la Prudència sosté un mirall i una llanterna i la Justícia, les tradicionals balances. Les dues figures inferiors porten, com el Nen, llargs filacteris on actualment no hi ha cap text llegible. És probable que es tracti, com en l'exemple anteriorment citat dels murals del Palazzo Publico de Siena, de la personificació de conceptes abstractes positius associats al bon govern[62].

El conjunt del Retaule de sant Jordi inclouria, doncs, la història del sant patró de la Diputació del General, i un resum visual de les virtuts i fonts d'inspiració del bon govern, un programa molt adient per a la capella del Palau de la Generalitat. Però, per arribar a una conclusió definitiva sobre la pertinença de la taula de la Mare de Déu al Retaule de sant Jordi, és imprescindible un examen material de totes les peces. En tot cas cal remarcar que la taula de Filadèlfia és, com les del Louvre i Chicago, de fusta de roure[63]. La utilització d'aquest tipus de fusta, importada normalment de Flandes i procedent dels boscos del Bàltic, no era freqüent a les nostres terres, i va estar sempre lligada a encàrrecs de gran prestigi. Pel que fa a les dimensions, tal com ha arribat fins a nosaltres, la taula del

59. Ainaud 1988, p. 146-147.

60. Meiss 1936, p. 435-465.

61. Parkhurts 1941, p. 292-306.

62. Les virtuts ja van ser identificades per Post (vegeu la nota 53), qui pensava que les dues figures amb filacteris podien ser sibil·les.

63. Segons ens ha comunicat C. B. Strehlke, a qui agraïm la seva amabilitat.

combat de sant Jordi i el drac mesura 155'6 × 98'1 cm, malgrat que és evident que ha patit alguna retallada per la part superior (on el cel blau deixa veure nombrosos retocs) i potser també pels laterals, especialment pel costat esquerre, on manca part de la cua i la pota del cavall[64]. La taula dedicada a la *Mare de Déu amb el Nen, les virtuts cardinals i dues figures amb filacteris* mesura 154 × 107 cm i, per conseqüent, és lleugerament més ampla que el compartiment de Chicago, però si a aquest li afegim les parts probablement retallades, podria créixer sense problemes fins a atènyer les mateixes mides. Quant a l'alçària, totes dues taules són pràcticament idèntiques. Amb les dades que coneixem no podem establir si en origen les peces de Chicago i la de Filadèlfia eren una mateixa taula, tot i que aquesta hipòtesi sembla poc probable si tenim en compte l'alçària de més de tres metres que aleshores tindria la taula. Per altra banda, cal tenir present que la taula de Filadèlfia va ser manipulada i va rebre un motlluratge modern que en distorsionava el disseny original. És evident que aquest marc amb tres gablets no es correspon amb les pautes dels retaules catalans de l'època, i en particular amb els de Martorell. Tampoc no és original el colom, emmarcat en un trilòbul que correspon a aquesta remodelació moderna[65]. D'altra banda, la recent restauració de la peça de Filadèlfia ha comportat l'eliminació del motlluratge modern que comentem, i la seva substitució per un dosser calat que s'ha considerat més adient des d'un punt de vista estètic, però que tampoc no reflecteix necessàriament la morfologia decorativa original, perduda.

En l'estat original, doncs, la part superior de la taula de Filadèlfia podria consistir en un arc conopial rematat amb un floró, com era habitual. Les taules laterals, d'altra banda, mesuren aproximadament 107 × 53 cm. Sumades, doncs, les alçàries, donen un total de 214 cm, als quals caldria afegir com a mínim el camper que, sens dubte, coronaria aquests carrers laterals per la part superior. Tenint en compte això, la proporció original entre l'alçària dels carrers laterals i el central estaria dins d'uns paràmetres versemblants. Al conjunt caldria afegir-li la predel·la que, com hem dit, no s'ha conservat, i el guardapols, la peça d'emmarcament que no faltava mai en un retaule català d'aquesta època.

El Retaule de sant Jordi ens enfronta també al problema de la cronologia i de la seqüència evolutiva de Martorell. Grizzard, i altres historiadors després d'ella, suposen que el retaule s'hauria encarregat quan la capella estava enllestida —és a dir, a mitjan 1434— o poc després, i, en tot cas, com va notar Ainaud, abans del 12 de juny de 1437, quan el retaule dels diputats és posat com a model en el contracte del retaule dels sabaters. Dins d'aquesta forquilla temporal tendim, per la nostra part, a situar el Retaule de sant Jordi en les dates més primerenques possibles, sense descartar la possibilitat que els diputats encarreguessin la feina a Martorell abans de la conclusió de les obres arquitectòniques de la capella. Així es justificaria millor la notable evolució estilística que separa el retaule de la Generalitat de les obres de Martorell que hem de situar a l'entorn de 1440, com el retaule ben documentat de Púbol.

Hipòtesi de reconstrucció del Retaule de sant Jordi. Els elements d'emmarcament de la taula de Filadèlfia no són originals; la resta de peces tampoc no conserven els elements d'emmarcament del segle XV. La peça central, que representa *Sant Jordi matant el drac*, està lleugerament tallada pel marge esquerre. Podem presumir que, com en tots els retaules d'aquest format, hi hauria una predel·la (la peça inferior) amb compartiments pictòrics, dels quals tanmateix no ha quedat cap rastre.

Hypothesis of the reconstruction of the St George Altarpiece. The framing elements of the Philadelphia panel are not original, nor do the other pieces conserve the 15th-century ones. The central piece, which represents *St George Killing the Dragon*, is lightly carved on the left edge. We may suppose that, as on all altarpieces in this format, there would have been a predella (the lower piece) with pictorial compartments, of which nothing has remained either.

64. Una antiga fotografia de l'Arxiu Mas, publicada a Bertaux 1908b, fig. 455, p. 773, feta quan la taula estava a la col·lecció de Ferrer Vidal i Soler, permet veure un llistó afegit a la part esquerra.

65. Segons ens ha comunicat C. B. Strehlke.

El tern gòtic de Sant Jordi, la *passio* brodada d'un *megalomartyr*

MARIÀ CARBONELL I BUADES

Després dels estudis recents de Guadaira Macías i Rafael Cornudella, es fa més difícil d'impugnar l'atribució de la confecció de l'excepcional tern gòtic de la capella de Sant Jordi al brodador Antoni Sadurní i del disseny dels brodats narratius que l'ornamenten al pintor Bernat Martorell. Si Josep M. Madurell avançava, fa ja una setantena d'anys, la possibilitat que el model pictòric per al frontal fos una idea martorelliana i A. Duran i Sanpere feia notar l'any 1975 la coherència iconogràfica entre el frontal i el tern, ara el tàndem Macías i Cornudella ha fet ressaltar la confluència estilística de les imatges pintades del retaule amb les imatges brodades del frontal i del tern, deixant de banda les mutilacions i modificacions que aquests últims hagin pogut experimentar[1].

Juntament amb el frontal, el tern constitueix el conjunt brodat més rellevant del segle XV a Catalunya i un dels més importants —i sorprenentment desconeguts— del gòtic internacional europeu. Si tenim en compte únicament els terns sencers que s'han conservat —és a dir, al marge de les nombroses i magnífiques peces soltes, sobretot capes pluvials i frontals d'altar—, en l'entorn cronològic i geogràfic més pròxim, el tern de la Generalitat sols és comparable —i encara superior— al de Sant Julià de l'església de Morella, que va usar el papa Luna, però que incorpora brodats ja renaixentistes. Per la riquesa ornamental té pocs rivals entre els contemporanis de la resta del continent i pràcticament cap no el supera pel que fa a la qualitat i quantitat de brodats narratius, amb poques excepcions. De l'esplèndid tern del baptisteri de Florència (Museo dell'Opera del Duomo) es conserven les vint-i-set històries brodades, adherides a un suport de fusta i emmarcades, però no les vestidures, que es van desmuntar al segle XVIII. A més, és un disseny ja renaixentista, d'Antonio del Pollaiuolo. Un cas similar, però del gòtic tardà, és la col·lecció extraordinària de quaranta brodats en forma de medalló que representen històries de sant Martí i santa Caterina d'Alexandria, repartits entre diversos museus del món, que hipotèticament podien haver embellit una capa o un tern —de fet, durant un temps, alguns es van reaprofitar en casulles modernes—, però que ara es conserven aïllats, fora del context original. Sens dubte són una manufactura flamenca: els de sant Martí, de 1430-1435; els de santa Caterina, de 1440-1445[2]. De l'època que ens interessa, el tern més luxós que s'ha conservat, amb molts personatges brodats, però poques escenes narratives, és el de l'orde del Toisó d'Or, encarregat per Felip el Bo, presumptament dissenyat pel mestre de Flémalle —potser amb la col·laboració de R. van der Weyden— i conservat al Kunsthistorisches Museum (Schatzkammer) de Viena. El conjunt, que conserva els teixits originals, està integrat per una casulla, tres capes i dues dalmàtiques, a més de dos frontals d'altar. S'hi fan servir les tècniques de l'*or nué*, per crear efectes de clarobscur i relleu, i de l'anomenada *pintura a l'agulla*, que en les carnacions i els cabells evoca amb fils de seda les pinzellades de la pintura coetània[3]. En definitiva, els factors decisius que fan del tern de la Generalitat una obra singular en el

1. Macías & Cornudella 2011-2012; Macías & Cornudella 2012. Com és natural, en aquests treballs es recull tota la bibliografia anterior, entre la qual convé de recordar Martín 2008, amb el benentès que el nom que proposa, "el tern de la Germandat de Sant Jordi", no té justificació històrica i pot fer pensar equivocadament que era l'encàrrec d'una confraria o una associació religiosa, per bé que està documentat a bastament que va ser una iniciativa dels diputats del General.

2. Mayer Thurman 2001, p. 44-57; Thiébaut 2001.

3. En canvi, són abundants els terns conservats de finals del segle XV i els de temps posterior. Per a una visió de conjunt i molt il·lustrada de la història del brodat, vegeu Schuette & Müller-Christensen 1963, i per a una síntesi més recent, Staniland 2000.

panorama europeu del gòtic internacional són que s'hagi conservat complet, que integri un grup tan nombrós de brodats narratius de l'època de la confecció, que es coneguin el brodador i el dissenyador dels patrons i que aquests dos —Sadurní i Martorell— siguin artífexs molt qualificats.

El tern completa l'exaltació hagiogràfica del patró de la Diputació del General, que els creadors del projecte van voler articular en un conjunt iconogràficament unitari, és a dir, la capella construïda per Marc Safont, mitjançant un relat visual que s'estenia també al retaule i, fins i tot, a la mateixa arquitectura, la volta de la qual és presidida pel sant cavaller que venç el drac. En aquesta construcció apologètica potser també hi jugava qualque paper la decoració d'una finestra, encara que no en tenim detalls, sinó que l'any 1482 —per tant, era més antiga— el vitraller Gili Joan cobrava poc més de quatre lliures *per adob de la vidriera de la capella de la casa de la Diputació y fer una capa novament per dita vedriera*[4]. Els vitralls amb decoració figurativa no eren insòlits a la casa; per exemple, l'any 1427 s'encarregaven els d'una finestra coronella de la Cambra del Consell, dibuixats per Lluc Borrassà i fabricats pel vitraller d'Anvers Joan de Roure, amb imatges de la Mare de Déu amb el Nen i els sants Joan Evangelista, Felip i Narcís[5]. Així mateix, hem de suposar que apareixien personatges sagrats en la vidriera destinada a la cambra del regent dels comptes, la traça de la qual els diputats van encomanar el 16 de gener de 1439 precisament a Bernat Martorell[6]. Això no obstant, un rosetó de formes flamígeres no facilitava el desplegament d'escenes mínimament narratives, si és que volguéssim identificar la finestra de la capella amb el rosetó que hi subsisteix, obert des del segle XVI cap al pati dels Tarongers i estranyament encastat en el mur[7]. Ara bé, res no impedeix que els tres tapissos que es van fabricar a Arràs entre 1453 i 1455, dissenyats pels pintors Miquel Nadal —l'artista valencià que s'havia fet càrrec del taller de Bernat Martorell— i Joan [*sic*, Jaume?] Huguet[8], amb *la istòria del benaventurat cavaller e màrtir Sant Jordi, patró e cap de la Casa d'Aragó e de la Deputació del dit Principat […] e són de present en la casa de la dita Deputació per festivar e ornar les festes de dit Sant Jordi e altres per la dita casa acustumades festivar…*, fossin destinats a la capella, encara que sabem que a l'inici del segle XVI el costum era empal·liar-la amb dos draps que figuraven la Nativitat i l'Adoració dels Reis, respectivament. Ben aviat, a mitjan 1459 els consistorials decidien encarregar uns altres tres o (*vel*) quatre draps de ras, *de bona stofa pro ornando salam maiorem domus deputationis*, segons el disseny d'un pintor anomenat Ballester, que no va reeixir segons els visuradors, dos tapissers flamencs residents a Barcelona, Tomàs Berta i Orsi Quart (o Ursin Garart, segons apunten Puig i Miret): *que lo patró de pinzell fet per en Balester per als draps de ras a fer no era bo ni suficient per fer l'obratge que ha exir*[9]. No sabem com va acabar la cosa, però només es degueren confeccionar dos tapissos, ja que en l'inventari de 1499 n'apareixen en total cinc de la vida de sant Jordi. Precisament aquell any se n'encarregaven quatre més, que es van enviar de Flandes a finals de l'any 1502[10]. En coneixem l'argument: un plasmava el moment en què el sant va ser armat cavaller per la Verge i els àngels, mentre que els altres el mostraven com a *tropaiophoros* o portador de la victòria, *ductor* de l'exèrcit, en les conquestes de València per Jaume I, Nàpols per Alfons el Magnànim i, una novetat en la carrera militar del sant, Granada per Ferran II, teixits a partir de mostres pintades per Gaspar Bonet i Gabriel Alemany, tot i que el de Granada hagué de ser millorat per Pere Alemany[11]. El cas és que els draps amb les aventures de *mossèn* sant Jordi s'usaven en les grans ocasions per guarnir el pati principal, de manera que el convertien en un atri o avantsala a la intempèrie de la capella o, millor dit, en una capella virtual a cel obert —si més no el mes d'abril ho permetia—, atès que l'espai traçat per Marc Safont, minúscul a causa del petit solar disponible, obligava a celebrar la litúrgia a les galeries del pati. El drap de pinzell que havia servit de mostra per al tapís de la batalla de Santa Maria del Puig primer es col·locava a la paret contigua a la capella, fins que l'any 1508 va ser enviat

←

BERNAT MARTORELL (disseny), ANTONI SADURNÍ (brodador)
Brodat de la capa pluvial, detall del rostre de l'emperador Dacià. El tern es conserva a la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat.

BERNAT MARTORELL (design), ANTONI SADURNÍ (embroidery)
Embroidery of the cope, detail of the face of the emperor Dacian. The vestments are held in the St George Chapel at the Palau de la Generalitat.

4. Puig & Miret 1909-1910, p. 436, nota 51. El document al·ludeix a la capa de fil d'aram que protegia la part exterior del vitrall.

5. *Ibídem*, p. 409-411.

6. Grizzard 1985, p. 380. Decorava una rosassa oberta l'any 1426, recuperada durant la campanya de restauració dirigida per Puig i Cadafalch, sense rastre del vitrall, com era previsible, que es va ressituar a l'antic arxiu de comptes, encara que oberta envers el pati adjacent al carrer del Bisbe.

7. No hauria estat un cas únic: es conserven vitralls amb la història de sant Jordi a les catedrals franceses de Clarmont d'Alvèrnia i Coutances, a la Marktkirche d'Hannover, i n'hi havia a l'església de Saint Not de Cornualles, ja de l'inici del segle XVI. Vegeu Dorsch 1983 i Riches 1999.

8. Per dos patrons Nadal va cobrar cent florins, mentre que el col·lega en va rebre noranta per un sol model, raó de més per identificar-lo amb Jaume Huguet.

9. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-111, f. 30v, f. 63, f. 78. Cfr. Puig & Miret 1909-1910, p. 416.

10. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-118; 1502, 30 de desembre.

11. Puig & Miret 1909-1910, p. 414-417.

a la Casa del General de Perpinyà: *un drap de pinzell que és patró de drap de ras de la història de Sant Jordi qui se acostumave posar en lo die de S. Jordi en la paret al costat de la capella de la casa de la Diputació per al qual loch són stats ja fets draps de ras qui servexen a empal·liar lo dit loch*[12]. En definitiva, l'ambiciós propòsit d'exaltació del sant patró es feia mitjançant el desplegament d'un cicle hagiogràfic completíssim, que va implicar l'ús de tècniques artístiques variades, i justifica de sobres l'encàrrec d'un tern opulent, embellit amb escenes brodades de la *passio*, mal que algunes fossin redundants en relació amb el retaule de Bernat Martorell.

La data de confecció del tern és aproximada, hom creu que gairebé una quinzena d'anys posterior a la del retaule (c. 1434-1437) i pràcticament coetània a la del frontal (1450-1451). Mentrestant, els diputats esmerçaven una quantitat considerable de diners en l'adquisició d'altres objectes litúrgics. Com explica J. Domenge en un altre capítol d'aquest llibre, entre 1446 i 1448 els consistorials consignaven a l'argenter Bernat Llopart 400 lliures per un adreç de plata, en substitució d'un altre anterior, que havia estat robat. Al mateix temps, hi havia la intenció d'encarregar una cadira episcopal, sense que puguem ara entrar a discutir on pensaven situar-la. S'endevina que els diputats es mostraven prudents i actuaven gradualment, evitant d'encomanar tot el parament de la capella de cop, cosa lògica tractant-se d'objectes tan cars i luxosos. Sols el frontal de Sadurní va ser valorat en 1.552 florins. Potser convé de recordar que cinquanta anys enrere, els diputats havien adquirit el solar on poc després van bastir l'edifici gòtic —solar que comprenia una gran casa jueva, la sinagoga menor i l'antiga escola d'esgrima de la ciutat— per un total de 3.500 florins. La comparació és prou eloqüent, fins i tot si el preu del solar es va estimar a la baixa. I pot servir de referència el cost d'alguns retaules importants de Bernat Martorell: el de Púbol (1437), 270 florins; el de sant Marc per a la catedral de Barcelona (1437), 520 florins; el del cor alt de Pedralbes (1439), 360 florins; el de sant Elm per al monestir barceloní de Santa Clara (1442), 520 florins. Així, doncs, només les teles destinades a la confecció del frontal i del tern costaren tant com el retaule més car del pintor.

El preu elevat i la fragilitat inherent a la tècnica del brodat obligaven a vetllar contínuament per la bona conservació de les vestidures, però el temps inexorable en causava el desgast i desperfectes aleatoris i d'abast variable. Ja l'any 1499 els diputats encarregaven la confecció d'un pal·li i una casulla carmesí, *attès que los vestiments de la capella són ja romputs per haver molt servey*, potser una al·lusió al frontal i al tern de Sadurní[13]. A vegades el parament tèxtil era espoliat de joies i perles o, fins i tot, li eren arrencats els fils d'or. Així, el pal·li que el duc Joan de Berry va encarregar a Florència l'any 1387 per la suma exorbitant de 10.000 escuts va ser destruït l'any 1725 a fi d'extreure'n l'or. A més, les vestidures no eren immunes als canvis de moda, que en podien transformar la forma —és molt evident en el cas de les casulles—, amb la conseqüent modificació dels detalls ornamentals. Les posteriors reparacions i refeccions, que s'ajusten als criteris volubles de cada època, sovint dificulten la reconstrucció de l'aspecte inicial, si no la impedeixen del tot[14]. Al revés, el fet que una bona part dels brodats medievals conservats tinguin caràcter litúrgic també posa de manifest la cura que se'n tenia.

El valor principal dels ornaments és, però, el simbòlic, ja que el luxe i l'ostentació no eren gratuïts, sinó que es posaven al servei de la glorificació divina i estaven justificats per la sacralitat del ritual eucarístic. Les vestidures sagrades dignifiquen la figura de l'oficiant i la dels seus assistents i col·laboren a augmentar l'esplendor del culte. Ja que es tracta d'objectes funcionals d'ús preceptiu, en particular des que adquireixen caràcter litúrgic al segle XII, els ornaments estan sotmesos a una reglamentació predeterminada pel dret canònic, que paradoxalment és tardana i molt genèrica. La normativa, així com una glossa de la dimensió simbòlica de les vestidures cerimonials, apareix detallada ja al final del segle XIII en el famós manual dels oficis divins de Guillem Durand, bisbe de Mende[15]. Recentment, Nadège Bavoux ha posat l'accent en la manca de concreció de

12. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-120, f. 77v; 1508, 11 d'agost. Cfr. Puig & Miret 1909-1910, p. 415. Els tapissos de Sant Jordi, o el que en restava, van desaparèixer arran de la guerra de Successió. Quant a sant Jordi *tropaiophoros*, vegeu Guilcher-Pellat 1998, i en concret per a la seva difusió a la Corona d'Aragó, Linares 2011. Les primeres aparicions del sant en una batalla es troben en exemples de Grècia, Rússia i Croàcia, a partir del segle VII. Vegeu Agrigoroaei 2011.

13. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-118, f. 104; 1499, 1 d'agost.

14. Per exemple, en el nostre cas, l'any 1584 Aldonça Fuster, brodadora oficial del General, cobrava poc més de vuitanta lliures "per cent quaranta sis dies que ella per orde dels predecessors de Ses S[enyori]es ha treballat en esta casa de la Deputació, adobant y reparant les freses, capilles y altres coses de les capes de brocat de la capella de dita casa de la Deputació", encara que no és segur que es puguin identificar amb les peces del tern. Durant vint dies la va ajudar un fadrí. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-149, f. 106v.; 1584, 24 de desembre.

15. He consultat l'edició francesa, en tres volums, de l'any 1854, però hi ha edicions recents en la mateixa llengua (París, 2012; Ginebra, 2010, només per al llibre IV), en italià (Roma, 1999), bilingüe en llatí i italià (Ciutat del Vaticà, 2001), en anglès (Columbia University, Nova York, 2007). Alguna d'aquestes impressions es pot consultar en línia, així com almenys una edició llatina antiga (Mainz, 1459).

les instruccions, que negligeixen els tipus de teixit i llur decoració —llevat de la prohibició des del concili de Vienne de les ratlles, *virgatae*, i de les bicromies, *partitae*—, a més de constatar arreu del continent una prolongada resistència a la norma. Posem per cas, el gust per les mànigues d'amplitud exagerada, fins que a l'inici del segle XV el concili de Constança les va considerar abusives[16]. La relativa permissivitat de les autoritats eclesiàstiques, més enllà d'instruccions genèriques sobre l'aspecte honest i decorós del parament cultual i una referència ambigua a la tradició de l'Església romana, va permetre una ornamentació abundant i costosa, que implícitament prestigiava el benefactor, individual o col·lectiu, i en el nostre cas la Diputació del General. L'addició d'un programa iconogràfic de signe identitari, en concret la *passio* de sant Jordi, convertia *de facto* la Generalitat en la institució —de caràcter civil, no ho oblidem— alhora zelant la *res publica* i dipositària i transmissora per a tot el Principat de la devoció al patró. És el que N. Bavoux anomena *la cristallisation d'une identité communautaire* a través del parament litúrgic[17]. En aquest sentit, resulta molt il·lustrativa la descripció que fa del tern, llavors estotjat en una calaixera del Consistori major, l'inventari de l'any 1499, que no para esment en els brodats, sinó en l'heràldica institucional, amb l'afegitó de descobrir-nos l'existència de dues dalmàtiques petites, destinades als acòlits i desaparegudes en una època indeterminada[18]:

> Ítem una capa de dos brocats vellut carmesí, en lo fres de la qual ha molts senyals del General […]. Ítem una casulla del propdit brocat ab les armes del General e folrada de tela verda […]. Ítem dues dalmàtiques de brocat vellut carmesí, ab sennals del General, folrades de setí vert e quiscuna ab son collar folrats de setí vert, ab los matexos sennals, les quals servexen per diacha e sotsdiaca […]. Ítem dues stoles del matex brocat carmesí, folrades de setí vert, ab los flochs a caps d'or e seda verda […]. Ítem dues dalmàtiques petites, per a fadrins que servexen l'altar, e són de vellut carmesí ab listes verdes brodades d'or, guarnides en les faldes de vellut vert e folrades de tela verda[19].

Com s'ha dit abans, un dels factors que fan especialment valuós el tern de la Generalitat és que s'hagi conservat complet, si exceptuem les dalmàtiques dels acòlits, que en realitat eren accidentals[20]. Com és sabut, la indumentària litúrgica es divideix en quatre categories: la interior o roba blanca (amit, alba, cíngol, roquet, sobrepellís, pàl·lia, corporals, purificador, estovalles), l'exterior (dalmàtica, tunicel·la, casulla, capa pluvial), les insígnies (maniple, estola, pal·li) i els accessoris (tiara, mitra, bonet, guants, mitges, bàcul, anell, pinta)[21]. El tern és el conjunt d'ornaments sagrats que es fan servir per a la celebració d'una missa solemne en què intervenen tres oficiants, és a dir, el prevere, el diaca i el sotsdiaca. Encara que en sentit estricte faci referència als celebrants, la paraula *tern* designa per extensió les vestidures que llueixen. En general, integra una casulla, dues dalmàtiques, dues estoles, tres maniples, tres cíngols, un cobrecalze i una bossa de corporals i, algunes vegades, aquest parament es complementa amb una capa pluvial —ocasionalment, tres—, diverses dalmàtiques per als acòlits, un frontal, un dosser, etc. En l'accepció més restringida, inclou casulla, capa pluvial i dues dalmàtiques, a més dels complements, que sempre concorden pel que fa al color, al teixit i a la decoració. Fins a la reforma de Pau VI, el cerimonial de les misses solemnes segons el ritu romà —és a dir, la cantada per un sacerdot assistit de ministres sagrats i de dos acòlits—, com és ara l'ofici de Sant Jordi[22], s'havia mantingut invariable des de l'edició del missal romà de 1570. Abans, la litúrgia de la missa seguia el cànon romà codificat al segle VII, amb Gregori el Gran, i modificat al segle XI (*Missale Romano Lateranense*), encara que subsistien variants de caràcter local. Tot amb tot, les modificacions que va experimentar la indumentària durant la baixa edat mitjana i l'època moderna són poc significatives. Per això, si més no pel que fa al tern, pot servir d'exemple la descripció que en fa Frutos Bartolomé de Olalla, mestre de cerimònies de la capella reial a l'inici del segle XVIII, en un *Ceremonial de las missas cantadas*[23]:

16. Bavoux 2012. De to divulgatiu, entre d'altres, Rossi 2003.

17. Cfr. Muntada en capítols anteriors d'aquest llibre.

18. Aparentment, les casulles dels acòlits tenien una decoració distintiva, però, encara que sigui poc probable, res no impedeix que lluïssin algun brodat historiat. Aquest tipus de dalmàtica ha estat en ús fins a mitjan segle XX en algunes diòcesis espanyoles, com ara Toledo, Sevilla i València. Actualment, se'n fan servir en processons de Setmana Santa. La tradició ho considera un privilegi de l'Església espanyola i, per extensió, de la d'Amèrica llatina, però es tracta només d'una autorització tàcita.

19. Serra-Ràfols 1930, p. 361.

20. Les mides de les peces sense desplegar són: casulla, 140 × 82 cm; dalmàtiques, 118 × 90 cm; pluvial, 125 × 70 cm.

21. Gudiol 1918, Gudiol 1925.

22. La seva missa és la dels màrtirs en temps de Pasqua, exceptuades les col·lectes i l'Epístola (II Tim 2, 8-10; 3, 10-12). L'Evangeli és el passatge de Joan (Jn 15, 1-8) que al·ludeix a la paràbola de la vinya: "Ego sum vitis vera et Pater meus agricola est" ("Jo soc el cep veritable, i el meu Pare és el vinyater"). Cal advertir que *agricultor* en grec —*vinyater* en el nostre context— és *geôrgós*, així que Jordi se'n pot considerar l'epònim.

23. Olalla 1702, p. 16 i s. Hi ha moltes edicions d'aquest tipus de cerimonial entre els segles XVII i XIX.

BERNAT MARTORELL
Taules centrals dels retaules de Púbol i de Sant Vicenç màrtir, Museu d'Art de Girona / MNAC. En el primer, sant Pere vesteix, com a sacerdot, una casulla amb l'escapulari decorat amb imatges de sants, mentre que en l'altra pintura, sant Vicenç llueix una dalmàtica diaconal confeccionada amb una tela similar a la del tern de la Generalitat.

BERNAT MARTORELL
Central panels of the Púbol and St Vincent Martyr altarpieces, Museu d'Art de Girona / MNAC. In the first St Peter is wearing a priest's chasuble with the scapular decorated with images of saints, whilst in the other painting, St Vincent has a deacon's dalmatic made from a similar fabric to that of the Generalitat vestments.

24. En realitat, el text de Bisso 1686 (tom I, p. 274-275) és més extens. Es refereix, per exemple, a les dimensions, al teixit i, bastant després, al simbolisme de la peça (*altitudo vero totius Dalmaticae sit circiter quinque palmorum et lata proportionaliter, ita enim erit cuicumque commoda* […] *antiquitus quidem Dalmatica erat lanea* […] *erat etiam tunc sine manicis* […] *nunc vero manicas habet, quae ipsam constituunt in forma Crucis, ut, qui ea est inductus, mundo sit crucifixus*).

25. Afegeixo entre claudàtors les parts del text de Bisso 1686 (tom II, p. 568) suprimides per Olalla.

26. Ara bé, en temps d'Advent i de Quaresma les dalmàtiques eren substituïdes per *planetae*. Diu Olalla: "son de la misma forma que la Casulla, excepto por la parte de adelante no llegan si no es poco más abaxo de la cintura, doblándolas por el embés, la parte de adelante quedará hecha Planeta; siempre son de color morado, solo el Viernes Santo han de ser negras", p. 19. Per a la definició de *planeta* com a sinònim de *casulla*, vegeu també Bisso 1686, tom II, p. 275. Per a una síntesi breu de la història de la missa, vegeu Jungmann 2006.

> Para celebrar la Missa cantada, o solemne, el Altar estará prevenido con frontal, que pertenece al Oficio o Missa cantada que se ha de celebrar […]. El Sacristán en la Sacristía, al tiempo conveniente, preparará sobre una mesa larga, o caxón, todos los ornamentos necesarios para el Celebrante, y Diáconos, del color que perteneciere a la Missa que se ha de celebrar; conviene a saber: tres Amitos, tres Alvas, otros tantos Cíngulos, tres Manípulos, dos Estolas, Casulla, Dalmática y Tunicela, entrambas son de una misma hechura, sólo se diferencian en las mangas. La que se pone el Diácono, se llama Dalmática, ha de tener las mangas más anchas, significa la liberalidad para con los pobres. [Bernardo] Bisso: *Dalmatica est vestis sacra, qua utuntur Diaconi, illius manica sunt lata et extendatur, usque ad manus, significat liberalitatem erga pauperes*[24]. La del Subdiácono se llama Tunicela; las mangas han de ser más angostas. [Bernardo] Bisso: *Tunicella et Dalmatica in ordine Romano, aliquando appellantur omnes communi nomine Dalmaticae; sed una maior et alia minor, [quia una][25] nempe Tunicella, est strictior quoad manicas, quas etiam longiores habet*, […] *alia vero [scilicet Dalmatica, est latior, et ambo debent ese eiusdem coloris cim planeta]. Significat [Tunicella] Doctrinam Christi.* Se prevendrá capa Pluvial, si huviere de usar de ella el Celebrante antes o después de la Missa; todos los ornamentos han de estar benditos (excepto la capa Pluvial) por Obispo o quien tuviere facultad de bendecirlos, no sólo los de el Preste, también los de los Diáconos[26].

