



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

La renovació de l'escultura gòtica a Barcelona a l'entorn del 1400

Maria Rosa Terés i Tomàs



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA

LA RENOVACIÓ DE L'ESCULTURA GÒTICA
A BARCELONA A L'ENTORN DEL 1400

Vº. B.

Tesi Doctoral presentada per
Maria Rosa Terés i Tomàs
Dirigida pel Dr. Joaquín Yarza Luaces
Barcelona, 1985

Tuy - Yarza

Al meu marit i
a les meves filles.

INDEX

| | pàgs. |
|---|-------|
| 1. PREÀMBUL..... | 1 |
| 2. EL MEDI: ELS CLIENTS I ELS ARTISTES..... | 7 |
| 2.1. Notes..... | 21 |
| 3. CATALUNYA I LA SEVA ACTIVITAT ESCULTÒRICA EN EL DECURS DEL SEGLE XIV..... | 23 |
| 3.1. Notes..... | 34 |
| 4. CATALUNYA I LES RELACIONS AMB L'EXTERIOR. IMPORTÀNCIA DE PARÍS I DELS DUCATS DE BERRY I DE BORGONYA..... | 36 |
| 4.1. Notes..... | 44 |
| 5. ELS PROTAGONISTES DE LA RENOVACIÓ I LA SEVA RELACIÓ AMB BARCELONA..... | 46 |
| 5.1. Notes..... | 52 |
| 6. PERE MORAGUES, ESCULTOR I ORFEBRE..... | 54 |
| 6.1. Notes biogràfiques..... | 55 |
| 6.2. Els anys previs a l'anada a Saragossa... | 63 |
| 6.2.1. El compromís de fer set imatges de fusta..... | 65 |
| 6.2.2. L'atribució de la Verge de la Mercè..... | 68 |
| 6.2.3. Les creus de pedra per a les muntanyes de Montserrat..... | 77 |
| 6.2.4. Els sepulcres del convent de Santa Caterina..... | 81 |

| | | |
|--------|--|-----|
| 6.2.5. | La comanda de Jaume de Viviers, prior de Montserrat..... | 91 |
| 6.2.6. | El sepulcre de Ramon Serra el Vell a l'església de Santa Maria de Cervera..... | 97 |
| 6.3. | L'estada a Saragossa..... | 102 |
| 6.3.1. | El sepulcre de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna a la parro- quieta de la Seu..... | 104 |
| 6.3.2. | La tomba de la infanta Teresa d'Entança i la dels seus fills Isabel i Sanç al convent de Sant Francesc de Saragossa..... | 114 |
| 6.3.3. | La Custòdia dels Corporals de Daroca..... | 120 |
| 6.3.4. | El malaurat sepulcre de Juan Fernández de Heredia..... | 126 |
| 6.4. | Els darrers anys de la seva activitat a Barcelona..... | 130 |
| 6.4.1. | La decoració de la capella Bar- barà-Togores al claustre de la catedral de Barcelona..... | 131 |
| 6.4.2. | Imatge jacent d'un abat al Museu d'Art de Catalunya..... | 136 |
| 6.5. | Notes..... | 140 |
| 7. | PERE ÇA ANGLADA..... | 168 |
| 7.1. | Introducció a l'època de çà Anglada..... | 169 |
| 7.1.1. | L'inici de les obres del cor. Les parets de tancament..... | 171 |
| 7.1.2. | La problemàtica entorn de la ca- aira episcopal de la catedral de Barcelona i el sepulcre d'Arnau de Mont-rodó de la catedral de Girona..... | 175 |

| | |
|---|-----|
| 7.1.3. La imatge de sant Pere procedent del retaule de la parròquia de Cubells..... | 186 |
| 7.2. Biografia de Pere çà Anglada..... | 189 |
| 7.3. L'activitat de Pere çà Anglada a la catedral de Barcelona..... | 195 |
| 7.3.1. El cadirat alt del cor de la catedral de Barcelona..... | 196 |
| 7.3.2. La trona de la catedral i la seva escala d'accés..... | 240 |
| 7.3.2.1. La trona..... | 241 |
| 7.3.2.2. L'escala d'accés i el grup escultòric de l'Anunciació.. | 249 |
| 7.3.3. La imatge jacent de sant Oleguer..... | 254 |
| 7.4. Els encàrrecs municipals..... | 260 |
| 7.4.1. La Font de l'Àngel..... | 261 |
| 7.4.2. Les imatges del Saló de Cent..... | 267 |
| 7.4.3. L'arcàngel sant Rafael de la façana de la Casa de la Ciutat... | 275 |
| 7.5. Altres activitats..... | 284 |
| 7.5.1. La Verge del retaule major de la catedral de Monreale, a Sicília..... | 286 |
| 7.5.2. La MaredeDéu del Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró..... | 290 |
| 7.6. Notes..... | 296 |
| 8. ELS ESCULTORS DE L'EQUIP DE L'ARQUITECTE ARNAU BARGUÉS..... | 347 |
| 8.1. Arnau Bargués. Dades biogràfiques i activitat professional..... | 348 |
| 8.1.1. La façana de la Casa de la Ciutat..... | 354 |

| | |
|---|-----|
| 8.1.2. El palau del rei Martí l'Humà al monestir de Poblet..... | 365 |
| 8.1.3. Les mènsules del palau dels Cabrera a Blanes..... | 379 |
| 8.2. Notes..... | 382 |
| 9. ANTONI CANET..... | 398 |
| 9.1. La catedral de Barcelona com a gran centre aglutinador i difussor de noves propostes..... | 399 |
| 9.2. Biografia d'Antoni Canet..... | 402 |
| 9.3. Els primers anys de la seva activitat... | 410 |
| 9.3.1. La intervenció d'Antoni Canet a l'obra del cor..... | 411 |
| 9.3.2. La presència d'Antoni Canet al portal del Mirador de la cate- dral de Ciutat de Mallorca..... | 414 |
| 9.3.3. La hipotètica intervenció d'An- toni Canet en la construcció de la porta de l'església de la Trinitat de Barcelona..... | 419 |
| 9.3.4. La decoració de la capella de les Fonts Baptismals de la ca- tedral de Barcelona..... | 424 |
| 9.3.5. La porta de l'antiga Sala Capi- tular al claustre de la catedral de Barcelona..... | 429 |
| 9.4. La consolidació professional d'Antoni Canet..... | 437 |
| 9.4.1. El sepulcre del bisbe Ramon d'Escales a la catedral de Barcelona..... | 438 |
| 9.4.2. Hipòtesi sobre l'actuació d'An- toni Canet com arquitecte a la catedral de Barcelona..... | 452 |

| | |
|---|-----|
| 9.5. El nomenament d'Antoni Canet com a mestre major de la catedral de Girona..... | 455 |
| 9.5.1. Les dues primeres claus de volta de la gran nau..... | 463 |
| 9.5.2. La darrera comanda coneguda. Un tabernacle de fusta per a l'altar major de l'església de Sant Domènec de Girona..... | 468 |
| 9.6. El cercle d'Antoni Canet..... | 471 |
| 9.6.1. Paral·lels estilístics amb les imatges del retaule major de Santes Creus..... | 472 |
| 9.7. Notes..... | 478 |
| 10. L'HERÈNCIA DE PERE ÇA ALGLADA..... | 505 |
| 10.1. Els piquers-escultors anteriors a l'obra del cor..... | 506 |
| 10.2. Francesc Marata..... | 509 |
| 10.3. Llorenç Reixach..... | 519 |
| 10.4. Jaume Brot..... | 528 |
| 10.5. Notes..... | 531 |
| 11. CONCLUSIONS..... | 543 |
| 12. APÈNDIX DOCUMENTAL..... | 559 |
| 13. BIBLIOGRAFIA..... | 816 |
| 13.1. Fonts Manuscrites..... | 817 |
| 13.2. Fonts Impreses..... | 821 |
| 13.3. Treballs..... | 823 |

1. PREAMBUL

Una de les etapes més interessants de l'escultura catalana és, sense cap mena de dubte, aquella que, tenint com a centre la ciutat de Barcelona, es desenvolupa entre els darrers anys del segle XIV i començaments del segle XV. La nostra tesi de llicenciatura ja l'havíem fet centrada en l'estudi d'un dels seus principals integrants, Pere çà Anglada, tot i que aleshores erem perfectament conscients que l'obra d'aquest autor no es podia entendre d'una forma aïllada. Per això, quan va ser el moment d'escollir el tema de la nostra tesi doctoral, ens inclinarem per l'ampliació de l'àmbit de recerca, cara a poder precisar millor quines havien estat les circumstàncies, i també els veritables protagonistes, de la renovació de l'escultura barcelonina cap el 1400.

Això ens ha portat a destacar el paper jugat per la catedral de Barcelona que, per aquests anys, encara estava en plena etapa constructiva. Tots els escultors que reflecteixen en la seva producció el canvi estilístic, que trenca amb la tradició trescentista i obre les portes a les grans realitzacions de la primera meitat del segle XV, estan relacionats més o menys directament, amb l'obra de la Seu de Barcelona i, la majoria, en l'empresa escultòrica del cor, sota la direcció de Pere çà Anglada.

Alguns d'aquests escultors treballaran paral·lelament en altres obres, patrocinades per la reialesa o pels mateixos organismes del govern municipal, creant-se d'aquesta manera una unitat artística especialment acusada.

A l'hora d'establir els límits del nostre treball, no hem cregut convenient fer-ho amb criteris

estrictament cronològics. Això hagués significat l'exclusió d'obres anteriors però que per les seves característiques d'estil s'apropaven molt més a l'art de finals de segle; aquestes són les circumstàncies de la producció de Pere Moragues. D'altra banda ens hauria obligat a incloure'n d'altres que, tot i essent més avançades per les dates de realització, es mantenien parcialment al marge de la renovació; Jordi de Déu és un escultor format en la tradició trescentista de l'obra pobletana però que, durant els darrers anys de la seva activitat, entra en contacte amb l'ambient renovador que es viu aleshores a Barcelona. En aquest sentit, més que no estudiar la figura de l'escultor —tasca que actualment cu a terme Pere Beseran i que, creiem, aclarirà algunes qüestions entorn d'aquesta personalitat artística—, ens hem proposat d'abordar la problemàtica puntual de la seva suposada activitat a la catedral de Barcelona i a la Casa de la Ciutat.

No hem inclòs en el nostre treball a Pere Oller, perquè, si bé és un dels artistes que inicia la seva activitat treballant a l'obra del cor, el millor de la seva producció va més endavant, quasibé arriba a mitjans del segle XV, i no reflecteix tan bé com els altres l'esperit renovador. Amb tot, constitueix la figura central d'un estudi actualment en marxa.

Després d'uns capítols introductoris on es tracten qüestions generals però necessàries de cara a poder delimitar el marc del nostre treball, passem a fer l'estudi dels que considerem els veritables protagonistes de la renovació escultòrica. En primer lloc estudiem la figura de Pere Moragues, com a clar introductor d'aquest canvi i, a continuació, distingim dos grans nuclis de creativitat: un d'ells centrat en la figura de Pere çà Anglada, amb el que suposa, els precedents i les conseqüències (A. Canet, F. Marata, Ll. Rexach), i l'altre, constituït pel grup d'escultors que treballen en la decoració de les obres encarrega-

des a Arnau Bargués. Les interrelacions d'aquests dos grups són ben clares, la qual cosa justifica encara més la unitat de criteris existent.

Per a nosaltres ha estat imprescindible la recerca documental a l'hora d'organitzar el treball, de justificar les intuïcions estilístiques i de treure'n conclusions. Hem dedicat moltes hores a aquesta tasca, amarga quan els arxius no han estat generosos, però que d'altres vegades ens ha proporcionat importants satisfaccions.

Pel que fa als arxius de la Catedral i de l'Institut Municipal d'Història de Barcelona, hem procedit a un buidat sistemàtic de tota aquella documentació que, cronològicament, engloba des del tercer quart del segle XIV fins als anys 1420 o 1430 i, en segons quins casos, fins i tot més endavant.

La recerca en els altres arxius barcelonins (Arxiu Diocesà, Arxiu de la Corona d'Aragó i Arxiu Històric de Protocols) ha estat bàsicament encaminada a revisar i transcriure, quan no havia estat fet, totes aquelles referències concretes ja conegudes.

El resultat creiem que ha estat positiu, ja que ens ha permès de donar llum a documents fins ara inèdits, alhora que ens ha ajudat a clarificar moltes qüestions del nostre treball. D'aquesta manera, en aquells casos en que l'estudi estilístic de la peça ha pogut ser acompanyat d'una anàlisi pacient del document s'ha arribat a delimitar millor la producció dels artistes. Per la mateixa via hem hagut de rebutjar algunes atribucions i hem establert noves hipòtesis, com pot ésser l'existència d'un escultor que fins ara hom no tenia en compte i que nosaltres hem anomenat el "mestre de la cadira episcopal", o l'important paper assolit per un artista considerat secundari per molts, Francesc Marata.

Mi ha un aspecte que no hem abordat a fons en el nostre treball, donada la seva amplitud i que per ell mateix requeriria un estudi monogràfic; ens

referim a la iconografia de les misericòrdies i medallons del cadirat alt de la catedral de Barcelona. Per fer-ne el comentari temàtic ens hem servit de l'important treball de I. Mateo Gómez. De tota manera, en aquells casos en que ha estat possible, hem afegit algunes apreciacions i, en principi, hem anat recollint material que esperem que pugui ser la base d'un futur estudi.

Pel que fa a la bibliografia, hem optat finalment per una ordenació alfabètica, vistes les dificultats a l'hora d'establir quins eren els temes predominants de determinades publicacions, sobretot les més antigues. Altrament, hem fet una diferenciació entre el que són fonts manuscrites, fonts impreses que no inclouen estudis crítics i, finalment, el que són estrictament treballs de recerca o de divulgació. Aquells casos que poden plantejar dubtes, com són, per exemple, les obres de J. M. Madurell i Marimon, en les que la part documental és importantíssima, però que també contenen una elaboració, hem optat finalment per posar-les dins l'apà^{rt}at de treballs.

Volem expressar el nostre agraïment a totes aquelles persones que ens han ajudat d'una manera o altra. Al Dr. Santiago Alcolea, director del nostre Departament, pels seus consells i perquè sabé despertar en nosaltres l'interès per l'estudi dels documents.

Al Sr. Frederic-Pau Verrié, director del Museu d'Història de la Ciutat, a qui devem l'haver-nos introduït en aquest món de l'escultura gòtica.

També volem agrair des d'aquí la col·laboració de les següents persones i entitats: Arxiu de la Catedral de Barcelona, en especial Mn. J. Baucells, canonge arxiver; Institut Municipal d'Història; Biblioteca del Museu d'Art Modern; Arxiu Històric de Protocols; Institut Amatller d'Art Hispànic; la Sra. Núria Valls de la Sala de Manuscrits de la Biblioteca Univer

sitària; i el Dr. Pere Freixas, conservador del Museu d'Història de la Ciutat de Girona; també Pilar Vicente, professora del Departament de Paleografia de la nostra Facultat.

A tots els companys i amics del Departament, el meu reconeixement per la seva ajuda i suport constant. Però molt especialment a Joaquim Garriga, a Teresa Vicens, per haver-me ajudat a transcriure diversos documents, i a Francesca Español, enamorada com jo de l'escultura gòtica, per les llargues i profitoses converses que hem tingut tantes vegades. També a les nostres bibliotecàries, Conxita Thió i Isabel Gorroquieta, i a Maria Bagur, pel seu suport moral.

Altrament volem agrair a Pere Beseran la seva col.laboració en la presentació d'aquesta memòria.

Però, pel damunt de tot, volem fer constar la nostra gratitud més sincera al Dr. Joaquin Yarza, director d'aquest treball, a qui hem tingut constantment al costat com a mestre i com amic, per la seva inestimable ajuda en l'aspecte científic i professional, perquè sense els seus consells i orientacions no hagués estat possible dur a terme aquest treball; tam bé perquè ens ha animat i ens ha fet entusiasmar en els moments que més ho necessitavem.

2. EL MEDI, ELS CLIENTS I ELS ARTISTES

No entra dins les nostres pretensions el donar una visió històrica de Barcelona, i molt menys de la Corona d'Aragó, a finals del segle XIV i començaments del segle XV. Creiem que existeixen estudis prou seriosos en aquest camp, prou coneguts per tothom, com per a què nosaltres ens arrisquem a fer el que seria únicament un mal plagi, resumit i ple d'imperfeccions. Però, si més no, voldriem destacar aquells fets que creiem que poden ser d'utilitat per a centrar el nostre estudi; és a dir, aspectes que tindran directa o indirectament una incidència en la creació artística.

D'una banda, cal destacar el paper protagonista de la ciutat de Barcelona, assolit ja al segle XIII, que coincideix amb la gran època de l'expansió catalano-aragonesa; hom la qualificat el segle XIII com "el segle de Barcelona". El paper capdavanter de la ciutat, oberta al Mediterrani, continuarà durant el segle XIV; si més no, la davallada no començà a notar-se fins els volts de l'any 1380. Però en cap moment no es pot parlar, encara, d'una interrupció de l'activitat comercial i menys encara de la creació artística. Precisament, pel que fa al nostre tema de recerca, ens hem trobat amb que els millors anys de l'escola d'escultura barcelonina, quan la ciutat esdevé un veritable centre artístic, aglutinador de les millors forces creadores, coincideixen amb els de la crisi econòmica evident.

Aquesta situació tan favorable no hagués estat possible sense l'existència d'uns bons artistes, però, tampoc, sense l'interès d'unes persones i unes entitats determinades, els veritables mecenes que van

impulsar el que semblava inviable, les millors creacions artístiques precisament quan la davallada política i econòmica, per tot un seguit de raons que ara comentarem, començava a fer-se palesa.

En aquests moments, els millors clients no es trobaven entre la noblesa, sinó que eren la monarquia, l'Església, la ciutat amb el seu govern municipal i la mateixa burgesia, mercaders i menestrals associats en gremis o confraries.

Els clients.— Dins de l'època que ens ocupa hem pogut constatar que un dels millors clients de l'obra d'art continuarà essent, inclús amb més intensitat que en èpoques anteriors, la reialesa. Aquest fet pot sorprendre, sobretot si es té en compte que precisament aleshores les finances reials atravesaven un dels seus moments més crítics.

El regnat de Pere III, el Cerimoniós, que ocupa una bona part del segle XIV (1336-1387), ha estat considerat per molts com de retrocés de la monarquia i d'inici de la decadència política. Però el cert és que el paper preponderant de la monarquia catalano-aragonesa es mantingué durant el seu regnat i que aleshores va assolir la seva màxima extensió territorial; ningú abans d'ell no havia pogut titular-se rei d'Aragó, de València, de Mallorca, de Sardènia, de Còrcega i de Sicília, comte de Barcelona, del Rosselló i de la Cerdanya, i duc d'Atenes i Neopatria. Ara bé, aquesta política de consolidació de les conquestes anteriors fou feta al preu de grans lluites i conflictes inacabables. Hagué d'afrontar situacions molt desfavorables, com la crisi de les Unions aragonesa i valenciana, i, sobretot, la guerra amb Castella.

Pere III havia iniciat el seu regnat amb fortes pretensions autoritàries —durant els primers anys les Corts no foren convocades quasibé mai—, però els enfrontaments interiors i amb Castella, la costosa po-

lítica mediterrània i, a més, la guerra amb Gènova, seran tots ells factors que debilitaran l'autoritat reial i que obligaran al monarca a seguir una política pactista durant la segona fase del seu regnat. Veurem, com, aleshores, les Corts Generals del regne es convocaran tres vegades i, ben sovint, les de València, Catalunya i Aragó. El paper de les Corts s'anirà consolidant a mesura que augmentin les necessitats econòmiques i de defensa de la monarquia. El Cerimoniós haurà de demanar constantment subsidis a les Corts i al mateix govern municipal de Barcelona.

Però aquests ajuts no seran suficients per a poder mantenir l'ambiciosa política mediterrània ni tampoc per a posar remei a la sagnia constant que exigia la guerra amb Castella. Aleshores, Pere el Cerimoniós haurà de recórrer a la venda d'una gran part del patrimoni reial per aconseguir diners —dominis territorials, jurisdiccions, rendes i també castells de les fronteres—, creant-se una situació veritablement deplorable que després intentarà redreçar, encara que sense massa èxit, el rei Martí I l'Humà.

No cal dir que aquestes circumstàncies pesaren negativament en tots els estats de la confederació catalanoaragonesa. Encara hem d'afegir un altre factor negatiu als que agreujaren la situació; ens referim als estralls demogràfics provocats per la pesta negra que, vinguda d'Àsia, havia anat envaint Europa des de començaments del segle XIV i que arribà al seu nivell més alt de virulència l'any 1348; es repetí encara els anys 1362, 1371 i 1375 i, fins i tot, amb intervals, durant el segle següent. De tota manera, la forta davallada demogràfica, que tant afectà la Corona d'Aragó, no tingué repercussions tan directes a les ciutats. Dintre de la vida urbana no es notarà tant la manca de mà d'obra i, en general, d'activitat, precisament perquè la gent del camp fugirà a les ciutats.

Aquesta situació general es contradiu amb l'enorme activitat artística duta a terme durant el

regnat de Pere III i de la qual ell mateix en tingué bona cura. El Cerimoniós fou un monarca popular, estimat dels seus súbdits, preocupat constantment per les qüestions d'estat, amant de les lletres, cerimoniós i propocelari, conscient del seu paper dintre de la història, i que sabé donar una imatge de prosperitat al país. Ningú com ell no es preocupà tant de la creació artística; les millors construccions barcelonines de llavors foren en gran part fruit de la seva iniciativa. Hom coneix la cura que tingué per l'obra de les tombes reials del monestir de Poblet i com sapigué apreciar i envoltar-se dels millors artistes —Pere Moragues, per citar un exemple, fou nomenat familiar i domèstic seu. L'art gòtic visqué aleshores un dels seus grans moments. Sorpren a tothom que la penúria per la que atravessaven les finances reials no l'impedissin de posar en marxa grans empreses artístiques, tot i que sovint es presentaven situacions força desagradables: més d'una vegada els artistes ocupats en les obres reials abandonaren la seva feina perquè no cobraven o rebien els diners amb un retard excessiu. Un cas ben il·lustratiu és el de l'obra de les tombes de Poblet; la comunitat del monestir haurà d'avançar sovint els diners o fer treballar els escultors quasi bé per força. Ja veurem com aquesta no serà l'única vegada.

Al costat de tot això s'evidenciaven els símptomes de la crisi; l'any 1381 coincideix amb la fallida de les grans banques barcelonines de Pere Descaus i Andreu d'Olivella, que havien prestat importants sumes al rei i no varen poder recuperar-les mai. Amb tot, durant el regnat de Pere el Cerimoniós s'assentaren les bases de la gran renovació escultòrica del canvi de segle, i es propicià un tràfec d'artistes de Catalunya a Aragó i viceversa que seria molt positiu per al món de l'art.

Durant el regnat dels seus fills Joan I (1387-1396) i Martí I (1396-1410) la situació de crisi

no farà més que agreujar-se però serà aleshores quan es viurà de ple la renovació escultòrica.

Ja en vida del rei Pere les relacions amb el primogènit Joan, aleshores duc de Girona, s'havien refredat considerablement per qüestions familiars. El futur rei, fent cas omís dels projectes matrimonials que per a ell havia fet el seu pare —volia que el seu fill es casés amb Maria de Sicília— preferí successivament dues mullers franceses, Matha d'Armanyac i Violant de Bar. El matrimoni amb la princesa Violant de Bar, ^{neboda} ~~neba~~ del rei Carles V de França, va provocar, en morir el rei Pere, un canvi de relacions internacionals de la Corona d'Aragó. Joan I fou sempre un francòfil declarat i partidari del papa d'Avignó, contràriament a la postura neutral davant del cisma que el Cerimoniós havia volgut mantenir de totes passades. El nou rei, de caracter feble, estigué sempre molt influenciat per la seva muller Violant; els afers d'estat el preocuparen ben poc, cosa que li ha valgut el sobrenom de "Descurat". En canvi, el matrimoni reial compartí els mateixos gustos pel luxe, la música, les lletres i, en general, les belles arts. La cort catalano-aragonesa fou, mestre hi hagueren diners, luxosa i refinada, a més a més de totalment afrancesada en les seves maneres. El fet que la reina Violant fos ^{neboda} ~~neba~~ de Carles V i que existís, aleshores, una política declaradament francòfila ens pot ajudara comprendre moltes de les relacions artístiques que llavors es produïren.

Però durant el regnat de Joan I no es feu res per redressar l'economia reial. El luxe desmesurat en que vivia una cort que, econòmicament, es trobava a la bancarrota fou causa lògica d'un descontentament general. Però, tampoc aleshores, aquesta situació no influïria en la creació artística. Els nous reis seguiren, pel que fa a l'art, la mateixa política que el seu predecessor; es continuaren les grans construccions i també se n'emprengueren de noves. Durant el seu regnat es posà en marxa l'obra del cadirat del cor de la catedral de Barcelona que, tot i no tractar-se d'una empresa rei

al, rebé el recolzament de la monarquia. En els nombrosos relleus que ostenten les misericòrdies hi ha tot un conjunt de representacions gràfiques, que reflecteixen els costums refinats i luxosos de la cort d'aleshores. Una cort que, paradoxalment, arribaria a situacions econòmicament extremes com la següent: segons ens explica M.T. Ferrer, quan Joan I morí, anant de cacera, una de les seves grans aficions, va caldre empenyorar una imatge d'or per poder proveir les despeses de l'enterrament.

La situació de les finances reials havia arribat a un punt insostenible; Martí I es veié obligat a emprendre una enèrgica política de redressament del patrimoni reial, promovent la recuperació dels bens alienats en els regnats anteriors. Martí l'Humà fou un rei pacífic, amant de Barcelona, que va tenir al seu costat l'energia de la seva muller Maria de Luna, la qual sabia resoldre amb encert moltes situacions difícils. Com els seus predecessors, el nou rei fou un gran afeccionat a les lletres i amant de les arts. Promogué la construcció d'edificis civils tant importants per al nostre treball com el palau del monestir de Poblet, i tingué especial cura en l'embelliment del palau de Valldaura, que convertí en una de les seves residències predilectes.

Però la monarquia continuava econòmicament feble, havent de dependre cada vegada més de les corporacions populars, com la Generalitat de Catalunya o el Consell de Cent de Barcelona; elles eren les que veritablement tenien la força econòmica, en front de la davallada evident del poder de la noblesa. No deixa de ser simptomàtic el que les obres del palau de Poblet no arribessin mai a acabar-se i fossin ja abandonades en vida del monarca.

Com a exemple del desgavell amb que es va trobar el rei Martí al pujar al tron, podem recordar aquell succés que s'ha fet famós pel que té d'insòlit i perquè és molt il·lustratiu del caos a que havia ar-

ribat la situació: quan el rei féu la seva entrada solemne a Barcelona, l'estiu de l'any 1400 hagué abans de recuperar tres murons de la corona reial, que el mercader Francesc Bertran tenia com a penyora d'un préstec, per a poder fer amb ells la diadema que havia de lluir la reina en aquella ocasió.

Fes com fos, cal conclure, però, que els tres reis que centren l'època del nostre treball foren tots grans mecenes de l'obra d'art.

Contràriament la noblesa no tingué un paper massa destacat en el món de la creació artística; aquest fet potser no és tan palès a l'Aragó, però sí que es fa evident a Catalunya. Ben poques vegades trobarem a la noblesa encarregant obres d'art.

En canvi, el segle XIV és la gran època del govern municipal barceloní. El Consell de Cent tindria poder polític i econòmic, tot i que també l'afectarà la crisi; a ell haurà de recórrer constantment la monarquia, les finances de la qual havien arribat, com hem vist, a una situació angoixosa. L'edifici del govern municipal es començarà a construir a partir de l'any 1369 i no deixarà d'ampliar-se i enriquir-se durant els anys successius, coincidint de ple amb l'eufòria creativa del canvi de segle. El Consell de Cent no es preocuparà només de construir el seu edifici i d'embellir la ciutat amb nombroses obres de caire urbanístic, sinó que també contribuirà amb donatius en altres tipus de realitzacions, com les reials i també les eclesiàstiques. L'obra de la nova catedral de Barcelona rebrà constantment el seu ajut monetari.

Tanmateix, l'Església continuarà essent un bon client. De vegades seran eclesiàstics que duran a terme una tasca de mecenatge, individualment, com és el cas de Lope Fernández de Luna, a Saragossa, o bé Ramon d'Escales i Francesc Climent Sapera, a Barcelona. Però molt sovint ho serà com entitat; la catedral de Barcelona es troba en plena construcció i això requerirà la presència d'arquitectes, escultors, pintors... Les es-

glésies parroquials, iniciades anteriorment, es continuaran aleshores o s'embelliran amb imatges i retaules. Els ordres mendicants, plenament integrats en la vida ciutadana, sol·licitaran amb freqüència als artistes i estaran molt pel damunt dels ordres monàstics, en quant a protagonisme.

No cal dir que tot això suposarà una concentració de l'activitat artística a les ciutats i, bàsicament a Barcelona. En aquest sentit l'estament burgès, mercaders i menestrals agrupats en gremis i confraries, tindran un paper molt destacat i suficient poder econòmic com per a comprometre's en grans empreses arquitectòniques, com la mateixa construcció de Santa Maria del Mar, temps enrera.

No podem oblidar que Barcelona continuarà essent aleshores, en el moment del pas de segle, un centre econòmic important, encara que s'hagi d'afegir, com bé diu C. Carrere, "en època de crisi". El comerç exterior encara viurà moments de molt bones perspectives; els mercaders constituïran una de les classes socials més benestants de la ciutat i uns bons clients de les obres d'art.

La situació de l'artista.- Les dades que hem pogut aplegar de l'entorn familiar i social dels nostres artistes no són pas massa abundants, però si més no ens poden ajudar a apropar-nos a la seva situació.

Pel que sembla, eren menestrals que posseïen el seu propi obrador i que, de fet, arribaren a assolir una consideració professional força important. Un dels més destacats seria Pere Moragues, nomenat familiar i domèstic de Pere el Cerimoniós.

Però sovint aquesta consideració professional no anava lligada a una situació econòmica massa benestant. Coneixem amb quina freqüència els artistes tenien problemes per poder cobrar l'estipulat, sobretot quan es tractava de comandes reials. El mateix Moragues,

que durant la seva estada a Saragossa estava protegit pel seu mecenes Lope Fernández de Luna, del qual rebia una una pensió anual de 200 florins d'or i, a més a més, no havia de preocupar-se del lloguer de les seves cases, degué passar per problemes econòmics quan, de la mateixa ciutat de Saragossa estant, el rei Pere III li encomanà la reforma del sepulcre de la seva mare Teresa d'Entença i dels seus germans Isabel i Sanç, ja que és ben significatiu que volgués abandonar la seva feina abans d'enllestir-la; ben segur que l'il·lustre client reial li devia diners.

La situació en la que es trobà Moragues degué ser semblant al moment de cobrar una altra comanda reial, la custòdia dels Corporals de Daroca. Sabem que en morir l'artista encara se li devien diners i que la viuda, Caterina, amenaçà amb vendre's la custòdia si no cobrava la part endeutada.

Sembla que el millor pagador seria l'Església, ja que el govern municipal, que gaudia com ja hem vist d'una situació econòmica millor, també rebia queixes dels artistes que estaven al seu servei. Així, sabem que Arnau Bargués demanà en una ocasió als consellers de Barcelona un augment dels seus honoraris, perquè considerava que se li havia pagat ben poc, "menys que un simple menestral", per tot el conjunt d'obres que havia fet en benefici de la ciutat. Els termes en que era presentada la queixa demostren, d'altra banda, que l'arquitecte començava a autovalorar-se, a ésser conscient dels seus mèrits professionals. Un cas semblant seria el protagonitzat, uns anys després, per l'escultor Pere Joan que també demanà més diners pel seu valuós treball decoratiu a la façana del palau de la Generalitat, la qual cosa li fou concedida pels diputats.

Però aquestes queixes eren esporàdiques, i l'artista havia de sotmetre's normalment a les fluctuacions econòmiques dels seus clients. De tota manera, no hem de confondre la consideració professional, que creiem que havien assolit aquests artistes, amb els proble

mes que sovint tenien per cobrar. Amb tot, encara quedava ben clara la seva situació artesanal.

Tret d'algunes excepcions conegudes d'aquella època, com la de Lluís Borrassà, que deuria actuar com un veritable empresari a l'acceptar encàrrecs per a retaules, o com la del mestre Aloç que, segons els darrers documents descoberts constituïria un cas semblant d'organització empresarial, i que per tant gaudirien d'una posició econòmica molt acomodada, els altres artistes i concretament els arquitectes i escultors, als quals dediquem el nostre treball, devien pertanyer a la classe social dels menestrals, ni molt rics ni molt pobres.

La informació documental que, per a aquests casos, ens pot ser de molta utilitat és la relacionada amb inventaris i testaments, perquè ens poden orientar sobre les seves propietats, les cases on vivien, els seus bens immobles, etc. Malauradament no coneixem l'inventari de cap dels nostres artistes i només hem pogut trobar el testament d'Arnau Bargués. Aquest arquitecte també degué actuar sovint com a empresari, però el seu status social seria inferior al de Lluís Borrassà, tot i ser el millor arquitecte del moment, sol·licitat pel rei, per la ciutat, per la noblesa i també per l'Església.

Sabem que Arnau Bargués havia dotat una filla seva amb 100 lliures, una quantitat força elevada si tenim en compte que el més corrent entre els menestrals eren els dots de 40 a 80 lliures. Altrament, però, entre les classes socials més benestants, com la dels mercaders, aquest dot podia arribar de 700 o fins i tot 1000 lliures. Un cas fora del corrent entre els artistes és el conegut de Borrassà que va dotar la seva filla amb 302 lliures i 10 sous, quantitat no comparable, per tant, amb els dots dels menestrals. Tot i així, les relacions familiars que es poden deduir del testament d'Arnau Bargués ens indiquen que estava emparentat amb mercaders i notaris, gent de la burgesia acomodada; ell

mateix tenia un fill, l'hereu, que era notari.

Però el que sabem de la situació social dels altres és ben poc. Pere Moragues, a més de gaudir del favor i de la protecció reials, deixà en morir una casa al carrer Ample de Barcelona, que més tard la seva vídua vendria a un mercader per la quantitat de 195 lliures, 9 sous i un diner. Segons consta en l'inventari d'un menestral barceloní, l'esmolet Berenguer Abella, redactat l'any 1388, el que havia estat la seva casa i obrador fou venut per 91 lliures, 7 sous i 6 diners. Pel que es pot deduir de l'inventari d'aquest esmolet, la vivenda devia ser senzilla, amb una única porta que donava accés al carrer. La de Moragues devia ser, doncs, més luxosa: en lloc d'una porta en tenia dues i, el que és més demostratiu, fou venuda molt més cara.

Però totes aquestes informacions que hem pogut recollir són parcials, i és ben perillós voler treure'n conclusions.

Mi ha un altre aspecte que pot ser il·lustratiu de la situació social d'aquests artistes; es tracta de la possessió de censals. Els compradors de censals, l'existència dels quals palesa el pas progressiu d'una societat d'inversors a una altra de rendistes, foren bàsicament ciutadans honorats i eclesiàstics, també mercaders i menestrals, però en una part més petita. Comprar censals volia dir tenir una bona situació econòmica, just el contrari del que significava vendre'n. Quan Arnau Bargués redacta el seu testament, deixa als seus hereus els interessos de quatre censals. Però, d'altra banda, sabem que l'any 1409, n'havia venut algun. També coneixem que Pere Moragues en tenia, si més no ^{un} en el moment de la seva mort, i que l'heretà la seva muller. Però l'esmolet Berenguer Abella també tenia un censal.

No hem trobat el testament d'Antoni Canet, però sabem per un document posterior a la seva mort (1431) que deixà, ben segur que entre altres coses, una casa i dues vinyes que havien estat de la seva propietat. Segons ens explica C. Carrere, molts barcelonins d'aquella

època que havien pogut estalviar algun diner, compraven una o més vinyes al peu de les muralles.

Finalment, pel que fa als honoraris d'aquests escultors i arquitectes, la informació és més abundant. Podien cobrar per obra feta una quantitat estipulada previament (sepulcres, retaules) o bé, quan es tractava de tasques col·lectives, en les quals intervenien diverses persones, cobraven un salari per dia treballat. Pel que fa a la construcció de la catedral, de la qual en tenim una bona informació, al haver-se conservat els llibres d'Obra, hem pogut comprovar que el salari dels piquers més valorats, inclosos els arquitectes, girava al voltant de la quantitat de quatre sous. En els casos en que es parla d'obriers, amb el qualificatiu exprés d'escultors, la quantitat podia arribar fins a cinc sous.

Els arquitectes, com en el cas d'Arnau Bargués o, temporalment, del mateix Antoni Canet quan dirigeix l'obra de Girona, cobren a més a més del seu salari diari, una pensió cada any, que pot ser de 50 lliures o una mica inferior.

Val a dir que de tots els escultors que integren el nostre àmbit d'estudi, qui cobrà uns honoraris més alts per dia treballat serà Pere ça Anglada, fins i tot per sobre del que cobrà Antoni Canet en qualitat de mestre major de la Seu gironina. Ça Anglada, en ésser escollit per dirigir l'obra del cadirat del cor, rebé l'assignació d'una pensió anual de 50 lliures —la de Canet serà de 50 florins— i a més cobrà cada dia que treballà cinc sous i sis diners; en cap moment no hem trobat entre els artistes un salari més elevat. Segons T. Vinyoles, un mestre artesà, cap a l'any 1400, cobrava per terme mig un jornal de quatre sous.

En els casos en que als artistes se'ls asigna una quantitat determinada per la totalitat de l'obra feta, les diferències són, segons hem pogut comprovar, més grans, tot i que els preus i els salaris es mantenen força estables entre 1380-81 i 1420-25. De tota ma-

nera és difícil arribar a concretar quins són els que cobren més i quins són els que cobren menys, sobretot pel que fa a les obres contractades amb anterioritat a l'any 1380. Encara existeix, des de mitjans del segle XIV una circumstància que provecarà el progressiu distanciament entre preus i salaris: amb els estralls de les guerres i de la pesta negra, la gent havia anat emigrant del camp a la ciutat, provocant un excés de mà d'obra barata en els nuclis urbans.

Per tant, tornant a l'anterior i per posar un exemple, no creiem que sigui significatiu d'una forma absoluta, de cara a poder entendre les consideracions professionals, el fet que Pere Moragues cobri 75 lliures per fer el sepulcre del prior Jaume de Vivers, de Montserrat, l'any 1372, i que el mateix escultor hagi de rebre'n 200 per l'obra del sepulcre de l'església de Sant Francesc a Saragossa, l'any 1382; o que Antoni Canet cobri 225 lliures i 10 sous (410 florins) per la tomba del bisbe Ramon d'Escales, perquè aleshores el poder adquisitiu podia haver canviat. Per tant, no es pot parlar en termes absoluts, sí, a més a més, tenim en comptes que és difícil parlar de preus quan l'obra en qüestió s'ha perdut.

Tot l'anterior ens porta a concloure que la situació social dels artistes en aquella època devia ser molt semblant a la dels mestres artesans i que, tret d'alguns casos en que els artistes podien actuar com a empresaris, cosa que no sembla que passés sovint, la seva professió no devia ésser massa lucrativa. Cal recordar que l'il·luminador de llibres Arnau de la Pena treia força més beneficis de la seva feina de candel·ler que no pas de la de miniaturista.

Tot i així, creiem que el prestigi d'aquests artistes devia ser gran, gràcies sobretot als estaments socials dels quals procedien els seus clients (reis, Església, municipi...) (1).

2.1. NOTES

(1) Per a confeccionar aquest apartat ens hem servit, a més a més de la nostra recerca documental, dels següents treballs:

ABADAL, R. d': Pere el Cerimoniós i els inicis de la decadència política de Catalunya, Barcelona, 1972.

BATLLE, C.: "Decadència econòmica i crisi social a la ciutat entre el 1350 i el 1500", dins Història de Catalunya, vol. III, Barcelona, 1978.

CARRERE, C.: Barcelona, 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi, 2 vols., Barcelona, 1978.

FERRER i MALLOL, M.T.: El Patrimoni reial i la recuperació dels senyorius jurisdiccionals en els estats catalano-aragonesos a la fi del segle XIV, "Anuario de Estudios Medievales", vol. VII, (Barcelona, 1970-71), pp. 351-451.

SALRACH, J.M. i DURAN, E.: Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714, vol. 2^{es}, Barcelona, 1981, especialment les pp. 723-871.

TASIS i MARCA, R.: Barcelona. Imatge i Història d'una ciutat, Barcelona, 1961.

TASIS i MARCA, R.: Pere el Cerimoniós i els seus fills, "Biografies Catalanes" n^o VII, Barcelona, 1962, 2^a ed.

VINYOLES, T.: Les barcelonines a les darrerries de l'Edat Mitjana, Barcelona, 1976.

VINYOLES, T.: La casa i l'obrador d'un esmolet de Barcelona a finals del segle XIV, "Quaderns d'Història Econòmica de Catalunya", XV, (Barcelona, 1976) -separata-

VINYOLES, T.: La família de l'il·luminador de llibres Arnau de la Pena, "Estudios Històricos y Documentos de los Archivos de Protocolos", vol. VII, (Barcelona, 1979), pp. 87-108.

3. CATALUNYA I LA SEVA ACTIVITAT ESCULTORICA
EN EL DECURS DEL SEGLE XIV

La gran època de l'expansió catalana medieval, en termes de política, economia i, també, d'activitat comercial, es centra bàsicament entre els anys 1250 i 1350, moment en què la Corona d'Aragó es converteix en una gran potència mediterrània. Els contactes amb Itàlia i l'Orient seran freqüents i, tot i que les relacions polítiques amb França es debiliten durant un temps, és evident que els contactes existeixen i que són ben palesos en el camp artístic i comercial.

La crisi general que pateix l'Occident d'Europa, durant el segle XIV, afectarà també a la Corona d'Aragó, però ja hem vist com ho farà d'una manera més retardada; l'alarma no comença a apareixer fins la caiguda de la banca pels volts de l'any 1380. En l'àmbit artístic l'arribada de la crisi té lloc més tard; de fet, no és evident fins ben entrat el segle XV. Durant tot el segle XIV i els primers decennis del següent es desenvolupa la millor creació artística del gòtic català.

L'arquitectura, un art que en certa manera aglutina els altres o, si més no, els condiona, farà que l'escultura i la pintura assoleixin unes característiques específiques, clarament diferenciades de les del nord de França i de les de terres castellanes durant el segle anterior.

No entra dintre de les nostres intencions el fer un estudi evolutiu de l'arquitectura gòtica catalana durant el segle XIV, però sí que volem insistir en algunes de les seves peculiaritats, perquè ens poden ésser de molta utilitat a l'hora d'intentar justificar el camí que seguirà l'escultura.

El nou estil arquitectònic que neix a l'illa de França cap a mitjans del segle XII, manté aspectes comuns en tots els llocs on arriba, però és evident que no es tracta d'una manera de fer excessivament unitària. Hi ha un gòtic al nord de França que té poc a veure amb les realitzacions italianes, és diferent de l'anglès, etc. A Catalunya se li dona una orientació estètica i, fins i tot, estructural, dissemblant de la del nord, més relacionada amb la italiana i, inqüestionablement, molt lligada a l'arquitectura de la França meridional (Albí, Narbona, Tolosa...). Els contactes artístics amb les terres de l'altra banda dels Pirineus havien estat sempre freqüents: el transvalsament d'artistes i les mateixes realitzacions romàniques ens ho fan ben palès.

Algunes de les característiques arquitectòniques més clares de l'arquitectura gòtica del sud de França, com són el desig d'unificació dels espais interiors, la tendència a la supressió de l'arcbotant, la utilització de capelles entre els contraforts i la sensació de solidesa i despullament als exteriors es troben també a l'arquitectura catalana del segle XIV. Unes característiques que, d'altra banda, no es podrien entendre si no tinguéssim també en compte la presència de les construccions dels ordes mendicants, que ja dintre del segle XIII afavoriren un tipus d'església amb nau única i capelles entre els contraforts, especialment avantatjosa per a la predicació. O inclús la mateixa tradició de la construcció cistercenca.

L'esmentada predilecció pels exteriors sòlids i despullats de decoració, farà que, tret d'algunes poques excepcions, encara que notables, com poden ésser la portada de la catedral de Tarragona o la ja molt més tardana de Castelló d'Empúries, els grans conjunts escultòrics, amb amplis programes iconogràfics, dels exteriors de les catedrals del nord de França no es trobin a Catalunya, contràriament al que havia succeït en els grans conjunts catedralicis de Burgos, León i

Toledo. Per aquesta mateixa raó la relació arquitectu-
ra-escultura s'anirà debilitant (1).

Així doncs, els grans exemples de l'escultu-
ra gòtica catalana caldrà anar-los a cercar a altres
llocs: d'una banda, en els retaules de pedra o alabas-
tre, de l'altra en els sepulcres. Tanmateix, no podem
oblidar la importància creixent de les imatges exemp-
tes i l'activitat escultòrica d'algunes decoracions de
claustres, com el de Santes Creus i part del de Ripoll.

Els retaules gòtics comencen a apareixer ben
aviat i aniran evolucionant des de les formes més sen-
zilles fins a estructures molt complexes —multiplica-
ció de taules amb diferents escenes en relleu, relati-
ves a la vida de la Verge, de Crist o del sant o santa
al qual està dedicat el retaule, i, alhora, progressi-
va complicació dels seus coronaments arquitectònics—.
El centre del retaule l'ocupa sovint una imatge exemp-
ta, de pedra, alabastre o fusta; aquests retaules són
un reflex de l'interès creixent per l'art narratiu i
per la seva informació anecdòtica, propiciada per la
divulgació de textos com la Llegenda Daurada, les di-
ferents versions dels Evangelis Apòcrifs i altres va-
riants hagiogràfiques que podem considerar locals pe-
rò que sovint poden tenir més incidència que la matei-
xa Llegenda Daurada (2). Quan es tracta de retaules
pintats, es demana sovint a un escultor que s'encarre-
gui de fer la imatge central.

També anirà augmentant aleshores el nombre de
sepulcres als claustres i a l'interior dels temples;
uns seran més complicats que d'altres, però bàsicament
es distingirà entre el tipus de sarcòfag exempt i l'a-
dossat al mur, sota arcosoli. Aquest darrer serà el més
freqüent, amb la imatge jacent del difunt damunt de la
coberta, escenes funeràries o plorants sota arcuacions,
en les cares frontals, i altres escenes del seguici
funerari en el mur del fons, sota l'arcosoli.

Tret d'alguna obra sensiblement anterior, com
és el Davallament de Sant Joan de les Abadesses

(ca. 1250) , que cada cop es pren més en consideració, no es pot parlar d'escultura gòtica a Catalunya fins als darrers anys del segle XIII. Sorpren aquesta arribada tan tardana del nou estil quan sembla que les condicions favorables per a que es produís l'esclat ja hi eren molt abans, i quan sabem que, dintre de la primera meitat del segle XIII els nous corrents de l'escultura francesa ja eren presents en terres castellanes i lleoneses,

L'arribada de l'escultura gòtica a Catalunya s'ha fet coincidir amb el moment de la decoració de la façana principal de la catedral de Tarragona. L'existència del contracte per un "portal" amb un tal mestre Bartomeu (1277) ha fet que hom relacionés aquest artista amb la plena introducció del nou estil; alguns treballs recents, però, han qüestionat l'atribució al mestre Bartomeu d'aquesta excel·lent mostra tarragonina, sobretot pel que fa a la delicadíssima Verge del mainell. Sembla evident que l'escultor Bartomeu que surt documentat com autor del sepulcre de Pere el Gran a Santes Creus no és el mateix que treballa a la portalada principal de Tarragona, on la qualitat és molt superior. Però, sigui com sigui, escultures com l'esmentada Verge del mainell mostren a la Seu tarragonina una delicada manera de fer, influenciada per l'art francès i amb un cert aire italianitzant, que trenca amb tot el que s'ha via fet fins aleshores. Però en aquell moment encara no es pot parlar d'escola.

Des dels inicis del segle XIV comencen a aparèixer noms d'escultors francesos en la documentació catalana, encara que moltes vegades desconeixem el què varen fer (Alouns de Carcassone, Pierre de Guines, Jean de Tournai...). Aleshores, la influència francesa comença a fer-se evident, i de mica en mica contribueix a la configuració, cap a mitjans de segle, del que es podria considerar la manera de fer pròpiament catalana.

Però durant els primers anys del segle encara no es pot parlar tampoc d'escoles definides, tot i que serà evident la importància de Girona i de Lleida, Els

escultors treballaran d'una forma itinerant, d'un lloc a l'altre, segons quines siguin les comandes.

Com inici de la gran tradició escultòrica lleidetàna ens han arribat dues importants obres, de les quals en desconeixem la paternitat. Una d'elles és el retaule d'Anglesola, avui al Museu de Boston, d'estructura senzilla i amb un tractament de les seves figures gens allunyat de la manera de fer francesa. L'altra la constitueix el conjunt funerari de Bellpuig de les Avellanès que, com hom sap, també es troba lluny de les nostres terres, al Museu dels Claustres de Nova York; el més important d'aquest conjunt és el sepulcre d'Armengol VII, dintre del tipus usual, sota arcosoli i amb escenes del seguici funerari. Aquesta disposició de sepulcre devia ser molt corrent a França, tot i que se n'han conservat pocs exemples.

També Girona, durant aquests primers anys del segle XIV, es constitueix en un nucli de gran activitat. S'ha parlat de diversos escultors formats a Girona. D'aquestes dates es conserva a la col·legiata de Sant Feliu el sepulcre de Sant Narcís, atribuït a Jean de Tournai.

Santes Creus continuà essent panteó reial amb els sepulcres de Jaume II i la seva muller Blanca d'Anjou, obra en la que intervingueren a més de Pere Bonull, Pere de Prenafeta i Francesc de Montflorit.

Fins aquí, en cap cas no podem parlar d'escoles definides sinó, més aviat, d'obres aïllades, sense massa conseqüències, però amb un denominador comú en totes elles: la influència francesa.

Pels mateixos anys d'aquesta primera meitat del segle s'evidencia una altra influència a l'escultura que encara quedarà més aïllada i amb menys conseqüències, que arriba de sobte i desapareix d'una forma semblant. Ens referim a la italiana, que estarà afavorida per les circumstàncies polítiques i fins i tot comercials que en aquell moment es vivien a Catalunya. Però, contariament al que passa en la pintura, no es

tracta d'escultors d'aquí que s'apropiïn de la manera de fer d'allà, sinó més aviat d'artistes italians que treballen temporalment a Catalunya. És un italianisme que es fa evident en obres com el sepulcre de l'arquebisbe Joan d'Aragó a la catedral de Tarragona, alguns elements tortosins i de Sant Joan de les Abadesses i, d'una forma no tan clara, al sepulcre de la reina Elisenda de Montcada, a Pedralbes.

Però l'obrar millor i més significativa d'aquesta manera de fer és el sepulcre de santa Eulàlia, conservat a la cripta de la catedral de Barcelona. Ens trobem davant d'una obra completament allunyada de la manera de fer francesa i, alhora, molt conectedada amb l'escultura pisana; l'estil dels relleus del sarcòfag i de les escultures que el coronen, la utilització abundant del trepà, la forma de les columnes i capitells en que es recolza i la mateixa disposició dels relleus, palesen clarament la intervenció d'artistes pisans. L'italianisme del sepulcre de santa Eulàlia està a més a més corroborat per l'existència d'un document en que es parla d'un mestre pisà que, l'any 1327, treballava en el sepulcre de santa Eulàlia.(3).

Però l'italianisme pur no té seguidors a Catalunya; cap a mitjans del segle XIV, en ple regnat de Pere el Cerimoniós, es podia ja parlar d'una manera de fer autòctona, que ha sabut assimilar quelcom de l'italià, però sobretot de la influència francesa.

El millor conjunt produït per aquesta escola trescentista catalana fou, sense dubte, l'obra del Pantó Reial de Poblet. Però la seva destrucció entre els anys 1835 i 1837 i la no massa afortunada reconstrucció de Frederic Marés a partir de les poques restes conservades fan quasibé impossible el seu estudi seriós.

En canvi, en un altre sentit, és molt interesant la documentació conservada que fa referència als detalls de la seva construcció. Sobretot es tracta de cartes del rei Pere el Cerimoniós adreçades a l'abat de Poblet i viceversa. Constitueixen una prova ben palesa de la cura del rei envers les tombes reials i, en gene-

ral, del seu gran interès per la creació artística. Ell, personalment, es preocupà dels materials, de la forma que volia que tinguessin les tombes, fins als detalls més insignificants; altrament, les queixes reials per la lentitud de les obres, les promeses de pagaments que mai no arribaven i la negligència dels escultors, que marxaven a treballar a altres llocs, són fets que evidencien clarament el desgavell de les finances de la monarquia. El mecenatge de Pere III en cara és més sorprenent si tenim en compte que la seva situació financera totalment crítica no va impedir-li de posar en marxa o continuar importants empreses arquitectòniques, com el Saló del Tinell (1359-1370), cambra principal del Palau Reial Major de Barcelona i un dels models més expressius de l'arquitectura de grans espais; o l'ampliació de les Drassanes a partir del 1378 i la construcció de la nova Llotja, a partir del 1380; o l'erecció paral·lela del Palau Menor, que seria la residència d'Elionor de Sicília.

Tornant a l'obra pobletana i deixant de banda la figura de l'escultor Pere de Guines que desapareix, ja al començament, de forma sobtada, les tombes de Poblet s'encomanaran, a partir de 1351, a mestre Aloi de Montbrai i a Jaume Cascalls, qui ben aviat rebà la col·laboració del seu esclau Jordi de Déu. Aquests escultors ens són més coneguts per les seves realitzacions fora de Poblet.

Mestre Aloi, segons estan demostrant les investigacions recents, degué actuar possiblement com un gran empresari que contractava moltes més obres de les que personalment podia fer; l'obligada intervenció del seu taller pot ajudar-nos a entendre la diversitat estilística de les seves obres documentades. Tanmateix la recerca documental dels darrers anys a obligat a replantejar algunes de les atribucions que s'havien fet a Jaume Cascalls i que ara sabem que foren obres contractades pel mestre Aloi; una d'elles és el Crist del Sant Enterrament, a la col·legiata de Sant Fe-

liu, a Girona. L'altra obra que ja li havia estat atribuïda i de la qual ara se'n coneix el contracte és el sepulcre de sant Daniel del convent de monges gironí del mateix nom. Altrament, a més a més de la seva intervenció important en l'obra de Poblet, mestre Aloi rebé la comanda reial de les estàtues dels reis d'Aragó i dels comtes catalans que havien de guarnir el Saló del Tinell. També és l'autor d'una de les millors obres d'aquesta escola catalana configurada cap a mitjans de segle, la cadira episcopal de Girona (any 1351). Una de les obres més tardanes que li assigna la documentació és el retaule de la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona, d'una qualitat molt inferior a les seves obres precedents i que ens fa pensar en una important intervenció de taller.

Jaume Cascalls es pot citar com exemple d'aquests escultors itinerants que es desplacen segons els encàrrecs que reben. La seva primera obra documentada i curiosament signada és el retaule de Cornellà de Conflent, al Rosselló (1345), de gran utilitat a l'hora de fitxar els seus principals trets estilístics. Però Cascalls, a part de treballar activament en l'obra de les tombes reials de Poblet, al costat del mestre Aloi i, després, de Jordi de Déu, dintre d'aquesta activitat itinerant que li és pròpia, consta a Lleida com a mestre de l'obra de la Seu des de l'any 1361; a Girona se li atribueix la famosa estàtua vuita de sant Carlemany i, finalment, el trobem també documentat a Tarragona, treballant en les estàtues d'apostols de la portalada principal de la catedral, concretament en les més allunyades del mainell, obres molt matusseres i que hom intueix que deuen ser obra de taller.

Contemporània de Cascalls a Lleida és la figura de Bartomeu Robió, l'autor del retaule major de la catedral. Sembla que existiren interferències i àdhuc col.laboracions entre els escultors lleidetans, principalment Robió i Jaume Cascalls. Bartomeu Robió sembla haver estat una figura molt important en la configuració de l'anomenada escola de Lleida. Les obres

lleidetanes de mitjans del segle XIV han estat fins ara molt poc estudiades, tot i que la seva importància dins de l'escultura de tradició trescentista és innegable. Figures com Pere Aguil·lar, que sabem que havia col·laborat amb Robió en l'obra del retaule major de la Seu de Lleida, comencen a estudiar-se de nou, després dels plantejaments inicials donats per Duran i Sanpere; així, s'ha posat en clar la seva intervenció en l'obra del sepulcre de la família Queralt a Santa Coloma, després de la participació inicial d'Esteve de Burgos (4).

També dintre d'aquesta manera de fer pròpiament autòctona, es coneix el nom i l'obra d'altres escultors, com Bernat Saulet, autor del retaule de la Passió, originalment a Sant Joan de les Abadesses i ara al Museu de Vic.

Un cas apart el constitueix la intervenció de l'anglès Reinard des Fonoll en la decoració del claustre de Santes Creus; en la varietat temàtica desenvolupada als capitells s'hi endevinen diferents mans, i fins i tot sembla que es pot parlar de noms concrets, com és el cas de Francesc de Montflorit, de qui s'ha suggerit que hauria treballat en les ales més antigues. (5). Tot i que el claustre de Santes Creus es contractà en una data anterior a la meitat del segle (1332), alguns d'aquests capitells són més delicats i superiors que obres més tardanes que ja es situen cap a mitjans de segle. També en relació a Santes Creus i les seves claraboies flamígeres, que s'havia cregut que eren obra de Reinard des Fonoll, ara s'ha pogut comprovar que són obra del segle XVI (6).

Dins d'aquesta mateixa línia d'acceptació d'unes fórmules forànies, de la configuració d'una particular manera de fer a partir del que ve de França i d'allò autòcton es situa parcialment la figura de Jordi de Déu, l'esclau de Cascalls a Poblet que, en emancipar-se pendrà el nom de Jordi Joan. Però, donades les especials característiques de la seva darrera activitat a Barcelona, que el posen en contacte amb el nou estil

renovador del canvi de segle, parlarem d'ell en un altre apartat.

Si bé, fins aquí, ha quedat clar que no hi ha un centre especialment aglutinador durant aquests anys i que els artistes es desplacen d'un lloc a l'altre, impedit d'aquesta manera la configuració de veritables escoles, tot i que són evidents unes característiques comunes en l'escultura —un cert aire idealitzant, lluny encara de la recerca retratística i una tendència a l'estereotipat—, en arribar els darrers anys del segle XIV, Barcelona es convertirà en un veritable centre. La ciutat aglutinarà als millors artistes i sovint les millors realitzacions, i és llavors quan es podrà parlar perfectament de la configuració d'una veritable escola. S'abandonaran aleshores les formules trescentistes i se'n consolidaran d'altres de noves, plenament internacionals i paral·leles a les de la pintura i les altres arts.

3.1. NOTES

- (1) Per confeccionar aquest tema ens hem servit de les següents obres generals:

BRACONS i CLAPÉS, J. i TERÉS i TOMÀS, M.R.: "L'es cultura gòtica", dins Art Català (Estat de la qüestió), Barcelona, 1984.

DALMASES, N. de i JOSÉ i PITACH, A.: "L'art Gòtic. s. XIV-XV", "Història de l'Art Català", vol. III, Barcelona, 1984.

DURAN i SANPERE, A.: "L'escultura", dins L'Art Català, dirigit per J. Folch i Torres, vol. I, Barcelona, 1955.

DURAN i SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J.: "Escultura gòtica", "Ars Hispaniae", vol. VIII, Madrid, 1956.

YARZA LUACES, J.: "La Edad Media", "Historia del Arte Hispánico", vol. II, Madrid, 1980; (2ª ed. Barcelona, 1982).

- (2) La importància de les hagiografies locals ha estat destacada recentment per ALCOY, R.: "Observaciones sobre la iconografía de la resurrección de Cristo en la pintura gòtica catalana" dins Estudios de Iconografía Medieval Española, (ed. a càrrec de J. Yarza Luaces), Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 1984, pp. 195-377; i també per

PLANAS, J.: "El retablo de Puerto Mingalvo de Gonçal Peris y la iconografía de Santa Bárbara en la Corona de Aragón", dins el mateix estudi, pp. 379-428.

- (3) Sobre el sepulcre de santa Eulàlia hi ha una publicació recent de BRACONS i CLAPÉS, J.: Una revisió al sepulcre de santa Eulàlia, "Quaderns d'Arqueologia i Història de la Ciutat", vol. XVIII, (Barcelona, 1980), pp. 119-140.
- (4) ESPAÑOL, F.: Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona), "D'Art", nº 10, (Barcelona, 1984), pp. 125-176.
- (5) YARZA LUACES, J., op. cit., (2ª ed., Barcelona, 1982), p. 315.
- (6) ESPAÑOL, F.: Remarques a l'activitat de Mestre Fonoll i una revisió del "flamiger" de Santes Creus, "D'Art", nº 11, (1985), pp. 123-131.

4. CATALUNYA I LES RELACIONS AMB L'EXTERIOR.
IMPORTÀNCIA DE PARIS I DELS DUCATS DE BERRY
I DE BORGONYA

Quan es tracta d'analitzar l'escultura catalana de finals del segle XIV i començaments del segle XV hom esmenta sovint els termes "franco-flamenc" o "franco-borgonyó"; però aquests qualificatius poden resultar imprecisos de vegades. Nosaltres desitjariem precisar millor el seu significat, tot intentant establir quines són veritablement les influències que ajudaran a transformar l'escultura a finals del segle XIV (1).

Sembla clar que Itàlia no juga en aquest moment un paper prioritari, contràriament al que havia passat en l'etapa anterior, tot i que les relacions polítiques i comercials continuen essent molt importants.

D'altra banda, tampoc no es pot parlar de connexions artístiques amb Anglaterra, tret d'algunes qüestions ben puntuals, tals com la predilecció pel sistema compositiu anglès dels "suporters" que veurem en les misericòrdies del cadirat alt del cor de la catedral de Barcelona; tanmateix, tampoc no és imprescindible que es tracti d'una influència directa.

Pel que fa a l'escultura, tampoc trobem aleshores connexions clares amb la resta de les terres peninsulars. Per aquestes dates i dintre de la Corona d'Aragó, Catalunya assoleix el paper capdavanter; serà l'art català el que arribarà a Aragó de la mà d'alguns dels seus millors artistes (Pere Moragues i, més tard, Pere Joan).

Barcelona serà, cap a la fi del segle XIV, un gran centre d'atracció per als escultors i en ella s'hi crearà un clima molt propici per a què es produeixi l'esclat renovador a partir de l'arribada de noves propostes. Però, com deiem més amunt, cal precisar més en-

torn de quines són aquestes propostes que venen de fora. Creiem que, per aquests anys, encara no es pot parlar d'una influència borgonyona directa si és que aquesta l'entendem com una connexió amb l'obra de Claus Sluter a Dijon. Altrament, estem convençuts, i això és el que intentarem justificar en els diferents apartats del nostre treball, que Catalunya, i més concretament Barcelona, es desfa dels lligams de l'escultura trescentista, ancorats en unes fórmules barrejades de l'italià, francès i autòcton, quan entra en contacte, d'una manera directa o indirecta, amb l'art que des dels anys 60 s'està desenvolupant en la cort parisenc de Carles V i en els cercles tant o més refinats dels seus germans, Joan, duc de Berry, i Felip l'Ardit, duc de Borgonya. L'art que aleshores tindrà a París com a centre i que trencarà amb la tradició escultòrica francesa del segle XIV, es farà cada vegada més naturalista i extremerà el seu refinament, sense que això pugui semblar una contradicció. Pel que fa a les arts del color —pintura i miniatura— abocaran de ple en l'anomenat estil internacional. Pel que fa a l'escultura, s'observa un interès creixent per l'individu, per cercar les semblances —estàtues commemoratives de personatges civils, sepulcres—, de forma que l'art del retrat s'imposa plenament durant el regnat de Carles V.

Pensem que els escultors que constitueixen el centre del nostre treball es mouen, d'una manera més o menys marcada, entre aquestes dues tendències, el preciosisme del gòtic internacional i l'esperit realista que, una mica després, arribarà a les seves cotes més altes en la producció borgonyona de Claus Sluter.

El qualificatiu d'internacional s'aplica normalment a les arts del color, però nosaltres hem cregut veure'n el paral·lel a l'escultura (Pere çà Anglada, escultors del taller d'Arnau Bargués), fins i tot ens atrevim a suggerir que l'estil internacional arriba abans a Catalunya per l'escultura que no pas per la pintura o la miniatura (2).

El mecenatge de Carles V i els seus germans.-

Les relacions diplomàtiques de la Corona d'Aragó amb França es mantindrien amb regularitat després de la pau aconseguida per Jaume II. Durant la segona part del regnat de Pere III el Cerimoniós i en època dels seus immediats successors, Joan I i Martí l'Humà, l'afer del Cisma donà lloc a una intensa activitat diplomàtica amb França; altrament, no podem oblidar les relacions entre les corts de París i Barcelona, basada en el reial parentiu de Violant de Bar, la muller de Joan I.

Paral·lelament, cal destacar els contactes diplomàtics i comercials amb la cort pontifícia d'Avinyó; hom coneix l'excel·lent servei de correus que existia a la fi del segle entre Barcelona i Avinyó.

D'altra banda, la influència cultural del regne de França envers els reis catalans és ben clara durant la segona meitat del segle XIV i començaments del següent. Pere el Cerimoniós tenia al seu costat músics francesos, i no cal dir que la cort més afrancesada fou la de Joan I i Violant de Bar; les modes del país veí s'imposen amb l'arribada de llibrers, músics, joglars, artistes... (3).

També des del punt de vista demogràfic l'aportació francesa és important quan, durant la Guerra del Cent Anys, moltes regions de l'altra banda dels Pirineus són destruïdes. Tal i com fa notar C. Batlle, la seva presència fou acceptada i contribuïren a la riquesa i el poblament de les terres catalanes, si bé en l'aspecte comercial el seu paper fou molt més secundari que el dels italians.

Finalment, no podem passar per alt l'existència d'una important ruta comercial, oberta per mar i per terra que, des de Barcelona, passant per Montpeller i Avinyó, anava cap a la Borgonya i cap a París fins arribar a Bruges, on, entre altres coses, es feia provisió de draps, capells i bon roure flamenc.

Així doncs, aquests contactes diplomàtics, comercials i, alhora, culturals, queda clar que no es limitaran al sud de França, sinó que també seran cons-

tants amb el nord i aquesta circumstància repercutirà molt favorablement en la creació artística.

El mecenatge artístic dut a terme per Carles V, rei de França (1364-1380) i pels seus germans el duc de Berry († 1416) i Felip l'Ardit, duc de Borgonya († 1404), creiem que es pot posar en paral·lel, encara que salvant les distàncies, amb el de Pere el Cerimoniós.

La preponderància de París no s'havia perdut mai, però després dels anys pitjors de la pesta negra i de la guerra dels Cent Anys, i, gràcies a l'interès especialíssim de la família reial, exercirà a partir dels anys 60 una acció centralitzadora. Seran molts els artistes que passaran per París o s'hi quedaran. Molts venen de les terres del nord, Cambrai, Valenciennes, Bruges, Marville, però, de fet, en aquest moment no importa tant el seu lloc d'origen com la influència que exercirà sobre d'ells l'ambient artístic que aleshores es viu a la cort de París.

Molts d'aquests artistes arriben reclamats per tota una sèrie d'empreses arquitectòniques sota el patrocini del rei Carles V i, paral·lelament, del seu germà, el duc de Berry. Disortadament, és ben poc el que ha subsistit de tots aquests edificis, però suficient —com bé ha fet notar Erlande-Brandenburg— per a poder intuir la seva importància i el seu paper renovador en el camp artístic, sobretot pel que fa a l'escultura.

Carles V transformà el Louvre de Felip August, construí la Bastilla, fundà el convent dels Celestins, la part més important del castell de Vincennes és feu durant el seu regnat, etc. Contemporàniament i a la mateixa capital, s'aixecaren altres edificis no patrocinats directament per la monarquia però que gaudien d'unes característiques semblants; aquest és el cas de la desapareguda església de Notre-Dame des Bonnes-Nouvelles.

L'importantíssim mecenatge dut a terme per Joan, duc de Berry, en el camp de la miniatura sabem

que es féu extensiu a l'arquitectura i a l'escultura. Encara podem veure els seus impressionants castells en algunes de les pàgines dels llibres que va encarregar. L'any 1367 el duc iniciava la seva obra predilecta, el castell de Mehun-sur-Yèvre, sota la direcció de l'arquitecte Guy de Dammartin, qui també es va cuidar d'altres empreses del duc, com el palau de Bourges i el de Poitiers. Cal tenir en compte que Dammartin ja havia treballat prèviament en l'ampliació del Louvre de Carles V. Tampoc no podem oblidar l'important paper assolit per André de Beauneveu, escultor i miniaturista al servei del duc.

Molts dels edificis esmentats s'han perdut, altres foren modificats posteriorment i això en dificulta l'estudi, però pel que fa al castell de Vincennes la situació és diferent; Erlande-Brandenburg ha pogut demostrar la importància de l'escultura decorativa, centrada en el "donjon", la capella i una de les torres del recinte emmurallat, i data a terme entre els anys 1364 i 1400. Les importants pèrdues en el camp de la gran estatuària d'aquest període —del regnat de Carles V tan sols se n'han conservat les estàtues, ara al Louvre, procedents molt possiblement de la portalada de l'església dels Celestins, i algunes restes de monuments funeraris al Louvre i a Saint-Denis, especialment l'estàtua jacent del rei, obra d'André de Beauneveu—, incrementen la importància de l'escultura decorativa de Vincennes i d'altres edificis contemporanis, i la fan del tot imprescindible a l'hora de buscar els precedents del gran esclat de l'escultura a Dijon.

La decoració de Vincennes fou obra de diferents escultors, alguns d'ells molt hàbils i possiblement figures principals d'aleshores. Dins de la diversitat, aquesta escultura decorativa de mènsules, culs de llàntia, permòdols, claus de volta, etc., presenta uns trets comuns: els personatges que la conformen s'adapten perfectament a l'estructura de l'element arquitectònic, les formes dels cossos desapareixen sota d'uns vestits molt amplis i generosament plegats que confe-

reixen a l'obra un gran dinamisme.

En realitat es tracta d'un art fresc i renovador que abandona les maneres tradicionals del segle XIV. El gran sentit realista d'algunes d'aquestes figures i el protagonisme que assoleixen els plecs de les seves robes, tot incrementant la sensació de volum, són característiques que veiem també en les esmentades escultures de Carles V i Joana de Bourbon, procedents de l'església dels Celestins i que, en definitiva, converteixen aquest art parisenc, o centrat a París, en el precedent immediat de l'obra de Sluter. Darrerament s'ha parlat inclús d'una estada formativa de Claus Sluter a París. En aquest sentit cal recordar que l'any 1393, Felip l'Ardit, duc de Borgonya, envià el pintor Jean de Beaumetz i el mateix Sluter, que llavors ja era el seu escultor, a Mehun-sur-Yèvre per examinar algunes obres de pintura i d'imatgeria. L'escultor actiu a Mehun era, aleshores, André de Beauneveu, que ja havia treballat en les escultures de Saint-Denis encarregades pel rei Carles.

També pel que fa al precursor de Claus Sluter a Dijon, Jean de Marville, sabem que aquest havia treballat per a Carles V abans d'ésser sol·licitat pel duc de Borgonya. Les mènsules més interiors de la portalada de l'església de Champmol són obra de Jean de Marville i es relacionen clarament amb l'art de les mènsules del "donjon" i d'una de les torres de la muralla del castell de Vincennes.

Però tot l'exposat fins aquí no tindria més interès per al nostre treball si no fos perquè creiem que hi ha unes connexions molt estretes entre aquest art que, des de París, s'extén per Vincennes i cap a Bourges i Poitiers, fins arribar també a Avinyó, i l'art que es desenvolupa a Catalunya, sobretot a Barcelona, però també a Poblet, cap al 1400. L'escultura decorativa de les obres d'Arnau Bargués es mou exactament dins del mateix concepte. El mateix podem dir d'una bona part de la producció escultòrica de Pere çà

Anglada —especialment el cadirat del cor i la trona de la catedral de Barcelona—; els àngels de çà Anglada que, en forma de Ménsules penjants, complementen la decoració de la trona, no estan gens lluny d'alguns àngels que, també en forma de mènula, decoren la capella de Vincennes, unes capelles de la catedral de Bourges, o la llar de foc del mateix palau de Bourges.

Altrament, a Avinyó, algunes de les tombes dels grans cardenals de la cort pontifícia, que han de saparegut quasi totalment però de les que se'n conserven restes d'escultura, reflecteixen clarament aquest art del nord que irradia des de París. I, en relació amb això, hem de dir també que algunes d'aquestes obres avinyoneses no es troben en absolut allunyades del que, aleshores, es fa a l'escola d'escultura de Barcelona. En aquest sentit, cal recordar els contactes constants que es produeixen en aquells anys entre Avinyó i Barcelona.

Per tant, és aquest art pre-sluterià que irradia des de París el que transformarà l'escultura catalana en un moment avançat del segle XIV i que, parcialment, ja s'endevinarà en l'obra de Pere Moragues. La influència de l'art pròpiament sluterià no arribarà fins més endavant. Obres com el sepulcre de Carles el Noble i Elionor a la catedral de Pamplona —iniciat cap a l'any 1413—, la producció de Guillem Sagrera a Ciutat de Mallorca, alguns sepulcres castellans com el de Gómez Manrique i la seva esposa, procedents del monestir de Fresdeval, o el del bisbe Alonso Carrillo de Albornoz, a la catedral de Sigüenza, reflecteixen clarament la influència borgonyona de Claus Sluter, però tots ells són més tardans dintre de la primera meitat del segle XV.

4.1. NOTES

- (1) Per a la confecció d'aquest capítol hem utilitzat la bibliografia següent:

BARON, F.: Collèges apostoliques et Couronnement de la Vierge dans la sculpture avignonnaise des XIV^e et XV^e siècles, "Revue du Louvre", n^o 3, (1979), -separata-

BATLLE, C.: Els francesos a la Corona d'Aragó, "Anuario de Estudios Medievales", vol. X, (Barcelona, 1980), pp. 361-392.

BOBER, H.: André de Beauneveu and Mehun-sur-Yèvre, "Speculum", vol. XXVIII, (Cambridge-Massachusetts, 1953), pp. 741-753.

ERLANDE-BRANDENBURG, A.: Le Portail de Champmol. Nouvelles observations, "Gazette des Beaux-Arts", (1972), pp. 121-132.

ERLANDE-BRANDENBURG, A.: Aspects du mécénat de Charles V. La sculpture decorative, "Bulletin Monumental", (1972), pp. 303-345.

—; Fastes du Gothique, Les. Le siècle de Charles V, (Galeries nationales du Grand Palais, 9 oct., 1981-1 fev., 1982), Paris, 1981.

RIERA i VIADER, S.: L'expansió comercial catalana la Baixa Edat Mitjana, "Quaderns d'Història Econòmica de Catalunya", vol. XXI, (Bar

celona, 1980), pp. 73-79.

SCHER, S.K.: André Beauneveu and Claus Sluter,
"Gesta", vol. VII, (1968), pp. 3-14.

VERDIER, Ph.: Le Duc de Berry et ses artistes,
"L'Oeil", nº 164-165, (1968), pp. 37-47
i 103.

- (2) PLANAS, J.: El Missal de Santa Eulàlia, "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar ", XVI, (Saragossa, 1984), pp. 33-62. L'autora pensa que l'estil internacional arriba abans a Catalunya per la miniatura que per la pintura i apunta la possibilitat d'un viatge al nord de Rafael Destorrents. El Missal de santa Eulàlia fou encarregat el 1403, però Destorrents podia haver fet obres anteriorment ja amb el nou estil.
- (3) Sobre la música i els músics francesos a l'època de Joan I, vegeu GÓMEZ MUNTANÉ, M.C.: La Música en la Casa Real Catalano-Aragonesa, 1336, 1442, Barcelona, 1979.

5. ELS PROTAGONISTES DE LA RENOVACIÓ
I LA SEVA RELACIÓ AMB BARCELONA

Per delimitar el nostre treball hem pres com a punt de referència Barcelona. En aquest sentit, ens hem centrat en aquells escultors que, d'una forma prioritària, desenvoluparen la seva activitat en aquesta ciutat, que n'eren "ciutadans" i que hi tenien el seu taller.

Cal dir que no es troba dintre de les nostres pretensions fer un estudi exhaustiu d'obres i d'artistes localitzats a Barcelona durant aquests anys del canvi de segle; hem preferit centrar-nos en aquells que per a nosaltres són els veritables protagonistes de la renovació, tot intentant perfilar al màxim la seva personalitat artística.

Per aquesta raó, abordem en primer lloc l'estudi de Pere Moragues. Aquest escultor i orfebre podria semblar força deslligat de l'activitat barcelonina, ja que el millor de la seva producció es troba a Saragossa i a Daroca, però nosaltres hem pogut constatar la seva llarga permanència a la ciutat comtal, on devia tenir el seu obrador i on duria a terme molts encàrrecs que, dissortadament, s'han percut; tanmateix en tenim la referència documental, que ha estat una font d'informació molt important a l'hora d'intentar perfilar la seva personalitat. Creiem que Moragues és una figura clau en el nostre treball, perquè és el primer que, d'una forma clara, trenca amb la manera de fer trescentista.

Però la figura que millor defineix el canvi és Pere Ça Anglada; hi ha la possibilitat que es formés en el taller de Jordi Joan, però va anar molt més lluny ja que, com anirem veient, és el veritable introductor de l'estil internacional a l'escultura catalana. Ça Anglada no ens interessa solament pel fet de

conferir a l'escultura aquest esperit nou i per trobar-se documentat exclusivament a Barcelona, sinó també perquè, com a mestre director de l'obra del cor de la catedral, es configurarà al seu entorn una veritable escola de la qual sorgiran els millors escultors del moment.

Al cor hi treballaran Antoni Canet, Francesc Marata, Llorenç Rexach, Jaume Brot i Pere Oller, entre altres. La majoria d'ells apareixeran després documentats a la mateixa catedral, fent treballs de pedra i la major part de les vegades feines de caracter decoratiu. Alguns treballaran també en altres indrets de la ciutat o fins i tot fora d'ella, i arribaran a assolir càrrecs de prestigi, com és el cas d'Antoni Canet i Pere Oller.

Moltes de les escultures decoratives de la catedral de Barcelona (capitells, mènsules de portes i finestres i detalls de les voltes), que acusen clarament el canvi estilístic que es produeix cap a finals de segle i que ara per ara es consideren anònimes, creiem que els han de ser atribuïdes. Per això hem cregut imprescindible definir la personalitat d'aquests escultors, tot insistint en llurs lligams amb l'obra del cor.

Pels mateixos anys, i també a Barcelona, es treballa en la construcció de la Casa de la Ciutat, i molt particularment en l'obra de la seva façana, sota la direcció d'Arnau Bargués. En la decoració escultòrica d'aquest frontispici ens trobem exactament amb el mateix esperit renovador de la catedral. Arnau Bargués serà arquitecte de la ciutat i també mestre major de la catedral; altrament, sabem que ça Anglada, un cop enllestida l'obra del cor, passà a treballar per a la ciutat. Sembla, doncs, que també altres escultors que hem trobat actius al cor seran sol·licitats en la decoració de la Casa de la Ciutat; d'aquesta manera es pot entendre perfectament la unitat de criteris estilístics entre l'obra del cor i aquelles encarregades a la direcció d'Arnau Bargués.

Com que Arnau Bargués serà també Arquitecte reial i com a tal s'encarrregarà de l'obra del palau de Poblet, hem cregut imprescindible fer-ne l'estudi, ja que la decoració escultòrica d'aquest edifici enllaça perfectament amb la de la Casa de la Ciutat de Barcelona i amb la de la mateixa Seu.

D'aquesta manera, el que hem intentat estudiar no és tant l'escultura d'un lloc sinó els escultors més significatius.

Voldriem tornar a insistir en la qüestió de les omissions, primerament pel que fa a Jordi de Déu. Aquest escultor es forma i du a terme la part més important de la seva producció fora de Barcelona i dins d'un ambient totalment trescentista; per tant no creiem que tingui un paper preponderant en aquesta renovació. Ara bé, quan en els darrers anys de la seva activitat s'estableix a Barcelona, entra en contacte amb l'ambient nou existent a la catedral i a la Casa de la Ciutat. Pensem que, aleshores, la intervenció del seu taller ha de ser considerable i, per tant, és difícil d'esbrinar fins a quin punt s'hi troba implicat personalment.

També hem dit al començament del nostre treball que Pere Oller, tot i que comença a configurar-se com escultor treballant al cor de la catedral de Barcelona, la seva identitat com a tal no es fa manifesta fins més endavant, quan aquest període del canvi ja ha estat superat i alhora assimilat; per tant, el seu paper no és per a nosaltres tan prioritari.

Finalment voldriem esmentar a un escultor que estableix un contacte tardà amb l'escola de Barcelona, després d'haver desenvolupat la seva activitat en altres indrets, però que, estilísticament es troba relacionat, en part, amb aquests escultors del pas del segle, actius a Barcelona. Ens referim a Pere de Sant Joan, escultor i arquitecte procedent de la Picardia, que treballa primer a Mallorca, després a Girona i a la Seu d'Urgell, i finalment a Barcelona on, de moment, no se li pot atribuir cap obra.

Pere de Sant Joan està documentat treballant a la catedral de Ciutat de Mallorca l'any 1396, i al següent és mestre major de l'obra del Portal del Mirador, com a successor de Pere Morell (1). Per aquestes mateixes dates trobarem actius en l'obra d'aquest portal a Antoni Canet, Jean de Valenciennes i Rich Alamany. Però la seva obra més important a Ciutat serà la decoració escultòrica del portal de l'església de Sant Miquel, i és precisament en aquesta obra documentada i conservada on millor es pot detectar la seva manera de fer (2). Aquest treball escultòric, que Pere de Sant Joan realitzà l'any 1398, presenta connexions estilístiques amb la producció de Pere çà Anglada i del mateix Antoni Canet, tot i que no sembla tan avançat com aquests darrers.

Simultàniament a la seva activitat a Ciutat de Mallorca, accepta dirigir, a partir del 2 de març de l'any 1397, l'obra de la catedral de Girona, després de la mort de Guillem Morell (3). Per tant no podem dubtar que es tractava d'un arquitecte i escultor reconegut. El mestratge major de Girona recaurà en ell fins l'any 1404.

Després el trobarem a Elna, treballant en la transformació de la catedral romànica (4), fins que se'n va a la Seu d'Urgell, mantenint la seva residència a Girona. A la Seu d'Urgell contracta l'any 1410 l'obra del nou cor gòtic (5). Aquest cadirat està envoltat d'unes circumstàncies estranyes; per motius que no queden massa clars, el Capítol de la catedral li retirà la confiança i l'escultor presentarà un requeriment notarial (6). D'aquest cor se n'han conservat algunes restes al museu Lázaro Galdiano de Madrid; els seients ostentaven decoració vegetal i de traceria gòtica i, formant conjunt amb ells però com un cos independent, es trobava la cadira, de quatre metres d'alçada, destinada al comte d'Urgell (7). La misericòrdia d'aquesta cadira, una de les peces conservades a l'esmentat museu, presenta un esquema compositiu i alhora una solució estilística que s'apropa a les cadires obra

des per çà Anglada a Barcelona. Nosaltres creiem veure hi unes connexions d'estil encara més estretes amb alguns elements de la cadira episcopal de la catedral de Barcelona.

Hom ha suggerit que Antoni Canet, en assolir el mestratge major de la Seu d'Urgell hauria entrat en contacte amb Pere de Sant Joan i s'ha arribat a afirmar que Canet hauria col.laborat directament amb Pere de Sant Joan en l'obra del cor urgellès (8). Això no sembla pas possible si tenim en compte que quan Pere de Sant Joan contracta l'obra del cor, Canet és encara a Barcelona treballant a la catedral; d'altra banda, quan Canet marxa a la Seu d'Urgell (±1415-16) Pere de Sant Joan sembla que ja s'ha traslladat a Barcelona, on està documentat l'any 1415 signant capítols per a la construcció de la porta d'una capella al claustre del monestir de Sant Agustí (9). L'any 1424 torna a apareixer citat en la documentació barcelonina, fent obres en una casa particular (10), i, encara, l'any 1431 el capítol de la catedral de Barcelona li paga uns diners per anar a Vilafranca de Conflent a cercar una pedra adequada per a la pica de batejar de la capella de les Fonts. Aquesta peça la faria finalment Julià Nofre, un escultor italià, l'any 1433 (11).

De la seva activitat a Barcelona en tenim només la constància documental, però no podem descartar que en el futur se li pugui atribuir alguna obra que seria de gran utilitat de cara a poder comprovar de quina manera l'havia marcat l'ambient barceloní.

El que sí li ha estat atribuït fora de Barcelona es la decoració escultòrica de la portalada de l'església de Santa Maria de Castelló d'Empúries.

5.1. NOTES

- (1) DURLIAT, M.: Le portail du Mirador de la cathédrale de Palme de Majorque, "Annales publiées par la Faculté des Lettres de Toulouse", any IX, fasc. 2 (1960), pp. 245-255. També entorn de l'activitat de Pere de Sant Joan a Ciutat, vegeu ALOMAR, G.: Guillem Sagrera i l'arquitectura gòtica del siglo XV, Barcelona, 1970, pp. 47-69.
- (2) ALOMAR, G.: Guillem Sagrera i..., op. cit., pp. 51 i 60.
DURLIAT, M.: Un artiste picard en Catalogne et à Majorque: Pierre de Saint Jean, "Caravelle", (1963), pp. 111-120.
- (3) FREIXAS, P.: L'art gòtic a Girona, segles XIV i XV, Girona, 1983, p. 27.
- (4) DURLIAT, M.: L'art en el regne de Mallorca, Mallorca, 1964, p. 121.
- (5) MADURELL i MARIMON, J.M.: El arte en la comarca alta de Urgel, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. IV, nº 1 i 2, (1946), pp. 107-109, i nº 3 i 4, (1946), pp. 303-304.
- (6) Idem, idem, nº 3 i 4, (1946), pp. 304-305.
- (7) LÁZARO, J.: El vandalismo en una catedral, "La España Moderna", Madrid, 1925, pp. 11-13.
- (8) FREIXAS, P. L'art gòtic..., op. cit., p. 27.

- () MADURELL i MARIMON, J.M.: El arte en la comarca..., op. cit., p. 290, nota 90.
- () MADURELL i MARIMON, J.M.: Contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (siglos XIV-XV), "Estudios históricos y documentos de los archivos de Protocolos", I, (Barcelona, 1948), p. 177.
- () CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la catedral de Barcelona, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", vol. VII, (1913), pp. 316-317.

6. PERE MORAGUES, ESCULTOR I ORFEBRE

6.1. NOTES BIOGRÀFIQUES

Encara no fa cent anys que la figura de Pere Moragues, escultor i argenter, era pràcticament desconeguda (1). L'esforç dut a terme per personalitats tan rellevants com Bertaux, Martorell, Albareua, Maurell i Marimon, Duran i Sanpere, etc., ha permès d'enriquir de forma considerable el coneixement d'aquest artista i arribar a la conclusió que Pere Moragues fou una de les figures més prestigioses de la segona meitat del segle XIV a Catalunya. Les obres que li encarregaren les grans personalitats del moment, començant pel mateix rei, Pere el Cerimoniós, ho fan ben parlès.

Sortosament els arxius han estat molt generosos a l'hora de proporcionar informació sobre aquest artista, ja que hom pot seguir la seva activitat d'una manera força continuada durant quasibé trenta anys. Però també és cert que només s'ha conservat una part molt petita de la seva producció; això fa més difícil l'estudi evolutiu de la seva obra.

Es desconeix la data i el lloc de naixement de Moragues, però cal suposar que, si no va neixer a Barcelona, s'hi establí ben aviat, ja que quasi sempre apareix citat com a ciutadà de Barcelona. Mn. Anselm Albareda apuntà la possibilitat que un tal Romeu Moragues, "lapicida" i habitant de Manresa, fós el seu pare. L'investigador es recolzava en un document notarial segons el qual aquest Romeu Moragues confessava haver rebut 250 sous de part de Romia, filla de Berenguer Solà i Geralda, com a dot de casament (2). Aquest possible parentiu ve avalat per l'ofici de Romeu per la data del seu casament amb Romia —1328 o una mica abans— doncs sembla lògic que el naixement de Pere Moragues es produís cap el 1330.

Els documents contemporanis parlen d'un altre

Moragues que, segons les dates, sembla que no podria ser el pare, però es tractaria possiblement d'un germà o parent proper; és un tal Bernat Moragues, fuster, que vers el 1380 treballa d'una manera continuada a la catedral de Barcelona i cobra un salari força elevat, 4 sous (3).

Així doncs, semblaria que Pere Moragues començà a treballar a Barcelona i que, tret d'una llarga estada a Saragossa i d'algunes anades a Montserrat, residí d'una forma continuada en aquesta ciutat, on tenia la seva casa.

Llevat de la seva activitat professional, sabem ben poca cosa d'altres aspectes de la seva vida. Si acceptem que va neixer cap el 1330 i començà a treballar cap el 1350 —el primer encarrec que coneixem amb seguretat es del 1358— es pot deduir que la seva activitat durà uns trenta anys, ja que sabem d'una forma molt més aproximada la data de la seva mort.

En un document del 27 de març de 1387 el nou rei Joan I mana que siguin pagats uns diners que queden pendents del preu de la Custòdia de Barcega; encara que Moragues no hi és esmentat, tampoc no s'hi diu pas que sigui mort (4). En canvi, el 18 de juny de 1388 Joan I es dirigeix ja a la vídua de Moragues (5). Existeix una altra notícia de 1387 que ens confirma que encara estava en plena possessió de les seves facultats, doncs apareix citat com a marmessor d'un tal Ramon Granell (6).

Sabem també que es va casar amb una tal Caterina, i que, com a mínim, va tenir un fill, anomenat Marc i argentier com ell (7). No coneixem gran cosa d'aquest darrer, però sí que treballà a Barcelona i que l'any 1395 era membre del Consell de Cent (8). La notícia de la venda d'un censal mort, el 1398, deixa ben clar l'origen d'aquest Marc Moragues: "...nos Marchus Moragues, argenterius, civis Barcinone filiusque Petri Moragues quondam, sculptoris ymaginum, civis dicte civitatis, et Catarina que fuit uxor dicti Petri Moragues matrisque dicti Marchi Moragues..." (9).

L'anonimat de l'artista medieval o, si més no, la seva consideració artesanal, de la qual tant han parlat els

historiadors, resulta caua vegada més qüestionable a mida que avancen les investigacions sobre aquesta època. Hi ha artistes molt ben considerats per part dels que els en carreguen les obres. Pere Moragues tingué la sort de trobar-se amb un monarca especialment interessat per les qüestions artístiques i culturals en general. Els escultors del moment en sortiren molt beneficiats; pensem en l'inici de les tombes reials de Poblet i en l'activitat d'artistes com el mestre Aloi, Jaume Cascalls o Jordi de Déu. Pere Moragues fou practicament contemporani de tots ells i, encara que no treballà a Poblet, ho feu en altres obres que possiblement l'aproparen més a la figura del rei; Pere el Cerimoniós sollicità sovint els seus serveis i, fins i tot, se'ls disputà amb altres personalitats, com l'arquebisbe de Saragossa.

Prova claríssima d'aquesta consideració per part del monarca és el nomenament, l'any 1368, una data no massa avançada de la seva activitat, de Pere Moragues com a "familiarem et domesticum nostrum", amb tots els honors, gràcies i privilegis que això comportava (40).

A més a més del rei, sollicitaren els seus serveis altres personatges de renom, com l'arquebisbe de Saragossa, Lope Fernández de Luna, i el prior de Montserrat, Jaume de Vivers. Però també es relacionà amb els artistes més prestigiosos del moment, com l'arquitecte Bernat Roca i els pintors Ramon Destorrents, Jaume Serra i Lluís Borrassà.

La relació entre Pere Moragues i Bernat Roca es pot comprovar des de l'any 1361. En aquesta data l'escultor apareix citat com a avalador d'un contracte entre el prior del convent de la Mercè de Barcelona i l'esmentat arquitecte per a la realització d'un retaule (41). Ja veurem en el capítol corresponent que aquest document ha estat utilitzat com argument a l'hora d'atribuir a Moragues l'excel·lent imatge de fusta de la Verge de la Mercè.

Poc després, l'any 1367, ambdós artistes treballaven conjuntament en la realització de les sepultures de Ramon Berenguer, comte d'Empúries, i de la seva muller, Maria

Álvarez, al convent barceloní de Santa Caterina (12).

Aquesta societat es mantenia dintre del mateix any en un altre treball d'envergadura, les obres del Palau Reial Major; desconeixem quina era concretament la feina que realitzaven junts, però el document en qüestió ueixa ben clar que existia un compromís de repartir-se els guanys (13). Hom coneix el prestigi assolit per Bernat Roca com a arquitecte reial i com a mestre major de la catedral de Barcelona, i en aquest sentit és força significativa la seva associació amb l'escultor Pere Moragues (14). Encara que, de moment, no se'n coneixen proves concretes, podria molt ben ser que Moragues hagués treballat també com a arquitecte.

L'any 1383 s'encarregava a Lluís Borrassà la realització d'un retaule per al convent de Santa Clara de Barcelona (15); el pintor tingué problemes a l'hora de cobrar el preu estipulat. Sembla ser que les monges del convent volien donar-li una quantitat de diners inferior, i que fou necessari el veredicte favorable a Borrassà per part del que, llavors, uevia ser ja un artista de gran prestigi, Pere Moragues (16).

Pel que fa a Jaume Serra, aquest pintor acompanya Pere Moragues, també com a avalador, en el contracte del retaule de la Mercè. De nou, el 22 de febrer del 1384, Pere Moragues i Jaume Serra apareixen citats junts en aquesta ocasió com a testimonis de la darrera voluntat de Jaume Conesa, un ciutadà de Tarragona (17).

Poca cosa més és el que sabem d'aquest artista, llevat de la seva trajectòria professional que comentarem tot seguit. No hem pogut trobar el seu testament, la qual cosa hauria permès d'aclarir quelcom més a l'entorn dels lligams familiars i la situació econòmica en el moment de la seva mort.

No obstant, hi ha una notícia curiosa, tot i que sembla difícil que pugui fer realment referència a Pere Moragues. Serrano Sanz publicava l'any 1916 un document on s'esmentava un tal "Pedro Moragas, piquero"

(18); es tracta d'una carta de pau signada per ell i pel "mestre Guillem Levi, pintor". Degueren barallar-se, i de forma violenta, perquè es parla de "feridas de armas". Alguns detalls, com poden ser la data —1380— i el lloc —Saragossa— semblen enfortir la hipòtesi de que es tracta de l'escultor que nosaltres coneixem, ja que per aquestes dates Pere Moragues era a Saragossa. Però el més estrany i el que ens fa dubtar d'aquesta identitat és el fet que se l'anomeni "piquero"; l'ofici és semblant, però la categoria professional és inferior (19). En canvi, al seu contrincant se'l cita com a "mestre pintor". Cal aclarir que quan Moragues és a Saragossa es troba en el moment més àlgid de la seva carrera professional.

Coneixem alguna cosa més de la seva muller, Caterina, Era filla d'Arnau Ferrer, ferrer de Barcelona, i de Benvinguda (20). Després de la mort de l'escultor va vendre la seva casa, on segurament hi havia l'obrador i que, tal com s'especifica a la documentació, estava situada al carrer Ample de Barcelona, prop del lloc conegut com a voltes dels fusters i dels boters, on era l'àngel de llautó fet per Pere çà Anglada: "... in carreria publica ... in vico vocato ampla, satis prope litus mari, apud voltas...". La primera notícia d'aquesta venda és del 1403 i el comprador és el mercader Bernat de Casasagia (21).

L'abril de 1405 ja eren morts Caterina, el seu fill Marc i la muller del carrer, Angelina, doncs una part dels diners de la venda de la casa els cobrà el pare de la dita Angelina (22). La darrera notícia que tenim d'aquesta venda és del 1411; Bernat de Casasagia pagà aleshores 20 sous. Sembla que llavors ja eren morts tots els més propers a Pere Moragues (23). Queden pendents moltes qüestions al voltant de la vida de l'artista. Desconeixem, per exemple, si va fer algun viatge, en cara que la qualitat i l'aire renovador de les seves obres ens ho fan pensar així. Si més no, degué contac-

tar amb l'obra d'altres artistes, segurament estrangers i imbuïts del nou sentit realista que s'estava desenvolupant en les terres del nord de França.

La seva activitat professional pot ser seguida d'una manera molt més ordenada; quasibé any per any sabem el que estava fent.

Apareix citat per primera vegada el 1358, com a "carpentarius", fent unes imatges de fusta que havien de ser pintades per Ramon Destorrents (24).

Fora de la hipotètica realització de la Verge de la Mercè, cap el 1361, no sabem què degué fer entre 1358 i 1366, any en que consta treballant en les creus de pedra de la muntanya de Montserrat, per encàrrec del mateix rei Pere el Cerimoniós (25). És de creure que durant tot aquest temps no es mantingué inactiu, ja que un encàrrec reial presuposava l'adquisició prèvia d'un cert prestigi. Entre 1366 i 1372 s'acabaren i col·locaren aquestes creus, però entremig, concretament el 1367, fou quan treballà amb Bernat Roca al Palau Reial Major i a les sepultures de Ramon Berenguer i Maria Àlvarez la seva muller (veure notes 12 i 13). L'any 1371 cobrava per la realització d'un altre sepulcre, el de Margarida de Cardona al mateix convent de Predicadors (26).

Sembla que el prior de Montserrat, Jaume de Vivers, devia estar al corrent de la feina feta per Moragues en les creus de Pedra; això fou aval suficient per a que aquell li encarregués la construcció del seu sepulcre; aquesta obra no s'ha conservat, però si hem de creure el que ens diu el contracte (27), era de gran envergadura i comportava la consolidació de Pere Moragues en aquest tipus de treballs. Possiblement, entre 1373, any de la signatura del contracte, i el 1376, data en la qual ja es troba a Saragossa (28), realitzaria altres feines per a Montserrat i Barcelona.

Sembla que la família Luna es relacionà freqüentment amb l'abadia de Montserrat, i hom ha utilitzat aquest fet com a raó de pes a l'hora d'intentar justifi

car l'elecció de Pere Moragues com a escultor de la tomba de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna, a la "parroquieta" de la Seu de Saragossa (a. 1379) (29). De l'extensa producció de l'escultor, és aquesta una de les poquíssimes peces conservades i, al mateix temps, una de les obres cabdals del nostre art gòtic.

Aprofitant aquesta estada a Saragossa al servei de l'arquebisbe Luna, el rei Pere li encarregà l'any 1381 la remodelació del sepulcre de la seva mare, la infanta Teresa d'Entença (30), i una altra sepultura per als seus germans, Isabel i Sanç, morts a la infantesa (31).

L'any 1382 moria l'arquebisbe i, sembla ser, Moragues tingué la intenció de tornar a Barcelona; però una ordre reial l'obligà a romandre a Saragossa, fins que no fossin acabats els sepulcres dels seus familiars (32).

A Saragossa, alhora que com a escultor, degué treballar també en feines d'argenteria, segurament en peces reduïdes, com segells o altres objectes d'ús personal, tant per al rei com per a l'arquebisbe (33).

Poc després, o potser simultaniament, el Cerimoniós li encarregava la realització d'una de les peces més afortunadament obrades de l'orfebreria gòtica: la custòdia dels Corporals de Daroca. Moragues la treballà a Saragossa però, cap a l'any 1385, ja deuria estar enllestida car, en aquesta data, l'escultor era a Barcelona, decorant una de les capelles del claustre de la seva catedral (34), i també, recordem-ho, participant en una sentència arbitral a favor de Borrassà.

Aquesta és la darrera notícia que tenim de l'activitat de Pere Moragues. Moriria aviat, sense veure satisfet el seu desig de cobrar la totalitat del convingut per la custòdia de Daroca. La seva vídua arribà a amenaçar amb la venda d'aquesta joia si no li era satisfeta la quantitat pendent, la qual cosa faria el rei Joan I, successor de Pere el Cerimoniós (35).

Per acabar amb aquest repàs biogràfic, i previament a l'estudi concret de les obres, cal recordar les diverses maneres com Pere Moragues surt citat en els documents. Quan es fa referència a una obra de pedra o d'alabastre se l'anomena "mestre d'imatges" i, en algun cas, "escultor". Però, quan es tracta de treballs d'orfebreria, se li aplica el qualificatiu d'"argenter". Quan la vídua anomena el seu marit difunt ho fa indistintament de les dues maneres, com a "escultor" i com a "argenter".

Normalment es citat com a "ciudadà de Barchinona", a excepció feta d'alguns casos en que apareix com a "Habitant " de Saragossa.

6.2. ELS ANYS PREVIS A L'ANADA A SARAGOSSA

Tot i que ens manca informació referent al lloc i la data de naixement de l'escultor i orfebre Pere Moragues, és quasibé segur que s'establí ben aviat a Barcelona i que organitzà en aquesta ciutat un important obrador. El començament de la seva activitat professional s'hauria de situar entre els anys 1350 i 1360. Possiblement es formà en el treball de la fusta, ja que la primera vegada que apareix citat en els documents se l'anomena "carpentarius".

Aquesta primera referència que coneixem de Moragues correspon a l'any 1358, i ja aleshores se'l cita com a ciutadà de Barcelona. Aquesta fou la seva residència habitual fins que l'any 1376 s'instal·là a Saragossa. L'estada de Moragues a la ciutat comtal coincideix, com ja hem vist en els primers apartats d'aquest treball, amb una etapa de gran eufòria dins l'àmbit de la creació cultural i, sobretot, artística. Pere el Cerimoniós, d'una banda, i les autoritats eclesiàstiques, de l'altra, en seran els promotors més importants. El nostre artista participà molt directament en aquesta tasca. El seu nomenament com a familiar i domèstic del rei i l'envergadura de les obres que se li encarreguen —les creus de les muntanyes de Montserrat, els sepulcres al convent de Santa Caterina, el monument funeràri del prior de Montserrat, Jaume de Vivers, etc.— ens duen a creure que Moragues no es trobava en un període merament formatiu, sino que ja havia assolit del tot la seva maduresa professional.

No hem de descartar la possibilitat de que fes aleshores un viatge a l'estranger. De fet, és improbable que tingués a la vora exemples en els quals poder-se inspirar. Les obres segures d'aquesta primera etapa

barcelonina s'han perdut, però tenim les que, immediatament després, va fer a Saragossa; i aquestes presenten un esperit renovador que no trobem pas en els seus contemporanis, Mestre Aloi, Jaume Cascalls o, fins i tot, Jordi de Déu.

Com a contrapartida, ens trobem davant d'un moment de la producció de Moragues extraordinàriament documentat; però això no és suficient com per a poder fer un estudi evolutiu de les obres, establir-ne les connexions, etc. Sòlament és possible l'anàlisi directa d'una obra atribuïda, la verge de la Mercè, la qual cosa dificulta molt més la recerca.

Durant la segona meitat del segle XIV l'art de l'Occident d'Europa té, com a grans centres de producció innovadora, les corts de Paris i de la Borgonya. No es tracta aquí d'establir paral·lels entre Pere Moragues i l'escultura sluteriana, ja que Claus Sluter inicià la seva activitat més important justament després de Moragues; però ja feia temps que al nord de França s'hi respirava un esperit renovador, cada cop més naturalista i expressiu, que abocaria en l'anomenat estil internacional. El coneixement d'aquest ambient s'ha d'acceptar quasi necessàriament si volem entendre i justificar el que, més endavant, Moragues farà a Saragossa.

La recent atribució a Pere Moragues del sepulcre de Ramon Serra el Vell († 1355) a l'església de Santa Maria de Cervera, ens ha permès plantejar la possibilitat de que ens trobem davant d'una de les seves primeres realitzacions com a escultor, anterior, ben segur, al seu establiment a Barcelona i, per tant, una mostra interessantíssima de l'etapa formativa del nostre artista.

6.2.1. El compromís de fer set imatges de fusta

És ben poc el que coneixem d'aquest encàrrec; ni tan sols sabem si es va portar a terme o no. El 16 d'octubre de l'any 1358 Pere Moragues es comprometia a realitzar set imatges de fusta que, un cop acabades, hauria de pintar el llavors ja acreditat Ramon Destorrents. En concret, el document que ens en parla fou donat a conèixer per J. M. Madurell i Marimon (36) i, tot i que el seu contingut és especialment interessant per a poder conèixer millor els inicis de l'activitat de Pere Moragues, ha romàs practicament oblidat (37).

Pere Moragues prometia a Ramon Destorrents que en el termini d'un any faria set imatges amb la millor fusta d'alber ("sculptas in fuste d'alber, de meliore fuste"). La part del document en la qual es devia especificar el lloc a on eren destinades les imatges és esborrada, però encara s'hi pot llegir "in civitate Barchinone". Per tant, semblaria lògic de pensar en una obra feta a Barcelona i encarregada a l'esmentat Destorrents. Sabem que per aquestes mateixes dates Ramon Destorrents havia pintat un retaule dedicat als set goigs de la Verge i destinat a l'Aljaferia de Saragossa; l'encarrec provenia de la mateixa reina, Elionor de Sicília. Madurell i Marimon apuntà la possibilitat que aquestes imatges haguessin de guarnir l'esmentat retaule (38). La pèrdua del retaule, el desconeixement de les imatges i la poca claredat del document no ens permeten anar més enllà en el terreny de les hipòtesis; de tota manera, nosaltres creiem que es tracta d'un nombre excessiu d'imatges si les entenem com a complement d'un retaule pintat. Obligaria a pensar en una obra de grans dimensions, cosa poc habitual en aquella època.

El document continua amb l'aclaració que una de les imatges ha de ser la Verge amb el Nen ("erit beate Virginis tenentis filium"); i que les sis restants

seran dels sants que decideixi el propi Ramon Destorrents.

Hi ha dintre del text una altra aclaració que, fins ara, havia passat desapercibuda: Pere Moragues es comprometia a fer la imatge de la Verge amb les mateixes mides i formes que tenia la Verge de l'altar major de l'església de Santa Maria del Pi. L'interès per la semblança és evident, ja que al final del document s'especifica que Moragues promet tornar els diners i quedar-se amb la imatge si aquesta no assoleix la qualitat de la de l'església del Pi ("Et facte dicta ymago beate Marie Virgine, non erat ita bona sicut predicta de Pinu, habeam ego, dictus Petrus, restituere vobis dicto Raimeundo de Torrenti, de dicto precio accepissem et imago ipsa michi remaneat").

No tenim dades suficients com per a poder saber quina era la decoració de l'altar major de l'església del Pi pels voltants de l'any 1360. Fins ara es creia que la notícia més antiga en aquest sentit feia referència a la realització d'un retaule per a l'esmentat altar major, entre els anys 1508 i 1520; aquest retaule desaparegué durant el segle XVIII (39).

Però hem pogut esbrinar alguna cosa més tot repassant les Visites Pastorals fetes a l'església del Pi durant el segle XV. Concretament, en una d'aquestes visites feta l'any 1446 es parla de l'existència d'un retaule i d'una imatge de la Verge a l'altar major: "...Et quia in una parte retabuli fuit inventa ymago Virginis Marie in mantelo ipsius qui est descrostatum et imago sancti Petri in mantelo descrostatum..." (40). El document és poc clarificador, però ens confirma l'existència d'un retaule i d'una imatge de la Verge —entre altres sants— a l'altar major, anteriors tots ells a l'obra del segle XVI.

Per tant, hem de suposar que la imatge de la Verge, citada en la visita pastoral de l'any 1446, és la mateixa a la que es fa referència en el contracte de

Ramon Destorrents i Pere Moragues (40bis).

Arribats a aquest punt, nosaltres apuntem una hipòtesi que, de poder confirmar-se, enriquiria un xic més la llista de la producció de Moragues: si la imatge que se li encarregava havia de ser tan semblant a la ja existent a l'església del Pi, no podria ser el mateix Pere Moragues l'autor d'aquesta darrera? L'insistència per part de Ramon Destorrents ens ho fa creure així.

6.2.2. L'atribució de la Verge de la Mercè

La basílica de la Mare de Déu de la Mercè de la ciutat de Barcelona conserva una esplèndida imatge de la Verge, de fusta policromada, que data de la segona meitat del segle XIV i que hom ha atribuït de fa temps a l'escultor i orfebre Pere Moragues.

L'Orde de la Mercè a Barcelona.- La fundació de l'orde mercedari està envoltada de fets miraculosos. Segons la tradició, el 12 d'agost de l'any 1218 sant Ramon de Penyafort, el rei Jaume I i sant Pere Nolasc explicaven al poble de Barcelona, congregat a la catedral, que la Verge els havia expressat el desig que fos fundat l'Orde de la Mercè, dedicada a la redempció de captius. (41).

En un primer moment Jaume I cedí al nou orde un edifici que fins aleshores havia funcionat com a hospital sota l'advocació de santa Eulàlia, i que es trobava molt a prop del Palau Reial Major, concretament a l'indret conegut avui com a Baixada de la Canonja (42). Aquest edifici desapareixeria l'any 1860 (43).

En vida del mateix Pere Nolasc, s'acordà la construcció d'un nou convent, més gran i que estigués aïllat del bullici del centre urbà. Els terrenys escollits per a la nova edificació es trobaven al barri de Vilanova de les Roquetes, al mateix arenal de la ciutat, és a dir, molt a la vora de mar (44). En principi el nou edifici quedaria fora del sector emmurallat, però, posteriorment, hi quedà integrat en construir-se durant els segles XIV i XV el sector conegut com a "muralla de la mar".

La data de la construcció d'aquest nou edifici no és coneguda amb seguretat, però tot fa pensar que es començaria als voltants de l'any 1250. Segons Pi i

Arimon, s'hi treballava l'any 1267 i, posteriorment, entre 1336 i 1377, es deuria reformar; es perfeccionà entre els anys 1408 i 1409 (45).

És ben poc el que sabem d'aquesta església, perquè no se'n coneixen prou dades com per a poder fer-ne la reconstrucció (46).

En arribar el segle XVIII s'enderrocà el santuari gòtic, i s'edificà l'actual església. Els treballs s'iniciaren l'any 1765 i sembla que el 1775 ja era acabat l'essencial; dirigí les obres del nou edifici l'arquitecte Josep Mas (47).

El retaule encarregat a Bernat Roca.- L'any 1361, en un moment en que l'església de la Mercè es trobava en plena etapa de reforma i enriquiment, el prior del convent, aleshores Bonanat de Prixana, encarregava a l'arquitecte Bernat Roca la construcció d'un retaule i d'un tabernacle, ambdós de fusta, destinats a l'altar major de la basílica (48). Segons el contracte, es tractava exactament de guarnir l'altar major i de fer un retaule, un tabernacle i una imatge de la Verge: "... quod faciam (Bernardus Roca) ... quoddam tabernaculum in altari maiori ... Et etiam faciam ibidem unum reraulae ... et in medio ipsius tabernaculo faciam quandam ymaginem beate Marie Virginis ...".

El material emprat havia de ser una bona fusta d'alber. Bernat Roca es comprometia a fer el retaule tal i com l'havia mostrat previament en un dibuix: "... promitto vobis quod ego entretellabo dictum tabernaculum cum similibus mostris illius deboxamenti, quod vobis insinuare in quodam pergemeno" (49).

Gràcies a la riquesa de dades que ofereixen aquest tipus de contractes, sabem també quines havien de ser les mides: el tabernacle, així com el retaule tindrien cinquanta-quatre pams d'alçada, i la Verge, set pams (50).

El text continua amb el compromís d'ambdues parts que el contracte es compleixi, i Bernat Roca posa com a fiadors el pintor Jaume Serra i a l'escultor Pere Moragues.

Bernat Roca ha de cobrar per la seva feina 75 lliures de moneda de Barcelona, trenta en signar-se el contracte i 45 una vegada duta a terme la seva obra.

Sense entrar encara pròpiament en l'anàlisi de l'obra, vegem primer les raons purament contractuals que poden fer pensar en una intervenció directa de l'escultor Pere Moragues. Trobem en el document els noms d'un arquitecte, un escultor i un pintor; en aquest sentit la distribució de la feina podria ser la següent: Bernat Roca s'hauria encarregat de la part propiament arquitectònica de l'obra, és a dir, l'entretallament de la fusta i el disseny general; Pere Moragues, com a mestre d'imatges que era, podria haver fet la part d'escultura, és a dir, la imatge de la Verge; i, en darrer lloc, Jaume Serra podria haver-se encarregat de la pintura del conjunt.

En el contracte trobem, a més a més, una clàusula molt interessant en la qual Pere Moragues i Jaume Serra es comprometen a complir i a fer complir el contracte, amb Bernat Roca o sense ell: "...promittimus et convenimus vobis, dicto fratri Bonanato de PRIXANA, quod cum predicto Bernardo Rocha et sine eo, tenebimur vobis dicto conventui ... et ea complebimus et attendemus vobis et complieri faciemus et attendi...". Nosaltres apuntem la possibilitat que tot això vulgui dir que Pere Moragues i Jaume Serra tenien també una part activa a l'obra i que pensaven complir el contracte, encara que Bernat Roca no ho fes.

Tenim un altre argument per a refermar aquesta hipòtesi, i és el fet que Bernat Roca i Pere Moragues treballaren com a socis en diverses ocasions (Palau Reial Major, sepulcres de Santa Caterina, i possiblement d'altres) (51).

Aquests arguments semblen força convincents, de cara a atribuir la Verge de la qual es parla al document a Pere Moragues; no són però suficients com per a poder identificar la Verge actual amb la imatge esmentada al document. Ni tan sols sabem si el contracte amb Bernat Roca es dugué a terme; no coneixem cap carta de pagament ni cap altra informació que s'hi refereixi directament. Però el desconeixement d'uns fets no equivalen necessàriament a la seva inexistència; nosaltres preferim acceptar com un fet la realització del retaule i de la imatge de la Verge.

Més notícies sobre la decoració de l'altar major de la Mercè..- En una visita Pastoral feta a la Mercè el 1436, ens trobem amb una descripció no massa clarificadora però força interessant: "...stola cum luminaribus accessit retroretabulum maius dicte ecclesie in quo erat quedam porta sub clave ferrea clausa in directo tabernaculi dicti altaris ad modum armario-ri bene depicti..."(52). Es parla del retaule i del tabernacle i res no es diu de la Verge, encara que és lògic suposar la seva existència; creiem que el retaule i el tabernacle d'aquesta descripció, així com la suposada Verge, coincideixen amb les peces esmentades en el contracte de l'any 1361.

Pocs anys després, hom decidia fer un altre retaule per a l'altar major que substituiria al realitzat durant la segona meitat del segle XIV. El 10 de març de l'any 1458, una muller de nom Urbana Ienovarda i molt devota de la Mare de Déu de la Mercè, deixava tots els seus bens al convent per a què, quan ella morís, fossin destinats a la realització d'un nou retaule per a l'altar major de l'església (53).

El nou retaule no fou començat fins el 1492 (54), però ja abans, el 1488, l'escultor alemany Joan de Cassel feia dues imatges de fusta, una de sant Joan

Baptista i una altra de l'Evangelista, que havien de guarnir el futur retaule (55); aquest mateix escultor fou contractat alguns anys més tard pel Capítol de la catedral de Barcelona per a acabar els pinacles del cor, obra iniciada per Miquel Lochner (56).

Les imatges de Joan de Cassel havien de quedar integrades en el nou retaule, i l'escultor n'havia de fer dues més —de sant Ramon Nonat i sant Pere Ar-mengol— per a ser col·locades a banda i banda de l'altar, damunt columnes de pedra (57). Joan de Cassel deixà la seva obra sense acabar i es sol·licitaren aleshores els serveis d'un altre "teutonicus", Guillem d'Utrech (58).

Les notícies relacionades amb el nou retaule no parlen de la realització de cap imatge de la Verge i per tant hem de creure que s'aprofitaria la del segle XIV. Això és el que es pot deduir del contracte amb Antoni Marquès per a pintar i decorar aquest retaule i les seves imatges, fet el 1503; el document parla de tres imatges exemptes, precisament les de sant Joan Baptista, sant Joan Evangelista i la Verge (59).

Coneixem, amb data de 1673, el contracte per a la realització d'un nou retaule (60). Només en sabem que també havia de presidir l'altar major, però ignorem com deuria ser i, fins i tot, si es va arribar a fer.

Ara bé, la imatge de la Verge gòtica es continuaria venerant al santuari. El que sabem de cert és que, amb la construcció de la nova església, al segle XVIII, i el nou altar major, aquest darrer de l'any 1794 (61), la Verge del segle XIV fou col·locada al seu cambril, essent l'únic element conservat dels anteriors retaules.

Durant la guerra amb els francesos i per tal d'evitar que la imatge fos malmesa, se la traslladà a la catedral, on restà fins l'any 1814 (62).

L'any 1936 la basílica de la Mercè fou incendiada i la Verge sofri diversos danys: una escletxa al front, les mans i els braços trencats i perduts entre les runes, i altres cops de menys importància per la res

ta dels cossos, tant de la Mare com del Nen (63).

En un primer moment, hom amagà la imatge en una de les dependències de la Capitania General, i després passà a l'Ajuntament i al Museu d'Art. Pel gener de l'any 1939, poc abans de l'entrada de les tropes nacionals a Barcelona, la Verge, juntament amb altres peces de valor artístic, fou portada cap el nord, primer a Olot i després a Larnius. Aleshores fou retornada a Barcelona i posada sota la protecció de la Junta del Patrimoni Artístic (64). Immediatament es procedí a la seva restauració (65).

L'any 1964, els barcelonins contemplaren, quasi bé per primera vegada la magnífica talla gòtica, al treure-li els vestits que tradicionalment la cobrien (66).

Descripció de la imatge.- Abans que Gazulla donés a conèixer el contracte fet amb Bernat Roca, es creia que l'actual imatge de la Mare de Déu de la Mercè datava de la primera època de la fundació de l'Orde. Aquest convenciment venia avalat per una tradició popular: la Verge s'havia aparegut a sant Pere Nolasc per ordenar-li la creació de l'Orde de la Mercè i, prenent com a model la visió celestial, el sant havia fet esculpir tres imatges; la millor restà a Barcelona i les altres dues foren cutes a Vic i a Lleida (67).

Pujol tenia coneixement d'aquesta tradició i no dubtà en afirmar, com ja havien fet d'altres, que l'actual imatge de la Verge era la mateixa que sant Pere Nolasc manà esculpir (68). Però no feia falta tenir grans dots d'especialista per adonar-se que la Verge de la Mercè no podia ser una imatge de la primera meitat del segle XIII; estilísticament corresponia a un moment posterior, ja plenament gòtic. Actualment s'accepta com a data de la seva realització la segona meitat del segle XIV.

La Verge de la Mercè és una imatge de fusta, en posició seüent i amb una alçada de 1'40 metres —aproximadament la mateixa que s'estipula en el contracte del

1361—. Té la cara ovalada i les faccions petites; un dels detalls que més crida l'atenció és la solució donada als seus cabells, llargs, lleugerament ondulats i recollits en una cua que li neix a la nuca (69). No porta vel, contràriament al que es pot considerar habitual entre les escultures de la Verge d'aquesta època. Aquestes característiques li donen un aspecte molt real, poc ampulós i gens amanerat.

Pel que fa a la manera com va vestida, la imatge coincideix plenament amb la moda de la segona meitat del segle XIV a Catalunya; porta un vestit amb un escot ample, que li deixa al descobert les espatlles; la roba es manté ben ajustada al cos fins la cintura, des d'on arrenquen els plecs, disposats molt suaument (70). Segons l'estudi comparatiu fet per Bernís, aquests escots amples, encara que no exagerats, són corrents en les imatges que es poden datar³ entre els anys 1350 i 1480, aproximadament.

El mantell, que tampoc no li cobreix les espatlles, està recollit amb una agulla a l'alçada del pit i s'adapta a la forma del cos amb la mateixa suavitat que el vestit. Aquesta disposició del mantell i l'absència de vel, suara esmentada, li donen una pareença que l'allunya de la tipologia habitual d'imatges de la Verge del segle XIV; tant a França, com a Castella, a la Corona d'Aragó o a Itàlia, les escultures de la Verge porten el cap cobert, sigui amb un petit vel, aguantat per la corona, sigui amb el mateix mantell que envolta suaument el seu rostre (71). Altrament, el mantell escotat i recollit amb una agulla a l'alçada del pit, és una solució molt més freqüent quan es tracta de representar dones de l'època o santes a retaules, sepulcres... (72).

Aquestes circumstàncies són tan evidents que, fins i tot, hem arribat a plantejar-nos la possibilitat que, realment, es tractés no d'una imatge de la Verge, sinó del retrat, més o menys idealitzat, d'alguna dama de la família reial o de la noblesa (73).

La figura del Nen és de qualitat inferior i sempre s'ha cregut que es tracta d'un afegit posterior.

Crida, de fet, l'atenció i l'absència de comunicació entre Mare i Fill, i encara més si tenim en compte la humanitat que respira la Verge per ella mateixa; també és estranya la manera com la figura del Nen seu a la falda de la Verge, de tal manera que sembla que no hi hagi espai suficient per a acollir-lo (74).

Tornant al comentari estilístic de la Verge, cal dir que l'escultor ha sabut representar amb gran mestria unes teles fines, però amb molta caiguda, que s'adapten suaument a les formes del cos; hi trobem una gran contenció en el nombre de plecs, lleugerament complicats només a l'extrem inferior, en recolzar-se a terra.

La cadira en la qual es troba asseguda la imatge està decorada amb arcuacions ogivals cegues i té semblances amb l'anomenada cadira del rei Martí, de la catedral de Barcelona.

Un cop feta la descripció, es tracta ara de veure si l'atribució a Pere Moragues es pot confirmar o hem de rebutjar-la. Disortadament, són ben poques les obres segures de Moragues que s'han conservat, i cap d'elles no és de fusta. Pel que fa al sepulcre de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna a la Seu de Saragossa, tant el material —alabastre— com el tipus d'imatges representades, en dificulten la comparació; això no obstant, nosaltres hi veiem una mateixa concepció estilística pel que fa, sobre tot, a la manera com es resolen els plecs en les figures dels ^{suposats} Pere el Cerimoniós i Sibil·la de Fortià, també en posició seient. Un intent de comparació amb la custòdia de Daroca es fa molt difícil, en tant que ~~es~~tracta d'una peça d'orfebreria, amb figures de grandària molt menor i amb una elaboració tècnica molt diferent.

Malgrat tot, nosaltres creiem que les semblances estilístiques són suficients com per poder mantenir l'atribució.

Per acabar amb aquesta argumentació voldriem reprendre alguns detalls documentals que potser en poden ajudar. Sabem que l'any 1358 Pere Moragues apareix esmentat com a "carpentarius"; li era per tant reconeguda una

habilitat en el treball de la fusta; el contracte amb Bernat Roca per a la realització del retaule de la Mercè és només tres anys posterior, i la presència de Pere Moragues en el contracte és una rao de pes —nosaltres així ho creiem— a l'hora de corroborar l'atribució.

Queden amb tot moltes qüestions per resoldre. N'hi ha una que ens preocupa especialment: per què l'escultor ha donat a la imatge una aparença tan diversa de la usual entre les Verges del segle XIV?

6.2.3. Les creus de pedra per a les muntanyes de Montserrat

Pels volts de 1366 el rei Pere el Cerimoniós encarregava a Pere Moragues la realització d'uns relleus historiatats per a unes creus que havien de ser col·locades a les muntanyes de Montserrat.

Els documents.- Ens trobem de nou amb una obra segura de Moragues, però que podem conèixer només pels documents, ja que, com veurem, sembla que res no se n'ha conservat. Cal destacar que es tracta del primer encàrrec conegut que el Cerimoniós feu al nostre artista, però és molt possible que li hagués fet amb anterioritat alguna altra obra de la qual no en tinguem notícia, vist que el 1368 el rei anomenava Pere Moragues familiar i domèstic seu (75), cosa aquesta que implicaria que l'artista ja devia treballar assiduament per al monarca des de feia un cert temps.

Les notícies documentals a l'entorn de la construcció d'aquestes creus són força abundoses, la qual cosa permet seguir de manera continuada el desenvolupament dels treballs.

Com molt encertadament exposava Mn. Albarega (76), els tractes entre el rei i Moragues serien anteriors al novembre de 1366, perquè el primer dia d'aquest més l'escultor ja cobrava 400 sous com a part del seu salari per a la realització dels relleus historiatats de les esmentades creus, concretament per "... XIII istories en VII pedres ... e les quals istories son dels VII goygs de Madona Santa Maria..."(77). Per tant, sembla que els braços devien portar relleus a les dues cares.

El rei tindria en les seves cartes bona cura d'insistir en que totes les despeses anessin a compte seu.

Tot i que les creus no quedaren enllestides fins alguns anys després, podem deduir que Moragues va acabar aviat la seva feina, ja que sabem que un any més tard, el 1367, estava ja ocupat en altres treballs formant societat amb l'arquitecte Bernat Roca (veure apartat 6.2.4.).

Les columnes que conjuntament amb els relleus de Moragues conformaven les creus foren encarregades a alguns mestres de Girona, i es confeccionaren en aquesta ciutat. Durant la seva realització surgiren, però, alguns problemes que requeriren que el propi rei intervingués personalment. Sembla ser que les persones encarregades de fer les columnes havien abandonat el seu treball sense haver-lo acabat, i estaven ocupades en l'emmurallament de la ciutat. Això contrarià profundament al monarca, el qual dirigí una irada carta al batlle de Girona, amb data de 27 de setembre de 1368: "...Entes havem que los jurats e prohomens de la ciutat de Gerona han levats per força, per ops de l'obra del mur de la dita ciutat, los maestros qui fan les VII colones que nos fem fer aquí per ops de Madona Santa Maria de Muntserrat, de que havem haut gran desplaer ..." (78).

El rei manava que els obrers no abandonessin la seva feina fins que les esmentades columnes fossin enllestides. Així ho devien fer, perquè un any després —el 17 de novembre de 1369— un dels mestres gironins, Ramon Merenyà, cobrava 600 sous "per preu de VII colones de pedre les quals ha obrades per raho de les creus que'l senyor Rey mana fer en la costa de Muntserrat..." (79).

El trasllat de les columnes a Barcelona i la seva posterior col.locació fou una altra de les preocupacions del rei Pere; així ho feia constar el monarca en una carta que porta la data de 28 de novembre de 1370 (80).

Però la instal.lació definitiva de les colum

nes i dels seus relleus historiatats no fou pas immediata; dos anys més tard encara no havia estat feta. Pel juny de 1372, un pintor anomenat Bartomeu Soler, cobrava 33 florins d'or per pintar les creus; el document deixa ben clar que aquestes encara no eren a la muntanya de Montserrat: "... done al dit Barthomeu Soler per pintar VII creus de pedra, quis deuen posar en les muntanyes de Muntserrat..." (81).

El pintor Bartomeu Soler (82) va intervenir també en la decoració del sostre del nou Saló de Cent que s'estava construint aleshores a la Casa de la Ciutat de Barcelona (83).

Segons unes anotacions fetes en el Llibre de Clavaria, corresponents als anys 1371 i 1372, els pintors Guillem Ferrer i Bartomeu Soler es comprometeren a decorar el sostre de la nova sala; cobraren 50 lliures per la pintura del primer tram i 55 per la del segon, però la pintura del tercer i darrer tram, segons la disposició primitiva de la sala, s'encarregà a uns altres artistes (84).

La coincidència de dates entre la pintura de l'esmentat sostre i la de les creus de Montserrat —juny de 1372— ens porten a creure que Bartomeu Soler deixà l'encarrec dels consellers pel reial, que li proporcionaria potser uns guanys més elevats.

L'assentament definitiu de les creus tingué lloc el més d'octubre del mateix any 1372. Els obrers encarregats d'aquesta feina cobraven, aleshores, 50 florins d'or ("...los quals devia convertir en salaris de alguns maestres qui han stat algun temps en les dites muntanyes per asseura e posar les dites creus...") (85).

Com eren aquestes creus.— Les creus obrades per Moragues desaparegueren sense que poguem determinar en quin moment tingué lloc aquesta circumstància.

Tret de la iconografia, la qual queda explicitada en les diverses cartes reials, és ben poc el que sabem de la seva aparença. Hi havia set creus i cadascuna tenia relleus historiat amb escenes explicatives dels set goigs de la Verge: Anunciació, Visitació, Naixement, Epifania, Resurrecció, Ascensió i Assumpció de la Verge en cos i ànima al cel (86).

Pel que sembla no eren creus de terme, sinó més aviat creus monumentals que acompanyaven el peregrí en la seva pujada a l'abadia (87).

Al retaule de l'església parroquial d'Alfajarín (Saragossa), dedicat a la Verge de Montserrat i pintat per Martín Bernat (segle XV), s'hi pot veure el camí de pujada al santuari de Collbató, amb una curiosa representació d'aquestes creus, sens dubte totalment idealitzada, i que no serveix per a fer-ne una descripció.

Entre les restes arqueològiques conservades al claustre de l'actual monestir, totes elles molt malmeses, no n'hem trobat cap que es pugui relacionar, amb un mínim de garanties, amb les creus de Pere Moragues.

6.2.4. Els sepulcres del convent de Santa Caterina

Pere Moragues esculpí per al convent dels Pares Predicadors de Barcelona els sepulcres de Ramon Berenguer I, comte d'Empúries, i de la seva segona muller, Maria Álvarez, el de Margarida de Cardona i, possiblement, el de Sibilla de Pallars. Hem de lamentar la desaparició de tots ells.

Breu història del convent.- L'any 1219 el primer dels ordes mendicants, fundat per Fr. Domingo de Guzmán, arribava a Barcelona. En un principi el seu establiment fou provisional, però l'any 1223 ja se'ls feia donació d'uns terrenys en els quals es començaria a edificar el convent definitiu. L'edifici ocupava l'indret on hi ha avui el mercat de Santa Caterina.

El propi rei Jaume I d'Aragó contribuí amb donatius a l'obra, i sembla que l'església de l'esmentat convent devia acabar-se cap a l'any 1268 (88).

De les descripcions del convent, sobretot de l'església i el claustre, n'hi ha una d'especialment detallada, obra de l'eminent historiador Pi i Arimon. Es tracta d'una memòria llegida a l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona l'any 1842; és una de les primeres descripcions fetes després de la destrucció del convent, i això li dóna una més gran credibilitat (89).

L'estructura de l'església era l'habitual en les construccions dels ordes mendicants: nau única, amb voltes de creueria i capelles entre els contraforts interiors. Aquestes capelles es comunicaven entre elles per unes obertures fetes en els contraforts, solució no massa allunyada de la que, anys més tard, empraria Berenguer de Montagut a la Seu de Manresa. La capçalera era un polígon de set costats, cobert, així mateix, amb una volta de creueria de vuit nervis que confluen en

una clau central. La nau central tenia 55 metre de llargada i 25 metres d'altura total (90). La part creta, o de l'Epístola, s'amplià, en arribar el segle XVI, amb un seguit de capelles en les quals sembla que treballà l'arquitecte Pere Blay, fill.

El convent fou malmès durant el setge de Barcelona per part de les tropes de Felip V, entre 1709 i 1714, però, després, fou reparat amb encert (91). L'any 1823 s'enderrocà l'antiga biblioteca, el dormitori, les cel·les, el refectori, la cuina i l'hospederia.

Finalment, el 25 de juliol de l'any 1835, l'església i la resta del convent foren incendiats, així com d'altres convents de la ciutat. Però el foc no va destruir la totalitat de l'edifici i, segurament, hauria estat possible la seva reparació. No obstant això, es decidí l'enderrocament definitiu. Aquesta tasca s'encarregà a l'arquitecte Josep Casademunt, qui, previament, aixecà els plans del temple, la sagristia, l'aula capitular i el claustre i redactà, a més, una memòria (92).

Malgrat tot, és difícil intuir l'aspecte del conjunt i, encara més, saber la forma i l'indret de les tombes que ens interessin. Tots els historiadors que recorden el convent insisteixen, però, en la importància de les seves tombes, molt abundoses, tant a l'interior de l'església com al claustre. Se'n conserven restes al Museu d'Art de Catalunya, però cap d'ells no sembla procedir de les tombes que ara analitzarem (93).

Els documents.- Quan Mn. Anselm Albareda publicà, l'any 1936, el seu important article sobre Pere Moragues, es desconeixia per complet que aquest escultor hagués intervingut en la realització d'algunes sepultures per al convent de Santa Caterina; només se li atribuïa aleshores la tomba de Sibilla de Pallars.

Alguns anys després el Sr. Josep ^{M.} Madurell i Marimon donava a conèixer uns documents de capital importància, que, però, havien quedat, malauradament, oblidats fins ara.

Abans que Jaume de Vivèrs, prior de Montserrat encarregués a Pere Moragues la realització de la seva tomba, l'escultor ja havia tingut la oportunitat de manifestar la seva habilitat amb altres monuments funeraris. Així, sabem que el 12 de maig de l'any 1367 l'arquitecte Bernat Roca i l'escultor Pere Moragues es comprometien a treballar conjuntament en els sepulcres de Ramon Berenguer I, comte d'Empúries, i de la seva segona muller, Maria Álvarez; el lloc escollit per a la seva col·locació era el convent de Santa Caterina. Diu el document: "... Ego Bernardus Roca, magister maior operis sedis Barchinone, constituo et ordino vos Petrum Moragues, magistri ymaginum, civem dicte civitatis, socium meum in opere sepulture incliti domini Infantis Raimundi Berengarii, comitis Impuriarum, et inclite domine Marie Alvares, eius consortis..." (94).

Ramon Berenguer I, comte d'Empúries, era fill del rei Jaume II i de Blanca d'Anjou, filla aquesta de Carles d'Anjou, rei de Nàpols. Es casà en primeres nupcies amb Blanca de Tàrent. En morir la seva primera esposa es tornà a casar, aquesta vegada amb Maria Álvarez, filla de Jaume II de Xèrica, pertanyent a la branca bastarda iniciada per Jaume Peres o Jaume I de Xèrica, fill de Jaume I el Conqueridor i de Teresa Gil de Vidaure.

Jaume II, son pare, creà per a ell el comtat de Prades que anys més tard permutaria amb el seu germà Pere pel d'Empúries. Als darrers anys de la seva vida prengué l'hàbit dels dominics i es retirà al convent de Santa Caterina. Amb Maria Álvarez tingué dos fills, Joan i Jaume, el segon dels quals moriria molt aviat. Tot i que no se sap amb exactitud, Ramon Berenguer I degué morir vers 1365 (95).

Uns anys després Moragues complia un altre encàrrec per al mateix convent; aquesta vegada es tractava de la tomba de Margarida de Cardona. El 3 d'octubre de l'any 1371 l'escultor rebia 22 lliures, a més d'altres 15, assignades en una data anterior, per treballar en aquest sepulcre: "...Ego Petrus Moragas, magister imaginum ... concedo et recognosco vobis, nobili domine Margarite de Cardona ... per faciendo quondam sepulturam vestram in ecclesia predicatorum, Barchinonensium ..." (96).

Descripció hipotètica i localització de les tombes.— Com que cap d'aquestes sepultures no s'ha conservat, ha calgut recórrer als testimonis escrits, sovint contradictoris.

De cara a mantenir un ordre, hem començat per les informacions més antigues. En el Llibre dels Aniversaris del convent de Santa Caterina, i amb data de 1370, hem trobat un interessant aclariment que fa referència a la tomba de Maria Álvarez; s'hi diu que es trobava en un lloc elevat al voltant de l'altar major i a prop de la sagristia ("...sepulchro honorifico alte elevato circa altare majus, versus sacristiam...") (97). El mateix document esmenta l'existència d'una altra sepultura als seus peus, on era enterrat un fill seu ("...cum uno parvulo suo ad pedes ejusdem..."). Aquest document ens dóna una informació pràcticament contemporània de la realització de les tombes i, per tant, molt digna de crèdit.

Les altres informacions són molt posteriors i sovint es contradueixen. Una part important de les obres que conformaven la desapareguda biblioteca de Santa Caterina es conserva actualment a la Sala de Manuscrits de la Biblioteca Universitària de Barcelona. Barraquer, en el seu estudi sobre els edificis religiosos dóna la referència d'un manuscrit titolat "Llibre

de las sepulturas que son en la Iglesia del Convent de Santa Catharina Verge y Martir de Barcelona del Orde de Predicadors, fet lo Any 1764. Per lo Fr. Miquel Bosch Sagristà"; tot i que el títol és molt suggestiu, ens ha estat totalment impossible de localitzar-lo (98).

Si que es conserva el Lumen Domus o Annals del convent, escrit l'any 1743 per Francesc Camprubí i Pere Màrtir Anglès, on s'expliquen els fets més importants de la història del convent, des de la seva fundació fins l'any 1638 (99). El manuscrit ens parla d'algunes tombes i, concretament, afirma que la sepultura de Maria Álvarez, muller del comte d'Empúries, era al presbiteri, prop de la porta que donava a la sagristia: "...Primerament es cosa averiguada de la que esta a la ma dreta, prop de la porta de la Sagristia, es la filla del rey en Jaume 2, muller del compte de Ampurias, dona Maria Alvarez, la qual mori en lo any de 1372, poch mes ..." (100). Es diu a continuació que a l'altra part del presbiteri hi havia la sepultura de Blanca, que, segons l'autor del Lumen Domus, era també filla de Jaume II i germana de Maria (101). En cap cas no se'n fa la descripció.

Uns folis més endavant en el mateix manuscrit es pot llegir que l'any 1615 el prior del convent P. Fr. Tomàs Roca, remodelà el presbiteri, afectant la reforma a tres sepultures: la de Maria Álvarez, la de Blanca i la del cardenal Fr. Joan de Casanovas. S'argumenta que les tombes es trobaven en mal estat i que fins i tot servien de cau a les rates; i es continua: "...ha tingut per be posar les sota terra, sols se descubran les figures y bultos dels qui en ellas estaven soterrats, y la capella es mes ampliada y embellida..." (102).

Si comparem els dos primers manuscrits, el Llibre dels Aniversaris i el Lumen Domus, veiem que coincideixen pel que fa a la localització del sepulcre de Maria Álvarez al presbiteri. Ara bé, això no és exactament el mateix que diuen informacions posteriors.

En un altre manuscrit de la mateixa procedència però una mica més tardà, del 1780, es torna a parlar de les nombroses tombes del convent i, concretament, de l'existència d'unes de molt notables prop de la porta del Capítol Vell. Es diu que en aquest lloc es trobava la urna de l'infant Jaume, fill de Ramon Berenguer; que, damunt d'una finestra (103), hi havia el sepulcre d'una dona, amb corona reial i rosaris penjats al coll que li arribaven fins la cintura; i que a l'altra finestra hi havia una caixa amb quatre escuts de lleopard rampant (104).

Uns quants folis més avall en el mateix manuscrit, es torna a fer referència a les tombes i a la seva localització a la vora del Capítol Vell; però, aquesta vegada, l'explicació és lleugerament diferent, car diu textualment: "... A la dreta en lo finestral sepulcre de senyor que es un tumul elevat ab uns ploradors, sobre, lo bulto de una Sra. ab corona real, rosaris al coll fins a la cintura, grans grossos, sens distinció d'arnés, als costats escuts en blanc. Al de l'esquerra, sepulcre de senyor que es una caixa, té per escut un lleopard rampant, ny a quatre" (105). També en aquesta ocasió es torna a fer esment de la sepultura de l'infant Jaume, clarament identificable, perquè portava una inscripció i els escuts de les cases d'Aragó i de Prades (106).

Si donem crèdit als planols de l'arquitecte Casademunt, la porta del Capítol Vell que trobem al document hauria de fer referència a l'accés a la Sala des del claustre.

A més de la sepultura de l'infant Jaume, tindriem la d'un senyor "ab uns ploradors" que correspondria possiblement a Ramon Berenguer I, el seu pare, i la d'una senyora amb corona reial, que seria la de la seva mare, Maria Álvarez (107). Així doncs, estariem davant d'un trasllat d'aquestes sepultures, des del presbiteri al claustre, que caldria datar el 1615, quan el

prior Tomàs Roca emprengué la remodelació de la capçalera de l'església. Plantejem això com a hipòtesi i amb tot tipus de reserves, però és la única manera de poder entendre les explicacions donades pels autors més moders.

Pi i Arimon, en la seva Memòria llegida a l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, l'any 1842, cinc després de la desaparició del convent de Santa Caterina, parla de les nombroses sepultures que hi havia al claustre, i en destaca tres: la de l'infant Jaume, primogènit del comte d'Empúries, la de Maria Álvarez i la de Blanca. Els autors posteriors no fan res més que repetir la informació donada per Pi i Arimon (108).

Per tant, això darrer vindria a confirmar la nostra hipòtesi del trasllat de les sepultures al claustre a partir de 1615.

Si tornem al començament i reprenem el contracte fet amb Bernat Roca i Pere Moragues per a la realització de les tombes del comte d'Empúries i la seva muller, ens trobem amb que no es fa referència a cap detall de la seva estructura. Ara bé, si fem ús de la resta de la documentació aportada, creiem molt probable que ambdues sepultures de marbre tiguessin una imatge jacent a la tapa. Maria Álvarez portaria una corona i uns grans rosaris, molt possiblement semblants als que ostenta Alamanda de Rocabertí al sepulcre dels Que ralt, a Santa Coloma (Tarragona) (109). El sepulcre de Ramon Berenguer portaria esculpides, a la cara frontal de la caixa, figures de plorants, tal i com era aleshores habitual la representació del seguici fúnebre i tal i com, poc després, el mateix Pere Moragues les repetiria magistralment a la tomba de l'Arquebisbe Lope Fernandez de Luna, a la Parroquieta de la Seu de Saragossa.

Aquesta era també la l'ornamentació que figurava a la sepultura del seu fill primogènit Jaume. Encara que el contracte solament parli de les sepultu

res dels seus pares, és molt probable, donada la seva contemporaneïtat, que Pere Moragues fos també l'autor de la del seu fill Jaume.

Cal suposar que aquestes peces i la tomba de Margarida de Cardona, que comentarem tot seguit, serien veritablement el prelude de l'encàrrec funerari a Montserrat. Per a Jaume de Vivers haurien estat la garantia de les qualitats del nostre artista.

La tomba de Margarida de Cardona.- Tot i que queden pendents moltes qüestions, alguna cosa sabem dels sepulcres dels comtes d'Empúries. En canvi, pel que fa al de Margarida de Cardona ho ignorem pràcticament tot, exceptuant que fou fet per Pere Moragues. La documentació no ens diu res ni de la seva estructura ni tampoc de la seva localització dins del convent. Sabem que Moragues hi treballava l'any 1371, però tampoc la història no ens ajuda en aquest cas. Repassant el llinatge dels Cardona, no hem pogut trobar cap dona amb aquest nom; tenim només constància d'una Margarida de Cardona filla de Joan Ramon Folc II de Cardona, el qual nasqué pels voltants de 1400. No pot, doncs, tractar-se de la mateixa Margarida.

Tot i així, no deixa de ser una prova més per a confirmar-nos la dilatada experiència de Pere Moragues en el camp de l'escultura funerària.

El sepulcre de la comtessa Sibilla de Pallars. Abans que Madurell i Marimon donés a conèixer els documents ja esmentats, l'única tomba del convent de Santa Caterina que s'atribuïa a Moragues era la de Sibilla de Pallars, obra que, curiosament, no hem trobat documentada enlloc com a obra de l'escultor.

Aquesta atribució es basava en un fet concret. Quan el prior de Montserrat, Jaume de Vivers, contrac-

tà amb Pere Moragues la realització de la seva sepultura, s'interessà especialment en que aquèsta fos molt semblant a la de Sibil·la de Pallars, al convent dels Predicadors de Barcelona. El contracte diu el següent: "... dit P. Moragues fassa e sia tingut fer, així com dit es, un moniment ... de aquellas formas e micas e envedriat e nielat, segons es lo moniment de la comtessa de Pallars ..." (110). I al mateix contracte llegim una mica més endavant: "... Item que dit moniment se guí en 3 leons de la dita pedra com fa lo moniment de la dita comtessa ...". Les semblances havien de ser moltes, i per tant és molt possible que el monument que es tractava de copiar fos una obra del mateix mestre Moragues. Recordem que un cas semblant s'havia donat quan se li encarregà a Moragues la talla de set imatges de fusta, l'any 1358; se li demanava aleshores que la imatge de la Verge fos molt semblant a la del Pi (veure apartat 6.2.1.).

Pel què diuen els textos antics, el sepulcre de la comtessa de Pallars devia de ser un dels més monumentals de Santa Caterina. Al Lumen Domus se'n fa un bon elogi: ".Item en la capella de S. Martí, en la paret sobre dels confessoris, esta sepultada dona Sibil·la, comtessa de Pallars, de casa real, senyora molt principal y gran benefactora del present monestir ..." (111).

La capella de Sant Martí era la darrera del costat de l'Evangelí, a tocar del presbiterí i amb una porta que conduïa a la sagristia; també, per ella, s'arribava al claustre (112). Es trobava per tant ben a la vora del primitiu lloc de eren les tombes de Ramon Berenguer i de la seva família.

Sibil·la de Pallars era filla del comte Arnau Roger I i de Làscara de Ventimiglia; es casà amb Hug de Mataplana i tingué quatre fills: Coneixem el seu testament en el qual manifestava la voluntat de ser enterrada al convent de Santa Caterina ("eligimus

nostri corporis sepulturam in monasterio predicatorum domus Barchinone, videlicet, in capella beate Margarite quam in dicto monasterio construximus seu construhi fecimus") i confiava al seu fill i als seus marmessors la construcció de la seva tomba ("quod corpus nostrum ponatur in quodam tumba pulcra que fiat in dicta capella nostra") (113). La capella de Santa Margarita canviaria posteriorment la seva advocació per la de Sant Martí.

La comtessa Sibilla de Pallars moriria l'any 1330 i, possiblement, el seu sepulcre es faria amb posterioritat a aquesta data. De tota manera, si volem mantenir l'atribució d'aquesta obra a Pere Moragues, ens veiem obligats a avançar excessivament l'inici de la seva activitat.

6.2.5. La comanda de Jaume de Vivers, prior de Montserrat

El 24 de febrer de l'any 1373 el prior de Montserrat, Jaume de Vivers, encomanava al mestre d'imatges, Pere Moragues la realització de la seva tomba a la capella de les Onze Mil Verges, del monestir de Montserrat.

Dades històriques.- Segons Villanueva, la fundació de Montserrat es remontaria a finals del segle IX. L'any 982, el rei Lotari feia donació a Ripoll del "Monte Serrato", amb les esglésies de "Santae Mariae", "S. Ausili", "S. Petri", i "S. Martini". L'esmentada de Santa Maria correspondria a la primitiva església del monestir de Montserrat (114).

De tota manera, l'autor s'equivocava quan afirmava que l'església existent en el moment d'escriure ell el seu llibre era del temps de Ferran el Catòlic.

En realitat, existí una primera edificació romànica, a la qual s'hi afegiren algunes parts gòtiques durant el priorat de Jaume de Vivers. Aquest prior ordenà la construcció d'un claustre, d'una capella —la de les Onze Mil Verges— i també el portal que es recordava amb el nom de "la Reixa" (115).

En construir-se un nou monestir a finals del segle XVIII fou enderrocada l'esmentada capella (a. 1773), però encara persistí l'obra del claustre gòtic (116).

El 25 de juliol de l'any 1811 les tropes napoleòniques entraven a Montserrat. Les sepultures foren profanades i quasi totalment destruïdes. El 31 de juliol de 1812 el foc i la pólvora destruïren bona part del monestir. La reconstrucció que encara subsisteix no s'inicià fins 1862 (117).

Al museu del claustre de l'actual monestir es conserven algunes restes arqueològiques de l'època gòtica, entre les quals hi ha tres peces d'alabastre molt possiblement procedents del sepulcre de Jaume de Vivers. D'una banda la part baixa d'una figura jacent; s'hi veuen les sabates punxegudes del difunt i dos gossos afrontats (118). De l'altra, el que queda de dos escuts, també d'alabastre, amb les armes de Jaume de Vivers, un peix; aquests escuts, dins un marc quadrilobulat de traceria cega, anirien als costats estrets de la caixa del sepulcre (119).

El prior Jaume de Vivers.— Segons el "Llibre de Fundacions", —manuscrit català del segle XV, pertanyent a l'Arxiu de Montserrat—, Jaume de Vivers havia nascut a Camprodon; fou abat de Ripoll i prior de Montserrat durant vint-i-sis anys ("XXVI anys V mesos e XVIII dies"). El 19 de maig de 1375 moria a Camprodon i, poc després, era enterrat a la capella de les Onze Mil Verges, que ell mateix havia ordenat edificar (120).

A més dels seus càrrecs religiosos, Jaume de Vivers fou un veritable senyor feudal, amb totes les prerrogatives que això comportava. Era senyor dels castells d'Esparreguera, Les Espases, Monistrol, La Guàrdia, i Montserrat; en el lloc d'aquest darrer castell s'hi edificà més tard l'ermita de Sant Dimes (121). Aquesta doble autoritat, religiosa i laica, es manifestaria després en el seu sepulcre, on, per exprés desig seu, les figures dels plorants havien de ser representades, a parts iguals, com a laics i clergues.

Era possiblement un home d'esperit refinat, i, sens dubte, se l'ha de considerar com una de les personalitats més emprenedores pel que fa a l'enriquiment artístic de Montserrat. En temps del seu priorat s'enllestí el famós pont de Monistrol, s'embellí el Palau Prioral,

anomenat "la Sala", construí el nou claustre gòtic, feu fer la porta dita "la Reixa" i manà la construcció de la capella de les Onze Mil Verges.

D'aquesta capella res no se n'ha conservat, però podem intuir la seva magnificència per les alusions fetes per persones que varen poder veure-la. Albareda publicà la descripció feta per un monjo: "... A mas de haver edificado (Vivers) a todo coste la capilla de las onze mil virgenes, con los labores de arquitectura que se usaban en aquel momento..." (122).

La construcció de la capella s'ha de situar entre els anys 1360 i 1370. Ha estat apuntada la possibilitat que el seu arquitecte fos el mateix Pere Moragues, el qual rebria més endavant l'encarrec de la sepultura. Albareda ho exposava així, recolzant-se en els comentaris que E. Bertaux havia fet sobre l'artista, en parlar de la Custòdia de Daroca; segons aquest autor, Moragues havia demostrat en aquesta peça d'orfebreria la seva capacitat com escultor però també com arquitecte (123). Avui podem afegir alguna cosa més cara a refermar aquesta hipòtesi, en tant que coneixem la societat formada pels mateixos anys entre Pere Moragues i Bernat Roca, molt possiblement per a treballs d'arquitectura en el Palau Reial Major de Barcelona (124).

El sepulcre.- Una vegada finalitzada la capella de les Onze Mil Verges, Jaume de Vivers encarregava en vida la realització del seu sepulcre a l'escultor Pere Moragues; com sabem, no era la primera vegada que l'artista rebia un encàrrec d'aquestes característiques, ja que, prèviament, havia demostrat la seva capacitat professional en la realització dels sepulcres de Santa Caterina.

Malauradament tampoc aquesta obra no s'ha conservat. En ser enderrocada la capella de les Onze Mil Verges, l'any 1775, aquest sepulcre fou traslladat al

claustre, on es conservà fins el saqueig de les tropes franceses el 1811 (125).

El que sí coneixem és el contracte, molt detallat i, per tant, utilíssim de cara a poder intuir quin deuria ser l'aspecte d'aquesta peça monumental (126). El document porta data de 24 de febrer de 1373 i es dedueix pel seu contingut que el sepulcre corresponia al tipus adosat al mur, sota arcosoli. El mur del fons havia de ser blau amb estels daurats i amb dos grans escuts adossats: "Item que tot l'encastament, en lo qual lo dit moniment sera albergat, hage a fer lo dit P. Moragues de azur de Alamina bo e fi, ab steles d'aur e ab dos grans senyals qui estien sobre lo dit moniment". Aquesta estructura ve corroborada pel fet que es parla d'una imatge de Déu Pare, en posició seient, que també s'ha de col·locar damunt la tomba: "... una bella ymagen de sede magestatis qui hage 3 palms d'alt e sia de la dita peara, pintat e ornat...".

La manera de resoldre el conjunt de la paret del fons ens recorda extraordinàriament l'ordenació del sepulcre del bisbe Ramon d'Escales a la catedral de Barcelona.

Jaume de Vivers volia que Pere Moragues fes la seva sepultura tal i com l'escultor li havia mostrada previamente en un dibuix: "axi e segons que es depintat en la forma que ha dada al dit senyor Prior"; també insistia en la necessitat que l'obra s'assemblés al sepulcre de Sibil·la de Pallars a Santa Caterina.

El material escollit per al sepulcre era l'alabastre ("tot de pedra de alabaust") i els fons s'havien de guarnir amb vidres i niellats ("envedriat i nielat").

El prior volia ésser representat a la coberta, vestit amb l'hàbit ("vestit e arreat com a monjo"), i especificava que a la cara frontal del sepulcre havien de fer-s'hi vuit figures, és a dir, vuit plorants, quatre amb l'hàbit de Sant Benet i quatre vestits com

a seglars (127).

El sepulcre s'assentaria damunt tres lleons —igual que el de Sibil·la de Pallars—, i el cap de la imatge jacent descansaria sobre d'un coixí daurat i brodat amb botons i escuts. Als peus de la figura del prior s'esculpirien dos gossets ("uos bretxets ben fets de la dita pedra") (128).

Moragues faria el sepulcre a Barcelona i les despeses corresponents al trasllat i a la seva col·locació en el lloc definitiu anirien a carrec del mateix prior. L'escultor cobraria pel seu treball 75 lliures, de les quals en rebria 50 florins en signar-se el contracte i la part restant li seria lliurada una vegada l'obra fos finalitzada.

Es important de tenir en compte la qüestió dels salaris per a poder veure la consideració i la trajectòria professional d'un artista. Sabem que el mateix Moragues pocs anys abans, el 1371 concretament, i per un sepulcre molt possiblement més senzill, encarregat per Margarida de Carçona, cobrava 37 lliures. D'altra banda, Bernat Roca, l'any 1361, havia de cobrar exactament la mateixa quantitat, 75 lliures, pel retaule de la Mercè (129). En canvi és molt més difícil establir relacions amb els honoraris cobrats per la construcció del sepulcre de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna, perquè no en coneixem el contracte; tenim només notícia d'algunes de les partides que cobrava l'escultor, per les quals sabem que Moragues rebia pels seus serveis a l'arquebisbe 200 florins per any, és a dir, 120 lliures (130); però molt possiblement aquests honoraris no es limitaven a sufragar la feina del sepulcre. També cal afegir que a partir de 1380 els preus es disparen¹, per tant, és difícil establir comparacions amb els sous que un escultor pogués cobrar amb posterioritat a aquesta data (131).

Per a acabar amb aquesta informació documental, volem afegir o, més aviat, recordar, que en parlar dels sepulcres del convent de Santa Caterina hem al·lu

uit al de la comtessa Sibilla de Pallars i als arguments que hom dóna per a atribuir-lo a Moragues; per tant, no en tornarem a parlar aquí. Sols volem recalcar la insistència de Jaume de Vivers per a que el seu sepulcre fos molt semblant al de la comtessa.

6.2.6. El sepulcre de Ramon Serra el Vell a l'església de Santa Maria de Cervera.

El sepulcre de Ramon Serra el Vell, conservat en una de les capelles de l'església de Santa Maria de Cervera, és una obra anònima però que hom ha atribuït a Pere Moragues (132).

L'antic temple de Santa Maria es transformà en arribar el segle XIV; en realitat s'estava fent de nou i les obres s'allargarien durant tot el segle XV. La nova capçalera gòtica presenta una estructura molt original: a la zona absidal s'hi obren vuit capelles, però els braços del transepte estan acabats també a manera d'absidióles —tres a cada extrem— amb les corresponents capelles a l'interior.

Segons era acostumat, aquestes capelles eren costejades i cedides a famílies o confraries que hi fundaven beneficis, les ornamentaven amb retaules i, a més, les escollien com a lloc de sepultura (133).

Tres d'aquests sepulcres s'han conservat en bon estat. Dos es troben en capelles de l'absis; així, el de Ramon Serra, dit el major, a la capella de sant Martí, molt versemblantment obra de Jordi de Déu, i el de Berenguer de Castellfort, a la capella de sant Jaume.

Aquests dos sepulcres semblen totalment inspirats en un tercer, el més antic de tots, que pertany al mercader Ramon Serra, dit el Vell per a distingir-lo del de la capella de sant Martí (134).

El monument funerari de Ramon Serra el Vell es troba a la capella de sant Felip i sant Jaume, al braç nord del transepte. Aquesta capella és pentagonal i es cobreix amb volta de creueria quauripartita; els nervis d'aquesta volta arrenquen de mènsules i capitells que ostenten l'escut de la família Serra. És el mateix que veiem a la clau de volta.

Tret que eren mercaders, res més no sabem d'aquesta família dels Serra, però podem suposar que

era una de les de més anomenades de Cervera i gran benefactora de l'església de Santa Maria, ja que el seu escut es repeteix en altres capelles de l'absis i en algunes de les claus de volta de la nau.

Descripció del sepulcre i consideracions estilístiques.— El sepulcre de Ramon Serra el Vell, treballat en pedra calcària i amb abundants restes de policromia, és del tipus adossat al mur, sota arcosoli; però no està enlairat sinó quasibé arran de terra, la qual cosa en facilita l'anàlisi.

Mides. Caixa : 1'37 mtrs. de llarg.
0'47 mtrs. de fondària.
0'52 mtrs. d'alçada.

Jacent: 1'49 mtrs. (135).

La caixa es troba damunt de dos lleons que engrapen a gossos petits entre les seves urpes. Al mig de la cara frontal s'ha representat —en baix relleu i sota d'un arc molt rebaixat i guarnit amb petits detalls de traceria cega— al mateix difunt conduït per dos àngels a la presència de la Verge i el Nen. Aquesta escena palesa el treball d'un bon escultor que fa figures una mica idealitzades i de trets molt fins. Per l'estil es pot relacionar amb la mateixa imatge del difunt i, d'una forma més general, amb les figures de la Verge i sant Joan de l'extrem superior de l'arcosoli, encara que la qualitat de les darreres és inferior a la del relleu. A la base d'aquesta presentació del difunt es pot llegir la següent inscripció: "Ramon Serra iau aci, qui aquesta capela instituí e lo derrer dia d'agost del an de M.CCC.L. IIIII. mori". A banda i banda de l'espai central s'hi ha representat l'escut de la família Serra que, així mateix, es repeteix en un dels costats estrets de la caixa.

El jacent porta túnica llarga, botonada al davant i amb mànigues curtes i amples que deixen veure les altres, llargues i estretes, corresponents al

seu vestit. Els seus peus, calçats amb sabates punxegudes, es recolzen damunt d'un gos. A la seva esquerra hi porta una espasa i a la dreta el coltell. El seu cap es cobreix amb una mena de turbant pla, segons una moda força usual des de mitjans del segle XIV. Se'l representa amb barba i cabells llargs, finament treballats. De fet, la part més delicadament elaborada és el rostre; la boca no està tancada del tot i fins i tot se li poden veure una mica les dents; els ulls, mig tancats i, en conjunt, unes faccions idealitzades que li proporcionen un aire de gran serenitat. Sens dubte ens trobem davant d'un bon escultor de l'etapa trescentista a Catalunya. El coixí està poc ornamentat.

Per damunt de la imatge, en el mur del fons de l'arcòsoli corre un fris amb la representació de la cerimònia d'exèquies. El sòcol que serveix de base a aquest fris ostenta decoració de traceria cega amb formes quadrilobulades. També les figures estan coronades per arcuacions ogivals, sense que arribin a configurar compartimentacions espacials. L'escena de les exèquies la integren vint-i-vuit figures, quasi bé exemptes: veiem al mig el bisbe oficiant, acompanyat dels acòlits i clergues que aguanten el gremial i els altres objectes necessaris en la cerimònia: l'incenser, l'hisop, ciris... La resta són monjos que, pel color dels hàbits semblen dominics i franciscans. L'elaboració d'aquest fris correspon a un altre escultor que, precisament, és el que cal identificar amb Pere Moragues.

A l'extrem superior de l'arcòsoli, pel damunt del fris i coronant el conjunt, s'hi poden veure les imatges afrontades de la Verge i sant Joan, acompanyats per àngels, tot configurant una composició simètrica que es dirigeix cap a l'espai buit del mig, on inicialment devia haver-hi la figura de Crist.

Aquestes figures de l'extrem superior es troben més aprop del relleu de la caixa, però no as-

soleixen la mateixa perfecció.

De tot l'exposat anteriorment es dedueix que en l'obra d'aquest monument funerari hi han intervingut, com a mínim, dos escultors diferents. Creiem, doncs, que l'atribució a Pere Moragues es pot acceptar perfectament, però tan sols pel que fa a una part del sepulcre: el fris on ha estat desenvolupada la cerimònia de les exèquies.

Les relacions entre les figures que s'ordenen en aquest fris i les que configuren l'escena de les exèquies al sepulcre de Lope Fernández de Luna, a la Seu de Saragossa, del qual parlarem tot seguit, són inqüestionables. Evidentment la qualitat del sepulcre del bisbe Luna és molt superior, essent com és la millor mostra del que pot arribar a fer un escultor en el moment culminant de la seva trajectòria professional, però el sepulcre de Cervera pot correspondre perfectament a una etapa primerenca de la producció del nostre artista. Les dates encaixen, ja que sabem que Ramon Serra mor l'any 1354 i Moragues comença a apareixer documentat l'any 1358. Una observació detallada d'aquestes figures ens obliga a reconèixer-hi moltes limitacions; algunes són, fins i tot, força matusseres, però, malgrat això, hi trobem els trets que seran característics de la manera de fer de Pere Moragues. Els caps s'inclinen de diferents formes, tot buscant una organització compositiva i, alhora, una mena de sentit de circulació de la comitiva. D'altra banda, la manera de configurar els rostres, amples i una mica ossuts, amb el mentó prominent i la boca sovint oberta, inclús els cabells curts, lleugerament ondulats al voltant de les orelles. Tots aquests trets es poden considerar un esbós del que Moragues assolirà uns anys després en el sepulcre de Saragossa.

Els cossos de les figures són encara molt pesants, els plecs de les robes es veuen com encarcarats; encara no existeix aquella concordança, present en el sepulcre saragossà, entre la disposició dels

plecs i les postures dels cossos. Amb tot, no deixen de relacionar-se.

Creiem, per tant, que Moragues intervingué en la realització d'una part d'aquest sepulcre, i que aquesta fou una de les seves primeres activitats com escultor, àdhuc anterior als encàrrecs per Santa Caterina. Aleshores començava una configuració artística extraordinària que culminaria en l'obra del sepulcre de Lope Fernández de Luna, a Saragossa.

De moment no tenim proves documentals que ho puguin corroborar (136), però, de tota manera, creiem que no és gens arriscat atribuir a Pere Moragues el fris de les exèquies del sepulcre de Ramon Serra el Vell, perquè les connexions estilístiques que hi podem veure són, en aquest sentit, quasibé suficients.

6.3. L'ESTADA A SARAGOSSA

Ignorem quan de temps empleà Pere Moragues en la realització de la tomba del prior Jaume de Vivers; el contracte ens parla del compromís per part de l'escultor d'enllestir-la en mig any. Nosaltres opinem que és un període de temps, ^{m)}assa curt si tenim en compte l'envergadura de l'obra i que Moragues la feia a Barcelona, la qual cosa comportava el seu posterior trasllat a Montserrat i el seu muntatge a la capella de les Onze Mil Verges. Tampoc tenim, però, arguments suficients com per a creure que el treball s'allargués molt més; una cosa és segura, i és que l'any 1375 la tomba era ja al seu lloc definitiu, ja que quan Jaume Vivers moria el 19 de maig d'aquest any se l'enterrava a la seva capella.

L'any 1376 Pere Moragues ja vivia a Saragossa en unes cases de lloguer pagades pel mateix arquebisbe Lope Fernández de Luna. Aquest, al morir el prior de Montserrat, sol·licità, ben segur coneixent el treball que l'escultor havia fet per al monestir, els seus serveis per a la realització de la seva pròpia sepultura.

Començaria aleshores l'estada de Pere Moragues a Saragossa, la qual es perllongaria fins l'any 1384 o el 1385. Cal suposar que l'oferta de Lope Fernández de Luna seria molt temptadora, perquè l'escultor s'avingué a deixar el seu lloc de residència habitual i la seva casa per a establir-se en una ciutat que devia ser-li totalment desconeguda. En aquest sentit, sabem que l'arquebisbe li pagava el lloguer de les seves cases i li donava un bon salari anual.

Encara queden molts interrogants en relació a la vida i l'obra de Pere Moragues, però sembla molt clar que els anys de la seva estada a Saragossa foren els de la plenitud dins la seva carrera professional. La tomba

de l'arquebisbe a l'anomenada "Parroquieta" de la Seu de Saragossa és, dintre de les seves característiques, de les millors d'Europa, amb anterioritat als sepulcres de Champol. D'altra banda, és reconeguda arreu la vàlua de la custòdia dels Corporals de Daroca, una de les peces millors de la nostra orfebreria medieval.

Aprofitant l'estada de l'escultor a Saragossa, el mateix rei, Pere el Cerimoniós, li encarregava la reforma del sepulcre de la seva mare, la infanta Teresa d'Entença al convent dels Franciscans, i la realització d'una sepultura per al seus germans Isabel i Sanç, morts infants.

Moragues tornaria després a Barcelona —cap el 1385—, però el millor de la seva producció ja era fet. Moriria al cap de poc temps (1387-88), possiblement d'alguna malaltia i no massa vell.

6.3.1. El sepulcre de l'arquebisbe Lope Fernán- de Luna, a la "Parroquieta" de la Seu

D'entre els monuments funeraris que Pere Moragues realitzà amb tota seguretat, aquest és l'únic que s'ha conservat, i, molt possiblement, la seva millor obra.

La "Parroquieta" o capella de Sant Miquel a la Seu de Saragossa.- En temps del domini musulmà Saragossa posseïa una mesquita considerada com una de les més importants dins del món islàmic. Segons la tradició, aquesta vasta edificació s'hauria transformat en temple cristià poc després de la reconquesta de Saragossa, al restaurar-s'hi la jerarquia eclesiàstica. Però la transformació pròpiament arquitectònica no tindria lloc fins més tard, concretament a finals del segle XII, en temps de l'arquebisbe Pedro II Torroja. Aquest nou edifici es continuaria lentament durant el segle XIII i tindria una organització semblant a la de les catedrals de Tarragona i Lleida. La catedral romànica, possiblement inacabada, començaria a ésser transformada en el nou estil gòtic en temps de l'arquebisbe Pedro López de Luna, concretament a partir de l'any 1318. Les obres es continuaren molt activament en temps del seu successor, Lope Fernández de Luna (1351-1382). Entre les realitzacions d'aquest prelat cal recordar la de la cúpula damunt del creuer, amb intervenció de mestres moros, i la de la seva pròpia capella funerària, dedicada a Sant Miquel Arcàngel (avui, parroquia de Sant Salvador).

Les obres continuaren amb intensitat en temps del papa Benet XIII, l'aragonès Pedro de Luna; es reforçà aleshores l'estructura del cimbori.

En època de l'arquebisbe Alonso de Aragón (1478-1520) s'amplià l'edifici amb dues noves naus col·laterals, quedant sensiblement modificada l'estructura

inicial. La catedral no arribaria a tenir la seva configuració definitiva fins la segona meitat del segle XVI quan les cinc naus s'allargaren amb dos trams més (137).

A l'exterior de la capçalera de la Seu s'hi poden veure encara dos absis romànics dels tres que tenia primitivament; també, formant un cos paral·lel al braç esquerre del creuer ens trobem amb el mur exterior de la capella de Sant Miquel, la "Parroquieta", que manà construir l'arquebisbe Lope Fernández de Luna. La decoració d'aquest tancament presenta detalls ornamentals típicament andalusos —hi treballaren mestres vinguts de Sevilla— combinats amb una concepció general molt típica del mudejar d'Aragó. Els escuts de la família Luna s'alternen amb la decoració.

La "Parroquieta és una capella rectangular, molt més llarga que ampla. El presbiteri té com a coberta una estructura a manera de cúpula octogonal de fusta, decorada esplèndidament amb "muqqarnas"; és tracta d'una de les més belles realitzacions de l'art mudejar a l'Aragó. La nau consta de dos trams, coberts amb volta de creueria quatripartita i amb els escuts de la família Luna a les claus (138).

Al costat esquerre del presbiteri trobem l'arcossoli amb el sepulcre del fundador de la capella, l'arquebisbe Lope Fernández de Luna.

Els documents.— El sepulcre ha estat considerat de sempre com una de les obres millors dins d'una determinada tipologia de monuments funeraris. Però, durant molt de temps fou considerada una obra anònima, tot i que es podia parlar de dates bastant concretes i que pel seu bon estat de conservació era possible l'estudi estilístic.

Amb anterioritat al descobriment dels documents que donarien la paternitat del sepulcre a Pere Moragues, l'historiador francès Émile Bertaux, professor de la Uni

versitat de Lió, havia apuntat ja aquesta possibilitat, donant prova de la seva gran sagacitat. Bertaux compara va aquesta peça amb la custòdia dels Corporals de Daroca, obra segura de Pere Moragues; detalls com les formes de l'ornamentació arquitectònica d'ambdues obres, la minuciositat pròpia d'un orfebre d'algunes parts del sepulcre i la comparació estilística de les figures representades, el portaven a aquesta conclusió (439).

Alguns anys després es confirmava aquesta suposició. Serrano Sanz trobava a l'Arxiu de Protocols de Saragossa dos textos que convertien en un fet el que, fins aleshores, havia estat tant sols una hipòtesi. Es tractava de dues cartes de pagament a Pere Moragues per part de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna.

La primera era datada del 5 de març de 1379: Pere Moragues hi reconeixia haver rebut de Miguel Cilleiro, encarregat de la comptabilitat de l'arquebisbe, 100 florins d'or d'Aragó, els quals se li devien dels 200 assignats per any de treball. L'escultor especificava una mica el tipus de feina feta: "por razon del trebollo que yo sostengo en fazer ymagines de piedra para la dita capiella, del anyo mas cerca passado, septuagesimo octavo". I afegia que també havia rebut 50 florins a compte de la pensió de l'any 1379 (440).

Per tant, queda clar que l'escultor era a Saragossa pensionat per l'arquebisbe i que, per la feina que feia, cobrava, a més, 200 florins anuals. Les imatges de pedra esmentades al document no podien ser altres que les figures del sepulcre de Lope de Luna. No tenim coneixement de l'existència d'altres treballs escultòrics a la capella, tret d'una imatge de la Verge del segle XIV (441) i de la decoració de les claus de volta.

La segona carta de pagament era del 17 de març del mateix any. Aquesta vegada Moragues cobrava la quantitat de 50 florins d'or i l'explicació del perquè era encara més clarificadora: "para las misiones que me conviene fazer por el rancar e adorar de la piedra que he de fazer venir de Girona para la sepultura de la sobre-

dita capiella del dito senyor" (142). L'escultor afegia en la mateixa carta que havia rebut 280 sous pel "loguero de las casas do yo habito en la dita ciudat de Çaragoça ... por los anyos LXXVI, LXXVII, LXXVIII, que son III anyos". És a dir, Moragues cobrava un salari anual per la seva feina, però, a més a més, l'arquebisbe li pagava el lloguer de les cases on vivia. Ja veurem més endavant com l'escultor no rebria tan bons tractes de part del rei Pere.

Així, doncs, queda ben clar que Moragues vivia a Saragossa des de l'any 1376. Semblaria que durant aquests anys hauria dirigit la realització del sepulcre de l'arquebisbe Luna i que pel 1379 encara no estava acabat.

Si recordem el compromís per part de Moragues^{a)} de fer el sepulcre del prior de Montserrat en sis mesos i ho comparem amb els hipotètics quatre anys emprats per a fer el de l'arquebisbe, hem d'admetre que la diferència és excessiva. Creiem que el sepulcre de Montserrat no es va fer en sis mesos però tampoc no es necessitarien quatre anys per a fer el de Saragossa. És molt més probable que durant aquest període de temps Moragues fés altres feines per a l'arquebisbe, de manera simultània.

Si més no, sabem que el 1381 el sepulcre era enllestit i que l'arquebisbe continuava tenint-lo al seu servei; aquest any el Cerimoniós i Lope Fernández de Luna es posaven d'acord per a que Moragues treballés una setmana per a cadascú. (143).

Anàlisi estilística i iconogràfica del sepulcre.- Lope Fernández de Luna, membre d'una de les famílies més nobles d'Aragó, havia estat bisbe de Vic entre els anys 1349 i 1352, tot i que durant aquest temps visqué quasi de forma permanent a Avinyó (144). L'any 1352 fou nomenat arquebisbe de Saragossa, càrrec que mantingué fins el moment de la seva mort.

El seu sepulcre d'alabastre que encara avui podem contemplar en un bon estat de conservació, és una de les obres cabdals de l'art funerari medieval, no només d'Espanya sinó també d'arreu d'Europa. Totes les obres segures de Pere Moragues fetes amb anterioritat a aquest sepulcre s'han perdut però, tot i així, sembla inqüestionable que ens trobem davant de la seva millor realització com a escultor. La importància d'aquests monument funerari no rau únicament en l'extraordinària qualitat de la seva execució, sinó que, en ser l'única obra segura del Moragues escultor que ens ha arribat, es converteix en imprescindible per poder definir-ne l'estil i per justificar qualsevol atribució.

El sepulcre es troba a la banda esquerra del presbiteri de la capella de sant Miquel, en una posició elevada, dins d'un gran nínxol obert al mur a manera d'arcosoli. A la paret del fons s'hi veu una inscripció que sembla còpia tardana d'una altra original desapareguda. Diu el següent: "Hic iacet Ilmus. Doctor D. Lupus Fernandez de Luna, Vicensis Epus, Caesaraugustae Ecclesiae Quartus Metropolitanus, Antistes Patriarcha Jerosolymitanus, qui, in honorem Sti. Michaelis Archangeli, hunc aediculam struxit, undecim portiones quotavit tumulumque sibi erexit: obiit decimo quinto Kalendas Martias anno Dni M.CCC.L.XXX.II".

A la cara davantera del sarcòfag s'hi ordenen dotze personatges, els representants del dol, amb el cap cobert i la gramalla, per sota de la qual s'envina la cota de malla dels guerrers; uns aguanten l'espasa, d'altres es premen les mans, s'estiren la

barba o es toquen la cara, tot mostrant les més variades expressions de condol. Aquests plorants són també a les cares estretes del sarcòfag. Cada figura està protegida, alhora que delimitada, per arcuacions triangulars amb guardapols de fullatges i treball de traceria cega en els espais interiors. Encara es poden veure restes de les incrustacions de vidres blaus que guarnien el fons.

Als angles davanters de la caixa i al mig de la cara frontal que acabem de descriure, destaquen de la resta tres figures assegudes i coronades per dosserets poligonals; hom ha volgut veure en elles la representació dels grans de la terra (un rei, una reina i un cardenal). Per les dates de la realització del sepulcre cal identificar-les amb Pere el Cerimoniós, la seva quarta muller, Sibilla de Fortià, i el futur Benet XIII, parent del difunt i aleshores encara cardenal. Però aquestes identifications no deixen de ser estranyes, ja que no en coneixem altres casos i, per tant, si s'accepten s'ha de fer amb molta reticència. A la darrera figura, li ha desaparegut el cap, però és una de les poques que han sofert mutilacions de tot el conjunt. Precisament, l'estructura dels dosserets que coronen les tres figures que suara comentavem és exactament la mateixa que apareix a la custòdia dels Corporals de Daroca (145), obra també documentada de Pere Moragues, i al sepulcre desaparegut de Juan Fernández de Hereuía, a Casp, obra que hom li ha atribuït.