Tant Olalla com altres editors del ritual posen molt d'èmfasi en el significat al·legòric de les vestidures sagrades, molt sovint a partir de les interpretacions de Guillem Durand. Per exemple, en el cas de la casulla, Olalla, que usa com a font directa el siscentista B. Bisso, després de recordar que antigament havia rebut altres noms (*cappa, paenula, tunica, infula, planeta*) i que havia evolucionat en la forma (primer, tancada del tot, *quasi similis Pluviali*, amb una creu a la part dorsal; després, oberta per millorar-ne la comoditat, i amb una nova decoració al dors, *quasi figuram columnae, ad significandum Sacerdotem esse inter crucem et columnam Christi Domini*), n'interpreta el simbolisme, que en un primer moment era l'Església universal i més tard la plenitud de la gràcia de Crist, del qual evoca el vestit. En una línia paral·lela, Durand afirma que el fet d'estar

tancada per ambdós costats al·ludeix a la unitat i integritat de la fe, mentre que la possibilitat de distingir les cares frontal i dorsal es pot interpretar com una al·legoria de l'antiga i la nova llei. A més, la casulla és símbol de caritat i, per si no fos suficient, pot recordar el vestit porpra amb el qual els soldats van vestir Jesús[27]. Mossèn J. Gudiol advertia que es tracta d'explicacions fantasioses, sense fonament històric, potser amb l'objectiu d'excitar la devoció popular, però això no desmenteix la gran importància que tenien en l'imaginari medieval, que s'articula sobre la base del pensament simbòlic o, com l'anomenava G. Dumézil, mític. A l'època, com escriu el mateix Durand, *segurament, aquestes coses són plenes d'un misteri diví*. O Umberto Eco, en l'època present i de manera molt gràfica:

> L'home medieval vivia efectivament en un món poblat de significats, referències, suprasentits, manifestacions de Déu en les coses, en una naturalesa que parlava contínuament un llenguatge heràldic, en el qual un lleó no era només un lleó, una nou no era només una nou, i un hipogrif era tan real com un lleó perquè, a l'igual que ell, era signe, existencialment negligible, d'una veritat superior[28].

La dalmàtica, el nom de la qual procedeix de Dalmàcia i que es va adoptar al segle II perquè era més confortable que la toga romana, s'ha escurçat i s'ha obert pels costats en el transcurs del temps. Les dues franges verticals originals (*clavi*) es conserven en forma de galons, mentre que els ornaments circulars (*calliculae*) es perpetuen en els afegits fets a la zona central d'ambdues cares i a les mànigues, en forma de peces de tela i color diferents de la resta, a vegades emmarcades per un galó. Segons Durand, recorda la túnica sense costures de Jesús, deriva del *collobium* dels apòstols, afegint-hi grans mànigues, i per la forma significa generositat. Però, quan es desplega, adopta forma de creu i, per tant, simbolitza la passió de Crist. No es conformava amb això, el bisbe de Mende, i encara li atribueix altres significats: la religió, la mortificació de la carn, la raó de les coses divines, la misericòrdia de Crist[29]. És pròpia dels diaques. Amb el temps s'ha unificat amb la vestidura del sotsdiaca, que tanmateix era diferent, ja que el sotsdiaca usava túnica o tunicel·la (*tunica linea* o *stricta* o *subtile*, *dalmatica minor*, *tunicella*), més cenyida i tancada, amb mànigues més llargues i estretes, sense ornaments[30]. Des del moment en què es van igualar la dalmàtica i la tunicel·la, l'única manera de distingir la categoria dels que les lluïen era l'ús de l'estola, peça distintiva del prevere i del diaca i que per Guillem Durand significa "el jou del Senyor és lleuger" o, en sentit estricte, "el jou dels preceptes del Senyor"[31]. Finalment, la capa pluvial (*pluvialis*, *cappa*, *mantus*) va adquirir el caràcter litúrgic molt tardanament. Ha canviat de forma, però sempre tendeix a la semicircular. El nom deriva de pluja, perquè en origen en protegia i només s'usava en cerimònies celebrades a l'aire lliure, com ara processons i benediccions. És una peça de roba llarga, gairebé fins als peus, i oberta, que se subjecta al pit amb un fermall. De la caputxa primitiva (*cucullus*), en resta el record, des del segle XIII, en un caputxó o caperó de funció sols decorativa, sovint en forma d'escut i embellit amb un brodat figuratiu. També solen estar decorades amb brodats les orles laterals (*aurifrisium*). La simbologia que hi descobria Guillem Durand és com a mínim imaginativa: les franges laterals —que segons ell substitueixen un antic guarniment de campanetes—, les fatigues i les inquietuds del món; el caperó, la joia suprema; la llargada de la tela, perseverança; l'obertura davantera, vida eterna i model transparent de conducta; el fet de lluir-la en les grans solemnitats, immortalitat gloriosa dels cossos després de la resurrecció, quan hom rebrà dos *vestits*, que seran el repòs de l'ànima i la glòria dels cossos; l'amplària interior de la peça, el cos espiritual que no ha de constrènyer l'ànima amb cap angoixa[32].

No cal dir que la litúrgia pretridentina servava un *ordo* distintiu i que el temple presentava una decoració diferent d'èpoques posteriors. Durand dedica algunes pàgines al tema, massa genèriques pel que nosaltres voldríem, sobretot pel que fa a la manera d'arranjar l'altar, i en canvi es mostra més interessat per la interpretació etimològica i l'argumentació al·legòrica. Això no obstant, dedica un capítol a l'embelliment de l'edifici,

27. Durand 1845, I, p. 198 i s., 212 i s., 238 i s.

28. Eco 1990, p. 86.

29. Durand 1845, I, p. 190 i s., 250 i s.

30. Des de l'any 1972 ha estat suprimida la figura del sotsdiaca, assimilat a l'acòlit. Els ordes menors han estat substituïts per ministeris laïcals.

31. Durand 1845, I, p. 231

32. *Ibídem*, I, p. 220-221.

JAUME HUGUET
Compartiment del retaule dels blanquers, que figura la consagració de sant Agustí, revestit amb una magnífica capa pluvial, MNAC. Els fonaments flamencs de la tècnica del pintor afavoreixen el tractament descriptiu i accentuen la majestuositat de la variada indumentària litúrgica.

DIEGO DE LA CRUZ
Missa de Sant Gregori, darrer quart del segle XV, MNAC. Aquesta aparició miraculosa de Crist durant la celebració de la missa ens permet veure el parament d'un altar a la baixa edat mitjana i el tern a joc que exhibeixen el sacerdot i els acòlits.

JAUME HUGUET
Compartment of the tanners altarpiece, which shows the consecration of St Augustine, clad in a magnificent cope, MNAC. The Flemish foundations of the painter's technique favour a descriptive treatment and heighten the majesty of the various items of liturgical clothing.

DIEGO DE LA CRUZ
St Gregory's Mass, last quarter of the 15th century, MNAC. This miraculous apparition of Christ during the celebration of the mass allows us to see the adornment of an altar in the late Middle Ages and the matching vestments worn by the priest and the acolytes.

incloses les pintures[33] i recorda que els ornaments de l'altar són: les estovalles blanques; el calze i la patena, d'or o d'argent —excepcionalment, d'estany, però no de coure, ni de fusta, ni de vidre—; recipients —cofres i *capsae*—, de qualitat i material variats, destinats a estotjar les hòsties consagrades; el filacteri o fulla de pergamí on hi havia escrits els manaments; dos canelobres, col·locats als extrems, emmarcant una creu portàtil; una franja d'or a la part frontal; el llibre de l'Evangeli; i vels o cortines per cobrir els objectes sagrats i separar els diferents àmbits del temple. En canvi, no ens parla de les canadelles, ni del rentamans, ni de l'encenser; d'altra banda, llavors no hi havia sagrari, ni s'usava cobrecalze, etc. El cas és que les representacions pictòriques de la baixa edat mitjana ens mostren els altars força despullats, com ho devia estar el de la capella de la Generalitat, si fem cas dels inventaris de sagristia. En definitiva, ja que el retaule era fix i els objectes de plata eren escassos, el plus decoratiu es reservava per a l'aixovar tèxtil: frontal, tern i tapissos.

Tornant a la confecció de la indumentària, fins ara només se sabia que el 16 de novembre de 1443 els diputats van adquirir *catorze canes de vellut vellutat carmesí, brocat d'or*[34] al mercader florentí Giovanni di Paolo Rucellai[35] per valor de 462 lliures, a les quals hem de sumar les 52 lliures que van costar el 14 d'agost de 1444 vint-i-dues canes i cinc pams de tela de folre, d'*azaytoni* o atzeituní de color verd[36]. La documentació és explícita pel que fa a la destinació de les teles, *per a fer casulla, capa y altres ornaments*[37]. Al preu de la roba hi hem d'afegir el cost del disseny —per comparació, una minúcia—, la confecció de les vestidures i la feina dels brodats narratius, inclosos els materials, que no eren precisament econòmics. Tot plegat, frontal i tern sumaven una petita fortuna, un indici més de la consideració superlativa de què gaudia aquest art sumptuari. Era lògic pensar, com s'ha fet fins ara, que la confecció del tern va començar poc després de l'adquisició de les teles, però serà prudent deixar la qüestió oberta. Hi insistiré més endavant. Per altra part, encara no coneixem prou bé el funcionament dels tallers dels brodadors locals, el nombre de col·laboradors del mestre, els mecanismes de divisió

33. *Ibídem*, I, p. 41 i s.

34. Si les canes són lineals, com és el més lògic, la tela feia aproximadament 21,75 metres de llargària. L'amplada sencera ens és desconeguda, però hi ha exemplars de l'edat mitjana que superen fàcilment els dos metres i mig. Ho permetien els telers horitzontals accionats per dues persones.

35. Sobre aquest mercader i, en general, els toscans actius a Barcelona, vegeu Soldani 2010, en particular p. 473-476.

36. Aproximadament, 35,20 metres de llargada.

37. Puig & Miret 1909-1910, p. 420. Un altre document parla de "casulla et dalmaticarum capelle Generalis", ACA, Generalitat, Deliberacions, N-109, f. 55; 1443, [16?] de novembre.

de la feina[38], etc. El frontal de Sant Jordi es va acabar en un any, entre el març de 1450 i el maig de l'any següent, però la confecció del *parato* o tern de Sant Joan Baptista de Florència va durar vint-i-dos anys, entre 1466 i 1488[39]. Per tant, el temps de fabricació era molt variable.

El primer a sospitar de l'autoria del tern va ser Josep Puiggarí, només per sentit comú: *De Antonio Sadurní dimos noticia en otro opúsculo, describiendo las preciosidades de la Capilla de San Jorje* [sic] *de la Audiencia, y entre ellas un riquísimo terno y el célebre frontal o palio del Santo, que atribuimos a dicho bordador por la verosímil razón de haberle nombrado tal bordador la Diputación o General de Cataluña en 3 Marzo 1458*[40]. D'aquesta opinió, se'n va fer ressò immediatament l'advocat i historiador Eduard Tàmaro (1845-1889), més conegut per la traducció catalana del Quixot, que adjudica el tern a Sadurní i el situa al segle XV, per la mateixa raó, la data de nomenament del mestre com a brodador oficial de la Generalitat. De més a més, dóna testimoni de l'existència del dosser que cobricelava l'altar i de la conservació d'alguns tapissos historiats, que no identifica i que poden ser els renaixentistes, no necessàriament els medievals:

> I quin fóra l'excepcional mèrit d'aquest artista [Sadurní] ho proven, a més, els riquíssims brodats d'imatgeria del tern complet de vellut carmesí amb floratges teixits d'or, propi de la mateixa capella, les imatges de la qual representen passos de la vida de Sant Jordi, el dosser i el tàlem de que es fa mèrit en 1503, essent el primer primorosa obra encara existent, l'altre frontal segonari [*sic*] de vellut carmesí, or i seda, que recorda del tot els plafons del magnífic estil del de Sant Jordi, altres frontals més senzills, de diferents colors, encara que tots són preciosos, y les tires d'imatgeria d'unes casulles, tot existent avui en la ja repetida capella de la Diputació […] uns grans paraments historiats de magnífica i tant preciosa tapiceria [sic], que el mateix primor de dibuix i colorit presenta en ses dues cares[41].

Com han resseguit en detall Macías i Cornudella, l'atribució a Sadurní s'ha mantingut viva fins avui en dia[42], si exceptuem les opinions de Joan Ainaud, molt reticent envers el brodador[43] i Agustí Duran i Sanpere, que datava els brodats al segle XVI[44]. Més recentment, Rosa M. Martín s'ha mostrat irresoluda davant la qüestió atributiva, sens dubte perquè conclou que els brodats de la capa són "segurament" de començament de 1500[45]. I Montse Aymerich, en una tesi de doctorat dedicada a la indumentària catalana del segle catorze, manifesta poc entusiasme per l'alternativa Sadurní: si, per una part, accepta la unitat iconogràfica de tern i frontal (*creiem que aquestes peces litúrgiques del tern, juntament amb el brodat de Sant Jordi d'Antoni Sadurní han estat concebudes com una mateixa obra on s'hi representen els episodis de la vida, el martiri i la mort del sant cavaller*), per l'altra, observa en el tern la presència de motius renaixentistes, especialment magranes, *del voltants de l'any 1500 o amb afegits renovats d'aquesta època*, una frase ambigua —i prudent— que no aclareix els dubtes[46].

Una notícia documental inèdita suggereix per al tern una datació una mica més recent de la que fins ara hom proposava i, a més, dóna llum sobre l'autoria de la confecció, perspicaçment intuïda per alguns estudiosos, com hem vist, encara que mancada de proves objectives. El document es limita a l'encapçalament, però és suficient. En efecte, mig any després de l'estimació feta del frontal d'Antoni Sadurní, alguns dels visuradors que hi havien participat eren citats de nou a la casa de la Diputació per efectuar un segon examen. El 30 de desembre de 1451 els argenters Jaume Palau i Francesc Ortal i els brodadors Gabriel Brunet i Salvador Guerau opinaven *super* [abreviatura il·legible] *sanct Georgii, drachonis et signorum in pallio vermilio et duabus dalmaticis*. Ho feien favorablement, ja que el dia següent Antoni Sadurní (*Sadorni brodadori*) cobrava 246 lliures 14 sous i 3 diners[47]. No em sembla desraonat identificar les *duabus dalmaticis* amb les dues dalmàtiques conservades, que Sadurní degué enllestir a les acaballes de 1451. En canvi, el document no esmenta la capa ni la casulla, que caldrà mantenir en una cronologia més dilatada, entre 1444 i 1451, per bé que la uniformitat estilística dels brodats permet

38. Per a un breu estat de la qüestió, limitat al segle XVI, vegeu Mirambell 2009.

39. Encarregat per l'Arte di Calimala, va costar més de 3.000 florins. Hi van col·laborar artesans italians, francesos i flamencs.

40. Puiggarí 1880, p. 91. Tanmateix, el text havia estat presentat en una sessió de l'Acadèmia de Bones Lletres l'any 1871. L'opuscle al qual es refereix és Puiggarí 1879, en particular la p. 133, on atribueix els "artefactes" teixits a Sadurní ("bonament cap senyalar per autor d'ells al Antoni Sadurní…"). De fet, ja havia avançat la hipòtesi ("autor probable") a Puiggarí 1866, p. 159. Mentrestant, l'atribució del tern a Sadurní va ser mantinguda per F. Miquel i Badia, l'any 1879, tot i que el datava al segle XVI. També amb atribució a Sadurní i datació cinccentista apareix en el catàleg de l'exposició d'art antic, publicat per la Junta de Museus l'any 1902 i redactat per C. de Bofarull.

41. Tàmaro 1915, p. 126. Però el subtítol de l'article, publicat pòstumament, aclareix la data de redacció: "Opúscol per a llegir-se en la vetllada de Sant Jordi, als 23 d'abril de 1880, en el Casal de l'Associació Catalanista d'Excursions Científicas". Finalment, es va presentar el dia de Sant Jordi de 1915 a la seu del Centre Excursionista de Catalunya. No tots els objectes que Tàmaro esmenta eren obra de Sadurní. Algunes notícies recents sobre el brodador es troben a Stojak 2013, p. 365-366.

42. Perquè és poc coneguda i publicada en francès, convé de recordar l'opinió de l'hispanista Georges Desdevises, catedràtic a Clarmont d'Alvèrnia. Vegeu Desdevises 1913, p. 38: "C'est à lui [Sadurní] que sont dues aussi la chasuble, les dalmatiques et la chape de velours cramoisi broché d'or qui servaient aux offices solennels". A més, reprodueix una fotografia del frontal.

43. Ainaud 1988, p. 50: "encara que la varietat de models que ell [Sadurní] feia servir no permet que ens basem en l'estil pictòric per atribuir-li els brodats".

44. Duran i Sanpere 1975, p. 97.

45. Martín 2008, p. 426: "Alguns autors atribueixen els brodats a Antoni Sadurní […] o al seu taller".

46. Aymerich 2011, p. 113-114.

47. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-110, f. 41. És evident que els diners no podien compensar només els senyals heràldics.

48. Tant Alòs-Moner com Duran i Sanpere asseguren que l'any 1448 un inventari de la capella fa constar l'existència d'ornaments de brocat amb heràldica del General, però sense fer esment de cap brodadura figurativa. Tanmateix, ningú més no ha vist aquest inventari, del qual no se'ns dóna la referència d'arxiu. És evident que es tracta d'un *lapsus calami* duplicat. D'altra banda, els inventaris posteriors tampoc no mostren interès pels brodats, sinó pels escuts —cosa que desconcerta Macías i Cornudella—, en definitiva, per la presència de l'heràldica que assegurava de manera inequívoca la propietat de la peça.

Brodat afegit al segle XVI als extrems de les mànigues de les dalmàtiques del tern de la Generalitat. El motiu de la carxofa, de disseny renaixentista i repetit simètricament quatre vegades, emmarca la creu de Sant Jordi.

Embroidery added in the 16th century to the ends of the sleeves of the dalmatics of the Generalitat vestments. The artichoke motif, a Renaissance design repeated symmetrically four times, frames the cross of St George.

49. Recentment, Rosa Alcoy ha insistit en una hipòtesi que havia avançat deu anys enrere, la possible intervenció de deixebles o pintors vinculats al taller de Martorell, fins i tot Jaume Huguet, en el disseny del conjunt brodat per Sadurní i expressa dubtes pel que fa a l'autoria de Martorell. Això no obstant, ni aborda en detall el problema del frontal ni esmenta el tern. Vegeu Alcoy 2014. Cfr. A. Muntada en el capítol que dedica al frontal en aquest mateix llibre.

50. Morata & Masdeu 2012.

51. Stojak 2013, p. 47: "*vellut vellutat*, qualsevol vellut no tallat al telar, aspre al tacte i que formava una forma de cordonet". Es distingia del vellut senar, de 22 lligadures, del vellut comú, de 21 lligadures, i del vellut doble, de 20 lligadures.

52. És un teixit de seda molt usat a l'edat mitjana, originari de la ciutat xinesa de Tseu-thung o Quanzhou (arabitzat, Zaitūn), de colors variats i en general de tipus vellutat. Des del segle XIV es fabricava a la península Ibèrica. Era molt usat a la cort catalana, segons Maranges 1991.

53. Martín 2008, p. 426.

conjecturar que daten del final de la dècada de 1440 o de l'inici de la següent[48]. És possible que les primeres peces fabricades fossin les dalmàtiques, una alternativa que, si es confirmés, obriria noves vies d'interpretació, sobretot si tenim en compte que Martorell va morir pels volts del Nadal de 1452. Però res no impedeix la hipòtesi contrària, que la casulla i la capa siguin anteriors a la fabricació del frontal i de les dalmàtiques. Sigui com sigui, la disjuntiva no compromet l'atribució de la traça a Martorell proposada per Macías i Cornudella, ja que els brodats acusen la idiosincràsia estilística del pintor en els aspectes essencials i en els detalls, si hi descomptem les modificacions cinccentistes[49]. En resum, cronologia a banda, ara podem assegurar amb rotunditat que Sadurní és l'autor les dues dalmàtiques i, per analogia, de tot el tern.

La restauració d'una de les dalmàtiques ha permès de conèixer la tècnica utilitzada, que es pot fer extensiva a la resta de peces, amb les reserves pertinents fins a obtenir resultats concloents en futures operacions de conservació o restauració[50]. En resum, la dalmàtica en qüestió està confeccionada amb catorze fragments de vellut carmesí amb fons d'or, cosits amb independència de la composició dels motius ornamentals. L'acta de compra parla de vellut vellutat[51] i, per al folre, atzeituní verd[52]. El primer es tracta d'un vellut tallat d'un sol cos llavorat, fet en un teler velluter de llaços o a l'estirada. L'ordit és de seda vermella; i les trames decoratives, de seda i fil d'or anellat i en *alluciolato*[53]. Els extrems de les mànigues llueixen brodats superposats de color verd emmarcats per una sanefa daurada i mostren el motiu de la carxofa repetit simètricament quatre vegades al voltant d'una escut en losange de la creu de Sant Jordi; no és probable que siguin anteriors a l'últim quart del segle XVI. El vellut del cos de la dalmàtica dibuixa un gran tronc que serpenteja cap amunt, del qual neixen brancatges asimètrics en alternança amb els motius típics de la carxofa, a més d'algunes flors, tot en la línia del naturalisme estilitzat del gòtic tardà. La tècnica de fabricació i la decoració coincideixen amb el vellut que els diputats van adquirir al citat Giovanni Rucellai l'any

Les dues estoles estan confeccionades amb el mateix brodat carmesí que el tern i folrades de setí verd.

The two stoles are made of the same crimson embroidery as the vestments and have green satin linings.

1443, de fabricació veneciana, segons R. M. Martín, o probablement florentina, però seguint la tradició veneciana, segons Morata i Masdeu. Potser no és casual que la compra s'hagués efectuat aquell any, coincidint amb la conquesta catalana del regne de Nàpols i la normalització de relacions diplomàtiques amb la república florentina. Abans hagués estat més difícil, i després gairebé impossible, a causa de la nova guerra amb els florentins (1447-1450) i llur expulsió del territori catalanoaragonès (1451-1458). Això no obstant, és improbable que la prohibició de vestir teixits florentins afectés la indumentària litúrgica ja confeccionada[54].

El faldó d'ambdues dalmàtiques resta amagat per un gran brodat de caràcter narratiu, fabricat a part i superposat al vellut, la qual cosa impedeix de veure'n una part dels motius decoratius. Tot i així, una de les dalmàtiques exhibeix en totes dues cares, sobretot a la dorsal, una gran carxofa emmarcada per una garlanda alveolada, que alhora dibuixa formes conopials. Aquesta segona dalmàtica també incorpora els brodats de carxofes als extrems de les mànigues. La capa pluvial està ornamentada, tant a l'*aurifrisium* perimetral com a l'escut dorsal, amb els set brodats narratius que han sofert les alteracions més radicals efectuades en època renaixentista. La tipologia de la peça afavoreix que es vegi una major superfície de vellut, amb grans tiges vegetals acabades en florescències de carxofa, completades amb flors esquemàtiques i fullaraca en espiral. A la traveta del fermall apareix la creu de Sant Jordi. Aparentment, ja que desconeixem el grau d'alteració experimentat per cadascuna de les peces, la confecció de la casulla és més respectuosa amb la disposició de la decoració del vellut, en particular a la part dorsal i a la zona inferior de la frontal, on es pot observar, a banda i banda de l'escapulari, la simetria de les fulles cargolades i les flors estilitzades, encara que hi són absents les magranes, carxofes o pinyes. Morata i Masdeu han observat la gran similitud existent entre els teixits del tern de la Generalitat i el de la casulla del tern dit *del Tanto Monta* del

→

El tern està confeccionat amb un teixit importat d'Itàlia, decorat amb elements vegetals estilitzats i disposats *a griccia*. Hi sobresurt el motiu de la carxofa florescent, emmarcada per formes conopials i alveolades, entre estilitzacions vegetals.

The vestments are made with a fabric imported from Italy, decorated with stylised plant elements arranged *a griccia*. The fluorescent artichoke motif stands out, framed by ogee and alveolate forms, between stylised plant motifs.

54. Quant a la importació de teixits toscans sumptuosos, vegeu Soldani 2010. També publica el decret reial de 19 de gener de 1448: "[…] E, així mateix, que d'ací avant algun vassall o súbdit del dit senyor ne habitant en terra sua no gos usar o vestir draps de lana, çeda o d'or que sien obrats en terra dels florentins […]", p. 304.

monestir de Guadalupe[55]. És una tipologia que a Itàlia s'anomenava *a griccia* (de *griccio*: arrissat, ondulat, enrinxolat), amb relació a les grans tiges ondulants disposades en sentit vertical i acabades en carxofes o formes similars, emmarcades per un contorn polilobulat, a vegades enriquit amb petites corol·les o detalls flordelisats i alveolats. En canvi, si els troncs florits adopten una seqüència horitzontal, la decoració s'anomena *a cammino*. S'ha dit que els troncs grimpaires o ascendents tenen un origen xinès, que apareixen a Itàlia devers 1420 i que perduren fins al segle XVII. Més enllà de la voluntat estètica, o bé completant-la, els motius que hi apareixen poden tenir un significat simbòlic de caràcter religiós, com una al·lusió a l'arbre de la creu, a la magrana com a metàfora d'eternitat i resurrecció, a la pinya com a símbol de benignitat, generositat i puresa de vida interior, al card com a record de la passió de Crist, etcètera. Sobretot és important la magrana, derivada de la decoració arabopersa, en què significava fertilitat, i que ja es troba en teixits del final del segle XIV. Per a la mentalitat cristiana, la magrana simbolitza fecunditat i unitat, ja que invoca la idea d'Església, "molts en un". Quan s'obre, de madura, pot recordar als cristians el cor del Crucifix, la imatge més directa de la caritat. I, a vegades, és símbol del martiri dels sants. Per sant Joan de la Creu, la magrana és una metàfora dels misteris de Crist, dels judicis de la saviesa divina, dels innumerables atributs i virtuts de Déu[56]. La densitat simbòlica de la magrana és comprensible en l'univers cristià, tractant-se d'una fruita bíblica: decoraven els capitells de les columnes del temple de Salomó, és un dels fruits de la terra promesa i és un motiu que decorava el mantellet d'Aaron, Summe Sacerdot.

En aparença, la carxofa és simbòlicament intranscendent. Això no obstant, a vegades s'associa a la regeneració espiritual i, sobretot, a la passió de Crist per analogia amb el card. En tot cas, a diferència de la magrana, no apareix en l'exegesi bíblica. Els velluts "carxofats" apareixen sovint en la pintura catalana i, en general, la hispana del segle XV. Per exemple, l'espectacular vestit de la princesa Eudòxia del taller dels Vergós (MNAC) o el de la Salomè de P. Garcia de Benavarri (MNAC)[57].

L'element distintiu del tern de la Generalitat són els setze brodats que representen l'epíleg de la gesta de sant Jordi: els darrers esdeveniments a Silene, posteriors a la lluita amb el drac, i la *passio*, inacabable i truculenta, que constitueix un dels cicles més complets d'aquell temps: quatre brodats a les dalmàtiques, cinc a la casulla, set a la capa pluvial. I això que, de cicles visuals, se'n coneixen més d'un centenar arreu d'Europa, a més de les incomptables representacions soltes. En la tesi de doctorat, Klaus J. Dorsch en va catalogar cent dos a Europa occidental, entre el segle XII (passionari d'Stuttgart) i finals del segle XVI (retaule de Colmar), i la seva relació no és exhaustiva, ja que hi manquen alguns cicles anglesos o el mateix tern de la Generalitat[58]. Samantha J. E. Riches atribueix aquest èxit a l'índole mal·leable del mite de sant Jordi, que permet construir-ne una imatge a voluntat o d'acord amb les necessitats de cada context cultural o devot i, per tant, permet també triar o modificar les escenes de l'interminable martiri[59]. G. Didi-Huberman parla de la plasticitat extrema de la llegenda, i defineix el sant com *cette* virtualité *de personnages possibles*[60], mentre que Sara Tartaro accentua *l'identità mutante di San Giorgio*[61]. Així, Jordi pot ser un heroi genèric —contra el mal, posem per cas, un contendent que sempre triomfa en la *psicomachia* espiritual—, el més popular dels sants *sauroctonos*[62], el cavaller llibertador de tot un poble i —com una metàfrasi cristiana de Perseu o, si es prefereix, una versió excelsa del príncep blau— el rescatador galant d'una solitària dama, un paladí de la fe o *miles Christi*, el conduïdor de les hosts i portador de victòries sobre els infidels —en les guerres contra els sarraïns, és clar, però també donant legitimitat a l'annexió catalana del regne de Nàpols[63]—, el protector dels croats, un benfactor miracler i taumatúrgic —fins i tot, capaç de ressuscitar els morts—, i, si calgués, un màrtir verge, immune als encants de qualsevol princesa.

Els brodats es van realitzar de forma independent i després cosits a les vestidures, com era freqüent. És a dir, són del tipus anomenat superposat o aplicat. Abans de ser integrats en un conjunt unitari, les figures individuals, els grups de personatges o els fragments anatòmics, depèn del cas, han estat brodats per separat, sobre un teixit de tafetà de seda blanca o verd gris, que se superposa a un suport de tafetà de lli o de cànem. Morata i Masdeu opinen que els colors dels teixits de base poden ser premeditats, amb l'objectiu d'aconseguir efectes pictòrics. A més, remarquen el protagonisme de la seda policroma per fer les carnacions i una part dels vestits, mitjançant la combinació de diferents tipus de punt —de matís, de repunt o cordonet i de cadeneta—, barrejats o separats indistintament[64]. En definitiva, es tractava de rivalitzar amb la pintura, no debades la tècnica era coneguda com *pintura a l'agulla*, i per això els brodats s'adaptaven als paràmetres estilístics de la figuració pictòrica coetània. En aquest sentit, els brodats del tern difereixen del frontal de Sadurní, que provoca una impressió més pròxima al relleu escultòric, deixant de banda que comparteixen efectes texturals. L'emulació pictòrica tenia una llarga tradició, com es desprèn de la documentació medieval: *acu pingere, artem acu pingendi, auro et serico acupictae, acu pictum opus, ex auro acu pictae*, etc. Ho avalaven els clàssics: Ovidi en la faula d'Aracne de les *Metamorfosis* (VI. 23: *pingebat acu*) o Virgili en l'*Eneida* (9.581-9.582: *Stabat in egregiis Arcentis filius armis,/pictus acu chlamydem et ferrugine clarus Hibera*), a més de Ciceró, Marcial i Tàcit. Per això, en llatí, el brodador sempre és *acupictor.* També en època moderna, com es veu en un dels gravats que il·lustren el llibre d'Hartmann Schopper dedicat a les arts mecàniques, *Panoplia omnium illiberalium mechanicarum aut sedentariarum artium genera*, publicat a Frankfurt l'any 1568.

Gràcies a la restauració recent s'ha pogut observar en els brodats de les dalmàtiques el dibuix preparatori subjacent, a la mina seca i a la tinta, almenys en els rostres dels protagonistes, adesiara, allà on s'han perdut els fils de seda. Segons Cennino Cennini, en el famós *Il Libro dell'Arte* (cap. CXLIV), escrit pels volts de 1400, era el pintor qui dibuixava directament en la tela sobre la qual s'havia de brodar, però això no obsta perquè moltes

JOST AMMAN (gravador)
Xilografia dedicada a *l'acupictor* o brodador, inclòs en el llibre d'Hartmann Schopper, *Panoplia omnium illiberalium mechanicarum aut sedentariarum artium genera*, publicat a Frankfurt l'any 1568.

JOST AMMAN (engraver)
Woodcut dedicated to the *acupictor* or embroiderer, included in Hartmann Schopper's book, *Panoplia omnium illiberalium mechanicarum aut sedentariarum artium genera*, published in Frankfurt in 1568.

Escena central del frontal del bisbe Joan Margarit, catedral de Girona, c. 1462-1483. Encara que ha estat atribuït al brodador Antoni Guàrdia, no es pot descartar la participació d'Antoni Sadurní, el qual havia mantingut tractes amb el prelat.

Central scene of the Bishop Joan Margarit frontal, Girona Cathedral, *c.* 1462-1483. Although it has been attributed to the embroiderer Antoni Guàrdia, we cannot rule out the participation of Antoni Sadurní, who had had dealings with the prelate.

55. Sánchez Beltrán 2004, Borrego 2004. L'aspecte d'aquest important tern es deu a un muntatge fet al segle XVII amb teixits del segle XV i brodats renaixentistes.

56. Bonito 1968, Polichetti 2014. El simbolisme de la fruita és eloqüent en les populars Verges de la magrana quatrecentistes: Jacopo della Quercia, Antonello da Messina, Botticelli, Pintoricchio, etc.

57. Carbonell Basté 1998; Ágreda 2001, p. 332-333.

58. Dorsch 1983.

59. Riches 2005.

60. Didi-Huberman, Garbetta, Morgaine 1994, p. 32.

61. Tartaro 2001.

62. En l'imaginari medieval, el drac no és només un ésser diabòlic, sinó també una metàfora de calamitats i malalties (malària, pesta).