En realitat, els plorants de Moragues parteixen del tipus creat pels escultors reials a les tombes pobletanes (146); les corresponents dates d'execució no són gens allunyades. Però al sepulcre de Saragossa desapareixen els convencionalismes de l'escultura trescentista; ja no hi veiem aquell tipus d'imatge idealitzada i, de vegades, estereotipada present a les obres de Jaume Cascalls i en una bona part de la producció de Jordi de Déu. La suavitat amb que les robes dels personatges de Moragues s'adapten als cossos i la contenció en el nombre i la disposició dels plecs, de-

fineixen exactament aquesta etapa intermèdia entre el decorativisme de la manera de fer trescentista i el moment posterior, quan els plecs de les robes assoliran el veritable protagonisme de l'expressivitat.

Les figures de Moragues mostren, en aquest sentit, un equilibri total; les robes tan sols acompanyen les formes dels cossos, els plecs estan només indicats i, tot i així, els resultats són els d'un art que cerca el naturalisme de les actituds i, alho ra, concentra una gran expressivitat als rostres, en caminada cap a la seva individualització.

La imatge jacent de l'arquebisbe va vestida de pontifical, amb la mitra delicadament ornamentada, casulla i crossa, amb un petit relleu de la Coronació en l'espai circular de la seva voluta. En l'elaboració d'aquesta Coronació, Moragues deixa ben paleses les seves dots d'orfebre. Les mans de l'arquebisbe s'a junten al davant, mentre que els seus braços recullen suaument l'amplada de la casulla. Als peus de la imatge s'hi veuen els dos gossos ajaguts. Altre cop ens trobem amb la mateixa contenció a l'hora d'organitzar els plecs, d'una manera rítmica, però molt regular; som encara ben lluny dels contrastos de llum i ombra que es faran usuals en l'escultura funerària posterior.

El rostre del difunt està dotat d'una gran serenitat; les faccions eixutes i el nas afilat li confereixen les característiques de retrat. L'ornamentació del coixí on reposa el seu cap és un dels treballs més delicats de tot el conjunt; sembla veritablement un brodat entremig del qual hi ha representat l'escut dels Luna.

Al fons i als costats de l'arcosoli, pel damunt del sarcòfag, s'hi desenvolupa la cerimònia de les exèquies. La integren vint-i-vuit escultures exemptes, de les quals deu són posteriors i d'una qualitat d'execució molt inferior; possiblement es tracta de substitucions d'originals perduts. El centre del grup el constitueix el bisbe oficiant, acompanyat per dos

acòlits que sostenen el gremial; la resta dels participants són clergues i monjos. Sorprèn la varietat d'expressions i de postures dels personatges que aquí, a diferència dels de la cara frontal del sarcòfag, es poden moure molt més lliurement, car no han de sotmetre's al marc imposat per l'estructura arquitectònica. Tots hi són representats, des dels clergues amb l'incenser, la naveta i l'hisop, fins els monjos que llegeixen o mediten i que, alhora, semblen consolar-se mutuament. Aquestes figures imposen per la seva volumetria, però aquí, altre cop, els plegats ajuden a suavitzar les formes; sembla com si les robes rellisquessin pel damunt dels cossos. Encara ens trobem lluny d'aquells drapajats espectaculars que arribaran a convertir-se en els veritables protagonistes de l'expressivitat de les figures.

Pel que fa als rostres, podríem dir que existeixen uns trets característics que es van repetint en totes les figures, però, al mateix temps, la varietat d'expressions és extraordinària: uns tenen la boca oberta com si cantessin, altres estan concentrats en les seves lectures, tot sostenint delicadament el llibre obert entre les seves mans; tots es mouen i gesticulen amb la gravetat pròpia de la situació. Aquesta diversitat de rostres és la mateixa que veiem en els plorants del front del sarcòfag. Aquelles figures d'expressions idealitzades i repetitives que encara podem veure en les realitzacions d'altres escultors contemporanis queden totalment al marge de l'obra de Pere Moragues.

Però, dintre d'aquesta varietat, es mantenen unes constants estilístiques: la manera de fer els plecs de les orelles, quan aquestes són visibles; les petites arrugues a banda i banda dels ulls i al front; els nasos molt afilats i les celles ben arquejades; fins i tot la manera com incideix l'èina a l'hora de fer els cabells; les boques més aviat grosses i, de vegades, molt obertes. Són precisament aquests trets estilístics

els que ens permeten de relacionar el sepulcre de l'arquebisbe Luna amb el de Ramon Serra el Vell o d'altres, dels quals en parlarem tot seguit.

Finalment, volem afegir algunes consideracions entorn de la seva iconografia. Pel que fa a la representació de plorants i, fins i tot, de la cerimònia de les exèquies, ens trobem davant d'una tipologia amb àmplia tradició a Europa. El mateix Pere Moragues havia introduït el tema dels plorants en altres sepulcres anteriors, que coneixem per descripcions o pel mateix contracte.

Els exemples més antics d'aquestes modalitats de sepulcres medievals, amb representació d'escenes funeraries, comencen a apareixer al segle XII (147) i, després, es faran habituals al segle XIII, segons una tipologia que ve de França i que trobem constantment emprada en sepulcres castellans. La solució més usual aleshores serà la de representar conjuntament la cerimònia de les exèquies i la de la comitiva de plorants i ploradores que acompanyen el difunt (148). Aquestes escenes conjuntes es troben representades o bé sobre el sepulcre, en el mur del fons de l'arcosoli, o bé en les diferents cares del sarcòfag quan aquests és exempt (sepulcres de Villalcazar de Sirga); la darrera possibilitat la trobem també en sepulcres catalans i castellans del segle XIV (149).

Però, també a partir del segle XIV comença a ésser freqüent la separació entre el que és pròpiament la cerimònia de les exèquies i el que constitueix el seguici funerari o grup de plorants. Aquesta és precisament la solució escollida en el sepulcre de Lope Fernández de Luna. La cerimònia de les exèquies es representa en el mur del fons, pel damunt del sarcòfag i, més pròpiament, de la imatge jacent. I els plorants s'organitzen a part, en els diferents fronts de la caixa i, normalment, aïllats els uns dels altres per petites estructures arquitectòniques (150).

Aquesta fórmula escollida per Pere Moragues té algun paral·lel, com és el del sepulcre del bisbe Antoni Galiana († 1375) a la catedral de Ciutat de Mallorca; però, certament, a la Corona d'Aragó, no hi ha massa exemples d'aquestes característiques —representació per separat de les exèquies i dels plorants—. Des de mitjans del segle XIV es veu una tendència progressiva a representar únicament la processó de plorants a les cares frontals dels sarcòfags; aquesta és la solució emprada a les tombes reials de Poblet, que s'anirà imposant arreu de l'occident d'Europa i que culminarà a les tombes dels ducs de Borgonya, a Dijon (151).

6.3.2. La tomba de la infanta Teresa d'Entença i la dels seus fills, Isabel i Sanç, al convent de Sant Francesc de Saragossa.

Al convent de Sant Francesc hi havia enterrada la infanta Teresa d'Entença, mare del rei Pere el Cerimoniós. Aquest va encarregar a Pere Moragues la reforma del seu sepulcre i la construcció d'un de nou per als infants Isabel i Sanç, germans seus.

La desaparició del convent i de les esmentades tombes a començaments dels segle XIX, durant el setge de 1809, ens ha obligat a estudiar aquestes obres a partir de la documentació original i d'algunes descripcions posteriors (452). Pel que sabem, no n'ha quedat cap resta, cosa que dificulta l'intent d'averiguar-ne l'aparença. De tota manera, la documentació és prou rica i interessant per ella mateixa com per a proporcionar-nos noves dades entorn la consideració de Moragues, el tipus de treballs més habituals i les relacions amb l'arquebisbe Luna i amb el rei Pere.

El coneixement documental.— La infanta Teresa d'Entença fou la primera muller del futur rei Alfons III de Catalunya i Aragó, fill aquest de Jaume II. Ella era filla del noble Gombau d'Entença i hereva del comte Ermengol X d'Urgell, besoncle seu mancat de successió. El comtat d'Urgell passà a la corona pel seu matrimoni amb l'infant Alfons, de qui tingué set fills: Alfons, Pere —el futur rei—, Jaume, Frederic, Constança, Isabel i Sanç. El traspàs de Teresa d'Entença s'esdevingué en néixer l'infant Sanç, el 23 d'octubre de l'any 1327, i fou enterrada al convent de Sant Francesc de Saragossa (453); al mateix lloc també reberen repòs les despulles dels seus fills Isabel i Sanç; a l'església hi havia un epitafi que hi feia referència (454).

Alguns anys després, el mal estat de conservació de la sepultura de la seva mare o, potser, la seva traça massa sencilla, serien els motius pels quals el rei decidiria el seu arranjament. L'artista escollit fou Pere Moragues, qui aleshores es trobava a Saragossa treballant per a l'arquebisbe Lope Fernández de Luna.

Encara que no en tinguem la confirmació absoluta, semblaria que quan Moragues acceptà la comanda reial la tomba de l'arquebisbe ja era acabada; concretament, el document que ara ens ocupa porta data del 2 de novembre de 1381 (155), i, pel que hem vist, Moragues degué enllestir l'obra de la "Parroquieta" pels voltants del 1380.

De tota manera l'escultor seguiria pensionat pel de Luna, ja que, quan fa els tractes amb Moragues, el rei acceptà que aquest treballi alternativament en la tomba de la seva mare i en les obres de l'arquebisbe. Desconeixem quines eren aquestes feines, però la possibilitat de fer-les simultàniament a les del convent de Sant Francesc ens du a creure que no deurien ser de gran envergadura.

Tal i com queda especificat en el contracte, el rei volia que Pere Moragues reformés i, possiblement, canviés de posició el sepulcre de la seva mare, que es trobava, aleshores, en un lloc enlairat al presbiteri ("fer muda lo moniment o sepultura de la senyora dona Teresa, mare sua, alt en lo costat del altar ... a madreta"). Moragues hauria de fer més esglaons per a pujar el nivell del presbiteri, de manera que la sepultura es recolzés sobre el terra ("lo dit Moragues crexera los graus del altar entorn del dit monument o sepultura..."), concretament damunt de quatre lleons; així ho especificava el rei; "Item fara IIII leons grans, II en cascun cap de la dita sepultura, daurats e apunt, sobre los quals aquella stiga alt de terra I palm de cana de Barcelona".

La col·locació dels quatre lleons és una prova evident que la tomba esdevindria exempta, tot canviant la disposició inicial, enlairada i adossada al mur.

Tanmateix, l'escultor hauria de reparar o, si calia, fer de nou les imatges que guarnirien els fronts,

possiblement figures de plorants ("si ymatges algunes hi ha trencades, pedras o altres coses, aquellas fara de nou").

Hi havia encara més recomanacions per part del monarca. Es farien dos arquets, un al cap i l'altre als peus de la sepultura. Al primer s'hi posaria una inscripció al voltant de l'escena de la crucifixió (456) ("I pitafora en que seran scrites de part de fora les letres quel dit senyor ha fetes scriure en una taula et a part de dins aquella fara I crucifix e ab ymages de la Verge Maria e de Sent Johan"); i el segon no portaria figuració ("sens alguna figura").

Albareda creu que aquests arquets eren pròpia met fornícules, buits en la paret (457), però si realment es tractava de fer un sepulcre exempt, no podem confondre'ls amb l'arcòsoli propi dels sepulcres adossats al mur. Més aviat configurarien la decoració dels fronts estrets de la caixa.

Però la interpretació que nosaltres fem del document es contradiu en alguns detalls amb una descripció d'aquesta tomba feta l'any 1641 (458). Per altra banda aquesta descripció del segle XVII ens diu alguna cosa més sobre l'aparença de la sepultura, com és el que la infanta duia corona reial i anava vestida amb l'hàbit de santa Clara, i que els fronts de la caixa s'adornaven amb figures de plorants (dotze) i de plomaneres (459).

La confrontació entre el document del segle XIV i la descripció del segle XVII planteja tot un seguit d'incògnites que hem de deixar sense resposta, en tant que la tomba ha desaparegut.

Al mateix document de 1381 hi trobem la referència del sepulcre dels infants Isabel i Sanç, que havia de ser fet de nou. La seva coberta seria a doble vesant ("ayguavessant a II parts") i en cada una de les cares inclinades de la tapa s'hi representaria les imatges jacentes de l'infant i de la infanta. El rei decidiria més endavant si portarien corones ("... lo dit senyor que uiga ja en les dites ymages quel sera posat en lur

cap, o corones o sens corones"). Aquest sepulcre es col·locaria als peus del de la seva mare, un xic més baix, encara que també recolzaria damunt quatre lleons; i tindria cinc pams de llargària (160).

Per últim, Moragues es comprometia a fer tot el treball en set mesos; la quantitat que se li assignava era de cinc-cents florins d'or d'Aragó, repartits de la següent manera: tres-cents florins en signar-se el contracte, cent quan l'obra fos acabada, i els cent restants quan estigués col·locada en el seu lloc definitiu; havia de cobrar per tant una quantitat equivalent a 275 lliures; no cal dir que tractava d'una proposició temptadora, tenint en compte que pel sepulcre del prior Jaume de Vivers havia cobrat, no feia massa temps, 75 lliures (161).

Però tot ens fa a creure que Pere Moragues no rebria l'estipulat. Sabem que estava disposat a abandonar la feina abans que les sepultures fossin acabades, i això només és explicable en el cas d'un incompliment dels tractes per part del monarca. El 24 de febrer de l'any 1382, el Cerimoniós enviava una carta a l'escultor des de València, on assistia a la celebració de Corts generals, prohibint-li d'abandonar Saragoça en tant no hagués enllestit el sepulcre de la seva mare: "Entes avem que per tal com l'archabisbe de Saragoça qui us tenia pensionat en Saragoça per fer algunes obres es mort, vos volets partir de Saragoça, e per consequent la tomba de la alta mara nostre no hauria compliment ... perque us mana que de aqui no us pertiscats tro que la dita tomba haja recapte" (162).

Tant sols feia tres mesos des de la signatura del contracte entre el Cerimoniós i Pere Moragues, però entretant havia mort l'arquebisbe i, lògicament, l'escultor deuria deixar de rebre els seus honoraris i els diners corresponents al lloguer de les seves cases. D'altra banda, sospitem que Moragues encara no hauria rebut cap gratificació de part del monarca.

Els pagaments reials sempre arribaven amb retard, en el cas que arribessin (163), la qual cosa fou

causa de nombrosos conflictes entre Pere el Cerimoniós i els artistes que treballaren per a ell. Les amenaces eren constants i els artistes havien de continuar les seves tasques de mal grat. Concretament, en la carta que ens ocupa, el rei advertia a Moragues que si se n'anava de Saragossa seria castigat ("n'auriets punició").

Coneixem altres casos semblants. La documentació conservada entorn de la construcció de les tombes pobletanes és contemporània a la que ara comentem; si la carta enviada a Moragues porta la data de 24 de febrer, el 20 d'agost del mateix any 1382, Pere el Cerimoniós, en cara des de València, escrivia en uns termes semblants a Poblet, tot ordenant a Jordi de Déu enllestir les sepultures del primogènit, Joan, i de les seves mullers, Mata d'Armanyac i Violant de Bar; també en aquesta ocasió el monarca manifestava la seva contrarietat pel que considerava un incompliment dels tractes per part de l'escultor de Poblet, i ordenava que fos conduït a la seva presència per a castigar-lo (164).

Pouríem afegir altres exemples semblants relacionats amb l'obra pobletana. N'esmentarem alguns amb data anterior. L'any 1377, el rei manava a Jaume Cascalls i al mateix Jordi de Déu, aleshores esclau del primer, que tornessin a Poblet, ja que havien marxat a treballar a Tarragona, deixant inacabada la seva feina al monestir (165). Per dues vegades Jordi de Déu se n'anà a treballar a Cervera i totes dues tornà forçat a Poblet (166).

Són massa cassos semblants. Havia d'haver-hi algun motiu poderós per a que els artistes gosessin desobeir d'aquesta manera el rei. I sembla ben clar que era una qüestió econòmica. Pere el Cerimoniós demanava sempre a l'abat de Poblet que avancés els pagaments als escultors. El fet arriba quasi a la ironia —tal com comenta el pare Altisent (167)— quan, amb motiu de la construcció del sepulcre de Joana d'Empúries, el rei demana diners a l'abat, tot dient-li que no es preocupi, perquè ell —el rei— es determinarà aviat "per aquell qui es ver papa"; és a dir, es determinarà per un dels pontífexs

del Cisma i rebra diners d'aquest papa, els quals enviara ràpidament a Poblet.

Així doncs, tornant a la carta enviada a Moragues, hem de creure que aquest volia deixar Saragossa perquè li mancaven els recursos econòmics.

Però, més aviat o més tard, s'imposaria la voluntat del rei. Moragues no acabaria l'obra del convent de Sant Francesc en set mesos —el temps acordat en el contracte—, però sabem que va fer-la i que, fins i tot, perllongà la seva estada a Saragossa alguns anys més en motiu d'altres encarrecs reials (la custòdia de Daroca i altres peces d'orfebreria).

6.3.3. La custòdia dels Corporals de Daroca

Veritablement consagrat com escultor, Pere Moragues demostrava un cop més la seva capacitat artística, ara com a orfebre⁽¹⁶⁸⁾, l'any 1384 i per ordre reial, realitzava a Daragossa la custòdia per als Corporals de Daroca, una de les millors peces de la nostra orfebreria medieval.

La llegenda dels Corporals.- Segons la tradició, un cop conquerida la ciutat de València per Jaume I els nobles cristians continuaren les seves expedicions contra els moros. En una d'aquestes expedicions, dirigida pel noble Berenguer d'Entença, i concretament a l'entrada de la vall d'Albaida, mentre els cristians estaven oint missa foren atacats pels sarraïns. L'oficiant amagà les hòsties consagrades tot embolicant-les amb els corporals i tapant-les amb unes pedres. Quan els cavallers tornaren victoriosos del combat, trobaren els corporals tacats de sang. El fet fou considerat un miracle i els corporals esdevingueren una relíquia. Per decidir el lloc on seria guardada l'esmentada relíquia, la posaren dins d'una arqueta i deixaren que una mula la portés alla on volgués. L'animal es dirigí cap a Daroca i caigué mort davant l'església de Sant Marc. Daroca fou, doncs, el lloc escollit; els Corporals miraculosos foren guardats en aquella església i més tard traslladats a la de Santa Maria. Aquesta és, breument resumida, la llegenda del miracle dels Corporals de Daroca (169).

La datació de la custòdia.- En un principi hom creia que la custòdia de Daroca havia estat un regal del rei Jaume I que demostrava així la seva devoció pels Corporals. D'aquesta manera la seva realització es situaria al segle XIII; però això era completament inverossímil

si s'examinava amb atenció els trets estilístics de l'obra.

Amb motiu de l'exposició hispano-francesa d'art retrospectiu, celebrada a Saragossa l'any 1908 hom tingué l'oportunitat d'admirar aquesta peça d'orfebreria que sortia per primera vegada de Daroca. La seva gran qualitat despertaria l'interès dels assistents i portaria a la publicació immediata de diferents articles.

L'autor d'un d'aquests articles, el Sr. Sentenach, donava proves d'un millor coneixement estilístic i de tècniques que els seus predecessors i, de manera encertada, situava la Custòdia en el segle XIV (140). No obstant s'equivocava en algunes qüestions importants. D'entrada en afirmar que no portava punxó —Mn. Gudiol descobriria poc després la marca de Saragossa—. S'equivocava també en atribuir-la a Consolí Blanc, acreditat orfebre a les ordres del Cerimoniós i autor de la custòdia de Tortosa. I, en darrer lloc, identificava les figures dels donants amb el rei Joan I i la seva muller Violant de Bar.

Però el primer pas ja s'havia donat. Mn. Gudiol i Cunill publicava el mateix any 1908 un article on comentava l'exposició i dedicava especial atenció a la custòdia de Daroca (141). A més de desxifrar, com ja hem dit abans, la marca de Saragossa, CES. AUG., feia una bona descripció de la peça i confirmava la troballa que aleshores havia fet Francisco Martorell a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. L'autor de la custòdia de Daroca era Pere Moragues, escultor i orfebre, de qui pràcticament res no se sabia en aquella època.

L'any 1909 F. Martorell publicava en un interessant article els documents, fruit de la seva recerca arxivística. No hi havia ja cap dubte sobre la paternitat de la Custòdia, tot i que cap dels quatre documents referits a l'obra no n'era el contracte (142).

Seguint un ordre cronològic, el primer d'aquests documents portava data de 9 de desembre de 1384 (143). En el text no apareix citat encara Pere Moragues, però sí

que s'hi parla específicament de la Custòdia. Pere el Cerimoniós volia que fossin lliurades als administradors de la custòdia de Daroca ("administratoribus dicte custodie") unes quantitats rebudes d'alguns pobles aragonesos —Forcall, Vil Unxan, Fuset, Calamotxa, Navarret, Baragina, Rotaston i Vila Reyal— en concepte de primícies. Aquestes quantitats s'havien d'emprar en la fabricació de la custòdia ("ordinavimus pecuniam ex predictis ... dari, distribui et expendi in fabricacione operis custodie que conditur et fabricatur ob reverenciam et cultum corporalium sacratissimi corporis Ihesu Christi ecclesie Daroce"). Queda per tant ben clar que l'any 1384 s'estava realitzant la custòdia, però sembla també que encara no era acabada del tot. Possiblement Pere Moragues la començà dintre del mateix any, després d'haver demostrat les seves habilitats com orfebre en algunes peces petites de menys importància però, així mateix, encarregades pel rei Pere. (174).

El segon document trobat per Martorell era datat del 21 de febrer de 1386. És una ordre del Cerimoniós a Bernard Arlovi, representant de la seva tresoreria per a que aquest mateix lliuri a l'orfebre (175) de Barcelona, Pere Moragues la quantitat estipulada com a preu per la custòdia de Daroca ("... solvere Petro Moragues argenterio Barchinone, racione et pro precio cuiusdam custodie argenti deaurate ac smaltate quam nos fieri fecimus ... sacia corporalia ecclesie maioris civitatis Daroce"). Exactament, manava que li fossin pagats 8910 sous i 10 diners jaquesos. Tant per l'expressió usada, en passat ("fieri fecimus") com per la quantitat que se li havia de donar, sembla que la custòdia ja era acabada. (176).

De fet, sabem que l'any 1385 Pere Moragues es troba ja a Barcelona treballant en la capella de la família Barbarà-Togores del claustre de la catedral (veure apartat 6.4.). Això és, doncs, un altre argument per confirmar que aleshores Moragues ja havia acabat la custòdia i, tot esperant de cobrar els seus honoraris, se

l'havia enduta a Barcelona.

El retard en el pagament reial ve confirmat per un altre document, aquest del 27 de març de 1387 (477). El rei Pere el Cerimoniós havia mort (478) i el nou monarca Joan I volia liquidar el deute de la custòdia amb Pere Moragues; sembla ser que d'aquells 9810 sous 10 diners que hom havia acordat de donar-li l'escultor i orfebre ja n'havia rebut 1300 sous. Els 7610 sous 10 diners restants havien de sortir dels drets de la "quema", els quals el jueu de Saragossa Benevist de la Cavallaria lliuraria al representant de la seva tresoreria, Bernard Arlovi. En aquesta carta no hi apareix citat en cap moment el nom de Pere Moragues, però això no és motiu per a creure necessàriament que aquest ja fos mort. Ben a l'inrevés, com ja hem vist en el capítol biogràfic, tenim constància que encara era viu el juny de 1387.

No obstant, l'artista moriria sense haver cobrat la totalitat del preu convingut per la custòdia i sense veure-la tampoc instal·lada en el seu lloc definitiu. Aquest és un altre exemple del dificultós que resultava als artistes el cobrar de la reialesa i dels enfrontaments que això provocava entre les dues parts. En efecte, el 18 de juny del 1388 Pere Moragues ja havia mort, ja que aquesta és la data corresponent a una carta enviada pel rei a la vídua de l'escultor ("dirigitur Caterine uxori Petri Moragues quondam, argentarii Barchinone") (479). Caterina, de segur una dona de caracter fort, com que encara no havia rebut la part pendent dels diners, volia vendre la custòdia ("...havem entes que vos volets vendre la dita custòdia de la qual cosa som molt meravellats..."). El rei li prohibeix fer-ho ("...us dehim e manam, sots pena de mil florins d'or, e de la nostra gracia e merce, que la dita custòdia no venats a persona alguna car desplaer nos en fariets") i li assegura que en un termini de temps molt breu rebrà tot el que li és degut.

Aquesta és la darrera notícia que tenim de la

custòdia, però tot ens fa pensar que finalment deuria arribar la liquidació i que la custòdia, retinguda per la vídua de Pere Moragues, seria portada al seu lloc definitiu, tal i com el rei Pere el Cerimoniós havia desitjat.

Anàlisi estilística i iconogràfica.^(179bis) La custòdia és de plata daurada i té una alçària de 0'82 metres. El seu cos té una estructura prismàtica —de quatre cares—, a manera d'armari, i es recolça damunt d'un peu ornamentat amb claraboies ogivals i d'una base més ampla, de contorn estrellat. La superfície d'aquesta base ostenta decoració vegetal, feta amb la tècnica del repujat, tot emmarcant quatre escuts reials d'esmalt "champlevé" (180). La mateixa solució ornamental la trobem a les portelles de l'ostensori, tant pel que fa al repujat de formes vegetals, com pel que fa a l'escut —tres a cada porta—, distintiu de la uonació reial.

La cara frontal d'aquesta estructura prismàtica, oposada a la de les portelles, és la més interessant per la seva elaboració i per la iconografia. La configuren dos plafons rectangulars, un a sobre de l'altre i organitzats respectivament a manera de petits arcosolis. Al superior hi trobem representada la Crucifixió; es tracta d'una composició extraordinàriament ben equilibrada, amb el Crucificat al mig i, a banda i banda, la Verge, sant Joan, les tres Maries i dos soldats; completen el conjunt dos àngels de mig cos, als extrems dret i esquerre superiors.

Al plafó inferior l'artista ha representat al centre la imatge de la Verge amb el Nen, dins la tipologia habitual a les imatges del segle XIV, d'influència clarament francesa; a banda i banda, i en actitud d'adoració, les figures agenollades dels donants, Pere el Cerimoniós i Sibilla de Fortià.

En general, les fàccions de les cares són molt dolces, i l'artista ha sabut dotar-les d'una gran expressivitat, qualitat aquesta que ja hem pogut apreciar al se

pulcre de l'arquebisbe Luna. Pel que fa a la solució dels vestits i de les túniques, predominen la riquesa dels plecs i la suavitat de les corbes.

Cadascun d'aquests plafons està coronat per un arc de mig punt, de perfil rebaixat, amb decoració d'arcuacions trilobulades al seu intradós i de fulles carnosas —segons la modalitat de l'època— al seu extradós. Els carcanyols d'aquests arcs s'omplen amb una delicada decoració d'arcuacions cegues.

Una estructura arquitectònica, de dosserets i pinacles sobreposats, enmarca verticalment el conjunt per aquesta banda.

A les cares estretes de l'ostensori hi trobem representats els quatre evangelistes, sobreposats dos a dos, i coronats per uns dosserets que, com ja advertí Bertaux (481), són exactes als que trobem al damunt de les figures sedents dels reis i del futur papa Benet XIII al sepulcre de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna.

Hem enumerat l'existència d'uns trets ornamentals, iconogràfics i estilístics, però voldriem insistir en alguns detalls. Amb aquesta obra Pere Moragues deixava ben clar que era un argenter extraordinàriament hàbil, ben preparat i amb una gran capacitat per a la realització d'aquest tipus de treballs; no devia ser per tant la seva primera experiència en aquest camp. Però, sobretot, pel que fa a les figures —les dels evangelistes en especial— el que demostra és ser un gran escultor; i un escultor que domina perfectament l'àmbit de la decoració arquitectònica.

Per acabar, hem d'insistir en la circumstància que les dues obres més importants i significatives que ens han arribat de la producció de Pere Moragues, el sepulcre de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna i la custòdia dels Corporals de Daroca, estan fetes amb materials molt diferents, que requereixen procediments tècnics també molt diferents, i que això en dificulta l'anàlisi comparativa.

6.3.4 El malaurat sepulcre de Juan Fernández de Heredia.

A l'església de Santa Maria la Mayor de Casp s'hi conservà, fins la guerra civil de 1936-39, el sepulcre del gran mestre de l'Orde de l'Hospital, Juan Fernández de Heredia. Aquest sepulcre, ara desaparegut, havia estat atribuït a l'escultor Pere Moragues (182).

Algunes dades biogràfiques de Fernández de Heredia.- Va neixer a la localitat de Munébrega (Cala taid), vers l'any 1310. Tingué quatre fills i una de les seves grans aspiracions va ésser la de consolidar el prestigi de la seva família.

L'any 1328 ja era cavaller de l'Orde de l'Hospital i, poc després, el 1333, comendador d'Alfambra, Villel i Saragossa. Fou conseller del rei Pere el Cerimoniós, des de l'any 1338, i castellà d'Amposta, després d'uns aferrissats enfrontaments amb Sancho d'Aragó que ostentà aquest càrrec fins l'any 1346.

Finalment, l'any 1377 li arribà el nomenament de gran mestre de Rodas, el càrrec més alt a que podia aspirar.

No tan sols fou una gran personalitat dins de l'Orde dels hospitalers sinó que, a més, es convertí en una de les personalitats més influents de la cort del rei Pere i de la del seu fill Joan I. Paral·lelament, ell i el cardenal Gil de Albornoz esdevingueren, en ocasions, els veritables directors dels destins de la cort pontifícia a'Avinyó.

Juan Fernández de Heredia era, sens dubte, el prototipus del genti-home, gran diplomàtic, influent i cosmopolita. Apassionat pels llibres, promogué importants traduccions i compilacions, semblantment a com en altre temps havia fet Alfons X el Savi de Castella. Amb Joan I i la seva muller Violant tenia, a més dels

l·ligams polítics, una gran amistat. El contingut de nombroses cartes que Joan I envià al gran mestre de l'Hospital palesen una comuna passió pels llibres (183).

Les seves estades a Avinyó foren molt freqüents i des de l'any 1382 fins el moment de la seva mort, el 1396, hi residí permanentment. Les seves despulls foren traslladades a Casp, a l'església parroquial de Santa Maria, per a ser depositades al monument funerari que s'havia fet construir en vida.

La seva sepultura.— El sepulcre de Juan Fernández de Heredia es trobava a l'església de Santa Maria, concretament a la capella anomenada del Sant Crist. Aquesta no devia ser la seva ubicació original, ja que la capella no fou construïda fins el segle XVI o el XVII (184).

Segons les fotografies, el sepulcre estava enlairat i adossat al mur; la seva base es recolzava damunt tres columnes renaixentistes, de tipus toscà, i tres mènsules en forma de caps humans. Així doncs, aquests elements de suport foren afegits posteriorment.

A la cara frontal es desenvolupava tot un seguit de figures de plorants i ploraneres, agrupats dos a dos sota arcuacions, alternativament ogivals i triangulars; en l'espai interior d'aquests arcs hi havia decoració de traceria cega. Aquesta decoració arquitectònica s'apropa extraordinàriament a la que acabem de veure al sepulcre de Lope Fernández de Luna.

Als costats estrets del sarcòfag sembla que hi havia les figures de tres àngels, també sota arcuacions alternativament ogivals i triangulars, que portaven l'escut de l'Orde.

A les quatre arestes angulars de l'estructura paral·lelepípeda del sarcòfag, l'escultor hi col·locà quatre figures, assegudes i coronades per dosserets poligonals, amb un criteri compositiu exactament igual al que hem vist al sepulcre de la Parroquieta de la Seu

de Saragossa. Però, en aquest cas, l'estranya disposició de les figures que ocupaven els angles interiors, com si es trobessin de cara a la paret, és clarament indicativa que aquest sepulcre era exempt originalment.

Al mur del fons, i no pel damunt sinó a banda i banda del sarcòfag, es desenrotllaven dos frisos amb figures en relleu, representant el seguici funerari i la cerimònia de les exèquies. Les fotografies ens mostren la col·locació, en un extrem, del bisbe amb el gremial, la qual cosa sembla indicar que aquests relleus estaven desordenats, degut al canvi d'ubicació del conjunt en un moment posterior a la seva realització.

La imatge jacent de la coberta portava un ampli mantell i, altre cop, les insígnies de l'Orde. Tot i que estava malmesa, encara es pot endevinar a les fotografies la seva gran qualitat d'execució.

La desaparició del sepulcre (485) no ens ha permès una anàlisi més detallada del conjunt, però, amb tot, el que és pròpiament l'estructura del sarcòfag, amb les figuretes angulars sota dosserets i els compartiments arquitectònics on es situaven els plorants, és exactament la mateixa que vèiem al sepulcre de Lope Fernández de Luna. Pel que fa a la concepció de les figures, sobretot en allò referent a alguns dels integrants de la cerimònia de les exèquies, vestits amb hàbit, i amb les mans amagades per dins de les amples mànigues, ens recorda d'aprop la manera de fer de Pere Moragues. Les limitacions d'apreciació, al haver de treballar amb fotografies, ens impeueix de fer un estudi dels rostres mínimament seriós.

Tot i així, creiem que les semblances són suficients i que l'atribució a Pere Moragues és completament acceptable.

Pel que fa a les possibles dates de construcció del sepulcre, són difícils de determinar. De tota manera, ja que Juan Fernández de Heredia va viure molts

anys, 80 o 85, i que els darrers temps (del 1382 al 1396) residí permanentment a Avinyó, és possible que encarregués la seva sepultura abans de marxar definitivament cap a la cort papal. Sabem que Moragues es trobava a Saragossa des de l'any 1376, al servei de l'arquebisbe Luna, i, després, treballant en la comanda reial del convent de Sant Francesc; per tant, el més segur és que, durant la seva estada a Saragossa, rebés també l'encàrrec de fer el sepulcre de Juan Fernández de Heredia, del qual se n'encarregaria personalment o, si més no, en dirigiria la realització.

6.4. ELS DARRERS ANYS DE LA SEVA ACTIVITAT
A BARCELONA

Un cop enllestida la Custòdia dels Corporals de Daroca, a les darreries de 1384 o als primers mesos de l'any 1385, Pere Moragues tornaria a Barcelona emportant-se la custòdia com a penyora del deute que el rei tenia amb ell.

Que el 1385 ja era a Barcelona és un fet confirmat per dues notícies documentals. La primera correspon al 24 de maig; es tracta d'un rebut signat pel pintor Lluís Borrassà en concepte, sembla, de liquidació de comptes per la pintura del retaule major del convent de monjes clarisses de la capital del Principat. Pel que podem llegir en el document, Borrassà s'havia excedit en el pressupost i demanava a les monjes més diners dels convinguts en el contracte. Per cobrar aquesta quantitat fou necessària una sentència favorable davant notari ("in posse Bernardi Arnaldi, notarii publici Barchinone, XIII^o die aprilis, proximi preteriti"). Pere Moragues i el pintor Esteve Rovira havien estat els àrbitres d'aquesta sentència, dictada el 13 d'abril de 1385 i duta a terme el 24 de maig (186).

Per tant, el 13 d'abril de 1385 Pere Moragues es trobava amb tota seguretat a Barcelona; i no sembla pas que aquesta estada fos accidental i tornés posteriorment a Saragossa, car d'altra banda sabem que el mateix any 1385 treballava per a la família Barbarà-Togores a una capella del claustre de la seu barcelonina; aquesta és la darrera vegada que trobem a Moragues treballant. Aquest trencament tant sobtat de la seva carrera professional tot just acabada la custòdia de Daroca, solament és explicable per l'aparició d'alguna malaltia, que acabaria provocant-li la mort dos anys després, a Barcelona.

6.4.1. La decoració de la capella Barbarà-Togores
al claustre de la Catedral de Barcelona.

El claustre de la catedral de Barcelona s'anà construït lentament al llarg dels segles XIV i XV. Al mateix temps que s'anava edificant la nova catedral gòtica, es multiplicaven les capelles a les diferents ales del claustre. La construcció d'aquestes capelles era subvencionada normalment per famílies nobles o pertanyents a la burgesia adinerada, essent-ne els escuts, encara visibles, un testimoni permanent (187).

Les primeres capelles que es feren en el claustre foren les ajuntades al mur del temple (188). Es construiria a continuació l'ala perpendicular a aquest primer grup i paral·lela al carrer de la Pietat. Començant pel costat més proper a l'església, l'ordenació d'aquesta ala era la següent: la primera era l'antiga capella de sant Genís i Sant Jordi, acabada el 1373 per Pere de Margens, escrivà reial i ciutadà de Barcelona (189). Aquesta capella és al costat de l'escala de cargol que puja a una de les torres.

Hi ha a continuació la porta de la Pietat que dóna entrada al claustre des del carrer del mateix nom. El relleu del seu timpà, que ha donat nom a la porta i al carrer, s'ha atribuït tradicionalment a l'escultor alemany Miquel Lochner (190).

Segueix l'antiga capella de sant Pere, amb els escuts de Pere Desvall, tresorer del rei (191), que va fundar-la abans del 1388 (192).

La següent és l'antiga capella de l'Esperit Sant amb l'escut del seu fundador, Pere Descoll. Consta com a ja existent l'any 1372 (193).

Després, i al bell mig d'aquesta ala trobem l'antiga capella de sant Gabriel, amb els escuts de Barbarà-Togores, que comentarem tot seguit amb més detall.

Hi ha al seu costat l'antiga capella de santa Eufrosina, amb els escuts de Pere Safont, mercader de Barcelona. Una inscripció conservada a la seva paret esquerra parla de l'inici de l'obra l'any 1382 i del patrocini

de Pere Safont. L'advocació a santa Eufrosina deuria ser escollida a causa de la filla del mateix nom que el mercader tenia (194). Sabem que el 1385 encara s'hi treballava, i si exceptuem el nom de l'aparellador Pere Viader, els altres piquers esmentats treballant-hi ens són desconeguts (195).

L'antiga capella de Sant Palladi és la que segueix. Fou fundada per Guillem Oliver, de qui veiem l'escut —unes branques d'olivera— a la part alta dels murs. Aquest Guillem Oliver, secretari del rei, hi fundà el 1384 el benefici de sant Palladi (196). Avui, tapiada i fora de culte, pràcticament no es pot veure.

En darrer lloc, formant angle amb la següent ala del claustre, es troba l'antiga capella de sant Bartomeu i santa Elisabet, feta sota el patrocini de Francesca, muller de Francesc de Sant Climent. Es devia començar a treballar en aquesta capella pels volts del 1385. Els escuts d'aquesta noble família encara es poden veure a la avui tapiada reixa d'entrada i al bancal del retaule de sant Bartomeu i santa Elisabet d'Hongria (197). Es continuava treballant en la decoració d'aquesta capella l'any 1389; entre altres, apareixen esmentats a la documentació de l'obra com a "piquers" els escultors Bartomeu Despuig, Francesc Mulner i Rich Alamany, qui fa els capitells i les bases de la finestra (198). També del 1390 hi ha documentació que prova que l'obra encara no s'havia acabat (199). L'accés a aquesta capella és impossible actualment, ja que s'hi està fent obres i hi ha malendregos.

Encara que molt superficial, hem fet aquest repàs per a veure quines són les dates al voltant de les quals oscil·la la construcció d'aquestes capelles. Queda, doncs, clar que aquesta ala del claustre es contruï bàsicament entre l'any 1370 i el 1390. Veurem ara com la data del document donat a conèixer per Duran i Sanpere i que fa referència a la capella Barbarà-Togores encaixa perfectament amb la cronologia del conjunt.

La capella dels Barbarà-Togores.— No fa pas massa anys A. Duran i Sanpere donava a coneixer la intervenció de l'escultor Pere Moragues en la decoració d'aquesta capella.

La troballa de la documentació fou completament casual; tingué lloc quan uns excursionistes es refugiaren en una masia de l'Orcaal en ser sorpresos per una forta tempesta, trobant en aquell lloc l'esmentat document. Fou així com el pergamí arribà a mans de Duran i Sanpere. De tota manera, no ens ha estat possible de veure'l, perquè encara que s'especifica el lloc exacte de la troballa —mas del Lladoner—, no se sap si fou posteriorment guardat en algun arxiu. Per tant, tot el que en sabem és el comentari donat per Duran i Sanpere.

Es tractava d'una època en la qual Pere Moragues confessava haver rebut sis lliures, quatre sous i set diners de Guilleumona —o Guilleumeta— de Barbarà, vídua de Francesc de Togores, per esculpir uns capitells a la capella familiar, que s'estava construint al claustre de la seu de Barcelona (200).

Sembla que aquesta capella s'edificà mitjançant un conveni entre els canonges de la catedral i l'esmentada Guilleumeta de Barbarà, la qual donà, entre 1383 i 1384, 180 lliures per a l'obra, i quan feu testament el 1390 (201) li deixà encara més diners, especificant que volia ser-hi enterrada.

La mateixa Guilleumeta, sembla, encarregà un retaule per a guarnir la capella; aquest estava dedicat a sant Gabriel i, sortosament, s'ha conservat; a principi de segle era a la sala de la Capbreuació i avui es guarda a la capella central de la girola, a l'interior del temple. Com a prova del seu finançament, el retaule porta els escuts de la família Barbarà-Togores.

Segons Gudiol i Ricart, el retaule de Sant Gabriel dataria aproximadament de l'any 1390 i l'hauria fet el pintor Lluís Borrassà; les seves característiques estilístiques semblen provar-ho així (202).

Si acceptem la data de 1390 per a la realització d'aquest retaule, cal suposar que Borrassà l'hauria contractat un cop enllestit el de l'altar major del convent de santa Clara, del qual ja hem parlat anteriorment. Probablement les relacions existents entre Moragues i Borrassà induirien a Guillaumeta de Barbarà a convenir amb el primer la decoració escultòrica de la capella.

Descripció de la capella: els capitells i les claus de volta.— A la carta de pagament trobada al mas del Lledoner, s'hi especificava que Pere Moragues cobrava per fer uns capitells a la capella. Ara bé, la quantitat rebuda és tan petita que hem de creure que existirien altres èpoques, avui perdudes.

La capella té una estructura poligonal i es cobreix amb una volta de creuria de set nervis que conflueixen en una clau central. Cinc motlures en forma d'arc ogival rematen els panys de paret i tanquen la plementeria de la volta; aquestes motlures recolzen en vuit menules amb forma de caps humans. Hi ha a més quatre capitells amb decoració vegetal dels quals arrenquen directament els nervis de la volta. Els murs de la capella estan decorats amb els escuts dels Barbarà i dels Togores.

Ara bé, el més interessant de l'ornamentació escultòrica d'aquesta capella és la clau de volta principal, en la qual hi ha representada una Anunciació — recordem que la capella era sota l'advocació de Sant Gabriel. La Verge està asseguda, en actitud tranquil·la i llegint un llibre; alguns textos apòcrifs ens expliquen que quan la Verge va rebre la visita de l'àngel estava llegint les profecies d'Isaïes. Gabriel és al seu davant, agenollat i amb posat respectuós. Al mig d'ambdues figures i actuant com a eix central de la composició hi ha un gerro amb liris, seguint una tipologia molt habitual entre les Anunciacions del segle XIV, sobretot a Itàlia (203).

Per evitar l'amuntegament de figures dins l'espai rodó que ofereix la clau de volta, l'artista ha col-

locat al mig del nervi exterior una clau secundària en forma d'estel, dins de la qual es pot veure la representació de l'esperit diví. . S'estableix una comunicació molt directa entre les dues claus, gràcies al nervi que les uneix.

En principi, tots els elements escultòrics d'aquesta capella podrien ser obra de Pere Moragues; però això és una hipòtesi que és molt lluny de poder ser confirmada. D'una banda, el document que ens ocupa sembla que només parla de la realització d'uns capitells; per tant, si volem ser rigorosos i fer una interpretació estrictament literal, únicament podem considerar com a obra segura de Pere Moragues la decoració vegetal dels capitells dels quals arrenquen els nervis de la volta. I és molt estrany que a un artista com Moragues, amb una carrera professional ja consolidada, se li encarregués un treball que normalment feien els piquers de la catedral.

D'una altra banda, si atribuïm a l'escultor la decoració de les dues claus de volta —tal i com ja havia fet Duran i Sanpere— haurem d'admetre un retrocés molt gran pel que fa a la qualitat de la seva producció. La manera com està composada l'escena de l'Anunciació és, certament, original, però la seva execució és molt mediocre i costa de creure que Moragues en fos l'autor, precisament quan tot just acabava de realitzar la custòdia de Daroca.

Nosaltres ens inclinem a creure que, si bé la decoració d'aquesta capella s'havia encarregat a Pere Moragues, aquest només en deuria dirigir la realització. Hauria estat un altre artista, possiblement un ajudant del seu taller, l'autor directe de l'obra. Coneixem altres casos semblants per les mateixes dates.

6.4.2. Imatge jacent d'un abat al Museu
d'Art de Catalunya.

En una de les sales d'escultura gòtica del Museu d'Art de Catalunya hi ha exposada la coberta d'un sarcòfag, amb la corresponent imatge jacent, obrada en alabastre per un excel·lent escultor i que hom creu procedent del sepulcre de l'abat Arnau Ramon de Biure, del monestir de Sant Cugat del Vallès.

Després d'un examen atent, creiem poder-la atribuir a Pere Moragues o, si més no, al seu cercle.

El seu número d'inventari és el 9923 i consta com a dipòsit de la Reial Acadèmia de Bones Lletres.

La seva possible identificació amb l'abat Biure.- Al catàleg del Museu d'Art de Catalunya que va fer Elies de Molins no consta cap informació entorn de la procedència d'aquesta peça (204). Tot i així, sembla força probable que es tracti d'una part del sepulcre de l'abat Biure per algunes característiques de la seva indumentària que comentarem tot seguit (205).

Arnau Ramon de Biure fou abat del monestir de Sant Cugat del Vallès des de l'any 1348, en que succeí a Bernat de Vallseca (1339-1348) fins l'any 1351 en que morí assassinat mentre deia missa la nit de Nadal, a mans d'un membre de la família Saltells i a causa d'una qüestió testamentària (206). Encara que sovint s'hagi volgut presentar com un màrtir, vistes les circumstàncies de la seva mort, que tant recorden les de sant Thomas Becket, l'abat Biure fou, més aviat, una figura polèmica i de vegades rebutjada per la comunitat de Sant Cugat.

En tant que la seva mort, ocorregué de forma inesperada, molt poc després d'assolir el seu càrrec d'abat, és del tot improbable que ja aleshores hagués

encarregat la seva sepultura. Per tant, la data de la seva mort, l'any 1351, no és significativa en aquest sentit. És molt més versemblant que el sepulcre sigui posterior.

De tota manera, ja que no tenim la certesa absoluta que aquesta imatge jacent sigui la representació de l'abat Biure, és una mica absurd anar més lluny en aquesta línia. En canvi el que sí podem afirmar és que, tant si es tracta d'aquest abat com si la imatge correspon a un altre personatge que desconeixem, ens trobem davant d'una peça que cal incloure necessàriament dins l'àmbit renovador de l'escultura catalana, a finals del segle XIV i començaments del XV i al costat de les millors realitzacions del moment.

Descripció de la imatge jacent.— És una obra d'alabastre.

Mides. Llarg: 1'63 mtrs.

Ample: 0'52 mtrs.

La imatge va vestida de pontifical, però no porta mitra sinó capell, la qual cosa es pot utilitzar a favor de la seva identificació amb l'abat Biure, ja que tampoc la devia portar en el moment del seu assassinat. En canvi sí que duia bàcul —com a atribut propi del seu càrrec—, encara que ha desaparegut i només se'n pot veure el forat sota el braç del jacent. El cap reposa sobre d'un coixí llis sostingut per dues figures d'àngel. El de la seva esquerra ha desaparegut —tan sols en resten els peus—, però el de la dreta es conserva en bon estat, fora del seu rostre, molt malmès; la postura d'aquest àngel és elegantíssima, el seu cos sembla estirar-se mentre contempla el rostre del difunt. Cal recordar que en el sepulcre de Juan Fernández de Heredia existien dos àngels en una posició molt similar. Els seus cabells, organitzats a manera de tirabuixons esfereïts, segueixen la tipologia habitual en moltes imatges del pas

segle, sense que poguem considerar-los un distintiu exclusiu de cap artista en concret.

El difunt porta casulla amb una ampla franja central en forma de creu, que l'escultor ha decorat minuciosament amb un motiu de fulles entrelaçades sobre fons picotejat. A les vores dels vestits, i fins i tot als acabaments dels guants, apareix una altra franja més estreta amb el mateix motiu picotejat. És un treball ornamental extraordinàriament delicat, que recorda l'art de l'orfebreria i que, per tant, reforça la nostra tesi en favor de Pere Moragues. La suavitat en el tractament dels plecs de les robes tampoc no difereix en absolut de la manera de fer del nostre escultor.

Però al lloc on les semblances amb la producció de Pere Moragues es fan més evidents és en la concepció del rostre. El seu semblant és molt serè, amb petites arrugues als costats dels ulls, mig closos, i al front; recordem que aquestes arrugues constitueixen un dels recursos expressius més utilitzats en els rostres de Pere Moragues, sobretot en els plorants del sepulcre de Lope Fernández de Luna. Es repeteix, també, aquella mena de lleuger enfonsament circular al voltant de la boca.

Finalment, les relacions les veiem en un detall tan concret com pot ésser la manera de fer les orelles; només cal comparar la de l'àngel d'aquesta coberta sepulcral amb les d'alguns acòlits, participants de la cerimònia de les exèquies, al sepulcre de Lope Fernández de Luna.

L'estudi comparatiu d'aquesta peça amb la producció de Pere Moragues és l'únic que, de moment, podem utilitzar en favor de la nostra atribució. Les referències documentals són inexistents, però creiem que les similituds estilístiques són suficientment il·lustratives del que ens hem proposat demostrar.

Aquesta podria ésser una de les obres de Pere Moragues, realitzada al tornar a Barcelona, des-

prés dels anys de residència a Saragossa. Per tant, la data de la seva execució es situaria entre 1385 i 1387, aproximadament. La qualitat d'aquesta imatge jacent lliga perfectament amb el que Moragues acabava de fer a Saragossa —el sepulcre de l'arquebisbe Luna, la custòdia de Daroca o el sepulcre de Juan Fernández de Heredia—. Seria un clar exponent de la seva darrera activitat i diria molt més en favor seu que no pas la decoració de la capella Barbarà-Togores, al claustre de la Seu de Barcelona, que cal considerar més aviat una obra amb important participació de taller.

6.5. NOTES

- (1) PUIGGARI, J.: Noticia de algunos artistas catalanes inéditos, "Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", vol. III (1880), pp. 265-306.
- (2) ALBAREDA, A.M. Pere Moragues, escultor i orfebre, "Estudis Universitaris Catalans", vol. XXII (1936), pp. 501 i 513. La darrera pàgina citada conté la transcripció d'aquest document de la següent manera: "Manresa? 8 novembre 1328. Ego Romeus Moragues, lapicida, habitator civitatis Minorise, confiteor et recognosco vobis Romie, uxori mee, filie Berengarii de Solano et Gueralde, de parrochia sancti Stephani de Margarello, quod atulisti ... tempore nuptiarum nostrarum, octingentos quinquaginta solidos...", (Arxiu de Montserrat, Manual Notarial, I, anys 1328-1347, fol. lv^o). Aquest article de Mn. Albareda constitueix una de les aportacions més completes que sobre la vida i l'obra de Pere Moragues s'han fet fins ara.
- (3) Ja veurem en l'apartat corresponent com Bernat Moragues treballà sovint en obres de reparació de l'anterior cor de la catedral. Però també apareix citat fent altres feines; així, el 31 d'octubre de 1381 cobrà uns diners per fer les portes del claustre de la mateixa seu, tot i que no queda clar a quines portes es fa referència: "Item pague en Bernat Moragues, fuster, per II jorns que feu les portes de lo claustra qui a preu de IIIII sous per jorn ... VIII sous" (A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1379-81, fol. 120).
- (4) El primer en suggerir la possible data de la mort de Pere Moragues fou MARTORELL, F.: Pere Moragues y la Custodia dels Corporals de Daroca, "Estudis Universitaris catalans", vol. III (1909), pp. 226-227. Vegeu Apèndix Documental, doc.30

- (5) Idem, idem. Vegeu Apèndix Documental, doc. 32.
- (6) El document en qüestió fou publicat per MADURELL MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. III: Addenda al apéndice documental, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. X (1952), pp. 100-101; "...Petrum Moragues magistrum ymaginum, civem Barchinone, manumissorem et executores ultimi testamenti Raymundi Granelli...". El document és del 1401, però fa referència a tot un seguit de tràmits per la venda d'una casa, corresponents al 25 de juny de 1387.
- (7) VIÑAZA, Conde de la: Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez, vol. I: Edad Media, Madrid 1894, p. 101.
- (8) I.M.H.B., Llibre del Consell. I. 27, any 1395.
- (9) Publicat per ALBAREDA, A.M. Pere Moragues..., op. cit., p. 522. Vegeu Apèndix Documental, doc. 41.
- (10) Idem, idem, p. 514. Veure Apèndix Documental, doc. 6.
- (11) El primer en parlar de l'existència d'aquest document fou GAZULLA, Fr. F.: La Orden de Nuestra Señora de la Merced. Estudios histórico-críticos, vol. I, Barcelona 1934, pp. 363-364. Vegeu Apèndix Documental, doc. 2, on es dona més informació bibliogràfica.
- (12) MADURELL MARIMON, J.M.: El Palacio Real Mayor de Barcelona. Nuevas notas para su historia, "Analecta Sacra Tarraconensia", vol. XIII (1937-1940), p. 98.
- (13) Idem, idem, p. 112. El mateix autor: Luis Borrassà. Su escuela pictórica y sus obras, "La Notaría", nº 79 (1944), p. 167.
- (14) Sobre Bernat Roca, veure VERRIÉ, F.P.: El arquitecto Bernat Roca y sus obras barcelonesas, "Barcelona. Di-

vulgación Histórica", vol. VIII (1951), pp. 246-248. No s'ha arribat a publicar l'obra de MADURELL I MARIMON, J.M.: Bernat Roca, arquitecte i escultor trecentista, que havia de formar part del segon volum de la "Miscel.lania Puig i Cadafalch".

- (15) MADURELL I MARIMON, J.M.: Els dos retaules majors de l'antic convent de Santa Clara de Barcelona, "Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad", nº XV (Barcelona, 1973), pp. 121-136.
- (16) Aquesta sentència arbitral, en la qual també intervingué el pintor Esteve Rovira, fou publicada per MADURELL MARIMON, J.M.: Lluís Borrassà. Su escuela..., op. cit., p. 182; posteriorment, pel mateix autor a El pintor Lluís Borrassà. Su vida...II: Apéndice documental, op. cit. vol. VIII (1950), pp. 77-78. Vegeu Apèndix Documental doc.27.
- (17) Notícia donada a coneixer per MADURELL MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida..., I: Texto, op. cit., vol. VII (1949), p. 189. L'autor en dona la referència exacta: A.M.P.B., Pere Ullastrell, llig. 1, man. testamentari, anys 1382-85: 22 febrer 1384.
- (18) FERRANO SANZ, M.: Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", vol. XXXV (1916), p. 413.
- (19) Molts són els artistes esmentats en un primer moment com a "piquers", després com a "picapedrers" i finalment assoleixen la categoria de "mestres d'imatges" o "imaginaires"; en aquest cas, però, és segur que Pere Moragues ja era un mestre experimentat i no pas un piquer en període de formació.
- (20) El desembre de 1405 es publicà un ban sobre un censal mort que Caterina rebia cada any d'una peça de terra heretada dels seus pares. Vegeu MAS, J. Pbre.: Notes

d'esculptors antics a Catalunya, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras", vol. VII (1913-1914), p. 117.

- (21) ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues..., op. cit., p. 523. Vegeu Apèndix Documental, doc. 69.
- (22) Idem, idem, p. 523. Vegeu Apèndix Documental, doc. 76.
- (23) Idem, idem, p. 523. Vegeu Apèndix Documental, doc. 94.
- (24) MADURELL MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida... II, op. cit., pp. 14-15.
- (25) Donat que hi ha una abundant documentació al voltant de la construcció d'aquestes creus, remeto a l'apartat corresponent.
- (26) Donà la notícia, encara que no publicà el document, MADURELL MARIMON; J.M.: Luis Borrassà. Su escuela..., op. cit., p. 167. Vegeu Apèndix Documental, doc. 10
- (27) ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues..., op. cit. pp. 515-517, Vegeu Apèndix Documental, doc. 45.
- (28) Pere Moragues pagava l'any 1379 el lloguer dels tres anys anteriors (1376-77-78) d'una casa a Saragossa. Vegeu Apèndix Documental, doc. 17.
- (29) ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues..., op. cit., p. 504.
- Encara que ja havia estat atribuït a Moragues per E. Bertaux, la documentació que ho confirmava fou publicada per SERRANO SANZ, M.: Documentos relativos..., op. cit. p. 411. Vegeu Apèndix Documental, doc. 17.
- (30) Document donat a conèixer per IVARS, A.: El mausoleo de la infanta D^a Teresa de Entenza en el convento de S. Francisco de Zaragoza, por el escultor Pedro Moragues, "Archivo Ibero Americano", nº 73 (Maurid, 1926), pp. 245-250. Vegeu Apèndix Documental, doc. 19

- (31) Idem, idem.
- (32) Aquesta orare fou publicada per primera vegada per MARTORELL, F.: Pere Moragues y la Custodia... op. cit., p. 227. Vegeu Apèndix Documental, doc. 20
- (33) ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues..., op. cit. p. 520.
- (34) La troballa feta per uns excursionistes fou donada a conèixer per DURAN I SANPERE, A.: El escultor Pere Moragues, "Diario de Barcelona" (3 de maig de 1970), p. 4.
- (35) El document en el qual Joan I, successor de Pere el Cerimoniós, prohibeix a la vidua de Moragues que es vengui la custòdia de Daroca fou donat a conèixer per MARTORELL, F.: Pere Moragues y la Custodia..., op. cit., p. 231-232.
- (36) L'existència del document fou donada a conèixer per MADURELL I MARIMON, J.M.: Luis Borrassá. Su escuela... op. cit., p. 168. Posteriorment el mateix autor en publicà la transcripció a El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo..., op. cit., II, pp. 14-15. Vegeu Apèndix Documental, doc. 1.
- (37) La notícia, que havia restat pràcticament oblidada, tornà a ser destacada per YARZA, J.: La Edad Media, dins la col·lecció "Historia del Arte Hispánico", Maria, 1980, p. 317.
- (38) MADURELL I MARIMON, J.M.: Luis Borrassá. Su escuela... op. cit., p. 168.
- (39) AINAUD, J., GUDIOL, J., i VERRIÉ, F.P.: Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona, Madrid, 1947, vol. I, p. 113. Precisament, en una de les visites pastorals fetes a l'església, la corresponent a l'any 1549, s'esmenta aquest retaule i se'l descriu de la manera següent: "Et retabulum ligneum, pulcherrimum depinctum, in cuius medio est tabernaculum cum imagine

beate Marie cum suo filio benedicto de bulto ...? , cum suis mantellis ex velluto livido, cum suis diademis ex auricolco sive de latono deauratis et in lateribus dicti retabuli sunt diverse ystorie videlicet passionis domini et gaudiorum virginis Marie ..." (A.D.B., Visites Pastorals, vol. 37, fol 95vº, any 1549).

(40) A.D.B., Visites Pastorals, vol. 6, any 1446, fols. 222 i 222vº.

(40 bis) També l'any 1361 el pintor Francesc Serra signava unes èpoques a compte del preu d'un retaule ja acabat per a l'altar major de l'església del Pi. Això és el que es dedueix de tres documents publicats per MADURELL I MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida..., III, op. cit., pp. 40-41.

(41) BARRAQUER Y ROVIRALTA, C.: Las Casas de Religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX, vol. II, Barcelona, 1906, p. 105.

(42) GAZULLA, F.: La patrona de Barcelona y su santuario, Barcelona, 1918, pp. 13-14.

(43) PI Y ARIMON, A.A.: Barcelona antigua y moderna, vol. I, Barcelona, 1854, p. 491.

(44) PUJOL, A.: Real Santuario de la Merced. (Notas históricas), Barcelona, 1916, p. 45.

(45) PI Y ARIMON, A.A.: Barcelona antigua..., op. cit., p. 493.

(46) Les diferents cròniques escrites entorn de l'Orde de la Mercè i el seu convent parlen d'aquesta església, i alguns autors gosen fer-ne la descripció; es diu que era de nau única, amb voltes de creueria i capelles entre els contraforts, per tant, una distribució de l'espai interior habitual a Catalunya i molt utilitzada pels ordes mendicants (FERRANDO ROIG, J.: La

Basílica de la Merced, Barcelona, 1941, pp. 14-16).
Altres autors com AINAUD, J., GUDIOL, J., VERRIÉ, F.P.
al Catálogo Monumental..., op. cit., p. 191, no volen
pronunciar-se en aquest sentit; pensen que les dades
són insuficients com per a poder-ne fer la reconstruc
ció.

- (47) AINAUD, J., GUDIOL, J. i VERRIÉ, F.P.: Catálogo monumen-
tal..., op. cit., p. 193.
- (48) GAZULLA, Fr.F.: La Orden de Nuestra Señora de la Mer-
ced..., op. cit., pp. 363-364. L'autor donava a coneix
el document que, posteriorment, seria publicat in
tegre per MADURELL I MARIMON, J.M.: El pintor Iluís
Borrassà. Su vida, su tiempo..., II, op. cit., pp. 17-
19; i parcialment per ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues...
op. cit., p. 513.
- (49) Vegeu Apèndix Documental, doc.2.
- (50) És a dir, 1 metre i 40 centimetres, exactament la ma-
teixa alçada que té la Verge de la Mercè.
- (51) Vegeu l'apartat 6.2.4.
- (52) A.D.B. Visites Pastorals, vol. 6, fol. 123, any 1436.
- (53) GAZULLA, Fr.F.: La Patrona de Barcelona..., op. cit.,
pp. 36-37.
- (54) Idem, idem, p.38. Aquest any es contractava la part
de fusta amb el mestre Pere Duran.
- (55) Uns anys més tard, el 1499, Joan de Cassel rebia en-
cara uns dimers que se li devien per haver obrat
aquestes imatges ("fabricavi et feci duas ymagine .
fustis sanctorum Johanne Baptiste et Evangeliste...";
A.H.P.B., Pere Triter, "Manuale Contractum Vicesimum
Secundum", any 1499, fol. 18).
- (56) Vegeu apartat 7.3.1.

- (57) "Die martis XVI mensis Januari Anno a nativitate¹⁴⁷
Domine MCCCCLXXX nono. En nom de nostro Senyor ...
Capitols fets e concordats per e entre lo Reverendis-
simo Senyor frare Johan Urgell ... de lo Sagrat Orde
de la Verge Maria de la Merce ... e mestre Johan de
Casell ymaginayre, ciutada de Barcelona ... sobre la
fabricacio de dues ymatges de fust ... de alber de
bulto rodo de la largaria caschuna de nou palms a ca-
na de Barcelona e la una ymatge fera de Sant Nonat e
l'altre de Sant Armengol ... e fermera aquelles be e
degudament en son loch ço es en los dits pilars qui
son als costats del retaule maior de la dita esglesia
..." (A.H.P.B. Pere Triter, "Librum notularum con-
tractum et instrumentum, numero XXXII", anys 1498-
1499, sense foliar).
- (58) A.H.P.B. Pere Triter, llig. 9, "Manuale Contractuum
Vicesimum Secundum", any 1499, fol. 48: 20 de juny
de 1499.
- (59) GAZULLA, Fr. F.: La patrona de Barcelona... op. cit.,
p. 39. També sobre la part de pintura, DURAN I SANPE-
RE, A.: "Història d'un retaule inexistent", a Barce-
lona i la seva història. L'art i la cultura, Barcelo-
na, 1975, pp. 301-304.
- (60) L'any 1671 s'encarregava a l'escultor Pere Serra un
nou retaule per a l'altar major de l'església de la
Mercè, obra acabada el febrer de 1673 (A.H.P.B., Ramon
Vilana Perlas, "manual", 1671, 2ª part, llig.23, fols.
474 i 686). Agraeixo aquesta informació a Joan Bosch.
- (61) AINAUD, J., GUDIOL, J. i VERRIÉ, P.P.: Catálogo monumen-
tal..., op. cit., p. 193.
- (62) MAS, Mn. J.: Extranyament y retorn de la Mare de Deu
de la Mercè de Barcelona al seu Temple - 1808-1814,
"El Correo Catalán", (23 juliol 1931).
- (63) Gràcies a l'amabilitat dels familiars de Sr. Florenci
Veciana, restaurador de la Verge de la Mercè, l'any
1939, he pogut consultar algunes anotacions, retalls
de diari i fotografies de la imatge anteriors a la
seva restauració.

- (64) LLOPIS, A.: La Merced, una imatge recobrada, "La Vanguardia" (8 de novembre 1964), p. 49.
- (65) Com ja hem dit anteriorment, la restauració fou encarregada al Sr. Florenci Veciana el mateix any 1939.
- (66) LLOPIS, A.: La Merced..., op. cit.
- (67) GUDIOL I CUNILL, Mn. J.: El culte de la Mare de Deu de la Mercè a Vich. IV, "Gazeta de Vic", nº 609, (setembre 1918).
- (68) PUJOL, A.: Real Santuario..., op. cit., p. 38.
- (69) He trobat un manuscrit del segle XVIII amb una descripció molt detallada d'aquesta imatge. Vegeu Apèndix Documental. doc. 113
- (70) BERNIS, C.: La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación, "Archivo Español de Arte", vol. 43, (1970) pp. 195-196 i 200-201.
- (71) Veure nombrosos exemplars de Verges del segle XIV a LE FRANÇOIS-PILLION, L.: Les statues de la Vierge à l'Enfant dans la sculpture française au XIV^e siècle, "Gazette des Beaux-Arts", vol. XIV (1935), pp. 129-149 i 204-223; FORSYTH, W.H.: The Virgin and Child in French Fourteenth Century Sculpture. A method of classification, "Art Bulletin", vol. XXXIX (1957) pp. 171-182. Més recentment BARON, F.: Sculptures dins Les fastes du Gothique, Paris, 1981, pp. 55-166.
- (72) BERNIS, C.: La moda..., op. cit., pp. 209-210.
- (73) La documentació de l'època no ens parla de retrats de reines o comtesses, però sí que coneixem l'encarrec que Pere el Cerimoniós feu a mestre Aloy sobre la realització de les estatués dels reis d'Aragó i dels comtes de Barcelona.
- (74) Dóna la sensació que la Verge no havia estat pensada per a acollir l'escultura del Nen. No hem trobat cap

informació referent a la història d'aquesta imatge.

- (75) Vegeu la biografia de l'artista, apartat 6.1.
- (76) ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues..., op. cit., p. 50.
- (77) Idem, idem, pp. 513-514. Vegeu Apèndix Documental, doc.3.
- (78) Vegeu Apèndix Documental, doc. 7 . No s'havia fet anteriorment la transcripció d'aquest document, encara que A. Albareda ja n'havia donat la referència exacta, la qual li havia estat comunicada per J.M. Madurell i Marimon.
- (79) ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues..., op. cit., p. 514. Vegeu Apèndix Documental, doc.8
- (80) Vegeu Apèndix Documental, doc. 9 . ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues..., op. cit., p. 524, dona part de la transcripció.
- (81) La intervenció d'aquest artista en la pintura de les creus de Montserrat fou donada a conèixer per DURAN I SANPERE, A.: Els sostres gòtics de la Casa de la Casa de la Ciutat de Barcelona, "Estudis Universitaris Catalans", vol. XIX (1934), p. 89. Poc després, ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues..., op. cit., p. 515, hi feia la transcripció del document. Vegeu Apèndix Documental, doc.13.
- (82) Bartomeu Soler vivia a Barcelona a l'anomenada "illa d'en Maçot", i era per tant parroquià de Sant Just. Continuava actiu el 1385 i la seva defunció es situaria amb posterioritat al 1390. No sabem si va pintar mai algun retaule. Per a més informació vegeu MADURELL I MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I: Texto, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. VII, (1949), p. 192; també DURAN I SANPERE, A.: Els sostres..., op. cit., p. 89.

- (83) Sobre la construcció de Saló de Cent, vegeu l'apartat 7.4.2.
- (84) DURAN I SANPERE, A.: Els sostres..., op. cit., p. 79, nota 2.
- (85) ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues..., op. cit. p. 115. Vegeu Apèndix Documental, doc. 14
- (86) Sobre la iconografia dels goigs de la Verge, les seves variants i la importància creixent del tema dins la pintura catalana a partir dels germans Serra, vegeu ALCOY, R.: Observaciones sobre la iconografía de la resurrección de Cristo en la pintura gótica, dins de "Estudios de iconografía medieval española", -Universitat Autònoma de Barcelona-, Bellaterra, 1984, pp. 195-377; especialment interessants per a aquest tema són les notes 24 i 25, on es dona una important informació bibliogràfica i documental.
- (87) GUDIOL I CUNILL, J.: Les creus monumentals a Catalunya, "Centre Excursionista de Catalunya", Barcelona, 1919. L'autor hi parla d'aquestes creus en general, sense donar referències concretes de les de Pere Moragues.
- (88) Sobre la història del convent, vegeu PI Y ARIMON, A.A.: Barcelona antigua y moderna, vol. I, pp. 562-567; i BARRAQUER Y ROVIRALTA, C.: Las Casas de Religiosos en Cataluña..., II, op. cit., pp. 7-34. Com a document més antic, és interessant l'obra de DIAGO, F.: Historia de la provincia de Aragón de la orden de Predicadores..., Barcelona, 1599
- (89) "Memoria descriptiva de la antigua iglesia y convento de Santa Catalina, escrita por D. Andrés A. Pi y Arimón", llegida en la secció literària de l'Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona el 15 de març de 1842. Aquesta memòria, inèdita, fou publicada en part per ELIAS DE MOLINS, A.: Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, Barcelona, 1888, pp.

146-151.

- (90) Les mides de les diferents parts de l'església les donà a conèixer l'arquitecte Casademunt i, posteriorment, foren publicades per PI Y ARAMON, A.A.: Barcelona..., op. cit., I, pp. 563-564, i per BARRAQUER Y ROVIRALTA, C.: Las Casas de Religiosos..., op. cit., II, pp. 9-12.
- (91) ELIAS DE MOLINS, A.: Catálogo del Museo..., op. cit., p. 115.
- (92) CASADEMUNT, A.: Santa Catalina. Recopilación y ampliación de los borradores de la monografía de la iglesia y claustro del derruido convento de P.P. Dominicos de Barcelona, que por encargo de la Junta de Comercio de Cataluña practicó en 1837 D. José Casademunt, Barcelona, 1886.
- (93) Es tracta de les peces inventariades amb els números 833, 836, 839, 843, 874 i 926. A la Secció de Gravats de l'Institut Municipal d'Història n'hi ha un de P. Blanchard, de principis del segle XIX, en el qual es veu el claustre del convent de santa Caterina. El sector representat es troba ple de tombes, però és impossible la seva identificació.
- (94) L'existència del document, amb la referència exacta, fou donada a conèixer per MADURELL I MARIMON, J.M.: El Palacio Real Mayor de Barcelona. Nuevas notas..., op. cit., p. 98. La transcripció es fa per primera vegada en el present treball. Vegeu Apèndix Documental, doc. 4.
- (95) Informació tretada del Diccionari Albertí i de la Gran Enciclopèdia Catalana, vol. 12, p. 331; el text de la darrera obra és de Miquel Coll i Alentorn.
- (96) Document donat a conèixer per MADURELL I MARIMON, J.M.: Luis Borrassá. Su escuela..., op. cit., p. 167. Però la seva transcripció es fa per primera vegada en el present treball. Vegeu Apèndix Documental, doc. 40.

- (97) LESMES ALCALDE, Fr.: El "Liber Anniversorium" del antiguo convento de Santa Catalina de Barcelona, "Analecta Sacra Tarraconensia", vol. XII (1936), p. 528.
- (98) Aquest manuscrit no consta en l'extensíssim catàleg de la Biblioteca Universitària. Es molt estrany que Barraquer en citi pàgines concretes i que, fins i tot, en faci una elogiosa descripció: "Es un magnífico tomo de 25 1/2 x 17 1/2 centímetros, encuadernado con pergamino, y escrito en letra que más parece dibujada que escrita" (BARRAQUER Y ROVIRALTA, C.: Las Casas... op. cit., II, p. 20).
- (99) Biblioteca Universitària de Barcelona. Sala de Manuscrits, ms. 1005, fols. 29v^o, 30 i 30v^o. Vegeu Apèndix Documental, doc. 114.
- (100) María Álvarez fou la segona muller de Ramon Berenguer I, comte d'Empúries, i, per tant, era filla política del rei Jaume II.
- (101) En aquest cas l'autor del Lumen Domus parla de Blanca com filla de Jaume II i germana de Maria. Creiem que es tracta d'un error i que es tractava de Blanca de Tarent, despoina de Romania, primera muller de Ramon Berenguer I. No obstant, Jaume II tingué una filla de nom Blanca, nascuda l'any 1302.
- (102) Vegeu Apèndix Documental, doc. 114, fols. 286 i 286 v^o.
- (103) Biblioteca Universitària de Barcelona, Sala de Manuscrits, ms. 214: Sebastià Agusti i Prats, O.P., "papeles manuscritos e impresos, referentes la mayor parte al Convento de Sta. Catalina, v. y mr. O.P. de Barcelona", any 1780, fol. 238. Vegeu Apèndix Documental, doc. 115.
- (104) Idem, idem, fol. 243. Vegeu Apèndix Documental, doc. 115.
- (105) Idem, idem.
- (106) Aquesta inscripció deïa: "HIC IACET IACOBUS PRIMOGENITUS INCLITI INFANTIS RAIMUNDI BERENGARII PRIMI COMITIS MONTANEARUM DE PRADIS POSTEA VERO IMPURIARUM". Fou publicada successivament per VILLANUEVA, J.: Viage Literario a las Iglesias de España, vol. XVIII: Viage a

Barcelona, Madrid, 1851, p. 201; PI Y ARIMON, A.A.: Barcelona antiga..., op. cit., p. 565; ELIAS DE MOLINS, A.: Catálogo del Museo..., op. cit., p. 153; i per BARRAQUER Y ROVIRALTA, C.: Las Casas..., op. cit., p. 26.

- (107) Ramon Berenguer I i María Álvarez tingueren dos fills, Jaume, el primogènit, que moriria molt petit, i Joan.
- (108) Així, el mateix Pi i Arimon a Barcelona antiga..., op. cit., p. 565, diu: "Hallábanse en el propio claustro tres sepulcros de mármol blanco en que yacían los despojos de otras tantas personas reales. En uno de ellos, ornamentado con muchas labores y figuras llorosas, descansaba el cuerpo del primogénito de un Conde de Ampurias, Infante de Aragón, que moriría de tierna edad, según la capacidad de la urna y la estatua con traje infantil que se veía tendida en la cobertera... Los tres restantes tenían labradas de muy buena escultura sus correspondientes figuras de tamaño natural que representaban mugeres con corona en la cabeza, y eran el uno de Doña María Alvarez, hija natural de D. Jaime II de Aragón y esposa del Conde de Ampurias, y el otro de Doña Blanca, también hija natural de dicho Rey".
- (109) ESPAÑOL, F.: Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona), "D'Art", nº 10 (1984), p. 151, nota 67.
- (110) Vegeu l'apartat 6.2.5. També: Apèndix Documental, doc. 15.
- (111) Biblioteca Universitària de Barcelona, Sala de Manuscrits, mn. 1005, fol. 30vº. Vegeu Apèndix Documental, doc. 114
- (112) Segons la descripció de les capelles feta per BARRAQUER, C.: Las Casas..., op. cit., II, p. 18; i el plànol de l'església elaborat per l'arquitecte Casademunt, que també publicà el mateix Barraquer.

- (413) Testament conservat a l'Arxiu Ducal de Medinaceli, secció de Pallars, lligall I, nº 63. N'hi ha una regesta a LLOBET I MAS: Cronologia de los Condes y Marqueses de Pallars desde su erección hasta que sus Estados pasaron a la Casa de Cardona, Biblioteca de Catalunya, mn. 425, fols. 69 i 69vº. L'anterior informació procedeix de PUIG, I.: Testaments Comtals del Pallars Sobirà, "Urgellia", vol. 4 (1981), pp. 312-313; l'autor adóna la transcripció completa del testament a les pp. 328-333.
- (414) VILLANUEVA, J.: Viage Literario a las iglesias de España, vol. VII: Viage a la iglesia de Vique, Valencia, 1821, pp. 136-140.
- (415) VERRIÉ, F.P.: Montserrat, "Los Monumentos Cardinales de España", IX, Madrid, s.a., p. 35.
- (416) ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues..., op. cit., p. 506.
- (417) ALBAREDA, A.M.: Història de Montserrat, Montserrat, 1931, pp. 114-126 i 135.
- (418) Les mides d'aquest fragment són les següents: 0'44 metres de llargària màxima, 0'27 metres d'alçada i 0'20 metres d'amplada.
- (419) Aquests escuts, molt deteriorats, medeixen respectivament 0'32 metres d'alçada per 0'27 metres d'amplada, i 0'43 metres d'alçada per 0'215 metres d'amplada.
- (420) ALBAREDA, A.M.: L'Arxiu Antic de Montserrat, "Analec-ta Montserratensia", vol. III (1919), pp. 100-101. També del mateix autor: Cronologia dels darrers Priors de Montserrat, "Analec-ta Montserratensia", vol. IV (1920-1921), pp. 215-216.
- (421) VERRIÉ, F.P.: Montserrat, op. cit., pp. 36-37.
- (422) ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues..., op. cit., pp. 506.

- (123) BERTAUX, E.: Pere Moragues, argentier et imagier, Le tombeau de l'Archeveque D. Lope de Luna a Saragosse, "Estudis Universitaris catalans", vol. III (1909), pp. 399-403.
- (124) Vegeu l'apartat 6.1.
A l'anomenada "Sala gòtica" del monestir hi ha exposada actualment una clau de volta procedent, potser, de la capella de les Onze Mil Verges. La clau, circular, presenta un marc interior de forma estrellada i ornamentat amb petites fulles. Al mig de la clau hi ha una figura femenina, amb corona de reina, espasa i fletxes. Bé podria tractar-se de santa Úrsula, la més important d'aquestes onze mil verges, que va morir travessada per una fletxa. No podem descartar la possibilitat que Moragues hagués intervingut en la seva realització.
- (125) Afegit al mateix costat de l'Evangelí i a continuació de la capella de les Onze Mil Verges hi havia el claustre gòtic; per això, en una descripció del sepulcre escrita al segle XVIII hi llegim: "... en el remate de un claustro, de Montserrat, está enterrado [Fra Jaume de Vivers], y se muestra el sepulcro de mármol que está levantado en la tierra" (YEPES, Fr. A.: Crónica general de la Orden de San Benito, patriarcha de los religiosos, vols. IV-VII, Valladolid, 1621, p. 240).
- (126) Document publicat per ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues..., op. cit., pp. 515-517. Vegeu Apèndix Documental, doc. 45.
- (127) Vegeu el comentari sobre els plorants als sepulcres de Pere Moragues a l'apartat 6.3.1.
- (128) Possiblement calgui relacionar aquests "bretxets" amb les restes dels gossos que són al museu del claustre.
- (129) Vegeu l'apartat 6.2.2.

- (130) Un florí d'Aragó equivalia a 11 sous. Per a equivalències monetàries vegeu GIL FARRES, O.: Història de la moneda espanyola, Madrid, 1976, p. 238. També BOTET i SISÓ, J.: Les Monedes Catalanes, vol. III, (Institut d'Estudis Catalans), Barcelona, 1909, pp. 122-138.
- (131) Tot un seguit de circumstàncies trasbalsen l'economia a partir de 1380: la crisi bancària, la crisi monetària, els problemes polítics i socials... Encara que aquest és un període poc estudiat, el que sembla clar és que no es poden establir comparacions, en termes absoluts, entre el que cobra un artista abans i després d'aquesta data. Per a aquestes qüestions, vegeu CARRERE, C.: Barcelona, 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi, 2 vols., Barcelona, 1978; especialment el volum I, pp. 137-205.
- (132) GUDIOL i RICART, J.: Arte dins Catalunya, "Tierras de España", Barcelona, 1974, p. 260; l'autor atribueix el sepulcre a l'escultor Pere Moragues. Posteriorment, YARZA, J.: Historia del Arte Hispánico: La Edad Media, Madrid, 1978, pp. 317-318, planteja la mateixa possibilitat.
- (133) Fins ara aquests sepulcres han estat ben poc estudiats; sobre l'església de Santa Maria i els seus sepulcres vegeu DURAN i SANPERE, A.: El Llibre de Cervera, Barcelona, 1977, pp. 129-137.
- (134) En el sepulcre de Berenguer de Castellfort es segueix la mateixa tipologia que en el de Ramon Serra el Vell. Però en el primer, que cronològicament és posterior (ca. 1390), no s'assoleix, ni de lluny, la mateixa qualitat.
- (135) El fris amb la representació de les exèquies mesura 1'62 mtrs. de llarg i cada una de les seves

figures, entre 0'38 i 0'40 mtrs. d'alçada.

De vegades resulta difícil trobar una terminologia adequada per a designar en català les diferents parts d'un sepulcre. (Pee terminologia sepulcral castellana existeix un interessant article d'AZACARATE, J.M.de: Terminos del gòtico castellano, "Archivo Español de Arte", 1948, pp. 259-275, així mateix extensiu a l'arquitectura i retaules.

- (136) Hi ha la possibilitat que al museu-arxiu de Cervera s'hi pugui trobar en un futur no massa llunyà algunes dades documentals que aclareixin alguna cosa entorn de la construcció d'aquests sepulcre. De moment, no ens ha estat possible emprendre aquesta tasca de recerca.
- (137) ABBAD RIOS, F.: Catálogo monumental de España. Zaragoza, C.S.I.C., Madrid, 1957, pp. 44-50. Una informació molt més rigorosa i completa és la que es dona a la Guia Histórico-Artística de Zaragoza, "Delegación del Patrimonio Histórico-Artístico", Zaragoza, 1982, pp. 104-163: Catedral del Salvador o la Seo (text de M. C. LACARRA).
- (138) LACARRA, M. C., idem, pp. 122-124.
- (139) BERTAUX, E.: Pere Moragues, argentier et imagier. Le tombeau..., op. cit., pp. 402-403.
- (140) SERRANO SANZ, M.: Documentos relativos a la pintura en Aragón..., op. cit., pp. 410-411. Vegeu Apèndix documental, doc. 16.
- (141) LACARRA, M. C. i altres: Guia Histórico-Artística..., op. cit., p. 123.
- (142) SERRANO SANZ, M., idem. Vegeu Apèndix documental, doc. 17.

- (143) Així consta al contracte entre Pere Moragues i el Cerimoniós per a la realització de la tomba de la seva mare. Vegeu apartat 6.3.2.
- (144) VILLANUEVA, J.: Viage literario a las iglesias de España, vol. VII: Viage a la iglesia de Vique, València, 1821, pp. 65-66.
- (145) BERTAUX, E.: Pere Moragues, argentier..., op. cit., pp. 402-403. Cal recordar que Bertaux s'havia servit sobretot de la comparació entre aquesta decoració arquitectònica i la de la custòdia de Daroca a l'hora de suggerir la possibilitat que la tomba de Saragossa fos feta per Moragues, quan Serrano Sanz encara no havia donat a conèixer els documents que ho confirmaven.
- (146) La comparació es pot fer amb alguns dels plorants conservats al museu pobletà i, sobretot, amb els del Staatliche Museen de Berlin, atribuïts a Jaume Cascalls.
- (147) Es troben exemples francesos com els de Chamalières (Haute-Loire) i Saint-Savin (Haute-Vienne), i navarresos com el de la reina Blanca († 1158) a Nájera (vegeu BERTAUX, E.: Le Mausolée de Charles le Noble a Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre, "Gazette des Beaux Arts" (1909), p. 93).
- (148) Dels pocs exemples conservats a França pertanyents al segle XIII, destaca la tomba del príncep Lluís, fill de sant Lluís, ara a Saint-Denis. Altrament, existeixen nombrosos exemples a Burgos, Palència, León i altres llocs de Castella. Pel que fa als de León (el del bisbe Rodrigo II Alvarez, el del bisbe Martín II Rodríguez, etc.) vegeu FRANCO MATA, A: Escultura gòtica en León, 1976, pp. 403-494.

- (149) Entorn d'aquestes representacions de dol a l'art funerari català de la Baixa Edat Mitjana, vegeu l'important treball de ESPAÑOL, F.: Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona), "D'Art", nº 10, (Barcelona, 1984), sobretot les pp. 154-168.
- (150) La disposició dels plorants, sota arcuacions i separats els uns dels altres ja s'havia utilitzat al segle XIII a la tomba de Felip Dagobert, fill del rei Lluís VIII de França, ara conservada a Saint-Denis.
- (151) Sobre el tema dels plorants i la seva extensió per Europa a la Baixa Edat Mitjana, es celebrà l'any 1971 una important exposició a Dijon, en la qual es veia clarament que aquest tipus de representació havia estat molt freqüent a França, Espanya i Anglaterra, però en canvi era inexistent a l'art funerari italià (vegeu Les Pleurants dans l'Art du Moyen Age en Europe, (Musée des Beaux-Arts de Dijon, Palais des Ducs de Bourgogne), Dijon, 1971, amb una introducció de Pierre Quarré). També sobre el tema dels plorants i amb referències a la tomba de Lope Fernández de Luna, vegeu un treball bastant anterior de DROUOT, H.: Le tombeau de Saint-Bertrand-de-Comminges et le theme des pleurants, "Gazette des Beaux-Arts", vol. XII, (1925), pp. 253-271.
- (152) Pel que fa a la desaparició del convent i de les sepultures, és molt poc el que sabem. Vegeu XIMENEZ DE EMBUN, T.: Descripción histórica de la antigua Zaragoza, Zaragoza, 1901, pp. També una informació puntual a ARCO, R. del: Sepulcros de la Casa Real de Aragón, C.S.I.C., Madrid, 1945, p. 37.

- (153) ARCO, R. del: Sepulcros de la Casa Real de Aragón, op. cit., pp. 225-230.
- (154) MONFAR Y SORS, D. de: Historia de los Condes de Urgel, vol. II, Barcelona, 1853, p. 120: HOC SEPULCRO TUMULANTUR DUO GENITI REGALES QUI DIE ALVO CREANTUR PER PARENTES NATURALES; ALTER FRATER SANCIUS VOCALITER NUNCUPATUR QUI VELUT CONSTANTIUS IN EXCELSIS COLLOCATUR. ELIZABET INFANTISSA SOROR EIUS NOMINATUR QUAE UT CLARA MINORISSA AETERNE CONGRATULATUR, AMEN. La mateixa inscripció havia estat publicada per PIFERRER, P. i QUADRADO, J.M.: Recuerdos y Bellezas de España. Aragón, Barcelona, 1844, p. 286.
- (155) IVARS, P.A.: El mausoleo de la infanta D^a Teresa de Entenza..., op. cit., pp. 247-248. Vegeu també Apèndix documental, doc. 19.
- (156) La Crucifixió, com a símbol de la salvació de l'home, és un dels temes més representats a les sepultures dels segles XIII i XIV.
- (157) ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues, escultor..., op. cit., p. 510.
- (158) Segons ARCO, R. del: Sepulcros..., op. cit., p. 230, el cronista d'Aragó Juan Francisco Andrés de Uztarroz va veure la sepultura i en donà la descripció a les notes que il·lustraven el llibre de Jerónimo de Blancas, titulat Coronaciones de los serenísimos Reyes de Aragón, publicat a Saragossa l'any 1641. Uztarroz deia que la tomba de Teresa d'Entença es trobava a un costat del presbiteri, a tocar de la barana de l'escala que pujava a l'altar major; afegia que el sepulcre descansava damunt sis lleons i no esmentava el relleu de la Crucifixió. També parlen de sis lleons PIFERRER, P.

i QUADRADO, J.M.: Recuerdos... Aragón, op. cit., pp. 285-286.