63. Per tant, no és casual que Alfons el Magnànim manés erigir la capella exempta del sant al monestir de Poblet (1452).

64. Morata & Masdeu 2012.

vegades fos el brodador qui transferia un patró independent per mitjà del sistema de calcar-lo i, tot seguit, perforar i resseguir els contorns. No és casual que en italià es faci servir per al brodat la paraula *ricamo* (i en espanyol, antigament, *recamo* i *recamador*) que procedeix de l'àrab *raqam*, és a dir, marcar amb xifres o traçar (*segno*, *disegno*). El brodat narratiu superposat no era una novetat a Catalunya. L'any 1438 el mateix Bernat Martorell havia proporcionat al brodador Gabriel Brunet els patrons per a les cinc històries de sant Eloi que havien de decorar el desaparegut tern del gremi dels argenters de Barcelona. I no és impossible que sigui del mateix pintor el dibuix dels sants Joans per als dos draps de faristol del Museu Episcopal de Vic i del monestir de Sant Joan de les Abadesses[65]. Que fossin peces aplicades també significa que es podien retallar fàcilment, un fet que haurà col·laborat en la seva desaparició. Una mica posterior és el brodat aplicat que presideix el frontal del bisbe Joan Margarit de la Seu de Girona, que cal datar entre 1462 i 1483. Ha estat atribuït al brodador Antoni Guàrdia, actiu a l'esmentada catedral entre 1474 i 1476, potser a partir d'un model del pintor Miquel Torell[66]. Tanmateix, convé no passar per alt que el prelat havia mantingut contactes amb Antoni Sadurní, com posa de manifest un memorial autògraf redactat l'any 1484:

> Ítem vol lo dit senyor que aquella resta de vellutat tenat de aquella gonella que dit senyor comprà d'en Sadorní brodador de Barchinone, e del qual se feu un pali que lo dit senyor ha donat a la capella del palau de Gerona, qui era cerca de tres canes e quart, e del qual lo dit senyor avia desliberat fer coxins, vol que la dita seda e coxins sien d'en Miquel de Segurioles[67].

En aquest cas la intervenció de Martorell és impossible, però, si es pogués substanciar la factura de Sadurní, es podria pensar en un altre pintor per a la traça del brodat narratiu. Potser amb algun dels que amb tota seguretat hi van col·laborar i, en primer lloc, penso en la mà delicada d'Antoine de Lonhy, per bé que això voldria dir endarrerir la cronologia del brodat, abans que tornés a Savoia. La intuïció, que no arriba ni a hipòtesi, haurà de restar només apuntada.

L'anàlisi estilística ha estat el principal camp de batalla de Macías i Cornudella, atès que en rigor l'atribució del disseny dels brodats a Martorell se sosté en raons de morfologia figurativa. A més, cal advertir que bona part de les escenes han estat retallades, no sempre per voluntat dels creadors, la qual cosa altera poc o molt la composició original, pot destorbar la interpretació iconogràfica i, en definitiva, justifica els recels dels historiadors menys entusiastes amb l'atribució al pintor. A més, la majoria dels brodats han patit manipulacions en època renaixentista: paviments quatrecentistes substituïts per d'altres en fuga geomètrica més correcta[68], escapçaments dràstics (són flagrants els de les escenes superiors de la casulla, tant a la cara frontal com a la dorsal), canvis de figures senceres o en part (gairebé tots els personatges del caperó del pluvial, en particular els que vesteixen a la romana, les cames de sant Jordi en l'escena del bateig dels reis de Silene en una de les dalmàtiques, etc.), substitucions de galons d'emmarcament (a cop d'ull no és fàcil distingir els nous dels vells, però en tot cas cobreixen els sectors perimetrals), alteracions dels fons (des dels motius més senzills i geomètrics de les dalmàtiques fins als detalls arquitectònics i les muntanyes del caperó), elements afegits a l'interior (arcs de mig punt sobre columnes renaixentistes) i a l'exterior (ornamentacions grotesques) dels brodats de la capa, desaparició de personatges (per exemple, en l'escena de la decapitació, la destral que talla el cap del màrtir no troba qui la manegi[69]), alteració de la seqüència narrativa convencional dels brodats de la capa i probablement de la casulla, etc. Com han advertit Macías i Cornudella, les alteracions es poden detectar per l'ús de fils de seda més gruixuts, una coloració i un ombreig menys subtils i una textura més plana.

Alteracions a banda, no només el substrat de totes les composicions és martorellià, sinó que la major part de les escenes conserven l'aspecte primitiu, en general i en els detalls. Això també diu molt a favor dels *restauradors* cinccentistes —potser n'Aldonça Fuster i el seu ajudant, que he citat abans, *adobant y reparant les freses, capilles y altres coses de les capes de brocat de la capella de dita casa de la Deputació*, l'any 1584—, que van substituir els elements malmesos alhora que procuraven conservar la traça subjacent i l'esperit de l'obra original. En resum, les estructures compositives —d'espais comprimits, sovint deixant un buit en primer terme, amb el protagonista sempre prominent i les masses dels figurants amuntegades o en disposició circular—, les agrupacions compactes de les figures i l'ús que se'n fa per crear la sensació d'espai, la paleta intensa i les juxtaposicions cromàtiques contrastades, els tipus físics i llur caracterització individualitzada, el protagonisme dels individus en relació amb les escenografies —en general, reduïdes a un fons daurat—, l'habilitat per fer interactuar els figurants, la propensió a l'expressivitat —que, a diferència d'algunes pintures, no arriba mai a l'exasperació, sinó que es frena en una tensió emotiva més lírica i afectuosa—, una gestualitat eloqüent i alhora continguda, l'atenció prestada a les vestidures —la sobrevesta de sant Jordi, les túniques i capes del rei de Silene, les hopalandes de l'emperador Dacià, els peculiars i imaginatius barrets dels comparses—, les notes realistes (el bací del bateig i les gotes d'aigua que en ragen, el cofre de les monedes, la sella d'un cavall, les corones, el repertori d'armes, etc.), els salts d'escala imprevisibles, la incorporació de detalls anecdòtics —com ara l'aspecte caricaturesc d'alguns individus o la inclusió de dos minyons en una escena martirial de la casulla—, tot en definitiva concorda amb el llenguatge de Bernat Martorell[70].

Això no obstant, hi ha elements puntuals que no s'ajusten del tot al capteniment estilístic del pintor i reclamen una explicació, fins i tot en alguns dels brodats més inalterats. En aquest sentit, el sant Jordi de les dalmàtiques és inquietant. Tot i el decidit aspecte martorellià del rostre i la roba, desconcerten les dimensions gegantines que assoleix, sobretot en les escenes del bateig dels reis de Silene i de la redistribució de les riqueses, i això que no li veiem els peus, amagats rere el galó d'emmarcament. Val a dir, però, que les cames han estat refetes. És una figura més gran del que és habitual, però no més volumètrica, ni més corpòria, ni més esvelta; només que ha crescut en relació amb els figurants. És pot pensar en una defectuosa transferència del dibuix al brodat —cosa improbable en una figura de tanta qualitat—, o bé que l'artista volia accentuar la proximitat del personatge envers l'espectador i definir així un primer pla de profunditat —un mecanisme compositiu i espacial que no repugna al gòtic internacional—, o bé que hi va participar un col·laborador d'Antoni Sadurní —mal que això fóra contradictori amb l'existència d'un dibuix subjacent— o bé, encara que em sembla menys probable, que el pintor intentava en els últims anys una aproximació als nous corrents figuratius flamencs. En canvi, el sant Jordi que pateix martiri en els brodats de la capa i la casulla i que va sempre despullat, fins a set vegades, recupera una grandària més lògica, més coherent amb el conjunt i proporcionada a la resta d'actors. Tot i així, tampoc no assoleix la gracilitat, l'esveltesa refinada i vulnerable del tipus que pinta Martorell. De fet, en algunes altres figures es troba a faltar la cal·ligrafia delicada, conscienciosa i afinada de les seves millors obres. Potser ho hem d'atribuir al format reduït, a les exigències narratives, que obligaven a apilar moltes figures en un espai mínim i a enginyar una dramatúrgia densa, o a la mateixa tècnica del brodat.

L'hagiologia de sant Jordi és abundant i molt variada i el seu desenvolupament està prou ben documentat. El primer intent de catalogació de les diferents famílies de manuscrits que relaten el martiri el devem al filòleg alemany i professor a la universitat nord-americana de Stanford John E. Matzke, fa poc més de cent anys[71]. Va classificar fins a sis grans grups de manuscrits: la versió llatina apòcrifa —a partir del *Codex Gallicanus*, de la segona meitat del segle IX, conservat a la Biblioteca Bollandiana de Brussel·les i del *Codex Sangallensis*, del mateix segle, propietat del monestir de Sankt Gallen, als quals hem de sumar versions coptes, àrabs i siríaques[72]—, la versió canònica grega, les versions apòcrifes gregues influïdes per la canònica, les versions tardanes occidentals

65. Cornudella 2012, p. 212-213. La fitxa apareix signada per G. Macías i R. Cornudella.

66. Martín 2001.

67. Mirambell 1975.

68. Pel que fa a la representació de l'espai perspectiu en la pintura de Bernat Martorell, vegeu Garriga 1993a, Garriga 1993b. Per exemple, s'hi explica que els primers casos d'un procediment d'escorç basat en la divisió proporcional de dos segments desiguals, que representen l'horitzontal de base i la terminal del paviment, s'han trobat a Catalunya en la pintura de Martorell. Segons Macías & Cornudella 2011-2012, el paviment de l'escena del caperó de la capa pluvial és cinccentista, però només m'ho sembla la zona esglaonada. En canvi, si més no a primera vista, l'enrajolat inferior respon a una configuració espacial quatrecentista. Els paviments en fuga dels brodats de les dalmàtiques també són refeccions d'època renaixentista.

69. O, potser, en aquest cas, el botxí no li talla el coll directament, sinó que pega un cop a la destral, que apareix subjectada a un estaló, una mena de guillotina *avant-la-lettre*.

70. Per a una comparació més detallada entre els brodats i pintures documentades del pintor, vegeu una vegada més Macías & Cornudella 2011-2012.

71. Matzke 1902-1903.

72. Els textos coptes, acompanyats d'un prefaci i una traducció anglesa, van ser publicats per Budge 1888 [accessible en línia]. Els siríacs, amb resum en anglès, per Kiraz 1991.

—entre les quals sobresurt la *Llegenda àuria*—, les versions mixtes llatines i traduïdes a llengües vernacles i, per últim, les versions mètriques. Naturalment, cadascuna d'aquestes famílies incorpora nombroses variants pel que fa als noms dels personatges, el nombre i els tipus de turment, etc. Poc després, el bizantinista Karl Krumbacher[73] revisava les fonts i establia que les versions presumptament més antigues —per exemple, l'atribuïda a un poeta del regnat de Justinià o una *passio* en llatí que suposadament va escriure o va ajudar a escriure un servidor del mateix sant Jordi anomenat Pasícrates— deriven d'una mateixa llegenda popular, no anterior a l'inici del segle V, és a dir la datació del palimpsest de la Österreichische Nationalbibliothek de Viena (Codex Vindobonensis Lat. 954)[74]. En aquest text es detecten analogies sorprenents entre alguns caràcters ficticis de la *passio* i personatges reals del segle IV: el rei persa Dacià vers Dacià, cònsol d'Antioquia (358 dC); el mag Atanasi vers l'arquebisbe Atanasi d'Alexandria (328-373 dC, amb intermitències); el rei Magnenci vers (Flavi Màxim) Magnenci, que es va apropiar de l'imperi Romà en contra de Constanci II i va governar la Gàl·lia (350-353 dC). També fa sant Jordi oriünd de Capadòcia, jugant a la confusió amb Jordi de Capadòcia, el patriarca arrià d'Alexandria (358-361 dC) que va usurpar la seu a l'esmentat Atanasi. És comprensible la suspicàcia de les autoritats eclesiàstiques, que van incloure la *passio* de sant Jordi entre els llibres apòcrifs i sospitosos d'haver estat redactats per heretges. Així consta en l'anomenat *Decretum Gelasianum*, segurament de l'inici del segle VI, que una tradició espúria atribueix al papa Gelasi I:

> Sed ideo secundum antiquam consuetudinem singulari cautela in Sancta Romana Ecclesia non leguntur, quia et eorum qui conscripsere nomina penitus ignorantur et ab infidelibus et idiotis superflua, aut minus apta quam rei ordo fuerit esses putantur; sicut cuiusdam Cyrici et Iulittae, sicut Georgii aliorumque eiusmodi passiones, quae ab hereticis perhibentur compositae…[75].

L'episodi del drac i la princesa és un afegit molt tardà, que no està documentat fins a la versió grega dels *Miracula Sancti Georgii* del segle XII, conservat a la Biblioteca Angelica de Roma (Cod. Rom. Angelic. 46, f. 189-191)[76], i no es popularitza fins a la *Llegenda àuria*. A Catalunya també es difon gràcies a la traducció catalana de Voràgine incorporada als *Flos sanctorum* i, a més, es coneix una vida de sant Jordi independent, escrita en català pels volts de 1400, que ens ha estat transmesa en dos manuscrits, un de la Biblioteca de Catalunya (ms. 889) i l'altre de la Biblioteca Real de Madrid (2.F.I), amb textos no ben bé idèntics. El seu editor, Ramon d'Alòs-Moner, la considerava la versió catalana d'un original llatí, francès o provençal[77]. La principal font d'inspiració per als nostres brodats és segurament el divulgadíssim text de Jaume de Voràgine, però això no significa que l'inventor del programa no hagi consultat altres fonts, sempre derivades de la versió apòcrifa llatina.

Com ja s'ha dit, els brodats del tern componen un dels cicles iconogràfics de sant Jordi més complets del seu temps a Europa occidental. Sens dubte, el conjunt més monumental de la baixa edat mitjana és el que el venecià Altichiero da Zevio, amb l'ajut de Iacopo Avanzi, va pintar al fresc en un dels murs longitudinals de l'oratori de Sant Jordi de Pàdua, entre 1380 i 1384. A l'interior d'una estructura arquitectònica que evoca la capella dels Scrovegni de la mateixa ciutat, i acarat amb episodis de les vides de santa Caterina d'Alexandria i santa Llúcia, el martiri de sant Jordi es desplega en sis escenes distribuïdes en dos registres superposats, que estilísticament no poden negar el magisteri de Giotto. Menys coneguda, però força completa i molt interessant per la inclusió de motius insòlits, com ara el miracle de la resurrecció dels morts, és la decoració de la capella de Sant Jordi de l'abadia de Villar San Costanzo, al Piemont, obra signada i encara gòtica de Pietro da Saluzzo (1469)[78]. Alguns dels cicles més extensos han estat pràcticament ignorats per la historiografia. Per exemple, els frescos de la capella de Sant Jordi de la població alemanya de Peissenberg (Baviera), que

73. Krumbacher 1911.

74. Fa uns anys, s'han localitzat manuscrits fragmentaris en grec potser més antics (350-500 dC), gràcies a les excavacions efectuades a Núbia durant la construcció de la presa d'Assuan, primer a la catedral de Qasr Ibrim i després a Kulubnarti. Vegeu Frend 1989, Browne 1998.

75. Que ve a dir, "doncs, d'acord amb l'antic costum de ser singularment cautelosos, no es llegeixen [les actes] en la santa Església Romana, perquè llurs autors són desconeguts o no es poden distingir dels pagans o idiotes, o perquè el que declaren és menys important del que en realitat ho va ser; així, les passions de Quirze, Julita i Jordi, entre d'altres, que hom creu escrites per heretges". El decret apareix reproduït en el *Libellus apologeticus* o pròleg de l'*Speculum maius* de Vicent de Beauvais. Després ha estat publicat nombroses vegades i se'n troben fàcilment transcripcions i traduccions en línia.

76. Reproduït a Aufhauser 1911, p. 52-69. S'ha dit sovint que la primera vegada que es combina l'episodi del drac amb la *passio* és en l'*Speculum Historiale* de Vicent de Beauvais, coetani de la *Llegenda àuria*, però el dominicà només recull una *passio* molt sintètica, a partir de la versió apòcrifa. Se'n pot consultar en línia un magnífic exemplar renaixentista procedent de la biblioteca napolitana del duc de Calàbria, ara a la Universitat de València (BH, ms. 44, lib. XIII, cap. CXXXI-II, f. 172r-173r).

77. Alòs-Moner 1926. Sigui com vulgui, procedeix de la versió apòcrifa.

78. Piccat 1980, Pennacchietti 1992.

Arreu d'Europa, entre els segles XIII i XVI, estan catalogats més d'un centenar de cicles visuals de caràcter hagiogràfic dedicats a sant Jordi. Alguns dels més complets i coetanis del tern de la Generalitat són els murals de la capella del sant a Peissenberg (Alemanya, c. 1400-1410), els frescos de la Pfarrkirche de Mariapfarr (Àustria, c. 1425) i una part de la decoració de l'oratori del sant a Pàdua (obra d'Altichiero, 1380-1384).

All over Europe, between the 13th and 14th centuries, over a hundred visual cycles of a hagiographic nature dedicated to St George have been catalogued. Some of the most complete and contemporary with the Generalitat vestments are the murals for the saint's chapel in Peissenberg (Germany, *c.* 1400-1410), the frescos in the Pfarrkirche in Mariapfarr (Austria, *c.* 1425) and part of the decoration of the oratory of the saint in Padua (a work by Altichiero, 1380-1384).

79. Dorsch 1983, cat. 37.

80. Ibídem, cat. 48.

81. Se'n troben en pintura al fresc (catedral de Clarmont d'Alvèrnia, de devers 1300), llibres miniats (les Hores Bedford, les Hores de Lluïsa de Savoia o el Breviari Salisbury, tots de la primera meitat del segle XV), vitralls, relleus de fusta (plafons del cor de la capella de Windsor Castle, de la segona meitat del segle XV; retaule de l'església de Sant Nicolau de Kalkar (Alemanya), que data de 1484; cadirat del cor de Saint Denis, de la primera meitat del segle XVI, etc.), retaules anglesos d'alabastre (el retaule La Selle a Normandia i el retaule Borjberg a Dinamarca, ambdós de finals del segle XV), etc. Vegeu Dorsch 1983 i Riches 1999. En canvi, per a l'episodi del drac i la princesa, vegeu Didi-Huberman, Garbetta & Morgaine 1994. A l'època medieval, alguns dels cicles més exhaustius es troben en l'art bizantí, tant en icones (posem per cas, la del segle XIII que es conserva al monestir de Santa Caterina de Mont Sinaí o la del segle següent del Museu Rus de Sant Petersburg) com en grans programes de pintura mural (per exemple, al monestir Kremikovitsi de Bulgària, al monestir Decani de Kosovo, etc.)

82. Dorsch 1983, Michael 1984.

integra divuit escenes del martiri, algunes infreqüents: és obra d'un pintor de Munic o d'Augsburg i data de 1400-1410[79]. Encara és més desconeguda la *passio* pintada al fresc cap al 1425 a la Pfarrkirche de Mariapfarr (Lungau, Àustria), a vegades atribuïda al taller o escola dels Villach[80]. És impossible detallar aquí els cicles coneguts, inclosos els que han desaparegut, i, d'altra banda, o bé són més incomplets o més modestos que el nostre tern o bé hi guarden poca o nul·la relació estilística, llevat dels manuscrits il·luminats[81]. Però no voldria deixar d'esmentar els quatre bancals brodats de llana del Klöster Lüne de Lüneburg (Alemanya), dos *in situ* i dos al Kestner-Museum d'Hannover, que assoleixen una amplada impressionant, ja que oscil·len entre 3,40 i 5,65 metres per una alçària de 0,65 metres. Són obra gòtica d'un taller monàstic de l'any 1500, d'estil ingenuïsta, i relaten el martiri de sant Jordi en quaranta-un medallons, que van acompanyats d'inscripcions identificadores en lletra gòtica. Sens dubte, és el cicle més complet dedicat al màrtir[82].

Els paral·lels més pròxims, per context cultural, cronologia, estil i iconografia, són tres retaules pintats a la Corona d'Aragó, que a més a més es troben entre els cicles més complets del gòtic internacional: el *del Centenar de la Ploma*, una companyia valenciana de cent ballesters instituïda per Pere el Cerimoniós; el de Xèrica, encarregat per la confraria del sant de la mateixa vila; i el de Bernat Martorell, que ha estat analitzat a consciència per G. Macías i R. Cornudella en el capítol anterior. El primer és anònim, de devers 1400-1405, i es conserva al Victoria and Albert Museum de Londres. Des de la proposta de Ch. R. Post, s'havia atribuït en solitari a Marçal de Sas —és a

MARÇAL DE SAS *et al*.
Retaule de sant Jordi, dit *del Centenar de la Ploma*, 1400-1405, Londres, Victoria and Albert Museum. En el context català del gòtic internacional, presenta el cicle hagiogràfic més complet, amb divuit episodis de la vida i martiri, inclosa l'aparició del sant en la batalla del Puig.

MARÇAL DE SAS et al.
Altarpiece of St George, called *of the Centenar de la Ploma*, 1400-1405, Victoria and Albert Museum, London. In the Catalan context of the International Gothic, this presents the most complete hagiographic cycle, with eighteen episodes of the saint's life and martyrdom, including his appearance at the Battle of El Puig.

BERENGUER MATEU
Retaule de sant Jordi, 1431, Xèrica, Museu Municipal. Ha perdut la predel·la i, probablement, el guardapols i el coronament. Ara només mostra vuit escenes dedicades a sant Jordi, quatre de les quals en reprodueixen el martiri.

BERENGUER MATEU
St George Altarpiece, 1431, Museu Municipal, Xèrica. It has lost the predella and, probably, the canopy and the crown. Now it only shows eight scenes dedicated to St George, four of which show the martyrdom.

dir, Saxònia—, però ara hom pensa que és una obra col·lectiva del pintor saxó, Miquel d'Alcanyís, Gonçal Peris i potser el flamenc Joan Utuvert[83]. Si tenim en compte només les escenes dedicades a sant Jordi, veiem al carrer central dues escenes principals, el cavaller que venç el drac i la batalla del Puig de 1238, mentre que en els carrers laterals s'ordenen setze episodis de la vida —Jordi armat cavaller i els esdeveniments de Silene— i del martiri —onze escenes, entre les quals n'hi ha dues que no apareixen en el tern: el turment de la serra i la destrucció del temple pagà. El Retaule de sant Jordi de Xèrica (Museu Municipal) era fins fa poc anònim i es datava habitualment a la dècada de 1420, però una investigació recent ha permès d'atribuir-lo a Berenguer Mateu i fixar-ne l'execució l'any 1431[84]. En aquest cas s'ha perdut com a mínim la predel·la i, molt probablement, el coronament i el guardapols, de manera que ara pot semblar que la iconografia estava exclusivament reservada a sant Jordi: al carrer central, la victòria sobre la bèstia i la batalla del Puig; als carrers laterals, quan és armat cavaller, l'entrada amb el drac a la ciutat de Silene i quatre escenes del martiri, inclòs el suplici de la serra. Més incomplet és el retaule de la Verge i Sant Jordi de Lluís Borrassà per a l'església franciscana de Vilafranca del Penedès (c. 1390-1400), que incorpora tres escenes del martiri i la victòria sobre el drac. Comparat amb aquestes obres, el programa iconogràfic de la capella de la Generalitat era més ambiciós, ja que incloïa l'escena en què Jordi és armat cavaller per la Verge (drap de ras), el triomf sobre el drac i el rescat de la princesa (clau de volta, taula central del retaule, frontal d'altar), la resta de peripècies viscudes a la ciutat de Silene (dalmàtiques), l'aparició en tres gestes bèl·liques protagonitzades per monarques catalans (draps de ras) i un martiri molt complet (carrers laterals del retaule, casulla i capa pluvial). En aquest sentit, és molt adequada la definició que Montse Aymerich fa del tern, *petit retaule mòbil*, ja que transcendeix la funció purament ornamental i n'emfasitza la finalitat devota i la dimensió instructiva[85].

Els quatre brodats de les dalmàtiques representen el final de l'episodi de la princesa i el drac[86]: *Sant Jordi traslladant el drac mort fora de la ciutat de Silene* (*E sent Jordi ab la spasa oucís lo drach; e menà-lo gitar fora la ciutat, e a quatre parell de bous ell lo féu rossegar entrò en hun camp*[87], encara que Sadurní només en va brodar dos, de bous), *Sant Jordi batejant els reis de Silene* (*E, adonchs, lo rey e tot lo poble se batejaren*), *Sant*

83. Miquel 2011.

84. Núria Ramón Marqués i Joan Aliaga van presentar aquestes novetats en una ponència ("Berenguer Mateu y el retablo de Sant Jordi de Jérica") en unes jornades sobre el patrimoni de Xèrica celebrades els dies 18 i 19 d'octubre de 2014. Agraeixo a Joan Aliaga que m'informi de l'existència d'un article signat a mitges amb Estefania Rusconi, ara en premsa: J. Aliaga, E. Rusconi, "Nuevas aportaciones a la pintura del Gótico Internacional, Berenguer Mateu y el Retablo de San Jorge de Jérica (Castellón)".

85. Aymerich 2011, p. 113.

86. Els títols que proposo no sempre coincideixen amb els de Macías & Cornudella 2011-2012, que per altra part han identificat totes les escenes.

87. Voràgine 1976, p. 223-228. Si no s'indica el contrari, les cites següents tenen aquesta font.

BERNAT MARTORELL (disseny), ANTONI SADURNÍ (brodador)
Capa pluvial desplegada.

BERNAT MARTORELL (design), ANTONI SADURNÍ (embroiderer)
Cope unfolded.

→

BERNAT MARTORELL (disseny), ANTONI SADURNÍ (brodador)
Capa pluvial tancada, penjada sobre la casulla.

BERNAT MARTORELL (design), ANTONI SADURNÍ (embroiderer)
Cope folded hanging over the chasuble.

Jordi repartint els tresors donats pels reis de Silene (*E'l rey proferia a sent Jordi gran multitud d'aur, lo qual ell no volch reebre, mas menà que fos donat als pobres*, tot i que en els cicles visuals és el sant en persona qui redistribueix els béns) i *Sant Jordi acomiadant-se dels reis de Silene* (*E con ach besat lo rey, ell se'n partí*). Sens dubte, són les composicions més reeixides, gràcies a les dimensions una mica més grans que la resta, al format lleugerament apaïsat i a una menor compacitat dels figurants; els personatges principals s'hi mouen amb més llibertat, el sant adquireix un gran protagonisme, l'autor es pot recrear en les expressions i els gestos, els detalls ornamentals són més visibles —la cota de malles i la sobrevesta que llueix indistintament l'heroi, els vestits, les corones i els barrets, etc.— i, en definitiva, la narració és més diàfana.

La *passio* comença a la capa pluvial i culmina a la casulla. Els turments, tan imaginatius com horripilants, han estat seleccionats entre l'ampli ventall que descriu la llegenda, segons la qual el martiri va durar set anys, amb la inclusió de tres òbits i altres tantes resurreccions, aparicions de Crist i sant Miquel, miracles interpolats i incidents col·laterals variats. A la capa figuren set escenes, una al caperó dorsal i la resta a la vora lateral, aquestes últimes en un ordre aleatori que cal atribuir a les modificacions cinccentistes: Sant Jordi proclama la fe cristiana davant Dacià (al caperó)[88], després de presentar-se com cristià de Capadòcia, i de negar-se a adorar Apol·lo i altres ídols pagans, raó per la qual el rei n'ordena el martiri; el Martiri de sant Jordi a la creu en aspa, és a dir, una creu plegadissa sobre la qual és estirat fins que se li obren les entranyes i, encara, en les versions més truculentes, li rapinyen la carn amb pintes de ferro i li llancen sal sobre les ferides; Sant Jordi confortat per Crist a la presó, després del primer turment, quan li anuncia la mort gloriosa després de tres morts efímeres (*En aquella nit Nostre Senyor li apparech ab molt gran claredat e'l confortà molt dolsament, per la qual visió fo axí comfortat, que res no temé dels turments*); el *Martiri de sant Jordi a la roda eriçada d'espases*, que es trenca miraculosament i aquí adopta una forma poc convencional; el *Martiri de sant Jordi a la caldera de plom fos*, que alguns textos converteixen en aigua bullent; *Sant Jordi bevent la copa de verí*, que li ha preparat Atanasi, el qual es converteix a la fe cristiana quan comprova que el tòxic,

88. En realitat, no es tracta d'un judici, com alguna vegada s'ha dit, sinó del moment en què Jordi es presenta davant el rei, que en la major part d'escenes adquireix dignitat i vestimenta d'emperador.

BERNAT MARTORELL (disseny), ANTONI SADURNÍ (brodador)
Part dorsal de les dues dalmàtiques.

BERNAT MARTORELL (design), ANTONI SADURNÍ (embroiderer)
Back part of the two dalmatics.

desactivat quan Jordi li fa el senyal de la creu, no ha causat cap efecte, motiu pel qual el mag és immediatament condemnat a mort i decapitat; i la *Conversió i decapitació del mag Atanasi* (*E quant l'encantador ho viu, gità's als seus peus e demanà-li perdó, plorant, e que'l faés christià; e al matí ell fo escapsat*).

Per últim, la casulla mostra cinc brodats, dos a la part frontal i tres a la dorsal. Els dos de dalt, sobretot el dorsal, han estat tallats per la part superior i gairebé tots col·locats en una seqüència incoherent. A la part frontal veiem la *Flagel·lació de sant Jordi*, que en altres cicles es pot combinar amb bastonades, i *Sant Jordi arrossegat per un cavall*, una escena sobre la qual apareixen dos àngels que sostenen uns cortinatges i la creu de Sant Jordi, de composició molt semblant a la del retaule de Xèrica, àngels que potser hem d'identificar amb els que esmenta la llegenda en català (BC, ms. 889, p. 33: *E dic-te que tu morràs tres vegades, e tres vegades te resuscitaré e a la quarta vegada io vendré ab multitud d'àngels gloriosos e ab les núvols del cel, e reebré la tua ànima, e col·locar-la he en la glòria celestial*). A la part dorsal trobem el *Miracle dels trons que fructifiquen*, si més no hipotèticament, com alerten Macías i Cornudella, ja que el brodat ha estat molt retallat i és un tema inèdit entre els cicles figuratius coneguts, un prodigi que havia suggerit Magnenci, rei súbdit de Dacià, a fi de demostrar la impostura del sant, però que aquest resol gràcies a l'oració[89]; la *Mort de la reina Alexandra*, esposa de Dacià, que s'havia convertit al cristianisme i apareix penjada pel coll, encara que les fonts indiquen que ho va ser pels cabells, abans de ser degollada (*E tantost [Dacià] féu-la penjar per los cabells e ferir molt cruelment*); i, com a colofó, la *Decapitació de sant Jordi*, acompanyada d'un pluja de foc celestial que destrueix Dacià i els seus sequaços (*E complida la oració, perdé lo cap, e ell acabà son martiri. On com en Dacià se'n tornàs en lo palau, foch vench del cel qui'l cremà ab sos ministres*). Originàriament, tots aquests brodats devien tenir el mateix format vertical que els quatre més grans de la casulla, encara que no necessàriament les mateixes dimensions. I també els de la capa, mal que els marcs renaixentistes els han transformat en fornícules de mig punt, que quasi no deixen res-

89. El miracle no apareix en el Voràgine en català, però sí en la llegenda catalana autònoma: "Magnenci li dix: Ve't ací catorze cadires, e cascuna ha taules d'arbres fructificants e d'altres arbres no fructificants. Si tu pots obtenir per ta oració que les taules dels arbres infructuosos facen fruit e les fructuoses no facen fruit, llavós creem en lo teu Déu. Llavós monsèenyer Sent Jordi, ple de fe, va posar los genolls en terra e per espai d'una hora féu oració e pregà Nostre Senyor Déu que la sobredita petició fos complida…". L'èxit del sant és compensat amb un nou suplici: el serren de cap a peus. Vegeu Alòs-Moner 1926, p. 40.

pirar els personatges. El format vertical aparella aquestes escenes amb les del retaule pintat, la qual cosa permet de comprovar que els recursos compositius són pràcticament idèntics. Sobretot, són suggestius els brodats de la casulla: els trons on s'asseu Dacià —que recorden el del retaule de Sant Sebastià de Joan Mates—, la forca de la qual penja la reina Alexandra, l'anatomia de Jordi despullat, els escorços dels cavalls, etc. Però fóra injust no reconèixer els mèrits dels brodats de la capa, en particular els martiris de la roda i la caldera (vegeu el detall de les flames a la figura 9), encisadors, en què la proverbial càrrega dramàtica, tan explícita en el retaule pintat, ha estat substituïda per una resignació serena.

Els *Acta Sanctorum*[90], que com és natural opten per la *passio* grega canònica —entre altres coses, perquè Dacià hi és substituït per Dioclecià, vinculat històricament a les persecucions dels primitius cristians—, es refereixen al *martyrium Georgii Megalo-Martyr in urbe Lydda,* ja que segons la llegenda va ser enterrat a Terra Santa, a l'actual Lod, antiga colònia romana de Diòspolis, on ara s'alça una església que li està dedicada. Certament, Jordi ho podria ser en el sentit més literal de preeminència i grandesa. Així ho interpretava el canonge Johan Georg Grueber, l'any 1679: "Porro *Megalo-Martyris* titulo S. Georgius tam in Occidente quam in Oriente maxime honoratur, hoc est, *magnanimitate insignis et praecipuus Christi Atleta*"[91]. I, fa poc, Didi-Huberman, que insisteix en la idea del martiri vocacional, ja que Jordi afronta *de façon mégalomaniaque, une véritable encyclopédie du supplice*[92]. Tanmateix, l'Església oriental i, per extensió, l'occidental, sols concedeix el títol honorífic de *megalomartyr* als pocs sants que compleixen determinats requisits: que hagin mort abans de l'edicte de Milà, que hagin sofert grans suplicis i demostrat noble coratge, que rebin culte arreu i que no siguin eclesiàstics ni protomàrtirs. La majoria són sants guerrers o que han patit turments múltiples i de gran cruesa, dues característiques que Jordi compleix amb escreix. N'eren prou conscients els consistorials del General, que no estalviaren esforços a fi de brindar al sant un sumptuosíssim programa devot, en què el tern no era una peça menor, ans al contrari. Les vestidures litúrgiques amb llurs brodats, com auques en moviment, majestuoses i opulentes, brodades de seda i d'or, alliçonaven els feligresos sobre la resistència obstinada i impàvida del sant patró, admirable *stricto sensu*, i perpetuaven la memòria d'una mort gloriosa.

En una versió francesa versificada del segle XIV, el màrtir, condemnat a la mort definitiva, profereix una oració en què intercedeix a favor de tots aquells que en el futur el recordin[93]:

> Beau sire Dieu, je vous requier,
> Qu'il vous plaise moy ottroier [concedir],
> Que vous gardiez ceux de pesance,
> Qui de moy feront remembrance;
> Sy vous requier, beau sire Dieux,
> Ceux qui feront fonder [donatius] aux cieulx,
> Et en mon nom feront offrande,
> Sire, garde les de mesprendre [errar-se].

BERNAT MARTORELL (disseny), ANTONI SADURNÍ (brodador)
Part frontal de la casulla.

BERNAT MARTORELL (design), ANTONI SADURNÍ (embroiderer)
Front part of the chasuble.

90. *Aprilis*, tom III, Anvers, 1675 (reprod. Brussel·les, 1968), p. 100-163. Un dels editors era el jesuïta Daniel Papebroch, que va preparar en forma de separata una *Vita S. Giorgii Megalo-Martyris*, publicada a Colònia l'any 1737 [accessible en línia].

91. Grueber 1679, p. 22.

92. Didi-Huberman, Garbetta, Morgaine 1994, p. 29.

93. Matzke 1903, p. 170.

EPISODIS DE SILENE / SILENE EPISODES

1. *Sant Jordi traslladant el drac mort fora de la ciutat de Silene*
1. *St George taking the dead dragon out of the city of Silene*

2. *Sant Jordi batejant els reis de Silene*
2. *St George baptising the king and queen of Silene*

3. *Sant Jordi repartint els tresors donats pels reis de Silene*
3. *St George sharing out the treasures given by the king and queen of Silene*

4. *Sant Jordi acomiadant-se dels reis de Silene*
4. *St George bidding farewell to the king and queen of Silene*

MARTIRI / MARTYRDOM

5. *Sant Jordi proclama la fe cristiana davant Dacià*
5. *St George proclaims the Christian faith before Dacian*

6. *Martiri de sant Jordi a la creu en aspa*
6. *Martyrdom of St George on the diagonal cross*

7. *Sant Jordi confortat per Crist a la presó*
7. *St George comforted by Christ in prison*

8. *Martiri de sant Jordi a la roda eriçada d'espases*
8. *Martyrdom of St George on the wheel spiked with swords*

9. ***Martiri de sant Jordi a la caldera de plom fos***
9. *Martyrdom of St George in the cauldron of melted lead*

10. ***Sant Jordi bevent la copa de verí***
10. *St George drinking the cup of poison*

11. ***Conversió i decapitació del mag Atanasi***
11. *Conversion and beheading of the magus Athanasius*

12. ***Flagel·lació de sant Jordi***
12. *Flagellation of St George*

13. ***Sant Jordi arrossegat per un cavall***
13. *St George dragged by a horse*

14. ***Miracle dels trons que fructifiquen***
14. *Miracle of the fruit-bearing thrones*

15. ***Mort de la reina Alexandra***
15. *Death of Queen Alexandra*

16. ***Decapitació de sant Jordi***
16. *Beheading of St George*

La compra d'un Sant Jordi d'argent parisenc. Altres adquisicions i encàrrecs del cinc-cents

JOAN DOMENGE

Al llarg del quatre-cents els diputats feren esculpir la figura de sant Jordi en pedra, el feren pintar damunt fusta, il·luminar, teixir, brodar, etc. Però els mancava una imatge més sumptuosa per exposar i venerar en les grans festes, car quan arribava el 23 d'abril, no tenien més remei que passar pel mal tràngol d'haver de manllevar *cascun any fora de la casa* una imatge del sant. Per evitar-ho, l'any 1531 decidiren encarregar a l'argenter de Barcelona Ferrer Garau[1] l'execució d'un model *de bulto de pega y cera de la imatge del gloriós Sant Jordi a cavall peleant ab lo drach, segons se acustuma de pintar*. Aquest model de cera, valorat en 24 lliures, serviria per fabricar la figura d'argent amb la qual volien honrar la casa el dia de la festivitat del sant. Però el projecte va romandre en aquest punt; la institució no tenia la pecúnia necessària per encarar l'obratge de la peça, fins i tot comptant amb la deixa testamentària que mossèn Francí Setantí havia fet amb aquesta intenció. Sembla que els diputats, amb resignació, hagueren de posposar l'assumpte, tot i acordar que es posaria fil a l'agulla quan les circumstàncies ho permetessin i s'encarregaria l'obra a l'argenter que havia fet el model.

L'aposta per Ferrer Garau era ferma, car els diputats no creien que aleshores ni en el futur poguessin trobar algú tan indicat com ell *per axí ben llavorar la dita ymatge*. Consideraven que la seva indústria i subtilitat en *art de ymaginaria* superava la de qualsevol altre candidat de Barcelona i de tot Catalunya[2]. Els termes que els diputats empren per parlar d'aquest mestre fan sospitar que era, al seu parer, el candidat indiscutible per a l'encàrrec; potser era reconegut per la capacitat d'obrar figures o imatges. Era justificada aquesta confiança cega? Què se'n sap d'aquest argenter que mereixia tants reconeixements i elogis? Els indicis que es tenen de la seva activitat semblen confirmar no sols una reputació de bon mestre —que s'hauria forjat a partir d'encàrrecs prestigiosos[3]— sinó també unes competències que depassaven l'àmbit estricte de l'argenteria i que li permetien "jutjar" l'obra de pintors i il·luminadors[4]. Malgrat que les notícies aplegades sobre l'argenter siguin encara escasses, totes semblen prefigurar la imatge d'un mestre de renom, capacitat per traçar i fer patrons o models; un argenter al dia de les novetats formals, d'inspiració clàssica, que a començament de la centúria insuflaven un nou alè a les arts figuratives.

És probable que el Sant Jordi de Ferrer Garau romangués en projecte i no arribés a bon port. Però els diputats volien de totes totes una imatge del sant patró; per això aprofitaren l'avinentesa per fer una bona i insòlita adquisició: l'any 1536 compraren una "antiga" *ymatge* de sant Jordi, obrada en argent, tal com es fa constar en un llibre de cauteles i albarans que alhora fa memòria de la deliberació presa pels diputats:

> Fuit vendita eisdem dominis deputatis ad opus dicti generalis et per celebracionem festi sancti Georgii, patroni dicti Principatus, quedam statua argentea sancti Georgii armati, drachonem occidentis, in aliquibus eius partibus deaurata,

1. En molts documents apareix citat com Garau Ferrer. Es té notícia, també, de l'existència d'un Ferrer Garau que l'any 1506 es comprometia a fer un joiell o reliquiari amb una representació de la Trinitat. Cfr. Madurell 1958, p. 298. És difícil que es tracti del nostre mestre, atès que en aquesta data encara no s'havia examinat.

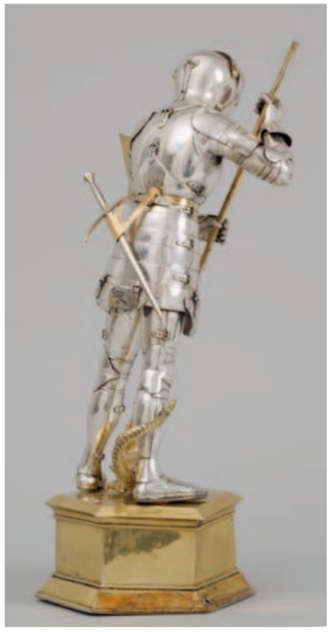
2. Puig & Miret 1909-1910, p. 44; Bracons 2000, p. 133.

3. Fou "molt renomenat en el seu temps com a orfebre de mèrit", diu Gudiol 1920a, p. 100. L'any 1508 va presentar la passantia: un penjoll a la moda, en forma de petxina i amb tres perles penjants. Al cap de poc temps ja s'havia guanyat la confiança de la catedral de Lleida; per això el 1513 se li encarrega una custòdia "monumental i magnífica", segons referències documentals. Dos anys després és la seu de Barcelona qui li demana afaiçonar una creu, dita de Torroella. Per a la custòdia d'aquesta mateixa seu, el 1526, obrava un nou cos intermedi, entre el peu i el templet eucarístic, guarnit de dofins i grotescos, la qual cosa certifica el coneixement i ús de les noves formes *a la romana*. Igualment per a la catedral barcelonina obrà el reliquiari del *Lignum crucis* amb la col·laboració de Joan Nebot, un mestre que també va treballar per al General. Gudiol 1920a, p. 100-101; Mainar 1958, p. 166, 170; Dalmases 1977, p. 17; Dalmases & Giralt-Miracle 1985, p. 104; Garriga 1986, p. 135-136.

4. L'any 1524 taxa, juntament amb dos pintors, allò que havia de cobrar Joan de Borgunya per haver "rescanyat" tretze històries que s'havien de brodar en els fresos de dues capes de la capella de la Generalitat; dos anys després també es confiava en la seva perícia perquè visurés el missal imprès il·luminat per Deotavanti. Puig & Miret 1909-1910, p. 38; Carbonell 2003b, p. 31.

L'any 1536 els diputats compren aquesta imatge d'argent de sant Jordi, obrada segurament un centenar d'anys abans per un argenter actiu a París. El venedor fou el donzell de Soria, Juan Bravo de Saravia.

In 1536 the deputies bought this silver image of St George, undoubtedly made a hundred years earlier by a silversmith working in Paris. The seller was the Donzell de Soria, Juan Bravo de Saravia.



L'estàtua del sant patró porta una armadura medieval de tipus milanès resolta amb argent blanc, que contrasta amb alguns detalls daurats i amb el rostre policromat del cavaller. Representat de peu dret, i no a cavall com era més habitual, venç el drac amb seguretat i serenor.

The statue of the patron saint is wearing white silver Milanese style Mediaeval armour, which contrasts with a number of gilded details and with the knight's polychrome face. Represented standing, and not on horseback as was more usual, he conquers the dragon with confidence and serenity.

cum eius peanya argentea deaurata, ponderis quindecim marchorum et medi onza, per Joannem Bravo de Saravia, domicellum in civitate Soria, regni Castelle, precio centum octuaginta lliuram et decem solidum, mediante Gabriele Cendra, curritore…[5].

Però la idea d'un grup argèntic que representés sant Jordi a cavall, amb el drac i la princesa, continuava ferma en el pensament i en les voluntats dels representants del General. Així, dos anys després, contravenint el compromís d'encarregar-ho a Ferrer Garau, pactaren amb un altre mestre reputat, Berenguer Palau, l'obratge d'un cavall d'argent d'una grandària escaient per encavalcar-hi la figura de sant Jordi adquirida feia poc a Bravo de Saravia[6]. Palau no sols acceptava adaptar convenientment la figura, sinó també obrar un nou drac que sortís *al encontre del dit cavall*, i una imatge de donzella, tot posat sobre una peanya amb *alguna prederia, ossa o cossos morts y altra menuderia conforme a la Istòria de sant Jordi*. La insistència dels diputats en el fet que tot es realitzés *sobre lo natural* mostra la preocupació perquè el grup resultés proporcionat, versemblant, d'acord amb la iconografia i composició d'una escena que es coneixia prou bé.

Per dur a terme aquesta operació —que se suposa que havia passat pel cap a algun diputat—, l'argenter rebria la imatge de sant Jordi i se li consentiria fondre la peanya i el drac, així com "manipular" la figura per tal que pogués ser encaixada damunt del nou cavall. En l'avinença es pacten altres qüestions: separar l'or que es pugui de la peça que s'havia de transformar, tenir el nou grup "presentable" per Sant Jordi de 1539 —encara que el lliurament definitiu fos pel juliol—, utilitzar 30 marcs d'argent a més de la figura del sant, remunerar *les mans, obra e industria* del mestre i dels seus col·laboradors a raó de cinc lliures per marc treballat, i donar a l'argenter l'or necessari per daurar les parts pertinents. Així, la figura comprada seria encavalcada creant un efecte tal vegada similar al de les escultures que feia un centenar d'anys s'havien tallat en el medalló que corona la porta de la façana gòtica i en la clau central de la volta de la capella. L'arnès d'aquest darrer sant Jordi precisament és molt similar al de la *statua argentea* que s'acabava d'adquirir. Per a la resta d'elements que els diputats volien en el sumptuari grup, Palau tenia altres referents encara que no fossin escultòrics; pensem en l'imponent pal·li brodat per Sadurní a mitjan segle XV, amb la princesa, l'escampadissa d'ossos i altres *menuderies*[7].

Però abans de posar fil a l'agulla els diputats s'ho degueren repensar, tal vegada per preservar sencera la imatge que havien comprat, i degueren creure més convenient assumir l'esforç suplementari de fer obrar tot el grup a Berenguer Palau. Així, la figura va esquivar una operació tan compromesa —amb resultats difícils d'imaginar— i es va encarar una nova peça, de proporcions respectables, que segurament és la que descriuen els inventaris del segle XVIII: *un San Jorge harmado à cavallo de plata, con la peana de plata y dragón à los pies del cavallo y una cueva en la peana de plata dorada*[8]. No és estrany, atesa la seva importància, que en l'inventari de 1772 sigui la primera peça allistada; endemés, es deixa constància de la presència de la reina agenollada, es diu que l'escena tenia lloc *sobre un campo adornado de diferentes follages y cosas campesinas* i es posa èmfasi en la gran basa o peanya d'argent[9].

D'aquesta manera, i pels pèls, l'encisadora estàtua de sant Jordi ha arribat als nostres dies, superant altres vicissituds històriques que amb el temps han minvat dràsticament els béns artístics de la institució. Exposada en una de les sales del MNAC, per la diada de Sant Jordi deixa puntualment el museu i torna a casa seva; una estada breu, però que diu molt del seu valor simbòlic. Tot i ser una peça de gran mèrit artístic, cal reconèixer que *no ha tingut la fortuna crítica a l'altura de la seva importància*, com bé afirma X. Barral[10]. Més aviat ha atret la mirada i la curiositat intel·lectual dels interessats

5. ACA, Generalitat, Sèrie General, N-546, f. 13v-14r. Puig & Miret (1909-1910, p. 44) transcriuen només l'encapçalament de l'albarà i tradueixen una part de la deliberació que s'hi recull. En un manual comú (ACA, Generalitat, Sèrie General, N-492, f. 289v-290) també es fa referència a la compra i es diu, seguint els formulismes habituals, que l'estàtua va estar exposada públicament a Barcelona i fou venuda als compradors (els diputats) que feren la millor oferta en pública subhasta.

6. ACA, Generalitat, Sèrie General, N-492, f. 345v-346r.

7. També podem imaginar l'efecte que hauria tingut una aital adaptació a través de l'escultura de sant Jordi a cavall lluitant amb el drac que es conserva a Remilly-sur-Andelle (Eure). Per bé que sigui de dimensions més grans i realitzada amb fusta i metall, la seva datació a mitjan segle XV i el seu obratge francès brinden un paral·lel interessant. Cfr. *La Normandie* 1999, cat. 51, fig. p. 88, 89.

8. Inventari de 1718. Muñoz & Catà 2005, p. 335, 338. En una altra descripció del mateix inventari s'especifica que el sant Jordi va armat *en blanco* i que pesa, amb la fusta, 84 marcs.

9. Com que li mancaven "un sin numero de piezecitas, una de las alas de la sierpe, y todos los adornos sobredorados", l'any 1768 s'hi afegiren, i es va fer una caixa per preservar la peça de la pols i poder-la manejar sense risc. AHCB, Reial Audiència, Acords, 6-A . I-5, f. 265v-266r, 269v.

10. Barral 2004, p. 5.

L'anònim orfebre que obrà el Sant Jordi no es va deixar cap detall. Totes les parts de l'arnès medieval són representades amb minúcia. L'escut, la llança i l'espasa —tal vegada afegits o manipulats després de la compra— reforcen la imatge del bon cavaller armat per lluitar contra el mal.

The anonymous goldsmith who made the St George did not overlook a single detail. All the parts of the Mediaeval armour are represented minutely. The shield, the lance and the sword – perhaps added or manipulated after the purchase – reinforce the image of the good knight armed to fight evil.

en les armadures medievals —molt especialment de M. de Riquer— i ha romàs al marge dels estudis sobre l'art gòtic, que en podrien restituir el context i destacar-ne el valor[11].

La notícia de la compra abans al·ludida només diu que la figura és enlairada sobre una peanya i remarca la dauradura d'aquesta part; en canvi, no fa referència a la policromia del rostre —realitzada a l'oli— ni a l'escut amb la creu vermella, potser perquè fou afegit després[12]. Sí que se'n diu el pes, quinze marcs i una unça, dada important per ratificar la identificació de la peça documentada amb el nostre sant Jordi[13]. Però el pagament deixa massa incògnites obertes per satisfer complidament les expectatives que suscita una obra d'aquesta casta: per què es comprava una peça que tenia un centenar d'anys? Quan, on i qui va realitzar la *statua argentea*? Qui era i com l'havia obtinguda aquell donzell de Soria que la ven als diputats[14]?

Sant Jordi armat que mata el drac, això és tot el que es diu de la imatge. Per descriure-la bé es requereixen més les competències d'un bon coneixedor de l'arnès medieval que les habilitats d'un historiador familiaritzat amb la plàstica quatrecentista. Martí de Riquer, que considera l'arnès d'aquest sant Jordi, *un document de primera importància sobre l'armament defensiu cavalleresc del segle XV*, l'ha ben descrit en els seus estudis sobre les armes i armadures medievals de Catalunya. No podem afegir res a l'espinzellat escrutini que en fa; tots i cadascun dels elements de *l'arnès blanc complit* són resseguits amb minúcia:

> Casc: bacinet amb careta mòbil fixada amb xarneres, amb bavera i gorgera; amb portaplomall a la part posterior. Aquest bacinet va lligat al dorsal amb una corretja. Defenses del tors: cuirasses formant una sola peça entre el peto i el dorsal, reforçades o doblades amb pancera davant i volant dorsal darrera, els quals, en tots dos costats, van subjectats a les cuirasses amb corretges. Sota el cint, faldatge o llagosta de sis llaunes, amb escarsellons davant, lligats amb corretges, i per darrera una llauna més petita, o "culet", en forma de mitja lluna, lligada també amb corretges. Arnès dels braços: espatllassos senars iguals, canons de guarda-braç, guardes de colze, amambraços, manyopes i guantellets de llaunes estretes. Arnés de cama i de cuixa: cuixeres i gamberes dobles, genolleres amb guardes i sabates de vuit llaunes. Combat amb llança, porta espasa al cint i abraça escut amb la creu de Sant Jordi vermella[15].

Sembla que moltes peces de l'arnès foren obrades per l'argenter separadament i soldades en dues grans parts o meitats (el bust i les extremitats inferiors), com bé ha revelat la restauració duta a terme fa uns anys[16]. Les altres parts —peanya, drac i atributs del sant— tenen la seva pròpia autonomia. La impressió final és la d'estar al davant d'una *autèntica i perfectíssima miniatura d'armadura*, específicament de tipus milanès, en paraules de Riquer. Cal dir que aquesta hipòtesi, tan suggestiva com difícil de mantenir —si considerem altres aspectes a més de l'arnès— ha condicionat en bona mesura els intents de filiar la peça. Per altra banda, el culte més o menys generalitzat al sant protector de la cavalleria no ajuda gaire a concretar el lloc d'execució. Ara, a la llum de noves evidències, es pot fer una proposta alternativa.

La figura d'argent representa el valerós cavaller a peu pla, *drachonem occidentis*, en una actitud pensativa, gairebé paralitzat en el moment d'assegurar el cop de llança. Si en lloc de matar el drac amb la llança ho fes amb l'espasa que duu penjada al cinturó, es podria pensar que l'argenter va seguir el final de la narració de la llegenda àuria: *sent Jordi ab la spasa oucí lo drac*[17]. Recordem que en la resta de representacions que ornaven la capella i altres indrets de la casa, hi dominava l'escena de la brega amb el sant muntat a cavall, *segons se acostuma de pintar*, deien els diputats cinc anys abans quan encarregaren el model de cera a Garau Ferrer. No els faltava raó, ja que en les arts figuratives medievals és més corrent la imatge del sant a cavall que no la de la figura dempeus. Amb tot, convé recordar que en retaules del quatre-cents —com els de Bernat Martorell i Jaume Huguet— es troben representacions del màrtir que iconogràficament són afins a la figura d'argent. Fins i tot la caracterització facial de personatges pintats per Martorell no desdiu de la intenció que sembla haver perseguit l'anònim orfebre en la delicada faç del sant.

La careta oberta del bacinet permet descobrir el rostre policromat del cavaller, amb una expressió serena, gairebé consirosa, avinent per manifestar la tranquil·litat de la gesta complida. El drac diminut, que té enmig de les cames, revincla la testa cap a l'adversari i enrosca la cua en una de les seves cames; el sant aprofita el bramul per fitorar-li la llança i travessar-li la gola, val a dir que no gaire heroicament. El drac, completament sobredaurat, és de mida discreta i contrasta amb les bèsties gegantines que alguns pintors de l'època representaren per mostra, així, de manera més eficaç la compromesa lluita del bé contra el mal. Per contra, a l'estàtua d'argent l'atenció se centra en el cavaller valerós i virtuós que venç el mal, amb seguretat i serenor. Malgrat l'actitud absorta, és una imatge de victòria semblant a la que presenten altres herois com David o sant Miquel.

La funció del nou sant Jordi era la mateixa que la de molts altres objectes sumptuaris encarregats pels diputats: contribuir a endiumenjar d'allò més bé la casa en la diada del patró. Probablement estem davant d'una d'aquelles *images d'une conception renouvelée*[18] en les quals la imbricació entre el religiós i el profà es fa evident, i que solen desmarcar-se del seu rol funcional, sent designades amb els noms genèrics de *images* o

11. Kelly 1930; Riquer 1968a; Riquer 1968b, p. 140-141. Vegeu Domenge 2009, p. 178-183. Seguim de prop aquest estudi on s'avancen algunes consideracions que aquí es matisen i complementen.

12. Potser també s'hi afegiren el portaplomall del bacinet i l'espasa, amb la voluntat d'adaptar l'antic arnès a les noves modes del cinc-cents.

13. Puig & Miret (1909-1910, p. 44) ja remarquen la coincidència. Quan s'allista el 1718 entre les peces que han de romandre a la capella de Sant Jordi per solemnitzar el culte, és descrita com "una imagen de San Jorge de plata armado en blanco, con un dragón a los pies"; la diferència de pes (catorze marcs i sis unces) no és significativa respecte de l'inicial. Cfr. Muñoz & Catà 2005, p. 338. L'inventari de 1772 no en dóna el pes, tan sols s'hi refereix amb aquests termes: "Un san Jorge de plata de martillo en pies, armado, matando la serpiente, ésta y la peaña es de plata sobredorada". AHCB, Reial Audiència, Acords, 6-A. I-5, f. 272v.

14. No sabem si Juan Bravo de Saravia era parent d'un Sancho de Saravia que s'enfrontà "en llisa o camp clos" a la plaça del Born de Barcelona contra un altre cavaller castellà, Pedro de Santesteve, l'any 1469 i que va congregar un públic molt nombrós. Dietaris, I, 1994, p. 195, 517; Riquer 1999, p. 139-143.

15. Riquer 1968b, p. 141.

16. La va realitzar A. Balboa per encàrrec del MNAC l'any 2006. El Museu ha posat l'informe a la nostra disposició.

17. En tres escultures reliquiari de sant Jordi, conservades a Berlín, Hamburg i Lüneberg, datables entre 1480 i 1507, el cavaller és a punt de matar el drac amb l'espasa. Aquestes obres són il·lustratives de la gran devoció que es tenia a sant Jordi en els territoris centreeuropeus. Cfr. Fritz 1982, cat. 900, 901, 904. Per proximitat cronològica amb la nostra peça esmentem un sant Miquel (c. 1430) conservat a Sant Martin (Elten) (*Ibidem*, cat. 541), car el drac recorda el del sant Jordi de la Generalitat; però la qualitat i subtilesa d'aquest darrer són notablement superiors. Pel detallisme de l'armadura —fins i tot pel caràcter introspectiu del rostre— recordarem una estatueta del sant, de fusta policromada i daurada, que es conserva al Metropolitan Museum (cat. 41.100.213) vinculada a la cultura plàstica del sud d'Alemanya, però de cronologia més tardana.

18. Manllevem l'expressió que utilitza E. Taburet (1999, p. 283) a propòsit de la producció escultòrica en or i argent del 1400.

El drac, sobredaurat i de mida reduïda, enrosca la cua per la cama de sant Jordi en el moment que aquest li travessa la llança.

The dragon, gilded and of a small size, winds its tail around St George's leg at the moment he plunges in the lance.

tableau. En efecte, en l'esmentat document relatiu al sant Jordi s'hi fa referència amb els termes *ymatge* i *statua*, i no ens consta que tingués altra funció que la d'exposar-se en la seva festa per fer més proper i tangible l'empara del sant. Pel detallisme de l'armadura i pel tipus de peanya —car l'estil és ben diferent— és oportú fer memòria d'una obra que es conserva al tresor de la catedral de Lieja, destinada, en aquest cas, a contenir una relíquia: el grup escultòric amb la imatge del duc de Borgonya Carles el Temerari, com a *miles christianus*, presentat per un sant Jordi amb els mateixos trets facials del duc. Obrada entre 1467 i 1471 a Lille per l'orfebre Gérard Loyet[19], tot i les diferències, ens encamina cap a latituds septentrionals.

En realitat, la identificació del punxó que porta el sant Jordi de la Generalitat ha estat clau per poder situar-ne l'obratge a París i entendre'n la qualitat artística, atès que la capital francesa fou un dels grans epicentres de la producció artística de la baixa edat mitjana[20]. El porta incís tres vegades: a la peanya, a la cuixa i al faldatge[21]. Ja a la darreria del segle XIII París va reglamentar l'establiment d'un *poinçon de ville* a les peces d'argent, consistent en una flor de lis que més endavant fou remuntada amb una corona. Una ordenança del rei Joan el Bo (1355) va obligar els orfebres a tenir també una marca particular i distintiva, per fer-los responsables de la "lleialtat" dels seus treballs. D'aquesta manera el punxó parisenc combinava en un sol motiu *la fleur de lis surmontée d'une couronne* i un segon element, *le poinçon à contreseing*, o divisa pròpia del mestre[22]. En efecte, aquest és el tipus de marca que trobem per triplicat al sant Jordi: la corona, la flor de lis i una mena de palmeta o fulla de cinc lòbuls, que també es pot veure com una estrella de cinc puntes. Aquest darrer element seria l'emblema d'un ignot argenter actiu a la capital francesa que va utilitzar la fulla o estrella potser a manera "d'armes parlants". No va triar, com era corrent, les inicials del seu nom que, en aquest cas, facilitarien la recerca sobre la seva identitat a partir de les llistes d'orfebres documentats[23].

Si ens guiem per la marca, doncs, la procedència de l'estatueta, i de retruc el seu context artístic, fa un gir copernicà. Queda enrere el món italià —i específicament milanès— al qual apuntava Riquer d'acord amb l'anàlisi de l'arnès, i la peça troba el seu medi en latituds septentrionals[24]. És cert que hi hagué *laboratori lombardi* que sabien caracteritzar fortament les imatges. Però aquesta capacitat no era ni de bon tros exclusiva dels tallers milanesos, sinó un tret comú de la darreria del gòtic internacional, que encara s'accentuaria més amb l'eclosió del realisme flamenc. I als centres nòrdics les arts plàstiques desenvoluparen, d'ençà de finals del tres-cents, un llenguatge que tendia a accentuar la humanitat de la figura i a ressaltar-ne l'expressió[25].

19. Kovács 2004, p. 185; *Splendeurs* 2008, cat. 66. Les armadures són molt detallades, però d'un tipus ben diferent a la del sant Jordi de Barcelona.

20. Per a la identificació del punxó han estat de gran vàlua les orientacions bibliogràfiques d'E. Taburet.

21. La marca no es pot confondre amb cap de les que s'utilitzaren a les ciutats de la Corona d'Aragó. Martí de Riquer (1968, p. 140) va publicar-ne un dibuix aproximatiu i va assenyalar-ne la relativa semblança amb la qual va descobrir en una armadura milanesa del segle XV. Ningú més no ha tornat a plantejar la qüestió.

22. Martin-Chabot 1926, p. 1-3. Per als punxons parisencs del segle XIV, vegeu Arminjon 1994.

23. L'escassetat d'obres parisenques del segle XV conservades i la manca d'estudis específics sobre el punxó en aquesta centúria no permeten més precisions. Els mestres de París mantingueren l'estructura tripartida d'aquest punxó fins a la Revolució; tan sols a partir d'una ordenança de 1506 s'hi afegiren dos *grains de remède*, o sigui, dos punts. Bimbenet-Privat 1992, p. 65.

24. J. Barral (2004, p. 7) ja havia assenyalat la impressió que tenia que fos un objecte provinent "més aviat del món flamenc" i J. Domenge (2009, p. 182) també apunta cap al nord, per raons d'estil i de cultura artística.

25. *Ibídem*, p. 182-183.

En tres parts de l'escultura (peanya, cuixa i faldatge) es troba un punxó incís compost per tres elements: una corona, una flor de lis i una palmeta o fulla de cinc lòbuls. Els dos primers són la marca utilitzada a París per controlar la qualitat material de les creacions argèntiques. La palmeta ha de ser la divisa o marca personal de l'ignot orfebre que obrà aquesta imatge de sant Jordi.

On three parts of the sculpture (plinth, upright and faulds) we find an incised stamp composed of three elements: a crown, a fleur-de-lis and a palmette or leaf with five lobules. The first two are the mark used in Paris to control the material quality of the silver creations. The palmette must be the device or personal mark of the distinguished goldsmith who made this image of St George.

26. *Splendeurs* 2008, cat. 54-55.

27. Vegeu, per exemple, el sant Jordi de la National Gallery of Art de Washington o un dels donants del *Triptyque Sforza* de Brusel·les (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2407).

28. O sigui, petites figures en or, recobertes amb uns característics esmalts: el blanc opac i el *rouge-clair* o roig transparent. *París·1400* 2004, p. 165-180; Kovács 2004.

29. Ph. Lorentz (2007) esbossa el clima de confiança artística que es dóna novament a París després de 1445, sobretot en el terreny de la pintura i la il·lustració de manuscrits. La presència d'una clientela abundant, funcionaris reials i membres de corts sobiranes, garantia el funcionament dels tallers artístics. Ben bé la producció d'orfebreria es va poder beneficiar dels mateixos incentius.

30. Serveixen de referent comparatiu els bacinets del Musée de l'Armée de París (Inv. HPO637) o el del Musée des Beaux-Arts de Dijon, considerat de començament del segle XV. Cfr. La Normandie 1999, cat. 54. Volem agrair a O. Renaudeau (Musée de l'Armée, París) els aclaridors comentaris sobre els arnesos medievals.