- (159) Les ploraneres, segons UZTARROZ, eren sis, tres a cada un dels costats estrets.
- (160) Si fem cas de la descripció d'Uztarroz, la infanta Isabel portava l'hàbit de santa Clara i l'infant Sanç duia al cap una garlanda de flors. Vegeu ARCO, R. del: Sepuleros..., op. cit., p. 230. Una descripció semblant és la que en dona MONFAR y SORS, D. de: Historia de los Condes..., op. cit., pp. 117-118.
- (161) Recordem que Moragues rebia de l'arquebisbe Luna 200 florins d'or per any de feina i 93 sous, també anuals, pel lloguer de la seva casa. Per tant, si acceptem que la construcció de la tomba de l'arquebisbe es feu en un període de tres a cinc anys hauria rebut, al capdavant, entre 400 i 500 lliures de Lope Fernández de Luna. En relació al que cobrà per la tomba del prior de Montserrat, hem d'insistir en la forta pujada dels preus a partir de 1380.
- (162) Document publicat per MARTORELL, F.: Pere Moragues y la Custòdia..., op. cit., p. 227; posteriorment, per ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues, escultor..., op. cit., p. 519. Vegeu Apèndix documental, doc. 20.
- (163) Durant el regnat de Pere el Cerimoniós la situació de les finances reials era crítica, i amb Joan I passà a ser desastrosa. Per afrontar les despeses creixents de la Corona, els monarques es veieren obligats a alienar bens del Patrimoni Reial. Que les arque es taven buides ho demostren fets tan curiosos i significatius alhora com el següent: Quan el rei Joan I morí sobtadament els seus companys hagueren d'empenyorar una imatge d'or per a

- poder fer front a les despeses de la sepultura, dels brandons i del trasllat de la despulla des de Girona fins a Barcelona (vegeu FERRER i MALLOL, M.T.: El Patrimoni reial i la recuperació dels senyorijs jurisdiccionalis en els estats catalano-aragonesos a la fi del segle XIV, "Anuario de Estudios Medievales", vol. VII, (Barcelona, 1970-1971), pp. 353 i 448-449)
- (164) MARE S DEULOVOL, F.: Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa Maria de Poblet, Barcelona, 1952, pp. 206-207, doc. 55.
- (165) Idem, idem, p. 193, doc. 43.
- (166) Idem, idem, p. 193, doc. 44, i p. 197, doc. 48.
- (167) ALTISENT, A.: Història de Poblet, Poblet, 1974, p. 291.
- (168) De fet, el nom correcte és "argenter" ("argentarius").
- (169) MARTORELL, F.: Pere Moragues y la Custodia dels Corporals de Daroca, "Estudis Universitaris Catalans", vol. III (1909), p. 225. L'autor explica la llegenda i dóna una bona bibliografia que fa referència a aquest fet (obres de Roch Chabas, Miquel de la Cueva, Fr. P. Olano, T. Orrios de la Torre, Th. Fuster, etc.).
- (170) SENTENACH, N.: Bosquejo histórico sobre la orfebrería española. VIII: Orfebrería ojival, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", vol. XIX (1908), pp. 161-181.
- (171) GUDIOL, J. Pbre.: L'Orfebreria en l'Exposició hispano-francesa de Saragoça, "Institut d'Estu-

dis Catalans. Anuari de 1908", pp. 103-149.

- (172) MARTORELL, F.: Pere Moragues..., op. cit.
- (173) Idem, idem, p. 229. Es dóna la transcripció completa del document. Posteriorment, ALBAREDA, A. M.: Pere Moragues, escultor i orfebre, "Estudis Universitaris Catalans", vol. XXII, (1936), p. 520, donava la mateixa transcripció abreujada. Vegeu així mateix Apèndix documental, doc. 26.
- (174) ALBAREDA, A.M., op. cit., p. 520, dóna a coneixer dos documents que fan referència a l'activitat de Moragues com a orfebre prèviament a la realització de la custòdia de Daroca. Els dos documents són de l'any 1383. Un d'ells (del 2 de març) és una carta de pagament a Pere Moragues per haver fet una pica daurada. L'altre, del mes de setembre, constata el pagament a Moragues de 22 sous de Barcelona per haver realitzat un segell reial de plata ("un segell d'argent que'm feu ab mon senyal"). És curiós el fet que en ambdues ocasions és esmentat com "argenter de Saragoça". Vegeu Apèndix documental, docs. 24 i 25.
- (175) De fet, surt citat com a "argenter".
- (176) Tot i que es coneixia amb anterioritat, gràcies a les investigacions a l'Arxíu de la Corona d'Aragó, fets per F. Martorell, aquest document fou publicat íntegrament més tard, concretament per ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues..., op. cit., p. 521. Vegeu Apèndix documental, doc. 29.
- (177) Publicat primerament per MARTORELL, F.: Pere Moragues y la Custòdia..., op. cit., pp. 230-231. Vegeu Apèndix documental, doc. 30.
- (178) Pere el Cerimoniós moria a Barcelona el 5 de gener

de 1387.

- (179) Publicat íntegrament per MARTORELL, F.: Pere Moragues y la Custòdia..., op. cit., pp. 231-232; posteriorment, per ALBAREDA, A.M.: Pere Moragues, escultor..., op. cit., pp. 522-523. Vegeu Apèndix documental, doc.32.
- (179 bis) ALCOLEA, S.: Artes decoratives en la Espanya Cristiana (sigles XI-XIX), "Ars Hispaniae", vol. XX, Madrid, 1958, pp. 139-140. L'autor destaca les relacions, pel que fa al dibuix i als repujats, amb Pere Bernés.
- (180) Per la tècnica de l'esmalt "champlevé" vegeu GAUTHIER, M.M.: Emaux du moyen âge occidental, Fribourg, 1972, pp. 25-31. Sobre la importància d'aquesta tècnica a l'Aragó vegeu PUT, A. van: An "Esmail d'Arragon", The Burlington Magazine", vol. VIII, (1905-1906), pp. 421-426.
- (181) BERTAUX, E.: Pere Moragues, argenter..., op. cit., pp. 402-403.
- (182) DURAN i SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J.: Escultura gòtica, "Ars Hispaniae", vol. VIII, Madrid, 1956, p. 229.
- (183) Entorn a la vida i la personalitat política i literària de Juan Fernández de Heredia, vegeu RUBIÓ i Lluch, A.: La Grècia catalana des de la mort de Frederic III fins a la invasió navarresa (1377-1379), "anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", vol. VI, (Barcelona, 1915-1920), pp. 181-193. Més recentment, és de gran interès l'estudi de VIVES, J. Pbro.: Juan Fernández de Heredia, Gran Mestre de Rodas. Vida, obras, formas dialectales, "Analec ta Sacra Tarraconensia", vol. III, (Barcelona,

1927), pp. 121-191; (agraïm la darrera informació bibliogràfica a F. Español).

- (484) ABBAD RIOS, F.: Catálogo Monumental de España: Zaragoza, Madrid, 1957, pp. 456-457. L'autor esmenta aquesta capella del Sant Crist, però, inexplicablement, no dóna el sepulcre com a desaparegut.
- (485) Sorprèn que una obra d'aquestes característiques monumentals hagi pogut desaparèixer totalment.
- (486) Aquest document fou donat a coneixer per MADURELL i MARIMON, J.M.: Luis Borrassá. Su escuela pictórica y sus obras, "La Notaria", nº 79, (1944), p. 182. Posteriorment el mateix autor el publicava també a El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II: Apèndice documental, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. VIII (1950), pp. 77-78. Per a més informació sobre aquest retaule, vegeu MADURELL i MARIMON, J.M.: Els dos retaules majors de l'antic convent de Santa Clara de Barcelona, "Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad", nº XV (Barcelona, 1973), pp. 121-136.
- (487) Planol clarificador del claustre de la Seu, amb el nom antic donat a les capelles a DURAN i SANPERE, A.: Visita a la Catedral. Decimo-tercera jornada: Los Claustros, "Barcelona, Divulgación Histórica", vol. III, Barcelona, 1947, pp. 92-93.
- (488) CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la Catedral de Barcelona, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", vol. VII, (1913-1914), p. 302.
- (489) MAS, Mn. J.: Notes Històriques del Bisbat de Barcelona, vol. I: Taula dels altars y capelles de la

Seu de Barcelona, Barcelona, 1906, p. 79.

- (190) Sobre el relleu de la Pietat i la seva atribució a Lochner, vegeu DURAN i SANPERE, A.: "La Pietat del portal de la catedral", dins Barcelona i la seva història. L'art i la cultura, Barcelona, 1975, pp. 282-289.
- (191) Pere des Vall o Desvall apareix com a tresorer reial en alguns documents que fan referència a Pere Moragues. Vegeu Apèndix documental, docs. 29.
- (192) MAS, Mn. J.: Notes Històriques..., op. cit., p.78.
- (193) Idem, idem, p. 78.
- (194) Idem, idem, p. 77.
- (195) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1385-1387, fols. 9 i ss.
- (196) MAS, Mn. J.: Notes Històriques..., op. cit., p. 76.
- (197) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1387-1389, fols. 85vº i 86. Esmentat parcialment, sense donar-ne la referència exacta, per CARRERAS CANDI, F.: Les obres... op. cit., p. 511.
- (198) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1389-1391, fols. 68 i ss. Entre els piquers citats sobresurt pel que fa al seu sou, que és superior, Bartomeu Despuig.
- (199) Notícia publicada per DURAN i SANPERE, A.: El escultor Pere Moragues, "Diario de Barcelona" (3 de maig, 1970), p. 4.
- (200) Els autors no es posen d'acord pel que fa a la data d'aquest testament. Uns parlen de 1390 i altres de 1399.

- (201) MAS, Mn. J.: Notes Històriques..., op. cit., p. 78.
- (202) GUDIOL i RICART, J.: Borrassà, 1380-1424, Barcelona, 1953, pp. 40-44. L'atribució d'aquest retaule a Lluís Borrassà sembla, però, que ha perdut consistència en els darrers anys.
- (203) Sobre el tema de l'Anunciació als segles XIV i XV, vegeu l'important estudi de ROBB, D.M.: The Iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries, "The Art Bulletin", XVIII, (1936), pp. 480-526.
- (204) ELIAS DE MOLINS, A.: Catálogo del Museo..., op. cit.
- (205) Segons ens va suggerir amablement el Sr. Joan Ainaud, director del Museu, el fet que la imatge vagi vestida de pontifical però no porti mitra és un argument a favor que es pugui tractar de l'abat Biure. De totes formes, no hi ha cap certesa absoluta sobre la seva procedència; al Museu no hi ha cap més informació en aquest sentit.
- (206) AMBRÓS i MONSOLÍS, J.: El monestir de Sant Cugat del Vallès, Vilasar de Mar, s.a., p. 42.

7. PERE A ANGLADA

7.1. INTRODUCCIÓ A L'ÈPOCA DE ÇA ANGLADA

Pere Moragues fou un artista que, tret d'alguns contractes professionals esporadics, treballà pràcticament aïllat. Ja hem vist com la seva obra marca l'inici de la gran renovació, però, de moment, no li coneixem deixebles ni continuadors directes.

No passa el mateix pel que fa a Pere çà Anglada i la seva producció. Entra en joc aquí l'eufòria creativa que té lloc a la catedral de Barcelona a les darreries del segle XIV.

Dos bisbes en seran els grans promotors: Pere de Planella i Ramon d'Escales. La decisió per part del segon de construir un nou cor que fos comparable amb alguns dels més importants a l'altra banda dels Pirineus, portarà a la creació d'una veritable escola de tallistes de fusta dins la catedral. El gran protagonista de la mateixa serà l'escultor Pere çà Anglada, escollit per Capítol com a director de les obres del cor.

Aquest serà veritablement un treball col·lectiu que comportarà no només la presència de diferents artistes que després es convertiran en primers figures, sinó també tot un seguit d'interferències mútues que seran extraordinàriament fructíferes i permetran l'esclat de la renovació escultòrica a la fi del segle a Barcelona. La presència d'escultors que, precisament, a partir d'aleshores ens seran coneguts, com Antoni Canet, Francesc Marata, Llorenç Rexach i Pere Oller, en són una prova ben palesa. El nom d'a'altres escultors per ara desconeguts però de procedència francesa i, fins i tot, potser alemanya o flamenca, ens indica clarament que Barcelona es trobava oberta a l'exterior.

El resultat de tot això serà la introducció d'una manera de fer nova a l'escultura, un art fresc, alegre, des preocupat, detallista i entusiasmat pel moviment, que no és altre que l'estil internacional; estil que, al mateix temps, trobarem a la pintura de Lluís Borrassà.

Pel que fa a l'escultura, aquesta renovació es continuarà en altres treballs, sobretot de decoració arquitectònica, i més concretament en les realitzacions civils que s'encarregaren a Arnau Bargués (façana de la Casa de la Ciutat de Barcelona, Palau del Rei Martí de Poblet ...). Alguns anys després encara trobarem la mateixa concepció en la decoració del nou Palau de la Generalitat; la intervenció de Pere Johan en la decoració de la façana del carrer del Bisbe obrirà ja altres camins a l'escultura del segle XV.

7.1.1. L'inici de l'obra del cor. Les parets de tancament.

Durant el segle XIV la catedral de Barcelona es trobava en plena construcció. Com succeí en altres molts casos, la nova edificació gòtica anava substituint de mica en mica a la romànica. Les obres s'havien iniciat per la capçalera, i als voltants de l'any 1326 ja era enllestida la cripta, sota l'advocació de Santa Eulàlia. Entre 1391 i 1392 es treballava en l'acabament de l'exterior de l'absis, ja que ens consta que se n'estava fent els pinacles (1); també les dues torres s'aixecaven pels mateixos anys, encara que la del costat del claustre no seria definitivament acabada fins el segle XVI (2).

Tanmateix, sabem que el tancament de les tres primeres voltes de la nau principal coincidí amb la decisió de construir un nou cor. Les claus d'aquestes voltes foren col·locades en temps de Pere Planella, que fou bisbe de Barcelona entre els anys 1371 i 1385 (3). Precisament, aquestes claus de volta, amb la representació de la Verge de la Misericòrdia, l'Anunciació i un bisbe amb el gremial respectivament (4), ostenten l'escut del bisbe —un peix daurat damunt d'un camp d'or i negre (5)—, el mateix distintiu que podem veure a la cadira episcopal, una de les peces més importants del cor i amb tota seguretat la més antiga.

Si bé en un principi s'acostumava a col·locar els cors a l'absis central de les esglésies, l'afició creixent als grans retaules per a les capçaleres seria la principal causa de que els cors es traslladessin a la nau central (6). Així doncs, aquest fou el lloc escollit per a instal·lar-hi el nou cor de la catedral barcelonina, precisament la part enllestida en temps del bisbe Planella, que comprenia els tres primers trams de la nau central.

Tot i que és molt possible que la idea de substituir el vell cor romànic per un de nou fos de Pere de Planella, les obres, però, no s'iniciaren fins el temps del seu successor, Ramon d'Escales, bisbe de Barcelona entre els anys 1386 i 1398.

Primerament, s'emprengué la construcció de les parets de tancament. El bisbe Escales es preocupà personalment de l'obra i contribuí amb nombrosos donatius a la seva realització; tot al llarg de la cara externa d'aquests murs s'hi pot veure encara el seu escut, alternat amb el del Capítol.

Per la documentació conservada, sabem que el dia 13 d'agost de l'any 1390 arribava a Barcelona per mar la pedra necessària, i que el seu lloc de procedència era Segur (Tarragona): "Despese fetes per la pedra que lo senyor bisbe ha feta venir de Segur per fer la paret del cor..." (7).

La pedra anà arribant al llarg de l'any en diferents partides, i els bastaixos s'encarregaven de portar-la a la Seu ("...Item ... pague a bastaxs qui aportaren L pedres de la mar a la seu, obs del cor...")(8). Les obres de construcció d'aquest mur continuaren fins l'any 1392; així consta en un dels llibres de l'obra de la catedral, corresponent als anys 1391 i 1392, on podem llegir: "Despeses fetes en lo present bienni per la paret del cor, la qual lo senyor bisbe fa picar" (9).

La documentació encara és més explícita i ens dóna el nom d'un artista que hi treballava: "Item pague a mestre Jordi que feya l'obra del cor los quals li eren deguts per la pedra que avia trencada a Segur..." (10). Hom ha utilitzat aquesta informació documental, a més de raons estilístiques, per identificar aquest "mestre Jordi" amb Jordi de Déu, l'antic esclau de Jaume Cascalls (11). De fet, és l'únic escultor que porta aquest nom i que treballa contemporàniament en terres de la Corona d'Aragó; els encarrecs reials per Poblet i els retaules realitzats per diferents pobles de Tarragona podien haver estat un bon aval per a que el bisbe Ramon d'Escales li encomanés l'obra de Barcelona.

Si repassem l'activitat de Jordi de Déu pels voltants de 1390 ens trobem amb una circumstància estranya que, fins i tot, pot fer dubtar de la seva intervenció en l'obra del tancament del cor. L'onze de maig del mateix any 1390 Jordi de Déu, amb el qualificatiu d'escultor de Barcelona,

es comprometia a treballar, per 150 florins, 50 capitells amb figures, 28 bases i 28 cornises per a l'ala nord del claustre de Santa Maria de Ripoll (42). Per tant, si identifiquem el nom de "mestre Jordi" amb Jordi de Déu, hem d'acceptar que, amb molt poca diferència de temps, s'en-carrega a aquest escultor dues obres en llocs molt allunyats i, tant l'una com l'altra, d'envergadura.

Això porta a creure que Jordi de Déu no realitzà les obres "in situ"; deuria fer-les al seu taller i, un cop acabades, serien dutes al lloc definitiu. Tanmateix, tot i que ell en portaria la direcció, hem d'admetre una important participació d'ajudants seus. Ignorem, però, on era aleshores el taller de Jordi de Déu; hom ha cregut que a partir de 1390 l'escultor treballà a Barcelona, on establí el seu obrador, però aquesta possibilitat és en contradicció amb una notícia documental: l'any 1393 els mercaders Pere i Bernat Bergadà contractaven amb Jordi de Déu una creu probablement per a Montblanc; el contracte es signà a Barcelona, però l'escultor era citat com a ciutadà de Tarragona ("Georgius de Deo, magister imaginarum, civis Terrachone...") (43). Això ens porta a creure que Jordi de Déu continuà la seva activitat a Tarragona, després de la probable intervenció en l'obra del cor, i que solament alguns anys més tard s'establiria definitivament a Barcelona.

De fet, desconeixem quines foren les seves activitats entre 1393 i 1400, any en que apareix esmentat treballant en la decoració de la nova façana de l'Ajuntament de Barcelona. No podem descartar la possibilitat que la documentació d'aquests anys s'hagi perdut, però nosaltres creiem —per raons que exposarem més endavant— que, per aquestes dates, era ben poc el que Jordi de Déu feia personalment, i més aviat algun component del seu taller era el veritable artífex de l'obra que en sortia.

Però tornant a la decoració de les parets del cor, ens cal fer algunes observacions estilístiques que, creiem, poden aclarir una mica més l'informació documental. El parament exterior està guarnit amb arcuacions cegues de traça ogival i amb unes mènsules penjants en forma de bustos humans. Hi ha, en total, 56 d'aquestes mènsules, 34 de les

quals han perdut el cap; bàsicament, sembla tractar-se d'una representació de profetes i de sants.

Tot fent-ne l'anàlisi estilística i prenent com a punt de comparació el retaule de Sant Llorenç de Santa Coloma de Queralt, obra documentada de Jordi de Déu i realitzada entre els anys 1386 i 1387 (44), ens trobem amb que ambdues obres són el resultat d'una mateixa concepció estilística; sobretot les figures del bancal d'aquest retaule són molt semblants a les mènsules de les parets del cor. Hi ha un altre detall que apropa les dues obres: la decoració de rosetes, dins un marc quadrilobulat, que trobem tant al retaule de Sant Llorenç com al cor.

Ara bé, hem apuntat previament la necessitat d'admetre la participació crescuda del taller de Jordi de Déu en el treball de la catedral de Barcelona si volem donar credibilitat a la documentació. Aquesta participació ens ve confirmada a l'analitzar les obres esmentades —tant el retaule de Santa Coloma, com la decoració de les parets del cor—; hi ha detalls d'una qualitat clarament superior a la de les obres anteriors de Jordi de Déu, i això sembla que s'ha de justificar per la intervenció important d'algun component del seu obrador.

L'atribució a Jordi de Déu de la decoració dels murs de tancament del cor ha portat a creure que l'escultor hauria estat també l'autor de l'escala de pedra que s'hi troba adossada i que serveix d'accés a la trona, així com de l'Anunciació que corona la seva porta d'entrada. Arribat aquest punt, nosaltres plantejem una tesi diferent; pensem que l'escala no és contemporània a la construcció del mur, sinó que hi fou afegida més tard, possiblement quan es decidí la construcció de la trona. Tant la decoració d'aquesta escala com el grup de l'Anunciació que en corona la porta d'entrada són productes de plantejaments diferents als de Jordi de Déu i, com veurem, molt més apropats a l'art de Pere çà Anglada (45).

7.1.2. La problemàtica entorn de la cadira episcopal de la catedral de Barcelona i el sepulcre d'Arnau de Mont-rodó de la catedral de Girona

El desconeixement que hom té de l'origen i la formació de Pere ça Anglada ha donat peu a plantejar algunes hipòtesis, unes més fonamentades que altres.

S'ha dit que Pere ça Anglada es deuria formar, possiblemet, a Girona, sota el mestratge de Joan de Tournai; de fet, no trobem raons ni estilístiques ni cronològiques per a poder corroborar aquesta suposició.

Hi ha una altra circumstància que ha permès relacionar Pere ça Anglada amb la catedral de Girona i considerar aquesta ciutat el seu primer lloc de treball: hom li ha atribuït indistintament l'autoria de dos sepulcres, el del bisbe Arnau de Mont-rodó i el del seu nebot, el també bisbe Bertran de Mont-rodó. Aquests dos sepulcres es troben a la capella dels Sants Màrtirs de la Seu gironina.

La justificació de l'esmentada atribució —encara que mai no s'ha dit d'una manera concreta—, creiem que ve donada per la similitud entre la cadira episcopal de la catedral de Barcelona i alguns elements del sepulcre d'Arnau de Mont-rodó. Però aquest sistema de fer atribucions és molt perillós, perquè precisament la cadira episcopal del cor barceloní no és una obra documentada de Pere ça Anglada, ni tant sols estilísticament afí. De fet, la construcció d'aquesta cadira sembla ser anterior a la del cadorat alt del cor, obrat per ça Anglada i el seu taller, i hom ha cregut que es tractaria d'una peça pertanyent al seu període de formació i contemporània al sepulcre gironí d'Arnau de Mont-rodó (16). Vegem ara les circumstàncies que envolten cada una d'aquestes obres per, després, treure'n les conclusions.

La cadira episcopal de Barcelona. La seva construcció.— La cadira del bisbe és una peça de fusta de roure, ricament treballada amb escultura exempta i relleus, que porta l'escut de Pere de Planella, bisbe de Barcelona entre els anys 1371 i 1385 i que, en principi, és d'autor desconegut (17). Recordem que Pe re de Planella havia estat bisbe d'Elna abans de ser ho de Barcelona —entre 1361 i 1371 (18)—. Fou un dels grans promotors de les obres de la catedral, juntament amb els seus successors, Ramon d'Escales i Cli ment Sapera; recordem també la dura polèmica sorgida entorn de la col·locació del seu escut a les tres primeres claus de volta de la nau principal (veure nota 5), tot i tractar-se d'una obra subvencionada conjuntament amb el municipi; cal creure que no hauria caigut de nou en la mateixa imprudència i que, en aquest cas, la col·locació del seu escut en parts ben visibles de la cadira ha de significar que ell mateix s'encarregà de fer-la fer i de costejar-la.

La presència de l'escut de Pere de Planella ens és de gran utilitat a l'hora d'intentar fixar unes dates per a la seva construcció, ja que desconeixem qualsevol tipus de documentació que ens digui alguna cosa del seu autor i del moment en que fou obrada. Però hi ha també la possibilitat que la seva realització fos posterior al bisbat de Pere de Planella, encara que ell hi hagués destinat els diners. Es tractaria d'un cas semblant al de la cadira episcopal de Girona, obra del mestre Aloi, que consta treballant-hi l'any 1351 (19) encara que hi trobem representat l'escut d'Arnau de Mont-rodó, mort l'any 1348; semblaria que aquest bisbe hauria pagat l'obra i que al moment de morir hauria deixat les disposicions necessàries per al seu acabament.

Amb tot, hem trobat una anotació documental a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, fins ara inèdit, que fa referència a la cadira episcopal i que

porta la data de 1385 (20). No fa referència a la seva construcció sinó a algunes reparacions: "Item fiu adobar an Bernat Moragues, fuster, la cadira bisbal...". Potser aquesta cadira va romanure de forma provisional al cor anterior a l'actual, l'existència del qual hem pogut constatar documentalment (21). Si acceptem tot això, ens trobem que l'any 1394, quan ça Anglada inicià el nou cadirat una vegada fetes les parets de tancament, la cadira episcopal seria l'únic element del cor anterior que s'aprofitaria.

De fet, potser no va ésser el bisbe Ramon d'Escales qui va concebre la idea de construir un nou cor amb característiques monumentals, sinó Pere de Planella, encara que durant el seu bisbat es fes només la cadira episcopal. Hi ha un detall important que quasibé confirma aquesta hipòtesi: la ubicació de les figures esculpides en aquesta cadira i, encara més, la seva orientació, ens indiquen que va ser feta pensant en aquesta col·locació i en l'acompanyament d'altres cadires.

Encara hem trobat dues anotacions més als Manuals de la Sagristia del mateix arxiu, corresponents a una data posterior però referits també a la "cadira del bisbe":

"(Desembre, 1407). Item doni a ell mateix (a Ferrer, fuster) per desfer la cadire del bisbe e per tornar-la a fer" (22).

"Item a XXVIII dies del dit mes (desembre, 1407) lo vicari me mana que fes desfer la cadira del bisbe e puxs tornaia, haine per son treball ... (en Ferrer, fuster)... XII sous" (23).

Resulta difícil de determinar si aquestes dues anotacions es refereixen a la cadira episcopal que comentem. Pel seu contingut sembla tractar-se d'una reparació o d'un trasllat, potser de l'acoblament al nou cadirat fet per Pere ça Anglada.

Però també hi ha la possibilitat que aquesta "cadira del bisbe" fos una d'aquelles plegables que

s'utilitzaven per a certes cerimònies religioses i que durant els segles XIV i XV foren correntment del tipus d'estisora (24).

Per tant, resumint, semblaria que la cadira episcopal que suara comentem no seria anterior a l'any 1371 en que Pere de Planella fou nomenat bisbe de Barcelona, que l'any 1385 ja era acabada i que, potser, cap a l'any 1407 s'acoblà definitivament al nou cor de Pere ça Anglada.

Descripció de la cadira episcopal.— Aquesta cadira monumental està integrada al cadirat alt del cor de la Seu, concretament, és la segona cadira del costat de l'Epístola contant des de l'altar major. Consta de dues parts ben diferenciades, la cadira pròpiament dita i un gran dosser que la cobreix.

Aquest dosser es guarneix amb un pinacle central envoltat d'altres de més petits. Unes escultures exemptes, molt enlairades i difícilment apreciables, però que semblen apòstols, coronen cada un dels esmentats pinacles. En conjunt és un cos delicadament treballat, amb claraboies calades, però que mostra diferències de concepció amb els altres dosserets del cadirat alt, acabats molt més tard, a finals del segle XV. Interiorment, aquest dosser presenta una volta nervada amb quatre claus; la del mig, més gran, ostenta l'escut del bisbe Planella.

Els arcs exteriors d'aquesta volta es complementen amb decoració de traseria calada i estan coronats per gablets, amb escultures a cadascun dels vèrtexs més enlairats. A l'espai triangular que configura el gablet de la cara frontal trobem altre cop l'escut del bisbe Pere de Planella —un peix—, aguantat ara per tres figures d'àngels esculpides en baix-relevé.

Dues grans mènsules decorades amb motius fitomòrfics sostenen el dosser i serveixen de peanya a

dues estàtues exemptes: sant Joan Baptista —vestit amb pells— i sant Joan Evangelista —amb túnica i filacteri. Aquestes figures no corresponen, per l'estil, a l'època que estudiem, ja que són plenament renaixentistes i, per tant, afegides posteriorment.

De les mènsules suara esmentades neixen dues volutes, amb relleus figurats al seu interior, que també aguanten visualment el dosser i transmeten les empentes al respatllet. A la voluta de l'esquerra, la més propera a l'altar major hi trobem representada la Coronació de la Verge, amb unes característiques tipològiques que recorden moltíssim els voris francesos del segle XIV amb el mateix tema; ^(246/3) altre cop veiem en aquesta zona de la cadira l'escut del bisbe Planella. A la voluta de la dreta hi ha representada l'Anunciació, amb el gerro entre l'àngel i la Verge. Ambdues escenes es troben orientades cap a l'altar major i s'adapten perfectament a la forma circular de la voluta que, com si es tractés d'una tija enroscada, es decora amb fulles. Sota les volutes hi veiem encara dues figures d'àngels que es projecten enfora, amb una postura inclinada i, aximateix, mirant cap a l'altar major.

Per sota del que és propiament el dosser i emmarcant el respatllet hi trobem dues figures dretes, amb la mateixa orientació que les anteriors. La de l'esquerra és una dona amb corona de flors, un llibre i una palma; molt possiblement es tracta de santa Eulàlia, donada l'advocació de la catedral; estilísticament és una de les figures que es relaciona més amb el sepulcre d'Arnau de Mont-rodró. La imatge de la dreta és un bisbe vestit de ceremonial, que podria tractar-se perfectament de sant Oleguer, qui, a més d'ésser un sant especialment venerat a Barcelona, veié durant el bisbat de Pere de Planella traslladar el seu cos a la nova capella del seu nom (25). Hom ha parlat de la possibilitat que es tractés del mateix Pere de Planella, vist que també a la cadira episcopal de la

Seu de Girona s'hi ha volgut veure representat el bisbe Arnau de Mont-rodó; nosaltres no hi estem d'acord perquè creiem que és més lògic que la imatge de santa Eulàlia estigui acompanyada per la d'un altre sant i no pas pel retrat d'un bisbe encara viu (26).

Aquestes dues imatges es recolzen damunt de figures de músics que adopten la forma de mènsula i que constitueixen una de les parts més finament elaborades de tot el conjunt.

Sota la misericòrdia del seient del bisbe hi ha representada una Sagrada Família (la Verge, sant Josep i el Nen) que per l'estil sembla tractar-se d'una transformació posterior, ja del segle XVI. A més a més de les figures de sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista ja esmentades, corresponderien també al Renaixement algunes de les figuretes d'apòstols que coronen els pinacles del cosser. Pel que fa a la resta de la decoració descrita anteriorment, la unitat estilística és clara i, com ja hem dit ens inclinem per la seva realització en temps del bisbe Planella.

El sant Pere de la col·lecció Gudiol.— Entre les peces pertanyents a la col·lecció J. Gudiol i Ricart s'hi troba una imatge de sant Pere de fusta que, segons molt amablement m'ha comunicat el mateix Sr. Gudiol, prové amb tota probabilitat d'un dels pinacles de la cadira episcopal barcelonina. Aquesta escultura fou comprada a un antiquari (27).

Es tracta d'una figura barbada, vestida amb túnica i mantell, que porta un llibre a la mà dreta mentre que amb l'esquerra, que ha desaparegut, devia sostenir la clau.

Examinant fotografies antigues de l'Arxiu Mas hem pogut veure que en una d'elles, feta el 1909 i que correspon a un detall dels pinacles de la cadira episcopal, sembla haver-hi el sant Pere suara comentat; de tota manera no és pot apreciar gaire bé,

donada la distància amb que ha estat presa la fotografia. D'altra banda, en una fotografia posterior dels voltants de 1930, sembla que el sant Pere ja no hi és (28).

Ara bé, cal aclarir una qüestió que fa referència al tipus de fusta. La cadira episcopal és una peça de roure, com ho són les altres cadires del cor, tant la renglera superior com la inferior; la fusta de roure és molt dura i no es corca; de fet no hi ha cap element del cor amb els característics forats dels corcs. En canvi aquest sant Pere de la col·lecció Gudiol està molt corcat, la qual cosa indica que no és feta de roure. Per tant, cal posar en dubte, si més no per aquesta raó, el lloc de procedència de la peça. Potser no es tracta d'una identitat de peces sinó tan sols d'una similitud.

Malgrat tot això, continuen essent evidents les relacions estilístiques que el Sr. Gudiol, com expert en aquest camp, havia vist entre el sant Pere de la seva col·lecció i algunes de les figures de la cadira episcopal, especialment la santa Eulàlia i alguns dels apòstols dels pinacles. Però tampoc en aquest cas es pot atribuir el sant Pere de la col·lecció Gudiol a ça Anglada, precisament perquè no creiem que la cadira sigui obra d'aquest escultor.

Vegem ara la tercera d'aquestes obres, relacionada estilísticament amb les anteriors.

El sepulcre d'Arnau de Mont-rodó. Història de la seva construcció.— Els dos sepulcres que són a la Capella dels Sants Màrtirs de la catedral de Girona han estat atribuïts, indistintament, a Pere ça Anglada (29). Ambdues obres són d'autor desconegut i es considera que foren realitzades dins la segona meitat del segle XIV; una és el sepulcre d'Arnau de Mont-rodó i l'altra el del seu nebot Bertran de Mont-rodó.

Ara bé, en el cas que calgui relacionar-ne algun amb
ça Anglada —i nosaltres no ho creiem— ha de ser el
d'Arnau i no el de Bertran (30).

Arnau de Mont-rodó fou bisbe de Girona en-
tre 1336 i 1348; gran promotor de les obres de la ca-
tedral, aquest prelat s'interessà especialment per la
construcció de la Capella dels Sants Màrtirs, que es
troba al costat de la Sagristia en direcció a l'àbsis.
El bisbe traslladà al nou altar les relíquies d'aquests
màrtirs que ja anteriorment eren venerats a la matei-
xa catedral (31). A partir de l'any 1345 establí en
aquesta mateixa capella el culte a sant Carlemany i
sembla que, des d'aleshores, es venerà en aquell lloc
la famosa estàtua dita de sant Carlemany, avui al mu-
seu de la catedral i que hom ha atribuït —encara que
recentment això ha estat posat en dubte— a Jaume Cas-
calls (32).

El bisbe Arnau de Mont-rodó moria el 21 de
novembre de l'any 1348; segons consta al seu testa-
ment, realitzat el 6 de febrer d'aquell mateix any,
el bisbe volia que el seu cos reposés "in Capitulo,
in tumulo quem nos jam in eo fieri fecimus, cum aliis
Episcopis ecclesiae Gerundem" (33). Però sembla que
el seu desig no fou complert perquè, com sabem, és en-
terrat a la Capella dels Sants Màrtirs, al costat de
l'Evangelí i davant del seu nebot Bertran, també bisbe
de Girona entre 1374 i 1384. És possible que l'any
1348, en que Arnau morí, el seu sepulcre a l'esmentada
capella no estigués ni tan sols començat i que l'enter-
rament al Capítol que llegim al seu testament només en
fos un de provisional. Si això fos cert, podríem endar-
rerir la data de la construcció del sepulcre al bisbat
de Bertran de Mont-rodó i suggerir que fou aquest dar-
rer qui es preocupà per fer construir una honrosa tom-
ba per al seu oncle. No oblidem que els anys del bis-
bat de Bertran coincideixen pràcticament amb els de
Pere de Planella.

De moment no ha estat trobat cap més document que faci referència al sepulcre o al seu autor, la qual cosa ens obliga a moure'ns en el terreny de les hipòtesis.

Descripció del sepulcre.— Aquest monument funerari està al costat de l'Evangelí de la capella, adossat al mur i enlairat sota arcosoli. Aquest arcosoli té forma de doble arc amb columneta central, i exteriorment es guarneix amb una delicada decoració de fulles de col, tal i com és usual als segles XIV i XV.

La imatge jacent del difunt va vestida de pontifical, i du bàcul i mitra. Té els peus sobre un lleó i el seu cap reposa damunt d'un coixí sense decoració —només amb borles als quatre angles— i està coronat per un dosser prismàtic amb abundant treball de traceria en cada una de les seves cares. Les faccions del seu rostre són força esquemàtiques però és evident un desig d'individualització i el treball d'un bon artista. De tota manera, no veiem cap relació entre aquest rostre i les obres documentades de Pere çà Anglada, especialment la imatge jacent de sant Oleguer.

A l'alçada del cap, però al fons, al mur, podem veure-hi en relleu la representació d'una parella d'àngels que s'emporten l'ànima del difunt.

A la cara frontal de la caixa s'hi desenvolupa en relleu el tema de les exèquies amb els ploradors, compartimentat en vuit espais, sota arcuacions conopials i decoració de traceria cega. S'han perdut els relleus 2 i 3 començant per l'esquerra, i entre els altres hi veiem monjos, guerrers, servents, acòlits i un bisbe en la cerimònia de l'absolució. Les cares de tots aquest personatges són amples i rodones, però no creiem que es relacionin amb la manera de fer de Pere çà Anglada; ara bé, la varietat de postures, les expressions de dolor i la riquesa de plecs dels

vestits ens indiquen que ens trobem davant d'un artista que ha sabut superar la rigidesa trescentista i que, en aquest sentit, s'apropa més a les novedats de la fi del segle.

Coronant els dos vèrtexs de l'arcòsoli hi ha el grup de l'Anunciació. Es tracta d'unes escultures exemptes d'alabastre i constitueixen la part més finament treballada de tot el conjunt. El rostre de la Verge és rodó, com el de les figures de la cara frontal del sepulcre; la seva expressió és serena, encara que les celles dirigides cap amunt li donen un aire una mica altiu. El seu cos s'arqueja acusadament cap a l'esquerra; la inclinació s'accentua per la disposició del mantell creuat també cap a l'esquerra. Sosté un llibre amb una mà i val a dir com a detall a tenir en compte que els seus dits són exageradament llargs. L'arcàngel Gabriel saluda la Verge en una posició semi-agonollada i porta un llarg filacteri a les seves mans; el seu rostre és molt semblant al de la Verge.

Conexions estilístiques de totes aquestes obres amb la producció de Pere çà Anglada.- De l'observació atenta de la cadira episcopal de Barcelona, el sepulcre d'Arnau de Mont-rodó i el sant Pere de la col·lecció Gudiol, se'n pot treure una conclusió: que totes aquestes obres són fruit de la mateixa concepció estilística, realitzades en un moment avançat del segle XIV per un artista que aconseguí despendre's dels motllos trescentistes.

Ara bé, el que no queda tan clar és que aquest escultor sigui en Pere çà Anglada; de fet, els trets estilístics de la producció sanglauciana no coincideixen amb els d'aquestes obres, però tampoc no es pot dir que estiguin totalment oposades. Una proposta conciliadora seria la de creure-les pertanyents al període de formació de l'escultor, del qual res no se'n sap; però en

aquest cas hauriem d'admetre una evolució o quasibé un canvi en la seva manera de treballar.

El que sí ens confirma l'anàlisi estilística es que totes tres foren tallades pel mateix escultor. Així, veiem com la Verge de l'Anunciació del sepulcre d'Arnau de Mont-rodó es troba dins la mateixa concepció que les imatges de santa Eulàlia i sant Oleguer de la cadira episcopal; sobretot, pel que fa a les dues figures femenines, es tracta de la mateixa inclinació del cos, del mateix plegat lleugerament aplanat; ambdues tenen els dits de les mans molt llargs i la cintura força baixa. Potser el més dissemblant sigui la concepció del rostre.

D'altra banda, s'intueixen lligams molt estrets entre l'àngel de l'Anunciació del mateix sepulcre i els altres àngels que decoren la cadira episcopal.

Les mateixes relacions estilístiques s'estableixen amb la talla de sant Pere de la col·lecció Guadiol.

Davant d'això, cal preguntar-nos quines són les connexions entre aquests trets estilístics i la manera de fer de Pere ça Anglada. Nosaltres creiem que les similituds no són suficients i que, encara que n'ignorem el nom, ha d'existir un altre escultor, contemporani, de fet, del mateix Jordi de Déu i també de Pere Moragues i una mica anterior a Pere ça Anglada que, com tots ells, hauria obert el camí vers la renovació del 1400. Aquest escultor desconegut seria l'autor d'aquestes obres fins ara atribuïdes a Pere ça Anglada.

7.1.3. La imatge de sant Pere procedent del
retaule de la parròquia de Cubells.

Al Museu Marés de Barcelona s'hi conserva una imatge de fusta policromada de sant Pere, que consta com a procedent del retaule gòtic de la parròquia de Sant Pere de Cubells, i que Guaiol i Ricart havia atribuït a Pere de la Anglada (34).

Algunes dades referents al retaule i a la imatge.- Les notícies entorn del retaule gòtic de Sant Pere de Cubells són molt escasses; no es conserva el contracte per a la seva realització, encara que pel seu estil hom l'ha atribuït a Pere Serra i el seu taller i datat pels voltants de 1400.

Sembla que aquest retaule presidí l'altar major de la parròquia de Sant Pere de Cubells fins arribar al segle XVIII en que fou substituït per un altre de barroc, malhauradament perdut durant la guerra civil.

El retaule gòtic degué ser desmuntat i les seves peces serviren per a revestir interiorment la calaixera de la sagristia. Aquests compartiments del retaule no foren trobats de manera casual fins l'any 1925. Aleshores un antiquari se'ls enugué a Barcelona on foren venuts. Actualment el retaule està repartit entre diverses col·leccions particulars: col·lecció Muñoz, de Barcelona; col·lecció Valenciano, també de Barcelona; Museu d'Art de Catalunya, Museu de Bilbao i Museu Maricel de Sitges (35)

Can suposar que la imatge de sant Pere degué correr una sort semblant: arraconada i després venuda; fora de la seva probable procedència, al Museu Marés no hem trobat cap més informació entorn d'aquesta peça. J. Camps, en la seva monografia de Cubells, ens aclareix que la imatge fou adquirida per un col·leccio

nista de Barcelona i que, l'any 1960 fou comprada per la Diputació de la mateixa ciutat per a regalar-la al Sr. Frederic Marés, amb motiu d'un homenatge que aquell any se li féu (36).

Aquesta obra ha figurat en exposicions tan importants com la que es va celebrar a Viena l'any 1962, dedicada a l'art del 1400; de totes les obres presentades era l'única espanyola (37). També figurà a la Fira de Nova York de l'any 1965.

Descripció i consideracions estilístiques.-

El seu número d'inventari al Museu Marés és el 1508 (38). Medeix 1'90 metres d'alçada; és de fusta i ha conservat una part de la seva policromia; la túnica és vermella i el matell és blau en la seva cara interna i daurat en l'externa.

Porta un llibre i la clau; la manera com agafa l'un i l'altra és extraordinàriament semblant a la disposició que adopten les mans de la imatge de santa Eulàlia pertanyent a la cadira episcopal barcelonina i que acabem de comentar (39).

La túnica i el mantell són folgats, i els plecs s'adapten de forma quasibé contundent a la inclinació del seu cos, bastant marcada cap a l'esquerra. Ja veurem com aquesta ordenació de les robes no és tan simètrica ni regular com en les figures de ça Anglada; hi ha un cert desordre que, al costat d'una diversificació conferida a la profunditat dels plecs, contribueix a augmentar el naturalisme de la imatge.

Porta barba i els cabells ordenats a manera de tirabuixons com serà tan habitual a l'època; però el seu rostre és més allargat que els de ça Anglada, el front, més estret, els llavis, més gruixuts. Aquesta manera de fer difereix clarament de la del mestre del cor. El canon és esbelt i en conjunt es tracta d'una imatge molt elegant.

Estilísticament és avançada; es pot inclou-

re sense dubtes dintre de la producció de finals del segle XIV i, més exactament, en el cercle constituït per la cadira episcopal que acabem de comentar a l'a partat anterior. No hi ha dubte que les figures de la cadira episcopal presenten una estreta afinitat estilística amb el sant Pere de Cubells. Aquesta circumstància ens obliga a plantejar de nou l'existència d'un mestre contemporani de ça Anglada que, ara per ara, desconeixem, però que és molt bó i coneix perfectament les novedats internacionals.

Per acabar, creiem que l'atribució d'aquesta talla policromada a Pere ça Anglada s'ha fet, precisament, tenint en compte aquestes relacions amb la cadira episcopal, en tant que alguns autors han considerat la cadira com a obra de ça Anglada, la qual cosa ja hem rebutjat més amunt.

Sens dubte, ens trobem davant d'un escultor anònim que haurem de tenir molt en compte en un futur per poder comprendre bé la trajectòria de l'es cultura catalana en aquest canvi de segle.

7.2. BIOGRAFIA DE PERE ÇA ANGLADA

A l'hora d'intentar fer una síntesi biogràfica de Pere çà Anglada (40), ens hem trobat amb moltes dificultats. No sabem res de la seva ascendència, del seu lloc de naixement ni tampoc de la seva família.

El nom d'un tal Pere Sanglada que l'any 1356 era administrador de les Drassanes de Barcelona (41), ens podria fer pensar en la possibilitat que ~~extractés~~ del seu pare. Però no tenim cap argument de pes per a poder-ho defensar. Tant sols sabem amb seguretat que durant força anys visqué a Barcelona, on tenia la seva casa. Concretament l'any 1390 vivia a "l'alberch" o casa de Bartomeu Bou, dins l'illa de Bernat Buçot; així consta en un document conservat a l'església de sant Just, de la qual Pere çà Anglada era parroquià (42). D'altra banda, quan apareix citat se l'anomena ciutadà de Barcelona.

Pel que fa a la seva formació com escultor tampoc no en sabem res. Alguns autors apuntaven la possibilitat que Pere çà Anglada s'hagués format a Girona, sota la direcció del mestre Joan (versemblantment Joan de Tournai) que l'any 1328 treballava en el sepulcre de Sant Narcís de l'ex-col·legiata de Sant Feliu (43). Nosaltres creiem que l'espai de temps existent entre la realització d'aquest sepulcre i l'hipotètic començament de l'activitat de çà Anglada —pels volts de 1380— és massa llarg com per a què hi pogués haver una relació (44). Tampoc coneixem cap altra raó de pes com per a poder corroborar tal suposició.

La primera vegada que el trobem esmentat és el 6 de febrer de l'any 1386, i ja amb el qualificatiu "d'ymaginaire". L'artista actuava com a testimoni en la signatura d'una carta de pagament que l'escrivà reial Bernat Metge otorgava a Ramon Ferrer de Perpinyà. L'existència de l'esmentat document em va ser comunicada molt amablement pel Sr. J.M. Madurell i Marimon, qui apuntava la possibilitat de l'existència d'uns lligams d'amistat entre l'es-

cultor i el famós Bernat Metge (45). El qualificatiu que se l'adona en aquest document no és, per descomptat, el corresponent a un artista en formació; devia fer un temps que treballava i havia guanyat el seu prestigi.

El trobem de nou dos anys després, el 9 de març de 1388, rebent poders del pintor valencià Ramon Valls. Com en el cas anterior, l'acte té lloc a Barcelona (46).

Des del seu lloc de residència, prop de l'església de sant Just, Pere çà Anglada participaria com espectador interessat o, potser fins i tot activament en el començament de les obres del cor de la catedral l'any 1390 (47).

Possiblement guanyaria una bona reputació en treballs que ara desconeixem, car quatre anys després era elegit pel Capítol catedralici per a dirigir la realització de l'obra de fusta de l'esmentat cor. Abans de posar-se a treballar el bisbe Ramon d'Escales i el Capítol cregueren convenient que l'escultor fés un viatge a França i continués cap el nord fins arribar a Bruges. Hi havia dues raons fonamentals: prendre model d'altres cors, i comprar roure de Flandes pel cadirat, ja que era considerat de més bona qualitat que el del Monseny (48). No hi ha dubte que es tractava d'un viatge bàsicament formatiu; no n'és l'únic cas, ja que en coneixem d'altres; possiblement devia ser una forma d'adquirir coneixements bastant habitual entre els artistes medievals. Si no ho creguéssim així seria molt difícil d'entendre les similituds que tot sovint es poden trobar entre obres i artistes força allunyats.

L'anada a França i la possibilitat d'arribar fins el nord, a terres de Flandes, seria extraordinàriament positiu per al nostre escultor. No hem d'oblidar que cap a les darreries del segle XIV s'estava produint a Borgonya i, en general, a les terres del nord de França, una veritable revolució artística que transformaria l'art arreu de l'occident d'Europa. La decoració del cadirat del cor no es podria entendre si no tinguéssim coneixement d'aquest contacte directe amb el nord.

El 4 de maig de l'any 1394, en tornar del seu viatge, Pere çà Anglada començava a treballar com a "mes-

tre del cor"; així és com des d'aleshores sortirà citat en la documentació. Més endavant veurem com, sota la seva direcció, és creà una veritable escola de tallistes que aglutinaria a noms ja coneguts i a d'altres que ho començarien a ser a partir d'aquell moment.

En el seu paper de mestre director de l'obra del cor, Pere ça Anglada era consultat en qüestions tan importants com les referents als diners que s'hi destinaven. Així és com es demanà la presència de l'escultor quan el Capítol decidí convertir en diners per al cor una imatge d'argent de la Verge que feia Francesc Vilardell (49).

El 9 d'abril de 1398 apareix esmentat com a testimoni en una clàusula testamentària, i aquesta vegada se'l qualifica de "magistro ymaginum", la qual cosa és una prova ben clara de la categoria professional assolida per l'escultor (50).

L'envergadura i, sens dubte, l'èxit de l'obra del nou cadirat del cor, arribaria a coneixement de les autoritats municipals, les quals sol·licitarien els serveis de Pere ça Anglada tot just acabada la tasca a la catedral, l'any 1399. Així, el 22 de novembre ça Anglada contractava la realització d'un àngel de llautó que havia de guarnir una font prop de la "ribera de la mar" (51).

Els encàrrecs municipals es succeïen sense interrupció i el 26 de juny de 1400 l'escultor treballava en dues obres alhora: l'àngel de la font i una imatge de pedra de sant Andreu; aquesta darrera presidiria, juntament amb altres dues de la Verge i de santa Eulàlia, la decoració del nou Saló de Cent (52). Un any després, els consellers li pagaven "per satisfaccio de molts treballs que sostenets en la Consellaria del any prop dit, axi com de fora aquella" (53).

Fins ara hem pogut constatar que Pere ça Anglada era tan apte per treballar la pedra com la fusta o el metall. Un cop acabada la imatge de sant Andreu, el desembre de 1401, l'escultor mostrava altra vegada la seva habilitat amb el metall tot realitzant unes ales de bronze que per a embellir la imatge de l'arcàngel sant Rafael de la façana de la mateixa Casa de la Ciutat. Pere ça Anglada cobrava per aquesta feina el 16 de març de 1402 (54).

Com veurem en el seu apartat corresponent, el fet que l'escultor sigui l'autor d'aquestes ales ha estat utilitzat com a argument a l'hora d'enfortir l'atribució que se li fa d'aquesta imatge.

Però Pere çà Anglada encara no havia acabat els seus compromisos amb les autoritats eclesiàstiques, i l'any 1403 rebia els honoraris que li corresponien per l'obra de la magnífica trona que, encara avui, presideix el cor de la catedral (55). Nosaltres considerem com a possible que çà Anglada fos també l'autor de l'escala d'accés a la trona, la qual cosa intentarem argumentar més endavant.

Encara faria una altra obra a la catedral, la imatge jacent per al sepulcre de sant Oleguer, la seva darrera obra conservada, cobrada l'any 1406 i que, en certa forma, el consagrava definitivament (56).

No obstant, sabem que va continuar treballant perquè, un any després, se li encarregava la realització d'una imatge de fusta de la Verge, que havia de presidir el retaule major de la Seu de Monreale, a Sicília (57).

Com a cloenda d'aquest repàs biogràfic volem esmentar dues notícies de les quals no tenim l'absoluta seguretat que facin referència al nostre escultor.

La primera em fou comunicada també pel Sr. Maurell i Marimon. Es tracta d'un document que no porta data en el qual apareix el nom de "Pere Senglada" amb el qualificatiu de "mestre de cases" (58); segons el text, aquest Pere Senglada i altres mestres de cases —Francesc Costa, Jaume Sola (59) i Pere Poator— havien estat elegits per a revisar el bon funcionament de les fonts de Barcelona. El més interessant del document és el fet que es qualifica aquest Pere Senglada de "mestre de cases", és a dir, arquitecte o constructor. Si veritablement fa referència al nostre artista, tindriem una nova faceta de la seva activitat, desconeguda fins ara i que, no cal dir-ho, faria augmentar la seva importància dins l'àmbit artístic català del canvi de segle. Pel que sabem, sembla que sí és tracta del Pere çà Anglada escultor; els documents no parlen de ningú més amb un nom semblant. Pensar que és pugués

referir a un fill seu és un xic arriscat en tant que no coneixem absolutament res de la seva família.

El document no porta data i forma part d'un manual que conté cartes des de l'any 1400 al 1405. Però és quasibé segur que hem de datar-lo el 1406, ja que se'ns hi diu que els mestres de cases recorregueren les fonts acompanyats del conseller Joanet Ros i dels obrers Camos i Ramon dez Pla, fill; i aquestes persones ocupaven els seus càrrecs municipals l'any 1406 (60).

La segona notícia és una mica anterior i tampoc no tenim la certesa absoluta que pugui fer referència al nostre escultor. Es tracta d'un document amb data de l'1 de setembre de 1402 en el qual podem llegir que un tal Pere Cenglada (o Cengilada) havia portat de "Culunye" (Colònia?) una relíquia, concretament el cap de Santa Lefana(61).

Els historiadors F. Taraffa (62), M. Aymerich (63), F. Diago (64) i S. Puig i Puig (65) coincideixen en afirmar que el bisbe de Barcelona Miquel Ricomà (1346-1361) regalà a la catedral els caps de les santes Digna, Benigna, Lefana i Úrsula. Segons aquests autors les relíquies foren traslladades a la catedral el 6 de maig de 1358. En canvi a la "Crònica del Racional" (66) i a les "Rúbriques de Bruniquer" (67) només s'esmenten els noms de santa Digna i santa Benigna.

J. de Villanueva pensa que la relíquia de santa Lefana fou un regal del cardenal de Tolosa, Pere Ravario, mort abans de l'any 1417; segons aquest autor, els marmessors del cardenal donaren 5150 sous a la catedral de Barcelona per les despeses d'un reliquiari d'argent per al cap de la santa (68).

Mn. Mas tingué coneixement del document que suau-
ra comentem, però no llegí "Pere Cenglada" sinó "Pere Cengilada" (69).

Ara bé, sembla bastant clar que la relíquia de santa Lefana arribaria a Barcelona a començament del segle XV, posteriorment a l'adquisició de les relíquies de les santes Digna i Benigna, i que hauria arribat de Colònia, si és que "Culunye" es pot interpretar com Colònia. De fet, a Colònia era venerada una santa amb el nom de Lufthalde cap a l'any 749 (70). La similitud dels noms ens du a pensar

en una identificació.

Tornant al document, nosaltres creiem que existeix la possibilitat que el personatge esmentat sigui l'escultor Pere çà Anglada. En el cas de poder-se confirmar aquesta hipòtesi, l'artista hauria estat a Colònia des d'on portaria el cap de santa Lefana ("...P. Cenglada qui ere vedat per lo cap de senta Lefane lo qual aporta de Culunye"). I, a la tornada, hauria passat per Avinyó a buscar l'absolució papal ("... I absolució qui aporta de Vinyo..."). El viatge s'hauria dut a terme pels volts de 1400 i possiblement tindria un caracter professional, encara que l'aprofités per portar la relíquia.

Aixó és tot el que sabem de Pere çà Anglada. A partir de l'any 1407 no apareix més a la documentació. Res no sabem de la data de la seva defunció, ni tampoc si va fer testament. Desapareix sobtadament, quan es troba en la plenitud professional. Tal vegada va morir; però també és possible que marxés a treballar a un altre lloc, fins i tot, potser, a l'estranger.

No en sabem res més, però ens ha quedat la seva obra, que trenca amb la tradició trescentista i inaugura la nova concepció artística del segle XV, oberta a les influències del nord —Borgonya, Flandes, i, també, Alemanya— i que culminarà en l'obra de Pere Joan.

7.3. L'ACTIVITAT DE PERE ÇA ANGLADA A LA CATEDRAL DE BARCELONA

Tot i que sabem que ja feia temps que Pere çà Anglada treballava com a mestre d'imatges, no tenim referències segures d'obres realitzades amb anterioritat a l'obra del cor.

Casualment, totes les obres documentades de Pere çà Anglada es troben a la catedral de Barcelona. L'escultor treballà a la Seu quasibé fins que els documents deixen de parlar d'ell. Gaudia, sens dubte, dels favors del Capítol; quan se li encomanà la realització de l'obra de fusta del cor, se li confià una de les empreses més importants i que més preocupava les autoritats eclesiàstiques.

La trona, que presideix el conjunt del cor, i la imatge de Sant Oleguer completen l'activitat segura de çà Anglada a la catedral; però per raons de cronologia i estil no li són alienes en absolut altres dues obres: la cadira episcopal i, sobretot, el grup escultòric de l'Anunciació que corona la porta d'accés a la trona.

7.3.1. El cadirat alt del cor de la catedral de Barcelona

El cadirat alt del cor de la catedral fou realitzat per Pere çà Anglada i el seu taller entre els anys 1394 i 1399. La totalitat del cor no s'enllestí fins ben entrat el segle XVI. Al llarg de tot aquest temps —quasi un segle i mig— s'hi farien transformacions i afegits, en els quals participaren diferents artistes, alguns de gran vàlua (71).

Etaques de la construcció del cor.— Encara que no sabem quina forma tenia ni tampoc el lloc que ocupava, tot porta a creure que la Seu barcelonina tingué un altre cor anterior al que fou encarregat a Pere çà Anglada. Així ens ho confirmen algunes anotacions tretes dels manuals de l'Administració de la Sagristia, conservats a l'arxiu de la mateixa catedral:

(any 1383): "Despesa feta per adobar libres e lo cor" (72).

(any 1385): "Item ... fiu recorrer an Bernat Moragues lo cor" (73).

(any 1389): "Primerament doni an Bernat Moragues qui auoba en lo cor alcunes cadires".

"Item done an Francoy Vila secha, fuster, qui adóba alcunes cadires e reconech lo cor e peria alguns banchs..."

"Item done an Francesch Vila secha, fuster, per adobar los banchs del cor" (74).

(any 1389): "Item fiu adobar an Francoy de Vila secha, lo feristol portatil que esta al mig del cor..."; "...item li fiu recorrer al dit Francoy lo cor e las cadires e los banchs" (75).

Les obres de la nova catedral gòtica es trobaven avançades i l'antic cor de la Seu romànica desentonaria amb la nova imatge que anava assolint el temple. Ja hem vist com fou possiblement en temps del bisbe Pere de Planella quan es plantejà la necessitat de fer un cor nou; es devia

construir aleshores la catedral episcopal, que porta l'escut d'aquest bisbe i que podem considerar com l'element més antic de l'actual cadirat alt.

Sabem, però, que fou en temps del seu successor, Ramon d'Escales, quan s'iniciaren de fet les obres amb la construcció del mur de tancament, a partir de 1390. Mestres tant, es continuà utilitzant el cadirat vell, tal com ho confirmen algunes anotacions documentals corresponents a l'any 1391 (76).

Finançaren les obres el mateix bisbe d'Escales, els canonges i els beneficiats; com a record d'aquesta aportació monetària els paraments exteriors del cor ostenten els escuts del bisbe —una escala— i del Capítol —una creu—.

Però les despeses eren molt elevades i entre els anys 1396 i 1398 fou necessari assignar al cor els diners destinats a la custòdia; aquesta rebia importants donatius particulars (77). La mateixa reina Violant de Bar, esposa de Joan I, donà en una ocasió 15.000 sous per a les obres de la catedral i part d'aquests diners es destinaren al cor (78). També, com ja hem vist, es destinaren al cor els diners sobrers d'una imatge de la Verge que havia fet l'argenter Francesc Vilardell (79).

Quan l'obra de tancament del cor fou acabada, arribà el moment de construir el cadirat. Era l'any 1394 i el Capítol decidia que Pere çà Anglada fos el mestre director d'aquest treball (80). Li fou proporcionat un cavall ("Item resabem lo preu de I rosi que lo dit P. Senglada cavalca...") i partí cap el nord per visitar els cors de Girona, Elna (81), Narbona, Carcassona i altres llocs "per tal que fos presa forma dels pus bels e sollempnes cors e per tal cor avia marcha en les terres del Rey de França...". Continuà el seu viatge per les terres de França i arribà fins Flandes per comprar en el magatzem de la catedral de Bruges el roure necessari ("Anglada fo trames ... en Bruges per comprar fuste de roure a ops del demont dit cor...") (82).

Després d'aquest viatge organitzà el seu obrador

i començà a treballar el dia 4 de maig del mateix any 1394: "Comensa de obrar lo dit P. Senglade en lo dit cor dimecres a IIIII dies del mes de maig del ayn M.CCC.XC.IIIII.". Es posà fi a les obres el dia 5 de desembre de 1399. El cor tindria aleshores una única renglera de cadires resguardades per la mateixa paret de tancament.

En els anys següents, concretament entre 1401 i 1403, es realitzarien treballs de poca importància, com l'afegit a alguns bancs o la reparació d'algunes cadires:

"Item compre claus per obs de fermar alguns sitis de las cadires del cor" (83).

"Item pagui en Ferrer Sunyer, fuster, per II banchs que feu nous en lo cor i adoba alguns feristols" (84).

"Item a XVII del mes (març 1402) pagui en Ferrer Sunyer per II grans banchs de alber que ha fets per lo cor" (85).

L'any 1407 ens trobem amb una altra notícia semblant: "Item a XX del dit mes de juny fiu adobar alcunes cadires al cor, hadne lo mestre IIIII sous, los dexebles I sou" (86).

Hi ha una anotació curiosa corresponent a l'any 1422 que diu el següent: "(I de juny) ... fou comprada cals ... de la qual fou enblenquide les parets del cor dins e defora (87).

L'any 1456 hom decidí d'ampliar el cor, tot col·locant-hi una nova renglera de cadires. S'obrí un concurs entre Macià Bonafè, especialista en aquesta classe de treballs (88), i l'escultor Joan Claperós, el qual treballava per a la catedral als mateixos anys; finalment, les obres foren adjudicades al primer. Afortunadament, hem pogut trobar a l'Arxíu de la Catedral un manuscrit solt que conté el contracte entre els capitulars i el fuster Macià Bonafè per a l'ampliació del cadirat del cor (89). El Capítol pagaria a Bonafè la quantitat de 2500 florins d'or per l'obra completa.

Del que sembla, Bonafè es comprometia a fer una nova renglera de cadires per a ser col·locades sota les que previament havia obrat Pere çà Anglada: "Item promet de fer totes les cadiras del cor infra axi com son aque.—

llas del cor de Sancta Maria de la Mar de Barchinona". Així mateix, prometia afegir a la renglera del damunt les cadires que hi faltaven ("... algunes cadires que hi falten al dit cor demunt ... axi com son obrades axi com son les demunt"). Aquest fet pot explicar l'estil més avançat d'algunes de les cadires de la renglera alta.

En els capítols esmentats s'especifica també que serà utilitzat roure del Montseny i de Flandes. La manera com això és dit porta a creure que el roure del Montseny s'utilitzaria per fer el cadirat baix i que el que era dut de Flandes s'empraria en la reparació i ampliació del cadirat alt ("Item promet lo dit Macia donar al dit honorable Capítol a tot son carrech e messio tota la fusta necessaria, axi al cor demunt com al cor infra, e axi de roura de Flandes com de roura de Muntseny...") (90).

Segons es conté en un manual del mateix Arxiu de la Catedral, el mestre Macià cobrava 15 florins per cadira feta (91). Aquestes cadires no podrien tenir figuració humana ni animal; únicament s'autoritzava l'escultor a posar-hi decoració vegetal (92).

Els treballs s'allargaren fins l'any 1459 i Macià Bonafè tingué com a col.laboradors l'escultor Joan Claperós i Joan Lambert (93).

Segons es desprèn de la documentació coneguda, el primitiu cadirat, obrat per Pere ça Anglada i el seu taller, fou restaurat, ampliat i col.locat al damunt del de M. Bonafè. Aquesta seria l'ordenació definitiva que encara avui podem contemplar. F. Carreras Candi publicà algunes anotacions que feien referència a aquest fet:

El 14 de desembre de l'any 1459 un fuster cobrava per "I jorn que mes en treure las cadiras vellas del cor quant meteren les noves e adobar aquellas e meterles detras lo cor...".

El 6 de gener de l'any 1460 "pagam en P. Blascho per I jorn que mes en traura les cadires velles del cor e meterles detras lo cor e refermar aquelles...".

El 25 d'abril de 1461 "... per I jornal que meti en serrar les cadires velles del cor les qui restaren al costat de les noves" (94).

Així, el cadirat alt, el de ça Anglada, fou destinat als Canonges i el baix, el de Bonafè, als Beneficiats.

La guerra de Joan II i la manca de mitjans econòmics aturaren les obres del cor fins l'any 1484 (95). Aleshores un alemany, Miquel Lochner —Loguer o Longuer— s'encarregaria de l'obra dels altíssims pinacles que coronen el cadirat superior (96). A aquest escultor, que els documents anomenen "lo mestre dels pinacles del cor", ha estat atribuït el relleu, també de fusta, del timpà de la porta de la Pietat de la mateixa catedral (97).

Col.laboraren amb ell altres "fusters", com Pere Borrada, Antoni Carbonell, etc. Al morir Miquel Lochner continuaria l'obra el seu deixeble Joan Frederich, també alemany, de la ciutat de Cassel, el qual hi treballà entre 1490 i 1497 (98).

Vers la fi del segle XV el cor era practicament enllestit. Només alguns detalls es realitzarien al segle següent. L'any 1500 es projectà el sòcol i les mampares de pedra que limiten el cor per la banda de l'altar major i que porten l'escut del bisbe Pere Garcia (99). En un primer moment els "rerespatlles" del cadirat alt devien ser més baixos; a començament del segle XVI foren substituïts pels actuals, més alts i amb decoració plateresca.

L'any 1519, amb motiu de la XIX reunió del Capítol de l'Orde del Toisó d'Or convocada a Barcelona per l'emperador Carles V, Joan de Borgonya pintà en els esmenats respatllers els escuts de les personalitats assistents (100). Abans de celebrar-se la reunió, l'escultor de Burgos Bartolomé Ordóñez tallava les belles mampares de fusta que clouen els extrems dels cadirats alt i baix, amb representacions de l'Antic i del Nou Testaments i amb l'estil plenament renaixentista del famós escultor. En una d'aquestes mampares, la que es troba més aprop de la cadira episcopal, i que representa Noè embriac i sorprès pels seus fills, hom ha cregut veure, en el rostre del patriarca, un retrat del propi Miquel Àngel, escultor que Ordóñez devia conèixer i admirar (101).

Al mateix Bartolomé Ordóñez li fou encarregada l'obra de marbre del reracor. De fet, l'obra de fusta i la

de marbre eren contractades per l'escultor el mateix dia —el 7 de maig de 1517— però amb la condició de dur a terme en primer lloc l'obra de fusta (102). Tot seguit Ordóñez se n'anà a Nàpols a comprar el marbre per al rera-cor, i tornà a Barcelona amb ajudants italians: Victorio Florentino, Simon de Bellalana, Joan Alexandre de Ros (103). Segons Madurell i Marimon la col.laboració de Diego de Siloé i Ordóñez en l'obra del cor és una hipòtesi sense fonament, perquè encara que aquests escultors treballassin junts a Nàpols, sembla que el col.laborador d'Ordóñez a Barcelona fou un escultor alemany, Joan Petit Monet (104). Ordóñez morí prematurament sense poder acabar el seu treball. Un altre artista, Pere Villar, posaria fi a les obres entre els anys 1563 i 1564.

El taller de Pere çà Anglada: el seu funcionament i els obrers que hi treballaren.— En l'anomenat "Llibre del cor", conservat a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona (105), s'hi especifica de manera molt detallada la feina duta a terme per çà Anglada i el seu taller entre els anys 1394 i 1399. La bona organització del treball permetria realitzar el cadirat alt en cinc anys, aproximadament; es tracta d'un temps molt curt si tenim en compte l'envergadura d'aquesta obra de fusta.

L'esmentat manual ens informa dels dies que treballava cadascú, del què cobraven, segons la seva categoria professional, dels materials i accessoris que es compraven, etc.

Els obrers cobraven un salari per dia de feina; normalment se'ls pagava el dissabte i mai no treballaven més de sis dies a la setmana. Descansaven els diumenges i les festes assenyalades. Algunes anotacions curioses són indicatives de les moltes hores que els obrers devien romandre a la catedral, on menjaven i, possiblement, descansaven una estona al migdia (106): "Item compran una stora per la fredor dels peus ... en la sala del degenart" (fol. 5v^o); "Item doni als obrers per beure de mati" (fol. 8).

Es treballava sense interrupcions excessives i, de vegades, amb presses. El mateix çà Anglada s'endua feina a casa seva per a fer-la de nits: "Item lo dia de mont pagui al dit mestre per diverses peses de xembranes e pilas que feu en casa de nits per tal com era profitos a la obra..." (fol. 8).

La fusta, que Pere çà Anglada havia comprat al cor de Bruges, arribava a Barcelona per mar:

"Item (octubre 1394) costa de portar he descaregar I. fust lo qual sera perdut a Velençia, apres fou trobat e tremes assi per en N. Puyade..." (fol. 5).

"Item (octubre 1396) costa de descaragar fusta qui era romasa en Flandes la qual porta la nau d'en N. Medrons ..." (fol. 11).

"Item (maig 1397) met en date que compri d'en Nicolau Medres, mercaders, qui avia portades posts del cor de Bruges e comprilin LX peses a rao ue I sou VI diners e descaragar e portar a la seu..." (fol. 13).

Cal suposar que el mestre faria un projecte (diseny) del conjunt i l'ensenyaria als capitulars i a l'administrador de l'obra. En concret, sabem que dibuixà en un drap les formes dels "tabernacles" (dosserets) de les cadires, ja que tenim algunes anotacions que hi fan referència:

"Item (lo darrer d'abril, 1395) compran VII canes de canamas per fer la mostra dels tabernacles.

Item costaren V lates per metre lo dit drap en bestiment.

Item costaren claus per lo dit bestiment" (fol. 6v^o).

Pero durant el període d'activitat de Pere çà Anglada solament es tallaren alguns d'aquests dosserets ("tabernacles") car, quan l'any 1456 Macià Bonafè amplià el cor amb el cadirat baix, es comprometé, al mateix temps, a fer dosserets que fossin iguals als que ja hi havia: "... Iem promet lo dit Macia de fer ... quatre o sis tabernacles o quants les plaure, seguint la obra dels dits tabernacles ja prencipiade, segons los altres tabernacles qui vui en lo dit cor son" (107). Nosaltres creiem que aquests dosserets començats en temps de Pere çà Anglada i conti-

nuats a l'època de Macià Bonafè són, amb tota probabilitat, els que encara avui podem contemplar. Uns dosserets que a finals del segle XV els artistes alemanys acabarien i coronarien amb els pinacles d'un perfil clarament nòrdic. De fet, a Miquel Lochner se'l cita normalment amb el qualificatiu de "mestre dels pinacles del cor".

El projecte o dibuix dels dosserets, fet per Pere ça Anglada, seria pintat per Berenguer Laupart, un artista que, alguns anys després, trobarem ocupat en la decoració del sostre del Saló de Cent de la Casa de la Ciutat (apartat 7.4.2) : "Item divendres (a XX de maig) pagan en Laupart, pintor, per metre en guix lo drap on foren pintades les formes dels tabernacles" (fol. 7).

A l'època gòtica, sobretot a partir del segle XIII, s'imposà el costum de fer dibuixos previs a la realització de les obres definitives en fusta, pedra o qualsevol altre material apte per a ésser esculpit. Eren models que es mostraven als clients i que, al mateix temps, permetien una divisió més còmoda del treball en equip (108).

Paral·lelament al projecte dels dosserets es feu el model de la trona, com ja veurem més endavant (apartat 7.3.2.1).

Les anotacions al "Llibre del cor" acostumen a ser setmanals. Això permet seguir amb exactitud quins artistes hi treballaven, què feien aproximadament, què cobraven i el temps de permanència a l'obra.

A continuació i d'una manera esquemàtica repasarem la situació de tots ells:

Pere ça Anglada

Normalment es esmentat com "lo mestre". Treballà al cor ininterrompudament des del començament de l'obra fins el 8 de març de l'any 1399. Les anotacions del taller continuen uns mesos més, Però quan el mestre se'n va, sollicitat en altres feines, el principal sembla enllestit.

Com a mestre director cobrava un salari de 5 sous i 6 diners per dia de feina, i rebia també una pensió de 50 lliures anuals: "... es son salari tots dies que fasa

obra V sous VI diners de gracia mes tots ayns per sa mestria L lliures ab expres voler he consentiment de tot lo Capitol" (fol. 4). Aquest salari fou sempre superior al dels altres obrers.

Lluch Despou

Treballa a l'obra des del principi fins al final. Tenia pròpiament l'ofici de fuster i no creiem que fes decoracions escultòriques a les cadires. Cobra sempre 4 sous. Una vegada acabada l'obra del cor continuaria treballant a la catedral, sempre com a fuster, fins 1411 (109).

Llorens (Rexach)

També apareix citat des del començament un tal Llorens, que nosaltres identifiquem amb l'escultor Llorens Rexach, el qual arribaria a ser un dels artistes més sollicitats de la catedral i d'altres llocs de Barcelona

(apartat 10.3). Aquest Llorens es anomenat en un principi "meçip del mestre", però puja ben aviat de categoria, ja que, si bé comença amb un salari de 3 sous, el novembre del primer any —1394— se li augmenta a 3 sous i 6 diners amb el raonament següent: "... lo qual celari fou crescut al dit Lorens, crexent el en sa aptesa" (fol. 5v^o). El març de 1395 ja cobra 4 sous i, finalment, des del juliol de 1397, 4 sous i 6 diners. Tret del d'algun obrer que arribà a 5 sous, aquest és un dels salaris més alts. Llorens Rexach devia ser pròpiament un escultor que s'encarregaria de feines decoratives.

Antoni Canet

És un dels més coneguts. Comença a treballar el juny de 1394 i ja des del primer dia rep un sou molt alt: 4 sous i 6 diners; no es tracta doncs de cap obrer aprenent, i fins i tot se li fa un elogi: "Antoni Canet, obrer apte" (fol. 4v^o). L'estada de Canet al taller de Pere çà Anglada no serà gaire llarga, desapareixent pels volts del Nadal del mateix any 1394 (apartat 9).

Francesc Marata

És un altre dels artistes citats al cor que trobarem treballant posteriorment com a escultors (apartat 10.2). Comença la seva activitat a l'obrador pel novembre de 1394 i continua treballant-hi fins el final. Primer se li donen 4 sous, però al cap d'una setmana, possiblement en ser vistes les seves qualitats, se li augmenta en 6 diners.

Bartomeu de Santa Eugènia

Comença a treballar al cor pel novembre de 1394 i se'l qualifica de la següent manera: "Barthomeu de Santa Eugenia, mecip del dit mestre, lo qual novelament vench, ben apte..." (fol. 5v^o). Al principi cobra 3 sous i 6 diners i el març de 1395 se li augmenta a 4 sous, quantitat que continuarà cobrant fins desaparèixer el de 1396. No se'n sap res més.

Jani lo Normant

Des del primer moment en que apareix citat, el febrer de 1395, cobra 4 sous i ja, el mes d'abril se li puja a 5 sous: "... V sous als quals fou crescut son loguer" (fol. 6v^o). És una quantitat molt alta, quasibé tan com la que cobra çà Anglada. Hi treballa molt poc temps, només fins la vigília del Nadal de 1395, però ho devia fer molt bé ja que, de la mateixa manera que el mestre, s'enquia feina a casa: "Item paguí Jani per una xembrana que avia feta en casa" (fol. 8). El seu és un dels noms que desapareix de forma sobtada. No sembla pas possible que tingués relació amb Janin Lomme, l'escultor a les ordres del rei Carles el Noble de Navarra i autor de la seva sepultura contractada l'any 1413, el qual venia de Tournai.

Jacmet Comes

Encara que pujarà de categoria, no podem considerar-lo com un dels obrers importants. Comença treballar pel febrer de 1395 amb el qualificatiu de "mecip del mestre" i amb un salari de 3 sous. El mes de setembre se li augmenta fins a 4 sous i la raó és la següent: "el qual

celari fou crescut per tal com ere millorat en l'ofici" (fol. 7v^o). Desapareix el setembre de 1397.

Pere Oller (Perico)

És dels que arribarà a ser un escultor de renom i que, de fet, es formarà al cor. Comença a treballar-hi l'abril de 1395 com a "dexeble del mestre lo qual era aprenent l'ofici e ben ajudant" i cobrant 1 sou i 6 diners. Mica a mica el seu salari va augmentant fins arribar a ser de 3 sous i 6 diners el juliol de 1397. Continua treballant al cor fins al final amb el mateix sou. (110).

Berenguer Roff

Comença a treballar el febrer de 1396 amb l'elevat jornal de 4 sous i 6 diners. Des del desembre de 1397 cobrarà 5 sous i així fins el febrer de 1399. No hi ha cap més notícia coneguda que faci referència a aquest escultor. Pel què cobra, podem suposar que deuria ser ben expert en la seva feina i que faria treballs pròpiament d'escultura. Pel seu nom, podria tractar-se d'un artista vingut del nord (Flandes, Alemanya...).

Jacme Brot

Entra a l'obrador com a "dexeble del mestre" amb un salari de 2 sous el març de l'any 1396. Desapareix el maig del 1398 cobrant aleshores 4 sous. El seu cas és semblant al de Pere Oller en tant que es formà pròpiament a l'obrador del cor. Posteriorment treballà en altres i assolí el qualificatiu d'"imaginaire" (vegeu apartat 10.4).

Thomas

Devia començar com aprenent de fuster, perquè se l'anomena "fadrí del Luch". La primera vegada que apareix és el juliol de 1397 i se li dona 1 sou per dia de feina. Al final, a l'abril de 1399, arriba a cobrar 3 sous.

Guillemó

És el darrer obrer que trobem esmentat en aquest "Llibre del cor". Hi treballa poc temps, des del gener de

l'any 1398 fins al final, i sempre cobra 3 sous.

En repassar la trajectòria de cada un d'ells, sembla clar que n'hi havia uns quants que arribarien al cor ja formats, com a veritables escultors; aquest és el cas d'Antoni Canet, que de segur deuria col·laborar amb el mestre fent misericòrdies. Francesc Marata també començà cobrant un bon sou, indicació clara de la seva professionalitat. Jani lo Normant cobrava quasi com el mestre i estigué molt ben considerat des d'un bon començament; per tant, també devia fer treballs delicats, de responsabilitat. Malhauradament no en sabem res més. També Berenguer Roff és per ara un altre escultor desconegut, però, sens dubte, devia ajudar el mestre a fer algunes de les misericòrdies.

La segura procedència nòrdica de Jani lo Normant i la probable de Berenguer Roff ha de ser considerada com un factor important a l'hora d'entendre l'aire renovador d'algunes misericòrdies, sense oblidar, evidentment, els coneixements adquirits per Pere ça Anglada durant el seu viatge.

Altres components de l'obrador semblaria que començaven aleshores la seva trajectòria professional. Aquest és el cas de Llorens (Llorens Rexach), Bartomeu de Santa Eugènia, Jacmet Comes, Jaume Brot i també de Pere Oller.

Thomas i Guillemó no passarien de ser simplement uns ajudants dels més aventatjats.

Això és tot el que podem extreure de la documentació. Amb aquesta informació se'ns fa molt difícil diferenciar el treball de cadascú, perquè, si bé hem de creure que, lògicament, els que cobraven més farien les feines més delicades, ens manquen arguments per a poder-ho precisar més. Una anàlisi estilística comparativa de la decoració, figurativa o no, del cadirat del cor amb altres obres que coneixem d'alguns dels artistes citats ens pot permetre atribucions aproximades. Però, si tenim en compte que el cor és bàsicament una obra d'equip, és molt difícil arribar a conclusions dignes de credibilitat.

El que sí podem assegurar després d'una observació detallada de cada una de les misericòrdies del cadirat alt és que a Pere çà Anglada se li encomanà la feina més delicada; ell faria les misericòrdies més boniques i, molt possiblement, dirigiria la realització de la majoria.

Característiques del cadirat.- Les dues rengleres de cadires que conformen el cor de la catedral de Barcelona presenten la disposició habitual de la majoria dels cors dins del Gòtic i el Renaixement. Així, la renglera més baixa, normalment al mateix nivell que el paviment, on s'asseuen els beneficiats, i la superior, destinada als canonges i hostes d'honor coronada per dosserets.

El seient és una estructura mòbil, de forma rectangular, que es pot apujar i abaixar. Quan s'aixeca queda visible la part inferior d'aquesta estructura, on hi ha pròpiament la misericòrdia o "potencia"; la misericòrdia és un seient més petit que té forma de mènsula i que servia als canonges i beneficiats de recolzament quan, per exigències de la litúrgia, havien d'estar-se drets molta estona.

Sota aquest seient més petit o misericòrdia hi acostuma a haver decoració en relleu (vegetal, humana o animal) que és el que visualment l'aguanta i que li dóna l'aparença de mènsula. A més d'aquests motius decoratius en trobem d'altres en les braçaleres de les cadires i en els respallers.

Aquesta disposició, sense variants, és la que trobem al cadirat alt del cor barceloní que, per la seva data de construcció, ha de ser considerat el més antic dels conservats a Espanya amb aquesta estructura (111).

Les braçaleres del cadirat alt del cor de la catedral de Barcelona, les quals funcionen com a paraments de separació entre les cadires, són llises en la seva part inferior i, en la superior, presenten una decoració de traçeria calada, a manera de finestres ogivals. Es remata amb una cornisa molt decorada que constitueix, pròpiament el braçal. Els motius decoratius d'aquesta cornisa són variats

i nosaltres n'hi hem pogut veure sis de diferents:

- Grans fulles entrellaçades.
- Fulles mossegades per animals d'aspecte fantàstic. Cada fulla es mossegada per dos d'aquests animals disposats simètricament.
- Sanefa de fulles entortolligada a una llarga cinta que es decora amb flors damunt d'un fons picotejat.
- Coronas ajuntades amb anelles.
- Flors aïllades.
- Curiosament, les cadires dels costats estrets de la banda del reracor, presenten als extrems d'aquesta cornisa un rostre humà que es confón amb la decoració.

La cara devantera de les braçaleres, al nivell d'arrencament de l'abans esmentada decoració de traceria calada, ostenta unes formes circulars, com a medallons, amb decoració figurada a les dues cares. La temàtica d'aquests medallons i la de les misericòrdies constitueix un conjunt extraordinàriament ric i variat, que per ell mateix requereix un estudi monogràfic.

Sota de cada misericòrdia i, com emmarcament del motiu central que pròpiament fa la funció de mènsula, hi trobem altres temes, quasibé sempre resolts per simetria; normalment hi ha una relació iconogràfica entre els motius centrals i els dels extrems.

Mides del seient: 0'60 metres x 0'27 metres.

Mides de la misericòrdia: 0'21 metres x 0'15 metres.

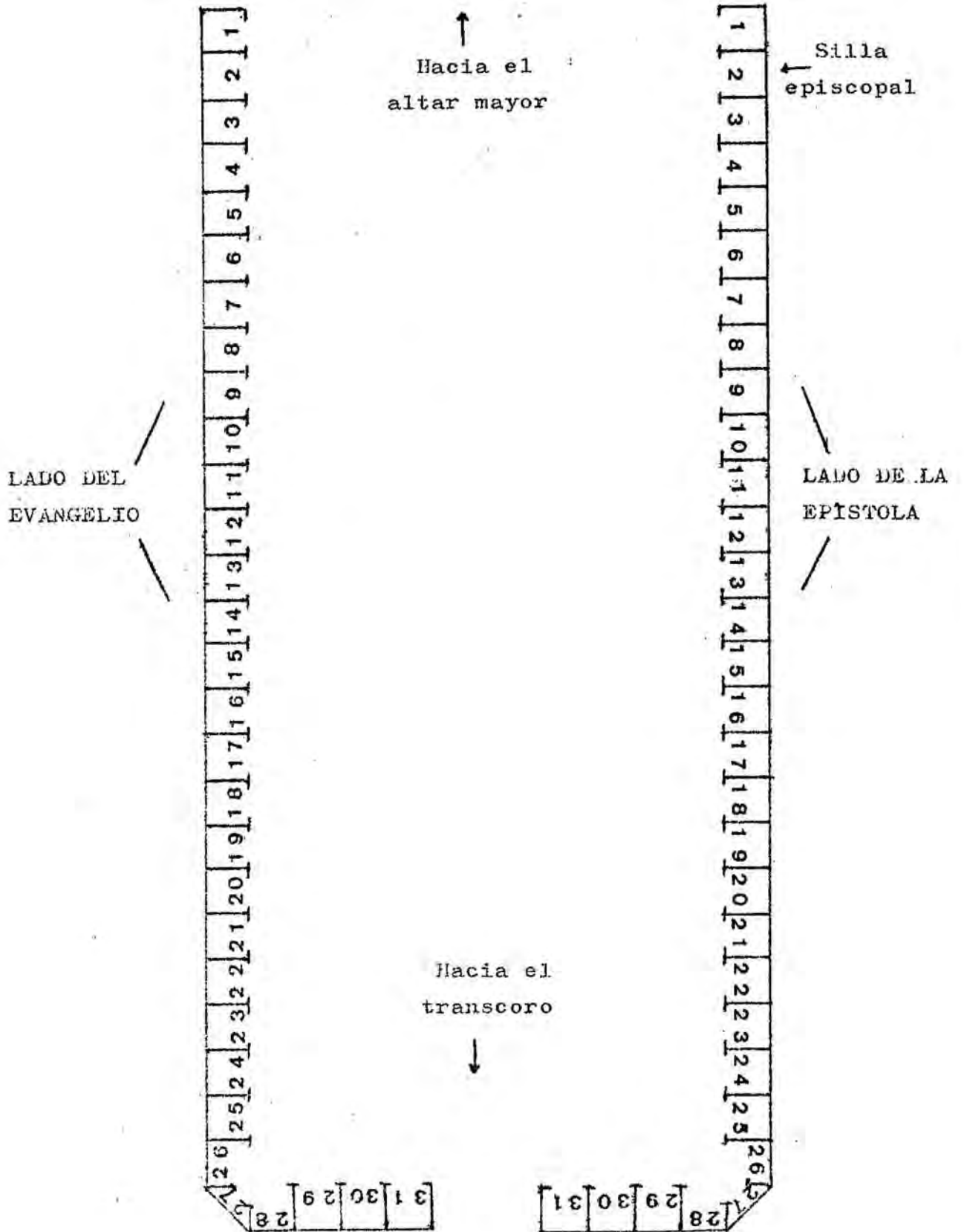
Inventari temàtic de les misericòrdies i dels seus medallons corresponents (112).-

[L'ordenació que segueix es correspon amb la del gràfic adjunt

M.D.= medalló a la dreta de l'espectador.

M.E.= medalló a l'esquerra de l'espectador.]