Res no impedia que un sant Jordi vestit "a la milanesa" pogués ser obrat en algun taller parisenc, car els arnesos de la capital llombarda es posaren de moda, travessaren fronteres, i assoliren un gran renom gràcies a les produccions del taller de *batteurs d'armures* de Tomaso Missaglia (doc. 1430-1452). En aquest obrador, animat per artífexs forans, especialitzats en les diverses parts de les armadures, s'hi realitzaren obres de gran qualitat i d'alt preu que foren molt sol·licitades tant al sud com al nord dels Alps, particularment a les corts de Borgonya i de França. En aquests casos, els gustos dels clients podien condicionar alguns detalls de les armadures *d'apparat* milaneses, i fer-les adaptar al medi cultural d'arribada. Així, els arnesos "a la francesa" acabaren doncs per introduir elements singulars respecte als models italians[26].

Bé perquè s'importessin de Milà, amb les degudes modificacions sol·licitades pels destinataris, bé perquè fossin imitades per alguns armers francesos i borgonyons, el cert és que els orfebres i altres artistes tingueren l'ocasió de conèixer aquests arnesos i, atesa la fama que assoliren, copiar-los en llurs creacions. Si pintors com Roger van de Weyden i altres membres del seu *atelier* vestien sants militars i cavallers amb armadures de tipus milanès[27], no ve de nou que un orfebre actiu a París fos capaç també de reproduir-les amb detall a l'hora de forjar una figura com el Sant Jordi de Barcelona.

Però el cert és que costa trobar exemplars artístics comparables en la producció parisenca de la primera meitat del quatre-cents. A partir de 1415, la capital de França ja no era aquell centre en efervescència que uns anys enrere havia atret mestres d'arreu, sobretot dels Països Baixos. Concretament, en el camp de l'orfebreria, havia monopolitzat la producció d'un tipus de producte sumptuari sense precedents: els *émaux sur ronde-bosse d'or*, que eren tot un repte tècnic[28]. Si bé les tres dècades que transcorren entre 1415 i 1445 foren especialment difícils —per la fi del regnat de Carles VI, la guerra civil i la dominació anglesa— i la producció artística va patir un fort alentiment, un cop els conflictes s'allunyaren, *la represa fou immediata i espectacular* i la ciutat conegué un nou floriment artístic[29]. ¿Però el sant Jordi de la Generalitat podria ser un objecte forjat abans o durant els temps difícils en algun taller capaç d'esquivar les contrarietats? Qui podia ser l'interessat a encarregar una peça com aquesta? Les respostes no són fàcils. Les característiques de l'arnès —element essencial de l'escultura que ha d'ajudar a precisar-ne la datació— apunten més aviat cap a les primeres dècades del segle XV, atesa la forma arrodonida del bacinet i altres detalls tècnics de l'armadura[30]. I en aquest inici de centúria, una personalitat tan rellevant com Jean II le Meingre, més conegut com a

mariscal Boucicaut, podria —subratllem el condicional— ser un òptim candidat per a una figura cavalleresca com la nostra. Almenys una de les miniatures del seu esplèndid llibre d'hores mostra l'escena de la lluita de sant Jordi, senyal d'una devoció particular cap a un sant cavaller que representa *l'idéal même auquel il a consacré l'essentiel de sa vie*. Els principis que regien l'ordre de *la dame blanche en l'escu vert*, que va instituir el 1401, en certa manera pretenien seguir l'acció del sant alliberador de la princesa. I el seu càrrec de governador de Gènova (1401-1409) que li va atorgar el rei de França hauria reforçat encara més la devoció al gran màrtir, tan venerat a la ciutat marinera[31]. En l'escena, tot i que sant Jordi aparegui més aviat com un justador, amb un mantell luxós i un graciós plomall al bacinet, la seva *armure de parade* es pot apropar a la del Sant Jordi de Barcelona.

Tanmateix la producció sumptuària parisenca d'aquest moment és perduda, o almenys mal coneguda, amb la qual cosa s'acusa l'aïllament de l'obra preservada a la Generalitat. Si això representa una trava important per a l'estudi, fa que la peça sigui un testimoni encara més excepcional d'un lloc i d'un moment que no ha deixat petjades artístiques tan commovedores en el camp de l'argenteria.

Al començament hem dit que els diputats confiaven en la perícia dels argenters barcelonins. Aleshores, perquè compraren una escultura de sant Jordi antiga, que tenia cent anys o més? Quin valor li reconeixien? Tal vegada el seu encís i el fet de ser una obra "de fora"? No dubtem del fet que en el cinc-cents el gust pel gòtic era una opció plenament vigent, però això no significa, al nostre entendre, que la compra del Sant Jordi fos una opció deliberada o *una excepció volguda i prestigiosa*[32]. Cal recordar que en els mateixos anys les comandes de peces *al romano* per part del General també van guanyant terreny. Les motivacions podrien ser d'ordre bastant més pràctic. Vistes les dificultats que tenia la institució per tirar endavant el Sant Jordi a cavall de Garau, no es pot descartar que aprofitessin l'avinentesa per comprar, a bon preu, una obra enllestida que els estalviava els maldecaps d'haver de gestionar i sufragar l'obratge d'una peça nova, amb el risc que això comportava[33]. L'expressió *quedam statua argentea* emprada en el moment de notificar-se la compra, fa pensar que es trobaren de front una oportunitat que convenia no deixar escapar.

En qualsevol cas, de figures com aquestes se'n devien veure poques i per això mateix els diputats no dubtaren a fer-se-la seva. No podien ser conscients, però, que amb aquesta compra contribuïen a salvar la memòria de l'activitat d'un hàbil orfebre actiu a la capital francesa i a preservar d'un gran naufragi un testimoni excepcional de l'escultura en argent del París de la primera meitat del segle XV. Ara tenim la certesa que fou així!

L'important conjunt d'arreus litúrgics obrats al llarg del quatre-cents es devien considerar insuficients a la centúria següent. La compra de l'estàtua parisenca i l'encàrrec a Berenguer Palau del Sant Jordi a cavall es duen a terme en un període en el qual és ben palesa la voluntat dels diputats d'ennoblir la capella amb *utensilia sacra* nous. Per bé que sigui impossible fer-ne una relació exhaustiva a partir de les evidències documentals[34], almenys volem fer memòria d'algunes adquisicions i comandes que revelen no sols la voluntat de renovar, completar i posar al dia l'argent de la capella, sinó també el desig d'atresorar obres valuoses i belles. Aquest repàs, per força saltuari, permetrà recordar alguns mestres que destacaren en el medi barceloní de l'argenteria del cinc-cents i intuir l'encert dels mandataris en les seves tries[35].

L'any 1524 els diputats es lamentaven d'haver de manllevar objectes a la seu per a la festivitat de Sant Jordi, car els resultava deshonrós i indecent per a la seva reputació. A banda de noves vestimentes i un missal, l'any 1527 els diputats maldaren per tenir els objectes adients per parar un altar *en les claustres o corredor de dita casa* en la diada del patró: dues antorxeres —fins aleshores s'empraven les de la seu—, dos canelobres, una palmatòria i un parell de canadelles amb la seva bacina. Es va confiar l'obratge d'aquestes peces als argenters Bartomeu Maduxer, Joan Moragues i Joan Nebot, el qual havia de percebre 65 lliures pels canelobres *fets a la romana*, detall que revela la voluntat,

31. Cfr. Châtelet 2000, p. 251. Per bé que aquestes connexions amb el mariscal no siguin, ara com ara, més que una il·lusió, la dates que s'assignen al llibre (c. 1408 per a uns; entre 1412 i 1416 per a d'altres) ens situen novament a les primeres dècades del segle.

32. Així ho considera Barral 2004, p. 7: "es va voler un símbol, una obra del passat encara plena de tot el prestigi del gòtic".

33. Tanmateix, com hem vist al començament, dos anys després tornava a rebrotar el desig d'un sant Jordi a cavall, amb el drac i la princesa, i es pretenia adaptar la figura comprada dalt d'un cavall.

34. Puig & Miret (1909-1910, p. 46) apleguen un nombre important de referències documentals que es poden complementar amb les que donen a conèixer Carbonell 2003, p. 32 i Carbonell & Garriga 2004, p. 71. M. Carbonell ha posat altres documents inèdits a la nostra disposició.

35. Per bé que no sigui possible refer les trajectòries professionals d'aquests argenters, apleguem algunes dades escampades sobre llurs activitats laborals.

si no de retirar els "vells" *arnesia* gòtics, sí almenys de tenir-ne d'adaptats al gust dels nous temps[36]. A mitjan segle, el volum de peces devia ser suficientment gran —i el desig de servar-les degudament, prou fort— perquè es cregués convenient la construcció d'un armari gran de fusta de Flandes que es col·locaria a la cambra del guarda-roba per tenir-hi l'argent[37]. Res de tot això que està documentat no ha arribat als nostres dies.

Els encàrrecs per enriquir o renovar el tresor de la capella no cessen. El mestre Macià Gener assumirà un rol important almenys a partir de 1545, en què la institució li atorga el càrrec d'argenter de la casa, en substitució d'un altre artífex d'anomenada, Joan Moragues[38]. L'any 1547 els diputats decideixen obrar un reliquiari per contenir i venerar les relíquies de sant Jordi, santa Magdalena i les Onze Mil Verges; es tractava del sant patró i d'una santa molt venerada per la Institució, car l'elecció dels diputats tenia lloc el dia de la seva festivitat; però no sabem quan ni qui havia fomentat el culte a les Onze Mil Verges, ni d'on en procedien les relíquies. Tres anys després es va acordar que el reliquiari es fes d'acord amb la traça presentada per Gener i per valor de 120 lliures; el 1552 el mestre Miquel Boygues, argenter de Barcelona, el va visurar sense posar-hi gaires emperòs.[39] Macià va obrar també un calze d'argent daurat amb la seva patena (1558) i una bacina per a la capella (1563-66), valorada amb la respectable quantitat de 275 lliures[40].

La Diputació del General també va confiar en un fill seu homònim. El 6 de març de 1573 el dietari deixa anotat que *en aquest die mestre Mathià Janer, argenter del General, portà en la casa de la Deputació la imatge de Santa Magdalena, novament feta de plata daurada per la capella de dita casa, de pes de sinquanta-tres marchs y dues onç*es[41]. Per bé que els inventaris del segle XVIII en fan memòria, no sabem com era aquesta gran —o almenys feixuga— imatge ni es té obra conservada de cap dels dos argenters Gener (pare i fill) que permeti fer-nos-en la idea[42]. Les comandes a un Macià Gener que es fan després d'aquesta data —com ara uns canelobres, els tancadors d'argent per al llibre de les insaculacions, una palmatòria, altres dos canelobres, un perfumador d'argent i un nou calze per a la capella— són difícils d'adjudicar amb certesa al pare o al fill, car durant alguns anys tots dos foren probablement actius. El jove Gener va heretar del pare el càrrec d'oficial de la casa, ja que vers el 1589-90 encara hi ha àpoques seves en el Manual comú de la Generalitat[43]. A la darreria del segle són Andreu Tamarit i Rafel Petit els oficials que es fan càrrec d'adobar i netejar els ormejos d'argent del General.

Amb els Gener es comprova de nou que la Generalitat no es conformava amb argenters qualssevol, cercava els de més renom, els que havien acreditat el seu saber i bon ofici amb treballs per a altres clients exigents. Macià Gener "major" havia presentat com a passantia un braçalet que es desmarcava de qualsevol ancoratge goticista (1538)[44]. El seu art fou ben apreciat pels consellers barcelonins, que li encarregaren una imatge de sant Sebastià enllestida el 1549 i *reputada com a magnifica*; l'any 1564 els féu la imatge processional de sant Isidre. Una altra comanda de 1562, que li venia de la confraria de Sant Eloi del monestir del Carme de Manresa, confirma les capacitats escultòriques de Gener: un sant Eloi d'argent sobre una peanya amb crossa, mitra, casulla i reconditori per a les relíquies[45]. Encara es poden afegir al seu catàleg d'obra documentada altres dos reliquiaris en forma de bust: el de Sant Marc per a la confraria de sabaters d'Olot (1560) i el Sant Roc per a la Casa de la Ciutat de Barcelona (1576)[46]. Si els objectes litúrgics que féu per a la Generalitat no devien permetre descobrir el talent de Macià Gener per a l'escultura en argent, l'encàrrec per part dels diputats de la imatge de santa Magdalena al seu fill fa sospitar que hauria heretat les capacitats del pare.

A la dècada dels setanta, una altra onada de comandes és certificada per la documentació, senyal que els diputats encara no en tenien prou amb els arreus argèntics de la capella i la casa, i en desitjaven més per enaltir la seva dignitat. Es fan obrar, juntament amb altres ornaments tèxtils per a servei dels celebrants, safates d'argent, una palmatòria, una crossa i un anell[47]. El mestre Joan Pau Ciurana es féu càrrec de dues maces

36. Puig & Miret 1909-1910, p. 46; Carbonell 2003b, p. 32.

37. El responsable d'obrar-lo fou el fuster Antoni Carbonell i se'l va remunerar amb 122 lliures. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-129, f. 69v, 1546, 18 de juny.

38. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-128, f. 317v. Joan Moragues ja consta com a argenter el 1496 (Dalmases 1992, II, p. 101). Fou un dels mestres que va obrar la vaixella d'argent que la ciutat oferí a l'emperador Carles el 1519 (Mainar 1961, p. 169) i l'any 1534 va fabricar un calze per a la capella de la Llotja barcelonina (Torras 2001, p. 191).

39. Carbonell 2003b, p. 32.

40. ACA, Generalitat, Deliberacions N-133, f. 84, 1558, 28 de gener. ACA, Generalitat, Dates extraordinàries, G-46/5, 1563-1566.

41. Dietaris, II, 1994, p. 403.

42. L'inventari de 1718 l'esmenta entre els objectes que romanen per al servei de la capella i se n'indica el pes (50 marcs, 2 unces). Muñoz & Catà, 2005, p. 335, 338. L'any 1772 la santa Magdalena "sobre la montaña y su peaña de plata sobredorada en todo" es trobava a la sagristia de la capella dins d'una urna majestuosa de banús, juntament amb la gran relíquia de sant Jordi i un sant Francesc de Borja, també d'argent sobredaurat. AHCB, Reial Audiència, Acords, 6-A. I-5, f. 272v.

43. Al llarg del segle XVII i començament del XVIII són documentats més argenters amb el mateix nom. Un Macià Gener, fill d'un argenter homònim, feia la passantia l'any 1651; un altre s'examinava el 1691 i un Josep Gener, fill de Macià, ho feia l'any 1706. AHCB, Llibres de passanties, III, f. 547, 696, 745.

44. Muller 2012, p. 32.

45. Mainar 1961, p. 168.

46. Duran i Sanpere 1973, p. 522; Garriga 1986, p. 136. Felip Ros afegí una relíquia a aquesta darrera imatge l'any 1584.

47. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-137, f. 94, 1570, […] d'abril.

grans, una creu gran pediculada, dos canelobres, un calze, un portapau i un donapau ordinari[48]. A partir de 1571 l'argenter Jeroni Camanyes va rebre diversos pagaments per a l'argent amb el qual havia d'obrar una crossa *per lo pontifical* que els diputats volien tenir a punt per Sant Jordi[49]; molt probablement pretenien que els ministres que celebraven a la seva capella tinguessin tots els ornaments adients. Això explicaria l'encàrrec de diverses vestimentes (túnica i tunicel·la, sabates, calces, guants), de la crossa, potser també d'un anell i la compra d'una creu al mercader de Barcelona Miquel Segura que va costar 240 lliures. Es tractava d'una creueta de diamants fins encastats en or per servir de pectoral *quan se celebre en la present casa de la Diputació algun offici o missa de pontifical per algun bisbe*. La raó d'aquesta compra és explícita i ja ens resulta familiar car havia empès, des de temps enrere, a fer altres adquisicions: *per que no es tingue de manllevar quan la Casa la haurà mester*[50].

Poc després es comprava una bacina d'argent, cisellada amb figures i fulles, al mestre Rafael Vinyes (1574) i dos anys més tard se li demanava una hídria d'argent *ab una figura per ansa e ab un home al cap armat, tenint una alabarda en la mà dreta y un escut en la esquerra*. El pintor Andreu Ramírez féu la traça i motllo per al reliquiari de Sant Zenó, l'argenter Jaume Torroja fabricà uns candelers i Llàtzer Avellà dues copes d'argent daurat *molt obrades de obra de Flandes*[51], indicació que revela la coexistència de tradicions inspiradores de diversa procedència: juntament amb l'obra *a la romana*, els models flamencs també tenien el seu reflex en l'argenteria barcelonina de la darreria del XVI.

Si la creu de diamants suara esmentada s'havia comprat amb una finalitat clara, poc després el desig dels diputats de tenir tots el guarniments necessaris per a la solemnització de la litúrgia sembla cedir al "vici" d'invertir i atresorar béns d'altíssim valor que, en moments de dificultat, podien empenyorar-se i solucionar, ni que fos momentàniament, alguna urgència de liquiditat. Així, el 1588 van desembutxacar ni més ni menys que 970 lliures per un joiell d'or esmaltat amb el nom abreujat de Jesús (IHS) que portava 20 diamants encastats (entre grans i petits) i per un pèsol d'or *ab dos tavelles*, amb un diamant, dos robins i onze perles dins les tavelles[52]. Uns anys després (1598) s'adquiria una nova joia, enriquida amb un diamant, un robí, una maragda i una gran perla penjant, que fou valorada pels argenters Felip Ros i Benet Bernux[53]. És molt probable que aquestes joies resultessin tan cares pel valor econòmic de les gemmes que portaven, sense que el seu treball artístic fos necessàriament de gran qualitat.

L'any 1577, a imitació del que s'havia fet a l'església de Santa Eulàlia de Barcelona, s'acordà l'encàrrec de vuit salomons de llautó a Lió. Es volien per il·luminar els corredors i les sales de la casa, tant el vespre de la festa de Sant Jordi com *altres dies que mester seran*. No sabem exactament quan arribaren, però sí que coneixem l'interès dels diputats en la correcta conservació. El 1594 delegaren al courer Tomàs Saurina la tasca de *adobar, refer, renovar y tenir en condret y custòdia* els vuit salomons a canvi de deu lliures anuals. I encara especifiquen més: volen que el courer tingui ben adobades, netes i lluents les branques, escuts, armes i altres peces, tant exteriors com interiors[54]. Aquesta insistència mostra la preocupació per conservar i mantenir condrets els arreus de la casa, una actitud que diu molt de la cura per un patrimoni que, amb esforços econòmics, havien aconseguit reunir i que encara augmentarien en el futur, malgrat els desaires i les estretors d'alguns moments.

48. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-138, 1570-1571.

49. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-139, f. 758, 891v. A les Dates extraordinàries de 1571-72 (G-46/6, f. 112) hi consten 300 lliures donades a Camanyes per la crossa d'argent.

50. Puig & Miret 1909-1910, p. 46

51. Carbonell & Garriga 2004, p. 71.

52. Puig & Miret 1909-1910, p. 46. Muller (2012, p. 27-28) apunta que les joies amb el monograma de Crist, enriquides amb pedreria, se seguiren fabricant a final del XVI i durant tot el XVII. A més, comenta que les bajoques de pèsol, que s'han interpretat com un símbol de fertilitat, apareixen representades en retrats de personatges de l'època. Hem apuntat una altra possibilitat sobre aquesta joia que acabà a la Generalitat a *Catalunya 1400*, 2012, cat. 5.

53. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-163, f. 949, 956v.

54. Puig & Miret 1909-1910, p. 46. Al cap de dos anys, per mort del courer Saurina, en deleguen la responsabilitat a Miquel Carmini.

El *Missal de la Generalitat*

ANNA MUNTADA I TORRELLAS

a obs de la celebració de la missa solemne y ofici se diu quiscun any lo dia de sanct Jordi

Als *draps de ras*[1] que servien per vestir els murs de la Casa del General els dies de festa, hi vèiem representats diferents episodis de les conquestes que havien anat eixamplant les fronteres i també l'horitzó polític, econòmic i cultural de la nació catalana. Són les mateixes gestes que ara trobem rubricades en vermell en el calendari del *Missal de la Generalitat*[2], començant per la rendició de Granada, el mes de gener de 1492: *Fuit capta civitas Granate: secunda mensis Januarii. Anno M.CCCCXCII. per dominum Ferdinandum regem Aragonum et Castelle* —i Isabel?, llavors com ara reescrivint la història a plaer[3].

Aquest missal del cinc-cents, escrit amb lletra de motlle, és l'exemplar que ha pervingut fins als nostres dies. Ara bé, sabem per l'inventari de 1499 que la capella disposà de bell antuvi de dos preciosos missals manuscrits i il·luminats.

De primer, el missal que és damunt l'altar: *Item hun libre missal de pergamins scrit de ploma, ab la primera capletra daurada e molt bella e moltes altres capletres daurades e il·luminades […]*[4]. Recórrer a altres rics manuscrits il·luminats del gòtic internacional ens ajudaria a visualitzar com devia ser[5]. Inhabitualment prolixa —els diputats no solen entretenir-se precisament en apreciacions estètiques—, la descripció posa de manifest que es tracta d'un volum fet amb una cura especial.

Nogensmenys, cal mencionar el refinament amb què s'executaria l'altre missal, encara més ric, si s'ha de jutjar per les paraules que el descriuen: *[…]* hun missal de pergami *ab ses posts cubertes de cuyro vermell ab senyals del general e cubertes de vna aluda vermella*, scrit de ploma ab algunes capletres de or, *[…]* Lo qual libre missal *te parxes de seda de grana picats d'or ab los tancadors d'argent daurat ab lo senyal del General* —les rodones són nostres[6]. Aquest cop el plus vindria donat per l'enquadernació de tipus heràldic, ennoblida amb fermalls d'argent daurat amb la creu de Sant Jordi i amb parxes de seda i or. És probable que aquest fos el missal emprat en les ocasions més solemnes, atès que es custodiava en la cambra del regent dels comptes amb el breviari per a *qui diu lo offici, i el cantoral per als xandres [cantors] qui fan lo offici lo die de Sant Jordi en la casa de la Diputacio*, llibres que també s'usen en la festa del sant patró[7].

Missal, breviari i cantoral, hom disposa doncs, dels llibres necessaris per als ritus principals de la litúrgia cristiana: la missa amb la celebració de l'Eucaristia, i l'ofici diví que celebra l'obra redemptora de Jesucrist amb cants i pregàries distribuïts al llarg del dia. Si hi ha quelcom que és indispensable per al servei d'una capella són els llibres. Dit ras i curt, sense llibres no hi ha culte.

Del coixí que servia per recolzar el llibre, només en queda el rastre documental[8]. En canvi, sí que conservem un faristol de taula, un petit moble de la capella que ha passat pràcticament inadvertit[9]. És una peça de fusteria senzilla, amb un elegant arc conopial que es retalla en cadascun dels plans, molt similar al faristol que, per exemple, veiem en les portes del Retaule de sant Eloi dels argenters, pintat per Pere Nunyes[10] La simplicitat del disseny contrasta amb la sumptuositat de la vestimenta. El faristol està entapissat amb vellut de color carmesí, tot ell enrivetat amb un galó de fil d'or, i enriquit amb un brodat aplicat de fulles d'acant brodades en relleu —l'intens color daurat no es deu al fil d'or sinó a l'ànima de seda que el fregament, inevitable, ha deixat a la vista.

No sabem del cert si el faristol pertany al primer quatre-cents. El disseny de tipus gòtic, vigent encara en el segle XVI, no ens ajuda a precisar-ne la cronologia. Tampoc el brodat és determinant. La disposició simètrica i l'amplitud del gest dels acants assenyalen cap a les primeres dècades del segle XVI. Tanmateix, podria correspondre's amb una intervenció posterior per reparar o bé posar el moble al dia[11]. Disposem d'una altra dada d'interès. Al darrere del faristol, clavetejat, es pot veure el voraviu del vellut, llistat de verd

1. Vegeu, en aquest mateix volum, Anna Muntada i Torrellas, Vestir l'altar de la capella: *hun pali molt bell brodat de fil d'or, de argent e de seda*, notes 49 i 50.

2. Aquest missal es custodia a la Biblioteca del MNAC, juntament amb la funda de vellut carmesí i un faristol de taula entapissat amb vellut ("portamisal", MAB 22.604). R. 28267, Reserva 4º-1. Una primera referència al missal es troba en l'*Àlbum que la Reial Audiència de Catalunya oferí a la reina Isabel II amb motiu de la seva visita*, l'any 1860. Madrid, Biblioteca de Palacio. Vegeu la notícia que en publica Puiggarí en *El Museo Universal*, V, núm. 28, 1861, p. 222; X, núm. 20, 1866, p. 159. Miret i Puig van incorporar el missal a l'estudi fundacional sobre el Palau de 1911. De llavors ençà poca cosa s'ha dit sobre el missal, específicament, sinó és des de l'àmbit de la litúrgia o de la història de la impremta.

3. Vegeu, més endavant, en aquest mateix capítol, el comentari sobre la memòria dels comtes reis en el calendari del missal.

4. L'ítem es completa amb la descripció de l'enquadernació: "cubert de post e de cuyro vermell, obrat segons es acostumat ab dos gafets d'argent obrats e daurats e lo parxe —la part que correspon a la cinta, o bé corretja, del tancador del llibre— de seda blaua". Vegeu Serra Ràfols 1930, p. 23.

5. És inevitable el referent al *Missal de Santa Eulàlia*, ja sigui pels seus continguts sent com és un missal a l'estil de la diòcesi de Barcelona, ja sigui per l'exquisidesa de la il·luminació, model insigne de la miniatura catalana del gòtic internacional. Mentre, cenyint-nos a una obra de Bernat Martorell, podem recordar el llibre d'hores de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Vegeu Fàbrega & Bohigas 1977.

6. La partida completa diu: "hun missal de pergami ab ses posts cubertes de cuyro vermell ab senyals del general e cubertes de vna aluda vermella, scrit de ploma ab algunes capletres de or, lo qual comença: Ad te leuaui etc. a fenex: consequantur coniugii per dominum nostrum. Lo qual libre missal te parxes de seda de grana picats d'or ab los tancadors d'argent daurat ab lo senyal del General". Vegeu Serra Ràfols 1930, p. núm. 76.

7. La referència és com segueix: "Item en un artibanch de dues cases [*sic*] de fusta de roure de Flandes […] Primo hun libre gran de pergamyns, cubert de posts ab quatre gafets e quatre sennals del general en les cubertes de quiscuna post, lo qual es a ops dels xandres qui fan lo offici lo die de Sant Jordi en la casa de la Diputacio. Item vn libret de pergamyns, cubert de posts ab dos gafets ab vn senyal del General en quiscuna post, lo qual es a ops del qui diu lo offici en la dita casa de la Diputacio la propdita jornada" [p. 70 i 71].

8. Millor dit, coixins, en plural, blanc, verd… segons el color prescrit pel temps litúrgic. Vegeu Serra-Ràfols 1930, p. 8 i 22 de l'inventari de 1499. Amb el temps, l'aixovar de la capella s'anirà renovant: "E més, fasse tres coxins del dit brocat, forrats, o ab sotanes del dit vellut morat carmesí, ab flochs y passamans de or y seda blava, per ops de tenir lo missal en lo dit altar". Aquest nou assentament correspon a un encàrrec fet al brodador Àngel Maduxer, el setembre de 1550. ACA, N-130 (trienni 1548-1551), f. 145.

9. Les mides del faristol són 40,5 cm d'amplada × 35,7 cm, alçària màxima, × 30 cm de profunditat. Vegeu la nota 2 d'aquest capítol.

10. MNAC, c. 1526-1529, tremp i oli sobre taula.

11. De fet, en una partida d'un inventari fet per l'Audiència borbònica el 1743 es descriu un cobertor de faristol, la descripció del qual s'ajustaria al llenç brodat que avui veiem en el pla del faristol: "Un paño de facistol de terciopelo carmesí con flores de oro y flueque de lo mismo en los extremos". Cfr. AHCB, Reial Audiència, Acords, 6-A. I-5, f. 268v.

Exposició Universal de Barcelona de 1888, Arxiu Mas de Barcelona, clixé 7193, sèrie C. En aquesta antiga fotografia es pot veure com es disposà la vitrina amb el tresor de la capella de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya. En el clima de regeneració que vivia el país, exposar aquest conjunt de peces equivalia a donar visibilitat a l'antiga institució —el *Missal de la Generalitat* és a baix, a la dreta.

Barcelona Universal Exhibition 1888, Arxiu Mas de Barcelona, photo 7193, series C. In this old photograph we can see the arrangement of the display case with the treasure of the St George Chapel at the Generalitat. In the atmosphere of regeneration the country was enjoying, exhibiting this set of pieces was equivalent to giving the old institution visibility. *The Generalitat Missal* is below on the right.

Faristol de taula de la capella de Sant Jordi de la Generalitat, Biblioteca del MNAC.

Aquest petit moble ha passat pràcticament inadvertit. El seu disseny amb un elegant arc conopial és similar al de les portes del Retaule de sant Eloi dels argenters pintat per Pere Nunyes, *c.* 1526-1529, MNAC.

Lectern from the St George Chapel, Generalitat, Biblioteca del MNAC.

This small object has passed practically unnoticed. Its design, with an elegant ogee arch, is similar to the one on the doors on the Sant Eloi of the silversmiths altarpiece painted by Pere Nunyes, *c.* 1526-1529, MNAC.

i cru. Aquest és un element característic i diferencial, i, per tant, indicatiu de l'origen i del fabricant del teixit. Sabíem que una de les peces del tern de Sant Jordi de la capella també conserva un fragment del voraviu del vellut, els hem comparat però malauradament no coincideixen[12]. Amb tot, no deixa de ser una informació rellevant que caldrà tenir en compte quan els avenços en el coneixement dels velluts i de la seva fabricació ens proporcionin una taula comparativa.

El faristol que encara avui és a la capella és una obra més recent, d'argenteria. El disseny, reduït a l'essencial, disposa d'un mecanisme que permet variar-ne la inclinació, i no descuida tanmateix la creu, el senyal distintiu del General. Apareix descrit en un inventari de l'Audiència borbònica com a *atril de plata sobredorada*, ben a la vora d'un *misal antiguo en vitelas con letras de oro y de mucho precio con su funda de terciopelo* —no cal dir que és el nostre[13]. Aquests inventaris ens alerten del fet que una part important de les peces del parament litúrgic de la capella van mantenir-se en servei; s'adaptaren, es repararen, es recompongueren[14] i, quan calgué, se les proveí d'estoig. És probable que aquest valor utilitari els permetés sobreviure, mentre que la capella, desproveïda de la dimensió historicopolítica, es destinava *a capella de sentenciats a mort; més tard, a dipòsit de les bombes dels anarquistes, i en els últims temps els agutzils hi criaven gallines* —com recordava J. Ruiz i Porta[15].

Tornant on anàvem —no és aquest el lloc per refer les vicissituds d'aquest tresor artístic en temps de l'Audiència borbònica—, en un gir copernicà atansem-nos a una evocadora vitrina de l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, on es presenta al públic el tresor de la capella de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya, restituït en la seva entitat. És important estimar en justa mesura el que això suposava. En el clima de regeneració que vivia el país a finals del segle XIX, exposar aquest conjunt de peces equivalia a donar visibilitat a les antigues institucions; era si fa no fa un pas més vers el recobrament de la pròpia identitat i el sentit de pertinença.

Podem veure com s'afaiçonà la vitrina en una antiga fotografia conservada a l'Arxiu Mas[16], de la qual emana quelcom de teatral: al capdamunt es col·loca el sant Jordi de

12. Els voravius són una marca d'identitat del fabricant; en l'època tot estava molt estipulat atès que l'elaboració del vellut requeria un perfeccionament tècnic extraordinari. Pel que fa als voravius dels nostres velluts, no es poden relacionar. Fixem-nos que per entapissar el faristol s'han encaixat trossos diferents, la qual cosa prova l'aprofitament del valuós teixit. Un vellut llis, com és el cas, resulta bastant intemporal i és difícil de datar. Una manera d'acotar la cronologia seria fer l'anàlisi dels colorants, si un d'aquests fos cotxinilla americana ens confirmaria que el faristol seria posterior a la data estimada. Agraïm a Carme Masdeu i Luz Morata les dades que ens han facilitat.

13. AHCB, Reial Audiència, Acords, 6-A. I-5, f. 270, p. 21 (any 1743).

14. El més rellevant és potser com es recomponen els reliquiaris; les solucions que es van adoptar llavors són les que finalment ens han arribat. Pel que fa al missal, hem de suposar que estaria pràcticament arraconat arran de les disposicions del concili de Trento. Amb la unificació del ritus, el missal romà s'imposa en tota l'Església Catòlica a partir de 1650.

15. Joan Ruiz i Porta, citat al seu torn per Renart 1935, p. 175. Aquesta sentida evocació adquireix valor testimonial, si hom té en compte la trajectòria vital i professional de Ruiz i Porta (1866-1934). Fou historiador, literat i arqueòleg, tant o més que activista cultural i patriòtic, des de les tribunes més dispars (acadèmiques, periodístiques, excursionistes —fou president del Centre Excursionista de Catalunya durant els difícils anys de la Dictadura de Primo de Rivera—, etc.). Ruiz i Porta culminà la trajectòria professional en ser cridat per a dirigir l'arxiu de la Mancomunitat de Catalunya. Degué conèixer de primera mà, doncs, l'edifici així com l'arxiu del Palau de la Generalitat.

Faristol de taula de la capella de Sant Jordi de la Generalitat. La senzillesa del disseny del moble contrasta amb el sumptuós entapissat amb vellut de color carmesí, el rivet amb un galó de fil d'or, i el brodat aplicat de fulles d'acant en relleu.

Lectern from the St George Chapel, Generalitat. The simplicity of the design of the article contrasts with the sumptuous crimson velvet covering, the rivet with gold braid, and the embroidery applied with raised acanthus leaves.

16. L'hem localitzat, anotada i inventariada (any 1913), a l'Arxiu Mas de Barcelona, clixé 7193, sèrie C.

17. Les mides exteriors, corresponents a l'enquadernació del volum, són 37 × 26,5 × 11,5 (13) cm —depenent si aquesta última mesura es pren pel costat del llom o bé del tall. Té 352 folis de pergamí. La coberta de vellut, amb aplicacions d'orfrés, mesura 53,5 cm x 79,5 cm.

18. Vegeu ACA, N-124 (1524-27), f. 100v.

19. Per a aquesta i les altres referències relacionades amb el món de l'impremta a Catalunya que tot seguit s'esmenten vegeu Madurell & Rubió 1955, doc. 355, p. 620-621. Malgrat les quasi dues dècades que els separen, té interès comparar el contracte d'edició del missal barceloní amb el que es feia per a l'edició del missal mallorquí de 1506, publicat el 1933 per J. Muntaner al *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*. Vegeu Seguí 2003, p. 67-71, l'autor contextualitza i alhora valora el contracte.

20. Aquestes edicions es distingien especialment per la claredat i elegància dels nous tipus —la lletra aldina— i l'harmonia del disseny basat en l'ús de la secció àuria en la disposició de la pàgina. Vegeu Satué 1996; i Muntada 2000-2001, en concret p. 94-97, i la bibliografia que s'hi cita [en línia].

21. Madurell i Rubió compilen una primera llista de les edicions de llibres litúrgics fetes a Lió per editors llibreters catalans, vegeu Madurell & Rubió 1955, p. 76-77.

plata —com si emparés el seu poble— i als peus una dalmàtica amb el collarí, la capa pluvial, els cordons amb les borles, el reliquiari gòtic i finalment també el *Missal de la Generalitat*, obert volgudament en la doble pàgina del *Te igitur* —coincidint doncs, amb el moment culminant de la celebració eucarística.

El *Missal de la Generalitat* és un volum de gran format[17], com s'adiu amb un missal pensat per a la litúrgia més solemne.

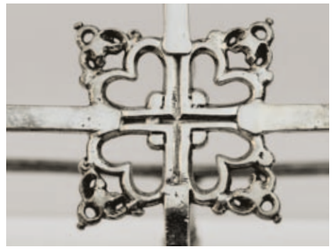
Aquesta nova empresa artística arrenca en el trienni de 1521-1524. No és fàcil entendre la lògica dels documents, les dates van movent-se un pas endavant i dos endarrere. Òbviament, un punt d'inflexió és la compra al llibreter Joan Trinxer d'un *missal de stampa*, el setembre de 1525[18]. Sorprèn, però, que molt abans de la compra ja s'hagués pactat amb el miniaturista Smeraldo Dotavante la seva feina —si no és que l'adquisició del volum anés condicionada justament al fet que fos il·luminat.

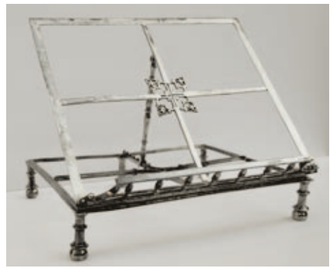
D'entrada, cal que quedi clar que no és un llibre fet exprés, ni tan sols manuscrit. Als diputats no els cauen els anells pel fet d'haver de recórrer a l'edició de 1521 del missal de la seu barcelonina. Amb la diferència que per a l'ocasió s'imprimeix sobre pergamí i s'il·lumina, com si se li volgués restituir quelcom de l'aura de l'antic llibre manuscrit. La decisió ens col·loca en un context completament diferent, en el cinc-cents s'imposen criteris de celeritat i eficàcia i el llibre manuscrit ja no té raó de ser. Coneixem els termes del contracte entre el bisbe i capítol de la seu, d'una part, i el llibreter Joan Trinxer, de l'altra. J. Mas dóna a conèixer la notícia, que més tard és recollida per Madurell i Rubió en els *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*[19]. Es fixen tota una sèrie de condicions, la tirada de 750 exemplars, la mostra que se seguirà, *semblants al missal li és stat donat*, i el termini d'entrega al cap d'un any, i se li assegura l'exclusivitat de l'edició durant deu anys… *e açò farà estampar en Alió o Venècia*. El que l'acord no precisava era on s'havia d'imprimir el missal, deixant l'elecció en mans del llibreter.

Venècia o bé Lió, ¿era només una decisió comercial? En aquests primers temps de la impremta el resultat podia variar substancialment. Venècia partia amb l'avantatge d'un prestigi plenament consolidat des de finals del quatre-cents. N'hi ha prou amb comprovar l'exquisidesa de molts dels llibres sortits de les premses venecianes. De fet correspon a Venècia, si no al seu cèlebre tipògraf humanista i editor Aldo Manuzio, el fet d'haver dignificat el llibre imprès[20]. Lió per la seva banda era, amb la fira, la porta d'accés al mercat alemany. Tampoc era una qüestió menor la facilitat del transport per via fluvial i marítima —embarcant les mercaderies a Marsella, o fins i tot a Gènova. Lió poc a poc s'anava posicionant, en el segle XVI esdevé un centre consolidat de l'edició i el comerç del llibre —amb el permís, és clar, de l'*Officina Plantiniana*, a Anvers[21].

Amb tot, s'ha de convenir que l'edició del llibre litúrgic era un capítol a part, amb uns estàndards propis, com ara els tipus inspirats en l'escriptura gòtica librària, buscant mantenir un lligam, el més estret possible, amb el model manuscrit.

Venècia o bé Lió?, ens preguntàvem, potser sí que era una decisió eminentment comercial, i diríem més, fins i tot estratègica. Just llavors quan, de Barcelona estant,





Missal de la Generalitat, 1524-1526, detall de l'incipit i de l'explicit (pàgina següent), Biblioteca del MNAC, f. I i CCCLII. En el colofó es detallen la data i el lloc de l'edició: Lió, 29 d'abril de 1521. És un exemplar del missal barceloní de 1521 imprès sobre pergamí i il·luminat.

Faristol de plata (dalt) que es conserva a la sagristia de la capella de Sant Jordi de la Generalitat.

Generalitat Missal, 1524-1526, detail of the incipit and the explicit (next page), Biblioteca del MNAC, Ff. I and CCCLII. The colophon details the date and place of the edition: Lyon, 29 April 1521. This is an example of the Barcelona missal from 1521 printed on parchment and illuminated.

Silver lectern (above) which is held in the St George Chapel sacristy, Generalitat.

a penes un any enrere, el jove rei Carles I rebia la notícia de la seva elecció com a emperador d'Alemanya. Espigolant els documents aplegats per Madurell i Rubió sobre la història de la impremta a Catalunya, ens hem adonat de quelcom prou significatiu. El missal barceloní s'acabava d'estampar un 29 d'abril de 1521; i en aquesta mateixa data, 29 d'abril de 1521, a Worms, Joan Trinxer i Francesc Costa[22] obtenien el privilegi d'edició en exclusiva per deu anys de la traducció catalana del vocabulari de Nebrija: *[…] de nostra real auctoritat, donam licència, permís y facultad a vosaltres, dits Francesch Costa y Joan Trinxer de la dita nostra ciutat de Barchinona, de estampar o fer estampar dits coments ab lo test del Antoni de Nebrixa […]*[23]. S'havia de ser, doncs, en el lloc i al moment adequat; fet i fet, editar l'obra de Nebrija suposava assegurar-se una bona parcel·la de mercat. Es va perfilant així la personalitat d'un veritable empresari. Trinxer pertany a tota una nissaga d'impressors, són diverses les generacions documentades de la família que romanen en l'ofici[24].

Les coincidències no acaben aquí. Tornant als llibres, hi ha conseqüències també en el vessant artístic, atès que aquesta nova edició del vocabulari de Nebrija i el missal barceloní comparteixen l'estampa de santa Eulàlia, gairebé com si fos la marca identificativa de la casa.

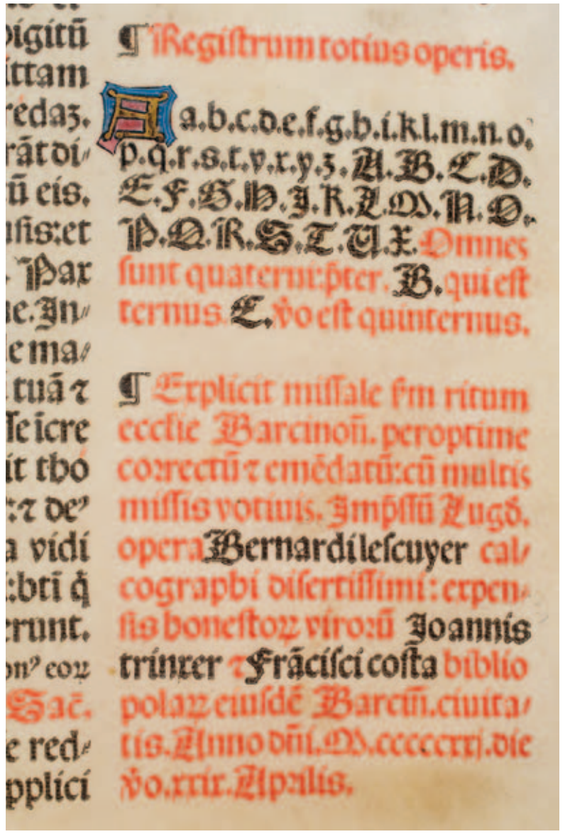
22. Apareix sovint documentat com a mercader, Francesc Costa és el soci de Trinxer en l'edició del missal.

23. "[…] y aquells vendre o fer vendre per tots los regnes y senyorius nostres de la Corona de Aragó, al preu just y rahonable". Vegeu Madurell & Rubió 1955, doc. 358, p. 626-627. Cfr. Soberanas 1977. Sobre les edicions catalanes del diccionari de Nebrija, Carles Amorós seria l'impressor encarregat finalment de l'edició, Barcelona 1522.

24. Joan i el seu germà Francesc Trinxer, en la generació següent trobem el nebot d'aquests, Jaume Cortei i Manescal, impressor i "llibreter del General"… i també, entre d'altres, un Climent Trinxer que el 1535 obtenia la llicència reial per editar la gramàtica de Nebrija.

Marca de l'impressor de Lió Bernard Lescuyer. És una marca parlant evocadora del món cavalleresc, amb sant Eustaqui agenollat davant la visió miraculosa del cérvol amb el crucifix entremig de la cornamenta.

Mark of the Lyon printer Bernard Lescuyer. This a speaking mark, which conjures up the world of chivalry, with St Eustache kneeling before a miraculous vision of the hart with the crucifix between its horns.



Com podem llegir en el colofó, el missal per a ús de l'Església de Barcelona s'imprimiria finalment a Lió: *[…] Impressum Lugduni./ opera Bernardi Lescuyer cal-/ cographi disertissimi: expen-/ sis honestorum virorum Joannis / Trinxer et Francisci Costa biblio/ polarum eiusdem Barcinonam. civita-/tis. Anno domini. M.CCCCCXXI.die / vero. XXIX. Aprilis*[25].

En aquesta empresa, Trinxer s'associa amb Francesc Costa. De *bibliopolarii* —llibreters— se'ls qualifica, terme que s'ha de contraposar al de *calcographus disertissimus* —summament versat—, que es refereix al professional impressor, Bernard Lescuyer, que assumeix l'efectiva execució material i tècnica de l'obra.

També Bernard Lescuyer pertany a una família d'impressors. Baudrier, que estudià els impressors lionesos del segle XVI, dóna a conèixer la seva marca d'impressor, una marca parlant que es fa ressò del joc de paraules *Lescuyer-l'écuyer* —escuder, el jove noble que assisteix el cavaller mentre fa el seu aprenentatge. És una petita viyneta, inspirada en el món cavalleresc, en què veiem sant Eustaqui (?) agenollat davant la miraculosa visió del cérvol amb el crucifix entremig de la cornamenta[26]. Bernard Lescuyer apareix documentat ja el 1506, i amb obres editades els anys 1514, 1516, 1518, 1519 i, és clar, 1521 —en referència al missal barceloní[27]. Caldria afegir, sense deixar l'àmbit barceloní,

25. Potser té interès recordar aquí que a la Biblioteca de Catalunya es conserva un opuscle intitulat "Cathalogo de moltas estampas que son estadas y son de llibraters y particulars de tots estats, tant seculars com ecclesiastichs, provant co[m] los primers que posaren estampas e[n] la ciutat de Barcelona fore[n] llibraters: la primera estampa de las quals fou de Ioan Tinxer y Francisco Costa llibraters, los quals estamparen lo Missal de Barcelona any 1521…: y aixi mateix consta en lo present cathalogo las diferents estampas… que son estadas y son en diferents regnes…" (Catalunya, s. n., post 1685). Ve a ser un primer intent de compilar llibreters i impressors, cercant provar que al missal de 1521, Joan Trinxer i Francesc Costa hi tenen un lloc preferent. Biblioteca de Catalunya, Ber Res. 15.

26. Vegeu Baudrier 1964 (ed. orig. 1896), p. 152. Podria tractar-se també de sant Humbert, amb qui comparteix la visió llegendària; la devoció per sant Humbert té tradició a la Lieja, mentre que sant Eustaqui té una veneració més filofrancesa.

27. Vegeu Baudrier 1964 (ed. orig. 1896), p. 151-156 i 438. En l'edició de 1514 Bernard Lescuyer s'associa a Joh. Koberger de Nuremberg, un nom que tornarem a trobar. Vegeu la nota 35 d'aquest capítol.

HANS SPRINGINKLEE (gravador)
Nativitat, xilografia. ***Missale s[ecundu]m usum alme sedis sancte Crucis Barcinone***, Lió, 1521, BC, foli darrer del primer quadern, v, s/n. Aquesta estampa de Hans Springingklee, deixeble i col·laborador d'Albert Dürer, es vincula a la Bíblia de 1519, editada a Lió per Jacob Sacon i Anton Koberger de Nuremberg. L'edició del missal barceloní de 1521 prova la seva projecció més enllà del context d'origen.

HANS SPRINGINKLEE (engraver)
Nativity, woodcut. *Missale s[ecundu]m usum alme sedis sancte Crucis Barcinone*, Lyon, 1521, BC, last folio of the first notebook, v, no number. This print by Hans Springinklee, a disciple and colleague of Albert Dürer, is linked to the 1519 Bible published in Lyon by Jacob Sacon and Anton Koberger of Nuremberg. The edition of the 1521 Barcelona missal proves that it was well known beyond its original context.

→

Aquesta mateixa estampa de Hans Springinklee, en el *Missal de la Generalitat*, il·luminada per Giacomo Smeraldo Dotavante, miniaturista d'origen florentí actiu a Barcelona entre els anys 1509 i 1528.

This same print by Hans Springinklee, in the *Generalitat Missal*, illuminated by Giacomo Smeraldo Dotavante, a miniaturist of Florentine origin active in Barcelona between 1509 and 1528.

la impressió d'un breviari per al monestir de Jonqueres (Lió, 1521). Madurell i Rubió publiquen la referència documental, que Baudrier a finals del segle XIX òbviament no podia conèixer. Un exemplar incomplet d'aquest breviari ha estat identificat per X. Altés, en adonar-se que els tipus gòtics i les banderoles, dalt de la pàgina, que senyalen els capítols, eren similars als del missal barceloní[28].

Per ponderar adequadament l'edició de 1521 és útil col·locar-la en l'ordre que li pertoca dins la sèrie dels missals impresos en la Corona d'Aragó en el període incunable i postincunable, tenint molt present la pulcritud de la pàgina impresa del missal de Tortosa de Rosembach (Barcelona, 1524), missal del qual, endemés, se'n féu un exemplar imprès en pergamí i il·luminat[29]. D'altra banda, hem considerat necessari confrontar el *Missal de la Generalitat* amb dos exemplars més d'aquesta mateixa edició, el de la Biblioteca de Catalunya i el de la Biblioteca Pública del Seminari de Barcelona[30]. Tots dos són missals impresos sobre paper i, el més important, sense il·luminar, la qual cosa ja d'entrada i dit sense embuts, juga a favor del llibre i molt especialment dels gravats que s'hi apleguen.

Comença el missal: *En nom de nostre Senyor Jesucrist. S'inicia el missal segons el nou ús de la Seu la Santa Creu de Barcelona*. Missal, doncs, per a la catedral i la diòcesi barcelonines, i ho és efectivament començant pel calendari amb tots els sants propis[31]. Al costat dels sants d'aquí i de fora, també hi té un lloc reservat la memòria dels comtes reis i les seves conquestes. El calendari no deixa de ser un compendi excel·lent per prendre el pols de l'època.

D'entrada, apareix Granada, el mes de gener de 1492. I segueixen en un ordre indestriable, si no fos que es correspon amb el del cicle del temps en el calendari: setembre de 1238, conquesta de València; octubre de 1149, de Lleida; desembre de 1148 i 1229, conquestes de Tortosa i de Mallorca, respectivament. No sols les dels reis, també les gestes empreses *a domino Roderico comite* hi tenen cabuda —el comte Ramon Berenguer IV que culminava la conquesta del que rebria el nom de Principat de Catalunya.

Afegim-hi encara, reblant la seqüència de les efemèrides, les commemoracions de la mort dels reis "conqueridors": Jaume I, *Septimo kalendas augusti anno. M.CCLXXVI. obiit rex Jacobus*, i Jaume II, *Prima die november. Anno. M.CCCXXVIII [sic]. obiit rex Jacobus*. Relats èpics que la ciutat, tal com recullen les fonts, no va deixar mai de celebrar amb festives alimares. Per cert, l'única part del text escrita en català pertany al calendari, i són les instruccions que acompanyen les dues rodes per al còmput eclesiàstic[32].

Al foli primer comença pròpiament el missal amb el tradicional *Ad te levavi —introitus* del primer diumenge d'Advent. El Temporal inclou també els prefacis i l'ordinari de la missa (f. Iv-CXCVIIIv). El cànon de la missa amb el *Te igitur*, la part més assenyalada, també des del punt de vista de la il·lustració, es troba als folis CXCIIIv i CXCIIII. Segueix el Comú dels sants —que no té res de particular, tret del lloc d'ordre que ocupa en la seqüència de les parts del missal— (f. CXCIX-CCVIIIv). Tal com reblava el colofó, el capítol de *Misses votives* inclou un ampli recull, començant per la missa de santa Eulàlia (f. CCIX-CCLXIIIIv). El Propi dels sants tanca el missal (f. CCLXV-CCCLII). El santoral serveix per confirmar que és un missal preparat per a l'ús litúrgic de la diòcesi barcelonina: santa Eulàlia, sant Sever i sant Oleguer, bisbes de Barcelona, etc.; per cert, sant Jordi hi és, si bé sense cap rellevància —especial— hom l'ha de cercar per trobar-lo (f. CCLXXXVI).

No és aquest el lloc per procedir a l'estudi litúrgic dels continguts del missal. Algunes consideracions sorgeixen de la sola confrontació amb el *Missal de Santa Eulàlia*, el missal prínceps podríem dir de la seu barcelonina. En qualsevol cas, s'haurà de tenir també molt en compte el missal del bisbe Pere Garcia, imprès el 1498[33]. El missal de 1521 —inclòs el de la capella del General amb la seva particular reinterpretació en imatges—, s'ha de valorar com a missal plenari segons el costum de l'Església de Barcelona anterior a la reforma tridentina.

Missal de la Generalitat, 1524-1526, Biblioteca del MNAC, foli segon, r, s/n. El calendari del missal s'obre amb aquesta esplèndida pàgina tipogràfica —impresa a dues tintes i il·luminada—, amb les rodes per al comput eclesiàstic i les instruccions escrites en català. Encaixades als carcanyols, veiem l'àngel i la Verge de l'Anunciació i les al·legories dels vents, com si amb l'alè fessin girar les rodes del temps.

Generalitat Missal, 1524-1526, Biblioteca del MNAC, second folio, r, no number. The calendar of the missal opens with this splendid typographic page – printed in two inks and illuminated – with the wheels for ecclesiastic calculation and the instructions written in Catalan. Set in the bosses, we see the angel and the Virgin of the Annunciation and the allegories of the winds, as if with their breath they make the wheels of time turn.

28. Es conserva a la Biblioteca Pública del Seminari de Barcelona. Vegeu Altés 1990, p. 57-79 [en línia].

29. Vegeu March 1912, p. 257-271. Se'n conserven dos exemplars, un en paper i "un altre, de riquíssim, en pergamí" (Arxiu Capitular de Tortosa). D'entre els documents justificatius que publica J. M. March, hi ha el pagament de l'enquadernació i la il·luminació d'un missal en pergamí, sense més especificacions. La il·luminació del missal de Tortosa ha estat atribuïda a Smeraldo Dotavante, el mateix miniaturista del *Missal de la Generalitat*. Vegeu Garriga 1986, p. 155. Una troballa documental recent ha confirmat la hipòtesi de Joaquim Garriga; és un acord capitular, del 12 de maig de 1526, "según el cual el cabildo comisiona al impressor Rosembach, residente en Barcelona, para que recupere en representación suya, un misal que estaba siendo decorado por un tal *Esmerarde illuminatori*". (Protocol núm. 9 del notari Martí Cristòfol Joan de l'Arxiu de la Catedral de Tortosa). Vegeu *Paisatges sagrats* 2005, p. 368. El gravat subjacent condiciona el resultat final; falta fer l'estudi en paral·lel de la il·luminació dels dos volums.

30. Seguim Odriozola 1996, p. 89 [43, del manuscrit], núm. 10. Exemplar de la Biblioteca de Catalunya, 1-VI-35; exemplar de la Biblioteca Pública del Seminari de Barcelona, R. 225.677.

31. Cfr. amb les especificitats del calendari del *Missal de Santa Eulàlia*, vegeu Fàbrega & Bohigas, 1977, p. 16.

32. El calendari i la taula índex que segueix van sense numerar.

33. Cfr. Olivar 1972, p. 2-17, a propòsit de les fonts catalanes emprades en l'obra fonamental de l'historiador de la litúrgia, P. J. B. Ferreres, *Historia del Misal Romano* (Barcelona, 1929). Cfr. Paradas 1993, p. 128 [en línia]. Els treballs d'elaboració del missal del bisbe García comencen el 1464, però no s'imprimeix fins al 1498.

Missale s[ecundu]m usum alme sedis sancte Crucis Barcinone, BC, primer foli, r, s/n.

Missal de la Generalitat, 1524-1526, Biblioteca del MNAC, primer foli, r, s/n.

Dues versions de la portada del missal amb la figura de santa Eulàlia, il·luminada o bé sense il·luminar. El miniaturista Giacomo Smeraldo Dotavante sovint no es limita a acolorir, certes llicències li permeten incorporar orles d'estil renaixentista i en planes escollides la creu de Sant Jordi, que funciona a la pràctica com a marca corporativa.

Missale s[ecundu]m usum alme sedis sancte Crucis Barcinone, BC, first folio, r, no number.

Generalitat Missal, 1524-1526, Biblioteca del MNAC, first folio, r, no number.

Two versions of the cover of the missal with the figure of St Eulalia, illuminated or without illumination. The miniaturist Giacomo Smeraldo Dotavante frequently did not confine himself to colouring; certain licences allowed him to incorporate Renaissance style fringes and on chosen planes the cross of St George, which functions in practice as a corporate trademark.

Per a l'historiador de l'art, el més rellevant de l'edició del missal és, sens dubte, la magnífica estampa de la Nativitat, en el frontispici del Temporal[34]. Amb més propietat, és una escena de l'Adoració del Nen, la Verge s'agenolla en actitud d'oració davant del Fill que és a terra, envoltat d'angelets. La capacitat descriptiva, la importància de l'entorn, la manera de compondre l'arquitectura en ruïnes, el traç precís i ple de nervi alhora, etc., palesaven una atmosfera dureriana. I en efecte, hem pogut identificar les sigles que apareixen en l'angle inferior del gravat, com la marca de Hans Springinklee, gravador, pintor i miniaturista, deixeble i ben aviat col·laborador d'Albert Dürer —els documents el presenten vivint a casa seva. Treballa amb el mestre en el disseny i gravat de les matrius de fusta per a la gegantina obra de l'Arc de Triomf de Maximilià (1515). Springinklee és recordat especialment per la sèrie d'il·lustracions de l'*Hortulus animae*. En la revisió i actualització del catàleg de l'artista, hom vincula la làmina de la Nativitat a la impressió de la Bíblia de 1519, amb edicions fetes a Lió i a Nuremberg (Sacon, imp.; Koberger, ed.). Nosaltres estem en condicions de documentar un nou ús de la làmina en el missal barceloní de 1521, que a més provaria la seva projecció més enllà del context d'origen[35].

Si el gravat de Springinklee és mediador de ressonàncies internacionals, l'estampa de Santa Eulàlia s'adreça al mercat local[36]. Ja s'ha dit que aquesta estampa apareix també en l'edició del vocabulari de Nebrija de Carles Amorós (Barcelona, 1522)[37]. Del que no estem segurs és de l'origen de l'estampa. Per això hem comparat la santa Eulàlia amb els altres gravats que apareixen al missal imprès a Lió; veient, per exemple, les solucions

Missal mallorquí, Giunta ed., Venècia, 1506, Biblioteca del Castell de Peralada, f. 238v.

Missal barceloní, Bernard Lescuyer ed., Lió, BC, f. CXCIIIv.

Missal d'Ainay, Balthazard de Thuerd prior i impressor, Abadia de Saint-Martin d'Ainay, 1531, f. 1. Ly. V., 20730 (segons Baudrier), f. 1.

Aquesta seqüència permet constatar la vigència de solucions comunes, com si els editors impressors disposessin d'un repertori propi del missal.

Mallorcan Missal, Giunta ed., Venice, 1506, Biblioteca del Castell de Peralada, f. 238v.

Barcelona Missal, Bernard Lescuyer ed., Lyon, BC, f. CXCIIIv.

Ainay Missal, Balthazard de Thuerd, prior and printer, Saint-Martin d'Ainay Abbey, 1531, f. 1. Ly. V., 20730 (according to Baudrier), f. 1.

This sequence shows the validity of common solutions, as if the printers and publishers editors had their own repertoire of the missal.

34. És un foli sense numerar, tot seguit al foli 1 comença el Temporal.

35. Vegeu Hollstein 2010; part I, p. XV-XVII; part II, 256-271, p. 38, 45.

36. És la pàgina d'obertura del missal, sense numerar.

37. Vegeu Cornudella 1996-1999, p. 236.

38. Carles Amorós, d'origen provençal, apareix domiciliat a Barcelona ja el 1498. Treballa com a editor fins pràcticament mitjan segle XVI. Els seus llibres mostren el canvi progressiu de l'estil incunable al renaixentista.

39. Vegeu Seguí 2003, p. 571.

de certs detalls com ara les vetes dels taulons de fusta de la creu o bé els flocs d'herba, etc. El gravat de Santa Eulàlia, per la seva banda, tampoc sembla del tot estrany a l'univers visual d'Amorós. Hem mirat de comparar-lo amb altres estampes que apareixen en les obres de l'editor. Són moltes les connexions —Trinxer-Lescuyer, i al seu torn, Trinxer-Amorós; de Barcelona a Lió o bé de Lió a Barcelona—, en realitat tot participa d'un mateix estil incunable de tradició francesa[38]. Amb la palma i la creu-sautor del martiri, l'efígie de santa Eulàlia funciona pròpiament com a portada del missal il·luminat, acompanyant el títol, *Missale secundum vsum alme sedis sancte Crucis Barcinone* —mentre que el *Cum gratia et privilegio* de l'edició original desapareix, de fet, tampoc tindria raó de ser en un exemplar que ha esdevingut únic i singular.

Negre sobre blanc o bé color, què és millor? Sigui quina sigui la resposta, és evident que el miniaturista, Smeraldo Dotavante, no es limita a acolorir. Hi ha ocasions, com ara aquí, que cobreix completament el gravat sense temor a deixar orfes els evangelistes sant Joan i sant Mateu —dalt, en els carcanyols, al costat de Déu Pare; això li permet disposar diverses orles de tipus renaixentista, i encastar en el baix de la pàgina una corona de llorer amb la creu —la creu vermella sobre blanc del General. Com anirem veient, moltes d'aquestes llicències serviran per pintar en les planes escollides la creu de Sant Jordi, que funciona a la pràctica com a marca corporativa d'identitat.

Successius frontispicis aniran escandint les parts del missal: l'*íncipit* del propi del temps, la doble pàgina en correspondència amb el cànon de la missa, l'inici del Comú dels sants i per últim —atès que les misses votives se senyalen amb una sola rúbrica—, el principi del Propi dels sants. Tots ells s'organitzen a manera de portades arquitectòniques, combinant les diferents matrius de fusta que hom té a l'abast.

A hores d'ara, avançat el segle XVI, no és precisament una solució innovadora; de fet, salvant les distàncies, és similar a la que hom empra en els frontispicis del *Missal mallorquí* de 1506, imprès a Venècia per l'oficina dels Giunta[39]. I tanmateix les diferències també són notables. Les portades de l'edició veneciana són efectivament arquitectòniques, en tant que mostren un lèxic i una sintaxi prou correctes. En canvi, les portades del missal editat a Lió, fóra millor qualificar-les de *pseudoarquitectòniques*; vegeu si no, com el frontó en lloc de recolzar en pilastres ho fa damunt bandes completament planes —fetes a base de sumar fornícules—, que ni tenen intenció constructiva ni s'ajusten a

l'amplada. La comparació, en tot cas, serveix per constatar la vigència d'unes solucions més o menys consensuades, com si els editors impressors disposessin d'un *repertori o programa temàtic* propi del missal.

Per concomitància, el paral·lel més proper el trobem en el treball d'un impressor coetani actiu en l'entorn lionès. Es tracta de Balthazard de Thuer[40]. Aquest prior claustral i impressor hauria estat l'artífex de l'oficina tipogràfica de l'abadia de Saint-Martin d'Ainay, a Lió. *Les productions de cette provenance sont rares* —seguim Baudrier— i tanmateix una d'elles, la portada del missal *cenobii athanatensis* revela un lligam estret amb els nostres frontispicis. La disposició dels diferents blocs organitzant l'espai de la pàgina és gairebé idèntica: el timpà, amb Déu Pare beneint, els àngels, les sèries de capelletes a un costat i a l'altre, les bases en què aquestes descansen, el sant sopar presidint el baix, etc.

Deixant a part l'estructura, fixem-nos també ara en les figures. Podem comprovar, per exemple, com la Verge de l'Anunciació de la portada del *Missal d'Ainay* —en la capella de dalt a la dreta— presenta el mateix traç mòrbid que veiem en la Verge de l'Anunciació que apareix a l'inici del nostre calendari —encaixada en els carcanyols entre les dues rodes que serveixen per fer el càlcul del còmput eclesiàstic. No cal insistir-hi: les figures tenen un aire de família.

Som davant un peculiar exercici d'*ars* combinatòria, capaç d'articular amb incomptables variacions no sols matrius de fusta sinó també itineraris i intencions. En l'edició del llibre imprès es materialitza una altra manera de concebre el llibre; també els processos de treball estan canviant, amb vista a una major operativitat i amortització de recursos; sovint el llibre es compila *ad hoc*, s'adapta, i el llibreter és qui té l'última paraula[41].

En el *Missal de la Generalitat* el treball no s'atura aquí, queda pendent una feina tan o més important: il·luminar-lo. Si alguna cosa era clara des de bon començament, és que el nou missal havia de ser *bell i istoriat y capletrat de or y altres colors segons se pertanyia*[42]. En aquest context, il·luminar un imprès no té res de particular, les raons poden ser diverses, si bé bàsicament el que s'intenta sigui distingir i ennoblir el volum.