CORO
SILLERÍA ALTA



Costat de l'Evangelí (des de l'altar major cap el reracor).

nº1.- Escena simiesca de caracter musical. Al centre, cinc simis dansen entrelaçats. Altres dos simis emmarquen la composició i toquen instruments musicals, un d'ells la cornamussa; l'instrument de l'altre ha desaparegut. El simi és un dels animals més representats als cadirats de cor; concretament al de la catedral de Barcelona n'hi trobem diversos exemples. Segons M.G. (pp. 88-93), les característiques més habituals d'aquests animals són dues: la seva semblança amb l'home —per això interpreta sovint el paper d'aquest—, i els seus costums esbojarrats. En aquest cas sembla tractar-se sencillament d'una escena musical, a imitació de les humanes; fins i tot, un dels simis va vestit (113).

M.D.: Jove nu, d'esquena.

M.E.: Home assegut, vestit amb túnica, que sembla meditar.

nº2.- L'alimentació dels porcs. Al mig, l'alzina sembla aguantar la misericòrdia. A banda i banda, sengles porcs que s'apropen a menjar els glans, i un home que ho observa. Tot i que sovint el porc simbolitza la gula o la luxúria, aquí no sembla pas tenir aquest sentit. Més aviat creiem que fa referència a l'engreixament dels porcs abans de la seva matança al mes de desembre; entre les misericòrdies i els medallons trobem altres representacions dels mesos (M.G. pp. 228 i ss.)

L'elaboració d'aquesta misericòrdia és sencilla, molt semblant a la de la misericòrdia anterior.

M.D.: Simi tocant un instrument musical.

M.E.: Dona que s'escalfa a la vora del foc. Probablement es tracta de la representació del mes de febrer (M.G., p. 229).

nº3.- Escena de luxúria. Una magnífica testa d'home, barbada i amb faccions molt acusades, serveix de recolzament a la misericòrdia. A banda i banda, un home i una dona, despullats i mig ajeguts, li estiren els bigotis.

Pel que fa a l'execució, és una de les millors misericòrdies; la testa central, especialment, és d'una

extraordinària qualitat i, el més segur, obra directa de çà Anglada.

M.D.: Testa masculina amb barba i amb una mena de toga que li serveix de barret.

M.E.: Jove obrint la boca a'un lleó. Molt versemblantment, es tracta d'una representació de Samsó lluitant amb el lleó, com a prefiguració de Crist lluitant amb les forces del mal. Aquest tema es confon sovint amb Hèrcules lluitant amb el lleó de Nemea, tot i que el simbolisme és el mateix (M.G., p. 405).

n^o4.- Sirenes i centaresses. Al centre de la composició i seguint una disposició simètrica apareixen una dona-au i una centaressa, ambdues portant instruments musicals. Als extrems hi trobem de nou la mateixa representació d'una dona-au i d'una centaressa, però en aquest cas ambdues es contempnen en un mirall, seguint una disposició semblant a la d'altres misericòrdies de Toleo, Plasencia, Ciudad Rodrigo, Yuste, Zamora, Talavera de la Reina i Astorga. La representació habitual de les sirenes fins el segle XII és en forma de dona-au. A partir d'aleshores i de manera progressiva serà substituïda per la dona-peix (dona amb una cua de peix), essent aquesta la solució habitual en les representacions gòtiques. Però en aquesta misericòrdia de Barcelona es manté la de dona-au, encara que amb tots els atributs de la dona-peix (114).

La sirena, com a símbol de la seducció femenina que porta l'home a la pernició, té el seu origen en el conegut passatge de l'Odíssea, XII. La representació de la centaressa, encara que menys freqüent, és també símbol de la temptació de la dona (M.G., pp. 125-130 i 133).

L'execució d'aquesta misericòrdia és acurada; les cares, sobretot, es relacionen molt directament amb la manera de fer de çà Anglada. El cap de la sirena de l'esquerra ha desaparegut.

M.D.: Gos encadenat.

M.E.: Animal de difícil identificació, amb la boca oberta; possiblement un lleó.

nº5.- Escena fantàstica, molt possiblement de caracter luxuriós. Al mig, una caràtula fantàstica. Als extrems de la composició hi trobem dos éssers estranys, un d'ells amb cap d'home, amb les seves cues entortolligades. Aquests animals d'aspecte monstruós són, sens dubte, símbols de vicis i pecats, encara que sigui difícil atribuir-los un significat concret (M.G., pp. 38-39).

M.D.: Dona filant, amb el fus a la mà (M.G., pp. 244-245).

M.E.: Un home surt d'un cargol portant una llaçosta a la mà. Amb tota probabilitat som davant una simbolització de la voracitat. El cargol, al qual L.M.C. Hamdall dedica un interessant estudi (445), és un animal que, sobretot al segle XIV, es relaciona amb la voracitat, per la seva activitat a les vinyes. També la llaçosta es relaciona amb el mateix vici (M.G., p. 57).

nº6.- L'àguila reial. Al mig de la composició trobem dues aus, possiblement àguiles, que sostenen una corona amb els becs. Altres dues aus de les mateixes característiques contempnen l'escena, tot emmarcant el conjunt. Les quatre cues conflueixen estilitzadament en el centre de la composició. Segons Mateo Gómez, aquesta podria ser una representació de l'Ascensió d'Alexandre, un tema molt popular a l'Edat Mitjana i utilitzat pels predicadors per a simbolitzar el castig dels superbiuos (pp. 209-210). Pels elements que ens dona la representació d'aquesta misericòrdia, creiem que es tracta d'una interpretació excessivament arriscada (446).

M.D.: Home llegint. Per la seva indumentària, podria tractar-se d'un ermità.

M.E.: Dona resant o meditant.

nº7.- Hèrcules i Samsó. A l'extrem esquerre de la composició hi trobem un personatge nu, damunt d'una cèrvola a la que agafa pel banyam. A l'extrem dret un altre personatge, també nu i en una positura molt semblant a la de l'anterior, cavalca un lleó amb aires de victòria.

Al mig, sots la misericòrdia, un home sembla arrencar, o bé portar sobre les espatlles, una mena d'arbre. El grup de l'esquerra es pot identificar amb un dels treballs d'Hèrcules, no pas dels més coneguts: per encàrrec d'Euristeu, Hèrcules aconseguí d'atrapar per les banyes la cèrvola de Kerúnia (447). El grup de la dreta podria tornar a referir-se a Hèrcules, concretament a la seva lluita amb el lleó de Nemea. Però també podria tractar-se de Samsó lluitant amb el lleó, ja que en aquest cas ens manquen elements de judici per a fer una identificació segura (M. G., pp. 122-123). La figura del mig ha estat identificada per M.G. com l'heroi català Pla Falgars, personatge que posseïa les mateixes qualitats de força i valor que Samsó i Hèrcules i que, en diverses ocasions, arrencà arbres de soca-rel (M.G., p. 125). Nosaltres creiem que és molt difícil determinar l'antiguetat d'aquestes llegendes, i ens inclinem a identificar aquesta figura central amb el mateix Hèrcules, en el moment en que, al jardí de les Hèspèrides, un cop vençut el drac, arriba a l'arbre principal i recull la valuosa poma d'or (448).

M.D.: Gos cobert amb una manta.

M.E.: Un cèrvol.

nº8.- Pescadors. Al mig, fent de mènsula de la misericòrdia, dos homes dins una barca semblen llençar o recollir la xarxa de pescar. A l'esquerra de la composició una dona, asseguda, amb un gos a la falda; a la dreta, un home al que li falta el cap, també en una posició relaxada. Per a M.G. aquesta seria una al·lusió al bon matrimoni (p. 244). De tota manera, no sembla existir una relació temàtica entre el centre i les figures dels extrems.

M.D.: Monjo assegut en un banc amb decoració calada; sosté un llibre i un pergami.

M.E.: Home escrivint.

nº9.- Escena simiesca. Sota la misericòrdia dos simis lluiten, protegits amb escuts. Als extrems de la composició, altres dos simis porten en braços a les seves cries. Els simis es troben imitant accions humanes i, en aquest cas, el conjunt s'ha volgut interpretar com a sím-

bol del perill que pot comportar un amor excessiu als fillis quan són petits, perquè aquests mateixos, de grans, poden portar desgràcies i enfrontaments (M.G., pp. 88-89).

M.D.: Un home i un gos.

M.E.: L'espinari. Un home nu i semi-agenollat que es toca el taló del peu amb la mà. Sembla fer referència al tema clàssic de l'Espinari (M.G., p. 372).

nº10.- Escena cortesana. Dos bustos femenins molt iguals ocupen el centre de la composició. A l'esquerra una noia jove sembla jugar o donar alguna cosa al seu gos, en una positura molt semblant a la de l'home que ocupa l'extrem dret. Ambdues figures porten vestits elegants, molt dins la moda cortesana de l'època. Segons M.G. (p. 347) es tractaria d'una parella que està conversant; el gos és un animal que quasibé sempre és present en aquest tipus de relacions amoroses. El més difícil d'esbrinar és què poden representar els bustos femenins del mig; potser el conjunt faci referència a alguna dita popular que ara desconeixem.

Per les seves característiques d'estil creiem que es tracta d'una misericòrdia treballada directament per çà Anglada.

M.D.: Àngel amb filacteri.

M.E.: Gos encadenat.

nº11.- Escena de lluita?. Al centre, dos joves despullats semblen mesurar les seves forces agafant-se de la mà. A l'esquerra, un centaure de cos pelut i de cap barbat toca un instrument musical, el corn. A la dreta una centauressa. Les representacions de centaureses són freqüents al cor de Barcelona i quasi inexistentes en altres conjunts. Segons M.G., podria tractar-se d'una representació del "Roman de Fauvel", on s'explica que Adam i Eva, després del pecat, es transformen en centaures (p. 133); aleshores els joves del mig podrien representar Caïm i Abel, com a personificacions del bé i el mal enfrontats.

L'execució és força acurada.

M.D.: Monja.

M.E.: Gos encadenat.

nº12.- Grues. El centre de la composició es troba ocupat per dues d'aquestes aus, amb les ales desplegadas, que es donen l'esquena i miren respectivament a les dels extrems. La de l'esquerra sembla aguantar una pedra amb la pota i té el cap girat cap el mig de la composició. La de la dreta està d'esquena al conjunt, com totalment al marge de l'escena. Per la seva positura, sembla que la de l'esquerra podria al·ludir a la prudència i a la vigilància; i la de la dreta a la negligència. Nosaltre creiem que les aus del mig són àguiles i no grues; àguiles disposades a atacar les grues dels extrems (M.G., p. 82).

M.D.: Home amagat darrera d'un arbre.

M.E.: Monjo agenollat.

nº13.- Gats. Sota el seient de la misericòrdia, dos gats, emmarcats per un discret fullatge, han atrapat un ratolí. Als extrems de la composició altres dos gats, més grans, són a l'aguait. Segons M.G. (p. 171), podria tractar-se d'una al·lusió als egoistes, que actuen només segons els seus interessos, sense pensar en els altres.

M.D.: Dona tocant el pandero.

M.E.: Ermità llegint un llibre en un paisatge rocós.

nº14.- Dos grius. En posició afrontada, emmarquen la composició. Al centre i mig amagats en un paisatge rocós, dues gaseles i un anyell, al qual semblen protegir.

M.D.: Griu?

M.E.: Home nu mig agenollat.

nº15.- Sant Antoni Abad. Al mig de la composició apareix un ermità —Sant Antoni?— llegint un llibre i emmarcat per dos caps de lleó. Segons M.G. (p. 420) aquests lleons podrien representar al lleó que va ajudar a sant Antoni a fer la tomba de sant Pau. Nosaltres creiem que també poden fer referència a la seva vida al desert. A banda i banda hi ha les figures d'un peregrí i d'un esguerrat, respectivament, personatges que sovint visitaven sant Antoni tot buscant-hi consol; també pot referir-se al dimoni que, disfressat de peregrí o d'esguerrat, in

tenta temptar el sant (M.G., p. 420). Sant Antoni Abad era un sant especialment venerat a Barcelona, i el trobarem representat al cor altres vegades.

M.D.: Un drac.

M.E.: Joglar amb figura híbrida: cap d'au amb bec transformat en trompeta. Es una forma freqüent en els quadres del Bosco (M.G., p. 336).

nº16.- Escena d'orgull. Al mig de la composició dos animals inidentificats estan atrapats per una corona i es mosseguen la cua; la seva positura és afrontada, però els seus caps es giren vers els galls que emmarquen el conjunt. Nosaltres creiem que podria fer referència a l'orgull de la reialesa.

L'escultor ha sabut dotar aquests animals d'una gran expressivitat.

M.D.: Home disparant un arc.

M.E.: Testa masculina amb cabells llargs.

nº17.- L'enveja. Al centre de la composició un home ajupit i amb els braços en creu sembla suportar tot el pes del seient. A banda i banda, un lleó i una lleona (o potser un gos) estan rosegant un os. Es tracta d'un claríssim símbol de l'enveja (449).

M.D.: Home llegint.

M.E.: Jove cavalcant una cèrvola. Potser es tracta d'una nova representació d'Hèrcules i la cèrvola de Kerúnia.

nº18.- Escena pastorívola. Al mig apareix el pastor amb els seu gaiato, tot vigilant el ramat, representat per dues grans ovelles que ocupen els extrems de la composició.

M.D.: Un bisbe.

M.E.: Un màrtir.

nº19.- Animals filant. Un esquirol i un simi ocupen els extrems de la composició; la seva posició és afrontada i estan filant. Al centre, entre ambdós animals, hi ha un bonic cistell que conté capolls de seda o bé flocs de cotó; pel darrera del cistell surten els fusos ja plens.

Segons M.G., els animals que hi ha representats són hàbils, avariciosos i astuts; podria tractar-se, doncs, d'una competència de forces, o bé el molt que poden assolir aplegats éssers de les mateixes característiques. Hi ha un refrany d'origen jueu que diu: "Entri estes y estes s'inchi la maese", i que es refereix precisament als astuts, hàbils i avars (p. 93).

El conjunt d'aquesta misericòrdia respon a un treball molt delicat.

M.D.: Animal mossegant-se la cua.

M.E.: Monjo que llegeix un llibre damunt d'un faristol.

nº20.- Aguiles. Dues àguiles afrontades i amb les ales esteses ocupen els extrems; porten un conill o llebre entre les urpes i estan en actitud d'acabar d'atrapar-lo. Al mig de les dues aus hi ha una vegetació amb dos petits cargols enganxats. Sembla tractar-se simplement d'una mostra de la rapacitat d'aquesta au; nosaltres no hi trobem cap altre sentit.

M.D.: Testa amb trets negroides, relacionable, potser amb el més de gener. (120).

M.E.: Caràtula d'aspecte molt semblant a les que hi ha a la trona de la mateixa catedral.

nº21.- Gossos afrontats. Al centre hi trobem una gran caràtula de faccions molt acusades. Als costats, dos gossos aguanten uns martells, tot mirant cap al rostre central. Segons M.G. (p. 103), hi ha la possibilitat que aquesta misericòrdia faci referència a la hipocresia. De tota manera, el seu sentit no queda massa clar.

M.D.: Dos homes barallant-se.

M.E.: Monjo amb un pergami a la mà.

nº22.- Home lluitant amb un cargol. Al mig només hi ha representada una decoració de tipus fitomòrfic. A l'esquerra de la composició un cargol surt de la seva closca. A la dreta un home amb escut i llança surt també de la closca d'un altre cargol i es disposa a atacar al primer. Les lluites entre homes i cargols són molt freqüents dins de la iconografia medieval, com a símbol dels covards i

uels temeraris (M.G., p. 55).

Com veurem en el següent apartat, a l'escala d'accés a la trona d'aquest mateix cor hi ha una representació molt semblant.

M.D.: Lleó alat amb filacteri. Pot tractar-se del símbol de Sant Marc, Evangelista.

M.E.: Gos embolicat amb una manta.

nº23.- Psychomachia. Dues figures femenines de cossos estilitzats i positures extraordinàriament elegants ocupen els extrems de l'escena i amb una corda porten lligats dos estranys animals, potser quimeres, que són al mig, sota el seient, No hi ha dubte que es tracta d'una representació de la victòria de la Virtut sobre el Vici.

És una de les millors misericòrdies de tot el conjunt i, ben segur, una obra directa del mestre çà Anglada.

M.D.: Dona entre dos arbres collint-ne la fruita. Possiblement es tracta de la representació del mes de maig (M.G., p. 230).

M.E.: Monjo.

nº24.- Escena de dansa. Al mig de la composició dues noies ballant i assenyalant a altres dues figures — un home i una dona — que són als extrems. La figura femenina del costat esquerra ha perdut el cap però es veu perfectament com dansa i com es dirigeix al personatge masculí de la dreta, que està assegut per a col·locar-se be les mitges. No creiem que aquesta escena sigui portadora de cap simbolisme.

El sentit del moviment rítmic és plenament assolit en aquesta misericòrdia, que sembla obra directa de çà Anglada.

M.D.: Bisbe amb bàcul i mitra.

M.E.: Animal monstruós.

nº25.- Escena demoníaca. Dos essers monstruosos, amb cos d'home, peus d'animal, cara de gos i boca en forma de bec d'au, emmarquen la composició; el cap d'un d'ells ha desaparegut. La seva aparença monstruosa es completa amb una mena de rostre humà al seu ventre i amb una

llarga cua entre les cames. Al centre hi ha un animal, també monstruós, amb dos cossos i un únic cap; les figures dels extrems el tenen lligat amb una cadena. No hi ha dubte que es tracta d'una representació del diable (M.G., p. 360).

M.D.: Santa amb un llibre i la palma del martiri.

M.E.: Home portant un corn o una mitja lluna.

nº26.- Escena d'exorcisme. Al mig, sota el seient de la misericòrdia, l'endimoniat, amb aparença de diable, es troba lligat amb unes cordes que una dona va desfent a mesura que la cerimònia de l'exorcisme fa efecte (424). A l'esquerra d'aquest grup, un diaca llegeix en un llibre les oracions corresponents; a la dreta, un altre diaca amb l'aigua beneïta i el salpasser (M.G., p. 363).

Estilísticament aquesta misericòrdia s'aparta de les anteriors; correspon a un moment més tardà, possiblement a l'època de Macià Bonafè o, fins i tot, de finals del segle XV.

M.D.: Un centaure, amb escut i llança.

M.E.: Dona plorant; té ales i porta una extranya toga de dues puntes.

nº27.- Sant Antoni Abad. Extracta d'una escena de vida contemplativa. Sota la misericòrdia, la representació d'una cova, i a la seva entrada sant Antoni llegint, acompanyat d'un ós o d'un porc (M.G., p. 420); el porc va ser un fidel company de sant Antoni. Als extrems de la composició hi podem veure altres dos ermitans, així mateix asseguts i llegint.

M.D.: Un àngel. Possiblement sigui el símbol de l'Evangelista sant Mateu.

M.E.: Un lleó, potser el símbol de l'Evangelista sant Marc.

nº28.- Escena amorosa. Sota el seient de la misericòrdia trobem un home i una dona que semblen festejar; la dona està fent una corona de flors. A l'esquerra, un home d'esquena, com si no volgués mirar l'escena del mig. A la dreta, una altra figura masculina aixeca el dit, com

advertint dels perills de l'amor.

Estilísticament també s'aparta de la manera de fer del mestre ça Anglada.

M.D.: Un home amb aspecte d'ermità es posa una mà al cap i amb l'altra sosté un bastó.

M.E.: Monja resant.

nº29.- El pelicà. Al centre d'aquesta misericòrdia hi trobem el pelicà alimentant les cries amb la seva sang. A banda i banda, dos cèrvols, un d'ells amb el cap trencat. El pelicà resucita els seus fills amb la seva pròpia sang, obrint-se el pit a cops de bec. El pelicà, que es sacrifica per a ressuscitar els seus fills amb la seva pròpia sang es convertí ben aviat en símbol de la Redempció de Crist i de la caritat (M.G., p. 101). També el cèrvol forma part del simbolisme cristològic.

M.D.: Santa Caterina, amb la roda del seu martiri.

M.E.: Àngel amb filacteri i cabells esfereïts.

nº30.- "Despues que el cavallo es perdido, cerrades bien la establia". Aquesta misericòrdia sembla representar tres temes diferents. A l'esquerra, un home amb un pal llarg entre les cames, com si el cavalqués, podria significar la dèria dels grans per imitar els jocs dels més petits (M.G., p. 187). Al mig, sota el seient, hi trobem la representació d'una establa: mentre, a la dreta, un home en tanca la porta, a l'esquerra un cavall en surt per una porta posterior; faria referència al refrany "Despues que el cavallo es perdido cerrades bien la establia" (M.G., p. 158). A la dreta, un personatge amb amples vestidures porta un recipient a cada mà; molt possiblement sigui la representació de la dita "porta foc en una ma i aigua en l'altra", que ha de ser interpretat com la llibertat de l'home per escollir entre el bé i el mal (M.G., p. 161) (122)

Estilísticament, aquesta misericòrdia, de clara influència nòrdica, correspon a un moment posterior al de ça Anglada. Les seves característiques són molt semblants a les de la misericòrdia nº26.

M.D.: Monjo escrivint.

M.E.: Testa de salvatge amb barba llarga.

nº31.- Baralla matrimonial. Al centre de la composició una dona amb faccions de vella fueiteja i alhora clava un punyal a l'esquena d'un home també vell, possiblement el seu marit. A banda i banda, un home i una dona més joves contemplen el que passa al mig; per la vestimenta, podria tractar-se d'uns nuvis advertits dels perills del matrimoni (123).

Per l'estil, també sembla posterior.

M.D.: Cap barbat amb llargues orelles.

M.E.: Cap encaputxat de dona.

Costat de l'Evangelí (des de l'altar major cap el reracor)

nº1.- Escena amorosa. Al mig de la composició hi ha dues grans fulles entrecreuades. A l'esquerra, un home nu i semi-ajegut toca el llaüt mentre a la dreta una jove també nua es venta amb un ventall. A l'Edat Mitjana les escenes musicals tenen, sovint, un sentit intimista i amorós.

L'autor d'aquesta misericòrdia ha sabut donar a la seva obra un aire molt naturalista.

M.D.: Nen cavalcant un animal de difícil identificació, potser un cavall.

M.E.: Testa barbada i encaputxada.

nº2.- La Verge amb el Nen i sant Josep o sant Joan. Es tracta de la misericòrdia corresponent a la cadira del bisbe. L'estil de les figures, la seva disposició i la decoració fitomòrfica del fons, en forma de garlanda i amb un relleu molt baix, ens fan pensar en un període més avançat, que encaixa perfectament dintre del Renaixement. Molt probablement aquesta cadira degué ser reformada a l'època de la intervenció de Bartolomé Ordóñez.

M.D. i M.E. no existeixen.

nº3.- Lapidació de verges. Tres noies joves, vestides senzillament i amb una mena de cor al front, semblen resar i acceptar amb resignació el dolor produït

per les pedres que els llencen dos homes vells, d'aspecte forçut i furiós. Segons M.G., tot i que a la Bíblia hi ha diversos passatges on es parla de la lapidació de dones adúlteres, l'aparença d'aquestes figures femenines fa pensar més aviat en la representació de les tres virtuts franciscanes: Pobresa, Caritat i Obediència. A la Llegendà Àuria, en parlar de la vida de sant Francesc, s'hi explica com les tres virtuts es presentaren al sant sota l'aparença de tres noies pobres i molt semblants entre elles en estatura, rostre i edat (pp. 195-196).

Tanmateix, pensem que hi ha la possibilitat que sigui la representació d'una lapidació de verges, d'una escena de martiri.

M.D.: Dona amb un llibre a les mans.

M.E.: Monjo.

nº4.- Joglars. A banda i banda, emmarcant l'escena dos personatges amb cos d'animal de cintura en avall toquen senges instruments musicals —viola i llaüt— mentre semblen ballar al so de la música. Al mig, dos animals d'estranya aparença i vestits amb una mena de capa també estan ballant.

L'artista ha aconseguit plenament el sentit del moviment rítmic.

M.D.: Un peregrí.

M.E.: Una altra figura semblant a l'anterior.

nº5.- Joc de pilota. Al mig, sota el seient de la misericòrdia, un jove elegantment vestit amb gipó i amb una pilota als peus sembla rebre instruccions de dos personatges que li ofereixen bastons molt semblants als actuals sticks de jugar a hoquei. A dreta i esquerra d'aquest grup central unes altres dues figures masculines vestides també amb elegància juguen amb els sticks que sostenen; el cap de totes dues ha desaparegut. Segons M.G. (p. 303) aquesta misericòrdia és amb tota probabilitat la representació d'un joc de pilota que es deia "mallo" o "chucca". Podria tractar-se d'un antecedent del hoquei actual (124).

Estilísticament sembla obra directa de ça Anglada.

M.D.: Drac.

M.E.: Centaure representat com a joglar.

nº6.- Cardenals. Al mig de la composició, dos cardenals afrontats sostenen amb una mà el seient de la misericòrdia i amb l'altra un capell cardenalici característic. Dos cardenals més, un de cara i l'altre d'esquena, emmarquen el conjunt.

M.D.: Home agenollat, amb gipó i bonet.

M.E.: Home similar a l'anterior i sostenint les restes d'un arc de fletxes.

nº7.- Bastaixos. Quatre homes transporten diferents càrregues sobre les seves espatlles. Extracta d'unes figures molt semblants a les dels macips de Ribera de santa Maria del Mar. Els bastaixos eren els encarregats de transportar càrregues, sovint matèries primeres procedents del port; en aquest sentit col·laboraren intensament en l'obra del cor. Els dos dels extrems de la composició semblen caminar depressa mentre que els centrals estan reposant tot menjant o bevent alguna cosa. Per a M.G. (p. 139) es tractaria d'un passatge de la vida d'Isop. Nosaltres ens inclinem per la primera interpretació.

M.D.: Animal fantàstic amb capa.

M.E.: Un altre animal fantàstic, d'aspecte caní.

nº8.- Escena de joc. Segons es dedueix de l'elegant indumentària dels personatges que apareixen en aquesta misericòrdia, es tracta possiblement d'un joc reservat a la classe privilegiada. Els dos del centre, mentre amb una mà fan juguesques amb unes monedes, amb l'altra aguantem les seves bosses plenes de diners. Els homes dels extrems de la composició sembla com si estiguessin estirats a terra i juguessin amb una pilota i una mena de pala molt curta cada un, mentre duen sengles punyals a la mà lliure. Segons M.G. (p. 304-305) podria tractar-se d'un joc anomenat "Epíscoro", citat per Rodrigo Caro, que utilitzava la pilota, es desenvolupava a l'aire lliure i era molt ferot-

ge. Tal vegada el punyal sigui una indicació d'aquesta ferocitat. Els homes del centre estarien apostant per un o altre dels contendents.

Ens crida especialment l'atenció la rica indumentària d'aquests personatges, sobretot les mànigues, molt amples i generosament plegades.

M.D.: Un arquer.

M.E.: Un canonge.

nº9.- Joc de força. Dos infants despullats semblen mesurar les seves forces tot estirant una corda, al bell mig de la qual hi ha, ben aferrada amb les urpes, una àguila amb les ales desplegadas, a punt d'emprendre el vol. La identificació del tema és difícil. M.G. (p. 324) apunta la possibilitat que extracti d'un joc explicat per Rodrigo Caro com "emportar-se el gat a l'aigua", en el sentit de guanyar en una baralla. També podria ser interpretat com la representació del fracàs de l'home en l'intent de voler volar.

M.D.: Un home.

M.E.: Dona amb un rosari a les mans; probablement representa la dona pietosa, en contraposició a les freqüents aparicions de la dona com a símbol del pecat.

nº10.- Escena musical. Dos homes asseguts als extrems de la composició i vestits a la manera cortesana amb gipó toquen sengles instruments musicals, timbales i trompeta respectivament. Al centre, acompanyats d'un fons de decoració fitomòrfica, dos altres personatges vestits com els anteriors estan ballant i tocant, tots dos, la trompeta (o potser un altre instrument de vent).

Es tracta d'una de les misericòrdies més ben compostades i més finament realitzades. Per l'estil creiem que és una obra directa de ça Anglada.

M.D.: Monjo.

M.E.: Centaure.

nº11.- Màrtir amb els seus atributs. Santa Eufèmia?. Al centre, sota el seient de la misericòrdia una noia sembla sorgir de dins d'una corona. A banda i banda i elegantment vestides, dues noies molt semblants

entre elles tenen cada una un lleó ajegut als seus peus; l'una i l'altra porten diferents atributs: espasa, massa, serra i pedra. Segons M.G. (p. 424). podria tractar-se de santa Eufèmia, ja que es coneixen altres exemples on aquesta màrtir porta els mateixos atributs: una corona, una espasa i un lleó als peus. Tot i aquesta possibilitat, no saltres creiem que els atributs, en aquest cas, no són excessivament definidors i que bé poden fer referència a altres santes màrtirs.

Apuntem encara una altra possibilitat: que es tracti d'un símbol del poder de la reialesa en el qual el lleó simbolitzaria la dignitat reial.

M.D.: Centaure.

M.E.: Gos.

nº12.- Psychomachia. Dues figures femenines finament estilitzades ocupen el centre de la misericòrdia; van armades amb escuts i espases, i estan lluitant amb dos éssers monstruosos, meitat homes, meitat animals també armats. El de l'esquerra té cos de gall fins la cintura, i el de la dreta de griu. Aquesta representació activa de la lluita entre la Virtut i el Vici enlloc de la de la Virtut triomfant s'imposà a l'Edat Mitjana per a mostrar que la victòria sobre el Vici no era sempre fàcil (M.G., p. 184).

La indicació del moviment es troba molt ben aconseguida.

M.D.: Un toro, molt possiblement el símbol de l'Evangalista sant Lluc.

M.E.: Arquero.

nº13.- Escena musical. A dreta i esquerra d'una senzilla decoració fitomòrfica central, dues noies seuen a terra, una de cara i l'altra d'esquena a l'espectador. La de l'esquerra pinça un instrument de corda semblant a la cítara.

M.D.: Home amb una mesura de pes a la mà

M.E.: Dona amb un llibre i un bastó.

nº14.- Cignes. Dos d'aquests animals, ains d'una mena de cistell, ocupen el centre de la composició, als extrems de la qual hi ha altres dos cignes més grans damunt unes ondes d'aigua. En relació amb el passatge mitològic de Leda, el cigne pot simbolitzar l'amor. Però en el cristianisme és ⁹⁾ signe de la puresa per la seva blancor i la seva impermeabilitat a l'aigua (M.G., p. 67).

M.D.: Dona amb un bastó i el cap cobert.

M.E.: Home d'aspecte negroide d'esquena.

nº15.- Els bons frares. D'esquena a l'eix central de la misericòrdia dos frares la sostenen mentre miren atentament sengles llibres. Dues figures semblants són als extrems de la composició, agenollades i d'esquena a l'espectador.

Els plecs dels seus hàbits constitueixen l'element compositiu de més valor, pel seu sentit del ritme. Aquesta misericòrdia fa joc amb les ueuicades als bons cardenals (nº6) i a la bona confessió (nº16).

M.D.: Home amb un llibre i un bastó.

M.E.: Griu.

nº16.- La bona confessió. Vuit personatges, quatre frares i quatre penitents, s'agrupen de dos en dos. El frare de l'esquerra posa la seva mà damunt del cap d'un dels penitents; el de l'esquerra escolta amb atenció el seu interlocutor.

La satirització dels clergues fou freqüent a l'Edat Mitjana i sovint trobem escenes que fan referència als seus costums llicenciosos; d'altres vegades, però, són representades les seves qualitats o bé, simplement, les seves activitats. No sembla en aquest cas que extracti de cap mena de satirització del sagrament de la confessió.

Estilísticament s'apropa molt a les misericòrdies nº6 i nº15 d'aquest mateix costat de l'Epístola.

M.D.: Llop atacant un conill.

M.E.: Joglaressa ballant.

nº17.- La Virtut victoriosa. Quatre figures femenines, agrupades dos a dos, amb emblemes bèlics ocupen, respectivament, el centre i els extrems de la composició.

Pels seus atributs i positures les relacionem amb la Virtut victoriosa.

Com en altres casos, el sentit del moviment rítmic hi és plenament assolit.

M.D.: Monjo resant el rosari.

M.E.: Home assegut vestit amb gipó de mànigues molt amples.

nº18.- Salvatges. Al mig de la composició, dues estranyes criatures de cos completament pelut van armades amb escuts i masses o garrots. A l'extrem esquerra hi ha un altre personatge de característiques semblants als anteriors, amb un escut en forma de màscara grega i disposat a combatre amb els del mig. El personatge de l'extrem dret ha desaparegut, però la seva aparença devia ser molt semblant. El salvatge, que viu lluny de la civilització, simbolitza la violència incontrolada i, com els animals, és representat totalment cobert de pèl (425).

M.D.: Un drac.

M.E.: Centauressa d'aparença joglaresca tocant la viola.

nº19.- Domadors de simis o El Vici vençut per la Fe i la Virtut. Als extrems de la misericòrdia hi trobem dues figures d'aspecte infantil despullades que fustegen quatre simis que, lligats amb una corda l'extrem de la qual és en mans dels infants, ocupen el centre de la composició. Segons M.G., la segona lectura —el Vici vençut per la Virtut— seria la correcta, tenint en compte el sentit negatiu que, tot sovint, té el simi (p. 93). Nosaltres no descartem la possibilitat que es tracti d'una escena de domesticació de simis,

M.D.: Dona aguantant dos llibres.

M.E.: Home que sosté amb una mà un bastó i amb l'altra es toca el front i mira enlaire.

nº20.- El signe de Gèminis. D'un petit cistell situat al centre de la misericòrdia sorgeixen dues fulles, entremig de les quals s'hi pot veure dues figures humanes que s'acaricien. També del mateix cistell surten dues fulles més, molt grans, que es dirigeixen cap els extrems de

la composició i de les quals ixen dues figures infantils nues. Segons M.G. (pp. 233-234) podria tractar-se de la representació de Gèminis, tot i que es molt estrany que no poguem localitzar cap més signe del Zodiàc entre les misericòrdies d'aquest cor. També, segons la mateixa autora, es podria interpretar l'escena com una al·legoria del bon matrimoni.

M.D.: Home amb dos recipients. Sembla tractar-se, altre cop, de la representació del refrany "Porta foc en una mà i aigua en l'altra", que fa referència a la llibertat de l'home i que és també a la misericòrdia nº30 del costat de l'Evangelí.

M.E.: Home que sembla arranjar-se una cama de fusta.

nº21.- Al·legoria de l'amor. Als extrems de la composició un home i una dona d'aparença jove —la dona ha perdut el cap— atien amb grans manxes una foguera que ocupa el centre de la misericòrdia, entre les flames de la qual hi ha una figura femenina coronada i amb una fletxa a cada mà. Segons M.G. (pp. 177-180) la dona amb corona podria ser una representació de Venus i les flames farien referència a Vulcà, déu del foc; de la unió de Venus i Vulcà havia nascut Cupido, el déu de l'amor. En no dur els ulls embenats, sembla tractar-se d'una referència a l'amor honest. Tot i així, nosaltres creiem que també cal contemplar la possibilitat que el tema de la misericòrdia sigui la representació del martiri d'una santa (426).

M.D.: Dona creta.

M.E.: Dona cuinant, representació, potser, del mes de desembre.

nº22.- La matança del porc. ^{o)} Pot ser la representació dels mesos d'octubre, novembre i desembre. Al centre dos homes enfeïnats: l'un, amb una mena de recipient, sembla sembrar; l'altre porta una astral o una aixada. A l'extrem esquerre un home degolla un porc, i al dret un altre home agafa un altre porc per les potes. Podria tractar-se de la representació dels tres darrers mesos de l'any dedicats a sembrar, recollir llenya i engreixar i matar el porc (M.G., p. 231-233). De tota manera, hem trobat una altra misericòrdia (nº2 del costat de l'Evangelí) que tam-

bé sembla referir-se a l'engreixament del porc abans de la matança del mes de desembre; i també hem vist com un dels medallos de la misericòrdia anterior (nº21 del costat de l'Epístola) pot al·ludir al mes de desembre.

M.D.: Dona amb un lliri, possiblement la representació del mes d'abril.

M.E.: Un sabater. Hom coneix la creixent importància dels gremis a Barcelona i la seva participació en l'obra de la catedral (decoració de capelles, retaules, etc.).

nº23.- Escena de joglaria. Dues figures nues semblen sorgir de les corolles de dues de les tres flors que ocupen el centre de la composició. A l'esquerra un joglar toca un orgue portàtil mentre de sota del seu vestit surt un follet alat. A la dreta un altre joglar, amb potes de gall sembla passar el plateret per recollir diners per l'espectacle. Els joglars i els centaures són representatius de tota mena de vicis (M.G., p. 336).

M.D.: Dona coronada amb un llibre a la mà. Sembla tractar-se de santa Elisabet d'Hongria.

nº24.- La calúmnia. Dues figures masculines amb vestits llargs estiren amb força per les comissures la boca d'una caràtula situada al centre de la misericòrdia. El personatge de l'esquerra du la boca tapada i el de la dreta porta un punyal. Possiblement es tracta de la lluita de l'home contra la calúmnia.

Es una misericòrdia estretament relacionada amb la manera de fer de Pere ça Anglada.

M.D.: La verema. Possiblement es tracta de la representació del mes de setembre (127).

M.E.: Home amb un bastó.

nº25.- Lluita de laics contra monjos. Els laics, vestits amb gipó, ocupen els extrems de la composició i estiren per la caputxa als frares, els quals ocupen el centre de la composició i semblen els perdedors del combat. Pot semblar curiosa la ridiculització d'aquest estament precisament en una de les cadires del cor, però cal recordar l'enfrontament declarat dels eclesiàstics contra

els ordes mendicants (128).

M.D.: Dona.

M.E.: Dona.

nº26.- Representació del mes d'agost? Al centre, una gossa alleta dos cadells. A banda i banda dos pagesos que cavalquen sengles bous porten un rasclet i una batolla (129) i semblen dirigir-se cap el centre de la misericòrdia, com si tornessin a casa després del treball del camp. El mes d'agost, com també els de juliol i juny, era destinat a la sega de les messes (M.G., pp. 230-231)

Estilísticament sembla posterior.

M.D.: Toro.

M.E.: Un anyell damunt d'un gos; semblen lluitar.

nº27.- Toros. A banda i banda de la composició veiem dos toros que giren el cap vers el centre de la misericòrdia, on hi ha dos gossos que, per la seva postura semblen ensumar alguna cosa. Entre aquests gossos i com mig amagada es veu una caràtula petita i finament tallada. segons M.G. (pp. 338-339), aquesta misericòrdia podria fer referència al costum força freqüent en les curses de braus de fer-hi intervenir gossos per a mossegar les orelles dels toros i fatigar-los.

Pel que fa a l'execució, la part més finament realitzada és la central.

M.D.: Un àngel, potser el símbol de l'Evangelista sant Mateu.

M.E.: Una àguila, possiblement el símbol de l'Evangelista sant Joan.

nº28.- Daniel a la fossa dels lleons. És aquest un dels pocs passatges bíblics representats en el cor. Al mig de la composició es veu a Daniel dins la fossa, envoltat de lleons —se n'hi veuen cinc, tot i que el text parla de set lleons—. Daniel porta una cadena lligada al coll. A l'esquerra d'aquest grup central hi ha un personatge que porta un cistell i una altra mena de recipient. A la dreta, un àngel assenyala amb la mà el centre de la composició: es tracta de l'àngel del Senyor ordenant a Habacuc que alimenti a Daniel.

L'Edat Mitjana donà a aquesta escena diverses

interpretacions, encara que totes elles força semblants. Per als primers cristians simbolitzava l'ànima salvada del mal. També era considerada prefiguració de Crist sortint del sepulcre. Així mateix, la fossa feia referència a l'infern i els set lleons als set pecats capitals. El fet que Habacuc accedís a la fossa sense enretirar ni trencar la llosa que la cobria, fou interpretat com un símbol de l'Encarnació de Crist i de la virginitat de Maria.

Estilísticament sembla correspondre a una data més avançada.

M.D.: Un segador, molt probablement representació d'un dels mesos d'estiu, juny, juliol o agost.

M.E.: Un àngel.

nº29.- Lleó amb les seves cries. Aquesta és l'escena que ocupa el centre de la composició que es completa als extrems amb dos éssers fantàstics, amb urpes, ales, pels, plomes i cap humà amb capell. Sens dubte la representació central fa referència al moment en que la fera ressuscita amb el seu rugit els cadells tres dies després de ser parits per la lleona. Aquest fet té un lloc preferent dins la iconografia cristiana medieval, al simbolitzar la resurrecció de Crist; el sentit és molt similar al del pelicà. Les figures monstruoses dels extrems significarien el diable; es tractaria aleshores d'un enfrontament entre Crist i el diable, entre el bé i el mal (M.G., pp. 83-84).

M.D.: Màrtir amb la palma del martiri.

M.E.: Home davant d'una garba en acció de colpejar-la amb una batolla; molt possiblement es tracta d'una representació del mes de juliol, destinat a accions com segar i batre el blat (M. G. pp. 230-231).

nº30.- Escena pastorivola. Al centre de la composició un pastor sembla descansar, tocant un instrument de vent o, potser, bevent en un recipient. A l'esquerra, dues ovelles semblen fugir espantades tot mirant cap a la banda dreta, on hi ha representat un llop. Són molt freqüents els refranys i faules que fan referència a l'astú-

cia i a les mentides del llop per a menjar-se les ovelles, així com també a la poca cura que el pastor en té sovint. La misericòrdia que ens ocupa faria referència a aquest fet (M.G., pp. 144-145).

L'execució és molt senzilla.

M.D.: Testa barbada.

M.E.: Figura semblant a l'anterior.

nº31.- L'Àntic i el Nou Testaments. A l'esquerra una figura que sembla femenina, tot i que el seu cap s'ha perdut, porta un llibre obert a la mà. A la banda oposada una altra figura femenina sense cap amb les taules de la llei. Al centre de la composició i mirant respectivament a dreta i esquerra dos homes porten filacteris; el que sembla més jove mira a la figura de l'esquerra, i el més vell a la de la dreta. Tot ens du a creure que es tracta d'una representació de l'Antiga i la Nova Aliança, però no com a contraposició sinó més aviat en el sentit de continuitat entre les dues lleis.

Els pares de l'Església insistirien en presentar el Nou Testament com una posada al dia de l'Àntic. Aquest sentit de coordinació entre els dos Testaments fou defensat amb insistència per sant Agustí i per l'abat Suger; M. G. (p. 412) no descarta la possibilitat que aquests dos personatges siguin els representats al centre de la composició. Nosaltres creiem que també podria tractar-se de la representació d'un profeta i d'un apòstol, en el sentit que els apòstols converteixen les profecies dels profetes en articles de fe (430).

Per la seva execució sembla una obra posterior i de la mateixa mà que la misericòrdia nº28 d'aquest mateix costat de l'Epístola.

M.D.: Un cèrvol.

M.E.: Una dona amb una capa que també li cobreix el cap.

Misericòrdies conservades al Museu d'Art de Catalunya

A més de les misericòrdies "in situ" ja descrites, hem pogut localitzar-ne tres més que, primitivament, devien ser al lloc on ara hi ha la porta del reracor (434).

Dues d'aquestes misericòrdies es troben des de fa poc temps, exposades en una de les sales del Museu d'Art de Catalunya de Barcelona. Havien format part de la col·lecció Apel·les Mestres, qui, després, les donà a l'Ajuntament (432).

Els seus números d'inventari al Museu són el 45.160 i el 45.161.

nº45.160.- Homes mesurant les seves forces. Al centre de la composició, dos homes s'agafen la mà i, per la posició del seu cos, semblen fer un pols. A banda i banda d'aquests personatges del mig, dues figures masculines, amb àmplies túniques, barba i vistosos barrets semblen sostenir amb la seva mà el seient de la misericòrdia; per l'expressió del seu rostre hom diria que mediten o reflexionen. Podria tractar-se d'una confrontació entre el poder de la reflexió meditada i la força de l'instint, o bé, entre la força física i l'espiritual.

És una de les millors misericòrdies de tot el conjunt.

nº45.161.- Toro arrossegat. A l'extrem esquerre de la composició, un home estira amb força d'una corda, a la qual hi ha lligat un toro, que ocupa l'extrem de la dreta. Dos personatges més, que ocupen l'espai de sota el seient, semblen col·laborar en la mateixa tasca. Segons M.G. (p. 339) es tractaria de la representació d'una festa popular de braus que rep el nom de "gallumbos" o "toros enmaromados": mentre uns homes estiren de la corda a la qual es troba lligat l'animal, d'altres, al darrera, toquen instruments musicals o inciten el brau a l'embestida.

Estilísticament, es troba molt aprop de la misericòrdia anterior.

Finalment, hem trobat a l'Institut Amatller la fotografia d'una misericòrdia procedent del cor i de la qual en desconeixem el parador (433). Al mig hi veiem el que es pot interpretar com a una conversa entre un monjo i un altre personatge, possiblement un àngel, encara que no se li veuen les ales. Als extrems de la composició dos homes arrosseguen, amb una corda, una mena de caixó amb un nen dintre. Segons M.G. (p. 432), tot i que la lectura és molt difícil, podria fer referència a una peregrinació a Montserrat d'un dels fills de Joan I, malalt, en un intent desesperat per salvar-lo i assegurar així la descendència a la Corona (434).

Per l'estil s'apropa a les dues misericòrdies del Museu d'Art de Catalunya.

Davant d'aquesta varietat de temes i de la manca de qualsevol tipus d'ordenació cal preguntar-nos si realment no existí en cap moment una intenció de lectura iconogràfica de conjunt. Nosaltres creiem que és molt difícil que fos així. La única cosa que podem deduir és la presència de la representació —entre medallons i misericòrdies— dels diferents treballs dels mesos, però sense cap ordre.

De fet, no es coneix practicament cap exemple de cadirat de cor on hi hagi un programa iconogràfic de conjunt; no existeix a la resta de cadirats espanyols, i solament se'n coneix un cas entre els cadirats anglesos, a l'església de St. Mary, a Ripple, on hi ha representades les dotze ocupacions dels mesos (435).

A més, també hem vist com en fer-se el cadirat baix de Macià Bonafè hi hagueren canvis, reparacions i afegits de cadires, que, per força, comportaren canvis en la disposició inicial.

Comentari estilístic de les misericòrdies.— Al fer l'exàmen dels artistes que treballaren a l'obra del cor hem pogut constatar l'existència d'un grup reduït que semblava el més avantatjat, pel seu salari superior al dels altres. Aquests pocs artistes devien fer les feines més delicades, pròpiament escultòriques. La resta serien fusters, més o menys hàbils en el seu ofici, o bé aprenents, encarregats de treballs decoratius (braçaleres, traceria de les cadires, etc.).

Ara bé, dintre del grup d'artistes amb una categoria professional més significada, només algun és conegut per la seva participació en altres obres. Però, tot i així, la via de l'anàlisi comparativa, cara a fer atribucions mínimament rigoroses, és molt difícil d'utilitzar, perquè hem de partir de la base que el cadirat del cor és una obra col·lectiva, feta sota la direcció d'un mestre, Pere ça Anglada.

Després d'haver-les examinat amb molt deteniment, creiem poder afirmar que Pere ça Anglada guià la realització de quasibé totes les misericòrdies, a excepció d'unes quantes que corresponen, molt probablement, a una època posterior. En algunes, la intervenció del taller fou més acusada tot i que el mestre devia proporcionar les directrius. Altres les considerem obra directa de ça Anglada. Per a confeccionar aquest darrer grup, ens ha estat de molta utilitat l'anàlisi estilística de la trona, obra totalment contemporània, també de fusta i feta personalment pel mestre. Composen aquest grup les següents misericòrdies:

Del costat de l'Evangeli, els números 3, 4, 8, 10, 22, 23 i 24.

Del costat de l'Epístola, els números 1, 4, 5, 8, 10, 11, 12, 17, 21, 23, 24 i 25.

Pel que fa a la possible intervenció d'Antoni Canet en la realització d'algunes misericòrdies, ens arrisquem a fer una relació de les que, creiem, es troben més aprop de l'estil d'aquest escultor; de tota manera, encara que sabem que coneixia perfectament la tècnica de la talla de la fusta, l'únic que s'ha conservat de la seva obra segura és de peura o alabastre i, això, en dificulta la com-

paració. Aquestes misericòrdies fetes per Canet serien les següents:

Del costat de l'Evangeli, el número 27.

Del costat de l'Epístola, els números 6, 13, 15, 16.

No obstant això, creiem que durant la seva estada al cor, Antoni Canet treballa sota les directrius de Pere çà Anglada, fins el punt que les misericòrdies que li atribuïm es troben extraordinàriament a la vora de les que hem assignat al mestre.

Vegem ara quina és aquesta manera de fer de Pere çà Anglada que queda tan ben reflectida en el conjunt del cadirat del cor i que serveix perfectament per a comprendre el canvi renovador que, a l'escultura catalana, es proqueix a les carreries del segle XIV.

El conjunt d'aquestes misericòrdies demostra que l'escultor dominava a la perfecció l'art de compondre: ornació simètrica de les figures i equilibrada distribució dels volums. Normalment, els elements situats als extrems dret i esquerre de la composició s'assemblen sempre, tant per la seva forma com per la seva collocació (136). Les representacions del mig són grups homogenis, que s'adapten perfectament a la forma triangular o mènsula del seient. Quan aquests grups centrals els constitueixen figuren humanes, aquestes són molt estilitzades; la seva millor qualitat és el sentit del ritme, remarcant per l'encertada disposició dels plecs dels vestits.

Hom ha pogut comprovar que els plecs constitueixen un dels elements d'identificació més clars en una anàlisi estilística; els de çà Anglada, concretament pel que fa a les misericòrdies, s'ordenen suaument, creant corbes molt juntes que segueixen una mateixa direcció i que s'adapten perfectament a la forma dels cossos. Aquesta disposició reforça moltíssim la sensació de moviment rítmic.

Sovint, els personatges de çà Anglada llueixen vestits de mànigues molt àmples i generosament plegades. De vegades, aquestes mànigues es recullen amb grans punys, de

tal manera que només deixen veure els dits de les mans. Curiosament, la major part d'aquestes figures presenten una realització de les mans molt poc hàbil: són rígides, com mal acoblaues a la resta del braç.

Un altre element d'identificació molt clar són els rostres. Les figures femenines tenen sempre cares am ples i rodones, fronts també amples i clars, boques petites, ulls grans i en forma d'ametlla; els cabells, o bé cauen suaument ondulats, o bé s'organitzen en grans rinxols, una mica escarolats. Les figures masculines, encara que no sempre, presenten les faccions dels seus rostres més individualitzades i, sovint, són més expressives; quan es tracta de representar personatges masculins però més joves, s'utilitza el mateix esquema que per als femenins.

En algunes misericòrdies i medallons hi trobem unes caràtules amb característiques fantàstiques, molt sem blants a les que hi ha també a la trona del mateix cor, i per les quals çà Anglada tenia una especial preuilecció.

Als trets ja esmentats, com el sentit del ritme, la preuilecció per les formes corves i l'interès pel moviment, podem afegir-n'hi d'altres, com el gust pel detall, per la representació d'allò quotidià i anecdòtic, etc. Totes aquestes característiques les trobem a les obres que pertanyen a l'anomenat estil internacional; ja anirem veient com Pere çà Anglada és un dels escultors que millor defineix aquest moment en la seva producció.

Pel que fa a la intervenció d'altres artistes coneguts, com Llorens Rexach i Francesc Marata, se'ns fa del tot impossible assignar-los alguna cosa; la seva feina a la catedral fou sempre de caracter decoratiu i, amés, posterior a l'obra del cor.

Ara bé, hi ha un grup reduït de misericòrdies que es diferencia clarament de la resta. Estilísticament presenten unes característiques més emparentades amb la manera de fer flamenca i alemanya —plecs molt geometritzants, que canvien bruscament de direcció; robes molt més pesades; dramatisme als rostres, etc.—, i que, cronològicament són d'un moment posterior a çà Anglada. Hi ha la

possibilitat que corresponguin als afegits que Macià Bonafè féu al cadírat alt a mitjans del segle XV. Del costat de l'Evangelí serien les següents: 26, 28, 30 i 31. Del costat de l'Epístola: 26, 28, 30 i 31. Però, malgrat les característiques en comú, no semblen pas totes de la mateixa mà.

7.3.2. La trona de la catedral i la seva escala d'accés

Com ja hem anat veient, l'ambiciosa obra del cor de la catedral barcelonina s'havia iniciat l'any 1390 amb la construcció de les seves parets de tancament i era continuada quatre anys després amb el cadirat de fusta. Quan l'any 1403 Pere çà Anglada reconeixia haver rebut els diners corresponents al pagament de l'obra de la trona, es donava per acabada la primera fase constructiva.

Hom ha acceptat repetidament que, si bé la trona es una obra documentada de Pere çà Anglada i més o menys contemporània a la realització del cadirat, l'escala d'accés és una peça anterior, feta al mateix temps que la tanca del cor i, molt probablement, obra de Jordi de Déu. Nosaltres no estem d'acord amb aquesta darrera afirmació i suggerim la possibilitat que l'escala d'accés, amb el grup de l'Anunciació que en corona la porta d'entrada sigui una obra directament realitzada per Pere çà Anglada o, si més no, feta sota la seva direcció. ~~Es~~tracta d'una hipòtesi que intentarem demostrar amb arguments documentals i estilístics.

Per raons purament metodològiques farem en primer lloc l'estudi de la trona i ens centrarem després en la seva escala d'accés, tot procurant establir-ne les connexions.

7.3.2.1. La trona

La trona, feta amb fusta de roure i delicadament treballada, és una de les peces més justificadament admirades de la catedral de Barcelona. Pere çà Anglada ja l'havia acabada l'any 1403.

Notícies documentals.- Hem pogut constatar com la catedral tingué un cor amb anterioritat a l'actual; també existiren unes trones portàtils que es montaven i desmontaven amb facilitat. Aquestes trones s'utilitzaven en els sermons i se'n feien de noves en les grans solemnitats o bé quan una personalitat eclesiàstica visitava la catedral.

En els manuals de l'Administració de la Sagristia, conservats a l'Arxiu de la Catedral, hem trobat algunes anotacions que ens confirmen l'existència d'aquestes trones:

"Item (any 1383) donen an Bernat Moragues, fuster, per clavar lo feristol de la trona en que es diu l'evan^ggeli" (137).

"Item donen a I. fuster que adoba la trona portàtil e per fusta e claus ..." (138).

"Item donen an Bernat Moragues per desfer la trona on predica lo Caruena de Luna, lo jorn de la declaratio" (139).

"Item feu fer en Bernat Moragues, fuster, I. trona nova per predicar..." (140).

Les notícies que fan referència a aquestes trones continuen apareixent fins poc abans d'iniciar-se la construcció del nou cor: "(any 1389) Item feu fer mossen Berenguer des Feu una trona de fusta" (141).

Quan, l'any 1394, Pere çà Anglada i el seu taller iniciaven l'obra del cadirat alt del cor, projectaren, així mateix, una nova trona. Però aquesta havia de ser una obra monumental i de carcter permanent, a l'alçada de la magnificència del nou cor.

El projecte fou dibuixat damunt d'una fusta

d'alber: "Item (disapte a VII de juni —1394—) costa I. taula d'auber per tresar e deboxar la trona" (142). I aviat es devia començar la seva construcció, perquè una notícia del mes d'abril de l'any 1396 ens informa de la compra de fusta de roure: "Item compren II fusts de roure per la trona" (143).

Possiblement per a poder apreciar millor l'aparença que aquesta trona tindria un cop enllestida, s'encarregà a Lluís Borrassà —aleshores ja un artista de renom— la pintura del projecte abans esmentat: "Item (a XI de juni —1396—) compran VII onzes d'esur per pintar la trona, los quals compra en Luis Borrassa a rao de II florins ... Item pagui al dit Luis per pintar la dita trona". I una mica més endavant trobem una altra notícia relacionada amb les anteriors: "Item costa I serra pocha la qual compra en Luch e feraments per tenir ferm la trona" (144).

Una altra notícia semblant és del 29 de juny del mateix 1396: "Item costaren claus per la trona" (145).

Del treball pròpiament escultòric d'aquesta trona se n'encarregà Pere ça Anglada, "lo mestre del cor". Si tenim en compte la data del seu projecte, contemporània a l'inici del cadirat, és totalment lògic que la realització d'aquesta peça fos confiada al director del conjunt de les obres.

Tot i que hem vist que ja es treballava en la seva realització l'any 1396, Pere ça Anglada no cobraria la totalitat del convingut fins l'any 1403.

El 9 de juny d'aquest any l'escultor reconeixia haver rebut cent florins d'or pels seus treballs a la trona; previament ja se li havia lliurat alguns diners i aquesta era la quantitat que quedava pendent: "...centum florines auri aragonie qui michi tantum restabant ad solvendum ex maiore peccunie quantitate..." (146). Ça Anglada especificava la feina feta: "...pro operando Tronam dicte Sedis ubi predicatur et ymagines que existunt in eadem".

Sembla clar que no es tracta d'una obra de taller sinó d'una realització directa del mestre, si

més no en allò essencial. És per tant una peça imprescindible de cara a poder determinar l'estil d'aquest escultor.

Un dia després, el 10 de juny, hom enregistra va la mateixa quantitat de cent florins en el llibre d'obra corresponent: "Item foren donats an P. Anglada, mestre de ymatges per obra que havia feta en la trona del cor... cent florins" (147).

El desconeixement de l'època que donava la paternitat de la trona a Pere çà Anglada, descoberta per Mn. Mas cap a l'any 1911, explica que durant el segle passat aquesta obra fos atribuïda a altres artistes. Així, alguns creien que els seus autors havien estat els alemanys Miquel Lochner i Joan Frederic de Cassel, els autors dels pinacles uel cor (148). Aquesta atribució es fonamentava amb arguments estilístics poc seriosos que situaven la construcció de la trona a les darreries del segle XV, una data, de totes totes, excessivament tardana.

I encara trobem més estrany que s'arribés a publicar que la trona era una obra de peura (149).

Descripció. Característiques estilístiques i iconogràfiques. - La trona, feta amb fusta de roure, té una estructura prismàtica de sis cares i està adossada al primer pilar del cor per la banda de l'Evangelí. Cinc de les cares d'aquest prisma són de fusta i ostenten decoració arquitectònica i figurativa; la que fa sis no existeix car és el mateix pilar el qui actua de tancament.

La part superior de cada cara acaba en línia recta i d'ella en neix una bonica decoració de traceria a manera de finestrals cecs. Unes motlures verticals, conformades per dosserets i pinacles sobreposats, divideixen en tres parts cada una d'aquestes cares i serveixen d'emmarcament a les imatges, tres en cada front. Aquestes imatges es recolzen damunt d'una base en forma de dosseret i així mateix es coronen amb un altre dos-

seret més esbelt i finament calat, rematat per un pinnacle molt agut.

Actuant com de contrafort i sobresortint més, veiem més decoració arquitectònica, situada en els angles de separació de les cares i recolzada en una mena de caràtula que li serveix de mènsula.

Malauradament, el conjunt d'aquesta decoració arquitectònica està molt malmès.

La base poligonal d'aquesta trona és com un gran dosser en forma de volta estrellada i amb les seves corresponents nervadures i claus.

Els extrems d'aquestes nervadures coincideixen amb la prolongació dels contraforts de separació entre les cares i es rematen amb figures d'àngels que tenen el seu cos en forma de mascaró de proa i que actuen com a mènsules penjants.

Entre mènsula i mènsula hi trobem una motllura en forma d'arc apuntat molt rebaixat, que marca el perfil inferior de cada una de les cares i serveix de punt d'arrencada de la composició.

Tota aquesta estructura arquitectònica constitueix el marc de les imatges i dels altres detalls de decoració figurada. Hi ha en conjunt quinze imatges de cos sencer, tres en cada una de les cares, i que, començant per l'esquerra de l'espectador, s'ordenen temàticament de la següent manera:

La primera cara ostenta tres figures femenines que nosaltres identifiquem amb santa Eulàlia, la Verge amb el Nen i santa Caterina. La identificació de la primera és una mica dubtosa, ja que aquesta imatge ha perdut els seus atributs; però per la manera com està col·locada sembla que la seva mà esquerra es recolzava en la creu aspada, símbol del seu martiri. Cal tenir també en compte el fet que es tracta d'una santa màrtir especialment venerada pels barcelonins i que la mateixa catedral li era dedicada (150). Pel que fa a santa Caterina, encara es pot veure al costat esquerre de la imatge la roda amb restes dels gavinets, símbol del seu martiri, i a la mà dreta, el pom de la seva espasa (151).

A la segona cara hi trobem tres personatges masculins; és segur que es tracta de la representació de sant Pere, Crist amb la bola del món i en actitud de beneir, i sant Pau. Aquest garrer és calb i aguanta amb la seva mà dreta el pom de l'espasa. L'atribut de sant Pere ha desaparegut, però la disposició de la seva mà dreta deixa clar que sostenia les claus.

La tercera cara està dedicada als tres grans arcàngels de la cort celestial: sant Rafael, sant Miquel i sant Gabriel. El primer conserva encara el pom de la seva espasa a la mà dreta; sant Miquel té les extremitats superiors molt mutilades, però encara podem advertir la disposició enlairada de la seva mà dreta, que devia sostenir l'espasa, i la col·locació de l'esquerra, amb la qual devia agafar l'escut; els seus peus trepitgen el drac. Sant Rafael conserva com a resta dels seus atributs un tros de pal a la seva mà dreta, possiblement el troc d'un lliri.

La quarta cara està reservada als sants diaques. La identificació d'aquestes imatges és difícil, perquè practicament tots els seus atributs s'han perdut. L'única que ens atrevim a reconèixer és la de la dreta ja que porta pedres en una de les seves mans i per tant deu tractar-se de sant Esteve. Les altres dues imatges podrien ser sant Vicenç i sant Llorenç, especialment venerats a Barcelona (152). En resum, una representació de l'església triomfant.

A la cinquena i darrera cara amb figuració nosaltres hi veiem representats tres eclesiàstics: un canonge, un papa i un bisbe. És a dir, tres autoritats eclesiàstiques i, per tant, la representació de l'església militant al costat de la triomfant.

També dins d'una lectura iconogràfica d'aquestes imatges, no podem deixar d'esmentar el fet que les més importants d'entre elles ocupen el centre de cada una de les cares: la Verge, Crist, sant Miquel, sant Esteve (153) i un papa.

Així mateix, les mides d'aquestes imatges contribueixen al predomini de la figura central, ja que

aquesta és més alta:

figura central: 43 centímetres.

figures laterals: 36 centímetres.

Pel que fa a l'estil, aquestes figures, en les quals predomina la sensació de massa, tenen un canon més aviat curt i una tendència a omplir l'espai.

La inclinació, que adopten els cossos d'aquestes imatges en cada una de les cares, no és arbitrària sinó que es regeix clarament pel principi de la simetria; la meitat inferior de les figures laterals es troba més allunyada de la figura central que la seva meitat superior. D'aquesta manera, i tenint en compte que les figures del mig sempre es troben en un nivell més enlairat condicionat per la forma d'arc ogival de la base, s'aconsegueix una composició triangular, el vertex de la qual coincideix amb el cap de la imatge central. En resum és ben clar que les figures no són elements aïllats sinó que l'artista les ha concebudes com a formant part d'un conjunt. Recordem l'habilitat de Pere çà Anglada per organitzar compositivament la decoració de les misericòrdies.

La solució donada a les tres figures femenines de la primera cara és especialment característica de la manera de fer de Pere çà Anglada. Les faccions dels seus rostres són pràcticament sempre iguals; no es busca una individualització retratística sinó la creació d'un tipus de dona dolça i d'aire juvenívol: cares amples i més aviat rodones, fronts clars, nassos rectes i ben proporcionats, barbets suaument indicades, ulls en forma d'ametlla, boca petita i lleugerament somrient.

Les figures de çà Anglada, sobretot les femenines, van vestides segons la moda de l'època; porten vestits amb la cintura molt alta, ajustada fins sota el pit des d'on neix la faldilla amb nombrosos plecs que cauen a manera de cascada; els escots són amplis segons es farà habitual en la indumentària femenina de les darreries del segle XIV i començaments del XV (154). La cintura alta i la lleugera inclinació — el "hanchement" — dels seus cossos — habitual en les imatges franceses durant tot el

segle XIV, sobretot en imatges de la Mare de Déu i que arriba a l'escultura catalana una mica més tard (155) — fan que aquestes figures tiguin el ventre com a sortit; aquesta disposició és força freqüent en les Verges borgonyones del segle XIV (156).

Tret de les figures dels diaques i eclesiàstics, que presenten una indumentària amb un plegat molt senzill, —plecs ni massa abundosos ni tampoc massa marcats— i per tant amb una sensació de volum i clarobscur molt menys acusada, la resta de les figures presenta una disposició molt semblant dels plecs. Les robes aparenten ésser més aviat gruixudes i pesades encara que no arriben ni de lluny a les exageracions de l'estatuària sluteriana i post-sluteriana. Els plecs de les túniques i els mantells són abundants i variats, i s'ordenen en corves suaus. Sovint es recargolen creant forts contrastos de llum i d'ombra i una acusada sensació de massa. Els mantells es disposen pel davant de les figures com si fossin davantals i la direcció transversal dels seus plecs trenca amb la verticalitat donada pels altres plecs de les túniques. Aquests mantells es recullen als braços i des d'aquest punt cauen a manera de cascada.

De fet, el conjunt de les característiques esmentades no és massa diferent del que hom pot trobar a l'estatuària francesa del segle XIV. Aquesta és en aquest cas la principal font d'inspiració de Pere çà Anglada. No obstant, com poden ser el canon curt, la sensació de massa i la monumentalitat d'aquestes figures que les apropa un xic a les solucions formals de l'escultura borgonyona de finals del segle XIV.

Tot continuant amb aquestes observacions estilístiques, hi ha un aspecte que crida l'atenció particularment: la manera de resoldre els cabells dels àngels, molt semblant, encara que més exagerada, a la que ja hem pogut constatar a les misericòrdies: grans rínxols, com si fossin tirabuixons i una mica escarolats. De fet, tots els àngels de çà Anglada porten aquest pentinat, i una mica s'ha convertit en el distintiu de l'artista, però cal advertir que no és privatiu de la seva manera de fer. Es tracta d'una moda força corrent en l'escultura ca

talana de finals del segle XIV i també en general a l'Occident d'Europa (157).

D'aquests àngels que trobem a la trona n'hi ha, però, un grup que nosaltres volem destacar especialment; es tracta dels sis àngels en forma de mènsula penjant que rematen cada un dels angles de separació entre les cares. Els seus rostres arrodonits i dolços són, segons el nostre parer, el més bonic de l'art de Pere çà Anglada; els seus ulls en forma d'ametlla tenen en alguns casos un aire una mica xinès; tots somriuen, de vegades de manera enigmàtica, d'altres, cordial o arrogant. La forma de resoldre els rinxols dels seus cabells no és pas monòtona; la gran varietat de solucions és una prova ben palesa de la destresa de l'artista en l'ús de les eines de treball. Els seus vestits s'ornen amb grans colls finament cisellats i amb unes mànigues amples que es recullen suaument en els punys.

El detall decoratiu queda concentrat en els colls —flors aïllades damunt d'un fons picotejat— i en el remat superior de les mènsules, amb unes formes en ziga-zaga que es regeixen pel principi de la repetició. Tots els àngels devien portar ales, encara que només un d'ells les ha conservades.

Les caràtules, les quals actuen pròpiament com a mènsules dels contraforts de separació de les cares, pertanyen a un món iconogràfic ben diferent; són rostres d'éssers fantàstics i d'expressió agressiva: boques enormes, llargs ullals, ulls esfereïts i orelles molt grans. Es tracta del mateix tipus de caràtula que hem pogut veure en alguna de les misericòrdies anteriorment comentades.

7.3.2.2. L'escala d'accés i el grup escultòric de l'Anunciació

La identificació del "mestre Jordi" esmentat a la documentació amb Jordi de Déu, s'utilitzà com a argument decisiu a l'hora d'atribuir a aquest escultor la decoració de les parets de tancament del cor barceloní. Nosaltres ja hem comentat aquesta qüestió en un altre apartat, on hem insistit en la necessitat d'acceptar la participació més o menys important del seu taller (veure apartat 7.1.1.). Aquesta possible intervenció de Jordi de Déu a la catedral de Barcelona s'ha fet extensiva a l'escala d'accés a la trona, adossada a l'esmentat mur de tancament del cor, i al grup escultòric de l'Anunciació, que en corona la porta d'entrada (458).

Arribat aquest punt, nosaltres creiem que hi ha raons documentals, estilístiques i purament constructives que ens obliguen a replantejar aquesta atribució tradicional. En primer lloc, a nivell constructiu, sembla que l'escala no fou feta al mateix temps que les parets de tancament; l'escala i la paret estan com mal acoblades, ja que la primera tapa parcialment i, encara més, trenca la decoració d'arcuacions cegues de la segona d'una manera força barroera. Costa, per tant, de creure que es tracti d'un projecte conjunt.

D'altra banda, pel que fa a la documentació, les notícies referides a la construcció de les parets —entre els anys 1390 i 1392— no esmenten en cap moment la realització d'una escala. En canvi, en el mateix "Llibre del Cor" (Llibre d'Obra, 1394-1399) hem trobat una anotació corresponent al 8 d'abril de 1396 que fins ara havia passat desapercebuda, i que nosaltres considerem molt interessant, alhora que clarificadora; diu el següent: "Item per spetxement de la scala e treball de fusta pages als obres de pere e del cor, per beure..." (459). Es parla, doncs, de l'escala i dels obrers de peura i, concretament, s'utilitza el terme "spetxement". Aquesta paraula fa referència a l'acte d'activar, de posar en marxa alguna acció, de despatxar... (460); per tant,

l'anotació creiem que s'ha d'interpretar en el sentit que els obrers de pedra es troben treballant en la construcció de l'escala.

Ja hem vist abans com la trona i el cadirat del cor són dues obres que es projecten conjuntament i que es treballen alhora; i també és de lògica el suposar que l'inici de l'obra de la trona hauria comportat la realització de la seva escala d'accés.

En darrer lloc, les raons són de tipus estilístic. Una anàlisi detallada en aquest sentit ens porta a creure que tant l'escala com l'Anunciació que en corona la porta d'entrada, i la mateixa trona, són peces totes elles, realitzades amb molt poca diferència de temps i per mitjà d'una única mà directora.

L'escala.- És de pedra, i el seu costat dret està adossat al mur del cor i la part més alta del seu desnivell, al primer pilar de la nau central, corresponent al costat de l'Evangelí. La cara externa de la barana presenta un primer nivell inferior, a manera d'escala cega, amb motius vegetals i figuratius, alternant en cada un dels seus esglaons; a més dels detalls de fulatge, hi trobem caràtules i animals fantàstics, amb unes solucions molt semblants a les de les misericòrdies. Dos d'aquests esglaons, consecutius, ostenten respectivament les figures d'un cargol i d'un home amb una llança; recordem que una de les escenes representades a les misericòrdies és, precisament, aquesta lluita entre l'home i el cargol (461).

Al nivell superior d'aquesta barana hi ha una decoració de gelosies calades formant un dibuix geomètric ("claustra").

A l'arrancament de l'arc rampant, damunt del qual descansa l'escala, hi ha un bust d'àngel que recorda moltíssim un altre àngel de la façana de l'Ajuntament de Barcelona (462), per la realització del qual cobrà Jordi Johan (és a dir, Jordi de Déu) l'any 1400.

L'accés a l'escala es fa per una reixa de ferro, delicadament treballada i coronada per un arc conopial. Els muntants d'aquesta porta culminen amb unes formes piramidals truncades —pinacles— que constitueixen la base del grup escultòric de l'Anunciació. L'àngel remata el muntant esquerre i la Mare de Déu el dret. Les imatges originals han estat guardades i substituïdes per còpies.

El grup de l'Anunciació.— Constitueix el millor d'aquesta escala i, pel que coneixem de Jordi de Déu, creiem molt improbable que sigui obra seva. És del tot impossible establir paral·lels entre aquest grup i el retaule de sant Llorenç de Santa Coloma de Queralt, potser l'obra que defineix millor el seu estil; ni els relleus de l'Anunciació que coronen el retaule, ni les diferents escenes relatives a la vida del sant hi tenen res a veure. Els relleus dels apostols que conformen la predel·la són, guardant les distàncies, els únics que s'hi apropen.

El que aquí intentem demostrar és que aquestes dues imatges es troben molt més aprop de la manera de fer de Pere çà Anglada; cronològicament, potser siguin un xic anteriors a la realització de la trona, però, el més segur, dins dels anys de construcció del cadirat del cor.

L'escala i el grup de l'Anunciació són obres de pedra, mentre que la trona és de fusta; això en dificulta parcialment la comparació, perquè les eines emprades també són diferents. Hi ha un altre detall que les allunya visualment, i és el fet que l'escala i el grup de l'anunciació han conservat part de la seva policromia, mentre que l'obra de fusta de la trona no presenta cap indici d'haver estat pintada mai. Aquesta circumstància afecta sobretot a la comparació dels rostres, ja que els detalls de policromia (ulls, boca, celles) endureixen lleugerament les faccions i, fins i tot, les fan com més acusades (463).

De tota manera, podem establir moltes connexions,

examinant amb detall el grup de l'Anunciació.

Mides: Verge, 0'830 metres d'alçada.

Àngel, 0'815 metres d'alçada.

El cànon d'ambdues figures és, més aviat, curt i, examinades d'aprop (164), presenten una lleugera desproporció —sobretot l'àngel— pel que fa a les mides del seu cos: la distància dels peus als genolls, tal com s'acusa per sota del vestit és curta amb relació a les mides de la resta. Aquesta aparent desproporció no és tal si tenim en compte que les imatges foren fetes per ésser col·locades en un lloc alt; l'espectador veu de més lluny la part superior dels seus cossos i, per tant, ha de ser més gran si vol que les figures es vegin proporcionades.

En elles predomina la sensació de massa, efecte accentuat pel cànon curt i per les robes ricament plegades; aquesta solució és molt semblant a la donada a les figures de cos sencer que ornamenten cada una de les cares de la trona.

Els plecs de les robes són molt arrodonits i s'ordenen de forma suau, cercant sempre que és possible una disposició paral·lela. Tal com veiem a les figures de la trona, però potser, fins i tot, amb una sensació de moviment més gran, les robes dels mantells es recullen als braços i cauen en forma de petita cascada. L'acabament de les túniques i els mantells tendeix a recargolar-se accentuant així les llums i les ombres i contribuint a donar la sensació de predomini de la massa.

Les mans, sobretot les de la Mare de Déu, han estat restaurades recentment, però, tot i així, hi veiem alguns punts en comú amb les de les imatges de la trona; per exemple, els dits són una mica massa llargs, en relació a la resta de la mà, i pràcticament tots de la mateixa mida. Aquesta qüestió de les mans és una mica problemàtica; ja hem vist com en algunes ocasions —a les misericòrdies sobretot— la seva execució és molt barroera, la qual cosa fa pensar en una intervenció del taller.

Pel que fa als rostres, ens trobem amb unes característiques que podríem qualificar de "típicament cangladianes": cares amples de contorns arrodonits i fronts

grans, nassos rectes, ben proporcionats i lleugerament eixamplats a la seva base (orificis nassals); els ulls són grans i en forma d'amentlla, les boques petites i lleument somrients. Considerem especialment acusada la relació entre aquests rostres i els uels àngels, en forma de mènsules penjants, que decoren la trona.

Podriem continuar l'enumeració de detalls, la descripció de punts en comú, però res de tot això pot convencer tant com la contemplació directa de les imatges.

Per acabar, voldriem insistir en un punt; nosaltres no estem totalment convençuts que el grup de l'Anunciació sigui obra directa de Pere çà Anglada, però sí creiem que es troba molt més a la vora d'aquest escultor que no pas de Jordi de Déu. Tanmateix, nosaltres hem establert connexions amb l'obra de la trona que, segons els documents, és una peça directament realitzada per çà Anglada; però sabem per altres casos que no tot el que un escultor cobra ha de ser necessàriament obra seva. Hi ha la feina del taller i és extremament difícil de saber on comencen les realitzacions d'uns i uels altres (165).

7.3.3. La imatge jacent de sant Oleguer

A la capella del Santíssim Sagrament de la catedral de Barcelona hi ha el sepulcre de sant Oleguer. La caixa, pròpiament, és d'època barroca, però la coberta, amb la imatge jacent del sant és la tercera i última de les obres documentades i conservades de Pere çà Anglada.

A l'arxiu de la catedral es guarda un important recull informatiu entorn de la vida de sant Oleguer; es tracta d'un manual escrit l'any 1655 en motiu de la canonització d'aquest bisbe, que explica minuciosament els fets referents a la seva vida, mort, successius trasllats del seu cos i, també, la seva canonització (166).

Una mica anterior, concretament de l'any 1603, és l'obra de Diago sobre la història dels comtes de Barcelona i també sobre els fets importants esdevinguts en aquesta ciutat; l'autor s'entreté en la vida de sant Oleguer amb tota mena de detalls (167).

A aquestes primeres fonts d'informació cal afegir-hi el que ens diu el Padre Flórez (168) i que, sense variants, repeteix Puig y Puig (169) i Ll. Riber (170).

Sant Oleguer va neixer cap a l'any 1060 i visqué a Barcelona en temps del comte Ramon Berenguer I. La seva carrera eclesiàtica esdevindria brillant, ja que l'any 1088 ja era diaca i presbíter l'any 1094. Successivament aniria assolint càrrecs eclesiàstics de gran importància; l'any 1110, aproximadament, es traslladava a Provença en ésser elegit abat dels canonges regulars de sant Ruf —orde religiós creat a França a començaments del segle XI—. L'any 1116 era escollit bisbe de Barcelona, càrrec que conservaria fins al moment de la seva mort. El papa Gelasi II el nomenà arquebisbe de Tarragona el 21 de març de l'any 1118, justament l'any en que el comte Ramon Berenguer III iniciava la repoblació d'aquesta ciutat, conquerida l'any 1091, en temps de Berenguer Ramon II. Morí l'any 1137 éssent bisbe de Barcelona i arquebisbe de Tarragona.

Les seves sepultures.— Sembla ser que, en un primer moment, el bisbe Oleguer fou sepultat al claustre de la catedral romànica (171); aquest claustre comunicava amb l'actual carrer dels Comtes de Barcelona (172).

Peles volts de l'any 1150 es determinaria el seu trasllat a un nou sepulcre de marbre, més luxós i adequat a la categoria del bisbe i arquebisbe; aquesta nova sepultura, la qual sembla que estava enllestida cap a l'any 1156, continuà al claustre romànic, prop de la seva Aula Capitular (173).

Dos segles més tard, l'any 1372, els consellers de la ciutat contribuïen, amb cent sous de moneda barcelonina, a la realització del "monument" funeràri de sant Oleguer (174).

Es uevia tractar d'un nou sepulcre, perquè el 5 de novembre de l'any 1380, essent bisbe Pere de Planella, fou fet un segon trasllat del cos del sant, aquesta vegada a la seva capella construïda a l'interior de la nova catedral gòtica (175). La capella, a l'altura del reracor era, aleshores, una de les darreres del temple en construcció; a la seva clau de volta s'hi poden veure encara les imatges de sant Oleguer i de sant Agustí (176).

A començaments del segle XV (any 1405), essent bisbe de Barcelona Joan d'Armengol, les relíquies de sant Sever foren portades des de Sant Cugat del Vallès a la catedral (177); sembla que, coincidint amb aquesta cerimònia, es feren nous canvis a la sepultura de sant Oleguer (178). S'encomanà aleshores a l'escultor Pere çà Anglada la realització de la imatge jacent del sant; els documents, com veurem tot seguit, parlen només de la imatge i, per tant, tot porta a creure que aquesta completaria el sepulcre fet l'any 1372 (179).

Aquest sepulcre —exceptuant-ne la coberta— no s'ha conservat, però en tenim algunes referències. En la Visita Pastoral a la catedral de Francesc Climent Sopera, patriarca de Jerusalem i bisbe de Barcelona, efectuada l'any 1421, es descriu el sepulcre i la seva

situació dins la capella (490). Segons aquesta descripció, el sepulcre era d'alabastre i portava la imatge del sant: "sepulcrum de alabaastro cum ymagine Sti. Oulegarii satis pulcre sculpta". Els fronts de la caixa es guarnien amb altres imatges més petites que es destacaven damunt d'un vidre blauós i daurat: "aliis diversis ymaginibus parvis et operaturis de vitro livido et deaurato...". Aquesta decoració amb daurats i vidres blaus s'havia convertit en una moda molt utilitzada per omplir els fons dels sepulcres i dels retaules; ens és coneguda la seva utilització per part de Jordi de Déu (484) i també de Pere Moragues (482). Alguns retaules, com el de sant Pere a la catedral de Vic, obra de Pere Oller, i el de la Passió, de Bernat Saulet, són exemples ben palesos d'aquesta modalitat. El text de la Visita Pastoral del bisbe Sopera esmenta altres detalls com el del cos incorrupte del sant, la seva inluentària, etc.

El seu trasllat a la nova capella del Santíssim, l'antiga Sala Capitular.- L'any 1675, i amb motiu de la canonització del bisbe Oleguer, el Capítol de la catedral decidia convertir en capella del Santíssim Sacrament i també de sant Oleguer, l'antiga Sala Capitular, a la qual s'accedia només pel claustre.

La construcció de la Sala Capitular s'inicià a començaments del segle XV, sota la direcció de l'arquitecte Arnau Bargués, autor, entre altres obres, de la façana de l'Ajuntament de Barcelona i del Palau del rei Martí a Poblet (483). Les obres s'iniciaren l'any 1405 (484) i continuaven el 1419, quan s'armà la volta (485). La clau d'aquesta volta no fou col·locada al seu lloc fins a mitjans del segle XV (486).

Quan a finals del segle XVIII es decidí convertir aquesta sala en capella del Santíssim i de sant Oleguer, per poder accedir-hi des de l'interior del temple es suprimiren dues capelles de la nau lateral, la de sant Sever i la capella de la pròpia Casa del Capítol, dita també de sant Iu. D'aquesta manera, l'espai

obert en el lloc de les esmentades capelles es convertí en el vestibul de la gran sala que des d'aleshores seria capella del Santíssim i de sant Oleguer (487). Les obres d'aquesta remodelació les dirigí l'arquitecte fra Josep de la Concepció, l'anomenat "tracista" (488).

La nova capella necessitava un retaule com a marc per al sepulcre, i els consellers de la ciutat obriren un concurs per adjudicar la seva realització; els guanyadors foren els escultors Francesc Grau i Domènec Rovira, que enllestiren el nou basament del sepulcre i també una nova urna l'any 1679 (489). L'únic element que es conservà de l'anterior sepultura gòtica fou la coberta amb la imatge jacent del sant, és a dir, la part esculpida per Pere çà Anglada que, aleshores, hom ja devia considerar com una veritable obra mestra.

El trasllat definitiu del cos de sant Oleguer no tingué lloc fins l'any 1701, i amb aquest motiu s'organitzà una solemne cerimònia (490).

Característiques de la imatge.- La imatge jacent de sant Oleguer té 2'12 mts. de llargària total i 0'55 mts. d'amplada a l'alçada de les mans. (491).

Tenim proves documentals que ens permeten donar la paternitat d'aquesta imatge a l'escultor Pere çà Anglada. Dos manuals de l'Administració de la Sagristia de la catedral duen enregistrada la quantitat de 30 florins que el 5 de maig de 1406 eren lliurats a l'escultor Pere çà Anglada a compte dels 50 florins estipulats pel seu treball (492). En ambdues anotacions queda ben clar que l'escultor havia fet solament la imatge del sant i no la totalitat del sepulcre: "Item ... doni an Anglade, ymaginaire, per la ymage de pedre de Sant Fulaguer...".

De totes les realitzacions conegudes de çà Anglada, aquesta és l'única feta en alabastre. El sant va vestit amb els hàbits episcopals; porta una mitra molt decorada, predominant els motius quadrilobulats inscrits dins de cercles i l'ornamentació floral; tot això es destaca sobre un fons reticulat. El treball de l'escultor

és en aquest cas extraordinàriament delicat i fa la sensació que es tracta d'un brouat sobre teixit. El coixí sobre el qual descansa el cap del bisbe està també decorat amb el mateix fons reticulat i amb delicades espirals terminades en fulles molt estilitzades.

Les imatges jacentes dels monuments funeraris realitzats en època gòtica són cada vegada més naturalistes; durant el segle XIV s'accentuarà l'interès per crear un veritable retrat del personatge enterrat, tot i que no s'arribarà a assolir les cotes de realisme de la fi de l'Edat Mitjana. En el cas que ens ocupa l'artista no podia copiar del natural, però és possible que utilitzés algun model vivent, car el rostre d'aquesta imatge té l'aire d'un retrat, encara que un xic idealitzat. Els pòmuls lleugerament enfonsats, el perfil del nas una mica aquilí, la boca sembla somriure; en conjunt es respira una freda serenitat. El seu rostre no és el d'un mort sinó el d'una persona que descansa, que dorm; aquesta és la impressió que fan els seus ulls tancats. De sota la mitra en surten els delicats rínxols tan característics de la manera de fer de Pere çà Anglada.

El sant vesteix casulla, àmplia i delicadament guarnida amb una franja central també molt decorada, com la mitra i el coixí, i que continua vorejant l'escot triangular. La decoració d'aquesta franja és a base de medal·lons amb motius zoomòrfics (animals fantàstics i també sirenes) o florals.

Aquesta casulla, així com la resta de la indumentària, s'ordena en plecs suaus on hi predominen les formes arrodonides. Les mans es creuen a l'altura de la cintura; porten guants i cada una llueix tres anells (493).

Als detalls ornamentals de la mitra, el coixí i la casulla és ben palès el treball d'un gran artista que sap utilitzar a la perfecció les eines de l'escultor.

Als peus de sant Oleguer s'hi troben dos gossos cara a cara; la seva actitud és de submissió i pel seu estil ens recorden als gossos representats en algunes de les misericòrdies del costat de l'Evangelí.

Aquesta imatge de sant Oleguer és la darrera de les obres documentades de Pere çà Anglada que, pel que sabem, s'hagi conservat. És feta amb posterioritat al seu viatge per terres del nord, un viatge que li devia servir per pendre notes i posar-se al corrent de les innovacions tècniques i estilístiques que tenien lloc en aquells llocs; per això, en fer l'anàlisi de l'obra de çà Anglada, no podem oblidar aquesta circumstància. En les altres realitzacions d'aquest escultor a la catedral no podem excloure'n el treball de taller, però en aquesta s'hi intueix una elaboració molt més personal, una recerca dels valors humans i, al capdavall, una tendència al realisme molt més accentuada, sobretot en la manera de resoldre el rostre. Çà Anglada a la trona crea tipus, i aquí busca la individualització de la imatge; en aquest sentit l'escultor s'allunya clarament de la manera de fer del tres-cents.

7.4. ELS ENCÀRRECS MUNICIPALS

Tot i que les notícies documentals ens confir_{men} que Pere çà Anglada ja era reconegut com a escultor alguns anys abans que li fos encarregada l'obra del cor, aquesta és la primera vegada que coneixem una realització seva concreta.

Si seguim la trajectòria professional d'aquest escultor ens trobem que, tot just acabada la seva inter_{ven}ció en l'obra del cadirat del cor, rep altres comandes, i aquest cop seran, la majoria, municipals. Tot porta a creure que Pere çà Anglada treballaria assiduament per a la ciutat en començar el segle XV i que les obres que sabem que se li encarregaren són només una petita part de les que arribaria^a realitzar. Recordem com l'any 1401 les autoritats municipals li pagaven "per satisfaccio de molts treballs que sostenes en la Consellaria del any propdit (1401) per aquesta ciutat axi com de fora aquella...".

Tot just finalitzada la seva intervenció com a director de l'obra de fusta del cor (1398-1399) Pere çà Anglada era sol.licitat per la ciutat per realitzar un àngel de llautó que guarniria la font que aleshores es construïa prop de l'anomenat "cantó del Morey".

Poc després intervindria en la decoració del Saló de Cent de la nova Casa de la Ciutat i possiblement en alguns elements de la façana principal.

Les darreries del segle XIV són clarament de crisi econòmica per a la Corona d'Aragó, però, paradoxalment, és un moment de gran eufòria constructiva i, en general, de gran activitat en el camp artístic, com si Pere el Cerimoniós i els seus fills Joan I i Martí I volguessin amagar l'evidència de la crisi. Es produirà aleshores un art extremament refinat paral.lel al d'altres llocs de l'Occident d'Europa. L'escultor Pere çà Anglada tingué un paper important en aquest context.

7.4.1. La font de l'àngel

Aquesta font, ara desapareguda, fou construïda entre els anys 1399 i 1401. Es trobava molt a la vora de l'actual plaça d'Antoni López i l'adornava un àngel de llautó, realitzat per Pere çà Anglada; per aquesta circumstància era coneguda com a "font de l'Àngel".

La construcció de la font.- Segons ens explica l'historiador P. Carreras i Candi, el descobriment d'una deu d'aigua a la serra de Collcerola solventà els problemes d'abastiment d'aigua potable que tingué Barcelona durant la primera meitat del segle XIV. El Consell de Cent determinà conduir aquesta aigua a la ciutat i l'any 1347 s'iniciaren les obres de canalització (494).

Aquest fet portà a la renovació d'algunes de les fonts ja existents i a la construcció d'altres de noves. L'any 1357 es feia la de la plaça de santa Anna, que encara avui es conserva, amb les reformes dutes a terme, per Josep Aragay, l'any 1922 (495). Deu anys després s'inaugurava la de la plaça de sant Just (496) i l'any 1402 l'arquitecte Arnau Bargués feia la de santa Maria ("font del fossar de la mar"), a tocar del carrer d'Abaixadors (497). Una de les més famoses i citades pels cronistes posteriors seria la font de l'àngel.

La primera notícia a l'entorn de la construcció d'aquesta font és del 16 de juliol de l'any 1399, dia en que els consellers de Barcelona destinaren uns diners per a "la obra ... de una font que en aquells mateys jorns aquesta ciutat feu començar devant lo alberch de'n Goday, a les voltes..." (498).

El dia 29 del mateix mes es signaren els capítols entre els consellers i el fuster Joan Janer per a la seva construcció. Quedava molt ben especificat tot el referent a la seva forma, mides i ornamentació; els consellers volien que la font tingués quatre escuts —dos de reials i dos de la ciutat—, quatre gàrgoles

amb figures ("IIII guargoles ab figures que giten l'aygua de la pluja...") i s'esmentaven detalls tan concrets com el referent al paviment del seu voltant (199). Joan Janer rebria 880 lliures pel seu treball, de les quals 275 li eren donades a compte (200).

Pel que sembla, tal i com s'havia previst en un principi, la construcció de la font durà tres mesos, ja que el 22 de novembre del mateix any 1399 es feien capítols altre cop, però aquest vegada entre els consellers i l'escultor Pere çà Anglada. L'artista es comprometia a fer un "àngel ab l pom, lo qual ha de servir a la font, la qual novellament es estada feta a la ribera de la mar, prop lo canto d'en Morey" (201).

Els consellers volien que l'àngel fos de llautó, que anés vestit de "camís", que portés ales i que a la mà esquerra aguantés una creu de coure, mentre que amb la dreta assenyales ("e ab la ma dreta senyera"). La imatge tindria, aproximadament, un metre d'alçada.

Aquest àngel es recolzaria damunt d'una forma esfèrica ("pom"), també de llautó i envoltada de quatre gàrgoles. Curiosament, aquesta esfera havia de ser giratòria, de manera que l'àngel podria donar voltes com un penell ("que puscha ballar a manera de panell") (201 bis).

Encara hi havia més precisions: un cop la imatge fos acabada es dauraria ("d'or mat") i es farien de color de carn ("d'incarnacio") les parts del seu cos que quedessin al descobert, és a dir, la cara i les mans.

Pere çà Anglada cobraria 160 florins i acabaria l'àngel per la festa de Pasqua.

Els manuals de Clavaria ens proporcionen algunes notícies més entorn la construcció d'aquesta font. Sabem, per exemple, que el mestre de "fer senys", Pere d'Olivella, col.laborarà estretament amb Pere çà Anglada en aquesta ocasió; el mateix escultor ho confirmava amb data de 28 de juny de l'any 1400: "P. Çenglada confessa e reconec en P. d'Olivella, mestre de senys, ... que ell es companyo seu en fer lo dit angel" (202). D'això se'n veu que l'escultor feu el model i que Pere d'Olivella s'encarregà de la feina de foneria, ja que s'especifica

que "a cascun en sa mestria se pertany a fer lo dit an-
gel".

La policromia d'aquesta font estigué a càrrec del pintor Pere Arcanyà (203), qui, com veurem més endavant, també pintà les tres imatges de peura que guarnien el Saló de Cent. Sabem que, com a mínim, una d'aquestes imatges era obra de Pere çà Anglada. El 12 de maig de l'any 1400 Pere Arcanyà cobrava la quantitat de 27 lliures i 10 sous a compte "per sos treballs de pintar e dau-
rar les gargoies e los senyals de aquesta ciutat qui son en la font ... novellament feta prop les voltes dels boters..." (204). Poc després rebria la quantitat restant (205).

Però l'àngel pròpiament encara no era acabat i Pere çà Anglada es comprometia a tenir-lo enllestit durant el mes de juliol (206). Paral·lelament es retocarien altres detalls del conjunt de l'obra (207).

El mateix Pere Arcanyà pintà la figura de l'àngel amb "or fi", tal com s'havia decidit en el contracte, mentre que utilitzava el color blanc per a l'es-
piga i els surtidors ("merlets") i el negre "per perfilar el simbori" (208).

La documentació ens dóna la data de 8 de desembre de 1401 com la de l'acabament del conjunt de les obres (209).

A tot el que hem exposat més amunt, hem d'afegir-hi el comentari d'un fet curiós: tot just enllestida la font, surgiren problemes en la seva estructura i els consellers hagueren de destinar uns diners per a la seva reparació, perquè la font "era cahuta per falta de fo-
namentals" (210). La feina fou encarregada al mestre de cases Pere de Sant Jaume (211) i, poc després, es condemnava el fuster, Joan Janer, a tornar uns diners a la ciutat, ja que havia fet un treball defectuós ("...per falta uel dit Joan caieh") (212).

La seva localització.— Malauradament la font de l'àngel ha desaparegut, però en tenim prou referències com per poder coneixer l'indret on es trobava. A aquestes són algunes de les indicacions que apareixen a la documentació:

"I. font devant lo alberch de'n Goday, a les voltes"

"I. font que's deu fer a la mar".

"... font a la ribera de la mar, prop lo canto de'n Morey".

"... font devant les voltes dels fusters".

"... font devant les voltes dels boters".

"... font ... stada feta a les voltes dels fusters, prop la plasa del vi" (243).

Per tant, aquesta font, propera a la platja, era a tocar d'una plaça, anomenada del Vi, i tenia al costat uns arcs, les voltes dels fusters i dels boters. Segons Carreras i Candí (244), a l'indret on avui es troba la plaça dita d'Antoni López es construïren al segle XIII unes arcades on es resguardaven els fusters i els boters quan plovia; d'aquí venia el nom dels arcs. Aquest mateix lloc era conegut al segle XVI com a "voltes de'n Guayta" i, més tard, com a "voltes dels Encants". Encara avui el nom de dos carrers que donen a la plaça ens recorden les indústries que hi existiren: Fusteria i Portadores. Els arcs desaparegueren l'any 1909 en urbanitzar-se la zona.

Així doncs, la plaça del Vi coincideix bàsicament amb l'actual d'Antoni López, anomenada així des de l'any 1886 i que, anteriorment —des del segle XVI— era coneguda com a plaça de sant Sebastià (245).

Pi i Arimon afegeix que, primitivament, la plaça es deia també del Dressanal, però, en emmurallar-se la ciutat per la banda del mar, quedà sense sortida i, aleshores, fou quan prengué el nom de plaça del Vi (246).

Finalment, hem vist com la font es trobava a la vora del cantó d'en Morey que, segons Puiggarí, coincidiria amb l'actual carrer de la Mercè (247).

La seva destrucció.- La font de l'àngel desaparegué l'any 1776 (218), en esser substituïda per unes altres dues fonts, d'estructura piramidal, les quals foren enderrocades també quan s'urbanitzà el lloc.

Tret dels documents que fan referència a la seva construcció, és ben poca cosa el que sabem de l'aparència d'aquesta font. Quan els reis o altres personalitats visitaven Barcelona i feien l'entrada a la ciutat per mar, els cronistes, en comentar el recorregut de la comitiva, quasibé sempre parlaven del pas per davant de la font de l'àngel (219); però mai hi ha comentaris directes entorn de la forma que tenia l'àngel de ça Anglada.

Francesch Sociés, autor d'un llibre dedicat a les fonts de Barcelona ("Llibre de les Fonts") (220), aparegut l'any 1650, parla de la font de l'àngel i del seu funcionament; però els comentaris són de tipus tècnic i en cap moment es fa referència a l'àngel. El que sí veiem en el llibre de Sociés és un plànol on es pot veure que la font era de planta octogonal. També dóna, el mateix autor, una relació dels carrers que l'envoltaven (Mercè, Voltes dels Encants, Ample), la qual cosa ens serveix per confirmar el seu emplaçament.

Finalment, gràcies a l'amabilitat del Sr. Joan Ainaud, varem averiguar que, segons un dietari barceloní del segle XVIII, l'àngel de llautó de Pere ça Anglada fou traslladat a un hospici —sense especificar quin— quan la font fou enderrocada el 1776. Això és tot el que hem pogut averiguar i, encara que tot porta a creure que aquest àngel ha desaparegut, no en tenim una certesa absoluta.

El fet que no s'hagi conservat cap record gràfic de l'àngel de ça Anglada impossibilita un intent de descripció. Però, també és cert que es tracta d'una de les obres més ben documentades d'aquest artista i això ens permet de fer alguna apreciació, com, per exemple, el fet que es tractés d'una escultura de metall. Fins ara hem vist com Pere ça Anglada era hàbil tant en el treball de la fusta com en el de la pedra o l'alabastre; aquesta darrera obra ens confirma la seva capacitat

com a modelador a més de la seva habilitat en la tècnica de la talla.

7.4.2. Les imatges del Saló de Cent

El Saló de Cent de la Casa de la Ciutat de Barcelona fou inaugurat l'any 1373 i, poc després, es decidí guarnir-ne la capçalera amb tres imatges de pedra: la Mare de Déu amb el Nen, santa Eulàlia i sant Andreu, patró dels consellers. Malhauradament, aquesta decoració ha desaparegut, però, per la documentació conservada, sabem que l'escultura de sant Andreu fou feta per en Pere çà Anglada.

El Saló de Cent.— Els orígens de l'organisme municipal barceloní es remonten als segles XI i XII, quan la ciutat s'anava perfilant com a comunitat orgànica. Des de ben aviat, els caps de família i personalitats més destacades de la ciutat es reunien, amb una certa periodicitat, amb el veguer, el representant de l'autoritat comtal, a les portes del Palau Reial Major; era en aquell indret on es tractaven els afers que afectaven el funcionament de la vida ciutadana.

L'organisme del govern municipal no quedaria, però, perfectament constituït fins el segle XIII, amb els privilegis que Jaume I concedí a la ciutat. Des d'aleshores, cinc consellers i cent prohoms —el Consell de Cent Jurats— dirigirien de forma permanent els afers de la ciutat (221).

Les reunions de la plaça del Rei passarien, poc després, a celebrar-se al convent de santa Caterina, de l'orde de predicadors, concretament a l'anomenada capella de les Verges. Però les qüestions més rutinàries se solucionaven, des de començaments del segle XIV, en una casa del carrer de Regomir, prop de l'església de sant Jaume (222), propietat de Simó Rovira, qui rebia com a lloguer la quantitat de deu lliures anuals (223).

Un fet concret ocorregut a Barcelona l'any 1369 seria la causa, o potser el pretext, per a què els consellers decidissin no reunir-se més al convent de santa Caterina; les autoritats eclesiàstiques de la ciu

tat, encapçalades pel bisbe i l'inquisidor, que pertanyia al orde dels predicadors, dictaren sentència contra un mallorquí, Bartomeu Genovès, acusat d'haver escrit llibres amb "coses hereticas, errors, temeritats i civinacions" (224).

Per aquest motiu es refredaren les relacions entre l'organisme del govern de la ciutat i les autoritats eclesiàstiques i, el 7 d'octubre d'aquell mateix any de 1369, el Consell de Cent acordava reunir-se provisionalment al convent de sant Francesc, de framenors, i comprar la casa d'en Simó Rovira, per aixecar en aquell indret un edifici propi (225).

El 5 de maig de l'any 1372 Pere Rovira i Simona Rovira, vidua de Simó, el propietari de la casa, rebien dels consellers 22.000 sous com a preu de la venda (226). Però abans de tancar-se l'operació de la venda ja s'havia iniciat la construcció de la nova Casa de la Ciutat. Sabem que el mateix rei Pere havia contribuït amb 1.500 lliures "per rao de la obra de la dita casa", l'any 1371 (227).

Pere Llobet fou l'arquitecte encarregat de dirigir les obres i, per tant, l'autor del Saló de Cent; als llibres de comptes apareix citat com a "mestre de la obra de la casa del consell de la dita ciutat" (228). Pere Llobet fou contemporani de Bernat Roca i, com aquest darrer, dels més sol·licitats, llavors, per la ciutat (229).

Quan l'any 1372 es tancaven els tractes amb la família de Simó Rovira, el Saló de Cent es devia trobar practicament enllestit, ja que sabem que se n'estava decorant el sostre. Aquesta feina s'encomanà als pintors Guillem Ferrer i Bartomeu Soler (230), els quals, poc després, eren substituïts per altres tres: Jaume Canalies, Francesc Jordi i Berenguer Laupart (231); aquest darrer seria l'encarregat de pintar, alguns anys després, el projecte dels dosserets del cor, de la catedral (232).

El 17 d'agost de l'any següent (1373) s'iniciava la nova sala; així constava en una làpida escrita en llatí, on també es consignaven els noms dels que,

aleshores, formaven el govern municipal (233). Aquesta inscripció desaparegué l'any 1888 quan, amb motiu de l'Exposició Universal, s'acondicionà la Casa de la Ciutat com a palau-residència dels reis d'Espanya (234).

Antoni de Capmany, en les seves "Memorias Históricas", publicades l'any 1779, parlava de l'existència d'una altra làpida al Saló de Cent, escrita en català, on es feia referència a la compra de la casa de Simó Rovira i, aixímateix, a la data de la inauguració de la sala. Però quan Pi i Aramon publicà el seu llibre aquesta làpida no existia, la qual cosa feia dubtar a l'autor de la seva autenticitat (235).

Originàriament, el Saló de Cent tenia una planta quasi quadrada, dividida en tres trams per dos arcs diafragma i amb contraforts a l'exterior; durant el segle XIX s'hi afegiren dos trams més.

Notícies documentals de les imatges.- Tal i com veiem al començament, la capçalera del Saló de Cent es decorà, un cop enllestida l'obra pròpiament arquitectònica, amb tres imatges de pedra. Malauradament no se n'ha conservat cap i tampoc no en tenim prou referències com per poder deduir-ne l'aparença i el tamany. Tot i així, la documentació que coneixem ens proporciona alguns aclariments.

El 25 d'abril de l'any 1400 els consellers es reunien per deliberar sobre una proposta feta per un ciutadà que volia mantenir-se en l'anonimat ("honorable ciutadà ... que no vol son nom sia publicat"). Aquest s'oferia a pagar una imatge de l'arcàngel sant Rafael i deixava als consellers la decisió de col·locar-la al Saló de Cent, al costat de les ja existents de la Verge i de santa Eulàlia, o bé a la façana principal del nou edifici, aleshores en plena activitat constructiva. Els consellers s'inclinaren per la segona proposta, al temps que decidien fer una altra imatge, dedicada a sant Andreu, per acompanyar a les dues que ja hi havia a la capçalera del saló ("...lo dit Consell acorda e delibera que a messions

de la Ciutat sia feta una bella image de peura, la qual sia intitulada al benaurat apostol Sant Andreu") (236).

Tot i que no en coneixem el contracte, sabem amb tota seguretat que la realització de la imatge de sant Andreu s'encomanà a Pere çà Anglada, perquè dos mesos després d'haver-se reunit els consellers, l'escultor es comprometia a enllestir l'escultura el setembre d'aquell mateix any ("P. Çanglada jura que ... per tot setembre primer vinent sera feta e posada la imatge de Sant Andreu...") (237).

Cal suposar que çà Anglada acabaria aquesta escultura dins del terme convingut, tot i que no cobraria la totalitat dels seus honoraris fins un any després. El 14 de desembre de 1401 l'escultor reconeixia haver rebut 22 lliures que encara se li devien "per una image que li faeren fer de pera la qual es a honor e reverencio de Sant Andreu ... en la casa hon se celebra lo Consell de C. Iurats..." (238). Aquest cop la informació és un xic més explícita, ja que s'afegeix que la imatge de sant Andreu estava agenollada davant de la de la Verge.

Posteriorment es procedí al seu policromat, feina que els consellers encomanarien al pintor Pere Arcanyà, el mateix que uns anys abans havia decorat l'àngel de llautó, obra també de çà Anglada. Tres són les notícies documentals que en fan referència, totes dins de l'any 1407; en elles no tant sols es parla dels colors emprats, sinó que també s'esmenten detalls de la disposició de les imatges. Així, la Verge estava coberta per un dosseret —"tabernacle"— de pedra, i les tres figures descansaven sobre pedestals —"represes"—, també de pedra (239). La Verge, amb el Nen als braços, estava al mig, segurament dreta, i a banda i banda tenia les imatges de sant Andreu i santa Eulàlia. Aquesta darrera duia un mantell de color porpra ("porprat") i estrobava agenollada com la de sant Andreu ("... la image de Sta. Eulalia, qui esta agenollada a la part dreta de la dita image de nostra dona Sta. Maria...") (240).

El tercer dels documents esmentats fa referència a la compra dels diferents materials i colors necessaris per al policromat (244): "blanch", "azercho", "oli de linos", "vermello", "vert", "colradura", "vernis", "azur de Alamanya", "oli de gingoli", "carmanya", "ocre", "sever", "atzur d'Acra", etc. (242). Si a tot això hi afegim la utilització de "panys d'or" podrem intuir la sumptuositat de la seva policromia, segurament amb predomini de blaus, vermells i daurats.

La paternitat de les imatges.- Tot i que sabem que Pere çà Anglada feu la imatge de sant Andreu, no tenim proves suficients com per a poder afirmar amb tota seguretat que també eren seves les altres dues. No obstant això, nosaltres ho considerem com a molt probable, si tenim en compte tot un seguit de raons que, ara, intentarem exposar.

Sabem que Pere çà Anglada, un cop enllestida l'obra del cor el 1399, fou sol·licitat per la ciutat i que, concretament, l'any 1401 ja havia fet "molts treballs" per a la Conselleria (243). El document en qüestió és ben explícit pel que fa a la quantitat de feina feta, encara que nosaltres solament tinguem constància de dues obres: l'àngel de la font i la imatge de sant Andreu. Aquells "molts treballs" podrien incloure també les imatges de la Verge i santa Eulàlia, realitzades una mica abans per al Saló de Cent. És cert que les tres escultures de la capçalera de la sala no es feren conjuntament, però la diferència de temps existent entre la realització de les dues primeres i la de la tercera és molt petita: la Verge i santa Eulàlia havien estat pagades i col·locades el 1399, mentre que la de sant Andreu s'encarregava a çà Anglada un any després, el 1400. Per què no hem d'admetre la possibilitat que el bon treball dut a terme en la realització d'unes hagués estat l'aval suficient a l'hora d'encarregar-li l'altra?; i amb més raó si tenim en compte que les tres imatges formaven un grup compositiu, que no eren pas figures aïlla-

des: la Verge era al mig i santa Eulàlia i sant Andreu es trobaven a banda i banda, en posició agenollada, és a dir, formant una composició clarament piramidal.

Encara tenim altres raons que ens ens permeten reforçar aquesta hipòtesi: quan el ciutadà anònim oferiria costejar una imatge de sant Rafael i deixava als consellers la decisió de col·locar-la a la façana o bé a l'interior del Saló de Cent, on hi mancava una imatge per donar "conformitat" al grup de la capçalera, pensava, amb tota probabilitat, en el mateix escultor que ja havia fet les dues primeres imatges d'aquell grup. I, encara més, és molt possible que aquest pensament el mantingués malgrat que l'arcàngel fos, finalment, destinat a presidir la façana.

Si tenim en compte, com ja veurem en un altre apartat d'aquest treball, que l'arcàngel sant Rafael pot ser atribuït perfectament a Pere çà Anglada per raons d'estil i d'altres, arribem a la mateixa conclusió: que el nostre escultor podia molt ben ser l'autor de totes les imatges.

Ara bé, hem d'admetre que aquesta no és l'única possibilitat. Hi havia altres escultors treballant aleshores a la ciutat; per una banda Jordi Joan i el seu taller, de l'altra, el grup d'escultors a les ordres de l'arquitecte Arnau Murgués (244). Tots ells es troben més o menys documentats en les obres de la nova Casa de la Ciutat i, en última instància, també podia haver estat algun d'ells l'autor de les esmentades imatges.

Amb tot, nosaltres ens inclinem per la primera hipòtesi, plantejada ja abans per l'eminent historiador A. Duran i Sanpere (245). Çà Anglada hauria fet les tres imatges del Saló de Cent, confirmant les seves dots compositives que, ja anteriorment, havia demostrat en la decoració de les misericòrdies del cor.

Com a cloenda d'aquesta argumentació, voluriem recordar un detall que, potser, no demostra res, però que nosaltres considerem força significatiu: el pintor Pere Arcanyà s'encarregà de daurar i policromar l'àngel de la font, obra segura de çà Anglada, i feu el mateix

amb les imatges del Saló de Cent.

La seva desaparició.— En arribar el segle XVII es reformà la decoració del saló; l'any 1628 s'iniciava aquesta transformació barroca que comportà, entre altres novedats, l'escurçament de les columnes adosades al mur, l'ampliació del nombre de bancs (1646) i la nova pintura de la sala (246). Sembla que, aleshores, es feu un nou retaule, perquè una notícia de l'any 1647 fa referència al seu daurat (247). Segons alguns autors, aquest retaule barroc hauria reemplaçat la primitiva decoració de la capçalera; la imatge gòtica de la Verge hauria quedat, aleshores, integrada dins la nova obra, mentre que les figures de santa Eulàlia i sant Andreu haurien desaparegut (248).

De tota manera, no queden massa clares les característiques d'aquesta substitució; l'any 1647 es parla del daurat del nou retaule, però aquest mateix any el pintor Cosme Ripoll cobra 190 lliures per daurar i estofar les imatges de Santa Eulàlia i sant Andreu (249). Una operació semblant havia tingut lloc uns quants anys abans —el 1631— amb la imatge de la Verge; en aquella ocasió era el pintor Josep Jornet qui cobrava per brunyir, estofar i esgrafiar l'escultura (250). Aquesta Verge tornava a citar-se el 1667, amb motiu de la visita que el governador G. Llupià feu a la Casa de la Ciutat (251).

A partir de l'any 1714, amb l'abolició dels privilegis municipals, s'inicià la decadència de la Casa de la Ciutat, tant de l'edifici com de la mateixa estructura de govern. Segons Duran i Sanpere desapareixeria aleshores la major part de la decoració del Saló de Cent, exceptuant el retaule barroc que es conservà fins l'any 1823, moment en que fou venut a un industrial estranger (252).

L'any 1842 un bombardeig ocasionà grans desperfectes en el sostre i en les parets del Saló de Cent (253). Més endavant (a. 1860) s'iniciaren les reparacions; s'a-

fegiren dos trams més per la banda de la capçalera, 'alhora que es refeia el sostre vell que serviria de pauta per al de la nova estructura (254).

L'any 1914 es convocà un concurs per decorar de nou el saló; aquest fou guanyat per Enric Monserdà qui, fins l'any 1925 no realitzà el seu projecte. La sala tindria des d'aleshores un aspecte totalment pseudo-gòtic, i a la seva capçalera hi tornarien a apareixer les imatges de la Verge, santa Eulàlia i sant Andreu, com a record de les que, a començament del segle XV, havien col.locat els consellers (255).

7.4.3. L'arcàngel sant Rafael de la façana de la Casa de la Ciutat de Barcelona

La façana gòtica de l'Ajuntament de Barcelona està presidida per la imatge de pedra de l'arcàngel sant Rafael, el protector de la ciutat. Es tracta d'una bella escultura, realitzada l'any 1400, que l'eminent historiador A. Duran i Sanpere atribueix a Pere çà Anglada. Segons consta documentalment, les ales de bronze que llueix aquesta imatge foren fetes per aquest escultor.

Exposem tot seguit els motius documentals i estilístics que, creiem, donen la raó a l'esmentat historiador.

El seu emplaçament.- La façana de la Casa de la Ciutat de Barcelona ha de ser inclosa entre les obres més rellevants del gòtic civil català, tot i que fou desafortunadament mutilada al segle XIX, quan, entre 1831 i 1847, es realitzà el nou cos de l'edifici amb la seva entrada principal per la plaça de Sant Jaume (256).

El treball pròpiament arquitectònic i, molt possiblement, part de la seva decoració es deuen a l'arquitecte Arnau Bargués i als integrants del seu taller (veure apartat 8.1.1). El 3 de setembre de l'any 1399, l'arquitecte signava un contracte amb els consellers per a la construcció de la seva porta principal (257). Els acords entre els consellers i Arnau Bargués feien també referència a qüestions decoratives i quedava ben clar que l'arquitecte o bé les portaria a terme personalment o bé les encarregaria a un altre artista. Com ja veurem en el seu apartat corresponent, una part d'aquesta decoració fou cobrada per l'escultor Jordi Joan, designat anteriorment com a Jordi de Déu. En concret, es tracta dels tres escuts —dos de la ciutat i un del rei— que sobremonten la porta (258) i també d'un "mig cors d'àngel" que, encara avui, podem contemplar dins del mateix conjunt (259).

Amb tot, l'examen d'aquesta façana i l'intent de relacionar-la amb la documentació ha obligat els historiadors de l'art a plantejar-se una de les qüestions més apassionants de l'escultura gòtica catalana de la fi del segle XIV; per això nosaltres li dediquem un capítol sencer, i ara, per raons purament metodològiques, ens centrem en l'estudi de la imatge de l'arcàngel sant Rafael.

Notícies documentals.- Tal i com ja hem indicat en l'apartat 7.4.2., l'any 1399 havien estat col·locades al Saló de Cent del mateix edifici consistorial dues imatges de pedra, una de la Verge i l'altra de santa Eulàlia. Els consellers consideraren convenient la col·locació d'una tercera escultura, com ells mateixos deien, "per donar conformitat e raho a la obra"; així és com ho exposaven el 25 d'abril de l'any 1400 en una de les seves reunions habituals (260). Un ciutadà anònim ("que no vol son nom sia publicat") oferí costejar una imatge de l'arcàngel sant Rafael pel qual sentia una gran devoció; deixava al criteri dels consellers l'elecció del lloc on s'hauria de col·locar, però en proposava dos: el Saló de Cent, "prop la dita imatge de la nostra dona", o bé l'exterior de l'edifici, "sobre lo portal major ... a la part de fora". Només posava una condició: una vegada el lloc decidit, mai més es podria canviar ("que ja mes no's puxa levar d'aquell loch on lo Consell ara elegira que sia posada"), exceptuant el cas d'una reparació ("si donchs no per adobar o repararla si necessari ho havia") (261).

Finalment, el Consell de Cent decidí la seva col·locació "sobre lo portal major", és a dir, damunt de l'escut reial pagat a Jordi Joan; al mateix temps convenia que fos feta una altra imatge, en aquest cas de sant Andreu, patró dels consellers, per completar el grup escultòric del Saló de Cent. Ja hem vist com aquesta darrera imatge fou feta, amb tota seguretat, per Pere çà Anglada (veure apartat 7.4.2.).

Alguns historiadors, possiblement pel fet de no haver revisat les fonts originals, han interpretat de forma inexacta aquest document; segons ells, l'anònim ciutadà volia que el sant Rafael fos col·locat al Saló de Cent, però els consellers no varen acceptar la seva proposta, tot determinant que fos la façana el seu lloc d'emplaçament (262).

Molt possiblement, el desig d'aquesta persona de mantenir-se en l'anonimat fou, en part, la causa que tampoc s'esmentés a l'artista encarregat de fer l'àngel.

No obstant això, dos anys després, concretament el 16 de març de 1402, el clavari de la ciutat enregistrava, en el seu llibre de comptes, la quantitat de 9 lliures i 10 diners a l'escultor Pere çà Anglada "per satisfacció dels treballs que sostenes en fer ab bells plomatges e en daurar les ales de la image posat en lo front del alberch o casa del Consell ... la qual image en honor del gloriós Archangel Sant Raphael hi ere collocada..." (263). A l'anotació s'especificava que l'àngel ja tenia unes ales però que eren massa senzilles i discordants amb la bellesa de l'àngel ("eren sens plomatge e non eren axi belles com pertanye a la bellesa del dit image..."); era el primer cop que la imatge rebia un elogi per escrit.

Mantenim encara l'esperança de trobar en algun manual notarial el nom d'aquest ciutadà que pagà la imatge, així com una referència a la seva donació i a l'artista encarregat de dur-la a terme; fins ara, tot i haver dedicat moltes hores a aquesta recerca, els resultats han estat totalment infructuosos.

Hi havia una possibilitat que nosaltres també varem intentar aclarir; el notari que apareix citat a la carta de pagament de les ales de l'àngel és Bernat Gili, i era lògic de pensar que podia haver estat ell mateix el notari que intervingué en la formalització dels tractes per a la realització de la imatge. Però a l'Arxiu de Protocols de Barcelona hi ha només un manual d'aquest notari i, dissortadament, és un manual testamentari (264).

Tot i així, nosaltres creiem que hi ha raons documentals, a més d'estilístiques, que recolzen l'atribució a Pere çà Anglada. El ciutadà anònim no diu pas que la imatge de sant Rafael estigui ja feta, sinó que especifica que "fara fer una bella imatge". D'altra banda, els consellers també acorden que "sia feta una bella imatge ... al benaurat apostol Sant Andreu...". Per tant, en el moment de la decisió cap de les dues imatges no havia estat feta; si sabem que la de sant Andreu s'encarregà a çà Anglada, bé podia ser ell mateix l'autor de totes dues. Tant una com l'altra tenien punts en comú, sobretot la importància dels llocs als que anaven destinades i el fet que la realització d'ambdues fou resultat d'una decisió conjunta.

Altrament, sabem que aleshores Pere çà Anglada era un escultor que gaudia de molt bona reputació professional i que estava treballant activament per a la ciutat. Si dos anys després se'l cridava per fer amb magnificència les ales de l'àngel és més que possible que previament ja se l'hauria escollit per la imatge.

Sabem que totes aquestes argumentacions documentals no són, en absolut, suficients com per poder arribar a conclusions definitives sobre la paternitat de l'arcàngel sant Rafael de l'Ajuntament barceloní; però per a nosaltres són un gran complement de l'argumentació estilística.

Característiques de la imatge.— Les mesures d'aquesta imatge són les següents:

alçada: 1'90 metres

amplada: 0'77 metres

gruix: 0'50 metres (265).

La imatge de l'arcàngel sant Rafael, esculpida en pedra de Montjuïc (gres), es recolza damunt d'una mènsula finament treballada en forma de testa monstruosa: el seu nas és gran, aixafat, la seva boca enorme, les celles molt pronunciades, el front arrugat i els seus cabells, més aviat llargs i arrissats, en forma de rinxols molt recargolats; queus aus rapinyaires, potser

àguiles, emmarquen aquest rostre monstruós tot mossegant-li i estirant-li les orelles amb els seus becs. Duran i Sanpere ja insistia en la similitud d'aquest ésser monstruós amb les caràtules de la trona de la cateural de Barcelona i d'algunes misericòrdies del seu cor, obres totes elles de Pere çà Anglada (266).

La imatge de l'arcàngel està coronada per un gran dosser d'estructura poligonal, rematat per un altíssim pinacle, seguint una disposició molt corrent a l'època gòtica. Aquest dosser ostenta un delicadíssim treball de traseria calada.

El rostre de l'arcàngel és rodó, amb les galtes molt plenes, tal com els feia çà Anglada (267); el seu front, ample i dilatat; els seus ulls, grans i en forma d'ametlla, seguint també una disposició molt semblant als de les imatges de la trona de la catedral; el nas no respon al desig de crear un tipus, sinó, més aviat, a l'intent de fer un retrat, potser el del generós ciutadà que va pagar la imatge; la boca és petita i lleugerament somrient, amb el mateix somriure enigmàtic que tenen les imatges del nostre escultor. Finalment, el coll és curt, tan sols està indicat.

Pel que fa a la manera com l'artista ha resolt la disposició dels cabells —uns rínxols molt espectaculars, ordenats com a tirabuixons—, tot i que recorda molt les solucions de çà Anglada, cal dir que és una moda comuna a l'època i no pas una característica exclusiva de cap escultor; les semblances són més aviat de tipus tècnic, de la manera com l'artista incideix amb l'eina damunt la pedra per aconseguir unes petites mates organitzades de cabell.

La imatge, com dirien els seus contemporanis, "va vestida de camís"; aquest vestit li arriba als peus, on es recolza folgadamente. Porta el coll ricament decorat amb unes fulles estilitzades sobre fons picotejat; aquest motiu ornamental, extraordinàriament elegant, és el mateix que ostenta la imatge jacent de sant Oleguer, com sabem, obra segura de Pere çà Anglada. Damunt del vestit o camisa porta una túnica ricament plegada, creua

da pel davant i recollida als braços. Les vores d'aquesta túnica s'adornen amb una sanefa de motius florals aïllats sobre un fons picotejat; aquest motiu decoratiu el trobem a moltes escultures contemporànies i per tant és difícil considerar-lo un element individualitzador; però la manera com es troba tractat aquí és exactament la mateixa que veiem als àngels-mènula de la trona i a la imatge de la Verge del grup de l'Anunciació de la seva escala d'accés. Creiem, per tant, que és un detall que cal tenir en compte.

Els plecs són abundants i variats; s'ordenen en grups paral·lels i la impressió no és de rigidesa sinó de gran suavitat, sobretot perquè la part més sobresortint és molt arrodonida. També aquí, tal i com veiem a les imatges de la trona, els plecs es dobleguen repetidament sobre ells mateixos, provocant una forta impressió de volum i de clarobscur.

No hi ha dubte que tot el que s'ha dit fins ara ens apropa a l'estil de çà Anglada i, ahora, a la manera de fer pròpia de l'escultura de la fi del segle.

A la seva mà esquerra porta un filacteri i la creta ha desaparegut. Sabem que en aquesta mà hi portava una espasa que fou reparada en diferents ocasions (268); precisament l'espasa és l'atribut dels àngels custodis, considerats com a protectors de la ciutat (269).

A banda i banda de la imatge hi ha dues carteles treballades en relleu, que porten la inscripció "RAFAEL ANGELO"; les lletres, ricament elaborades amb decoració fitomòrfica, són iguals a les que hi ha en altres obres contemporànies. Així, en una de les parets exteriors de la catedral de Barcelona, concretament la que fa angle amb la porta de la Pietat i que correspon a la sagristia, hi ha la laua sepulcral d'una dona anomenada Valença, vídua d'un tal B. Moner, que porta una inscripció emmarcada per les lletres J.H.S., exactament iguals a les de la façana de l'Ajuntament. Aquesta laua sepulcral era primitivament a l'absis de la capella de sant Antoni, a l'interior de la mateixa catedral, es

sent reutilitzada en l'ampliació de la sagristia al segle XVI; sabem per la documentació que extracta d'una obra de Francesc Marata (270), escultor que havia treballat al cor i actiu en altres indrets de Barcelona (veure apartat 40.2). Tot i que ja en parlarem més en davant, hem esmentat aquesta circumstància perquè creiem que hi ha la possibilitat que Francesc Marata fos un dels escultors-decoradors a les ordres de l'arquitecte Arnau Bargués; això seria molt interessant, si tenim en compte que Marata es devia formar com escultor a les ordres de çà Anglada, al cor de la catedral.

Les mateixes lletres esmentades les trobem també a l'antiga porta de l'Escrivania de la Casa de la Ciutat, que es troba actualment a l'esquerra del pati d'ingrés per la plaça de Sant Jaume.

Mereixen un comentari especial les ales de bronze de l'arcàngel sant Rafael, magestuosament desplegades cap a dalt i que, segons ens consta documentalment, foren fetes per Pere çà Anglada. Amb motiu del VI^e Centenari de la construcció de Saló de Cent, les ales foren traslladades al Museu d'Història de la Ciutat per ésser netejades i fer-ne una reproducció; això ens permeté de veure-les d'aprop i admirar-ne el treball. Ambdues ales són idèntiques, tenen 1'90 metres de largària màxima i a la seva part més ampla arriben als 0'47 metres. Una planxa completament llisa amb els contorns treballats a manera de fulles de llorer serveix de base a nombroses peces de la mateixa estructura foliàcia, enganxades amb claus; altres fulles es sobreposen parcialment a les primeres tot amagant-ne els claus, i així successivament fins a cobrir la totalitat de la planxa base.

Es tracta d'un treball molt delicat que ens permet de corroborar l'habilitat de Pere çà Anglada en l'art dels metalls; recordem que feia poc temps que el mateix escultor havia realitzat un àngel de llautó per guarnir la font de les Voltes dels Fusters i dels Boters.

Comentari a les diferents atribucions.— La imatge de l'arcàngel sant Rafael ha estat atribuïda a Jordi Joan, Pere ça Anglada, França Salau i, fins i tot, en alguna ocasió, a Pere Joan.

Sanpere i Miquel apuntava la possibilitat que fos Jordi Joan l'autor (271), tot argumentant que si els documents afirmaven que aquest escultor havia fet els escuts i el mig cos d'àngel de la mateixa façana, també podia haver realitzar la imatge de l'arcàngel. Però l'estil de Jordi Joan, encara que no està definit del tot, sembla molt més aprop de la modalitat trescentista catalana que no pas de les novedats realistes de les darrerries del segle XIV, que són, precisament, les que reflecteix la imatge de sant Rafael. Dieulafoy ja no ho donava com a possible, sinó que afirmava que Jordi de Déu era l'autor de l'arcàngel (272).

Verrié proposa com a molt probable el nom de França Salau, tot basant-se en la similitud estilística d'aquesta imatge amb la decoració escultòrica del Palau del rei Martí a Poblet i en el fet que aquest escultor era un artista al servei d'Arnau Bargués, arquitecte, simultàniament, de la Casa de la Ciutat de Barcelona i del Palau de Poblet (273). Gudiol i Ricart està d'acord amb la mateixa hipòtesi (274). Crec, personalment, que existeix una raó de pes per a fer dubtar de l'atribució de l'arcàngel a l'escultor de Poblet: França Salau restava a Poblet, dirigint les obres del Palau, quan Arnau Bargués se'n anava a Barcelona per tenir cura de les obres de la Casa de la Ciutat; per tant, quan fou realitzada la imatge de sant Rafael, Salau estrobava a Poblet i molt difícilment podria ser-ne l'autor. No hi ha dubte que, estilísticament, existeix un parentiu molt gran entre l'obra de Poblet i la que ara ens ocupa i que encara queden moltes qüestions per resoldre en relació amb això, però nosaltres creiem que l'estil de Pere ça Anglada és més a la vora del de l'àngel de l'Ajuntament barceloní.

Ja hem dit al començament que Duran i Sanpere s'inclina per ça Anglada; les seves argumentacions són

bàsicament estilístiques (275). Aquesta mateixa opinió ha estat recolzada darrerament per Yarza (276).

En darrer lloc, un autor anglès, Hersey, arriba a afirmar que extracta d'una de les obres cabdals de Pere Joan (277); en aquest cas sembla tractar-se d'un error en la consulta bibliogràfica més que no d'una opinió fonamentada amb una anàlisi estilística.

Personalment, tot i que considerem com a molt probable que aquesta magnífica escultura fos realitzada per çà Anglada, no podem rebutjar les altres hipòtesis fins que tinguem proves segures de caracter documental. Les evidents similituds estilístiques entre alguns escultors contemporanis i l'important paper que devien jugar alguns components dels seus tallers, totalment desconeguts, fan molt més difícil el poder arribar a donar conclusions certes.

7.5. ALTRES ACTIVITATS

Fins aquí ens hem fet ressò de les obres que Pere çà Anglada realitzà per a les autoritats eclesiàstiques de la catedral de Barcelona així com per al govern municipal de la mateixa ciutat. Sens dubte aquestes foren les seves realitzacions més importants, amb les quals assolí un gran prestigi, però no pas les úniques. D'una banda desconeixem el que va fer durant els primers anys de la seva activitat professional —les dades en aquest sentit són molt poc clarificadores—, com també ignorem la seva continuïtat a partir de l'any 1407, moment en que desapareix d'una forma sobtada.

La darrera notícia documental que tenim d'aquest artista ens assabenta d'un encàrrec diferent dels anteriors però, molt possiblement, habitual dins la seva activitat professional; la comanda en qüestió consistia en una imatge de la Verge que havia de presidir el retaule major de la catedral de Monreale a Sicília. En aquest cas ni tan sols tenim la certesa que l'obra es realitzés, però cal suposar que l'elecció per part de Pere de Queralt venia avalada per altres treballs semblants que Pere çà Anglada devia haver fet.

Així doncs, nosaltres hem cregut veure l'estil de l'escultor o, si més no, un parentiu amb la seva producció, en una imatge de la Verge que, procedent de l'església de Santa Maria de Mataró, es conserva actualment al museu-arxiu de la mateixa església i que, molt possiblement, havia presidit un retaule.

En canvi, discrepem totalment de la tradicional atribució a Pere çà Anglada de la MaredeDéu que presidia el retaule major de l'església de Santes Creus; estilísticament la veiem més aprop de l'art d'Antoni

Canet, la qual cosa no vol dir pas que la considerem una obra directa d'aquest escultor.

7.5.1. La Verge del retaule major de la catedral de Monreale, a Sicília.

El 15 de març de l'any 1407 es signava a València un contracte entre el noble Pere de Queralt i el pintor Guerau Gener; el darrer es comprometia a pintar un retaule per a l'altar major de la catedral de Monreale. Pere de Queralt volia, a més a més, que fos en Pere çà Anglada qui tallés en fusta la imatge de la Verge que havia de presidir el conjunt.

El problema de la datació del document.- El contracte per a la realització d'aquest retaule, un document de gran importància per a la història de l'art català a Sicília, fou donat a coneixer l'any 1880 per Andreu Balaguer i Merino; la troballa havia tingut lloc a Barcelona (278).

Donat l'estat defectuós en que estrobava el document, l'esmentat historiador no va poder deixirar amb exactitud la data del contracte; tant sols aclarí el fet que es tractava d'un dia 15 de març. Balaguer i Merino feu ús d'un dietari barceloní i trobà que la data podia correspondre perfectament a l'any 1401 (279).

D'altra banda, l'historiador sicilià Antonio Salinas, en un comentari a la publicació del document, advertia de la circumstància que Pere de Queralt era pare de Guerau Queralt, arquebisbe de Monreale, entre els anys 1403 i 1407 (280); semblava, doncs, més lògic que Pere de Queralt decidís la realització del retaule per les dates de l'arquebisbat del seu fill.

En l'anomenat "Dietari del Antich Consell Barceloní" (281) consta que el dia 15 de març de l'any 1407 tornava a ésser dimarts (282). Per tant, és igualment versemblant que el retaule fos contractat l'any 1407; aquesta és l'opinió de R. Starraba, conseller de la "Società Siciliana per la Storia Patria", A. Salinas i A. Duran i Sanpere (283).

L'any 1407 era el darrer de l'arquebisbat de Guerau Queralt, i també sabem que per aquestes dates el pintor Guerau Gener es trobava treballant a València, ciutat on es signà el contracte (284).

El pintor Guerau Gener.- La primera notícia que tenim de Guerau Gener correspon a l'any 1390; concretament es tracta de la signatura d'una carta de pagament davant del notari de Barcelona Joan Eiximeno (285).

Un any després, el 26 de juny de 1391, es comprometia a treballar com a aprenent, durant dos anys, al taller de Lluís Borrassà (286), però el pacte quedà trencat al cap de dos mesos (287). Tenia aleshores 22 anys.

L'any 1401 cobrava uns diners per la realització del retaule de sant Bartomeu i santa Isabel, conservat a la catedral de Barcelona; extracta d'una obra mediocre pertanyent molt possiblement a la seva fase de formació (288).

Poc a poc degué anar assolint un cert reconeixement, puix l'any 1405 es trobava a València treballant amb Gonçal Peris i Marçal de Sas (289), i, el més segur, rebia dos anys després, el 1407, a la mateixa ciutat, l'important encàrrec del retaule major per a la Seu de Monreale a Sicília.

L'activitat de Guerau Gener es pot constatar, finalment, en la realització del retaule major de Santes Creus, obra en la qual també intervingueren Pere Serra i Lluís Borrassà. Hi ha dubtes pel que fa a la seva cronologia (vegeu apartat 9.6.1).

Característiques del retaule.- Tal i com era usual a l'època, el client escollia els materials, les mesures i les diferents escenes del retaule; tot això quedava ben especificat al contracte.

Aquesta és l'única informació que tenim del retaule de Monreale, ja que ni tan sols sabem si va arribar-se a realitzar (290). Res no ens diuen els cronistes i historiadors de l'illa i, per tant, hi ha la possibilitat que l'encàrrec de Pere de Queralt mai no arribés a la capital siciliana (294).

Pere de Queralt volia que la fusta utilitzada per a l'estructura arquitectònica del retaule fos "l'alber blanch". L'alçada de la peça seria de 21 pams de cana de Barcelona, més 4'5 pams la predel·la; és a dir, que l'altura total del retaule seria d'uns 5'12 metres (292). Al mig de la predel·la s'hi havia de col·locar un tabernacle, també de fusta i, damunt seu, "una imatge de madona Sancta Maria, de la dita fusta, qui stiga sobre una represa..."; la Verge havia de tenir nou pams de la mateixa cana i també s'especificava que aniria sobremuntada per un altíssim dossier de "fusta entretallada" d'una alçada de 23 pams, uns 4'5 metres.

A dreta i esquerra de la composició central havien d'ordenar-se vuit taules, amb escenes de la vida de la Verge; concretament, s'hi representarien la Presentació, la Visitació, la Nativitat, l'Adoració dels Reis, la Resurrecció, l'Ascensió, la Pentacosta i l'Assumpció.

Guerau Gener es comprometia a utilitzar bons colors: "azur d'Acre", "aur de flori de Florença", "azur d'Alamanya" i "arseni colrat". I, al mateix temps, prometia que l'obra estaria acabada al cap de dos anys. Pere de Queralt li pagaria per tota l'obra 350 florins de Florència.

En el cas que el retaule arribés a realitzar-se, devia ésser molt semblant al de l'altar major de Santes Creus, tant per les seves escenes com per la seva estructura.

És molt interessant, si més no documentalment, el fet que Pere de Queralt especificqués el seu desig que la imatge de la Verge fos encarregada a Pere çà Anglada: "...la qual ymage hage e sia tengut de fer an Pere San-

glada, ymaginayre, ciutada de Barcelona...". Es tractava d'un retaule de grans dimensions i destinat a un lloc molt important, la qual cosa serveix per a confirmar el renom assolit pel nostre escultor així com certa experiència en aquest tipus de treball.

Finalment, si acceptem la data de 1407 com la més probable, sóm davant de la darrera notícia documental de Pere çà Anglada; l'escultor desapareix, precisament, en el seu millor moment professional; ho ignorem tot a partir d'aleshores.

7.5.2. LA MARE DE DÉU DEL MUSEU-ARXIU DE SANTA
MARIA DE MATARÓ

Al Museu-Arxiu de Santa Maria, actualment en període de remodelació, es conserva una delicada imatge de la Verge amb el Nen, esculpida en alabastre, que, per les seves característiques, hem de considerar plenament gòtica.

Consta que, durant molt de temps, aquesta imatge va romandre a l'exterior de l'església de Sta. Maria, a l'anomenat Portal Xic, protegida per una fornícula. En aquest indret havia sofert diversos desperfectes i, des de començaments de segle, fou guardada a l'interior, a la cripta dels Dolors (293).

Després, per decisió del bisbe de Barcelona, Enric Reig, que l'any 1917 féu una Visita Pastoral a l'església, la imatge fou traslladada al Museu Diocesà de la ciutat comtal, lloc on es guardà durant bastants anys fins la seva recuperació definitiva per a Mataró (294).

La seva procedència.- Les opinions pel que fa a la ubicació original de la imatge i a la seva cronologia no han estat coincidents.

A començaments del segle XV, amb la incorporació de Mataró a la Corona i la seva primera organització com a municipi, s'iniciava una etapa florent per a la vila; consta que, aleshores, s'estava refent l'església de Santa Maria i que el seu interior fou garnit amb nous retaules (295). Hom coincideix en afirmar que l'any 1446 ja existia el retaule de l'altat major (296), uedicat versemblantment a la Mare de Déu, i també s'ha donat com a molt possible que la imatge de la Verge que suara comentem hagués presidit aquest retaule (297).

De tota manera, caldria averiguar alguna cosa més sobre la data de la construcció d'aquest retaule i sobre les seves característiques —mides, iconografia...

—, per a poder confirmar o rebutjar la seva relació amb la mare de déu del museu-arxiu. Malgrat la manca d'informació en aquest sentit, el que és evident és que la imatge és gòtica i que, si realment presidí algun retaule, aquest havia de ser el gòtic i no pas el pintat en època renaixentista.

En relació amb això, alguns autors havien considerat que la imatge de Santa Maria era una obra d'estil renaixentista, pertanyent al retaule pintat per Nicolau de Credensa, Enrique Fernandes i Pedro Nunyes, entre els anys 1532 i 1537. Així ho afirmaven Ferrer i Clariana (298) i el mateix Madurell i Marimon en el seu important treball sobre aquests pintors (299).

Pel que es dedueix de la documentació, els esmentats artistes es comprometien a enllestir un retaule que ja feia anys que era començat, però que encara no s'havia pintat (300). Tenint en compte les dates i la darrera informació documental és possible que a Nicolau de Credensa, Enrique Fernandes i Pedro Nunyes se'ls encarregués la pintura d'un retaule, l'estructura arquitectònica del qual fos anterior, el més segur gòtica de finals del segle XV. Per tant, hauriem d'acceptar la construcció d'un nou retaule, amb una estructura encara gòtica però avançada, que hauria substituït l'anterior retaule, existent l'any 1446, i que després, ja dins el segle XVI, s'hauria pintat amb el nou estil del Renaixement.

Davant d'això, no podem acceptar de cap manera que la Verge amb el Nen que suara comentem fos contemporània a aquest retaule darrerament esmentat; estilísticament —com ara veurem— és molt anterior, tant pel que fa a la construcció de l'estructura arquitectònica com a la seva pintura. L'únic que podem admetre és que es tractés d'una peça reaprofitada d'època anterior, però, de cap manera no és pot considerar una imatge d'estil renaixentista. Per tant, i tornant al principi, seria més lògic el creure-la formant part del retaule que presidia l'altar major l'any 1446 i que, possiblement, ja era fet des de començaments del segle XV. Tant

sols hi ha un detall que no encaixa massa, i que fa referència a les mides d'aquesta escultura: la Verge té 0'67 metres d'alçada total; creiem que és massa petita per a poder formar part d'un retaule que presidís l'altar major. Per tant, no podem descartar la possibilitat que aquesta imatge es trobés originalment en un altre indret de l'església de Santa Maria, potser en alguna capella o a l'exterior, presidint el timpà d'una porta o protegida per una fornícula.

(301)

Consideracions estilístiques i d'atribució.-

La Verge, d'alabastre i amb restes de policromia (blau i vermell), té una alçada total de 0'67 metres. Tret d'alguns petits desperfectes, el seu estat de conservació és acceptable. La figura de la Verge té el cap trencat i enganxat, el nas estroba una mica escapçat i li manca la mà dreta on devia dur un atribut. El Nen també ha perdut les mans i part dels braços, tot i que encara es poden veure les potes d'un ocell que devia aguantar amb la seva mà esquerra.

La Verge porta un vestit escotat i generosament plegat a partir de la cintura; aquesta és més aviat alta i s'estreny amb un cinyell decorat amb relleus poc profunds i molt sumaris. El mantell no li cobreix el cap, sinó que només li tapa les espatlles i li embolcalla els braços, tot provocant una caiguda suau de plecs, entortolligats a manera d'espiral; l'efecte del conjunt és més decoratiu que no pas naturalista.

El rostre de la Verge és més aviat rodó; la barbata és partida i la boca petita i lleugerament somrient. És molt característica la manera de fer els ulls, tot marcant quasi excessivament les parpelles (302). Els seus cabells són llargs però no gaire i lleugerament ondulats, es guarneix amb una corona i no porta vel.

Com acostuma a ser habitual a les imatges de l'època, el cos de la Verge presenta una suau inclinació o "contraposto" (303), postura que facilita el sos-

teniment del Nen.

Pel que fa a l'estil, al Nen se li puen aplicar les mateixes característiques que a la figura de la Mare. Com ja hem apuntat abans, devia portar a la mà un ocell, del qual en queden només les potes; per les dimensions d'aquestes i la seva aparença és possible que pertanyessin a un ocell de rapinya, tipus força freqüent en les Verges del Midi francès (304). Però, de fet, l'ocell és un atribut molt usual en els grups escultòrics de la Verge amb el Nen durant el segle XIV (305). I, possiblement, l'origen iconogràfic s'hagi de buscar en els evangelis apòcrifs (306).

La Verge de Mataró no és, evidentment, renai-xentista, però, tampoc, d'un primer moment del gòtic. Pels seus trets estilístics cal situar-la entorn de l'any 1400 i estretament relacionada amb l'escola de Barcelona. En quant a la paternitat, creiem que hi ha raons de pes —tot establint comparacions— per vincular-la a la darrera etapa de la producció de Jordi de Déu. En un altre moment ja hem fet referència als canvis d'estil que tenen lloc en les últimes obres docu-men-tades de Jordi de Déu i a la necessitat de veure en aquest fet la creixent participació del seu taller o la col.laboració d'algun altre escultor més lligat als nous corrents internacionals (307).

Paral.lelament a les coincidències existents entre la Verge de museu-arxiu de Santa Maria i alguns aspectes de la producció avançada de Jordi de Déu —aleshores ja esmentat a la documentació com a Jordi Joan—, hem pogut constatar un altre fet que ens ha cridat especialment l'atenció. Es tracta de la relació, no tant pel que fa als trets de la cara, sinó pel que fa a la solució donada al cos i al plegat de les robes, entre la imatge de Mataró i el grup escultòric de l'Anunciaió que corona l'escala d'accés a la trona de la catedral de Barcelona (veure apartat 7.3.2.2.). Aquesta és una obra tradicionalment atribuïda a Jordi de Déu, però que nosaltres hem intentat demostrar que es troba

més aprop de Pere çà Anglada, sobretot pel que fa a la solució donada a les cares, a més d'altres detalls.

Aquestes interferències són difícils d'expli-
car; però ens atrevim a suggerir una possibilitat no
tinguda en compte fins ara: que durant un temps existís
una relació professional entre Jordi de Déu i Pere çà
Anglada; o bé, dins la mateixa línia però anant una mi-
ca més lluny, que Pere çà Anglada s'hagués format al
taller de Jordi de Déu. Aleshores és quan, potser, po-
driem justificar les freqüents relacions entre la pro-
ducció de Pere çà Anglada i alguns detalls de la de Jor-
di de Déu, tot tenint també en compte la seva parcial
contemporaneïtat.

Potser no és del tot casual que en els llocs
on treballa Jordi de Déu trobem, amb certa freqüència,
l'activitat paral·lela de Pere çà Anglada; aquest és el
cas del cor de la catedral de Barcelona (el mestre Jor-
di, versemblantement de Déu, decora les parets de tan-
cament i Pere çà Anglada s'encarrega de l'obra de fusta) (308) i, també, el de la façana de l'Ajuntament de
la mateixa ciutat (la documentació parla de Jordi de
Déu i, per via de l'anàlisi estilística hem pogut atri-
buir a çà Anglada l'àngel que corona la porta d'entra-
da) (309).

En darrer lloc tenim encara una altra infor-
mació, en aquest cas documental, que pot aclarir-nos
quelcom. Desconeixem si Jordi de Déu o Pere çà Anglada
treballaren alguna vegada per a Mataró; però sabem al-
guna cosa de les atencions que rebé l'església de San-
ta Maria per part del que, aleshores, era bisbe de Bar-
celona, Ramon d'Escales. El 28 de juny de l'any 1392
el bisbe escrivia al canonge i rector de Santa Maria i
als obrers de la parròquia per ordenar-los la construc-
ció d'un moble per guardar els ornaments (310). Per
aquelles mateixes dates existien relacions de client-
artista entre Ramon d'Escales i Jordi de Déu per la
construcció de les parets del cor de la catedral i,
una mica després, amb Pere çà Anglada pel cadirat del

mateix cor. Podria haver estat el mateix Ramon d'Escalles qui encarregués la imatge per a Mataró a algun dels dos artistes?

Per acabar, tot i que encara ens queden dues entorn a la paternitat de la Verge de Santa Maria, el que sí podem assegurar és que respon totalment a la tipologia corrent a la Catalunya pels voltants de 1400: cares amples, canon més aviat curt, cos alt i un lleuger abombament de la cintura; aquestes característiques són pròpies de l'escultura borgonyona, però, d'una forma més generalitzada, val a dir que l'aparença d'aquestes imatges, i això també pel que fa a la de Mataró, cal incloure-la dins de l'estil internacional, estil que provoca una unificació de criteris que, de vegades, ens dificulta l'establir diferències i assignar atribucions (311).

7.6. NOTES

- (1) CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la catedral de Barcelona, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", vol. VII, (1913-1914), pp. 28-30.
- (2) Idem, idem, pp. 128-129.
- (3) Pere de Planella fou bisbe d'Elna (1361-1371) abans de ser-ho de Barcelona (PUIGGARI, J.: Catalogue biographique des évêques d'Elne, Perpignan, 1848, pp. 62-63).
- (4) Gràcies a l'operació de neteja i restauració de la catedral duta a terme entre 1968 i 1972, es recuperà la policromia de les claus de volta, i s'observà que les tres primeres de la nau principal portaven en el gruix del seu tambor l'escut del bisbe Pere de Planella. Sobre aquests treballs vegeu BASSEGODA I NONELL, J.: La catedral de Barcelona. Su restauración, (1968-1972), Barcelona, 1973, p. 142.
- (5) La col·locació d'aquest escut a les claus de volta estigué envoltada d'una circumstància ben curiosa. Les autoritats municipals, que també havien subvencionat l'obra, manifestaren la seva disconformitat, ja que no consideraven just que es poses sin escuts particulars en una obra de caracter col·lectiu. El govern municipal decidí retirar les sub

vencions mentre el bisbe no tregués els esmentats escuts. Però Pere de Planella no arribaria mai a treure'ls. Per a més informació sobre aquest fet vegeu CARRERAS CANDI, F.: Miscelánea Histórica catalana, serie II, Barcelona, 1906, p. 195.

- (6) GUDIOL I CUNILL, J.: Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana, vol. II, Vic, 1933, pp. 394-395.
- (7) CARRERAS CANDI, F.: Miscelánea Histórica..., op. cit., p. 214; del mateix autor: Les obres de la catedral..., op. cit., p. 307. Transcribim per primera vegada la totalitat del document; vegeu Apèndix documental, doc.33.
- (8) La circulació de carros pels carrers estava prohibida, car es feia malbé l'empeurat.
- (9) Arxiu de la Catedral de Barcelona, Llibre d'Obra, anys 1391-1392, fols. 12 i ss. També a finals de 1392 quedava pavimentada la part del davant del cor, (CARRERAS CANDI, F.: Miscelánea Histórica..., op. cit., p. 214.
- (10) Remetem a la nota 7
- (11) DURAN i SANPERE, A.: Visita a la Catedral. Octava jornada: La Capilla del Obispo Escales y el Coro, "Barcelona. Divulgación Histórica", vol.II, (1946), p. 340. GUDIOL i RICART, J. a Barcelona, ("Guias artísticas de España"), Barcelona, 1946, pp. 34-36, afegeixen el nom de Pere Joan, la qual cosa és impossible d'acceptar, ja que l'any 1390 Pere Joan encara havia de neixer.
- (12) JUNYENT, E.: Notes inèdites sobre el monestir de Ripoll, "Analecta Sacra Tarraconensia", vol. IX, (1933), pp. 187 i ss.

- (13) MADURELL i MARIMON, J.M.: El Arte en la Comarca Alta de Urgell, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. IV, (juliol-octubre 1946), pp. 292-293, nota 103.
- (14) Per aquesta i altres dades sobre Jordi de Déu, vegeu CAPDEVILA, S.: La Seu de Tarragona, "Analecta Sacra Tarraconensia", vol. X, (1934), pp. 104-105.
- (15) Per l'estudi de l'escala de la trona i de l'Anunciació que la corona remetem a l'apartat 7.3.2.
- (16) GUDIOL i RICART, J.: Barcelona, "Guias artísticas de España", Barcelona, 1946, p. 36. L'autor atribueix a çà Anglada la cadira episcopal, tot considerant-la una de les peces més refinades de la seva producció. Posteriorment ha estat atribuïda al mateix escultor per VERRIÉ, F.P.: Barcelona antigua, "Los monumentos cardinales de España", vol. XII, Madrid, 1952, p. 24; i per DURAN SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J.: Escultura gòtica, "Ars Hispaniae", vol. VIII, Madrid, 1956, p. 230.
- (17) PUIG y PUIG, S.: Episcopologio de la Sede Barcinonense, Barcelona, 1906, pp. 264-269.
- (18) PUIGGARI, J.: Catalogue biographique des évêques d'Elne, Perpignan, 1842, pp. 62-63.
- (19) FRFIXAS, P.: L'art gòtic a Girona, segles XIV i XV, Girona, 1983, p. 115. L'autor recorda la data del contracte amb el mestre Aloi per la realització de la cadira gironina (any 1351) però s'equivoca quan diu que això tenia lloc en temps del bisbe Arnau de Mont-rodó, ja que aquest moria l'any 1348.

- (20) A.C.B., Administració de la Sagristia, any 1385, fol. 37v°. Vegeu Apèndix documental, doc. 28.
- (21) En relació a aquest cor anterior hem trobat unes anotacions documentals que comentem a l'apartat 7.3.1. a aquest mateix capítol.
- (22) A.C.B., Administració de la Sagristia, anys 1407-1408, fol. 93.
- (23) Idem, idem, fol. 93v°.
- (24) GULIOL i CUNILL, J.: Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana, vol. II, Vic, 1933, 2ª edició, pp. 448-449: "...los Bisbes y los sacerdotes oficiants usaban també cadires de braços fetes de ferro o fusta, plegadiçes algunes voltes y luxosament tapiçades. Durant lo segle XIV y XV se feren servir molt per aixó los falsistoris o cadires anomenades d'estisora...".
- (24b) Aquí es uóna la modalitat més avançada pel que fa a la representació del tema, ja que és Crist mateix qui corona la Verge.
- (25) El trasllat del cos de sant Oleguer a la seva nova capella tingué lloc el dia 1 de novembre de 1380 (CARRERAS CANDI, F.: Geografia General de Catalunya. La ciutat de Barcelona, Barcelona, s.a., p. 435. També recull la notícia PUIG y PUIG, S.: Episcopologio..., op. cit., pp. 264-269).
- (26) LURAN SANPERE, A.: Visita a la Catedral. Octava jornada: la capilla del Obispo Escales y el Coro, "Barcelona-Divulgación Histórica", vol. II, (1946), p. 339. L'autor ja s'inclinava per veure-hi representats santa Eulàlia i sant Oleguer.

- (27) Vegeu les reproduccions fotogràfiques de l'obra a l'Arxiu Mas, clixés CB-850 i CB-851.
- (28) Ens referim a la fotografia de l'Arxiu Fotogràfic de l'Institut Municipal d'Història (Casa de l'Arxiaca), clixé D-13.235.
- (29) LURAN SANPERE, A., AINAUD DE LASARTI, J.: Escultura gòtica, op. cit., p. 230: "En la catedral de Gerona encontramos una obra atribuible...se trata del monumento funerario del obispo Arnaldo de Montrodón (1384)...". GUDIOL RICART, J.: Arte dins Catalunya, "Tierras de España", Barcelona, 1974, p. 253: "...Pere Sanglada se formó probablemente en Gerona, pues en la catedral de esta ciudad se halla una obra que cabe atribuir a sus comienzos: el sepulcro de Arnau de Montrodón (1384) de marcada tendencia hacia la monumentalidad...".
- Hi ha una confusió en la data de la mort d'Arnau de Mont-rodó, perquè no tingué lloc el 1384 sinó el 1348.
- GUDIOL RICART, J., AINAUD DE LASARTE, J. i ALCOLEA, S.: Arte de España. Catalunya, Barcelona, 1955, p. 51: "La catedral gerundense puede presentar como obra suya probable el sepulcro de Bertrán de Montrodón (muert. en 1384)".
- Ara bé, sembla tractar-se d'una confusió de noms.
- (30) FREIXAS, P.: L'art gòtic..., op. cit., pp. 117-118. L'autor torna a atribuir a ça Anglada el sepulcre de Bertran de Mont-rodó, quan en realitat el que pot apropiar-se-li és el d'Arnau. De fet, és aquest darrer el que tradicionalment li ha estat atribuït, encara que hi hagi hagut confusions de nom i de data de defunció, perquè és el d'Arnau el que s'apropa molt a la catedral episcopal de Barcelona.

(31) *Ibidem*, p. 37.

() L'art européen vers 1400 (Huitième exposition sous les auspices du Conseil de l'Europe), Kunsthistorisches Museum de Vienna, 7 de maig 1962-31 juliol 1962, p. 319.

() Catàleg del Museu Frederic Marés i Deulovol, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1978, p. 44.

() Vegeu apartat 7.1.2.. Ja hem apuntat les relacions entre la cadira episcopal i el sepulcre a Arnau de Mont-rodó a la Seu de Girona i la impossibilitat de considerar ambdues peces obra de çà Anglada.

(34) GULIOL RICART, J.: Arte dins Catalunya, "Tierras de España", op. cit., p. 261.

(35) CAMPS, J.: Cubells. El Castell. El tresor artístic. Costumari antic i modern. Tàrrrega, 1972.

(36) *Idem, idem*, p. 37.

(40) L'escultor és esmentat a la documentació de diferents maneres: Anglada, Senglada, Sanglada, Çanglada i çanglada. Nosaltres hem escollit la darrera perquè creiem que és la que s'apropa més al nom real, però no pas perquè sigui la més freqüent.

* (41) A.R.P., M.R. 2453: Obreria Drassanes Barcelona (1383-84, Bertran Sala). El 1356, pagament a Pere Sanglada, administrador de les Drassanes; publicat per MADURELL i MARIMON, J.M.: Pere el Cerimoniós i les obres públiques, "Analecta Sacra Tarraconensia", vol. XI (1935), p. 378, nota 37.

(42) Parròquia de Sant Just, Llibre del Arxiu de l'Obra nº 31 (Llista de parroquians, any 1390), fol. 16. El meu agraïment al Sr. Verrié que va facilitar-me la consulta d'una fotocòpia de l'original. La notícia fou recollida pel mateix VERRIÉ F.P.: La iglesia de los Stos. Justo y Pastor, Barcelona, 1944, p. 8.

(43) GUDIOL RICART, J., AINAUD DE LASARTE, J. i AICOLEA, S.: Arte de España. Cataluña, Barcelona, 1955, p. 51; i DURAN SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J.: Escultura gòtica, "Ars Hispaniae", vol. VIII, Madrid, 1956, p. 230.

(44) La primera vegada que el trobem citat és l'any 1386; endarrerir la seva formació als voltants de 1328 ens sembla massa exagerat.

(45) A.H.P.B. Pere Granyana, llig. 1, man., anys 1386-1387, sense foliar. El meu agraïment pòstum al Sr. Maurell i Marimon, que em deixà consultar les seves notes sobre çanglada, algunes de les quals eren inèdites.

* A.C.A. Peial Patrimoni (Mestre racional)

- (46) Publicat per MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. III: Addenda al apéndice documental, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. X (1952) p. 88. Vegeu Apèndix documental, doc.31.
- (47) Vegeu l'apartat 7.1.1.
- (48) Vegeu l'Apèndix documental, doc.37.
- (49) El document en qüestió es publica per primera vegada en el present treball. Vegeu Apèndix documental, doc.36.
- (50) A.H.P.B. Bernard Nadal, llig. 21, man. testam. anys 1395-1405, fols. 43 i 44. Publicat per MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà... III ..., op. cit., p. 319.
- (51) Document publicat íntegrament per primera vegada a PUIGGARI i LLOBET, J.: Novas desconegudes sobre dos joyells del art català, "La Renaxensa", nº 9 (Barcelona, 31 de març de 1874), pp. 110-111. Vegeu Apèndix documental, doc.47.
- (52) Idem, idem, p. 111. Vegeu Apèndix documental, doc.54.
- (53) El document es dona a coneixer per primera vegada en el present treball. Vegeu Apèndix documental, doc.60.
- (54) La notícia fou donada a coneixer per DURAN i SAN PERE, A.: Les estatuës de la façana gòtica de la Casa de la Ciutat de Barcelona, "La Veu de Catalunya" (8 de juliol de 1920), p. 5. Vegeu Apèndix documental, doc.63.

- (55) L'època de cobrament fou publicada quasi totalment per MAYER, A.: El estilo gótico en España, Madrid, 1929, pp. 245-246.
- (56) La notícia i la integritat del document foren publicades per primera vegada per MAS, J.: Notes d'esculptors antics a Catalunya, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", vol. VII (1913-1914), p. 117.
- (57) Publicat per primera vegada per DURAN i SANPERE, A.: Un deixeble del pintor Lluís Borrassà a la Catedral de Barcelona (III), "Vida Cristiana", nº 20 (1932-1933), p. 128.
- (58) I.M.H., Lletres Comunes originals, anys 1400-1405, fol. 192, sense data. Vegeu Apèndix documental, doc. 75.
- (59) Possiblement el mateix que coneixem com a mestre major de la catedral de Barcelona, actiu pels mateixos anys.
- (60) Segons consta al Lietari del Antich Consell Barceloní, vol. I: Anys 1390-1446, "Documents històrics inèdits", Barcelona, 1892, p. 140; el novembre de l'any 1405 foren elegits consellers: "Micer Guillem Vallsecha, Francesc Romeu, P. de Ciges, Luis de Gualbes y Johan Ros" i "obriers": "Francech de Camos, Perot dez Pla fill de'n P."
- (61) La totalitat del document es transcriu per primera vegada en el present treball, encara que l'havia donat ja a conèixer MAS, J.: Notes històriques del Bisbat de Barcelona, vol VIII: Lo Fossar de la Séu de Barcelona y ses inscripcions funeraries, Barcelona, 1911, p. 39.

- (62) TARAFFA, F.: De vitis Pontificum Ecclesiae Barchinonem et Comitum ... ab anno 412 usque 1546, fol. 62vº. Es tracta d'un manuscrit conservat a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona.
- (63) AYNERICH, M.: Nomina et Acta Episcoporum Barchinonensium, Barcelona, 1760, p. 375: "Michael de Riçoma dono dedit Ecclesiae Cateurali Capita S. S.V.V. & M.M. Dignae, Benignae, Lefanae & Ursulae".
- (64) DIAGO, F.: Historia de los victoriosissimos antiguos Condes de Barcelona, Barcelona, 1603, p. 303vº: "El Obispo D. Miguel de Riçoma ... dio a la Cateural de Barcelona, engastadas en plata, las cabezas de las santas Virgenes Digna, Benigna, Lefana y Ursula".
- (65) PUIG y PUIG, S.: Episcopologio de la Sede Barchinonense, Barcelona, 1929, p. 255, dóna la mateixa informació.
- (66) Crònica del racional de la ciutat (Recull de documents i estudis), vol. I, fasc. II, Barcelona, 1921, p. 129, nº 51: "1358, maig 6. Processó per col·locar les relíquies de les santes Digne i santha Benigna a la Seu de Barcelona".
- (67) Rúbriques de Bruniquer-(Ceremonial dels Magnífichs Consellers)-, vol. III, Barcelona, 1914, p. 161; s'hi dóna la mateixa notícia.
- (68) VILLANUEVA, J.: Viage literario a las Iglesias de España, vol. XVIII: Viage a Barcelona, Madrid, 1851, pp. 14-15.
- (69) MAS, J.: Notes històriques del Bisbat..., vol. VII, op. cit., p. 39.

- (70) GUERIN, Paul: Tes petits bollandistes, vol. I, p. 547.
- (71) Una part d'aquest apartat ha estat prèviament publicada per l'autora (TERÈS TOMÀS, M.R.: Pereça Anglada, maestro del coro de la catedral de Barcelona: aspectos documentales y formales, "D'Art", nº 5, (1979) pp.51-64). En alguns aspectes ha estat refet i ampliat en el present treball.
- (72) A.C.B. Administració de la Sagristia, any 1383, fols. 41 i 42.
- (73) Idem, idem, any 1385, fol. 38vº. Aquest fuster l'hem trobat també fent altres feines a la catedral (A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1379-81, fols. 116 i 120). Nosaltres apuntem la possibilitat que hi hagi alguna relació entre aquest fuster i l'escultor Pere Moragues.
- (74) A.C.B. Administració de la Sagristia, any 1389, fols. 49 i 49vº.
- (75) Idem, idem, fol. 50vº.
- (76) A.C.B. Administració de la Sagristia, any 1391, fols. 47 i 47vº: "Dimecres a XXVI del mes de març feu adobar algunes cadires e los andadors del cor ...", "Item dissapta a VIII del mes de maig done en Francesch Vilaseque per cadiras que adoba en lo cor".
- (77) CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la Catedral de Barcelona, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", vol. VII (1913-1914), p.308.
- (78) PUIG y PUIG, S.: Episcopologio de la Sede Barcinonense, Barcelona, 1929, pp. 269-276.

- (79) Apèndix documental, uoc. 36.
- (80) Les notícies de l'elecció de ça Anglada, del seu viatge i fins i tot de la compra del cavall, han estat esmentades per la major part d'autors en parlar del cor; la seva referència exacta és la següent: A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1394-1399, portada. vegeu Apèndix documental, uoc. 37.
- (81) Part de l'àntic cor d'Eina era acabada l'any 1294, segons es feia constar en una inscripció que es guardava a la mateixa catedral: ANNO DOMINI M.CC.X.C.IIIII. IOUS SEPTEMBRIS BARTHOLOMEUS CUM DUOBUS FILIIS DE PERPINIANO FECIT PARTEM ISTAM CHORI.
Aquest cor deuria ser el que veuria ça Anglada; no s'ha conservat, però se'n coneix alguna cosa gràcies a una descripció feta l'any 1787 per J. B. CARRERE al seu "Voyage pittoresque de la France", segons la qual les cadires eren de fusta i estaven cobertes d'escultures (DURLIAT, M.: L'art en el regne de Mallorca, Mallorca, 1964, pp. 240-241).
- (82) Un dels itineraris més corrents fet pels correus que sortien de Barcelona era el que, passant per Montpeller i Avinyó, arribava a Paris i a Bruges. Aquest devia ésser l'itinerari seguit per ça Anglada que, pel que es pot deduir, obligava a passar també per la Horgonya; (veure CARRERE, C.: Barcelona, 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi, vol. I, Barcelona, 1978, p. 109.
- (83) A.C.B. Administració de la Sagristia, anys 1401-1403, fol. 39.
- (84) Idem, idem, idem, fol. 53vº.
- (85) Idem, idem, idem, fol. 63.

- (86) Idem, idem, anys 1407-1408, fol. 29vº.
- (87) CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la Catedral..., op. cit., p. 133.
- (88) De vegades se'l cita com a "Mathias". Aquest escultor, expert en el treball de la fusta, intervingué en la construcció d'altres cadirats de cor. Així, al de Santa Maria del Mar, al de la Seu de Manresa (veure GASOL, J.M.: La Seu de Manresa. Monografia Històrica i Guia descriptiva, Manresa, 1978, pp. 110-111); al de l'església de Sant Agustí, de Barcelona, al de la catedral de Vic (veure BRACONS i CLAPÉS, J.: Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic, Vic, 1983, pp. 119-120), i al de l'església de Sant Francesc a Ciutat de Mallorca (veure LLOMPART, G.: Miscel·lània de arquitectura y plástica sacra mallorquina, "Analecta Sacra Tarraconensia", vol. XLVI, (1973), pp. 83 i ss.)
- (89) A.C.B., Miscel·lània, 18, 22. [TERÉS, M.R.: Macià Bonafè y el coro de la catedral de Barcelona (en premsa)].
- (90) A més de les observacions en relació a la fusta del Monseny i de Flandes que trobem en els esmentats capítols, h'hi ha d'altres que esmentem també per primera vegada: "Item a XX de octubre any M.CCCC.LVI donan al dit Macia Bonafe per manamen de mossen Cortada e de mossen Sors, obres, los quals dix lo dit Macia havia atramesa a mossen Ponç Pasqual per la fuste que havia tenguda en sa casa quant la devellaren de Muntseny...", "item mes li pos en data al dit Messia que havent donats a fra Miquell Semso, prior de Munseny per XX rours..." (A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1455-1457, sense foliar). "Item compren de'n ? bigues de roure

de Flandes les quals eren stades de nou, costaren XXVII florins..." (A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1457-1459, fol. 76v^o).

- (91) A.C.B., Manual de tempore Ginebret, anys 1457-1460, fol. 78 i ss.: "Capitulació entre lo Capitoll y Mathias Bonafe per certa fabrica de cadi-ras". El text es troba molt deteriorat i m'ha estat impossible de fer-ne la transcripció, la qual m'hauria permès revisar algunes de les notícies publicades sobre Bonafè. Algunes d'aquestes foren recollides per CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la Catedral..., op. cit., p. 309.
- (92) PIFERRER, P. i PI MARGALL, F.: España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Cataluña, vol. I: Barcelona, Barcelona, 1884, p. 333.
- (93) "Item mes pos en data que se'n porta en Johan Lambert per anar tellar los dits XX roures ab en Claperos XV florins d'or..." (A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1455-1457, sense foliar).
- (94) CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la Catedral..., op. cit., pp. 308-309.
- (95) Els documents comencen a parlar de nou d'obres al cor l'any 1484, encara que alguns autors parlen de l'any 1483.
- (96) "Març any M.CCCC.L.XXX.IJIII. Mestre Miguell Luger, mestre dels pinnacles de la Seu de Parchinona e tabernacles.
Dijous a XI del dit mes pagua^m a mestre Miguell Luger, alamany, fuster e mestre dels pinnacles del cor per certs pinnacles havie fets en dita Seu..." (A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1483-1485, fol. 85v^o; publicat per MADURELL i MARIMON, J.M.:

Notas documentales sobre el coro de la Seo de Barcelona, "Archivo Español de Arte", vol. XXXI, nº 124 (Madrid, 1958), p. 345, nota 4).

"Febrer, any M.CCCC.L.XXX.V.

Divendres a IIII dies uel dit mes paguam en an Pere Borrada, fúster ... quorante quatre sous e son per la fayne e jornals los quals n'Andreu lo Castella havié fets en hun tabernacle del chor de la Seu..." (A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1483-1485, fol. 87; aquesta notícia no havia estat publicada anteriorment).

"Item paguam entre diverses partiuas al dit mestre Miguell Luger, alamany, fuster e mestre de los tabernacles deñ chor de la Seu dotze liures ... a XVIII de octubre any M.CCCC.L.XXX sinch" (A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1483-1485, fol. 89vº; publicat per MADURELL i MARIMON, J.M.: Notas documentales..., op. cit., p. 345, nota 4).

(97) DURAN i SANPERE, A.: Barcelona i la seva història. L'Art i la Cultura, Barcelona, 1975, pp. 282-289: La pietat del portal de la Catedral.

(98) MAS, J.: Notes d'esculptors antics a Catalunya, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", vol. VII (1913-1914), p. 119: "L'obra de la Séu pagà a Mestre Joan Frederich, fuster y esmaginayre la feyna uels pinacles que havia començats y no posats Mestre Miquel Luch, difunt (A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1489-1491, fol. 62)". Es tracta del mateix Joan de Cassel, autor d'unes imatges de fusta per al nou retaule de la Mercè (veure apartat 6.2.2.).

(99) AINAUD DE LASARTE, J.: El Toiso d'or a Barcelona, Barcelona, 1949, p. 57.

(100) Iuem, idem, p. 58.

- (101) VERRIÉ, F.P.: Miguel Angel en Barcelona, "VOY", (11 de març de 1952), p. 18.
- (102) AINAUD DE LASARTF, J.: El contrato de Ordoñez para el coro de Barcelona, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. VI, nº 3 i 4 (1948), pp. 375-377. A les pàgines 378 i 379 hi surt la transcripció íntegra del contracte.
- (103) MADURELL i MARIMON, J.M.: Bartolomé Ordoñez (Contribución al estudio de su vida artística y familiar), "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. VI, (1948), pp. 352-253.
- (104) MADURELL i MARIMON, J.M.: Bartolomé Ordoñez..., op. cit., p. 351; veure també ROGGEN, D.: Jehan Mone, artiste de l'Empereur, "Gentse Rijdragen lot de Kunstgeschiedenis", XIV, (Anvers, 1953), pp. 207-246.
- (105) El nostre primer contacte amb aquest "Llibre del Cor" fou per mitjà d'un treball de conjunt que realitzarem els alumnes de l'assignatura "Escultura gòtica catalana", el curs 1972-1973, sota la direcció del professor F.P. Verrié. En el present treball donem la transcripció íntegra d'aquest manuscrit, la qual hem dut a terme personalment (vegeu Apèndix documental, doc. 37). Totes les cites que a continuació en fem han estat tretes d'aquest llibre. Vegeu, així mateix, un estudi preliminar a TERÉS i TOMÀS, M.R.: Pere (a Anglada, maestro..., op. cit.
- (106) Hom ha pogut constatar que als obradors de les grans catedral·s de la Baixera Edat Mitjana s'hi treballava, normalment, sis dies a la setmana; en casos concrets, com a Anglaterra, cinc dies i mig. La jornada de treball devia ser molt llarga, de vuit o nou hores a l'hivern i més i tot a l'estiu

- (COLOMBIER, P. du: Les chantiers des cathédrales, Paris, 1973, pp. 54-55.
- (107) TERRES TOMÀS, M.R.: Macià Bonafè..., op. cit., (en premsa).
- (108) Des del segle XIII tenim exemples de dissenys arquitectònics (palimsests de Reims, primer projecte de la façana de la catedral de Strasburg...) Per a més informació, vegeu COLOMBIER, P. du: Les chantiers..., op. cit., p. 72. També, sobre dissenys previs a les realitzacions arquitectòniques, és interessant el comentari de WITTKOWER, R.: Sculpture, Middlesex (England), 1977; hi ha traducció castellana: La escultura: procesos y principios, Madrid, 1980, sobretot les pp. 65-91.
- (109) A.C.B., Administració de la Sagristia, anys 1401-1403, fol. 58; idem, Llibre d'Obra, anys 1411-1413, fol. 10v^o; idem, Administració de la Sagristia, any 1411, fol. 80.
- (110) Sobre Pere Oller, veure DURAN i SANPERE, A.: Els retaules de pedra. II: Els retaules del segle XV, "Monumenta Cataloniae", Barcelona, 1934, pp. 20-30.
- (111) MATEO GÓMEZ, I.: Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro, C.S.I.C., Madrid, 1979, pp. 27-30. Segons l'autora, el cadirat, procedent de la catedral de Cuenca i conservat a la colegiata de Belmonte, s'inicià l'any 1454; el de Sevilla s'acabà el 1478; el de Leon es feu entre 1467 i 1488; el de Toledo entre 1489 i 1494; els de Ciudad Rodrigo i Plasencia, entre 1498 i 1503; el de Zamora, entre 1496 i 1506; més o menys contemporanis són els del monestir de Yuste, el del convent de Talavera de la Reina, procedent de la colegiata, el de la catedral d'Ovie-

do i el de l'església de Santa Maria la Mayor de Nájera. El cadirat de la catedral d'Astorga (León) s'inicià cap el 1515.

Recentment ha estat publicat un altre llibre sobre cadirats de cor espanyols, KRAUS, D. i H.: Las sillerías góticas españolas, "Alianza Forma", Madrid, 1984; els autors fan alguns comentaris iconogràfics de determinades misericòrdies de la catedral barcelonina que no coincideixen amb els de Mateo Gómez i amb els quals, bàsicament, tampoc nosaltres no hi estem d'acord. Creiem que Mateo Gómez va molt més enllà en la recerca.

- (112) Per a la confecció d'aquest inventari temàtic ens hem servit, bàsicament de l'obra de MATEO GÓMEZ, I.: Temas profanos..., op. cit. Els comentaris van acompanyats de la cita de les pàgines corresponents a l'esmentat llibre. Així mateix, indiquem aquells casos en que no estem totalment d'acord amb la interpretació donada per l'autora.
- (113) Els animals ocupats en les tasques de l'home apareixen també amb freqüència a les gàrgoles dels edificis civils i religiosos (vegeu FONT i SAGUÉ, N.: La caricatura en lo chor de la Seu Barcelonina, "La Il·lustració Llevantina", (Barcelona, maig, 1901), p. 152.
- (114) Sobre aquest tema, vegeu també MATEO GÓMEZ, I.: Temas iconográficos interpretados por el Maestro Rodrigo Alemán en la sillería de la catedral de Toledo, "Goya", nº 105, (nov.-dic., 1971), pp. 162-163.
- (115) RANDALL, L.M.C.: The snail in gothic marginal warfare, "Speculum", vol. II, XXXVII (Cambridge, Massachusetts, 1962), p. 358.

- (116) ESPAÑOL BERTRAN, F.: El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la Ascensión de Alejandro y el Señor de los Animales en el románico español. Comunicació presentada al Vè Congrès Espanyol d'Història de l'Art. Barcelona, 1984. (Actes en premsa).
- (117) En aquell "treball" s'explica com Euristeu encarrega a Hèrcules que li porti viva la cèrvola de Kerunia que tenia les banyes i les potes d'or. Vegeu també MATEO GÓMEZ, I.: Hércules en las silleras góticas españolas, "Archivo Español de Arte", (1975), vol. XLVIII, pp. 54-55.
- (118) MATEO GÓMEZ, I.: Temas profanos..., op. cit., p. 124, apunta també la possibilitat que la figura central sigui el mateix Hèrcules arrencant l'arbre amb el qual confeccionarà la maça que, habitualment, li serviria d'arma.
- (119) Sobre l'enveja, vegeu la mateixa autora MATEO GÓMEZ, I.: La crítica de costumbres en las silleras góticas españolas, "Traza y Haza", (Cuadernos Hispanos de Simbología, Arte y Literatura), nº 4 (Barcelona-Palma de Mallorca, 1974), pp. 47-50.
- (120) Mateo Gómez apunta aquesta possibilitat, utilitzant com a punt de referència la representació del més de gener a Santa Maria de Beleña (un àngel i una testa amb el cabell arrissat i els llavis gruixuts). Però també era freqüent representar el diable amb característiques negròides; potser sigui aquesta la interpretació que s'hagi de donar al medalló.
- (121) De tota manera, encara que per alguns detalls com, sobretot, les figures dels costats encaixa amb una cerimònia d'exorcisme, cal dir que és probable que

tingui un altre sentit. La relació dona-diabla és constant a l'Edat Mitjana: "La dona més lles-ta que el diable"; així havia interpretat aquesta misericòrdia QUINTERO ATAURI, P.: Los asuntos profanos en las esculturas de las iglesias españolas, "Museum", vol. II, (Barcelona, 1912), pp. 140-148.