És probable que la primera vegada que el nom del miniaturista s'incorpora a la historiografia artística sigui en les *Fulles Històriques de Santa Maria de Pedralbes*, de la mà de sor Eulàlia Anzizu, el 1897. Anzizu diu que en temps de l'abadessa Maria d'Aragó *Smeraldo Dotananti, florentí, pintà la caplletra d'eix* [un llibre Dominical] *y de altres llibres que es conservan també*[43].

En els documents també apareix com Dotavante, Dotavanti, Dotavant, Diotavanti, Smaragla de Tovanti, Smeratgla, Esmerarde, Smeraldo, etc.; tal vegada convindria regularitzar-lo i fixar una convenció, ni que sigui provisional. Podem pensar el nom, el Jaume Smeraldo dels llibres de deliberacions de la Generalitat, i a banda afegir el Dotavante que funcionaria com la referència al gentilici d'origen: Giacomo Smeraldo Dotavante.

El miniaturista disposa d'una seqüència documental sostinguda i continuada en el temps. La primera vegada que apareix documentat és l'any 1509 en ocasió de les seves noces amb la filla d'un home de Venècia, quan paga els drets a la seu[44]. Justament poc després està documentat treballant per a la catedral. Aquests són també els anys en què il·lumina els cantorals de Pedralbes patrocinats per l'abadessa Maria d'Aragó (1514-1520), als quals abans ens referíem[45]. Disposem també de les notícies espigolades per Madurell en l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona i, és clar, de les referències documentals que es deriven de la seva feina en el *Missal de la Generalitat*. Podem afegir a més que l'any 1528 Dotavante feia encara tasques de pintor per al General, decorant *d'or i atzur el sagrari de l'altar de la capella*[46].

El corpus del miniaturista compta a hores d'ara els llibres de cor del monestir de Pedralbes, el *Missal de la Generalitat*, el *Missal de la catedral de Tortosa*[47] i una obra més que li ha estat atribuïda, un exemplar de la regla de sant Benet[48].

Sens dubte, el més rellevant del treball de Giacomo Smeraldo Dotavante en el *Missal de la Generalitat* és la crucifixió del frontispici, foli primer, v, s/n. El miniaturista concep una composició pròpia i transforma el gravat subjacent de la crucifixió en una evocació d'aquell temps suspès entre la mort de Jesús i la seva resurrecció, temps en què Jesucrist davalla als llimbs on esperen les ànimes dels justos. La natura comparteix el dol, i queda immersa en una gamma ombrosa i taciturna de colors blaus i morats

Undoubtedly the most important work by Giacomo Smeraldo Dotavante in the *Generalitat Missal* is the crucifixion of the frontispiece, first folio, v, no number. The miniaturist conceives a composition of his own and transforms the underlying engraving of the crucifixion into an evocation of that suspended time between the death of Jesus and the Resurrection, the time when Jesus Christ descends into limbo where the souls of the just await. Nature shares the mourning and is plunged in a shadowy subdued range of blues and purples

40. Documentat el 1531. Vegeu Baudrier 1964 (ed. orig. 1896), p. 424-427.

41. Un cop enllestits els quaderns, el llibreter tria, aplega i relliga. Té interès per a la història del llibre el testimoni que dóna J. M. March, a propòsit de l'estampació del *Processionarium* per a ús de Tortosa de 1595: "en un fons de l'Arxiu de Tortosa hem trobat una pila d'exemplars de dita obra sense lligar, ni tan sols ordenar els fulls, aital […]". Vegeu March 1912, p. 268, n. 2.

42. ACA, N-124 (trienni 1524-1527), f. 176: "que fos fet hun bell missal a obs de la celebració de la missa solemne y ofici se deu quiscun any lo dia de sanct Jordi y que fos istoriat y capletrat de or y altres colors segons se pertanyia", encara no s'havia estipulat el preu amb el mestre Jaume Smeraldo.

43. Vegeu Anzizu 1897, p. 133. La referència es pot confrontar amb les *Notes Cronològiques relatives al Monestir* (document manuscrit, en l'arxiu del monestir): "1516 […] Fray Pedro M fa lo llibre Dominical Smeraldo Dotananti pinta les miniatures de la Epifania, la tentació de Jesucrist. en el desert, la Resurrecció y una vinyeta de S. Andreu".

44. Vegeu Mas 1913, p. 282.

45. El llibre de comptes del monestir ho confirma. El setembre de 1516 rep 3 ducats per il·luminar la inicial de la temptació al desert i los tres reis. AMP, ms. 112 (1516). Vegeu Planas 2005, p. 136-147, i la bibliografia que s'hi cita.

46. ACA, N-125 (1527-30), 1528, 30 d'abril. 3 ducats a Dotavante per il·luminar d'or i atzur un sagrari per a l'altar de la capella. Vegeu el comentari sobre l'altar de la capella, en el capítol del frontal brodat de la Generalitat.

47. Vegeu la nota 29 d'aquest capítol.

48. Vegeu Planas 2006, p. 309-310.

49. Vegeu ACA, N-124 (1524-27): f. 14v 1 d'octubre de 1524, bestreta de 10 ducats. f. 41, 23 de desembre de 1524, bestreta "li fan ultra altres X ducats", f. 176, 3 de juliol de 1526, visura.

50. Recordem que l'origen de la miniatura rau en el vincle que estableix amb el text. *Al principi fou la paraula*, paraula escrita. La lletra inicial de la qual s'engrandeix, es decora, s'acoloreix, etc.; s'eixampla per encabir-hi una figura o una història; s'escampa amb sinuoses vinyes pels marges, etc. Aquest procés fou magistralment analitzat i descrit per Otto Pächt a *La Miniatura Medieval* (Madrid, 1987), una obra fundacional dels estudis sobre la disciplina i que segueix sent encara fonamental. Paga la pena tornar-hi. Quan la miniatura s'allunya de l'escriptura i trenca el lligam amb la lletra, perd la seva raó de ser acabarà desapareixent convertida en pintura "en miniatura" —ateses les limitacions del format llibre.

51. El cas contrari estari exemplificat per l'exemplar il·luminat de l'edició del missal mallorquí de 1506, que es conserva a la BNE (R/34053). Ens ha sorprès la qualitat del treball, amb algunes caplletres bellíssimes.

Sien bestrets deu ducats dor a Smeraldo dotavante jlluminador per bestreta de illuminar lo missal de la Capella de la present cas de la deputacio, 1 d'octubre de 1524. Aquesta és la primera referència documental que vincula el missal i el miniaturista. Els llibres de deliberacions de la Generalitat recullen un altre pagament, també el 1524 en concepte de bestreta, i ja el 1526, quan l'obra és acabada, la visura per part de persones experimentades amb la liquidació de comptes[49].

Toca finalment considerar el cicle de les imatges. Amb propietat, no podem parlar d'un programa iconogràfic, de fet tampoc fóra un missal il·luminat sinó que, de manera més adient, l'hauríem de qualificar de missal il·lustrat. No és una pura qüestió semàntica, sinó que té a veure amb l'origen i la concepció mateixa de l'art de la miniatura, i té conseqüències[50].

Com és lògic, el treball de Dotavante en el missal està condicionat per l'obra de l'impressor, si bé també és cert que el resultat final dependrà no tant del gravat de base com de la capacitat de l'artista. Podem comprovar-ho sense anar gaire lluny, en els cantorals que Smeraldo Dotavante il·lumina per a Pedralbes amb unes limitacions idèntiques, malgrat que no té res que el condicioni[51].

Els frontispicis il·luminats coincideixen amb les pàgines impreses de cadascun dels *íncipits* de les parts del missal. Atès que no és possible admirar-los, podem entretenir-nos veient com pinta i com pel camí desvirtua l'incipient ordre constructiu d'aquestes portades. Potser l'exercici més revelador fóra comprovar, mirant a contrallum, com el miniaturista reinterpreta i adapta el gravat que li és donat de base. En l'*íncipit* del santoral,

Missal de la Generalitat, 1524-1526, Biblioteca del MNAC, f. CCLXV, inici del Propi dels sants. En la fotografia de detall s'endevina el traç del gravat subjacent, així Deu creador s'ha convertit en sant Jeroni.

Generalitat Missal, 1524-1526, Biblioteca del MNAC, f. CCLXV, beginning of the proper of saints. In the detail photograph we can make out the line of the underlying engraving, thus God the Creator has become St Jerome.

f. CCLXV, el canvi és prou significatiu; s'ha pres la llibertat de substituir els dos sants de la inicial historiada per l'efígie única de sant Esteve. És una opció coherent, d'entrada perquè és la festa amb què s'obre el propi dels sants, i també perquè s'adiu amb una de les devocions més arrelades entre els menestrals de la ciutat —els Esteves!

Aquesta portada amaga altres sorpreses. Centrem-nos ara en el panteó de sants, pintats en grisalla, que acompanyen sant Esteve. Començant per l'esquerra són sant Sebastià, sant Antoni abat, sant Josep, i a la dreta, sant Joan evangelista, sant Francesc, sant Jeroni; en definitiva, una síntesi representativa de les devocions més lligades al dia a dia en l'època. Però fixem-nos bé en el gravat subjacent, i comprovarem com els sis sants es col·loquen i gesticulen d'acord amb la figura de Déu Pare dels sis dies de la Creació, just dessota, en les capelletes de l'original imprès.

Sens dubte, el més rellevant del treball de Giacomo Smeraldo Dotavante en el missal és la crucifixió del frontispici[52]. L'artista fuig del gravat i concep una obra pròpia. Més que una crucifixió, vindria a ser l'evocació d'aquell temps suspès entre la mort de Jesús i la resurrecció, el temps en què Jesucrist davalla als llimbs on les ànimes dels justos esperen la redempció. I als peus del crucifix veiem el Crist de la resurrecció i els primers pares i patriarques de l'Antic Testament, amb sant Joan Baptista, el precursor, entre ells. El miniaturista transforma l'escena, doncs, en la representació de la mort de Jesús: l'únic que conserva *in situ* és el Jesucrist crucificat i desplaça als costats —en les rodelles de les sanefes laterals— la Verge i sant Joan —la Magdalena del gravat ha desaparegut. Jesús és mort, el cos és encara damunt la creu, el cap inclinat, els ulls tancats, tota la natura participa del dol; el cel amenaçador, el paisatge, també les figures, tot queda immers en una gamma de colors blaus i morats, ombrosa i taciturna, fent-se ressò d'aquella nit en ple dia que diuen les Escriptures. Fins i tot les orles es pinten en grisalla.

Les orles il·luminades serveixen per introduir els nous repertoris decoratius, tant els que remeten als models renaixentistes italians, com els de la novetat flamenca amb la plasmació d'un univers natural, viu i alhora tan efímer, de flors, plantes i insectes —el que es coneix com l'escola de Gant i Bruges. Dotavante, en els marges, hauria tingut tota la

52. És el revers de la pàgina amb la imatge de santa Eulàlia, el foli primer del volum, sense numerar.

JOAN DE BURGUNYA
Mare de Déu amb el Nen i sant Joanet, c. 1515-1525, MNAC. Conjunt d'aquesta ambiciosa i erudita taula i detall del llibre d'hores il·luminat que la Verge mostra obert.

JEAN DE BOURGOGNE
Virgin with the Child and St John, *c.* 1515-1525, MNAC. The set of this ambitious and learned panel and detail of the illuminated book of hours which the Virgin is showing open.

53. Vegeu Madurell & Rubió 1955, doc. 430, p. 745. El miniaturista Attavante degli Attavanti està documentat entre 1452 i 1525; fou deixeble de Francesco d'Antonio del Chierico i també va ser influenciat pels pintors Ghirlandaio i Pollaiolo; va crear un estil decorativista i molt sumptuós, a base de motius a la manera de canelobre inspirat en els models del grotesc. Va tenir una gran difusió gràcies a la important activitat del seu taller.

54. MNAC, oli sobre fusta, pintat entre 1515 i 1525.

55. Vegeu la nota 50 d'aquest capítol.

56. ACA, Generalitat, N-124, f. 176, 3 de juliol de 1526. Intervenen en la visura el llibreter Joan Trinxer, l'il·luminador Joan Gonçalvo, l'argenter Ferrer Garau i els notaris Joan Vilana i Pere Castelló. El cost total s'estima en 165 lliures, 15 sous i 10 diners. Hom compta 9 principis "historiats i miniats", 257 històries amb "grans figures", 105 històries amb "figures petites" i 4435 caplletres petites.

llibertat, però la feina no és més que el discret ressò d'aquests —ja no tan nous— repertoris decoratius. Pel que fa a la valoració del treball de Dotavante en el missal, deixem-ho dient que es limita a complir amb l'encàrrec. El context de referència hauria de ser l'obra dels miniaturistes florentins coetanis —*Ego Smeratgle inluminator librorum, naturalis Florencie sive de Castro Valentino*—; però el cert és que no pot sostenir la comparació amb l'obra de cap d'aquests il·lustres companys en l'ofici, i menys amb Attavante degli Attavanti, el miniaturista de més renom[53].

Giacomo Smeraldo Dotavante acapararà bona part dels encàrrecs d'il·luminació de la ciutat gairebé durant dues dècades, fet que no deixa de sorprendre si tenim en compte que no és un artífex especialment dotat. Els documents ho confirmen i les obres que ens han arribat ho palesen. No s'entén per què hom opta per Dotavante i no, per exemple, per Joan de Burgunya, pintor que hauria acomplert qualsevol expectativa, si s'ha de jutjar pel detall del llibre d'hores en la seva ambiciosa i erudita Mare de Déu amb el Nen i sant Joanet[54].

Caldria preguntar-nos si no devia pesar la *marca Florència* —com de fet passaria ara, per exemple, amb la *marca Barcelona*. El judici de Dotavante no fóra, valgui la redundància, lliure de prejudicis. Tinguem present a més a més que al segle XVI la miniatura era ja un art en decadència, si no conscientment sí almenys a la pràctica. Molts factors hi contribuïren; sens dubte, la competència del llibre imprès i la multiplicació d'exemplars, però primer d'entre tots, la ruptura amb la lletra, raó per la qual la miniatura acabaria convertint-se en pintura, petita si es vol però pintura al cap i a la fi, i perdria el vincle amb el món de l'escriptura que havia estat l'origen i la raó de la seva existència[55].

Sigui com sigui el llibre es conclou amb la plena satisfacció de tots els implicats, també dels qui tenen veu i vot, i paguen. Així es desprèn del document de visura del missal: *Ferrer Guerau, argenter; Johan Gonçalvo, il·luminador; Joan Trinyer, llibreter, han d'estimar la miniadura i il·luminació fetes per Smeraldo Diotevante […]*[56]. En cap moment es qüestiona la qualitat del treball, ans al contrari, es diu que els nou principis són *de molt bona mà*. S'ha de convenir, amb tot, que hi ha moltes hores de feina; a les

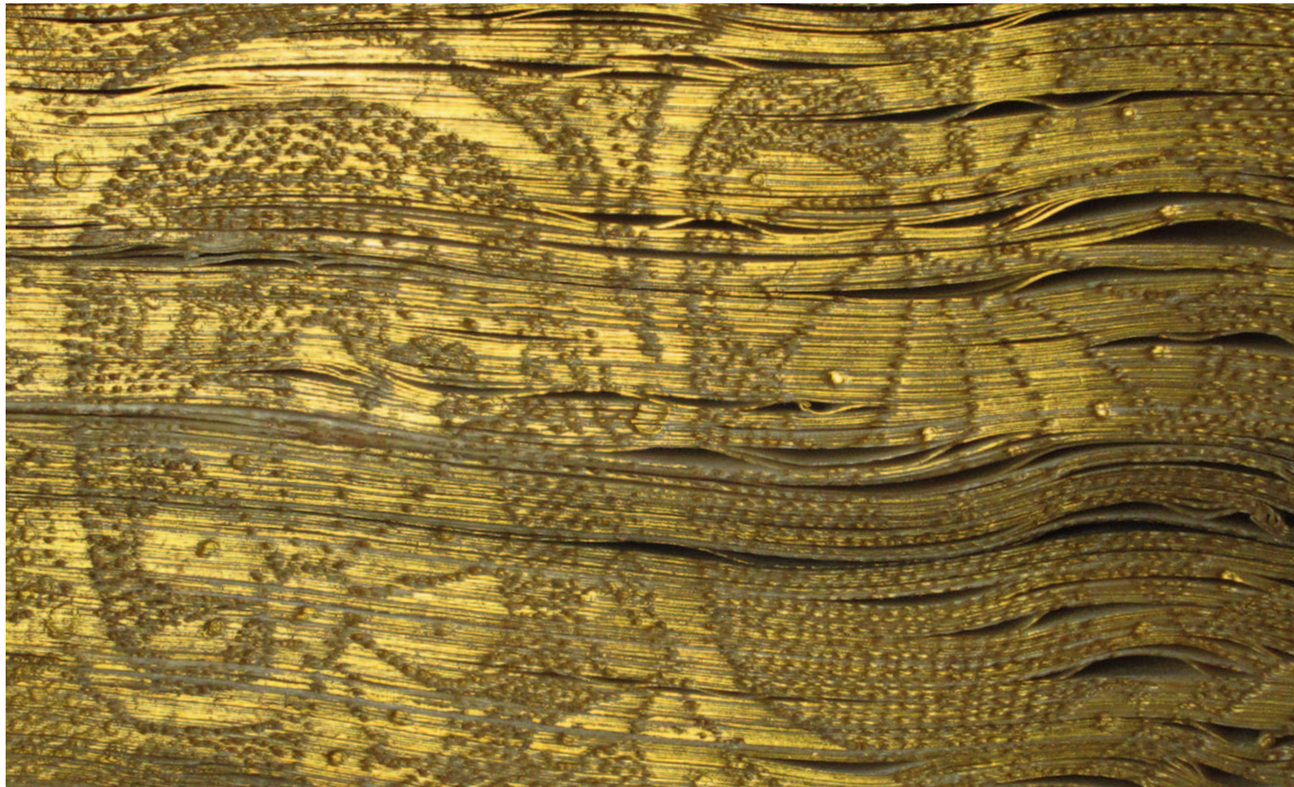
***Missal de la Generalitat*, 1524-1526, Biblioteca del MNAC, f. CXCIX. Enquadernació del missal, exemplar de luxe d'enquadernació heràldica en estil mudèjar renaixentista. Detall del girador del missal teixit amb fils vermells i grocs.**

Generalitat Missal, 1524-1526, Biblioteca del MNAC, f. CXCIX. Binding of the missal, an example of luxury heraldic binding in the Renaissance Mudejar style. Detail of the ribbon woven from yellow and red thread used to turn the pages of the missal.

quals a més caldria sumar el cost del material. L'or, per cert, s'aplica en làmina, la qual cosa, sent un distintiu de riquesa, no deixa de respondre a una concessió al passat i és ja un anacronisme.

Només en arribar al final, quan tanquem el missal i el deixem sobre l'altar recolzat en el coixí de domàs, prenem consciència de la seva condició de "llibre objecte". Llavors és també quan la relligadura adquireix el protagonisme que li correspon i mereix. Hom ha de valorar-la molt especialment. És una enquadernació volgudament luxosa, per tal de distingir i ennoblir, i conferir al missal, per tant, una càrrega simbòlica afegida. És, de fet, una enquadernació de tipus heràldic, amb l'escut caironat de la creu del General feta amb mosaic de pells, repetit fins a quatre vegades, dues en cada coberta; al voltant, les sanefes gofrades que emmarquen els escuts formen una decoració mudèjar molt variada, de cintes entrecreuades, nusos i llaços; la decoració es completa amb diverses aplicacions daurades de florons formant motius; els nervis estan ressaltats i el tall —espectacular—, cisellat i daurat. S'han conservat les capçades del cosit original dels quaderns i un dels giradors teixit amb fils grocs i vermells[57].

Malgrat que la coberta anterior està solta i que un dels escuts ha perdut el mosaic de pell, en conjunt l'enquadernació segueix sent el que era: un exemplar de luxe, obrat al Principat, d'enquadernació heràldica en estil mudèjar renaixentista. És evident que tard o d'hora serà necessari intervenir-hi, però és important que es faci d'una manera mínimament agressiva, que no impliqui el desmembrament del còdex per fer una relligadura completament nova —encara que s'hi integrin les pells primitives. Per mor de restaurar, fóra incomprensible i del tot injustificable la pèrdua d'un munt de dades relatives al procediment: l'acoblament de les posts amb el cos del llibre, l'entrega i la subjecció per mitjà dels nervis, el sistema de cosit dels quaderns, etc. També la lletra petita és història. Ja que la relligadura ha resistit tant, fem el possible perquè segueixi resistint sense que perdi la seva dignitat primigènia.



→

Filets i tres ferros es combinen per formar les diferents sanefes mudèjars; a més s'usa un quart ferro per al floró daurat.

Tall del missal, daurat i cisellat, amb un motiu de roleus i margarides.

Fillets and three pieces of iron are combined to form the different Mudejar borders; moreover a fourth piece of iron is used for the gilded floret.

Carving of the missal, gilded and engraved, with a motif of rollers and daisies.

57. Els filets es combinen amb tres ferros per formar els diferents motius de les sanefes mudèjars —un quart ferro s'usa en els florons daurats. Vegeu *Encuadernaciones Españolas en la Biblioteca Nacional* 1992, p. 29 i 30. Destaca per la seva raresa el tall daurat del missal, cisellat amb un motiu de roleus i margarides, i l'ús poc comú de pell blavosa en la confecció dels mosaics dels escuts. Volem agrair a Aitor Quiney, conservador de la BNC, l'ajuda rebuda en l'anàlisi i valoració de l'enquadernació del missal. Les enquadernacions heràldiques de la Generalitat són un altre capítol pendent per a la història de l'art i del llibre.

Els Ros, argenters *de traça* al servei del General

JOAN DOMENGE

Pels volts de 1600 els diputats encarregaren importants objectes d'argent per a la capella de la Generalitat a Felip Ros, un mestre d'anomenada. L'any 1596 decidiren que fes un joc de brandoneres i, dos anys després, el tornaren a triar per a una obra de gran compromís: el reliquiari de l'os de sant Jordi. Hem vist que per guanyar-se aquesta comanda, Ros s'hagué d'imposar sobre altres candidats i ho féu amb una traça aclamada unànimement per la seva perfecció i perquè garantia l'èxit de la comesa, o almenys així es va creure. Anys més tard, un fill seu del mateix nom s'encarregava de realitzar uns altres canelobres (1623) i, a més, venia als diputats un reliquiari amb molta pedreria per guardar-hi una relíquia de sant Jordi (1626). Per sort, algunes obres d'aquests argenters s'han salvat de les malmenades que ha patit el mobiliari de la Generalitat i es poden veure actualment a la sagristia de la capella de Sant Jordi[1].

Encara que el General tenia entre els seus *officials mecànichs* un argenter que s'encarregava de reparar, mantenir i netejar els *utensilia sacra*, cercava mestres de renom per a comandes especials. A la fi del cinc-cents, Felip Ros es trobava en plena maturitat. Feia una trentena d'anys, el 1567, que havia presentat com a passantia un penjoll, una de les joies més corrents en les proves dels argenters d'aquells anys[2]. El seu resulta singular en incorporar una adoració dels pastors, acompanyada per les paraules evangèliques *Puer natus est nobis*, en el medalló central. L'escena se situa dins les ruïnes d'una arquitectura classicista, amb volta cassetonada, cúpula i joc de pilastres que mostren la capacitat del dibuixant per suggerir la profunditat espacial de manera convincent. Encercla la sacra representació un emperlat i una garlanda de fulles i fruits, resolta amb tinta, daurats i tocs d'aquarel·la que permeten intuir les parts que en la joia s'esmaltarien[3]. Penja de l'anella superior un "exòtic" mascaró consemblant als que es troben en altres objectes litúrgics de cultura classicista[4], potser oberts també a les icones arribades del nou món. A la part inferior, dins d'una placa rectangular voltada de cartel·les, s'hi pot llegir *Philippus Ros me fecit, 1567*[5].

La passantia revela la mà destra d'un dibuixant que trenta anys més tard continuava seduint els clients amb bones traces. Tanmateix, com ja va assenyalar P. Muller (1972), la invenció de l'escena de l'adoració no és mèrit de Felip Ros, sinó que repeteix la d'un medalló realitzat dos anys abans per Lukas Richter, un medallista de Kremnitz que treballa a la manera de Peter Flötner de Nuremberg[6]. De fet, quan es mira la passantia al costat d'alguns exemplars conservats d'aquesta medalla, hom comprova que no es tracta només d'una inspiració genèrica, ans d'una rèplica exacta, com d'altres que se'n feren en joies —per exemple, en un camafeu d'àgata gris, conservat a Viena. Felip Ros, doncs, no fou original; es va servir d'un model ben recent que degué mirar i remirar —o dibuixar tantes vegades com calgués— abans de presentar-lo davant dels examinadors. És difícil dir si l'argenter va tenir a mà una medalla, alguna joia que ja en feia una

1. Els dos reliquiaris suara esmentats s'han pres en consideració en l'apartat anterior.

2. Garriga 1986, p. 138.

3. Vegeu la detallada descripció de Trallero 1988, s. p.

4. Un rostre similar es veu al capdamunt d'un marc, de la darreria del cinc-cents, acoblat a un portapau anterior que es conserva al Museu Bargello de Florència i que hom relaciona amb el ric repertori de motius presents a l'obra de Niccolò Raffaello Pericoli, *il Tribolo*, arquitecte i escultor italià de la primera meitat del XVI. Collareta & Capitanio 1990, p. 139-140.

5. Tant les capitals amb què escriu el seu nom, com les cursives que empra en la inscripció bíblica revelen que Ros dominava la cal·ligrafia, un fet no gaire comú entre els argenters coetanis, tal com palesen els fulls de moltes altres passanties.

6. Muller 2012, p. 52-53. L'autora assenyala diverses obres que reprodueixen la mateixa escena. També es troba, entre d'altres, en una medalla de l'Ulrich Middeldorf Collection (Flaten 2012, p. 165).

El templet circular que corona el reliquiari, obrat per Felip Ros pels volts del 1600, palesa el domini de les formes clàssiques. Tots els detalls arquitectònics —basaments, columnes, balustrades, capitells...— són resolts amb una gran correcció.

Els *putti* amb llança i escut de sant Jordi que encerclen la llanterna seran replicats en les obres del seu fill homònim, Felip Ros "menor".

The circular templet that crowns the reliquary made by Felip Ros around 1600 shows the domination of classical forms. All the architectural details – bases, columns, balustrades, capitals – are resolved with great accuracy.

The *putti* with lance and shield of St George encircling the lantern were replicated in the works of his son of the same name, Felip Ros "the Younger".

7. El cas de Ros no és únic. A tall d'exemple es pot citar el saler que el *platero* Gómez Alonso va presentar l'any 1556 com a passantia, car copia un dibuix de Cornelis Floris, gravat per Hieronymus Cock el 1548. Muller 2012, p. 43-45.

8. No sabem si l'unia algun vincle de parentiu amb un Janot Ros que féu la passantia l'any 1550 i es va tornar a examinar el 1572. AHCB, Llibres de passanties, II, f. 158. Duran 1916, p. 29.

9. Gudiol 1920a, p. 129; Duran i Sanpere 1946, p. 186-187; Duran i Sanpere 1973, p. 522-523; Alcolea 1975, p. 206; Dalmases & Giralt-Miracle 1985, p. 146.

10. Els diputats i oïdors prometeren lliurar a l'argenter monedes de plata per a fondre-les i remunerar el seu treball a raó de 28 reials per marc d'argent treballat, amb una bestreta de 200 lliures. Puig & Miret 1909-1910, p. 46-47; Duran 1915, p. 257.

rèplica, o simplement un gravat que podia difondre's arreu amb més celeritat. Així, la passantia de Ros revela més bona mà i enginy per copiar que no pas capacitat d'*inventio*[7].

Els inicis de l'activitat professional de Ros resulten boirosos[8]. No és fins a la dècada dels vuitanta que es té constància documental dels primers encàrrecs fets pels consellers de Barcelona. El 1588 li demanen una urna d'aram daurat per custodiar i ostentar millor el cos de santa Madrona en processons de rogatives; poc després, convençuts del seu bon ofici, el tornen a sol·licitar per a un joc de canelobres en forma d'àngel i amb el escuts de la ciutat, destinats a la capella de la seva casa. La resta de comandes documentades que rep en els anys següents acrediten la consolidació del taller i la seva creixent anomenada[9].

És molt probable que els diputats del General coneguessin les obres realitzades per Ros, almenys les que havia fet per a la Casa de la Ciutat i, per això mateix, sol·licitessin els seus serveis. Per ara, la primera comanda coneguda que feren al mestre és un joc de brandoneres (1596). Es tractava d'unes peces notables, de 200 marcs d'argent, per a ús i servei de la casa, que havien d'estar enllestides *ab tota perfecció i compliment* vuit dies abans de la festa de Sant Jordi de 1597. Felip Ros n'havia fet la traça i l'havia presentada als diputats; un cop signada i *senyalada* per l'escrivà major, li havia estat restituida perquè la pogués seguir fil per randa en l'obratge[10].

Hom ha considerat que es tracta dels dos canelobres d'argent conservats a l'actual sagristia[11]. D'entrada, els trets tipològics i formals permeten avalar la hipòtesi, car s'hi veu encara la simplicitat "classicista" tan característica de les formes artístiques al llindar de 1600. Però la quantitat d'argent que s'hi destinava permet intuir unes obres més monumentals. La base és circular i la tija es compon d'una successió de cossos quadrangulars, bulbosos, cilíndrics i en forma de casquet esfèric; el plat reprodueix la forma del peu, encara que invertida. La decoració incisa també és sòbria i tota plana: mirallets, formes ovalades i vegetals estilitzats llueixen en contrast amb la superfície, més mat, de les parts ratllades amb petites incisions. Només unes minúscules figures al nus quadrangular del qual arrenca la tija es desmarquen de la resta d'ornaments. El joc de brandoneres es distingia de la resta de canelobres que la casa havia encarregat per il·luminar la capella i altres dependències en les grans solemnitats. Així, en l'inventari de 1772 es diferencien els sis amb peu triangular dels *dos candeleros maiores que los antecedentes, en forma redonda que son como ciriales*, una clara al·lusió, pensem, al joc obrat per Ros[12]. Tant l'estructura com l'ornamentació de les brandoneres és consemblant a la d'altres canelobres realitzats en obradors barcelonins pels volts de 1600, que es conserven en algunes parròquies vallesanes[13]. Els de Malanyanes, contractats per l'argenter de Barcelona Guillem Coves —que porten la data de 1622 inscrita— i un parell de candelers marcats amb el punxó de Girona, manifesten lleugers canvis en la decoració, més acurada i d'acord amb els motius que dibuixaven els argenters en les seves passanties als inicis de la dissetena centúria[14].

En els anys del canvi de segle, la Generalitat confia novament en Felip Ros per a l'obratge del gran reliquiari de l'os de sant Jordi. Altres indicis permeten entreveure el rol destacat que va tenir l'orfebre en el panorama artístic català del tombant de segle. Un rol que depassa l'àmbit de l'argenteria, com bé s'endevina l'any 1601, quan a l'hora de visurar-se el retaule del Roser de Sant Quintí de Mediona, obra dels Rovira, tothom va recomanar als jurats de la vila que confiessin en el criteri i la fama de Felip Ros. El mestre, amb un gest d'humilitat que l'honora, va advertir que era competència seva mirar si l'or tenia la qualitat desitjada i si s'havia aplicat correctament, però que no ho era jutjar-ne les pintures. Els jurats insistiren i suplicaren que també donés el seu parer, per ser *hom que entén molt bé en cosa de pintures, encara que no sie de llur art*[15]. No podríem trobar una testimoniança més explícita del reconeixement cap a un mestre que traspassava les fronteres del seu propi ofici artístic. La qualitat de la passantia i els elogis que suscità la traça per al reliquiari de Sant Jordi fan sospitar, doncs, que la seva fama no era immerescuda.

El mateix any, Felip Ros "major" va obrar per a la Llotja de Barcelona una imatge de Sant Ramon de Penyafort[16] i el 1602 va contractar una creu per a la confraria del Roser de la vila de Sallent que havia de tenir enllestida l'any següent; a la concòrdia consten com a fiadors els seus fills, Pere i Felip Ros[17]. Encara el 1603 participava, al costat de l'imaginaire Pau Forners, en la visura dels retaules de Sant Martí de Teià i de Llavaneres, obrats pel fuster barceloní Antoni Mas[18]; a banda d'adobs en les figures, recomanaven que s'esmenessin algunes faltes del retaule de Teià *en lo de la architectura*, observació que revela altre cop la seva competència a l'hora de valorar la composició, l'estructura, l'arquitectura del moble. No sorprèn que sigui així quan hom veu el que Ros havia dibuixat a la passantia i el caràcter "arquitectònic" del reliquiari de l'os de sant Jordi.