- (122) També MATEO GÓMEZ, I.: Temas iconográficos interpretados..., p. 160. Posteriorment, i sobre el mateix refrany "despues que el caballo...", vegeu de la mateixa autora: Fábulas, refranes y emblemas en las sillerías de coro góticas españolas "Archivo Español de Arte", nº 194, (1976), p. 152.
- (123) A l'abadia de Westminster (Londres) hi ha una altra misericòrdia amb una representació molt semblant; en aquest cas es tracta d'una dona que amb una filosa pega a un home ajupit davant seu (REMNANT, G.L. i ANDERSON, M.D.: A catalogue of misericord in Great Britain. An Essay on their iconography, Oxford, 1969, p. 98). Però aquesta misericòrdia anglesa ja és del segle XVI.
- (124) Sembla tractar-se evidentment de la representació d'un joc col·lectiu, molt popular als mesos d'hivern (VERDON, J.: Les loisirs au Moyen Age, Paris, 1980, pp. 168-169.
- (125) AZCÁRATE, J.M. de: El tema iconográfico del salvaje, "Archivo Español de Arte", vol. XXI (1948), pp. 81-99. Recentment, sobre el mateix tema del salvatge a l'art medieval, vegeu: HUSBAND, T.: The Wild Man, Medieval Myth and Symbolism, (Metropolitan Museum of Art) Nova York, 1980; es tracta del catàleg comentat d'una interessant exposició sobre la representació del salvatge, celebrada al Museu dels Claustres.

- (126) El fet que la figura femenina porti fletxes a les mans i el seu cos estigui envoltat per una corona fa pensar que potser es tracta de la representació del martiri d'una santa, i més concretament del martiri de santa Úrsula, la més important de les Onze Mil Verges. El que ens en fa dubtar és el foc, ja que els seus atributs són, normalment, la cor^ona, perquè era filla de rei, i les fletxes amb què fou martiritzada (REAU, L.: Iconographie de l'art chrétien, vol. III: Iconographie des saints n° III, Paris, 1956, p.
- (127) Mateo Gómez s'extranya de que aquest més no hi sigui representat. Nosaltres creiem poder-lo identificar en aquest medalló.
- (128) Existia una oposició evident entre el clergat secular i els ordres mendicants. Per tant, la ridiculització d'aquests monjos a una de les cadires del cor, precisament a un lloc que havia d'ocupar un dels membres del Capítol, deuria ésser acceptada amb complaença per les autoritats eclesiàstiques.
- (129) En realitat no es tracta d'un volant, com diu Mateo Gómez, sinó d'unes batolles, és a dir, d'una eina de batre formada per dos bastons lligats per una corda o corretja. També són unes batolles i no pas un volant l'instrument que porta a les espatlles el personatge que, possiblement, representa el més de juliol i que és a un dels medallons de la cadira 29 del costat de l'Epístola. Agraeixo aquesta informació a Pere Reseran.
- (130) Al Breviari de Belleville, manuscrit francès de la primera meitat del segle XIV, molt possiblement il·luminat per Jean Pucelle, s'hi explica a la introducció i alhora s'hi il·lustra gràficament com

les profecies es converteixen en articles de fe en ésser lliurades als apòstols.

- (131) DURAN i SANPERE, A.: Visita a la Catedral. Novena jornada: el coro, sus esculturas y sus tallas, "Barcelona, Divulgación Histórica", vol. III, (1947), p. 17.
- (132) Centenario del nacimiento de Apeles Mestres ("Catálogo de la Exposición celebrada en el Palacio de la Virreina"), Ajuntament de Barcelona, nov.-dec., 1954.
- (133) Clixé "Gudiol", nº A.2393.
- (134) Ens sembla una lectura molt arriscada. No coneixem cap pelegrinatge semblant.
- (135) REMNANT, G.L. i ANDERSON, M.D.: A catalogue of misericords..., op. cit., pp. XXIV i 168-169.
- (136) Les representacions figurades a banda i banda del motiu central, seguint una disposició simètrica, que hem vist a totes les cadires de ça Anglada, és una solució compositiva molt pròpia del nostre escultor, però no pas exclusiva. Així, com ja han ressaltat Dorothy i Henry KRAUS a Las sillerías góticas españolas, "Alianza Forma", Madrid, 1984, pp. 118-119, aquesta solució es dona a les misericòrdies angleses (Lincoln, Ely, Gloucester, Chichester, etc.) contemporànies i no es veu en altres cairats de cor. Aquestes representacions als costats del motiu central són conegudes pels anglesos amb el nom de "supporters". Disortadament no sabem com eren els cors que ça Anglada va anar a veure, perquè han desaparegut, però potser algun d'ells presentava aquesta solució típicament anglesa. El que és més difícil de suposar és un viatge de ça Anglada als cors anglesos.

- (137) A.C.B., Administració de la Sagristia, any 1383, fol. 42.
- (138) Idem, idem, fol. 65.
- (139) Idem, any. 1385, fol. 38.
- (140) Idem, idem, fol. 61vº.
- (141) Idem, any 1389, fol. 49vº.
- (142) A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1394-1399, "Llibre del Cor", fol. 4. Vegeu Apèndix documental, doc. 37.
- (143) Idem, idem, fol. 9.
- (144) Idem, idem, fol. 9vº.
- (145) Idem, idem, fol. 10.
- (146) L'existència del document i part de la seva transcripció fou donada a conèixer per MAS, J.: Notes d'esculptors antics a Catalunya, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", vol. VII, (1913-1914), p. 117; posteriorment el cità CARRERAS CANDI, F.: Lo Palau reyal i la obra de la Sèu, regnant Martí I a "Homenatge a la memòria del Rei Martí (Vè centenari de la seva mort)" -Centre Excursionista de Catalunya-, Barcelona, ¹⁹¹³ ~~1912~~, p. 147. El primer en donar la transcripció pràcticament completa del document fou MAYER, A.: El estilo gòtico en España, Madrid, 1929, pp. 245-246. Vegeu Apèndix documental, doc. 70.
- (147) A.C.B., Administració de l'Obra, anys 1403-1405 (2), sense foliar. Aquest document es dona a co-

neixer per primera vegada en el present treball.
Vegeu Apèndix documental, doc. 71.

- (148) PI i ARIMON, A.A.: Barcelona antigua y moderna, vol. I, Barcelona, 1854, p. 444. TÁMARO, E.: Gufa histórico-descriptiva de la Sta. Iglesia Catedral Basílica de Barcelona, Barcelona, 1882, p. 77. La mateixa afirmació que la trona és obra dels alemanys Lochner i Frederic la trobem a GUDIOL i CUNILL, J.: Nocions d'Arqueologia sagrada catalana, Vich, 1902 (1ª edició), p. 391; i ORDUÑA VIGUERA, E.: La talla ornamental en madera, Madrid, 1930, p. 67.
- (149) PI i ARIMON, A.A., op. cit., p. 444; i també ORDUÑA VIGUERA, E., op. cit., p. 67.
- (150) Sobre santa Eulàlia a Barcelona, vegeu l'interessant estudi de FÀBREGA GRAU, A.: Santa Eulalia de Barcelona. Revisión de un problema histórico, Roma, 1958.
- (151) Es tracta de santa Caterina d'Alexandria.
- (152) La iconografia medieval presenta molt sovint associats aquests tres diaques: sant Esteve, sant Llorenç i sant Vicenç, tots tres especialment venerats en terres peninsulars (REAU, L.: Iconographie de l'art chrétien, vol. III: Iconographie des saints, Paris, 1956, pp. 444, 787 i 1324.
- (153) Encara que sant Esteve ocupa l'espai de la dreta, aquesta no devia ser la posició inicial, ja que la seva alçada és superior a la dels altres diaques i per tant devia ocupar el centre de la composició.
- (154) BERNIS, C.: La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación, "Archivo Espa-

ñol de Arte", nº 170 (1970), pp. 193-218.

- (155) Sobre aquesta inclinació habitual en les escultures, que ja es troba a França al segle XIII, vegeu RECHT, R.: Torsion et hanchement dans la sculpture gothique, "Gesta", vol. XV, 1 and 2 (1976), pp. 179-184.
- (156) LEFRANÇOIS-PILLION, L.: Les statues de la Vierge a l'Enfant dans la sculpture française au XIV^e siècle, "Gazette des Beaux Arts", XIV, (1935), p. 206. L'autora considera que aquest ventre prominent és freqüent a la Borgonya però que també és un signe de data tardana en l'escultura del segle XIV. Vegeu també FORSYTH, W.H.: The Virgin and Child in French Fourteenth Century Sculpture. A method of classification. "The Art Bulletin", vol. XXXIX (1957) p. 174.
- (157) Aquesta solució és semblant a la donada als àngels esculpits al Palau del rei Martí, a Poblet. També la trobem emprada per l'escultor Pere Joan durant la primera meitat del segle XV. I en general es troba també al nord de França, especialment al nord-est i a la Borgonya (àngels de Claus Sluter). Un cap d'àngel conservat al "Boston Museum of Fine Arts" procedent del nord-est de França i datat al carrer quart del segle XIV, ens ha cridat especialment l'atenció per l'extraordinària similitud, pel que fa a l'execució dels cabells, amb els àngels de ça Anglada; aquesta peça ha estat reproduïda per GILLERMAN, D.: Gothic sculpture in American Collections. The Checklist: I. The New England Museums (Part 3), "Gesta", XXI, 2, (1982), p. 144, nº 30.

- (158) El fet que durant un temps la trona s'atribuís a Miquel Lochner, portà a creure que també hauria estat seu el grup de l'Anunciació que en corona la porta d'entrada (ELIAS, F.: La Catedral de Barcelona, Barcelona, 1926, p. 62). Però ja prèviament MAS, J.: Guia-itinerario de la Catedral de Barcelona, Barcelona, 1916, p. 65, havia donat a conèixer el document que donava la paternitat de la trona a Pere çà Anglada i atribuïa a aquest mateix escultor l'escala d'accés i el grup de l'Anunciació. Posteriorment, la quasi segura participació de Jordi de Déu en la realització dels murs de tancament del cor ha portat a considerar també com a obra seva el grup de l'Anunciació (vegeu DURAN i SANPERE; A.: Barcelona i la seva història. La formació d'una gran ciutat, Barcelona, 1972, p. 284;³⁵⁵ GUDIOL i RICART, J.: apartat Arte antiguo y medieval dins Catalunya vol. II, "Tierras de España", Barcelona, 1974, pp. 259-260).
- (159) A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1394-1399 ("Llibre del Cor"), fol. 9.
- (160) Aquesta és la definició donada pel Diccionari Català-Valencià-Balear d'Alcover-Moll.
- (161) A la misericòrdia nº 22 del costat de l'Evangelí hi ha representada una escena molt semblant: un home amb escut i llança surt de la closca d'un cargol i es disposa a atacar un altre cargol.
- (162) Aquest "mig cos" d'àngel es troba sota l'escut del rei que presideix la façana gòtica de la Casa de la Ciutat. Els documents donen la paternitat d'aquest i d'altres detalls decoratius de l'esmentada façana a Jordi de Déu. Però per aquestes dates, entorn l'any 1400, uevia se ben poc el que aquest escultor feia personalment i molt el rea-

litzat pel seu taller o col.laboradors. Quin seria el paper de ça Anglada davant de tot això? (veure l'apartat 8.1.1.).

- (163) Tant l'escala com l'Anunciació conserven restes de pintura blava, vermella i daurada. Els vestits de l'Àngel i de la Verge es troben, així mateix, decorats amb motius florals. Si tenim en compte que el projecte de la trona fou pintat per Lluís Borrassà, no seria del tot impossible que el mateix pintor, o bé el seu taller, hagués intervingut en la pintura de l'escala i de les dues imatges que en coronen la porta d'accés.
- (164) Aquesta lleugera desproporció hem pogut comprovar-la molt bé tot examinant les figures al taller de restauració de la catedral, on han estat traslladades darrerament.
- (165) D'altra banda, l'establir connexions amb obres atribuïdes és encara més perillós, tot i que de vegades és molt suggestiu. Així, l'arcàngel sant Rafael que presideix el conjunt de la façana de la Casa de la Ciutat és, com ja veurem (apartat 7.4.3.) una obra que nosaltres atribuïm molt convençuts a Pere ça Anglada; però, fins quin punt és vàlida relacionar aquest arcàngel amb el grup de l'Anunciació?
- (166) A.C.B. Còdex 233: Copia autentica del proces activat en virtut de compulsa de la Curia Romana per la declaració del culto immemorial del gloriós S. Olaguer, any 1655.
- (167) DIAGO, F.: Historia de los victoriosísimos antiguos Condes de Barcelona, Barcelona, 1603, pp. 199-202.

- (168) FLÓREZ, E.: España Sagrada, vol. XXIX, Madrid, 1859, (2ª edició), pp. 253-279. També en aquesta obra, i concretament a les pàgines 472 i 492, s'hi recullen dues vides de sant Oleguer, en llatí, una de l'any 1360 i l'altra de 1323.
- (169) PUIG i PUIG, S.: Episcopologio de la Sede Barcinonense, Barcelona, 1929, pp. 133-153.
- (170) RIBER, Ll.: Els Sants de Catalunya, vol. V: Els Fundadors, Barcelona, 1922.
- (171) DIAGO, F.: Historia..., op. cit., p. 199: "...sepultaron ... al/santo y venerando cuerpo del siervo de Dios en un túmulo honradamente puesto en el claustro de aquella catedral de Barcelona. Assi lo afirma el Canonigo de Girona que escribió la vida del santo: —In tumulo (dize) honorifice collocato in claustro Barchinonae—...".
- (172) MAS, J.: Notes històriques del Bisbat de Barcelona, vol. I: Taula dels altars y capelles de la Seu de de Barcelona, Barcelona, 1906, p. 9.
- (173) DIAGO, F.: Historia..., op. cit., p. 200.
- (174) I.M.H.B., Registre d'Albarans uels Consellers, any 1372: "Als honrats, los racionals, etc., Prenets en compta al honrat en Niquel Aguilar, Clavari de aquesta matexa ciutat, centum solidos barchinonenses, los quals de volentat nostra ha donats en Romeu Guerau, canonge de la Seu de Barchinona, al qual nos los havem otorgats en ajuda de les messions per ell fahedores en lo monument de Sant Auleguer. E nous curats (haver del dit clavari apocha de la dita quantitat sino solament lo present albara, lo qual volem que sie en loch de apocha e de albara). Scrit (a IIII dies d'agost

del any de la Nativitat del Nostre Senyor M.CCC.LXXII)". Document publicat per DURAN i SANPERE, A.: Una estatua gòtica en un sepulcre barroch, 1ª part, "Vida Cristiana", any XVIII, nº 152, p. 350.

- (175) "Die dominica, quinta die novembris anno a Nativitate Domini millesimo tercentesimo octuagesimo fuit translatum Corpus Sti. Ollegarii qui fuit obisus Barchinone in quadam Cappella nova Sedis Barchinone, que translatio fuit facta cum magna processione exeundo de sede eundo per plateam frenerie et per vicum Apothecariorum et per plateam Sti. Jacobi eundo ad Balnea nova et inde ad plateam novam redeundo ad sedem cum magna luminaria". (Aquest text, pràcticament sense variants, el trobem al Llibre de diferents constitucions del Rey en Pere i altres, fol. 300, conservat a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona; a la Crònica del Racional de la Ciutat, publicada per l'Ajuntament de Barcelona dins de "Recull de Documents i Estudis", vol. I, fasc. II, (1921), p. 155; a la Copia autentica del proces... op. cit., fols. 468vº i 469; i en darrer lloc a les Rúbriques de Bruniquer —Ceremonial dels Magnífichs Consellers—, vol. III, Barcelona, 1914, p. 162).
- (176) MAS, J.: Notes històriques..., vol. I, op. cit., p. 51.
- (177) VILLANUEVA, J. de: Viage literario a las iglesias de España, vol. XVIII: Viage a Barcelona, Madrid, 1851, pp. 23-24.
- (178) DIAGO, F.: Historia..., op. cit., p. 200.

- (179) Vegeu Apèndix documental, docs. 81 i 82.
- (180) A.C.B. Visitatio Sedis de annis 1421/25-1428, fols. 72 i 72vº. DURAN i SANPERE, A. a Barcelona i la seva història. L'art i la cultura, Barcelona, 1975, p. 388, dóna part de la transcripció. La totalitat d'aquesta transcripció es fa per primera vegada en el present treball; vegeu Apèndix documental, doc. 102.
- (181) Jorui de Déu decorà d'aquesta manera les tombes que, per encàrrec del rei Pere el Cerimoniós, realitzà a Poblet.
- (182) Així mateix sabem, perquè encara se n'hi troben restes, que una decoració semblant guarnia el sepulcre de l'arquebisbe Lope Fernandez de Luna a la Parroquieta de la Seu de Saragossa (ca. 1380).
- (183) Sobre Arnau Bargués i les seves realitzacions vegeu el capítol 8 d'aquest mateix treball.
- (184) A.C.B. Llibre d'Obra, any 1405-1407, fols. 4, 4vº, 5 i 5vº. Document publicat parcialment per CARRERAS CANDI, F.: Lo palau reyal i la obra de la Seu, regnant Martí I, a "Homenatge a la Memòria del Rei Martí (Vº centenari de la seva mort)", p. 147; també pel mateix autor a Les obres de la catedral de Barcelona, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", vol. VII (1913-1914), p. 305.
- (185) A.C.B., Llibre d'Obra, any 1417-1419, fol. 101.
- (186) CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la catedral..., op. cit., p. 306: "1454 (12 juliol) X lliures de plom per la clau mayor del capitol...".

- (187) MAS, J.: Notes històriques..., vol. I: Taula..., op. cit., p. 66. Del mateix autor: Traslació del cos íntegre de Sant Oleg^{er} a la Capella a é^l dedicada en la Seu de Barcelona, "El Correo Catalán", (6 de març de 1927)p. 2.
- (188) MALURELLI i MARIMON, J.M.: El tracista fray José de la Concepción, "Analecta Sacra Tarraconensia", nº 27 (Barcelona, 1954), pp. 59-99.
- (189) AINAUD, J., GUDIOL, J. i VERRIE, F.P.: Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona, vol. I, Madrid, 1947, p. 59.
- (190) A.C.B. Llibre I dels Exemplars de la Sagristia, any 1701, fols. 130vº, 131 i 131vº: "Lo die 9 de Novembre (1701) los Comisares del Capitol y los de la Ciudad se conferiren ... per asenyalar lo die per fer la Profesio de la traslació de St. Olaguer desde sa capella a la nova que vuy es, avent estat Molts Centenaris de anys a la de St. Agustí...".
- (191) La dificultat de pendre les mides de l'obra original, donat el complicat accés a la mateixa, ens ha portat a fer-ho d'una reproducció en guix que és al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona.
- (192) La primera d'aquestes anotacions fou donada a conèixer per MAS, J.: Notes d'esculptors antics a Catalunya, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. VII, (1913-1914), p. 117. Posteriorment la publicà de nou DURAN i SANPERE, A.: Barcelona i la seva història. L'art..., op. cit., p. 390. Vegeu Apèndix documental. doc. 81. Nosaltres hem trobat una anotació semblant en un altre manual de l'Administració de la Sagristia de la catedral (Apèndix documental, doc. 82).

- (193) Els bisbes arribaven a posseir veritables col·leccions d'anells que llueïen els dies de les grans solemnitats (vegeu GUDIOL i CUNILL, J.: Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana, vol. I, 2ª edició, Vic, 1931, pp. 425-426.
- (194) CARRERAS CANDI, F.: Geografia General de Catalunya. La ciutat de Barcelona, Barcelona, s.a., p. 393.
- (195) "Dijous a 7 de las Chalendaras de Juliol 1356 fou començat a derrocar la Casa de Ramon Morell ?, Notari al cap de vall de la Plassa de Sta. Ana per ferhi font y abeurador" (Rúbriques de Bruniquer —"Ceremonial dels Magnífichs Consellers"— vol. IV, (Barcelona, 1915), p. 268). Vegeu també VOLTES ROU, P.: Las fuentes antiguas de Barcelona, "Divulgación Histórica", vol. XIII, (Barcelona, 1970), p. 79.
- (196) CARRERAS CANDI, F.: Geografia General..., op. cit. p. 393.
- (197) DURAN i SANPERE, A.: Per a la història de l'art a Barcelona. Glosses a documents dispersos, "Institut d'Estudis Catalans", Barcelona, 1960, p. 55.
- (198) I.M.H., Clavaria, vol. 22, anys 1399-1400, fol. 225.
- (199) PUIGGARI, J. a Noves desconegudes sobre dos joyells del art català, "La Renaxensa", any IV, nº 9, (Barcelona, 31 de març de 1874), p. 110, publicà la transcripció integral d'aquest document. Vegeu Apèndix documental, doc. 44.
- (200) CARRERAS CANDI, F.: Geografia General..., op. cit., p. 393, dona a conèixer aquest document que nosal-

tres transcribim per primer cop en el present treball. Vegeu Apèndix documental, doc. 45.

- (201) Publicat per PUIGGARI, J.: Noves desconegudes..., op. cit., p. 111. Vegeu Apèndix documental, doc. 47.
- (2016) Un àngel molt semblant, del s. XIV, existeix encara a la torre de l'Almudaina, de Ciutat de Mallorca.
- (202) Publicat per PUIGGARI, J.: Idem, idem; vegeu Apèndix documental, doc. 50.
- (203) Encara que a la documentació apareix citat quasi sempre com "Arcayna",
- (204) Donen la transcripció completa del document DURAN i SANPERE, A.: Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona, "Estudis Universitaris Catalans", vol. XIV, (Barcelona, 1935), p.91; i MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassá. Su vida, su tiempo, sus seguidores i sus obras. I: Texto, apéndice documental e índices, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. VII, (1949), p. 47. Vegeu Apèndix documental, doc. 53.
- (205) Publica el document en qüestió MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís...I..., op. cit. p. 47. Vegeu Apèndix documental, doc. 59.
- (206) PUIGGARI, J.: Noves desconegudes..., op. cit., p. 111. Vegeu Apèndix documental, doc. 54.
En aquesta ocasió Pere çà Anglada també es comprometia a acabar una imatge de sant Andreu per al Saló de Cent. Per tant, tot porta a creure que durant aquests anys els encàrrecs municipals foren molt freqüents.
- (207) El 7 de juliol del mateix any 1400 el ferrer Pere Alemany cobrava uns uiners per feina feta i

per materials com ferro i plom, necessaris per a l'obra de la font. Vegeu Apèndix documental, doc. 57.

- (208) Publicat per MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís...I..., op. cit., p. 47. Vegeu Apèndix documental, doc. 59.
- (209) I.M.H., Clavaria, vol. 26, anys 1401-1402, fol. 209. Vegeu Apèndix documental, doc. 60.
- (210) Notícia documental conada a conèixer per CARRERAS CANDI, F.: Geografia General..., op. cit., p. 393, i que transcribim per primer cop en el present treball. Vegeu Apèndix documental, doc. 58.
- (211) MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà...I..., op. cit., p. 47 dóna la procedència exacta del document, el qual transcribim per primera vegada en el present treball. Vegeu Apèndix documental, doc. 61.
- (212) I.M.H., Clavaria, vol. 26, fol. 65vº. Notícia fins ara inèdita. Vegeu Apèndix documental, doc. 68.
- (213) Vegeu el conjunt de documents previament esmentats.
- (214) CARRERAS CANDI, F.: La Via Layetana, substituïnt als carrers de la Barcelona mitjeval. Catàlech de la col·lecció gràfica de dita via, Barcelona, 1913, pp. 29 i 30.
- (215) Idem, idem, pp. 64 i 65.
- (216) PI y ARIMON, A.A.: Barcelona antiga y moderna,

vol. I, Barcelona, 1854, p. 263.

- (217) PUIGGALI, J.: Noves desconegudes..., op. cit., p. 111.
- (218) VOLTRES BOU, P.: Las fuentes..., op. cit., p. 80.
- (219) "E lo mateix die (Dissapte a XXVI de dit mes de Juny M.D.C.XXX.VI), despres de dinar, a les quatre hores, partiren de la Casa de la Ciutat a cavall los Srs. Concellers ... para rebre la Serma. Princesa de Carinyan y sen anaren Regomi avall per lo carrer Ample, carrer de la Fusteria y font del Angel y per baix a la marina dret al portal de mar" (Manual de Novells Ardits, vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloni, vol. XI: Anys 1632-1636, Barcelona, 1907, p. 532).
- (220) SOSIES, Francesch: Llibre de les fonts de la present Ciutat de Barcelona..., any 1650, p. 112. És una obra manuscrita, que es conserva a l'Institut Municipal d'Història de Barcelona.
- (221) FONT y RIUS, J.M.: Los orígenes del municipio barcelonés, "Divulgación Histórica", vol. V ?, Barcelona, 1948-1949, pp. 3-22.
- (222) La part corresponent a l'actual carrer de la Ciutat era, aleshores, la continuació del carrer de Regomir.
- (223) DAMIANS i MANTÉ, A.: Estreno de la Sala de Cent Jurats, "La Renaixensa", 17 d'agost de 1903.
- (224) Idem, idem.
- (225) "A 7 de Octubre 1369 fou deliberat que lo consell de cent nos tingués mes a Predicadors é perço dit

die se tingué a Framenors y deliberaren fos comprada casa a obs de la Universitat, y per dit efecte après se compra la csa de Simon de Rovira, junt la iglesia de St. Jaume" (Rúbriques de Bruniquer, —"Ceremonial dels Magnífichs Consellers" —, vol. IV, any 1915, p. 23).

- (226) "A 3 de Mars de 1372, Pere Rovira y Simona Rovira, viuda de Simón Rovira, per preu de 22.000 lliures? veneren la dita casa que fou de Simón Rovira a obs de tenir lo Consell de Cent Jurats y del Offici dels Racionals de la Ciutat, es lo acte en poder..." (Rúbriques de Bruniquer, —"Ceremonial dels Magnífichs Consellers"—, vol. IV, any 1915, p. 23).
- (227) I.M.H., Clavaria, vol. 10, any 1371, fols. 30vº, 35, 42vº i 58vº. Es tracta de diferents anotacions de diners rebuts a compte del donatiu reial de 1500 lliures. vegeu Apèndix documental, doc. 12.
- (228) I.M.H., Clavaria, vol. 10, anys 1371-1372, fol. 36vº. vegeu Apèndix documental, doc. 11.
- (229) Pere Llobet era arquitecte de la ciutat de Barcelona l'any 1357 (AINAUL, GUDIOL, VERRIE: Catálogo Monumental..., op, cit., Madrid, 1947, p. 283). Degué intervenir en la construcció de l'edifici de la Llotja, abans de les reformes de Pere Arvey, l'any 1380; feu un pont de pedra davant del portal de Santa Eulàlia (Institut Municipal d'Història, Albarans, vol. 4, anys 1375-1376, fols. 55, 55vº i 63); i l'any 1414 surt citat com a "mestre de les fonts" de Barcelona (Institut Municipal d'Història, Llibre del Consell, nº 29, anys 1412-1433, fol. 10vº).
- (230) Bartomeu Soler deixaria la seva feina al Saló de

Cent quan, aquest mateix any de 1372, se li encarregà la pintura de les set creus de peura que l'escultor Pere Moragues havia fet per a la muntanya de Montserrat.

- (231) Per a més informació al voltant de la pintura d'aquesta sala, vegeu DURAN i SANPERE, A.: Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona, "Estudis Universitaris Catalans", vol. XIV, (Barcelona, 1935), pp. 77-80.
- (232) Vegeu l'apartat 7.3.1. d'aquest treball.
- (233) "Anno a nativitate Domini M.CCC.LXXIII., de XVII augusti, regnante illustrissimo Domino Petro, Dei gratia rege Aragonum tertio, fuit celebratum primum concilium centum juratorum in domo ista que perfecto extitit, anno ipso tunc existentibus consiliariis venerabilibus Petro Carrovira, Laurentio de Gualbes, Jacobo Burguesii, Bernardo Ferrari et Galcerando Carbonis" (text publicat per BOFARULL, A.: Guia Cicerone de Barcelona, Barcelona, 1847, p. 25; després per PI y ARIMÓN, A.A.: Barcelona Antigua y Moderna, vol. I, Barcelona, 1854, p. 402. Vegeu també informació a CARRERAS CANDI, F.: Làpida commemorativa de la construcció de la Sala del Consell de Cent (1373), "Il·lustració Catalana", nº 710, any XV, (1917), p. 21.
- (234) LAMIANIS i MANTEÉ, A.: Estreno de..., op. cit.
- (235) CAMPMANY y DE MONTPALAU, A.: Memorias históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la Antigua Ciudad de Barcelona, vol. II, Apendice, Barcelona, 1779, p. 70. Hi ha la possibilitat que Campmany no hagués vist la làpida o, fins i tot, que aquesta no existís i que el text fos una traducció catalana de la que hi havia en llatí fins l'any 1888; aquesta és la opinió de Pi i Aramon, op. cit.

p. 402.

- (236) Aquest interessant document fou parcialment transcrit per SANPERE i MIQUEL, S.: Los cuatrocentistas catalanes, vol. I, Barcelona, 1906, p. 57; i per DURAN i CAÑAMERAS, F.: La escultura decorativa y la imaginería en piedra del último período ojival en Cataluña, "Estudio", vol. 31 (Barcelona, 1920), p. 218. Vegeu la transcripció completa a l'Apèndix documental, doc. 52.
- (237) PUIGGARI y LLOBET, J.: Novas desconegudes sobre dos joyells del art català, "La Renaxensa", any IV, nº 9 (Barcelona, 1874), p. 111. Vegeu Apèndix documental, doc. 54.
- (238) L'historiador A. Duran i Sanpere havia al·ludit el document en diferents treballs, però la seva localització exacta i la seva transcripció completa es dona per primer cop en el present treball. Vegeu Apèndix documental, doc. 62.
- (239) Document publicat per DURAN i SANPERE, A.: Els sostres..., op. cit., pp. 91-92. Vegeu Apèndix documental, doc. 84.
- (240) Document publicat per MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassá. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, I, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. VII, (any 1949), p. 47. Vegeu Apèndix documental, doc. 88.
- (241) SANPERE i MIQUEL, J.: Los cuatrocentistas..., op. cit., p. 96; DURAN i SANPERE, A.: Els sostres..., op. cit., pp. 91; i MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassá...I..., op. cit., pp. 47 i 48, donen una part de la transcripció. Vegeu Apèndix documental, doc. 86.

- (242) "Etzercho": mini. "Gingoli": gínjol, fruit del ginjoler, vermell per fora i grop per dintre. "Sèver": suc de l'áloe, de color groc fosc. "L'atzur d'Acra" era un blau de gran qualitat que es reservava per a les parts més importants, mentre que "l'atzur de Alamanya" era un blau molt més senzill i reservat per als detalls menys significatius (vegeu GUDIOL, Mn. J.: Els Trecentistes, vol. II (Sanpere), Barcelona, s.a., pp. 89-90).
- (243) I.M.H., Clavaria, vol. 26, anys 1401-1402, fol. 209: "Item done an Pere Çanglada ... per satisfaccio de molts treballs que sostenes en la Conselleria del any prop dit (1401)...". Vegeu Apèn dix documental, doc. 60.
- (244) L'any 1400 Jordi Joan cobrava uns diners per haver esculpit els escuts del rei i de la ciutat per a la façana d'aquest edifici, així com "mig cos" d'àngel. D'altra banda, Arnau Bargués i el seu taller estaven aixecant aquesta façana per les mateixes dates.
- (245) LURAN i SANPERE, A.: Barcelona i la seva història. La transformació d'una gran ciutat, Barcelona, 1972, pp. 305 i ss.
- (246) Rúbriques de Bruniquer..., vol. IV, op. cit., p. 35: "A 19 de Setembre 1647, los Concellers deliberaren pagar a Pere Cuquet Pintor 100 lls. per la primera paga de pintar la Estancia del Concell de Cent...".
- (247) Idem, idem, p. 36.
- (248) BASSEGODA AMIGÓ, B.: Barcelona Monumental. La Casa de la Ciudad. III., "La Vanguardia", (2 de juny

de 1921), p. 10; DURAN SANPERE, A.: La Casa de la Ciudad. Historia de su construcción. Guía para su visita, Barcelona, 1951, p. 61.

- (249) Rúbriques de Bruniquer..., vol. IV, op. cit., p. 35: "A 26 de Octubre 1647 en lo manual se troba lo acte de preu fet de daurar, estofar y encarnar las dos figuras de Sta. Eulalia y St. Andreu que son al front de la Estancia del Consell de Cent".
"A 5 de Noembre 1647 foren deliberades pagar 90 lliures a Cosme Ripoll Pintor per la primera paga de daurar, estofar y encarnar las dos figuras de Sta. Eulalia y St. Andreu que son en la Sala del Consell de Cent, y a 28 foren deliberades pagar 100 lls. "
- (250) Exposición conmemorativa en ocasión del VIº Centenario (1373-1973) del Salón de Ciento. Catálogo, (Ajuntament de Barcelona), Barcelona, 1974, p. 12.
- (251) Dietari del Antich Consell Barceloní, —"Manual de Novells Aruits"—, vol. XVII, anys 1658-1667, p. 505: "Disapte a 11 del dit juliol del any mil siscents sexanta set. En aquest die se tingué consell de cent en lo qual arriba lo dit molt illustre senyor governador ..., se senta a ma dreta del Senyor Conseller en cap; y al cap de una estona que fonch asentat y cubert uit senyor governador se alsa y feu acatament a Maria Santísima que esta en lo enfront de dita sala...".
- (252) DURAN SANPERE, A.: La Casa de la Ciudad..., op. cit., p. 63. La ciutat va obtenir a canvi objectes tan prosaics com botons i xarretes per a uniformes. Arribat aquest punt cal preguntar-nos si la venda del retaule comportà alhora la desaparició de les imatges gòtiques, en el cas que hi

fossin integrades, o bé si les escultures desaparegueren al segle XVII, quan es féu la nova decoració del Saló de Cent.

- (253) LURAN i SANPERE, A.: Els sostres..., op. cit., p. 77.
- (254) Idem, idem, p. 78.
- (255) SACS, J.: La decoració del Saló de Cent, "La Publicitat", (25 i 29 de març de 1925).
- (256) LURAN i SANPERE, A.: Un monumento que recobra su valor. La fachada antigua de la Casa de la Ciudad de Barcelona, "Barcelona-Atracción", nº 201, (març 1928), pp. 67-68.
- (257) Puiggari fou el primer en publicar el document, però en llegí malament la data, en creure que es tractava de l'any 1330 (PUIGARI, J.: Novas desconegudes sobre dos joyells..., op. cit., p. 110); Sanpere i Miquel féu referència al mateix document però tampoc no encertà la data, car escriví 1395 (SANPERE i MIQUEL, S.: Los Cuatrocentistas catalanes, vol. I, Barcelona, 1906, p. 57). En darrer lloc, DAMIANS, A., a Capitols de la escarada del portal de la Casa de la Ciutat, "Gaceta Municipal", (31 de maig de 1916), p. 16, publicà el document i la data correcta: 1399. Vegeu Apèndix documental, doc. 46.
- (258) El primer en donar a conèixer la notícia fou SANPERE i MIQUEL, S.: Los Cuatrocentistas..., op. cit., p. 57. La transcripció completa del document, a més d'un altre document inèdit, es dona en el present treball. Vegeu Apèndix documental, doc. 48 i doc. 51.

- (259) SANPERE i MIQUEL, S.: Los Catrocentistas..., op. cit., p. 57. Vegeu Apèndix documental, doc. 49.
- (260) I.M.H.B., Llibre del Consell, nº 28, anys 1399-1412, fols. 16 i 16vº. Aquest document fou donat a conèixer per SANPERE i MIQUEL, S.: Los Cuatrocentistas..., op. cit., p. 57; posteriorment per DURAN i CAÑAMERAS, F.: La escultura decorativa y la imagineria en piedra del último período ojival en Cataluña, "Estudio", vol. 31, (1920), p. 28. La totalitat d'aquest document es transcriu per primera vegada en el present treball. Vegeu Apèndix documental, doc. 52.
- (261) L'any 1974, amb motiu de celebrar-se el VI^è Centenari del Saló de Cent, es féu una reproducció en guix de la imatge de sant Rafael avui a l'entrada del Saló del Tinell) i, per aquesta causa, l'escultura fou moguda uns centímetres cap endavant. Era el primer cop que deixaven de complir-se les disposicions fetes l'any 1400 per aquella ciutadà. Gràcies a la col·locació d'una bastida varem poder apropar-nos-hi i fer-ne fotografies de detall.
- (262) DURAN i CAÑAMERAS, F.: La escultura decorativa..., op. cit., p. 218; BASSEGODA, B.: Barcelona Monumental. La Casa de la Ciudad. II, "La Vanguardia", (18 de maig de 1921), p. 10^è "Sábese tan sólo que un ciudadano de Barcelona ... se ofreció a donar una estatua de San Rafael para decorar el Salón de Cien Jurados. Pero, no habiéndolo éstos aceptado, ¿orgullo?, ¿dignidad?), se transigió colocando la estatua sobre la fachada...". En termes semblants s'expressava CARRERAS CANDI, F.: Geografía general... La ciudad de Barcelona, op. cit., p. 428.

- (263) I.M.H.B., Clavaria, vol. 26, anys 1401-1402, fol. 242vº. DURAN i SANPERE, A.: Les estatués de la façana gòtica de la Casa de la Ciutat de Barcelona, "La Veu de Catalunya", (8 de juliol de 1920), p. 5, dóna la referència exacta però no en fa la transcripció. Vegeu Apèndix documental, doc. 63.
- (264) A.H.P.B., Bonanat Gili, Manual, 19 de maig 1400-11 d'abril 1409. És l'únic manual d'aquest notari.
- (265) Mides publicades al Catálogo de la Exposición conmemorativa en ocasión del VIº Centenario (1373-1973) del Salón de Ciento, "Ajuntament de Barcelona", Barcelona, 1974, p. 25.
- (266) DURAN i SANPERE, A.: L'Escultura, dins L'art Català, vol. I, dirigit per J. Folch i Torres. Barcelona, 1955, p. 368.
- (267) Aquestes cares rodones i plenes les trobem també a les escultures decoratives del Palau del rei Martí a Poblet, i no creiem que estigui extracti d'una solució massa individualitzada, sinó més aviat comuna a l'època; de tota manera, encara que la cara de l'àngel de l'Ajuntament s'assembla molt a la dels àngels de Poblet —possiblement fets per Françoi Salau— pensem que, en conjunt, les connexions amb çà Anglada són més estretes, sobretot pel que fa a la concepció dels vestits.
- (268) DURAN i SANPERE, A.: Barcelona i la seva història. La formació..., op. cit. p. 284.
- (269) LIOMPART, G.: El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón, "Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca", nº 673 (oct.-des. de 1984), pp. 147-

182. Segons explica l'autor, aquest arcàngel, sant Rafael, representaria el paper de protector de la ciutat; les seves característiques són molt semblants a les de l'àngel custodi de Gil Morlans, conservat al Museu de Belles Arts de Saragossa, que també porta un document estès a la mà esquerra; la dreta està trencada, encara que sembla que hi portava una espasa. Val a dir que l'àngel de Museu de Saragossa ha estat atribuït darrerament a Pere Joan per STEVE JANKE, R.: Observaciones sobre Pere Johan, "Seminario de Arte Aragonés", XXXIV, (Istitución "Fernando el Católico" —C.S.I.C.— de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza, 1981), pp. 111-120.

- (270) El 23 d'agost de l'any 1405 Francesc Marata rebia 13 lliures i 17 sous per un sepulcre de pedra de Girona per a Valensa, vídua de Bernat Moner; aquesta carta de pagament es troba a l'A.H.P.B. Gerau Basset, llig. 6, lib. 1, com., anys 1405-1406; la seva referència exacta fou publicada per MADURELL i MARIMON, J.M.: Contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (siglos XIV-XVI), "Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos", I, (Barcelona, 1948), p. 176. Vegeu Apèndix documental, doc. 78.
- (271) SANPERE i MIQUEL, S.: Los Cuatrocentistas..., op. cit., p. 57.
- (272) DIEAULAFOY, M.: La statuaire polichrome en Espagne, París, 1908, p. 61.
- (273) VERRIÉ, F.P.: Barcelona antigua, "Los Monumentos Cardinales de España", vol. XII, Madrid, 1952, p. 107.

- (274) GULIOL i RICART, J.: Arte, dins Catalunya, "Tierras de España", vol. I, Barcelona, 1974, p. 262.
- (275) DURAN i SANPERE, A.: Barcelona i la seva història. La formació..., op. cit., p. 285.
- (276) YARZA, J.: Historia del Arte Hispánico. II: La Edad Media, Barcelona, 1980, p. 370.
- (277) HERSEY, G.L.: The Aragonese Arch at Naples. 1443-1475, New Haven and London, Gale, University Press, 1973, p. 80. En aquest cas, l'autor confon la façana de l'Ajuntament amb la del Palau de la Generalitat.
- (278) Di un documento inedito relativo a una icona fatta dipingere in Catalogna da Pietro di Queralt per per la Cattedrale di Monreale esistente in un archivio notariale della città di Barcellona (Spagna), "Archivio Storico Siciliano", Nuova Serie, anno IV, fasc. IV, (Palermo, 1880), pp. 458-468, (amb una presentació de STARRABA, R., una comunicació de BALAGUER i MERINO, A. i una carta de SALLINAS, A.).
- (279) Idem, idem, p. 461.
- (280) Idem, idem, pp. 466-467.
- (281) Manual de Novells Ardots, vulgarment apellats Dietari del Antich Consell Barceloni, vol. I: anys 1390-1446; a la p. 149 hi consta que el 10 de març de 1407 fou dijous i, per tant, el dia 15 seria dimarts.
- (282) AGUSTÍ, J., VOÏTES, P., i VIVES, J.: Manual de Cronología Española y Universal, C.S.I.C., Madrid. 1952, pp. 221-264; en aquestes pàgines hi

ha l'anomenat "Calendari perpetu", on es pot com
provar que tant l'any 1401 com el 1407 el dia 15
de març fou un dimarts.

- (283) DURAN i SANPERE, A.: Un deixeble del pintor Lluís Borrassà a la catedral de Barcelona, III, "Vida Cristiana", (Barcelona, 1932-1933), p. 123.
- (284) Idem, idem, p. 131. Del mateix autor, vegeu Barcelona i la seva història. L'art i la cultura, Barcelona, 1975, p. 35.
- (285) MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I: Texto, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. VII, (Barcelona, 1949) p. 136.
- (286) A.H.P.B., Bernat Nadal, Manual, anys 1391-1392, fol. 11; publicat per DURAN i SANPERE, A.: Un deixeble..., op. cit., pp. 123-124, i, posteriorment, per MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida..., op. cit., II: Apèndice documental, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. VIII, (Barcelona, 1950), pp. 84-85, doc. 88.
- (287) A.H.P.B., Bernat Nadal, "Secundus liber anni Nativitate Domini M.CCC.XC. primi", fol. 173; publicat per MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida...II..., op. cit., p. 86.
- (288) DURAN i SANPERE, A.: Un deixeble..., op. cit., pp. 123-124.
- (289) Idem, idem, p. 132.
- (290) El contracte en qüestió fou publicat per BALAGUER

i MERINO, A.: Di un documento inedito..., op. cit., pp. 462-464. Posteriorment per MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassá. Su vida...II..., op. cit., pp. 162-164. Vegeu, així mateix, Apèn-dix documental, doc. 84.

(291) DURAN i SANPERE, A.: Barcelona i la seva història. L'art..., op. cit., p. 35; l'autor es fa ressò d'un comentari de Joan Ainaud, segons el qual "la composició del retaule major (de la catedral de Mont-real) s'avenia totalment amb la que podia te-nir un retaule de Guerau Gener, bé que la pintura ha estat restaurada o totalment refeta en època molt posterior".

(292) Aquestes serien les mides del retaule, si acceptem que la cana de Barcelona corresponia a 8 pams; (vegeu PI i ARIMON, A.A.: Barcelona antigua y mo-
derna, vol. II, Barcelona, 1854, p. 138).

(293) FERRER i CLARIANA, Ll.: Santa Maria de Mataró. La parròquia. El temple, Mataró, 1968. p. 57.

(294) Al Museu Diocesà de Barcelona no varem trobar in-formació sobre la recuperació d'aquesta imatge per a Mataró. La marededéu constava com a desapareguda i estava catalogada amb el número d'ordre del Bis-bat 120. Agraïm a F. Español la localització d'a-questa imatge.

(295) FERRER i CLARIANA, Ll.: Santa Maria de Mataró..., op. cit., pp. 50-52; vegeu també SALICRÚ i PUIG, M.: Recopilació de dades de les dues parròquies antigues de Mataró, Santa Maria i Sant Martí de Mata. (Del seu origen fins el segle XVI), "Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria", nº 7, (Mataró, abril 1980).

- (296) Segons consta en una Visita Pastoral feta a Mataró el 12 de setembre de 1446, pel delegat del bisbe, el canonge Bernat Ferrer, l'altar major tenia el seu retaule, (A.D.B., Visites Pastorals, vol. 19, fol. 11, publicat per FERRER i CLARIANA, Ll.: Santa Maria de Mataró..., op. cit., pp. 45-46.
- (297) SALICRÚ i PUIG, M.: Recopilació de dades..., op. cit., pensa amb tot convenciment que la imatge de la Verge amb el Nen havia de pertanyer a aquest retaule que, per força, seria fet dins de l'època gòtica.
- (298) FERRER i CLARIANA, Ll.: Santa Maria de Mataró..., op. cit., 57. L'autor creu que, en fer-se el retaule renaixentista s'hi col·locà en una fornícula central la imatge de la Verge suara comentada, que seria també una peça renaixentista.
- (299) MADURELL i MARIMON, J.M.: Pedro Nunyes y Enrique Fernandes, pintores de retablos, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. II-1 (1944), pp. 45-46; vol. II-2 (1944), pp. 44-45 i pp. . . . L'autor dona la informació documental d'aquest retaule i precisament en el document que transcriu, amb data de 7 d'octubre de 1532, s'hi diu que els pintors Nicolau de Creuensa, Enrique Fernandes i Pedro Nunyos s'han associat per pintar un retaule "que es part fet, de pintura en la vila de Mataró...". Però on Madurell i Marimon parla en concret de la imatge és en un treball posterior, en el qual també recull la informació sobre aquests pintors renaixentistes; es tracta de l'obra L'art antic al Maresme. (Del final del gòtic al barroc salomònic). Notes documentals, Mataró, 1970, pp. 73-74; l'autor fa esment de la imatge i, tal com havia considerat Ferrer i Clariana, la creu renaixentista.

- (300) FERRER i CLARIANA, Ll.: Santa Maria de Mataró..., op. cit., p. 56, publica part d'un document, extret de l'Arxiu Històric Municipal de Mataró, i corresponent als "Acords de la Vila", del 24 de febrer del 1533, on s'hi diu: "... atès ha molt temps lo retaule de la sglésia parrochial de dita vila és fet e està sens pintar a disminució y dany de dit retaule...".
- (301) Un dels pocs llocs on la imatge apareix fotografiada, a més de breument esmentada al text és a DURAN y CAÑAMERAS, F.: La escultura medieval catalana, Madrid, 1927, pp. 161 i 193.
- (302) Precisament aquesta manera de fer els ulls recorda la de Jordi de Déu.
- (303) Entorn a aquesta freqüent disposició de l'escultura gòtica, a partir del segle XIII, hi ha un interessant treball de RECHT, Roland: Torsion et hanchement dans la sculpture gothique, "Gesta", vol. XV-1 and 2, (1976), pp. 179-184.
- (304) LEFRANÇOIS-PILLION, L.: Les statues de la Vierge a l'Enfant dans la sculpture française au XIV^e siècle, "Gazette des Beaux Arts, XIV, (1935), p. 214. Hem de tenir en compte les relacions lògiques i freqüents entre el sud de França i Catalunya durant l'etapa gòtica.
- (305) Idem, idem, p. 145.
- (306) FORSYTH, W.H.: The Virgin and Child in french fourteenth century sculpture. A method of classification, "The Art Bulletin", vol. 39, (1957), p. 177, nota 29. L'autor pensa que no és pas tan fàcil d'explicar l'origen iconogràfic d'aquest ocell. Segons ell, potser en un primer moment i en relació al colom es podria connectar amb la idea

de puresa; però també és cert, continua recordant l'autor, que als Evangelis Apòcrifs s'hi explica que Jesús feia ocells amb fang i que, després, ell mateix els donava vida. En aquest mateix sentit es pronunciava ja abans TRENES, M.: Iconografía de la Virgen en el arte español, Madrid, 1946, pp. 545-551.

- (307) El canvi estilístic en les obres de l'antic esclau de Jaume Cascalls es comencen a notar fins i tot abans de l'època de Barcelona —que comença amb la decoració de la tanca del cor de la catedral, l'any 1390—. Així, en una de les obres documentades de Jordi de Déu, el retaule de Santa Coloma de Queralt, de 1386-1387, hi veiem, al costat de la manera de fer d'un escultor clarament trescentista, altres detalls, com els relleus de la predella o la figura del mateix sant Llorenç, que són més avançats, més a prop dels nous corrents internacionals. Precisament la Verge de Mataró connecta més directament amb aquests darrers detalls.
- (308) TERÉS TOMÀS, M.R.: Pere ça Anglada, maestro del coro..., op. cit., p.
Recordem que la documentació parla del "mestre Jordi", però que és molt probable que es tracti de Jordi de Déu, per les raons ja adduïdes a l'apartat 7.1.1.
- (309) Vegeu l'apartat 7.3.2.2.
- (310) FERRER i CLARIANA, Ll.: Santa Maria de Mataró..., op. cit., p. 38. L'autor treu la notícia de l'A.D.B., Registre Comú, anys 1391-95, fol. 72.
- (311) Pel mateix, la concepció general d'aquesta imatge no es pot deslligar d'una altra Verge, l'anomenada "dels Perçons", conservada al Museu Diocesà de

de Barcelona, i que recentment ha estat atribuïda a Pere Joan (ESPAÑOL, F.: Pere Johan i la Verge dels Perdons de Santa Anna a Barcelona, "D'Art", nº 8-9 (Barcelona, 1983), pp. 193-200).

ARNAU BARGUÉS

8. ELS ESCULTORS DE L'ÈQUIP DE L'ARQUITECTE

8.1. ARNAU BARGUÉS. DADES BIOGRÀFIQUES I ACTIVITAT PROFESSIONAL

El motiu pel qual dediquem un capítol d'aquest treball a l'arquitecte Arnau Bargués ve donat per la importància que assoleixen els complements escultòrics de les seves realitzacions, ubicables clarament dins l'òrbita de l'anomenat estil internacional.

Per tant, interessa arribar a conèixer el funcionament del seu taller, el grau d'implicació directa de Bargués en els detalls de decoració escultòrica de les seves obres i, en darrer lloc, els noms dels artistes que treballaren sota les seves ordres.

L'obra barcelonina de Bargués més demostrativa de la introducció d'aquest aire renovador és la façana de la Casa de la Ciutat; amb ella es planteja un dels problemes més apassionants de l'època pel que fa a la concordància entre documentació i exàmen directe de l'obra. L'estreta relació existent entre la façana gòtica de l'Ajuntament barceloní i l'altra gran realització de l'arquitecte Bargués, el palau del rei Martí a Poblet, ens ha portat a l'estudi d'aquest darrer, en el qual sabem que hi treballaren obrers vinguts de Barcelona, especialment un, l'enigmàtic François Salau.

Hem cregut interessant incloure altres obres d'Arnau Bargués, encara que no s'hagin conservat o estiguin en ruïnes, perquè poden enriquir la nostra coneixença i alertar-nos de possibles troballes de decoració escultòrica. En aquest sentit, hem pogut confirmar una notícia, fins ara pràcticament desconeguda, encara que no inèdita, al voltant de la intervenció de l'arquitecte en la remodelació o ampliació de la resi-

dència reial de Valldaura (Barcelona).

Aquest fet ens serveix, si més no, per a completar la trajectòria professional d'Arnau Bargués i per a confirmar la seva intervenció en algunes de les obres més importants que aleshores es feien a Catalunya, tant reials com municipals i particulars.

Al costat d'una decoració esculpida especialment interessant tenim un desconeixement quasibé total dels seus autors materials. Ens movem encara dins del terreny de les hipòtesis, però nosaltres no descartem la possibilitat que Bargués fos, així mateix, escultor; no seria el primer cas, i tenim altres exemples ben propers, com Pere de Sant Joan o Antoni Canet.

No sabem res dels anys de la formació d'Arnau Bargués, però aquesta es devia desenvolupar a Barcelona, ja que sempre es esmentat com a ciutadà de la capital del Principat. Sortosament, ens ha estat possible de trobar el seu testament, la qual cosa ha permès de conèixer el seu entorn familiar i la posició social que arribà a assolir (1).

Devia néixer cap a mitjans del segle XIV. Es casà amb una dona de nom Margarida i tingué diversos fills; al testament se n'esmenten quatre: Jaume, l'hereu universal, notari de professió^(1bis); Pere, religiós de l'orde de Predicadors; Manuina, casada amb el mercader Jaume Senyor; i Sobirana, també religiosa de l'orde de Predicadors. Hom dedueix del testament que, com a mínim, tingué dues filles més, aleshores ja mortes: una, casada amb el notari Galceran Marquet, amb tres fills —Violant, Galceran i Rafael—, i l'altra, que es casà amb un tal Boscarons, car es parla d'un altre net de l'arquitecte anomenat Pere Boscarons.

Del contingut del testament se'n treu la conclusió que la posició social d'Arnau Bargués al moment de la seva mort era acomodada, a diferència de Bernat Roca que, com hom sap, morí quasibé en la indigència (2). Bargués estava emparentat amb un mercader i amb notaris, és a dir, amb la burgesia aïnada (3); deixava als seus hereus diners i censals

morts (4), i, el que és força significatiu, havia dotat la seva filla Mandina amb cent lliures, una quantitat elevada en relació al que era habitual entre els artistes (5). També deixava diners a la seva parròquia, Santa Maria del Mar, a l'obra de la Seu i al convent de Santa Caterina, on volia ésser enterrat.

Concretament, el lloc escollit per a la seva sepultura era el claustre de l'esmentat convent, davant de la Sala Capitular, i en una honrosa tomba: "Et eligo corpori meo sepulturam in claustro Monasterii Fratrum Predicatorum, civitatis Barchinone, in tumulo quam ibi habeo ante capitulum eiusdem claustri. Quam sepulturam mando fieri bene et honoriffice...". La preocupació de Bargués per la seva sepultura no és pas excepcional, ja que la trobem en molts altres testaments contemporanis, però el que no és tan normal és el dret d'ésser enterrat a l'interior del convent, concretament al claustre; aquest és un privilegi que, pel que sabem, és reservava a les classes socials econòmicament més dotades i especialment generoses amb l'església (6).

Tenim una prova que ens demostra com Arnau Bargués era ben conscient del seu prestigi professional; es tracta d'una queixa dirigida als consellers, amb data de 1402; l'arquitecte demanava un augment dels seus honoraris, perquè considerava que havia fet obres molt importants per a la ciutat i la remuneració havia estat proporcionalment molt baixa (7).

La posició social i el prestigi professional dels quals gaudia Bargués són del tot lògics si tenim en compte quina fou la seva trajectòria artística com arquitecte del rei, de la catedral i de la ciutat.

En un dels Llibres d'Obra de la Seu de Barcelona, concretament el que correspon a l'any 1380, apareix esmentat un Arnau Bargués amb el qualificatiu de "braçer", que bé podria fer referència als inicis de l'arquitecte en el seu ofici (8).

L'any 1386 apareix per primera vegada com a "mestre de cases" de Barcelona, participant juntament

amb altres arquitectes i escultors a la reunió celebrada a Girona per discutir la millor manera de continuar les obres de la catedral (9). Cal suposar, per tant, que ja hauria intervingut prèviament com a arquitecte en alguna obra que, per ara, desconeixem.

Tal i com varem indicar en un treball anterior (10), Arnau Bargués podria haver estat l'autor de l'edifici del "Pallol" o "porxo del forment", edifici públic barceloní, posteriorment reformat i enderrocat, que ocupava el lloc on hi ha avui la plaça de Palau, i que fou construït entre els anys 1387 i 1391 (11).

Aquesta o altres obres d'una envergadura semblant el farien mereixedor de la confiança del municipi, ja que a partir de l'any 1390 fou nomenat "mestre major dels murs" de Barcelona, càrrec que conservà fins l'any 1406 (12).

Sabem que l'any 1391 ja estaven en marxa les obres de remodelació del palau-castell dels Cabrera a Blanes (13); d'altra banda, la documentació ens assabenta que l'any 1398 Arnau Bargués estava al servei de Bernat de Cabrera i dirigia les obres del palau (14). No podem descartar la possibilitat que la intervenció de l'arquitecte hagués començat abans, potser el mateix 1391.

Un any després, el 1392, cobrava sis lliures i un sou per fer quatre lloses amb escuts i sis presatges, per a la tomba del notari Guillem d'Orta (15). Aquesta notícia ens serveix per a confirmar l'activitat polifacètica d'aquests mestres medievals.

Quan morí Bernat Roca, entre 1388 i 1390, la catedral de Barcelona restà un temps sense mestre major; en feia les funcions en Pere Viader, aparellador amb coneixements d'escultura (16). Poc després la direcció de les obres seria encomanada a Arnau Bargués; sabem que entre 1397 i 1398 ja era el mestre major (17), tot i que els llibres d'obra no l'esmenten fins més endavant (18); no hi ha dubte que es tractava d'un dels càrrecs més importants a que un arquitecte podia aspirar.

Però això no és tot; per les mateixes dates es trobava dirigint la construcció de l'església del monestir de jerònims de la Vall d'Hebron, que sota el patrocini de la reina Violant havia estat començat el 1394 (19). I, també, l'any 1398, Arnau Bargués era es collit pel rei Martí l'Humà per dirigir les obres del seu palau dins del monestir de Poblet (20).

El palau del rei Martí a Poblet mai no fou acabat, —les obres foren abandonades l'any 1406—, però la part realitzada és, sens dubte, una de les pe ces clau del nostre arquitecte i que serveix per de finir perfectament el seu estil.

Totes aquestes obres importants, a les quals Arnau Bargués atenia personalment, no l'impediren d'ac ceptar l'oferta dels consellers barcelonins de dirigir la construcció de la façana principal de la seva casa, l'any 1399 (21).

Sabem que Bargués compaginà, al llarg dels seus anys d'activitat, les feines pròpiament arquitec tòniques amb d'altres que podriem qualificar d'urbanis tiques. A més de la seva intervenció en les obres d'em murallament de la ciutat, se'l sap autor de la font del Fossar de la Mar, de l'abeurador prop del verger de la Llotja, de la font del portal de Jonqueres, de diversos treballs al Rec Comtal, del camí de Sant Boi i del canvi del llit del riu Besòs (22); també sabem que l'any 1403 va intervenir en l'anivellament de les aigües del riu Llobregat (23).

Desenvolupant el carrec de mestre major de la Seu barcelonina, l'any 1402 en dissenyà la façana, obra aquesta que no es va dur a terme (24); i, per les mateixes dates, intervingué en la construcció d'una tri buna que feia de pont d'unió entre el Palau Reial Major i la catedral (25). Tres anys després s'iniciaven les obres de la Sala Capitular, també sota la direcció d'Arnau Bargués (26), encara que la lentitud dels treballs provocaria la intervenció posterior d'altres arquitectes.

El rei Martí l'Humà sol·licità els serveis de Bargués en una altra obra, en la qual estava especialment interessat: el Palau de Valldaura; consta documentalment que l'any 1406 l'arquitecte hi treballava (27).

La darrera notícia de l'activitat d'Arnau Bargués correspon al mateix any 1406 i fa referència a la seva participació en el manteniment de la salubritat d'algunes fonts de Barcelona (28).

Els documents encara esmenten l'arquitecte una altra vegada l'any 1409, en relació a la venda d'uns censals morts, feta al pintor Joan Mata (29). això és tot el que sabem d'Arnau Bargués fins el moment de la seva mort l'any 1413.

Creiem que la informació que hem pogut recollir és el suficientment il·lustrativa de la trajectòria professional d'aquest arquitecte. sense cap mena de dubte Arnau Bargués fou, durant aquesta etapa de les darreries del segle XIV i començaments del segle XV, l'arquitecte més important de Barcelona i, molt possiblement, de tot el Principat; a més de la seva qualitat pròpiament arquitectònica, les obres d'Arnau Bargués contenen el millor del nou estil internacional, dins l'àmbit de l'escultura decorativa.

Amb tot, els nombrosos encàrrec simultanis i, en un altre sentit, la bona posició econòmica que es desprèn de la redacció del seu testament, ens obliguen a suposar que Arnau Bargués acabà essent un gran empresari, contractista d'obres. Lluís Borrassà n'és un exemple semblant pel que fa a la pintura.

8.1.1. La façana de la Casa de la Ciutat de Barcelona

Quan els components del govern municipal barceloní decidiren no reunir-se més al convent de Santa Caterina i construir un edifici propi, compraren una casa del carrer de Regomir i edificaren primerament una sala per aplegar les assemblees —el Saló de Cent—, que, com ja hem vist, era inaugurada l'any 1373. Poc després es preocuparien de dotar el nou edifici amb una façana monumental tot encomanant la seva construcció a l'acreditat arquitecte Arnau Bargués. El resultat fou una de les obres més importants alhora que més representatives del gòtic civil català. Com a complement del treball pròpiament arquitectònic, aquesta façana ostenta una decoració escultòrica especialment interessant per les seves qualitats renovadores dins l'àmbit català, pels voltants de l'any 1400.

El coneixement documental.— Les cambres més necessàries del nou edifici, Saló de Cent, Sala dels Trenta (Trentenari) i escriptoris devien ésser bàsicament enllestides en arribar la fi del segle XIV. Aleshores és quan es considerà necessària la construcció de la seva entrada principal i foren sol·licitats els serveis de l'arquitecte més prestigiós del moment, Arnau Bargués.

Una senzilla anotació, corresponent a l'any 1397 ens assabenta d'alguns treballs d'assentament i restauració a la Casa de la Ciutat (30), prova que les obres, en general, es trobaven en plena activitat.

Des anys després, el 3 de setembre de 1399 es signaven els Capítols entre els Consellers i Arnau Bargués per a la construcció de la porta principal d'accés a l'edifici (31). El contracte en qüestió és molt detallat i s'hi especifica tant la forma que, segons el

desig dels consellers, havia de tenir el portal, com les mesures i les condicions econòmiques mateixes.

Els consellers volien que el resultat fos una obra digna, com corresponia al lloc —"lo portal ... tan bell com se puixa fer ... et que tota la faç del portal ... sia ben picada e gentilment aprimada". I afegien que l'arc d'aquesta porta —"lo volt del portal"— s'havia de protegir amb "una gembrana o sobrevolt" que havia de recolzar-se sobre mènsules —"II represes poques fort gentils e ben obrades, ab sengles figures, les quals deuen estar la I. a la I. part del portal e l'altre a l'altre part"—.

Els consellers es feien càrrec de les despeses del material —"donar compliment de pedra posada"—, i es comprometien a pagar a Bargués setanta-tres lliures per la seva feina.

En darrer lloc, Arnau Bargués s'associava per realitzar aquesta tasca amb el mestre de cases Francesc de Maranyà: "Eodem die dictus Arnaldus Bargues recepit in socium super dicta scarrada Franciscum Merenyani, magistrum domurum...". Pràcticament res no sabem d'aquest mestre de cases, a excepció d'una petita anotació documental, corresponent a l'any 1393, en la qual Francesc de Maranyà consta que reparteix diners a uns obrers per unes feines fetes a l'escrivania de la mateixa Casa de la Ciutat (32). Nosaltres proposem una possibilitat, encara que ho fem com a hipòtesi i amb totes les reserves: pels mateixos anys la documentació ens parla d'un escultor, citat també com a "mestre de cases", anomenat Francesc Marata; podria tractar-se de la mateixa persona?. Sabem que Francesc Marata havia treballat, com a escultor a les ordres de Pere çà Anglada, en la realització del cadirat alt del cor de la Seu de Barcelona (veure apartat 7.3.1.); però també sabem de la seva col.laboració amb Arnau Bargués, concretament, i de forma molt directa, quan aquest arquitecte s'encarregà de fer el projecte de la façana principal de la catedral, l'any 1402. Així, el 16 d'agost l'Obra de la Seu pagava a "Burgues mestre major de la obra per V jor

nals e mig que havia ajudat a trassar a rao de IIII so us VI diners...", i el mateix dia pagava també a "Francisc Marata ymaginayre que ajuda a trassar les ques senmanes prop pasades a rao de IIII sous VI diners..." (33). Cal afegir a tot això que les referències a Francisc Marata treballant a la catedral de Barcelona quan Bargués n'és el mestre major, són constants (34). I finalment, hem de destacar el fet que Marata cobra el mateix que el mestre i més que Jaume Solà, llavors aparellador, que rep un salari de quatre sous per dia (35).

Encara es podria anar més lluny en el terreny de les hipòtesis. Com veurem a continuació, el més important col.laborador de Bargués a l'obra del palau del rei Martí a Poblet fou un tal Françaçoi Salau, que, al igual que el seu mestre, venia de Barcelona; com ja apuntava Gudiol i Ricart (36), la mà d'aquest artista de Poblet es troba també a la catedral de Barcelona, precisament en les obres realitzades durant els anys de la direcció d'Arnau Bargués; a Francisc Marata se l'anomena, amb certa freqüència Françaçoi (37). Podria ser "Salau" un sobrenom posat a Marata pels seus mateixos companys?; veurem, però, tot seguit com cal descartar aquesta hipòtesi.

Tornant a les notícies documentals corresponents a la façana de la Casa de la Ciutat, ens trobem amb que és ben poc el que sabem de la participació d'altres artistes o, fins i tot, dels components del taller de Bargués, que foren, molt probablement, els veritables creadors de la seva decoració escultòrica.

L'únic que coneixem és la participació, més o menys real, —això és el que hom ha posat en dubte— de l'escultor Jordi Joan, anomenat anteriorment Jordi de Déu.

L'any 1400 es treballava activament en la decoració d'aquesta façana, ja que el 26 de febrer Jordi Joan cobrava 5 lliures i 10 sous, a compte d'una quantitat estipulada, que desconeixem, per fer un escut reial —"per salari o satisfaccio de treballs que havia

sostenguts en esculptir o empremtar en una gran losa o pera lo senyal reyal, ab bells fullatges e entretal·laments"—, i per dos escuts de la ciutat —"en II al·tres pedres o loses dos senyals d'aquesta ciutat"— (38). El 15 d'abril l'escultor rebia per la mateixa feina 8 lliures i 5 sous més (39). Una altra anotació documental, aquesta del 5 de març, especifica que Jordi Joan cobrava 22 sous (40) per "mig cors d'angel", damunt del qual es recolzaria l'abans esmentat escut reial (41).

Els esforços duts a terme per trobar més informació als arxius han estat infructuosos. En principi, podria semblar lògic l'atribuir al mateix Jordi Joan la resta de la decoració escultòrica d'aquesta façana, però el cert és que el seu estil es troba lluny del de les obres conegudes de Jordi Joan; això planteja tot un seguit d'incògnites i ens obliga a veure com a molt probable la intervenció d'altres artistes.

Una anotació de l'any 1402 ens informa que, aleshores, les obres de la Casa de la Ciutat estaven enllestides ("...e la conclusio d'aquella la Casa de la Ciutat en l'any M.CCCC.II") (42); de fet, es tracta d'una anotació dels llibres de Clavaria on es fa constar que el Consell de Cent havia decidit otorgar a Arnau Bargués cinquanta-cinc lliures de més pels seus treballs a la Casa de la Ciutat i a les muralles. L'arquitecte es queixava davant dels consellers perquè considerava que havia estat poc remunerat i que, per les feines de Barcelona, n'havia abandonat d'altres, com les del monestir de Poblet o el castell de Blanes, que li reportaven uns beneficis més grans.

Característiques d'aquesta façana.— La façana de la Casa de la Ciutat de Barcelona és una de les obres més representatives del gòtic civil català i ben il·lustrativa de la manera de fer del seu arquitecte, Arnau Bargués, i del seu taller. Hi predominen els grans

panys de paret llisa i l'horitzontalitat, accentuada aquesta per delicades motllures que recorren la seva superfície; la decoració es concreta en punts determinats, tot seguint una seqüència rítmica: portes, finestres, capitells, gàrgoles i cornisa.

Les tres finestres del pis principal són d'arc apuntat; n'hi ha dues de més grans que són coronelles, amb columnetes intermèdies i els seus corresponents capitells. D'aquests capitells neix una delicada decoració de traceria calada que cobreix tot l'espai triangular; cada una d'aquestes finestres protegeix el seu arc amb un guardapols recorregut per grans fulles —semblants a les fulles d'acant— i un floró central enlairat. Els extrems d'aquests guardapols es recolzen damunt petits caps humans amb funció de mènsules. Les finestres de la planta baixa són d'arc rebaixat i molt més sencilles, ja que no tenen la decoració de traceria calada. La part més interessant de totes aquestes finestres la constitueixen les mènsules abans esmentades; són caps humans, masculins i femenins, tots ells de gran qualitat i finament esculpits, fent gala d'un aire renovador i juvenivol que s'allunya, sense cap dubte, de la manera de fer trescentista i que és un exponent claríssim del nou estil internacional; cal, però, advertir, que no semblen totes de la mateixa mà.

L'extrem superior d'aquesta façana està recorregut per un delicat treball de cresteria, en forma de barana, de la base de la qual arrenquen les gàrgoles, amb aparença d'animals, mig reals i mig fantàstics, a excepció feta de dues que són figuracions humanes. Aquestes són les que es troben més aprop de la porta principal i s'ha dit que bé podria tractar-se d'una representació de la reialesa; d'aquestes, la que representa una dona constitueix un dels pocs elements d'aquesta façana que estilísticament podem apropar a Jordi de Déu.

De les dues portes que s'obren a aquesta façana, la de la dreta és la principal i més elaborada.

L'arc de mig punt, amb les seves grans dovelles disposades en forma de ventall, és un element ben característic del gòtic civil català que tindrà la seva continuïtat després d'aquesta època. El guardapols d'aquest arc està ornamentat amb grans fulles molt semblants a les de les finestres, i els seus extrems arrenquen de dues mènsules amb figuració humana.

Aquestes mènsules són precisament les "II repeses poques fort gentils e ben obrades ab sengles figures", que trobem esmentades en els capítols entre els consellers i Arnau Hargués.

A l'extrem superior del guardapols i dins l'espai triangular que hi queda configurat, ens trobem amb la figura d'un rei, mig ajupit i amb una llarga cinta a les mans; du barba i cabells generosament arrissats, en forma de llargs tirabuixons, mentre que les seves robes també són àmplies i abundantament plegades. Potser el que més ressalta és el detallisme del seu tractament i la forta sensació de moviment que ens transmet. Pel que fa a aquesta figura, la identitat estilística amb Poblet és absoluta.

Damunt de l'arc trobem tres lloses ròmbiques amb una delicada ornamentació. Les dues laterals ostenten l'escut de la ciutat, envoltat de motius vegetals i geomètrics. La central, una mica més enlairada, mostra l'escut reial: dos angelets afrontats i finament treballats, aguanten les armes d'Aragó i l'elm amb la corona i el drac, tal i com el rei Pere el Cerimoniós va començar a utilitzar en els seus segells. Aquests són els tres "senyals" pels quals cobrava Jordi Joan l'any 1400 (vegeu la nota 38).

Sota l'escut reial i recolzat damunt del vèrtex del guardapols de la porta, s'hi pot veure encara un petit bust d'àngel que no és altre que aquell "mig cors d'àngel" pel qual cobrava el mateix Jordi de Déu. Nosaltres creiem que, en aquest cas, la qualitat del treball és inferior a la del rei barbut que hem comentat abans.

Finalment, i coronant el conjunt d'aquesta porta, s'alça la imatge de l'arcàngel sant Rafael, de la qual ja n'hem parlat en un altre apartat, tot atribuint-la a Pere çà Anglada.

Actualment aquesta façana es troba mutilada com a conseqüència de les ampliacions dutes a terme a l'Ajuntament durant el segle passat, concretament el nou cos de l'edifici, amb la seva entrada principal per la plaça de Sant Jaume (1831-1847) (43). Abans de la transformació existia a la façana gòtica una altra finestra amb la mateixa estructura de les del pis principal, però col·locada a la creta de la porta d'accés; en construir-se la part nova, aquesta façana quedà retallada, desaparegué l'esmentada finestra, es mutilà part d'un escut i el guardapols de la porta fou doblegat de manera estranya.

Tret d'aquesta mutilació, la façana de la Casa de la Ciutat amb la seva porta principal, encomanada directament a Arnau Bargués, ha arribat als nostres dies en perfecte estat de conservació, tot i trobar-se a l'aire lliure; amb això quedà perfectament constatada l'excel·lent qualitat de la pedra de Montjuïc amb que fou treballada.

L'any 1550 s'hi afegiren dues imatges, de sant Sever i de santa Eulàlia, a cada un dels àngles extrems d'aquesta façana, corresponents al carrer de la Ciutat, encara que les mènsules i motllures de les bases, així com els dosserets, pertanyen a l'obra gòtica de començaments del segle XV. Una d'aquestes imatges, la de sant Sever, desaparegué amb les reformes del segle XIX i fou substituïda per una altra de nova.

Problemes entorn de la seva paternitat.- Feita la descripció d'aquesta façana, anem a reemprendre la problemàtica de la paternitat de la seva escultura. Ens trobem davant d'una nova concepció estilística, extraordinàriament renovadora, podríem dir que

sense precedents a Catalunya però amb importants conseqüències dins el camp de la decoració arquitectònica; per tant, seria molt interessant d'arribar a descobrir qui fou o qui foren els veritables creadors d'aquesta escultura, d'on venien o quina era la seva formació.

Els noms que, com hem vist, ens dona la documentació no aclareixen massa cosa però sí que poden donar-nos algunes pistes. D'una banda sabem que s'encarregà a Arnau Bargués la realització de la porta principal i que, com arquitecte, devia dirigir la construcció del conjunt de la façana. També coneixem l'associació amb Francesc de Maranyà i la realització d'uns elements decoratius per part de Jordi Joan.

Si comparem aquesta façana amb l'altra gran obra d'Arnau Bargués, el palau del rei Martí a Poblet, hom dedueix que ambdues obres foren decorades pel mateix equip d'escultors. Però, sorprenentment, tret d'Arnau Bargués, no hi ha coincidència de noms entre Poblet i Barcelona; de tota manera, també cal advertir que la documentació que coneixem de la façana de la Casa de la Ciutat solament fa referència a la seva porta principal i que, per tant, hem de suposar la intervenció d'altres artistes en la decoració de la resta d'aquesta façana.

El Llibre de l'Obra del palau de Poblet ens dona, entre altres, el nom de Françaï Salau, un "piquer de Barcelona" que sabia entretallar pedres i que, quan Bargués se'n anava a Barcelona reclamat pels consellers i pel Capítol de la catedral, dirigia ell mateix les obres (44). Abans hem apuntat la possibilitat que aquest Françaï Salau fos el mateix Francesc de Maranyà, però la intervenció de Salau en la decoració de la façana barcelonina és difícil d'admetre si tenim en compte que precisament es quedava a Poblet quan Arnau Bargués se'n anava a atendre les obres de Barcelona (45). De tota manera, queda sense explicar la identitat estilística entre Poblet i alguns detalls d'aquesta fa-

çana.

Alguns autors han atribuït a Jordi Joan el conjunt de la decoració de la Casa de la Ciutat, tot i que la decoració només l'esmenta en relació als tres escuts i al bust d'àngel que hi ha sobre la porta principal (46). Nosaltres pensem, després d'haver fet l'exàmen estilístic, que, en conjunt, aquesta escultura està excessivament lluny de l'art de Jordi Joan; és cert que aquest escultor es trobava, aleshores, en un moment molt avançat de la seva activitat professional, que feia ja anys que treballava i que la seva manera de fer podria haver evolucionat, però, creiem, que no tant com per a poder-li atribuir la decoració d'aquest conjunt.

Semblaria que Jordi Joan, poc després de la seva probable intervenció en els murs de tancament del cor de la catedral (any 1390), s'establí a Barcelona, on organitzà el seu taller; aleshores ja devia ser gran i moltes de les obres que se li encarregarien les farien, amb tota probabilitat, altres components d'aquest taller, actuant ell com a contractista o supervisor. El fet que cobrés les obres no implicaria que en fos l'autor material; el petit bust d'àngel, que consta documentalment que havia fet i la gàrgola en forma de dona de la reialesa són els únics elements que, creiem, s'apropen clarament a la seva manera de fer.

Duran i Sanpere i Ainaud de Lasarte havien suggerit la possibilitat que l'autor d'aquesta bonica decoració fos Antoni Joan, fill de Jordi Joan i germà gran de Pere Joan (47). El poc que sabem d'Antoni Joan és que vivia a Tarragona i que, com el seu pare i el seu germà, era mestre d'imatges; el 3 de gener de 1406 dictava testament i feia hereus els seus pares i el seu germà (48). De moment, no podem afegir cap més dada documental per corroborar tot això, ni coneixem obres d'Antoni Joan per fer l'anàlisi comparativa, però, avui per avui, és una hipòtesi que no podem deixar de banda. Segons els esmentats autors, Antoni Joan podia haver es

tat col.laborador de Françoi Salau a Poblet i, així mateix, podia haver intervingut en la decoració de l'exterior de la Casa de la Ciutat, com a component del taller del seu pare, Jordi Joan. De ser cert tot això, Antoni Joan hauria tramès al seu germà Pere el nou estil, que aquest darrer manifestaria amb tota la seva plenitud en la decoració de l'exterior del nou palau de la Generalitat, alguns anys després.

Però, el cert és que l'obra de Poblet és, estilísticament, molt unitària, fins el punt que sembla deure's a un únic escultor; si acceptem que aquest és Françoi Salau, se'ns fa difícil de veure-hi la intervenció d'Antoni Joan. Ara bé, pel que fa a Barcelona, nosaltres creiem que Antoni Joan, com a col.laborador del seu pare, podia haver tingut un paper important en la decoració de la façana de la Casa de la Ciutat i, en aquest cas, sembla que no hauria estat l'únic. Així, veiem com a molt possible la intervenció de l'abans esmentat Francesc Marata, fins i tot en el cas que no es pugui demostrar la identificació amb Francesc de Maranyà. Com a argument de pes tenim que, pels mateixos anys, Francesc Marata treballa amb Arnau Bargués a la catedral.

Encara podem afegir un altre argument complementari: ja hem vist a l'apartat 7.4.3. que la imatge de sant Rafael que corona la porta d'entrada, va acompanyada de la inscripció RAFAEL ANGELO i que el tipus de lletra, delicadament ornamentada, és el mateix que apareix en una llosa sepulcral —ara a la paret exterior de la sagristia de la catedral—, de la qual existeix confirmació documental que fou feta per Francesc Marata (49). Per tant, Marata podria ser perfectament un dels components de l'equip d'escultors que treballava a les ordres d'Arnau Bargués; equip que realitzà les mènsules, capitells, gàrgoles i altres detalls decoratius de la façana barcelonina i que, en part, deuria estar constituït amb gent procedent del

taller de Jordi Joan. Naturalment, dins d'aquest taller situariem la figura d'Antoni Joan.

Per acabar i al costat dels noms d'Antoni Joan, Jordi Joan, Francesc Marata i, fins i tot, el mateix Françoi Salau, no podem descartar la possibilitat que Arnau Bargués hagués intervingut també com escultor.

8.1.2. El palau del rei Martí l'Humà al monestir de Poblet

L'especial predilecció que Pere el Cerimoniós havia demostrat pel monestir de santa Maria de Poblet fou continuada pel seu fill, Martí I l'Humà qui, l'any 1397, decidia fer-s'hi construir la sepultura i un palau. Les obres d'aquest darrer es començaren, de fet, un any després, sota la direcció de l'arquitecte Arnau Bargués, i foren abandonades l'any 1406 quan encara no estaven enllestides.

Però la qualitat de l'obra ja feta, tant pel que fa a l'arquitectura com al seu complement d'escultura decorativa i, també, les inqüestionables similituds amb la façana de la Casa de la Ciutat de Barcelona, han convertit aquest palau en una peça clau per arribar a comprendre el fil de la renovació escultòrica a Catalunya, a les darreries del segle XIV.

La informació documental.- El coneixement de l'anomenat "Llibre d'Obra de Poblet", on hi ha tot un seguit d'anotacions referides a la construcció del palau del rei Martí, ha permès esbrinar certs detalls de l'organització del treball i també saber els noms de les persones que hi intervingueren.

El primer en donar a conèixer l'existència d'aquest document fou Guitert i Fontseré (50); però no en feia una cita directa sinó que havia pres la informació d'unes notes que el senyor Eduard Toda i Güell conservava al castell d'Escornalbou. Posteriorment altres autors es referiren a alguns fragments del manuscrit (51); i ja més recentment ha estat extensament comentat per Altisent (52).

L'original en qüestió es troba —o trobava— a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Fa uns quants anys que és il·localitzable, extraviat possiblement entre els milers de documents de l'arxiu. Aquesta circumstància ens ha privat de poder-ne fer la revisió i d'aclarir

alguns conceptes que encara resten sense precisar (53).

El Llibre comença amb la decisió per part del rei Martí, que aleshores era a Saragossa, de construir la seva sepultura al costat de la del seu pare i un palau per a ell i els seus servidors fora del recinte de la clausura ("extra claustum") i damunt del lloc anomenat "del Cubar", pertanyent a la zona dels conversos. La decisió reial porta la data del 27 d'octubre de l'any 1397.

Als folis següents es fa referència als diners recaptats per a l'obra i, a partir del foli 45, comencen les anotacions relatives a la construcció i corresponents als anys 1398, 1399 i 1400.

Arnau Bargués arribà a Poblet, acompanyat d'ajudants seus que venien de Barcelona. Entre aquests són citats Jaume Cabré i Guerau Aguiló, "piquers, los quals ell feu venir de Barchinona per ço com eren bons e aptes e necessaris a la dita obra" (54). Més endavant es parla d'un tal Joan Vilar; però, sens dubte, el més important de tots ells era Françaï Salau, "piquer de Barchinona, lo qual hi feu venir n'Arnau Bargués, mestre de la dita obra".

El més interessant és l'elogi que d'ell es fa: "per tal com dix que ere abta mestre e sabia entretallar peures e dictar obres, e en absència sua sabria regir la dita obra" (55). Françaï Salau cobrava un salari de 3 sous i 6 diners, superior al dels altres, encara que inferior al del mestre; aquest rebia 5 sous i 6 diners per dia de feina, a més de la manutenció.

Així, doncs, sembla clar que Françaï Salau era el lloctinent de Bargués a Poblet, que tenia la capacitat suficient com per a poder dirigir les obres quan el mestre marxava a Barcelona o altres llocs i que, a més a més, era hàbil com escultor; això és el que es pot deduir d'un altre elogi que se li fa més en davant: "[1399] ... qui en absència del mestre regia

la dita obra e entretallava pedres e fahie moltes coses que'ls altres no saben fer..." (56).

Però no tots els ajudants d'Arnau Bargués a Poblet eren veïns de la ciutat comtal; n'hi havia de Vimbodí (Mateu Calbet, Gabriel Bosch, Joan del Bosc, Martí Gili i Bernat Oromir), de l'Espluga de Francolí (Bernat de Saranyana, Arnau Bosch i Esteve Cabrera), de Solivella (Pere Borreç), de Montblanc (Pere Perull), de Terol (Simon Segarra), de Sicília (Leo Bizanda), de Sòria (Rodrigo de Sant P.), d'Astúries (Fernando de Luarca), de Portugal (Alfonso Duran) i de Lleida (mestre Sanç de les Messas). D'aquest darrer es diu que era apte per tallar pedres i que, amb quatre mesos, en tallà dues mil a la pedrera de Tarrés.

El manuscrit ens proporciona altres informacions interessants que fan referència al transport del material, a l'ús de pins dels boscos de Poblet per cobrir les cambres reials, a la compra de columnes de Girona a un mestre de cases anomenat Joan Sobrevila que vivia a Barcelona i el seu trasllat a Poblet, etc.

Finalment, del contingut del document es dedueix que les estades d'Arnau Bargués a Poblet foren llargues, però que, també, de tant en tant, se n'anava per atendre altres treballs que dirigia simultàniament. Concretament, al foli 58v^o, se'ns dóna una relació de quines eren aquestes feines: les del monestir de sant Jeroni de la Vall d'Hebron, les del castell de Blanes i les de la catedral de Barcelona, d'on era mestre major; a més a més cal afegir que l'arquitecte anava a Poblet "a desplaer e contra voler ... dels Consellers de Barchinona...". Aquesta anotació correspon a l'any 1398. El fet que s'esmenti als consellers vol dir que aleshores Arnau Bargués ja treballava per la ciutat de Barcelona, amb força seguretat en la construcció de la façana del consistori; recordem que, un any després es signaven els capítols per fer la seva porta principal.

A més de l'important informació que ens adó-

na el Llibre d'Obra del palau de Poblet, coneixem dues anotacions més de l'any 1402 en les quals queda ben clar que, en aquesta data, les obres estaven força avançades i que l'arquitecte Bargués encara n'era el director (57). A la primera el rei Martí s'adresa a l'abat de Poblet des de València, tot expressant-li el seu desig que, quan s'acabin les Corts en aquella ciutat i es traslladi a Montblanc per a celebrar-n'hi unes altres per als catalans, pugui, amb aquest motiu, albergar-se a les noves cambres de Poblet; per això, demana a l'abat "que, si possible sera, sien acabades quan nos siam aqui".

La segona també és una carta del rei, però ara adreçada a "Berges, magistro domorum", tot manant-li que torni a Poblet per enllestir les obres del seu palau: "...manam vos que, decontinent, enets al dit monastir per continuar e acabar la dita obra ... car nos vos satisfarem e us farem star content".

Aquestes corts catalanes no es varen celebrar fins l'any 1406 i no a Montblanc sinó a l'antic palau dels reis de Mallorca, a Perpinyà.

Tampoc el palau no s'acabà mai; en vida del mateix monarca s'abandonaren les obres que "començaren lo darrer dia del mes de noembre del any de la Nativitat de Nostre Senyor M.CCC.XCVII e finiren per tot lo primer dia del mes de octubre del any M CCCC VI" (58). No sabem quins en foren els motius, però hem pogut constatar un fet que s'hi relaciona: l'any 1406 és el darrer pel que fa a l'activitat d'Arnau Bargués, si mes no pel que fa referència a la coneguda. El traspàs de l'arquitecte no s'esdevingué fins l'any 1413, la qual cosa ens fa pensar que la seva retirada de la vida professional hauria estat motivada per una malaltia o, simplement, per l'avançada edat.

Descripció i consideracions estilístiques sobre la decoració escultòrica del palau.— Per voluntat del mateix monarca, el palau es construí damunt del "Cubar" —destinat, en part, a premsa de raïm i, en part, a dormitori dels conversos—. L'accés a les cambres reials és independent de la zona de clausura i es fa a través d'un pati on hi ha dues escales que condueixen a les portes principals; aquest pati conserva la seva estructura original encara que les escales no serien acabades del tot fins l'any 1966 en que es restaurà i completà l'obra (59). Una de les portes facilita l'accés a les diferents dependències, entre les quals destaca el que devia ser una mena de tribuna reial, ja que té una finestra que comunica amb la nau del temple; també per aquesta porta es pot arribar a les cambres principals. De tota manera, l'accés a aquestes es fa de manera directa per l'altra porta, que presenta una estructura molt semblant a la primera. Les sales principals són dues, independitzades per un corredor; la més gran hauria estat pensada com a sala de Cort o d'estar, i la més petita seria la de les Dames (60). Al mur de separació entre les dues sales hi fou obrida al segle XVII, durant el regnat de Felip IV, una porta aïntellada que, a diferència de l'actual, no es trobava al mig sinó lleugerament lateral. La comunicació que ara existeix entre les dues sales és fruit de la restauració recent, com també ho són els arcs diafragma de la seva coberta (61). De fet, l'única cosa que havia estat acabada de bell antuvi eren les arrencades d'aquests arcs.