El mestre degué morir poc després, car foren els fills suara nomenats els que acabaren de cobrar el gran reliquiari pels volts de 1606[19]. Per tant, altres peces conservades —com el reliquiari dels sants Fabià i Sebastià, procedent de la capella de la Casa de la Ciutat (1611) o el reliquiari dels Sants Dubtes de la catedral de Girona (c. 1624)— i nombroses comandes documentades fetes a un homònim argenter s'han d'assignar per força al seu fill[20]. Felip s'havia examinat el 1597, just trenta anys després del pare. Pere, l'altre fill argenter, no realitzaria la seva prova fins al 1607, a l'edat de trenta-cinc anys.

El pas de la piràmide al templet es resol amb una combinació de motius heràldics (la creu de Sant Jordi), elements ornamentals, querubins i extravagants atlants.

The passage from the pyramid to the templet is resolved with a combination of heraldic motifs (the cross of St George), ornamental elements, cherubim and extravagant atlantes.

11. Carbonell & Garriga 2004, p. 71. Per a aquest treball el mestre hauria rebut almenys 1200 lliures. Per verificar la hipòtesi caldria comprovar-ne el pes, tot i considerar la possibilitat de canvis en un patrimoni que ha sofert tants trasbalsos.

12. AHCB, Reial Audiència, Acords, 6-A. I-5, f. 266. També es diu que "se recompusieron, se limpiaron y se les hizo su caxa para precaverlos en 768", com es féu amb altres joies de la capella. En l'anterior inventari (1718) segurament es compten entre els "ocho candeleros grandes del altar de Sn. Jorge". Muñoz & Catà 2005, p. 339. Igualment estan documentades les neteges i adobs que adesiara es feien al conjunt dels vuit candelers. Dietaris, IX, 2005, p. 140, 913.

13. En són un bon exemple els de Santa Maria de Palautordera, els de Llerona i els de Santa Eulàlia de Ronçana. Cfr. Martí 1981, I, p. 206; II, p. 426, 468.

14. Martí 1981, II, p. 555, 568; *Plata Espanyola*, 1979, p. 22-23.

15. Bosch 2009, p. 82-83.

16. Torras 2001, p. 192.

17. Madurell 1964, p. 139.

18. Madurell 1970, p. 213-214.

19. Carbonell & Garriga 2004, p. 71. Deu ser, doncs, el fill Felip qui realitza l'any 1606 la visura d'una imatge de sant Eloi dels traginers de Cardona obrada per Jaume Lluch. Madurell 1973, p. 70.

20. Encara que F. Duran (1916, p. 40) assenyali —de manera una mica confusa, tot sigui dit— l'existència de dos argenters amb el mateix nom, la historiografia posterior no n'ha fet gaire cas.

Les proves de passantia de Felip Ros pare (1567) i Felip Ros fill (1597) demostren l'assimilació de tipologies, formes i repertori ornamental característics del Renaixement italià, probablement mitjançant gravats.

Felip Ros the Elder (1567) and Felip Ros the Younger's (1597) professional examination pieces show the assimilation of the ornamental typologies, forms and repertory characteristic of the Italian Renaissance, probably through engravings.

21. AHCB, Llibres de passanties, II, f. 334, 378. Ja s'hi refereix Duran 1916, p. 37.

22. Herráez 1999, p. 99.

23. AHCB, Llibres de passanties, II, f. 438; F. Duran 1916, p. 40.

24. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-182, f. 82v. En l'acord ja hi figura el seu fill Mateu com a fermança. L'any abans d'examinar-se, Mateu va contractar amb el seu pare una creu per al *Lignum Crucis* de la catedral de Barcelona. Duran 1915, p. 282.

Si la passantia del *pater* ja mostrava la seva capacitat per al dibuix, tant el gerro que traça Felip com el recipient cilíndric de Pere certifiquen que n'havien heretat la destresa, car revelen un traç segur, una bona capacitat compositiva, un notable coneixement de l'escriptura i el domini d'un repertori ornamental variadíssim, potser aplegat pel taller durant anys, d'ençà que el pare va emprendre el negoci. És digne d'esment la "retòrica" inscripció que acompanya la prova de Pere Ros (*aurifaber escultor argentum et aurum, inventor*)[21] car recorda de prop allò que va argumentar el procurador del cèlebre orfebre Juan de Arfe en el plet que sostingué amb la confraria de Sant Eloi de Burgos a la darreria del cinc-cents: Arfe era *escultor de oro e plata e arquitecto*[22]. La nissaga dels Ros es va perpetuar. Felip va tenir almenys un fill, Mateu Ros, que va practicar l'ofici; la seva passantia (1623) mostra novament l'habilitat congènita per a la traça[23]. El llinatge compareix en altres passanties del segle XVII i del primer terç del XVIII (Josep Ros, Josep Ros menor, Anton Ros, etc.) però és difícil a hores d'ara precisar el grau de parentiu que hi havia entre ells i el que els unia a les primeres generacions.

Felip Ros, fill, va rebre almenys una comanda del General: dos brandons o canelobres per a la capella petita de Sant Jordi (1623). Per al seu obratge tenia poc marge, car els havia de fer segons l'alçària i grandària d'altres dos de bronze que hi havia a la mateixa capella i *ab lo modello y forma que són los dos blandons grans de plata*, molt probablement els que havia realitzat el seu pare vint-i-cinc anys abans[24]. Els canelobres devien ser importants si tenim present que Felip va percebre més de 1.200 lliures per al seu obratge, una part de les quals li fou pagada en espècie (uns candelers grans, una cadena d'or). De totes maneres, en aquest import, hi era compresa la remuneració d'un

Aquestes fotografies històriques de l'altar de la capella —anys 1917 i 1926— mostren la sumptuositat amb què s'exposava el reliquiari *molt bo y sumptuós* de sant Jordi en les grans solemnitats religioses.

These historic photographs of the chapel altar – 1917 and 1926 – show the sumptuousness with which the "very good and sumptuous" reliquary of St George was exhibited at great solemn religious occasions.

reliquiari *ab molta pedreria y molt curiós*, que l'argenter va vendre a la Generalitat el 1626 i que abans hem analitzat. S'ha proposat que aquest joc de canelobres pugui ser el que s'ha servat a la sagristia de la capella de Sant Jordi[25], però la hipòtesi s'ha de considerar amb prudència, car no segueixen ben bé el patró que els diputats ordenaven, és a dir, el de les brandoneres grans. El mòdul triangular del peu, les urpes sobre les quals s'aixequen, les tornapuntes que enllacen les diverses parts de la base o els nusos en forma d'àmfores gallonades semblen decantar-se del model que havia de seguir.

En realitat, els dos canelobres conservats formen part d'un conjunt de peces que, segons I. Rubio, foren regalades quan al segle XX es van instal·lar les vitrines y el *joyero* de la sagristia. En efecte, a l'interior del peu es pot llegir la inscripció *Anthonius M. Llopis Praeses donavit MCMXLVII*. Però els canelobres tenen trets antics, punxons, i la creu de Sant Jordi. Potser es tracta d'unes obres fetes en origen per a la Generalitat, que foren retocades en el segle XVIII[26], que passaren a mans privades i que finalment foren restituïdes al lloc d'origen[27].

El que sembla fora de dubte és que tots els membres de la nissaga dels Ros despuntaren com a bons tracistes. Tanmateix, el resultat de les obres que van realitzar —inclòs el gran reliquiari de Sant Jordi— no permeten, al nostre entendre, una consideració massa entusiasta, car en inspeccionar-los detingudament es veu la limitada capacitat per a resoldre satifactòriament els detalls figuratius. És probable, doncs, que els Ros pertanguessin a una categoria d'artífexs que excel·lien més pels projectes que no pas per les realitzacions, una qüestió que trobem plantejada més endavant entre els grans mestres de l'entorn de 1700. Joan Pau Pol, orfebre associat amb Joan Matons per a l'obratge dels grans canelobres de la catedral de Palma, en una lletra enviada al Capítol el 1703 reconeix que Francesc Via, l'altre candidat amb el qual havien pensat els canonges per a la comanda, és *gran oma per dibuixar, y fa dibuixos per fer obras de plata, y dibuxadas aparexan que an de ser gran cosa*. Però els advertia també que *posadas ditas obras en plata són molt bastas y molt inferiors acabadas*[28]. Cal reconèixer, però, que el judici de Pol en aquesta ocasió no era gens imparcial —estava en joc un suculent encàrrec— i extremament sever en vista de les obres conservades de Francesc Via i del prestigi professional que va tenir.

→

La il·luminació de la capella fou una preocupació constant del diputats. Es conserven canelobres i brandoneres d'argent de diversa tipologia. Se sap que els Ros, tant el pare com el fill, en varen obrar un joc cadascun l'any 1596 i 1623.

The lighting of the chapel was a constant concern of the deputies. Silver candelabras and candlesticks of different types have been conserved. We know that the Ros, both father and son, worked on a set each between 1596 and 1623.

25. Carbonell & Garriga 2004, p. 71. En canvi Ainaud (1988, p. 127) els considera del segle XVI.

26. L'inventari de 1772 allista "seis candeleros de plata para el altar en triángulo", i indica que es varen "recomposar" i netejar. AHCB, Reial Audiència, Acords, 6-A. I-5, f. 266.

27. Entre les peces lliurades s'assenyalen divuit canelobres. Se'n descriuen sis de grans i dos de petits amb base triangular i amb l'escut de sant Jordi. Se'n conserven d'altres de tipus més baix, amb el peu idèntic als dos que comentem. En una fotografia es poden veure instal·lats sobre l'altar de la capella. Rubio 1972, p. 39, 108.

28. Domenge 1995, p. 274.

Parament litúrgic modern i contemporani

MARIÀ CARBONELL I BUADES

La construcció de la nova capella de Sant Jordi, després convertida en Saló del mateix nom, va comportar la fabricació d'un equipament litúrgic específic, tot i que les cerimònies que s'hi van celebrar al llarg del segle XVII foren més aviat escadusseres. Per desgràcia, la documentació no sempre distingeix entre els objectes destinats a cadascuna de les dues capelles coexistents. Com és natural, les peces renaixentistes confeccionades abans de 1610, aproximadament, anaven destinades a la capella gòtica. Fins al primer quart del segle XVI, el parament litúrgic era escàs, si fem cas de la declaració que fan els diputats l'any 1524, recordant que havien de manllevar objectes a la catedral, *cosa molt indecent y deshonrada y ab poca reputació del General*[1]. Això no obstant, la queixa sembla exagerada en vista dels inventaris coneguts, en particular els de 1499, 1512 i 1514[2]. El cas és que l'adquisició de pertret litúrgic és un fet constant a partir del primer quart del segle XVI: dues canadelles i una palmatòria fabricades per Bartomeu Maduixer, l'any 1527; un reliquiari (1547) i un calze de plata daurada (1558) de Macià Gener; una crossa pagada a l'orfebre Jeroni Camanyes, entre 1571 i 1572; una santa Magdalena de plata, que va costar poc més de 674 lliures, obrada per l'esmentat Gener (1573); una bacina cisellada amb figures i fullatges per Rafael Vinyes (1574), valorada en 214 lliures i escaig; un reliquiari de sant Zenó, fet a partir d'un motlle de l'escultor Andreu Ramírez (1576); una gerra d'argent, *amb una figura per ansa e ab un home al cap armat, tenint una alabarda en la mà dreta y un escut en la esquerra*, pagada a Rafael Vinyes l'any 1576; dues copes de plata daurada, *molt obrades de de Flandes* per Llàtzer Avellà (1577); a més de les peces encarregades als dos Felip Ros, pare i fill, que en part s'han conservat i han estat analitzades per J. Domenge en altres capítols d'aquest mateix llibre.

Pel que fa a les vestidures litúrgiques, l'adopció de la moda renaixentista es posa de manifest en dues casulles que ara conserva el Museu del Disseny de Barcelona, amb l'estola i el maniple corresponents. N'hi ha una de vellut vermell que té l'escapulari brodat amb escuts del General i roleus d'estilitzacions vegetals; això no obstant, és possible que la sanefa central se superposi a un teixit més antic, que presenta el motiu decoratiu de la magrana, de tradició gòtica. En tot cas, Rosa M. Martín la data a la fi del segle XVI, sense detectar-hi variacions cronològiques; a més, en destaca la gran perfecció tècnica i la riquesa, el bon estat de conservació i la mà més experta que va brodar la franja central[3]. Pel color no es pot identificar amb cap de les casulles encarregades pels diputats l'any 1565, de domàs blanc per a la Quaresma i de vellut negre per a les misses de rèquiem[4] ni amb les adquirides l'any 1574, de color indeterminat però amb franja d'or i de vellut carmesí[5] —però sense cap indicació precisa que permeti identificar-la amb la que ara ens interessa—; ni amb les vestidures que manaren fer l'any 1578[6].

És més espectacular l'altra casulla cinccentista, també de color carmesí —és a dir, destinada a festes litúrgiques especials—, que llueix un escapulari decorat amb figures de

1. Puig & Miret 1909-1910, p. 422 i s.; Ainaud 2000, p. 105-106; Carbonell 2005, p. 61-63.

2. Serra-Ràfols 1930.

3. Ainaud & Alarcia 1986, p. 98.

4. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-135; 1565, 13 de febrer. També decideixen confeccionar un pal·li de vellut carmesí, un pal·li negre, un pal·li blanc brodat amb la Mare de Déu entre dos escuts del General i una cortina de vellut negre per tapar el Retaule de sant Jordi.

5. ACA. Generalitat, Deliberacions, N-142, f. 820; 1574, 3 de novembre. La casulla verda esmentada suara s'havia de fer aprofitant el domàs d'una cortina de la capella i la vermella d'una altra casulla del mateix color que estava molt esquinçada, encara que tenia *freses* o franges bones i útils. A més, calia confeccionar dues dalmàtiques de vellut carmesí per als escolans.

6. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-144; f. 620; 1578, 25 de febrer. Es tracta de dues estovalles d'altar —unes de tafetà per a la capella i unes d'or i seda per a l'ara que es col·locava als corredors del pati el dia del patró— i dues dalmàtiques de vellut carmesí, potser perquè no s'havien confeccionat les que s'havien previst quatre anys enrere. En canvi, no és impossible que la casulla en qüestió, deixant de banda l'escapulari, es pugui identificar amb la que els diputats encarregaven l'1 d'agost de 1499: "attès que los vestiments de la capella són ja romputs per haver molt servey, que es facin a obs de la capella de la dita casa un pali e una casulla de domàs o cetí carmesí e un camis guarnit de la matexa seda". ACA, Generalitat, Deliberacions, N-118, f. 104.

DOMINGO BARETXA
Afegit lateral al frontal gòtic de Sant Jordi, 1616. El treball de brodat és de Baretxa, però la traça és anònima. Els motius són típics del repertori renaixentista, grotescos i trofeus militars, que emmarquen la creu de Sant Jordi.

DOMINGO BARETXA
Lateral addition to the Gothic St George frontal, 1616. The embroidery is by Baretxa, but the design is anonymous. The motifs are typical of the Renaissance repertory, grotesques and military trophies which frame the cross of St George.

ÀNGEL GARCIA, àlies *MADUIXER*
Brodats de casulla, 1550, Museu del Disseny de Barcelona. Sens dubte, l'escapulari amb les imatges de la Mare de Déu amb l'Infant i dels sants Jaume, Sebastià, Jordi i Magdalena és obra del brodador Maduixer, però el teixit de la casulla podria ser posterior.

ÀNGEL GARCIA, also Known as MADUIXER
Chasuble embroideries, 1550, Museu del Disseny de Barcelona. Without doubt, the scapular with the images of the Virgin with the Child and St James, St Sebastian, St George and St Mary Magdalene is the work of the embroiderer Maduixer, but the fabric of the chasuble could be later.

sants. Com en el cas anterior, no és impossible que el cos i l'escapulari siguin confeccions diferents, ambdues d'estil renaixentista, unides en una sola vestidura. La sanefa central llueix capelles, la traça de les quals hom ha atribuït erròniament al pintor Joan de Borgonya, a partir de la notícia que l'any 1524 cobrava *per haver rescanyades les tretze istòries se han de brodar d'or, perles, frezedures de les dues capes de brocat se fan per ornament de la capella de la present Casa de la Diputació*. Però d'aquestes capes no es tenen més notícies. A més, la documentació novament exhumada permet de reconstruir l'encàrrec[7]. En efecte, el 25 de setembre de 1550 els diputats encarregaven la confecció d'una casulla, amb estola i maniple, al brodador del General —ho era des de l'any 1545— Àngel Garcia, àlies *Maduixer*, aprofitant el vellut antic que hi havia a la casa (per exemple, un brocat amb les armes del papa Lleó X, que la institució havia confiscat per frau i del qual es conserva un altre fragment amb l'heràldica pontifícia al Museu del Disseny de Barcelona, convertit en un frontal d'altar; duu brodat al centre l'escut del General i, com tots els que procedeixen de la capella de Sant Jordi, fa 70 × 160 cm). El model a seguir era la casulla que mossèn Francesc Ferrer havia regalat a la catedral. A la *fresadura* o escapulari, Maduixer hi havia de brodar amb or i seda cinc tabernacles: a la part frontal, sant Jaume i sant Sebastià; a

7. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-130, f. 145.

la part dorsal, la Mare de Déu amb l'Infant, sant Jordi i santa Magdalena. A més, *en lo lloc on són les medalles* hi havia d'afegir la creu de Sant Jordi. El disseny de les capelles és obra d'un pintor anònim, llevat que Maduixer en sigui també el responsable. Les figures, emmarcades a banda i banda per un balustre, apareixen sòlidament assentades sobre un paviment dibuixat en perspectiva —amb més voluntat que encert geomètric, però— i al davant d'un paisatge estructurat en dos plans de profunditat molt sintètics i variats —ja que incorporen arquitectures, vegetació, etc. Predominen els colors blau, verd, rosa i siena. Com ha observat Rosa M. Martín, el brodat és fet amb la tècnica de l'or matisat, subjectat per puntades de seda molt pròximes entre si, i les carnacions són brodades amb sedes a punt de matís, amb falsa cadeneta o repunt amb l'objectiu de ressaltar-ne el volum. La cota de malla de sant Jordi està feta de torçals fluixos d'argent. L'experta afegeix que les franges laterals són de setí de seda d'ordit vermell i trama daurada, amb decoració renaixentista de colors daurat, blau, verd i ocre. No hi veu fluctuacions cronològiques i data el conjunt a la fi del segle XVI, potser reaprofitant dibuixos de J. de Borgonya[8], una hipòtesi que ara cal descartar, com s'ha demostrat abans. La casulla estava acabada el mes de maig de 1551, quan la valoraven en 108 lliures els brodadors Joan Déu i Joan Fuster. L'encàrrec a

8. Ainaud & Alarcia 1986, p. 96-97.

Casulla de tradició gòtica, potser de finals del segle XV, decorada amb el motiu de la magrana i escapulari renaixentista afegit posteriorment, Museu del Disseny de Barcelona.

Chasuble in the Gothic tradition, perhaps from the late 15th century, decorated with the Renaissance motif of the pomegranate and scapular added later, Museu del Disseny de Barcelona.

Maduixer comprenia, a més d'aquesta casulla, un pal·li o frontal de brocatell, decorat amb tres sants i l'heràldica de la Generalitat, uns tovallons de vellut morat i tres coixins de brocat per recolzar-hi el missal. D'aquesta comanda, no en formaven part altres dues peces cinccentistes conservades també al Museu del Disseny, que caldrà deixar en l'anonimat: un altre frontal d'altar, que mostra una imatge de la Mare de Déu brodada al centre i una tovallola de fil d'or i de seda, de color vermell.

L'abillament siscentista que s'ha pogut documentar estava destinat a la capella nova, almenys en bona part. Així, una deliberació dels diputats ens informa que les portaleres confeccionades per Joan Torres l'any 1608 eren *per a la capella gran*[9]. Ara bé, no està clar per a quina de les dues capelles servia llavors el frontal gòtic de Sant Jordi. El cas és que l'any 1616 el brodador Domingo Baretxa hi afegia els *entorns* o brodats laterals, peces que va acabar de cobrar quatre anys més tard per un total considerable de 863 lliures[10]. La deliberació dels consistorials és a bastament explícita:

> Més atenent y considerant que en la present casa de la Deputació hy ha molt gran necessitat de fer uns entorns molt bons al docer de brocat serveix quiscun any per a la festa del gloriós Sant Jordi y altres festes se fan en la capella de la present casa de la Deputació, maiorment en les ocasions que se esperan de la vinguda de S. M. y altrament, attès maiorment que los entorns són vuy en dit docer són molt dolents y vells y de poca importàntia, per onc desitjant Ses Se[nyori]es donar forma y orde en que se fecen dits entorns molt bons de brodador conforme la qualitat de la casa, y dita fàbrica demana y requereix, y així per dita causa han cridat en la present casa molts brodadors y fets fer modellos o patrons de dita feyna, y informar-se bé del cost de dita feyna, e com ningú ab més comoditat y art se sia ofert en fer aquella que mestre Domingo Baretxa, brodador de la present ciutat, y així atteses y considerades les dites coses y la autoritat y benefici del dit General, deliberen sia feta, ordenada y firmada per raó de les dites coses la capitulació y concòrdia següent.

9. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-172, f. 354v; 1609, 23 de novembre.

10. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-176, f. 541; 1616, 16 de novembre.

11. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-182, f. 190v; 1624, 16 d'abril.

12. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-183, f. 859; 1626, 14 de juliol.

13. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-182, f. 293v; 1624, 5 de setembre.

Tovallola de fil d'or i de seda, segle XVI, Museu del Disseny de Barcelona.

Gold thread and silk altar cloth, 16th century, Museu del Disseny de Barcelona.

El document continua amb els pactes estipulats amb l'artista: el termini d'execució (el següent primer d'abril), el model (un patró que els diputats li lliuren, encarregat a part a un artista anònim), el preu (35 lliures per cana), les fermances, etc. Ens interessen sobretot els detalls tècnics: *la qual feyna ha de ser de entretall, de tela de or y tela de plata, formada y perfilada y després retocada y després peleteada amb matisos de sedas, que ve a esser bona obra y molt ben acabada, y ha de esser formada de terçals y de trenças redones, que són las que gastan los brodadors de or y plata*. La tela de plata necessària es va enviar a demanar a l'agent de la Generalitat a la cort, Ramon de Calders, perquè no se n'havia trobat al Principat ni a València ni a Saragossa. Els afegits de Baretxa assoleixen un relleu considerable i són un emmarcament molt digne per al brodat quatrecentista, amb motius característics del repertori tardorenaixentista, com ara grotescs i trofeus militars, a més de l'escut de la institució.

L'any 1624 el brodador Damià Térmens cobrava cent lliures a compte de la renovació feta amb fil d'or del pal·li brodat *per a la capella gran*[11], però la manca de detalls no permet assegurar que es tracti del frontal de Sadurní —de poc ençà engrandit per Domingo Baretxa, com ja s'ha dit— ni tampoc de cap dels dos frontals barrocs que custodia el Museu del Disseny, un molt sumptuós brodat amb fil d'or amb motius vegetals i tres escuts de la Generalitat i l'altre de brocat de seda i lli, decorat amb brancatges de colors verd i siena sobre fons blanc i la creu de Sant Jordi al centre. L'any 1626 el mateix Térmens cobrava el que restava de les 820 lliures que li havien promès per brodar d'or i plata un tern i una capa pluvial; el visurador Cosme Ripoll considerava que la feina valia més de mil lliures, però Térmens es va conformar amb el preu estipulat[12]. També l'any 1624 els diputats encarregaven a l'argenter Andreu Tamarit deu canelobres per *adorno* de la capella gran, sis a imitació dels de la catedral i Santa Maria del Mar i la resta a imitació dels del convent de Santa Caterina que duien armes dels Santcliment[13]. Amb les

Frontal barroc brodat amb fil d'or, Museu del Disseny de Barcelona.

Baroque frontal embroidered with gold thread, Museu del Disseny de Barcelona.

excepcions citades, tot aquest aixovar es pot donar per desaparegut. De data indeterminada, a cavall dels segles XVI i XVII, devien ser un drap brodat amb l'escut de la Generalitat i un dosser de brocat amb orles brodades de trofeus militars, que es conservaven al final de la dècada de 1940, però dels quals no hi ha rastre posterior.

Entre les peces conservades, pertanyen al segle XVII una palmatòria i un salpasser, ambdós de plata i amb la creu de Sant Jordi gravada. Les dues monumentals brandoneres de coure argentat i traça barroca, daten de la segona meitat del mateix segle. En efecte, l'11 de febrer de 1670 els diputats les encarregaven als mestres courers Joan Sorelló i Pere Cerdanya a canvi de 529 lliures i escaig, 144 de les quals compensaven la manufactura. Les peces (*candaleros de llautó dits borondons*) estaven acabades el mes de setembre següent[14]. Amb anterioritat, els responsables havien rebut 235 lliures de llautó vell en forma de dos cavalls de foc —és a dir, per a xemeneia— que fins llavors s'estotjaven al guarda-roba.

Fins a la Guerra Civil es va conservar un bell joc de sacres de gust rococó, la més gran de les quals ostentava l'escut de la Reial Audiència i les altres dues la creu de Sant Jordi. Amb molta probabilitat es poden identificar amb les que va fabricar Josep Costa l'any 1765, aprofitant dues de les sis maces de plata llavors existents[15]. Quatre anys abans Costa ja havia obrat un calze[16], però llavors la capella renaixentista s'havia secularitzat i els oficis se celebraven únicament a la capella gòtica. Per sort, del mateix segle, s'han conservat un marc de plata, amb els monogrames coronats de Jesús i de Maria i decoració vegetal naturalista, i un marc de fusta de gust semblant, destinat a contenir dos breus papals de concessió d'indulgències de l'any 1775.

No s'han documentat altres increments del tresor fins a l'època de la Diputació primoriverista, coincidint amb la presidència de J. M. Milà i Camps, entre 1925 i 1930. Ell mateix va regalar l'any 1928 un reliquiari de Sant Jordi d'estil *art déco* i bona qualitat, signat per Ramon Sunyer i Clarà (1889-1963) i amb l'escut heràldic del donant al peu. L'argenter ja havia treballat per a la capella un copó, un encenser i una naveta[17] i és el responsable del frontal de plata, a imitació del que va brodar Antoni Sadurní i per al qual es van esmerçar 200 quilograms de plata. Sunyer és conegut per l'estil que duu el seu nom, una hibridació que combina elements de la tradició local amb altres del cubisme sintètic i per la tasca voluntariosa de renovació de l'art litúrgic, primer en l'època noucentista i després durant la postguerra. En una línia estilística similar cal situar un altre

14. ACA, Generalitat, Deliberacions, N-223, f. 109; 1670, 2 de setembre.

15. AHMB, Audiència, 6A.I.5, f. 52 i 72.

16. AHMB, Audiència, 6A.I.4, f. 124. L'argenter es pot identificar amb Josep Costa i Canals, que va ser diverses vegades diputat del comú i síndic personer de l'Ajuntament de Barcelona.

17. AHDB, llig. B-876, exp. 2, any 1926. El valor total del joc eren 2.765 pessetes. Alhora, el joier Josep Buxeda va lliurar una palmatòria de plata valorada en 190 pessetes.

Drap brodat amb l'escut de la Generalitat i dosser de brocat amb orles brodades de trofeus militars, probablement del segle XVII, que van desaparèixer a mitjan segle XX.

Embroidered cloth with the coat-of-arms of the Generalitat and brocade baldachin with borders embroidered with military trophies, probably from the 17th century, which disappeared in the mid 20th century.

Salpasser de plata amb decoració del renaixement tardà i la creu de Sant Jordi, inici del segle XVII, Capella del Palau de la Generalitat.

Silver sprinkler with late Renaissance decoration and the cross of St George, early 17th century, Palau de la Generalitat chapel.

reliquiari de Sant Jordi, fabricat per Sunyer amb or, esmalts i pedres precioses, que dibuixa estilitzacions vegetals i espigues. En aquest cas, però, no és un encàrrec, sinó un dipòsit de la Lliga Espiritual de la Mare de Déu de Montserrat. L'altre gran creador del noucentisme va ser Jaume Mercadé i Queralt (1887-1967), que s'havia format al taller del pare d'en Sunyer i, com aquest, havia passat per l'escola de Francesc d'A. Galí. Encara que es tracti d'una peça que compleix una funció civil i institucional i, per tant, no es pot incloure en el tresor de Sant Jordi, convé de recordar el disseny de Mercadé, depurat i sintètic, per a l'ensenya presidencial de la Generalitat, feta amb or i àgata, un encàrrec del president Macià de l'any 1932, que, després de complexes vicissituds —només va ser recuperada l'any 1977, gràcies al president Tarradellas—, és usada de nou com a símbol presidencial.

Entre els calzes contemporanis, cal destacar el d'autor anònim que va regalar l'any 1929 Antoni Marimon Papasey, diputat provincial i dirigent de la Liga de Actuación Constitucional; incorpora decoració d'esmalts al peu, a la copa i a la patena. Així mateix, és d'autor anònim una bella creu reliquiari o *Lignum Crucis*, de plata i ivori, amb pedres incrustades al peu i al nus, que va ser donada pels empleats de la Diputació l'any 1929. Finalment, hem d'esmentar un bell reliquiari de forma triangular, que conté relíquies de nombrosos sants i és fabricat amb plata, esmalt i vidre policrom. Apareix signat pel taller Masriera-Carreras (en realitat, Masriera Hermanos y Joaquín Carreras) i va ser regalat per José de Olano, comte de Fígols, l'any 1929, quan ocupava la vicepresidència de la Diputació de Barcelona; el seu escut d'armes apareix esmaltat al peu. És una peça que s'allunya dels postulats modernistes que havien fet famosos els dos tallers d'argenters que des de 1913 integraven una sola societat comercial i es pot adscriure a un eclecticisme que integra elements de la tradició gòtica i de l'*art déco*. Resulten molt suggestius els efectes de transparència que generen els vidres translúcids, a la manera dels vitralls medievals.

ANÒNIM
Calze de plata i esmalts, 1929.

JOSEP COSTA (atribuït)
Joc de sacres de gust rococó, 1765. Va desaparèixer durant la Guerra Civil.

ANÒNIM
Marc de plata, parcialment daurada, decorat amb els anagrames coronats de Jesús i de Maria, segle XVIII.

ANONYMOUS
Silver and enamel chalice, 1929.

JOSEP COSTA (attributed)
Set of altar cards in the Rococo taste, 1765. Disappeared during the Civil War.

ANONYMOUS
Silver frame, partly gilded, decorated with the crowned anagrams of Jesus and Mary, 18th century.

←

JOAN SORELLÓ i PERE CERDANYA (courers)
Brandoneres barroques de coure argentat, 1670-1671.

JOAN SORELLÓ and PERE CERDANYA (coppersmiths)
Baroque silvered copper candlesticks, 1670-1671.

ANÒNIM
Lignum Crucis de plata i ivori, 1929.
Vista de conjunt de la cara dorsal i detall de la teca que conté la relíquia.

ANONYMOUS
Silver and ivory Lignum Crucis, 1929.
Overall view of the back and detail of the box that contains the relic.

TALLER MASRIERA-CARRERAS
Reliquiari de plata, esmalt i vidre policrom, 1929.
Vista de conjunt i dos detalls dels vidres translúcids, que donen lloc a uns suggestius efectes de transparència.

MASRIERA-CARRERAS WORKSHOP
Silver, enamel and polychrome glass reliquary, 1929. Overall view of the back and two details of translucent glass panels which produce evocative effects of transparency.

RAMON SUNYER
Reliquiari de Sant Jordi d'estil *art déco*, de plata daurada, 1928. Vista del conjunt de la cara dorsal i detall de la teca que conté la relíquia.

RAMON SUNYER
Reliquary of St George in Art Deco style, gilded silver, 1928. Overall view of the back and detail of the box that contains the relic.

JAUME MERCADÉ
Ensenya presidencial, en or i àgata, encarregada pel president Macià, l'any 1932. Ja que té una funció institucional, no forma part del tresor de la capella, però és una peça de gran valor simbòlic i disseny de qualitat, d'un dels més importants argenters catalans noucentistes.

JAUME MERCADÉ
Presidential insignia in gold and agate, commissioned by President Macià, 1932. Since it has an institutional function it is not part of the treasure of the chapel, but it is a piece of great symbolic value and quality designed by one of the most important Catalan silversmiths of the 20th century.