Ara bé, el que sí sembla que quedà enllestit en temps de Martí l'Humà són les façanes, que donen, respectivament, al pati d'ingrés i al claustre; el que més ens interessa en aquest moment és la seva decoració, concentrada en portes, finestres i mènsules dels acabaments superiors.

Les parts altes d'aquestes dues façanes —la del pati i la del claustre—, ostenten una decoració

de traceria cega i unes mènsules en forma de caps humans; hi trobem una gran varietat de rostres, sovint amb trets ben individualitzats: personatges civils, monjos, àngels... Aquesta solució és exactament la mateixa que vèiem a l'acabament superior de la façana de la Casa de la Ciutat de Barcelona i que, uns anys després, es tornarà a repetir al Palau de la Generalitat (62).

De la façana que dona al pati sobresurten les dues portes d'ingrés al palau, molt semblants en la seva estructura; són d'arc de mig punt, amb una lleugera indicació cònopial a la seva clau i generosament motllurades. La més exterior d'aquestes motlures actua com a guardapols i està ornamentada amb fulles de col i un floró central, seguint una solució molt usual en aquesta època; els capitells dels muntants són correguts i presenten decoració foliada, en la qual s'hi pot veure la intervenció de diferents mans. En conjunt, la porta d'ingrés a les sales principals és un xic més elaborada; així, a la imposta dreta, de la qual arrenca la motllura exterior o guardapols, hi ha una figura humana, concretament un monjo, que, estilísticament, recorda moltíssim les impostes de les finestres de la façana del claustre. També a la mateixa porta, i omplint el petit espai triangular de l'extrem superior central del seu arc, hi trobem la figura recolzada d'un àngel músic; ultra les coincidències estilístiques amb l'esmentada façana del claustre, són claríssimes les relacions amb la deliciosa figura de rei barbut de la porta principal de la Casa de la Ciutat de Barcelona: la mateixa adequació al marc, un idèntic moviment del cos, la mateixa solució donada als plecs del vestit i als rinxols dels cabells, etc. Estem convençuts que, en aquest cas, no només es tracta d'una coincidència de criteris respecte a la direcció dels treballs, sinó que ens trobem davant d'una identitat de mà executora.

Tant una porta com l'altra es coronen amb l'escut reial: la famosa cimera del rei Martí, amb el drac alat (63).

Però la façana més coneguda d'aquest palau, ben segur que justificadament, és la que dona al claustre. Tret de l'acabament superior, que és el mateix que veiem a la façana del pati —arcuacions cegues i mènsules en forma de caps humans—, la resta de la decoració es concentra en les tres finestres, dues corresponents a la sala de Cort i una a la sala de les Dames.

Les que pertanyen a la sala de Cort tenen estructura adintellada i són coronelles, és a dir, dividides en tres parts per dues columnetes intermèdies. La de la sala de les Dames és també coronella, però d'arc apuntat en lloc d'adintellada. Dels capitells de les columnes i de les impostes arrenca un delicat treball de traceria calada —refet en gran part—, que és distint en cada finestra, en un intent força assolit de trencar la monotonia. Però el més important d'aquestes finestres és el seu complement d'escultura figurativa que, sense cap mena de dubte, constitueix el millor de l'art del Palau i un dels exemples per excel·lència de l'estil internacional a Catalunya; ens referim a la decoració d'impostes capitells i guardapols superiors de l'estructura adintellada. L'anàlisi estilística evidencia la intervenció d'un únic escultor (64); arreu hi veiem el mateix esperit naturalista, molt lliure i, de vegades, desenfadat, i el mateix sentit del moviment, aconseguit mitjançant una perfecta adequació entre les postures de les figures i els plegats dels seus vestits; aquests són abundants i variats i constitueixen el recurs utilitzat per l'escultor per integrar les figures en el seu marc arquitectònic i conferir-los un extraordinari dinamisme.

Pel que fa a la temàtica, aquesta és molt variada; s'hi barregen escenes religioses amb d'altres trets de la vida quotidiana o fantàstiques. Començant

per l'esquerra, veiem en primer lloc un monjo (65) amb un recipient a la mà que es disposa a purgar un altre home; a continuació, una figura fantàstica, mig home mig animal, porta un escut amb una màscara i aixeca amb força la seva espasa; el segueix una figura semblant, però que ha perdut el cap i té un lleó als seus peus; encara a la finestra de l'esquerra podem veure un grup constituït per dues figures fantàstiques més; una d'elles deixa veure per sota de les seves robes un cos totalment pelut i unes potes d'au; l'altre té l'aparença d'un àngel músic tocant un violí o viola, però per sota del seu vestit es veu el plumatge d'au.

A la imposta de l'esquerra de la finestra del mig hi veiem el grup de l'Anunciació, una de les realitzacions més boniques de tot el conjunt; la imposta oposada mostra la figura d'un elegant cortesà vestit segons la moda de l'època, amb gorra plana, coll aixecat i mànigues folgadíssimes. Al fris superior d'aquesta finestra adintellada s'hi ordenen tres parelles d'àngels músics, afrontats dos a dos; les formes dels seus cossos són extraordinàriament estilitzades i s'adapten de manera elegant i amb una encertada solució compositiva a l'estret espai rectangular del fris. Aquesta manera de compondre les figures l'hem trobada també a les misericòrdies de Pereça Anglada; amb això no volem dir que siguin de la mateixa mà, però sí que corresponen a un mateix esperit ambiental.

Tampoc són exclusives de l'escultor de Poblet, encara que sí representatives de la seva manera de fer, aquestes cares inflades per l'esforç de bufar i els elaborats tirabuixons dels cabells.

A la tercera de les finestres, la que dóna a la sala de les Dames, hi veiem, a la imposta de l'esquerra, un monjo que sembla meditar, i, a la dreta, un altre monjo que llegeix mentre manté els punts del llibre amb els dits entre les planes. Per a nosaltres,

una de les qualitats més destacables de la manera de fer de l'escultor de Poblet, és la seva habilitat per destacar aquells detalls que són més insignificants, el gust per plasmar la quotidianitat (66).

La decoració de les dues sales principals del palau es concentra en les mènsules que recullen l'empenta dels arcs diafragma. N'hi ha sis, quatre a la sala de Cort i dues a la sala de les Dames; en tres d'aquestes mènsules hi ha l'escut de Catalunya i en les altres el matrimonial de Martí I i de Maria de Luna, tots ells sostinguts per àngels, excepció feta de dos.

La coincidència d'execució entre aquests àngels i els que configuren el fris superior d'una de les finestres que dóna al claustre és absoluta. Les mateixes cares rodones i exageradament inflades, la boca petita i la barbata sortint; el mateix sistema compositiu, resolt per simetria, i els seus vestits, generosament plegats, que s'adapten a la perfecció a la forma de la mènsula.

En dues d'aquestes mènsules, els escuts, en lloc d'ésser sostinguts per àngels, estan envoltats per una decoració de grans fulles estilitzades i animals petits que s'hi barregen i mig amaguen entre elles. Però, de fet, es tracta d'un esquema compositiu igual al de les anteriors, amb una mateixa qualitat d'execució.

Una vegada fetes la identificació temàtica i l'anàlisi estilística de l'escultura decorativa del palau de Poblet, podem afirmar amb convenciment, encara que no tinguem el recolzament absolut de la informació documental, que tot, o quasibé tot, és obra d'un mateix escultor. A la façana del pati hi treballà possiblement, a més d'aquest artista, algun altre col·laborador, però a la resta d'aquesta façana, a la del claustre i a les sales principals, tot el que veiem és obra seva. I encara hem de recordar aquí el que ja apuntavem més amunt: que també ha de ser obra del mateix

escultor el petit rei barbut que corona la porta d'accés a la Casa de la Ciutat de Barcelona.

Intuir coincidències estilístiques entre diferents peces no és pas difícil, sempre i quan puguin ser examinades en detall, però el que de vegades resulta impossible és poder justificar aquestes coincidències. Pel que fa a Poblet, sembla lògic atribuir a Françoi Salau el conjunt decoratiu; això és el que hom pot deduir dels elogis que se li fan tot referint-se a la seva habilitat per "entretallar" pedres. I si Salau treballa a Poblet, també hem d'admetre la seva participació en la decoració barcelonina; de fet, es esmentat com a "piquer de Barcelona".

Ara bé, al mateix Llibre de Poblet hi ha una notícia estranya, que fa referència a la compra de columnes de Girona, amb les seves bases i els seus capitells, a dos mestres de cases de Barcelona, i al seu trasllat per mar fins a Tarragona (67). Es tractava de capitells esculpits o sense esculpir?. No ho sabem; però en el cas que sí ho fossin, les hipòtesis entorn de Françoi Salau haurien de canviar.

Però, d'altra banda, en el mateix document, uns folis més endavant, se'ns indica que Bargués necessitava "fulles primes de Solsona a ops de fer mollos per al picar les pedres dels portals e de les finestres" (68); per tant, pot fer referència a la decoració de portes i finestres, la qual cosa indicaria que els treballs decoratius s'haurien preparat a Poblet mateix i que la intervenció de Françoi Salau seria lògica.

Finalment, és del tot necessari establir connexions amb l'art francès que alguns anys abans havia esclatat a la cort de París durant el regnat de Carles V. A mida que avança el segle XIV s'observa a França una preuilecció creixent per l'escultura decorativa (claus de volta, "culs-de-lampe", mènsules) als edificis religiosos i també als civils; es tracta d'un art detallista i ple de vida, tant pel que fa a la temàtica com a l'execució, i que culmina al castell de

Vincennes, una de les més importants realitzacions de l'època de Carles V (1364-1380).

Erlande-Brandenburg, en un important treball de recerca (69), havia cridat l'atenció dels estudiosos sobre l'aire renovador de l'escultura decorativa, en especial de les mènsules que apareixien en les obres empreses per aquell monarca, a París i als seus voltants. És evident l'existència d'un esperit unitari entre la decoració escultòrica de Vincennes ("donjon", santa capella i una torre de la muralla) i algunes peces provinents de Notre-Dame de Honnes Nouvelles, ara al museu de Cluny, o un "cul-de-lampe" provinent de l'antic ajuntament de Saint-Omer (70). L'autor deixa constància de l'existència del mateix estil parisenc en la decoració d'altres edificis patrocinats per familiars de Carles V (els palaus de Bourges i Poitiers) (71). I també en veu l'expansió a Bruges i a Brusel·les, la qual cosa connectaria amb els primers anys de l'activitat de Claus Sluter (72).

Tot això no tindria més importància per a nosaltres sinó fos perquè creiem que existeix una clara relació entre aquest art, centrat a París a les darreries del segle XIV, i la decoració del Palau del rei Martí: la mateixa llibertat en la disposició dels plecs, la mateixa adaptació de les figures a la seva funció de suport, el mateix tractament del drapejat que, en definitiva, és aquí el gran protagonista del moviment, el gust per les cares una mica inflades i pels cabells arrissats i esfereïts quan es tracta de figures d'àngels, etc.

Totes aquestes coincidències les podem fer extensives a altres obres d'arquitectura fetes sota la direcció de Bargués i de les que se n'ha conservat alguna cosa (façana de l'Ajuntament de Barcelona o del palau dels Cabrera a Blanes).

L'esmentat art decoratiu hauria, doncs, nascut a París durant el regnat de Carles V i artistes dels tallers parisencs l'haurien portat a altres llocs de França i de més enllà. També aquest art hauria pre-

ceut l'esclat de l'escultura borgonyona a la fi del segle i, evidentment, hauria d'influir en els artistes que, en aquelles dates, treballaven a Catalunya. No hem d'oblidar que els contactes artístics de la Corona d'Aragó amb França són constants durant tota la Baixa Edat Mitjana i que, en aquest sentit, París ocupa un lloc destacat.

Per acabar, ens cal deixar ben clar que les relacions estilístiques que veiem, per exemple, entre la decoració del castell de Vincennes i la del palau de Poblet, no impliquen una coincidència de mans. Per les dates, l'obra de Poblet és posterior, més avançada i, sens dubte, de més qualitat (73).

Françoi Salau i la paternitat de la decoració pobletana. - Tot i que sortosament coneixem el contingut del Llibre de l'Obra de Poblet, que ens proporciona una llista de la gent que va intervenir-hi, el que resulta més difícil és poder delimitar la tasca de cadascun. En cap moment se'ns parla d'un mestre d'imatges o imaginaire, qualificatiu habitual per a designar un escultor; el mateix Françoi Salau és anomenat "piquer". Però, en canvi, s'afegeix que "és apte mestre" i que sap "entretallar pedres", és a dir, que sap esculpir en relleu. Si, al costat de tot això, recordem que cobra menys que Arnau Bargués però més que cap altre piquer, és fàcil deduir que Françoi Salau és l'escultor del conjunt pobletà.

Però, qui era aquest Françoi Salau?. La documentació de Poblet el cita com a "piquer de Barcelona" i col.laborador de Bargués; deuria viure i treballar, doncs, a Barcelona fins que va traslladar-se a Poblet, sol.licitat pel seu mestre; per aquesta mateixa raó, semblava possible ~~de~~trobar el nom de Françoi Salau a la documentació barcelonina, i varem encaminar la nostra recerca en aquesta línia. Els resultats no han estat conclusius però sí han estat, si més no,

esclaridors.

En primer lloc, hem pogut comprovar que el nom de Françoi és força freqüent es aquestes dates i que una persona pot ésser esmentada indistíntament com a Francesc o com a Françoi; no veiem doncs que es pugui utilitzar el nom de Françoi Salau per argumentar un possible origen francès de l'escultor. Podia ser perfectament català.

Aquest nom, Françoi, apareix repetidament als llibres de comptes de la catedral de Barcelona. L'any 1382 un tal Françoi, fadri del mestre Bernat Roca, està ocupat fent capitells en una finestra damunt de la Capella de Sant Pacià de l'interior del temple. La possibilitat que aquest Françoi fos Françoi Salau i que fes referència als primers anys de la formació de l'escultor a la catedral queda descartada quan, uns folis més endavant, apareix citat com a "Françoi de Maratha" (74).

Alguns anys més tard trobem a la mateixa documentació catedralícia altre cop el nom de Françoi, en aquest cas com a piquer de l'aparellador Pere Viacur; consta treballant entre 1389 i 1393 a la Capella de Madona de Sant Climent, a la Capella de Santa Bàrbara, a la volta de la sagristia i a la capçalera de la Seu (75). En una d'aquestes ocasions en que el trobem citat se li afegeix el cognom "Maratha" (76); per tant, no hi ha cap dubte entorn de la identitat d'aquest Françoi que treballa a la catedral: és tracta de Francesc Marata que, a partir de 1394 —les dates encaixen perfectament—, empenrà, en col.laboració amb d'altres i sota la direcció de Pere çà Anglada, la construcció de l'obra de fusta del cor (77).

Ara bé, el que no és possible és identificar aquest Françoi o Francesc Marata amb Françoi Salau —tot i que podria tractar-se d'una hipòtesi molt suggerent—, per la raó següent: sabem amb tota certesa que el dia 1 d'agost de l'any 1398 Françoi Salau començava a treballar a Poblet (78), i el mateix dia Fran

cesc Marata consta treballant al cor de la catedral de Barcelona (79).

Tots els raonaments anteriors ens porten a concloure el següent: que Françoi Salau fou, com a hi pòtesi més probable, un escultor català, que treballà a Barcelona —sense que poguem precisar on— abans d'anar a Poblet, i un gran coneixedor de l'estil parisenc del darrer quart del segle XIV (80); que no pot ser identificat amb Francesc Marata i que fou, bàsicament, l'únic escultor de Poblet.

Això darrer és el que es desprèn de la gran unitat estilística de la decoració pobletana. Per tant, és difícil d'acceptar, en aquest cas, la intervenció del quasi desconegut Antoni Joan (81) com a col·laborador de Françoi Salau a Poblet. Ara bé, això no invalida la possibilitat que Antoni Joan hagués format part de l'equip de l'arquitecte Bargaés durant els treballs de decoració de la façana de la Casa de la Ciutat de Barcelona.

8.1.3. Les mènsules del palau dels Cabrera a Blanes

Tret de la façana de l'Ajuntament de Barcelona i del Palau del rei Martí, és ben poc el que ha quedat de la producció d'Arnau Bargués i, per tant, de la decoració esculpida de les seves obres.

Pel que fa a la seva intervenció a la catedral de Barcelona, donat que l'escultor i mestre de cases Francesc Marata hi col.laborà estretament amb ell, en parlarem en un altre apartat que dediquem a aquest artista (apartat 10.2.); però ja podem aventurar que és molt difícil treure conclusions clares de l'obra de la catedral, per la varietat d'escultors que hi intervenen.

D'altres realitzacions de Bargués, com l'església del monestir de la Vall d'Hebron o una part del palau de Valldaura, no n'ha romàs res i, pel que sabem, tampoc no es conserven restes de la seva decoració; aquestes restes, en el cas d'existir, ens serien de molta utilitat per a poder establir connexions amb Barcelona i amb Poblet.

De moment, tant sols coneixem dues peces, conservades al Museu Comarcal del Maresme, de Mataró, procedents, molt probablement, del castell-palau dels Cabrera a Blanes (82). L'única dada sobre aquestes peces que figura als antics inventaris del museu és que foren donades pel Sr. Josep Catà (83).

Al costat de les peces, actualment exposades al fons de la sala d'ingrés al museu, hi figura la següent explicació: "Mènsula amb escut dels Cabrera, segle XV, (procedent de Blanes)". Els seus trets estilístics i iconogràfics, que tot seguit comentarem, ens confirmen la seva procedència més probable: el palau dels Cabrera, on sabem que intervingué l'arquitecte Arnau Bargués.

Cap a les darreries del segle XIV i començaments del segle XV, la història del palau està lligada

a la figura de Bernat IV de Cabrera —conegut també com Bernadí—, net del mal aurat conseller de Pere el Cerimoniós i acompanyant de Martí el Jove a Sicília (84).

Consta que l'any 1391 es trobaven en plena activitat les obres de renovació i ampliació del palau de Blanes, perquè sabem que al port hi arribaven barcasses amb pedres, necessàries per a la construcció (85). Ara bé, la intervenció d'Arnau Bargués no podem constatar-la amb seguretat fins més tard; sabem que hi treballava l'any 1398 (86) i que encara se n'ocupava el 1401 ó 1402 (87). També hi ha, però, la possibilitat que els serveis de l'arquitecte haguessin estat sol·licitats abans, potser ja l'any 1391.

L'església i el palau gòtics formaven un mateix cos que dominava el conjunt de la població; l'església, reformada i ampliada, passaria a ser el temple parroquial, mentre que el palau ha esdevingut, avui, una veritable ruïna. De tota manera, encara s'hi endevinen perfectament els trets constructius d'Arnau Bargués.

Les dues mènsules conservades al museu de Mataró devien pertanyer a la decoració d'algun indret del palau que ara ignorem. La mènsula de la dreta, inventariada amb el número 5892, està decorada amb tres figures d'àngels que s'adapten suaument a la seva estructura (88). L'àngel de l'esquerra no porta atribut; el del mig sosté amb les seves mans l'escut dels Cabrera, i el de la dreta porta un instrument musical (una lira). Estilísticament recorda bastant el grup de mènsules de l'interior del Palau del rei Martí de Poblet, però la realització és, en conjunt, més matussera; les cares dels àngels presenten les galtes inflades, però sense arribar als extrems de Poblet; els seus cabells arrissats i ordenats en tirabuixons ens són d'utilitat per datar la peça als voltants del 1400; finalment, també recorda a Poblet la solució donada als plecs dels seus vestits i la manera com

aquests s'adapten a la forma de la mènsula.

De fet, ens trobem davant d'una concepció estilística molt semblant a la del Palau del rei Martí, és a dir, a la de Françaï Salau, però de qualitat inferior i, possiblement, una mica més tardana.

L'altra mènsula presenta una configuració diferent i, en principi, no sembla que formés parella amb l'anterior, encara que sí devia pertanyer al mateix palau. El seu número d'inventari és el 5900 i en conjunt es troba més malmesa que l'anterior (89). Sobre un fons de decoració foliada —fulles de col, tal com és usual— s'hi poden veure les figures de dos àngels, amb els trets de la cara molt gastats, tot emmarcant una cabra que ocupa el centre de la composició. Detalls com el vestit generosament plegat i recollit amb un cinturó, així com el coll aixecat i acabat en pic, i les amplíssimes mànigues, ens apropen a la moda habitual durant el primer terç del segle XV (90); semblaria una mica més tardana que l'anterior, encara que pertanyent a la mateixa trajectòria estilística.

Això és tot el que sabem d'aquestes mènsules; no podem precisar qüestions més concretes, com la de la ubicació exacta, la paternitat o la data de realització. Però el que sí sembla segur és la seva pertinença a la decoració del palau dels Cabrera, obrada per l'equip d'escultors d'Arnau Bargués.

Finalment, en un context més ampli, tampoc no podem oblidar les connexions amb l'escultura decorativa parisenca de l'època de Carles V i el paper jugat per aquest tipus de manifestació artística dins la renovació dels voltants de 1400.

8.2. NOTES

- (1) A.H.P.B. Francesc Manresa, "Manual de testaments", llig. 1, anys 1401-1421, sense foliar; vegeu apèndix documental, doc. 98.
- (165) En una carta de pagament otorgada pel pintor Lluís Borrassà en relació als diners rebuts a compte del preu convingut pel retaule de Sant Miquel de Cruilles, apareix citat com a testimoni un tal "Jacobus Barguesii, notarii"; possiblement es tracta del fill de l'arquitecte. El document en qüestió porta data de 1416 (vegeu MADURELL I MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, II..., op. cit., pp. 230-231).
- (2) Després de la mort de Bernat Roca, els obrers de la catedral hagueren de donar a la seva vídua "II^{tes} quarteres de forment ... per nessesitat que los infants del dit Bernat Roquer havien...", (veure CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la catedral de Barcelona, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras" (Barcelona 1913-1914), vol. VII, pp. 26-27)
- (3) En general les famílies de mercaders gaudien d'un ampli benestar econòmic; ho demostren no només les seves possessions sinó també els elevats heretatsges i dots. El dot d'una filla de mercader podia arribar a ésser de mil o mil-cent lliures (CAR

REBE, C.: Barcelona, 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi, vol. I, Barcelona, 1978, pp. 143-150).

- (4) La gent que tenia diners comprava censals morts que els proporcionaven interessos anuals; Arnau Bargués en tenia diversos en fet testament. Però també sabem que l'any 1409 n'havia vingut algun, la qual cosa voldria dir que en aquell moment no li sobraven els diners (vegeu nota del mateix apartat).
- (5) Sobre els dots, vegeu l'interessant treball de VINYOLÉS i VIDAL, Teresa: "Ajudes a donzelles pobres a maridar" dins La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña medieval, (C.S.I.C.), Barcelona, 1980, pp. 295-362; segons l'autora, els dots més pobres documentats a Barcelona a les darreries del segle XIV eren de 400 sous, però els més normals entre menestrals —per tant també els artistes— eren entre 800 i 1200 sous (de 40 a 60 lliures). Així doncs la quantitat amb que Bargués dotà la seva filla era alta, dins el seu "status"; solament coneixem una dotació més alta entre artistes, i és concretament la de Lluís Borrassà; aquest donà a la seva filla un dot de 302 lliures i 10 diners (vegeu MADURELL i MARIMON, J. M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida..., II, op. cit., p. 239). També sobre aquesta qüestió dels dots i, d'una forma més àmplia, sobre la consideració i "status" de l'artista, en especial del pintor, vegeu YARZA, J.: El pintor en Cataluña hacia 1400, "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar" (Zaragoza), en premsa, —apareixerà dins l'any 1985—; el contingut d'aquest article fou presentat com a ponència al "Congrés d'Artistes, artisans et production artistique au Moyen-Age", —Université de Haute Bretagne—, Rennes, del 2 al 6 de maig de 1983, del qual se'n publicaran les actes.

- (6) Per posar un exemple, Arnau de la Pena, quan redacta el seu testament, l'any 1409, vol ésser enterrat al cementiri de la Seu de Barcelona, en un nou túmul o "carnerio" pertanyent a la comfraria de freners, de la qual n'era membre. Però això no és el mateix que ésser enterrat dins del claustre. Pel testament i altres informacions sobre Arnau de la Pena, vegeu: VINYOLÉS, T.: La família de l'il·luminador de llibres Arnau de la Pena, "Estudios Històricos y Documentos de los archivos de protocolos", vol. VII, (Barcelona, 1979), pp. 87-108.
- (7) "E ja mes en totes les dites obres lo dit maestre major, a carrech del qual se son fetes, no haja haut major salari que I pus simple menestral qui es estat en les dites obres, ne haja haüda remuneracio de la dita Ciutat, despuix que la dita Casa del Consell fo acabada, per ço suplica lo dit Arnau Burgues que placia a vosaitres senyors ferli alguna remuneració...", (I.M.H., Fons Municipal, Suplicacions —actualment perdut—, publicat i comentat per DURAN I SANPERE, A.: Per a la història de l'art a Barcelona. Glosses a documents dispersos, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1960, pp. 55-56.
- (8) "Item pagui a n'Arnau Burgues, braçer, per I jorn que fo a destiyar al tay, que a preu de III sous per die muntan ... III sous", (A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1379-81, fol. 56).
- (9) SERRA I RAFOLS, E.: La nau de la Seu de Girona, "Miscel·lania Puig i Cadafalch", vol. I, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1947-51, pp. 185-214.

(10) TERÉS TOMÁS, M.R.: Arnau Bargués, arquitecto de la ciudad de Barcelona: nuevas aportaciones documentales, "Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»", nº IX, (Zaragoza, 1982), pp. 72-86.

(11) Durant molt de temps hi hagué a l'edifici una làpida de marbre amb la següent inscripció:

"Dimecres a XIII de Noembre
 Del any de la nativitat de nostre Senyor
 M. CCC. LXXXVII. regnant lo molt Alt
 Senyor Rey. En Johan, lo primer any
 de son regne fo comensat
 Aquest portxe per ço quel gra Se
 venes a cubert; e fo acabat el
 XV D'agost del any M CCC LXXX IX"

La inscripció fou publicada successivament per VILLANUEVA, J, de: Viage literario a las iglesias de España. vol. XVIII: Viage a Barcelona, Madrid, 1851, p. 128; PI I ARIMON, A.A.: Barcelona antigua y moderna, vol. I, Barcelona, 1854, p. 383; i per ELIAS DE MOLINS, A.: Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, Barcelona, 1888, pp. 195-196.

(12) TERÉS TOMÁS, M.R.: Arnau Bargués, arquitecto..., op. cit., pp. 74-78.

(13) ARAGÓ, A.: Els Castells de Blanes i Palafolls i el vescomtat de Cabrera, al segle XIV, "Anales del Instituto de Estudios Gerundenses", vol. XXII, (1974-75), pp. 184-187.

(14) A.C.A., Reial Patrimoni, (Mestre Racional), 2413, fol. 58vº. Vegeu Apèndix documental, doc. 39.

(15) A.H.P.B., Berenguer Armengol, "Manual de la Testamentaria del notari de Barcelona, Guillem d'Orta", 1390-1402, fol. 101; document donat a coneix

xer per MADURELL I MARIMON, J.M.: Contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura, (siglos XIV-XVI), "Estudios Históricos y Documentales de los Archivos de Protocolos", I, (Barcelona, 1948), p. 175. Ve la transcripció a l'Apèndix documental, doc. 34. Agraïm aquesta informació a F. Español.

- (16) CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la catedral..., op. cit., p. 27.
- (17) Quan es posa al front de les obres de Poblet, Arnau Bargués dóna una relació de totes les altres obres en les quals està treballant l'any 1398; especifica aleshores que ell regeix, com a mestre major, l'obra de la Seu de Barcelona, (A. C.A., Reial Patrimoni, (Mestre Racional), 2413, fol. 58v^o), Vegeu apèndix documental, doc. 39.
- (18) De fet, la documentació que fa referència a l'obra de la Seu no cita Arnau Bargués com a mestre major fins l'any 1402. Cal suposar que els nombrosos encàrrecs l'allunyarien físicament de la Seu, essent aleshores Pere Viader o Jaume Solà els seus substituïts com a aparelladors. Concretament, l'any 1401 trobem el següent: "Item pagui a Mestre Jacme Sola mestre de la obra de la Seu per V jornals ... a rao de III sous VI diners per cascun jornal..." (A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1401-1403, fol. 1v^o). Les anotacions són semblants durant tot l'any 1401; i després, entre els anys 1403-1405, Jaume Solà torna a sortir citat com a "mestre de l'obra".
- (19) Per a la història del convent, vegeu HARRAQUER Y ROVIRALTA, C.: Las Casas de Religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX, vol. II, pp. 245 i ss. Per qüestions artístiques, vegeu

- AINAUD, J., GUDIOL, J., VERRIÉ, F.P.: Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona, vol. I, Madrid, 1947, pp. 185-186.
- (20) A.C.A., Reial Patrimoni, (Mestre Racional), "Llibre d'Obra de Poblet", 2413. Vegeu apèndix documental, doc. 39.
- (21) Els capítols entre els consellers i l'arquitecte Bargués porten la data de 3 de setembre de 1399. Original a I.M.H., Manual, s. XIII, vol. 9, anys 1399-1401, fols. 132 i 132v°. Foren publicats per primera vegada per PUIGGARÍ, J.: Novas desconegudes sobre dos joyells del art català, "La Renaxença", any IV, nº 9, (Barcelona, 1874), pp. 110-111. Vegeu apèndix documental, doc. 46.
- (22) DURAN i SANPERE, A.: Per a la història de l'art..., op. cit., pp. 55-58.
- (23) I.M.H., Clavaria, serie XI, nº 27, anys 1403-1404, fol. 174v°, publicat per TERÉS TOMÀS, M.R.: Arnau Bargués, arquitecto..., op. cit., pp. 81 i 86.
- (24) "Item pagui an Arnau Barges, mestre major de la obra de la Seu per IIII jorns que avia ajudat a levar los motllos e a tressar la obra del front de la dita Seu, a rao de IIII sous per jorn ... XVI sous", (A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1401-1403, fol. 26, publicat per CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la catedral..., op. cit., p. 27; del mateix autor: Miscelanea històrica catalana, serie II, Barcelona, 1906, p. 198).
- (25) VERRIÉ, F.P.: Un arquitecto de la Barcelona medieval. Arnau Bargués y sus obras, "Barcelona - Divulgación Histórica", vol. IV (1945), p. 148.

- (26) "Primo dissapte a VIII de Maig del any M.CCCC.V pagui an Arnau Bargues, mestra maior de la obra per II jorns e mig que fo a la obra per levar los motlos de la capella del Capitol..." (A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1405-1407, fol. 4, publicat per CARRERAS CANDI, F.: Lo palau reyal i la obra de la Seu, regnant Marti I, a "Homenatge a la Memòria del Rei Marti [V^e centenari de la seva mort]", Centre Excursionista de Catalunya, Barcelona, s.a., p. 147). Vegeu apèndix documental, doc. 77. Uns mesos després (11 de juliol) trobem una anotació que fa referència a la pensió anual que rebia l'arquitecte com a mestre major de la Seu: "Item pagui an Arnau Bargués, mestre maior de la obra par la pensio que li era deguda de IIII anys pessats qui finiren en la festa de Sta. Creu de maig del any M.CCCC.V. los quals li pagui per mans del discret en Pere Alegra... CCCCXXX sous", (A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1405-1407, fol. 12).
- (27) En una carta adressada pel rei Martí l'Humà des de València a Joan de Tudela, possiblement l'administrador de les obres de Valldaura, hi llegim el següent: "Lo Rey. Per altres letres vos havem escrit e respost a la letra que'ns havets tramesa sobre la lotja que volem fer aquí al nostre palau sobre les pinacles e com havem plaer com segons les mides que ab En Bargues havets preses...", (A.C.A. Reial Patrimoni, (Mestre Racional), reg. 2249, fol. 88, publicat per GIRONA i LLAGOSTERA, D.: Itinerari del rey En Marti, "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", Barcelona, 1916, pp. 185-186). Cal suposar que es fa referència a l'arquitecte Arnau Bargués.
- (28) I.M.H., Clavaria, serie XI, nº 168, any 1400-1420, fol. 72, (publicat per TERFÈS TOMÀS, M.R.: Arnau Bargués, arquitecto..., op. cit., pp. 81 i 86.

- (29) A.H.P.B., Francesc de Manresa, llig. 2, Manual, 7, anys 1409-1410, (publicat per MADURELL i MARIMÓN, J.M.: El pintor Lluís Borrassá. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. III: Adenda al Apéndice Documental, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. X, (1952), pp. 196-199).
- (30) I.M.H., Clavaria, serie XI, nº 21, any 1397, fol. 215vº. Vegeu apèndix documental, doc. 38.
- (31) Aquests capítols foren publicats per primera vegada per PUIGGARI, J.: Noves desconegues..., op. cit., pp. 110-111; i posteriorment, amb lleugeres variants, per DAMIANS, A.: Capítols de la escarada del portal de la Casa de la Ciutat, "Gaceta Municipal", (Barcelona, 31 de maig de 1916), p- 16. Vegeu apèndix documental, doc. 46.
- (32) I.M.H., Clavaria, serie XI, vol. 17, any 1393, fol. 190vº. La referència exacta d'aquest document fou donada per TERÉS i TOMÀS, M.R.: Arnau Bargués, arquitecto..., op. cit., p. 73. Vegeu la transcripció completa a l'apèndix documental, doc. 35. L'esmentada anotació fa referència a l'enderroc d'uns envans al davant de les escribanies; cal, doncs, suposar que s'estava preparant aleshores la construcció de la gran façana, i que al costat de Francesc Maranyà hi hauria també Arnau Bargués.
- (33) CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la catedral..., op. cit., p. 27, nota 1; també en parla MAS, J.: Notes d'esculptors antics a Catalunya, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", vol. VII, (1913-1914), p. 116: "A 16 de juliol del dit any li pagà [a Francech Marata] altres 18 sous per ajut de trassar y llevar motllos del front (fatxada) de la Seu.- (Arx. Cat. Admi-

nistració de l'Obra, 1401-03, f. 23)".

- (34) Francesc Marata surt citat treballant a la Seu de Barcelona d'una forma molt regular entre els anys 1401 i 1405; durant aquest temps Arnau Bargués n'era el mestre major i Jaume Solà l'aparellador. La seva activitat a la catedral continuarà alguns anys més (A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1401-1403, fol. 12 i següents; idem, anys 1403-1405₂, fol. 4 i següents)
- (35) Cal recordar que, com era habitual, l'arquitecte o mestre major, Arnau Bargués en aquest cas, rebia, a més a més del salari per dia de feina, una pensió anual.
- (36) GUDIOL i RICART, J.: Las esculturas del Palacio del Rey Matín en Poblet, "Boletín Arqueológico de Tarragona", (gener-juliol, 1945).
- (37) El nom de "Françoi Maratha" és més freqüent durant els primers anys de la seva activitat a la catedral; per citar-ne un exemple, vegeu A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1391-1393, fol. 64.
- (38) I.M.H., Clavaria, serie XI, vol. 24, any 1400, fol. 176v^o; l'existència del document fou donada a conèixer per primera vegada per SANPERE i MIQUEL, S.: Los cuatrocentistas catalanes, vol. I, Barcelona, 1906, p. 57. Vegeu apèndix documental, doc. 48.
- (39) I.M.H., Clavaria, serie XI, vol. 24, any 1400, fol. 189. Vegeu apèndix documental, doc. 51.
- (40) Cal suposar que la quantitat de 22 sous no constituïa la totalitat dels honoraris.

- (41) I.M.H., Clavaria, serie XI, vol. 24, any 1400, fol. 117; l'existència del document fou donada a conèixer per primera vegada per SANPERE i MIQUEL, S.: Los cuatrocentistas..., op. cit., p. 57. Vegeu apèndix documental, doc. 49.
- (42) L'existència d'aquest document i part de la seva transcripció fou donada a conèixer per DURAN i SANPERE, A.: Per a la història de l'art..., op. cit., pp. 55-58.
- (43) AINAUD, J., GUDIOL, J., VERRIÉ, F.P.: Catálogo monumental..., op. cit., pp. 266-267.
- (44) A.C.A., Reial Patrimoni (Mestre Racional), reg. 2413, fol. 56.
- (45) Desconeixem, però, la totalitat del temps que Françoi Salau treballà a Poblet.
- (46) GUDIOL i RICART, J.: Barcelona. "Guías artísticas de España", Barcelona, 1946, pp. 74-75; també FLORENSA, A.: Un arquitecto catalán gótico: Arnau Bargués, "Revista Nacional de Arquitectura", nº 229, (1949), p. 234.
- (47) DURAN i SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J.: Escultura gótica, "Ars Hispaniae", vol. VIII, Madrid, 1956, p. 239.
- (48) CAPDEVILA, Sanç: La Seu de Tarragona, "Analecta Sacra Tarraconensis", vol. X, (1934), pp.
- (49) A.H.P.B., Gerard Basset, llig. 6, "Primus liber comunis", anys 1405-1406, sense foliar. Donat a conèixer per MADURELL i MARIMON, J.M.: Contratos de obras..., op. cit., p. 176. Vegeu apèndix documental, doc. 78.

- (50) GUITERT i FONTSERÉ, J.: Real Monasterio de Poblet, Barcelona, 1929, pp. 172-178.
- (51) VERRIÉ, F.P.: Un arquitecto de la Barcelona..., op. cit.; i GUDIOL i RICART, J.: Las esculturas del Palacio del Rey Martín en Poblet, "Boletín Arqueológico de Tarragona", any XLV, època IV, fasc. 1-2, (gener-juny, 1945).
- (52) ALTISENT, A.: Història de Poblet, Poblet, 1974, pp. 330-334.
- (53) A.C.A., Reial Patrimoni (Mestre Racional), reg. 2413. (Agraïm al Sr. F.P. Verrié que ens hagi permès consultar la transcripció que ell féu personalment d'aquest manuscrit, abans de la seva desaparició. Les cites que fem en aquest treball del Llibre de Poblet, han estat tretes de l'esmentada transcripció, encara inèdita). Ve apèn dix documental, doc. 39
- (54) Idem, fol. 54vº.
- (55) Idem, fol. 56.
- (56) Idem, fol. 65.
- (57) A.C.A., Reial Patrimoni, reg, 2245, fols. 54 i 54vº. Documents donats a conèixer per GIRONA i LLAGOSTERA, D.: Itinerari del Rei Martí, "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", Barcelona, 1916, p. 104. Posteriorment citats per DOMENECH i MONTANER, Ll.: Història i Arquitectura de Poblet, "Gasetta de les Arts", any III, nº59, (15 d'octubre, 1926), p. 3. Vegeu apèn dix documental, docs. 65 i 66.

- (58) Llibre de Poblet, op. cit., fol. 30.
- (59) Les obres de Poblet, suspeses des de l'any 1406 no es reemprendrien fins l'any 1966, a cura de la Direcció General de Bellas Artes i l'arquitecte Alejandro Ferrant (ALTISENT, A.: Història de Poblet, op. cit., pp. 333-334).
- (60) Agraïm al pare A. Altisent que en hagi facilitat aquesta informació.
- (61) L'acabament dels arcs durant les obres de 1966 fou fet molt dignament a partir de les seves arrencades, que formaven part de l'obra primitiva.
- (62) Encara que antic, continua essent molt vàlida l'estudi fet per PUIG i CADAFALCH, J. i MIRET i SANS, J.: El Palau de la Diputació General de Catalunya, "Extret de L'Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, 1909-10", (Barcelona, 1911), en especial de la pàgina 396 a la 403.
- (63) La divisa del drac alat fou adoptada per Pere el Cerimoniós i ja a finals del segle XIV la bèstia mitològica es confongué amb el rat-penat (vegeu RIQUER, M. de: L'arnés del cavaller, Barcelona, 1968, p. 121).
- (64) DOMENECH y MONTANER, L.: Historia y arquitectura del Monasterio de Poblet, Barcelona, 1927, pp. 298-306. L'autor destacava, creiem que erròniament, les diferents mans que havien intervingut en la decoració.
- (65) La part inferior del seu cos, mig amagada sota els vestits, té plomes i urpes.

- (66) La temàtica representada a les impostes d'aquestes finestres guarda moltes relacions amb la que es desenvolupa a les misericòrdies del cor de la catedral de Barcelona: éssers híbrids que lluiten, músics-joglars, monjos meditatius, etc.
- (67) Llibre de Poblet, op. cit., fol. 61.
- (68) Idem, fol. 74.
- (69) ERLANDE-BRANDENBURG, A.: Aspects du mécénat de Charles V. La Sculpture Décorative, "Bulletin Monumental", CXXX (1972), pp. 303-345.
- (70) D'aquest "cul-de-lampe" amb la figura d'un àngel que porta un filacteri n'hi ha una reproducció fotogràfica al catàleg de l'exposició Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V. París, 1981, p. 139, nº 87; segons François Baron, que en fa el comentari, la peça està totalment relacionada amb la decoració de Vincennes.
- (71) ERLANDE-BRANDENBURG, A.: Aspects du mécénat..., op. cit., pp. 339-341. L'autor veu els mateixos trets estilístics i el mateix esperit als tallers del duc de Berry, a Bourges i a Poitiers; tant a un palau com a l'altre hi haurien treballat artistes formats a París.
- (72) Idem, idem, pp. 343-345. Segons l'autor, durant la seva estada a Brusel·les (ca. 1378-1380) Claus Sluter s'hauria trobat amb aquesta expansió de l'art parisenc cap a les terres del nord; aquest estil provinent de París hauria influït més en la formació del seu estil que no pas la mateixa manera de fer de Brabant.

- (73) Creiem que és preocupant el desconeixement quasi bé total de les manifestacions artístiques de pràcticament tota la península, diriem, per part dels investigadors estrangers.
- (74) A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1379-1381, fols. 105, 109vº, 110 i 113vº. Vegeu Apèndix documental, docs. 22 i 23.
- (75) A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1389-1391, fols. 38 i ss., i 68 i ss.; anys 1391-1393, fols. 7 i ss., fins el 17 de novembre de 1391.
- (76) A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1391-1393, fol. 64; apareix esmentat "Françoy Maratha" treballant al cloquer de la catedral, amb Pere Viader, i cobrant tres sous i sis diners.
- (77) Francesc Marata comença a treballar al cor amb un salari de quatre sous.
- (78) A.C.A., Reial Patrimoni (Mestre Racional), reg. 2413, op. cit., fol. 56. Vegeu Apèndix documental, doc. 39.
- (79) A.C.B., Llibre d'Obra, ("Llibre del Cor"), fol. 21vº. Vegeu Apèndix documental doc. 37. El dia 3 d'agost, disabte, Francesc Marata cobrava per haver treballat tota la setmana a l'obra del cor.
- (80) No podem descartar la possibilitat que F. Salau hagués estat al nord, a París o a un altre lloc

on hagués arribat l'estil renovador de la cort de Carles V.

- (81) DURAN i SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J.: Escultura gòtica, op. cit., p. 239. Els autors consideren possible la intervenció d'Antoni Joan a Poblet.
- (82) Agraeixo al Sr. F.P. Verrié la informació de l'existència d'aquestes mènsules.
- (83) Aquesta és la informació que ens ha estat amablement proporcionada pel Sr. Rafael Soler i Fontrodona, gerent del museu.
- (84) Sobre la història del castell-palau de Cabrera, a Blanes, veure Els Castells Catalans, vol. III, pp. 353 i ss. De fet, el domini de Blanes havia pertangut als Blanes i als Cabrera, fins la dècada de 1380, quan revertirà definitivament als Cabrera. Bernardí de Cabrera era net de Bernat de Cabrera, el conseller preferit del Cerimoniós, que caigué en desgràcia, fou empresonat i decapitat a Saragossa, per ordre del mateix rei.
- (85) A.C.A. N.Blanes ; Jacme Des-Puig, 1391-1394, fol. 19 i 94vº; dóna a conèixer la notícia ARAGÓ, A.: Els Castells de Blanes i Palafoills..., op. cit., p. 187.
- (86) Recordem que quan Arnau Bargués comença a treballar al palau de Poblet, l'any 1398, està dirigint simultàniament les obres del castell de Blanes. Veure apèndix documental, doc. 39, fol. 58 vº.
- (87) Recordem, així mateix, la queixa dirigida per Arnau Bargués als consellers de Barcelona, l'any 1402, on quedava ben clar que el municipi pagava

poc i que, per complir amb els consellers, l'arquitecte havia deixat de banda altres encàrrecs més profitosos, com el del palau de Blanes, (DURAN i SANPERE, A.: Per a la història de l'art. Glosses..., op. cit., pp. 55-56.

- (88) Aquesta mènsula té 0'30 metres d'ample per 0'76 metres de llargària i 0'38 metres d'alçada; en cada un dels casos ens referim a les dimensions extremes.
- (89) L'altra mènsula és un xic més reduïda. Té 0'29 metres d'ample per 0'59 metres de llargària i 0'35 metres d'alçada. També aquí es tracta de les dimensions extremes.
- (90) BERNÍS, C.: La moda y las imágenes góticas de Virgen. Claves para su fechación, "Archivo Español de Arte", vol. 43, (1970), p. 197.

9. ANTONI CANET

9.1. LA CATEDRAL DE BARCELONA COM A GRAN
CENTRE AGLUTINADOR I DIFUSOR DE NO-
VES PROPOSTES

Sembla quasibé innecessari tornar a insistir en la transcendència que per a la història de l'art català tingué la construcció del cadirat alt del cor de la catedral de Barcelona, no només perquè, sota la direcció de Pere çà Anglada, comportà l'esclat de l'anomenat estil internacional a la ciutat comtal, sinó perquè en aquell obrador es formaren alguns dels escultors de més renom de l'època. Ells foren els que convertiren en llenguatge propi de l'escultura d'aquell moment una manera de fer que s'havia anat gestant al nord de França i que, de forma més o menys acusada i cadascú dins les seves peculiaritats, adoptarien en la seva producció.

Ja hem vist també com Pere Moragues havia obert el camí a aquesta renovació, però que bàsicament ho havia fet en solitari. I que, paral·lelament a la configuració d'una veritable escola de tallistes a la catedral barcelonina, se'n desenvolupava una altra de característiques similars al voltant de l'actuació de l'arquitecte Arnau Bargués, amb una absoluta coincidència de dates. Es cert que de moment no podem demostrar documentalment l'existència de contactes directes entre ambdós tallers, però sí que són constatables tot un seguit d'interrelacions estilístiques, sobretot pel que fa al camp de l'escultura decorativa.

Alguns dels que es formaren o treballaren al taller de çà Anglada a la catedral, deixarien després a la mateixa Seu o en altres indrets la seva empremta, matitzada amb criteris individuals, però, a fi de comptes, homogènia.

En els següents apartats d'aquest treball parlarem d'alguns dels integrants de l'esmentat taller, basicament d'aquells que consten treballant a la catedral durant els primers anys del segle XV, l'actuació dels quals coincideix, en part, amb el període en que Arnau Bargués n'és el mestre major.

Aquest és el cas d'Antoni Canet, sens dubte el més important de tots; de Francesc Marata, la personalitat del qual hem pogut perfilar un xic millor a partir de la nostra recerca documental; de Llorenç Rexach qui, pel que sembla, portà una activitat molt paral·lela a la de Marata; i de Jaume Brot, de qui, fins ara, no s'en sabia pràcticament res.

Potser sigui aquest el moment adequat per justificar algunes absències en el nostre estudi, com la de Pere Oller o, fins i tot, encara que en un altre sentit, la de Pere Joan. En relació al primer, ja hem vist que quan entrà a treballar a l'obra del cor devia ser molt jove, cobrava molt poc i, per tant, se li assignarien feines molt secundàries; la seva activitat com a veritable escultor no s'iniciaria fins bastant més tard i realment no hauria participat d'una manera massa directa en la renovació del canvi de segle. Pere Oller és, a més, l'objecte d'estudi d'un altre treball actualment en marxa (1).

Pel que fa a Pere Joan, els lligams familiars amb Jordi de Déu, el seu pare, qui també havia treballat pels mateixos anys del final de segle a Barcelona, en contacte amb Arnau Bargués i molt possiblement amb ça Anglada, havien d'influir per força en la seva personalitat artística. Aquesta influència ja es fa evident a la primera de les realitzacions de Pere Joan, la decoració de la nova façana del Palau de la Generalitat, encara que com totes les grans figures de la creació artística obrirà nous camins totalment personals i deslligats aviat del panorama anterior.

D'altra banda, l'etapa formativa de Pere Joan

ens és ara més coneguda gràcies a unes anotacions documentals que hem pogut trobar als Llibres de l'Obra de la catedral de Barcelona; entre el desembre de l'any 1414 i el gener del 1415 un Pere Joan apareix citat treballant a la catedral i cobrant quatre sous per dia de feina, suposant que s'accepti la identificació d'aquest Pere Joan amb l'escultor que pocs anys després decoraria la façana de la Generalitat —any 1418— estarem en condicions d'admetre una formació de Pere Joan a la catedral de Barcelona, precisament en el moment en que es devien viure de forma acusada les conseqüències de la renovació del pas de segle.

Però l'obra de Pere Joan va anar molt més lluny en aquesta renovació; la seva producció assolí una consistència pròpia, difícilment comparable a la d'altres escultors contemporanis seus. L'estudi d'aquesta figura —actualment en marxa (2)— serà de gran utilitat per poder configurar la història de l'escultura del quatre-cents a Catalunya.

9.2. BIOGRAFIA D'ANTONI CANET

Antoni Canet és una de les figures cabdals de la renovació artística barcelonina dels voltants de 1400; fins no fa pas massa anys era pràcticament un desconegut entre els historiadors, puix la documentació no havia estat excessivament generosa i hom no li podia atribuir cap obra amb seguretat, qüestió aquesta important per poder definir mínimament la seva personalitat. Gràcies a la investigació duta a terme per A. Duran i Sanpere, ha estat possible als darrers anys emprendre la tasca de veritable valorització d'aquest escultor, tot i que encara resten per resoldre molts punts al voltant de la seva vida familiar i de la seva aportació professional.

De tots els escultors que hem inclòs en el nostre estudi, potser Pere Moragues sigui el més conegut, no pas per les obres conservades, que són molt poques, però sí per les dades documentals que els historiadors han pogut aplegar. Un cas diferent és el de Pere ça Anglada, de qui ho ignorem tot, tant pel que fa als orígens i lligams familiars com als darrers anys de la seva activitat, però de qui s'ha conservat un contingent força important de la seva producció.

Però al moment d'emprendre l'estudi d'Antoni Canet ens trobem amb llacunes tant de coneixença familiar com professional.

No sabem quan va neixer ni tampoc on, però sembla que devia ser pràcticament contemporani de Pere ça Anglada, potser una mica més jove, ja que la seva activitat s'allarga més dins del segle XV. La documentació sempre el cita com a ciutadà de Barcelona, la qual cosa no implica que en fos fill, però, si més no, que degué establir-s'hi ben aviat. La sugerència feta per Ràfols sobre la possibilitat que fos fill de

l'illa de Mallorca, no creim que, de moment, es pugui acceptar (3).

La primera notícia que tenim d'Antoni Canet fa referència a la seva intervenció a l'obra del cor de la catedral de Barcelona i correspon a l'any 1394; aleshores devia ser ben jove i es ^{o'}trbava, amb tota probabilitat, dins de la seva etapa formativa. Però la permanència de Canet al taller de la Anglada va durar tan sols uns mesos i el seu nom desapareix abans d'acabar-se el primer any de feina al nou cadirat (4).

Ignorem el que va fer durant els dos anys següents. No deixa de causar una certa sorpresa el que deixés l'obra del cor d'una manera tan sobtada, precisament perquè en desconeixem el motius; no sabem si a partir d'aleshores se li encomanà una altra feina a Barcelona o marxà cap a un altre lloc, potser a les Illes. Així, doncs, el seu nom desapareix sobtadament i fins l'any 1397 no torna a apareixer citat, aquest cop treballant a la catedral de Ciutat de Mallorca.

Els historiadors s'han fet ressò de la seva intervenció com a escultor a l'obra del portal del Mirador d'aquesta catedral, però també aquesta vegada el seu treball sembla haver estat puntual, la seva permanència curta i la seva desaparició sobtada (5).

Els llibres d'obreria de la Seu mallorquina deixen d'anomenar-lo i, en canvi, un any després, el 1398, el trobem documentat altre cop a Barcelona. No és aquesta darrera una notícia que faci referència a la participació de Canet en una obra concreta, sinó que es tracta de la presència de l'escultor com a testimoni del contracte per a la realització de la portada de l'església del monestir de la Santíssima Trinitat —avui església de Sant Jaume—; aquesta circumstància ha estat utilitzada per proposar la intervenció directa d'Antoni Canet en la decoració d'aquesta façana (6).

La possibilitat de seguir el fil de la seva activitat queda de nou trencada, car no en sabem res

més fins l'any 1403. Durant els mesos de novembre i octubre consta treballant a la catedral de Barcelona, però la informació documental és molt minsa perquè no s'hi esmenta el tipus de feina que feia ni el lloc concret on la feia; només hi ha un detall que ens crida especialment l'atenció i es que apareix citat com a "picador de pedres", qualificatiu no massa adient per designar un artista que, uns anys abans, el 1398, ja era anomenat "imaginator imaginum". Però els honoraris que rep per fer aquesta feina desconeguda no són baixos, ja que cobra 4 sous i 6 diners per dia; és, certament, un salari inferior al que uns anys abans havia cobrat Pere çà Anglada com a director de l'obra del cor —5 sous i 6 diners—, però al costat de Canet trobem a Jaume Solà, que dirigia aleshores l'obra de la Seu i que cobrava 4 sous, encara que com tots els mestres majors rebés una pensió anual (7).

El dia 2 de febrer de l'any 1406 Antoni Canet convenia amb la vídua del pintor Pere de Valldebriga la continuació d'una imatge de fusta per al retaule de Santa Maria de Litera (Osca), contractat anteriorment per aquell pintor, aleshores ja difunt (8); Antoni Canet afirmava haver rebut 10 florins d'or d'Aragó d'aquells 30 que se li havien assignat per la totalitat de l'obra. No sabem res més ni del retaule ni de la imatge; suposem que ambdues peces varen ser fetes, però de moment no en tenim cap coneixement. Els capítols es signaren a Barcelona, on Canet devia tenir el seu obrador.

Possiblement no seria l'única vegada que Antoni Canet i Pere de Valldebriga treballarien junts. L'esmentat pintor ha estat estudiat documentalment per Maurell i Marimon i, segons ell, hauria arribat a tenir un cert renom, essent-li encarregada la realització d'altres retaules (9); nosaltres l'hem trobat ocupat en feines menys importants, com és la pintura de ciris per a la catedral de Barcelona (10).

Segurament Canet degué fer altres imatges per a retaules; nosaltres relacionem amb l'art d'aquest escultor la imatge de la Verge del retaule major del monestir de Santes Creus; una peça que els historiadors de l'art havien atribuït —pensem que sense massa fonament— a Pere çà Anglada.

Entre els anys 1404 i 1406 no consta que Antoni Canet treballés a la catedral de Barcelona; els llibres de l'Obra no el citen absolutament per res. Però l'hi tornem a trobar el mes de maig de 1406, fent capitells i fullatges al "levador" de la capella de les Fonts Baptismals (11). Ja veurem a l'apartat corresponent el que li pot ser atribuït de la decoració d'aquesta capella.

Un any després continuava treballant a la catedral i, juntament amb Jaume Solà, aleshores mestre major, i Francesc Marata, feia la "trassa" o projecte de la porta d'accés a la nova Sala Capitular (12).

Tampoc no es devia interrompre en aquell moment la seva permanència a la catedral, i pel novembre del 1409 Antoni Canet contractava amb els marmessors del bisbe Ramon d'Escales la realització de la se pultura d'aquest darrer, mort uns anys abans (13). Aquesta és, sense cap mena de dubte, la peça cabdal de la producció de Canet. Duran i Sanpere, en descobrir el document que li en donava la paternitat, situava a l'escultor en un dels llocs més importants de la renovació del pas de segle. L'any 1411 encara rebia uns diners de l'estipulat per obrar el sepulcre (14).

Però, si bé és cert que la realització d'una peça d'aquestes característiques és suficient per a consagrar professionalment a qualsevol artista, no sembla pas que això succeís de moment amb Antoni Canet. Pere çà Anglada assolí un gran prestigi amb l'obra del cor, i a partir de llavors se'l disputaren els Capitulars i el Múnicipí. L'artífex de la tomba del bisbe d'Escales continuarà treballant a la catedral de Barcelona fent feines que ni tan sols s'especificaran, com assa-

lariat i barrejat amb la resta dels piquers (15). De moment, la única cosa que podem fer és cridar l'atenció sobre aquesta circumstància estranya i esperar que, en un futur no massa llunyà, els arxius ens donin l'explicació o, millor dit, la justificació d'aquesta desconsideració professional de que es fa víctima a Antoni Canet durant els anys immediatament posteriors a l'acabament del sepulcre (anys 1412-1415). Només hi ha un detall que fa honor als administradors de l'Obra de la Seu: se li havia augmentat la paga a cinc sous per dia de feina. Hi ha també la possibilitat que, aleshores, es consolidés la seva formació com arquitecte.

Pel març de 1415 (16) desapareix altre cop sobtadament i, aquesta vegada, definitivament de la catedral de Barcelona. Un any després es crida a Girona per donar la seva opinió a la important reunió d'arquitectes celebrada per decidir la millor manera de continuar les obres de la catedral; a l'acta de l'esmentada reunió se l'anomena picapedrer i mestre escultor d'imatges de la ciutat de Barcelona i mestre de l'obra de la catedral de la Seu d'Urgell (17). Aquesta circumstància és el que ens ha fet suposar que durant els darrers anys de l'activitat de Canet a la catedral de Barcelona deuria destacar més aviat en treballs arquitectònics, raó per la qual hauria estat escollit mestre major de la catedral de la Seu d'Urgell i crida a Girona. Les opinions donades per Canet al congrés gironí de 1416 ens demostren que els seus coneixements tècnics eren importants; si era així, cal preguntar-se per quina raó no li fou assignat el mestratge major de la catedral barcelonina en morir Jaume Solà l'any 1412 (18). Antoni Canet havia col·laborat amb aquest mestre i acabava de realitzar el sepulcre del bisbe d'Escales. Contràriament al que semblaria lògic, la direcció de les obres de la Seu de Barcelona fou assignada un temps després a un mestre de cases, Bartomeu Gual, del qual no es coneix que hagués pas treballat anteriorment a la catedral (19).

La intervenció de Canet a la Seu urgellesa duraria ben poc, ja que els sòlids arguments exposats al congrés de Girona defensant la continuació de les obres amb la nau única el farien mereixedor del nomenament com a mestre major de l'ambiciós projecte gironí un any després, el 1417.

Si el descobriment de la documentació que donava a Canet la paternitat del sepulcre del bisbe Ramon d'Escales havia estat importantíssim, no ho fou menys la troballa documental de P. Freixas. Contràriament al que hom donava com a segur, no havia estat Guillem Hofill l'únic artífex de la nau única de Girona; calia afegir-hi el nom d'Antoni Canet, perquè el Capítol li otorgà la direcció de les obres a partir del 18 de març de l'any 1417 (20).

En una de les clàusules del contracte entre el Capítol gironí i Canet s'hi especificava que aquest darrer hauria de traslladar-se a viure a Girona: "...lo dit Anthoni Canet haja e sia tengut transportar son domicili e habitació. E daquianant fassa continua residència ... en la dita Ciutat de Gerona..." (21).

Antoni Canet dirigí les obres de Girona fins a finals de l'any 1426; el 3 de gener del 1427 entrava a treballar com a mestre major Raulí Vaulter (22).

Tot i que s'ha parlat d'anades i vingudes entre Girona i Barcelona (23), durant el temps que tingué el càrrec de mestre major de la Seu de Girona no l'hem trobat cap vegada documentat a la ciutat comtal, però sembla que va conservar-hi l'obrador.

Mentre dirigí l'obra de la Seu degué rebre altres encàrrecs a la mateixa ciutat de Girona; en coneixem un, publicat recentment, segons el qual Canet es compromet a fer un tabernacle de fusta per a l'altar major de l'església de Sant Domènec. El document en qüestió porta la data de 17 d'octubre de 1423, i del seu contingut se'n desprèn que Antoni Canet volia que el convent pagués les despeses de la pintura i del dau rat, però també, curiosament, del transport de l'obra

ues de Barcelona a Girona ("...et etiam portari a civitate Barchinone ad civitate Gerunde faciarum vestris expensis...") (24).

L'exposat anteriorment sembla confirmar que Antoni Canet no s'establí a Girona malgrat els precs dels capitulars de la catedral, i que conservà el seu obrador a la ciutat de Barcelona. El document esmentat diu clarament que Canet havia fet el tabernacle a Barcelona i que volia que li fossin pagades les despeses del seu trasllat a Girona. Però el que sí és segur és que Antoni Canet havia abandonat definitivament els treballs a la catedral de Barcelona a partir de l'any 1415.

Fins aquí tot el que sabem de la trajectòria professional d'Antoni Canet; queuen encara moltes llacunes per omplir, però podem començar a perfilar la seva personalitat com artista.

Per contra, hi ha un altre aspecte de la seva vida que desconeixem totalment; ens referim al seu entorn familiar. No sabem si es va casar, si tingué fills que el succeïssin en el seu ofici, en quin lloc es trobava el seu obrador, etc. Ens preguntem, a més, com devia ser el seu caràcter, possible causa dels treballs intermitents i de les desaparicions sobtades.

A tot l'anterior hem d'afegir-hi el desconeixement de la data de la seva mort i del seu possible testament. La única cosa que podem assegurar es que l'abril de l'any 1431 Canet ja era mort, perquè aleshores l'Hospital de Barcelona va fer una escriptura de venda d'una vinya que, segons es diu, havia pertangut a l'escultor, ja difunt (25).

A continuació, examinarem amb més detall cada pas de la seva activitat, tot intentant definir les característiques del seu estil i procurant establir per quins conductes li arriba aquesta manera de fer que, inaubtablement, té el seu origen al nord de França. En aquest sentit, cal tenir en compte la possibilitat d'un viatge formatiu, semblant al que havia fet Pere

ça Anglada; potser això justificaria alguna de les desaparicions que es poden constatar tot al llarg de la seva trajectòria professional.

9.3. ELS PRIMERS ANYS DE LA SEVA ACTIVITAT
(1394-1408)

Exceptuant una estada a Mallorca, confirmada pel que fa a l'any 1397, Antoni Canet residí i treballà a Barcelona durant els primers anys de la seva activitat com escultor. Fou un dels primers tallistes que intervingué en l'obra del cor de la catedral, l'any 1394, i, després d'una llarga desaparició, possiblement provocada per la seva estada a les Illes, era de nou a la ciutat comtal el 1398. Intervingué aleshores com a testimoni en unes cartes de pagament relatives a la construcció de la façana de l'església de la Trinitat.

Poc després, tornava a treballar a la catedral de Barcelona, encara que no d'una forma continuada, fins que, en arribar l'any 1409, era escollit per fer la seva gran obra, el sepulcre del bisbe Ramon d'Escales. Durant aquest període intermèdi decorà la capella de les Fonts Baptismals i feu la traça de la porta principal de la nova Sala Capitular.

9.3.1. La intervenció d'Antoni Canet a l'obra del cor

Un cop assignada la direcció de l'obra del cadorat alt del cor a Pere ça Anglada, aquest començà a treballar-hi el mes de maig de l'any 1394 (vegeu apartat 7.3.1.). En un primer moment solament treballaren amb el mestre dos obrers, Llorenç, que nosaltres hem identificat amb Llorenç Rexach, i Lluç Despou, que sempre intervinria com a fuster. Llorenç era macip de ça Anglada i cobrava molt poc, concretament tres sous per dia de treball.

Cap a mitjans del mes de juny entrava a l'obrador Antoni Canet, i se'l designava amb els següents termes: "Item (dissapte a XX de juny) paguí Antoni Canet, obrer apte, per II jorns a rao de IIII sous VI diners ... VIIII sous" (26), És a dir, començava cobrant més que no els altres, encara que menys que el mestre, i amb el qualificatiu d'"obrer apte"; són realment paraules d'elogi envers una persona que ja devia conèixer la tècnica de la talla de la fusta i que podria adaptar-se ben segur a les directrius de Pere ça Anglada.

S'ha dit alguna vegada que quan Canet entrà a treballar al cor ja deuria ser un escultor reconegut, i que la seva intervenció es limitaria a l'aprenentatge de la tècnica de tallar la fusta (27). Però nosaltres ho posem en dubte després d'haver examinat detingudament la documentació; cal suposar més aviat que aleshores Antoni Canet era jove i que estava plenament dins la seva etapa formativa, encara que l'expressió elogiosa del Llibre del Cor ens indica que ja donava proves de la seva capacitat. Durant la seva curta estada a l'obra degué col·laborar estretament amb el mestre, si tenim en compte el salari que cobrava i el fet que quasibé treballaren tots dos en solitari. Però la intervenció de Canet fou requida; tres mesos són ben

poca cosa en una empresa que es perllongaria durant cinc anys. De tota manera es probable que durant aquest temps se li encomanés la decoració figurada d'algunes misericòrdies. En el capítol corresponent a l'obra del cor (apartat 7.3.1.) hem intentat mitjançant una comparació estilística amb el sepulcre del bisbe d'Escalles —obra segura de Canet que comentarem en el següent apartat— establir quines poden ser aquestes misericòrdies. Però també hem advertit de les dificultats que comporta una agrupació d'aquest tipus, precisament perquè en cap moment podem oblidar una supervisió directa de totes les misericòrdies per part de Pere i Jaume Anglada.

No obstant això, recordem la relació que havíem donat:

-nº 27, del costat de l'Evangeli

-nº 6, 13, 15 i 16 del costat de l'Epístola.

Costat de l'Evangeli

nº27. Escena de vida contemplativa. Sant Antoni Abad.— Alguns dels seus elements acusen l'art d'Antoni Canet, sobretot els dos ermitans que es troben als extrems de la composició i que emmarquen la figura de sant Antoni. La seva expressió severa, concentrada en la lectura, i la forma que adopten els plecs de les seves túniques no són estranyes a la manera de fer de Canet (28).

Costat de l'Epístola

nº13. Escena musical.— També aquesta misericòrdia, de senzilla composició —unes noies que toquen instruments musicals assegudes—, ens recorda l'anterior i, pel mateix, l'art d'Antoni Canet.

nº 6, 15 i 16. Els bons cardenals; els bons frares; la bona confessió.— Aquestes misericòrdies que, com ja hem vist, formaven un grup temàtic ben clar, es poden apropar, així mateix, pel seu estil. Si acceptem la intervenció de Canet en la seva realització, hem d'admetre també que, ja aleshores, l'escultor estava

en possessió d'un gran sentit del ritme que, ben segur, havia après de Pere çà Anglada.

Però la curta intervenció de Canet a l'obra del cor ens obliga a procedir amb cautela; si a tot això hi afegim el sistema de treball col·lectiu que s'emprava als tallers —i el de çà Anglada no en seria una excepció—, ens trobem amb la impossibilitat d'anar més lluny en el terreny de les atribucions.

El 28 de novembre de 1394 Antoni Canet apareix citat per darrera vegada al Llibre del Cor. Potser es tracta únicament d'una coincidència, però no deixa de ser curiós que precisament deu o dotze dies abans s'hagués incorporat al cor un altre obrer, Francesc Marata, que cobraria a partir de la desaparició de Canet el mateix salari que aquest darrer, quatre sous i sis diners (29).

Amb la intervenció de Canet al cor de la catedral de Barcelona s'inicia l'estranya trajectòria d'aquest escultor, si més no la que nosaltres coneixem. No sembla pas que es quedés a treballar a l'obra, on no apareix esmentat en cap moment. De moment no hem trobat cap motiu que pugui justificar l'absència de Canet en una tasca que tot just s'acabava d'iniciar i que es perllongaria tres anys més.

9.3.2. La presència d'Antoni Canet al portal del
Mirador de la catedral de Ciutat de Mallorca.

Fins ara ningú no havia donat importància a la presència d'Antoni Canet al portal del Mirador (30), ja que només se'l cita una vegada als llibres d'Obreria de la catedral, i per dir d'ell que havia deixat un cosseret inacabat (31).

Ara bé, hi ha tot un seguit de circumstàncies que ens obliguen a plantejar la possibilitat que Canet hagués residit durant més temps a Ciutat. Abans d'exposar els fets que poden demostrar-ho, convé fer un repàs de les notícies que ja s'havien publicat sobre el portal.

La primera gran aportació documental sobre el portal del Mirador fou obra de Piferrer (32). Força anys després, l'eminent historiador de l'art català, Marcel Durliat, li dedicava un article, on donava a conèixer tot un seguit de documents nous i analitzava les diferents intervencions (33). Darrerament han estat proporcionades noves dades per part d'Alomar (34) i de Freixas (35).

El primer artista conegut que trobem treballant al portal del Mirador és Pere Morell (36), el qual dirigeix les obres des de 1389, any en que possiblement foren iniciades. Durant els anys següents, fins a finals del 1393, continuà treballant-hi; aquest mestre dirigí les feines del trasllat de la pedra des de Santanyí, feu la traça del portal i en comença pròpiament la construcció (37).

En el decurs de l'any 1393 s'incorporaren a l'obra dos escultors del nord: Jean de Valenciennes i Rich Alemany. Pal que fa al primer d'ells, desconeixem si ja havia treballat a les illes o al Principat; però el segon devia ser el mateix escultor que uns anys abans, el 1389, picava bases i capitells en una finestra de la capella de Madona de Sant Climent, al claustre de la Seu de Barcelona (38). Aquesta intervenció de

Rich Alemany a la catedral de Barcelona és interessant perquè sabem que, pocs anys després, Antoni Canet també hi treballaria abans d'anar a Mallorca.

Jean de Valenciennes, oriünd de la Picardia, ha estat trobat documentat a partir de l'any 1364 a Bruges, integrant en el gremi d'artistes d'aquella ciutat (39). Uns anys després, el 1379, dirigia la decoració escultòrica de la façana de la Casa de la Ciutat de Bruges, raó per la qual li han estat atribuïdes algunes de les mènsules conservades ara al Museu Gruuthuse (40), i que són d'utilitat com elements de compiació amb la decoració escultòrica del portal del Mirador.

Durant el primer any de la intervenció de Valenciennes a la catedral de Ciutat, esculpí alguns profetes i àngels de les arquivoltes, així com també la major part del timpà (el Sant Sopar i alguns dels àngels que acompanyen a la figura de Déu Pare); el seu col.laborador, Rich Alemany, tallà els dosserets corresponents a aquestes peces i alguns dels que anirien al damunt de les figures dels apòstols dels brancals (41).

El dia 29 de gener de l'any 1394 moria Pere Morell (42). La seva desaparició obligà als Capitulars a cercar un successor. El 16 de juliol d'aquell any s'adreassen als canonges de la Seu de Girona tot demanant-los que autoritzessin Guillel Morell, germà de Pere i des del 27 d'abril anterior mestre major de la Seu gironina, a anar a Mallorca per a continuar la direcció de les obres del portal del Mirador (43).

Malauradament s'ha perdut la documentació de la catedral de Ciutat corresponent als anys 1394, 1395 i 1396, i desconeixem quina fou la resposta de Girona. Ara bé, el que sembla segur és que Jean de Valenciennes (44) continuà treballant al portal durant aquests anys. També creiem que és possible que dintre d'aquests anys arribés a l'illa Antoni Canet qui, recordem-ho, havia desaparegut de l'obra del cor

de la catedral de Barcelona pel desembre de 1394; el silenci entorn de la seva figura hauria estat provocat per aquest huit en la documentació.

La informació es reprèn l'any 1397, i aleshores ocupa el càrrec de mestre major Pere de Sant-Joan, com Valenciènnès originari de la Picardia. Devia ser el primer any que dirigia les obres del portal, ja que l'anterior estava treballant en una capella de la catedral però sense que se l'anomenés encara mestre major (45). Simultàniament a aquest càrrec, Pere de Sant-Joan era escollit per dirigir les obres de la Seu de Girona (46).

Quan Pere de Sant-Joan començà a treballar al portal del Mirador, l'any 1397, consta que féu alguns remodelatges a les parts altes d'aquest, mentre Jean de Valenciènnès s'ocupava de la decoració d'aquesta zona —arcuacions cegues i claraboia superior— i obrava el gablet que corona el conjunt (47). És precisament aleshores quan surt citat a la documentació el nom d'Antoni Canet; però de l'única cosa de que se'ns informa és que Jean de Valenciènnès ha hagut d'acabar un dosseret que Canet havia començat (48).

Però nosaltres ens inclinem a creure que la intervenció de Canet al portal del Mirador havia estat més estensa; el fet que un altre escultor hagués d'acabar el seu treball pot significar que llavors havia abandonat les obres —l'any 1398 es troba altre cop documentat a Barcelona—, però això no exclou el fet que podria haver-hi treballat durant els anys 1395, 1396 i 1397. La decoració arquitectònica del portal del Mirador, amb el seu gablet ornamental amb traceria cega, ricament calada, recorda, encara que a un nivell molt més senzill, la concepció de la porta de la Sala Capitular de la catedral de Barcelona, que precisament fou dissenyada per Antoni Canet l'any 1407. Per tant, creiem molt probable que durant la seva estada a Mallorca Canet col·laborés amb Jean de Valenciènnès en la traça de la decoració arquitectònica de les parts altes d'a-

quest portal. Per algun motiu que ara desconeixem, l'escultor abandonà el seu lloc de treball de forma sobtada, actuació aquesta que ja començava a ésser habitual en ell.

Encara hi ha un altre aspecte que volem uestacar i que deriva de l'exposat més amunt. Ens referim a la manera com degué influir en Canet l'art de Jean de Valenciènnes; la contemplació directa de les escultures del portal incidiria per força en la seva manera de fer com escultor. Aquest contacte amb Valenciènnes venia a sumar-se al que uns anys abans Canet havia tingut amb Pere çà Anglada a l'obra del cor de Barcelona; creiem que tots dos han de ser tinguts en compte a l'hora d'intentar explicar l'estil de l'escultor en la seva gran realització, el sepulcre del bisbe Ramon d'Escales.

L'obra de Jean de Valenciènnes a la catedral de Ciutat de Mallorca ha estat qualificada per alguns com de pre-sluteriana (49); d'altres han argumentat que Valenciènnes tan sols hauria captat la formulació externa del nou estil borgonyó, quedant aquesta reflectida en detalls com l'organització de les llargues barbes dels personatges o la mateixa concepció dels plegats, però no hauria entès el seu sentit profund, assolit tot seguit per Claus Sluter (50).

Pero nosaltres no creiem que la valoració de Jean de Valenciènnes s'hagi de fer a partir de l'obra de Claus Sluter, precisament perquè l'esclat sluterià a la cartoixa de Champmol és un xic posterior o contemporani de gran part de l'obra del portal del Mirador. Arribat aquest punt, convé recordar altre vegada la tasca escultòrica duta a terme per Valenciènnes a Bruges, pels volts de 1379. Les poques mènsules conservades de la Casa de la Ciutat que se li poden atribuir —bàsicament la que representa un àngel anunciant a Zacaries el naixement de sant Joan— es troben, sense cap mena de dubte, dins el corrent estilístic renovador que, des de la cort de París, s'extendrà durant el reg-

nat de Carles V i els seus immediats successors a l'es cultura decorativa dels més importants edificis civils i religiosos. Tal i com molt bé ha demostrat Erlande-Brandenburg (51), la principal realització d'aquest art es troba al castell de Vincennes, i s'extén a molts altres llocs, com Bruges, Bourges, Brusselles, Poitiers i, fins i tot, Avinyó; moltes d'aquestes realitzacions són anònimes, però s'hi barregen entremig noms com els de Jean de Valenciennes, Jean de Cambrai o Jean de Marville. Concretament, aquest darrer, abans de traslladar-se a Dijon, havia treballat a París. També sembla cada cop més versemblant que la formació de Claus Sluter es produí al voltant d'aquest ambient estilístic que irradiava de París; un estil que ell sabia portar als cims més alts i ja totalment personals i innovadors en la seva posterior producció borgonyona (52).

És per totes aquestes circumstàncies que fins ara no havien estat tingudes en compte que creiem que no s'ha de parlar de mediocre estil sluterià en l'obra de Valenciennes del portal del Mirador, sinó més aviat d'un art que irràdia des de París a les darreries del segle XIV, que s'extén cap a Flandes i del que Sluter partirà per donar-li un sentit totalment nou a la cort de Borgonya. Les extraordinàries semblances estilístiques entre alguns dels profetes de les arquivoltes del portal del Mirador i els de les arquivoltes de la santa capella de Vincennes ens han cridat especialment l'atenció, i corroboren les afirmacions fetes per Erlande-Brandenburg al seu article.

D'altra banda, no podem oblidar que també en una altra obra contemporània, el palau del rei Martí a Poblet, són paleses aquestes relacions amb l'escultura decorativa que cal relacionar amb el focus parisenc (53).

De tot l'exposat més amunt podem deduir que Antoni Cant hauria après d'aquest art pre-sluterià i que aquesta circumstància repercutiria indubtablement en la conformació del seu estil.

9.3.3. La hipotètica intervenció d'Antoni Canet en la construcció de la porta de l'església de la Trinitat de Barcelona.

Hom sap que l'actual parròquia de Sant Jaume de Barcelona, al carrer Ferran, no està realment sota l'auvocació d'aquest apòstol, ans bé de la Santíssima Trinitat. Originàriament l'església de Sant Jaume ocupava una part de l'actual Ajuntament; de fet, el seu absis s'extenia en part del que avui és plaça de Sant Jaume i l'edifici continuava cap el carrer de la Ciutat, a tocar de les primitives dependències municipals. L'existència d'aquesta església es pot constatar des del segle X i, amb modificacions i ampliacions, es mantingué en aquell indret fins que l'any 1823 fou enderrocada amb motiu de la construcció del nou cos de l'edifici de l'Ajuntament i la seva corresponent façana, obra de Josep Mas (54).

Després de l'exclaustració de 1835, es convertiria en parròquia de Sant Jaume el que, fins aleshores, havia estat església i convent dels Trinitaris Calçats. L'església de la Trinitat fou fundada per una confraria de conversos l'any 1394, poc després de la destrucció del call; l'any 1529 passava a pertanyer als Trinitaris Calçats. Aquests hi feren successives ampliacions i restauracions, alhora que aixecaven al costat les seves dependències conventuals. Després de l'any 1835 el claustre i algunes dependències foren enderrocades, mentre que les restants i l'església es convertiren respectivament en residència i parròquia de Sant Jaume (55).

De la primitiva traça gòtica de l'església tan sols en resten els quatre primers trams de la nau principal i part de la façana, mentre que la resta correspon a les ampliacions dels segles XVI, XVII i XVIII (la torre). Una vegada convertida en parròquia de Sant Jaume, aquesta església fou reformada de nou entre els anys 1866 i 1880 per l'arquitecte Josep Oriol Mestres,

qui també dirigí la decoració neo-gòtica de la seva façana (56).

A l'encapçalament d'aquest apartat ja hem insinuat el motiu pel qual relacionem aquesta església amb la figura de l'escultor Antoni Canet. De fet sembla que l'any 1398 les obres de la nova església gòtica estaven en una fase de construcció força avançada, perquè aquell mateix any es contractava la seva porta d'accés. J. M. Madurell i Marimon donà a coneixer l'^sexistència d'unes cartes de pagament signades pels mestres d'obres Ramon de la Porta i Bartomeu Gual a favor de Garcia d'Estela, obrer de l'església de la Trinitat, conforme havien rebut unes quantitats de diners a compte de les 150 lliures convingudes per la realització del conjunt de la porta d'aquest temple (57).

En una d'aquestes cartes de pagament apareixen com a testimonis instrumentals el mestre de cases Julià Castelló i Antoni Canet, que es citat com a "imagineator imaginum" (58). Madurell i Marimon es feia ressbò de la presència del nom d'Antoni Canet i apuntava la possibilitat que aquest escultor hagués intervingut així mateix en la decoració de la porta. Recordem que un argument semblant havia estat utilitzat per atribuir a Pere Moragues la Verge del retaule de la Mercè, encarregat a Bernat Roca. De fet es tracta d'una hipòtesi que no podem descartar; altrament, sabem que Antoni Canet col·laborà uns anys després —el 1407— en la traça de la porta de la Sala Capitular de la catedral de Barcelona i, per tant, és possible que ja abans hagués fet treballs semblants. De tota manera, el paper director assumit per Ramon de la Porta i Bartomeu Gual i els afegits decoratius que es farien amb posterioritat a la construcció de la porta, dificulten l'anàlisi de l'obra original i fan pràcticament impossible poder atribuir quelcom a Antoni Canet.

És cert que la porta, que encara avui podem veure al carrer Ferran i, fins i tot, la façana són

obra original de finals del segle XIV, però s'hi ha fet amb posterioritat tot un seguit de modificacions que afecten bàsicament la seva decoració escultòrica.

Coneixem de forma aproximada quina era l'aparença d'aquesta façana a mitjans del segle XVIII; a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona s'hi guarda un dibuix de l'any 1741, obra de Manuel Vinyals, on es veuen conjuntament les façanes del convent i de la seva església (59). El dibuix ens apropa a l'aspecte de la façana i més concretament al de la porta d'entrada a l'església, amb anterioritat a les importants modificacions del segle XIX.

A l'obra de Vinyals s'hi pot veure —encara que amb poca exactitud— la porta, adintellada i amb un timpà al damunt que queda emmarcat per un arc ogival generosament motllurat. A la part externa d'aquest arc s'hi intueix només la presència del guardapols amb les característiques fulles de col en posició rampant i un floró més destacat al vèrtex central. Emmarcant la porta però a un nivell superior s'hi veuen dues finestres també ogivals i amb el que sembla un floró al vèrtex superior de l'arc, però, en conjunt, d'aspecte molt senzill. Finalment, per sota de la coberta a doble vessant no s'hi veu cap indicatiu de decoració; tan sols s'endevina la presència d'una rosassa.

Segons ens recorda C. Barraquer (60), l'espai triangular del timpà devia ser de fusta i amb pintures a l'oli; les indicacions fetes en el timpà dibuixat per Vinyals hi veuem fer referència. Però el que no es troba representat al dibuix és la llinda decorada amb relleus que encara avui podem veure; però es de suposar que aleshores ja existia (61); sota tres arcs de mig punt rebaixats hi ha, d'esquerra a dreta, l'àngel de l'Anunciació, la Trinitat i la Verge de l'Anunciació; els esmentats arcs rebaixats es recolzen damunt dos caps que actuen com a mènsules. Per l'estil semblen correspondre al segle XVI, encara que amb reminiscències gòtiques.

L'any 1878, durant el curs de les reformes neo-gòtiques, fou substituït el timpà amb decoració pintada per un relleu de l'escultor Josep Santigosa que representa a sant Jaume a cavall (62); però la llinda amb l'Anunciació i la Trinitat s'ha conservat. També són del segle passat els pinacles que emmarquen la porta i altres elements decoratius de les finestres i de les parts altes (63).

Després d'això arribem a la conclusió que, tret de la traça pròpiament arquitectònica, és ben poc el que pertany a la decoració escultòrica primitiva de finals XIV. Certament, es tracta d'una porta que tot i posseir un esquema compositiu molt senzill es regeix pels criteris estilístics aleshores predominants a Catalunya. I davant d'aquesta situació és ben poc el que nosaltres podem dir en pro de la hipotètica intervenció d'Antoni Canet.

Si més no, hem pogut constatar la presència de l'escultor altre vegada a Barcelona l'any 1398 i les relacions més o menys estretes amb un "mestre de cases" que, uns anys després, el 1413, assolia el mestratge major de les obres de la catedral d'aquella mateixa ciutat; durant un temps, doncs, Antoni Canet coincidí amb Bartomeu Gual a l'obraor de la Seu (64).

9.3.4. La decoració de la capella de les Fonts
Baptismals de la catedral de Barcelona.

Després de la seva intervenció a l'obra del cor, Antoni Canet no torna a apareixer esmentat a la catedral de Barcelona fins el 1403. Aquell any havia estat nomenat mestre major de les obres Jaume Solà (65) i entre els mesos d'octubre i novembre consten treballant amb ell Antoni Canet i Francesc Marata; els dos darrers cobraven quatre sous i sis diners cada un per dia de feina feta, però la documentació no especifica en quin indret de la catedral es treballava i, per tant, és pràcticament impossible especular en aquest sentit (66). Hi ha un detall que, fins a cert punt, crida l'atenció i del qual ja n'hem fet esment en començar a parlar d'aquest escultor: se l'anomena "picador de pedres", quan, de fet, en el document de la porta de l'església de la Trinitat, d'una data anterior, se'l qualifica d'"imaginator imaginum". Altra ment, Francesc Marata té una presència molt més estable a la catedral, mentre que Canet torna a desaparèixer sense que en sapiguem el motiu.

Aproximadament tres anys després, el 2 de febrer de 1406, l'escultor contractava amb la vídua del pintor Pere de Valldebriga la realització d'una imatge de fusta per al retaule de Santa Maria de Llitera (67), i, pocs mesos després, tornava a treballar a la catedral, aquesta vegada en la decoració de la capella de les Fonts Baptismals.

La informació documental.- El mes de maig d'aquest any 1406, Canet cobrava diferents partides de diners que li corresponien per haver fet treballs decoratius a la capella de les Fonts. Se li havia augmentat el salari fins a cinc sous i aquesta vegada sí que se li donava el qualificatiu d'"ymaginaire". Donat que la documentació és més explícita, podem sa-

ber exactament quina feina feia: "...que feu los capitells del levador de la Capella de les fonts..."

"...que feu los fullatges de les formes..."

"...que feu fulles a les formes del levador de la Capella de les fonts..." (68).

El que no ens aclareix la informació documental és si la intervenció de Canet es limità a aquests detalls o bé si fou més extensa.

La capella.— La capella de les Fonts Baptismals i l'anomenada antigament de sant Climent, ara de la Puríssima, són les que estan als peus de la catedral i que en flanquejen la porta principal. La de les Fonts és la darrera del costat de l'Evangelí; a la seva clau de volta, que porta l'escut d'armes del bisbe Climent Sopera —una pera—, s'hi veu representat el baptisme de Crist. Per tant, si bé no sabem amb certesa la data de l'inici de la seva construcció, podem afirmar que la seva clau de volta i, pel mateix, la fi de les obres corresponen al bisbat de Francesc Climent Sopera (bisbe de Barcelona de 1410 a 1415 i de 1420 a 1430) (69)

Tanmateix, la documentació que presentem ens permet d'afirmar que l'any 1406 ja s'hi treballava. La finestra d'aquesta capella conserva un bell vitrall, dels pocs d'estil gòtic conservats a la catedral, que sabem que fou dibuixat per Bartolomé Bermejo i realitzada pel mestre de vitralls Gil Fontanet l'any 1495 (70).

La capella de les Fonts Baptismals comunica per una porta amb la que, antigament, estava sota l'advocació del Sant Crist; aquesta és una capella cega que l'any 1676 fou convertida en sagristia de la següent, la capella de sant Sever. Ara bé, segons J. Mas, aquesta capella del Sant Crist no s'obriria fins el segle XVI, ja que no apareix citada cap vegada a les Visites Pastorals del segle XV (71). L'afirmació de J. Mas podria fer-nos dubtar de l'existència de la porta d'accés

des de la capella de les Fonts abans del segle XVI, però per la seva configuració arquitectònica i detalls ornamentals, creiem que ha de ser contemporània a la construcció de la capella baptismal, i que existiria abans que el següent espai s'habilités com a capella del Sant Crist.

La intervenció de Canet en la seva decoració.— El treball pròpiament escultòric de la capella de les Fonts es concentra a la clau de volta —que ja hem vist que seria una mica posterior—, a les quatre mènsules amb decoració figurada de les que arrenquen els nervis de la volta de creuria, i a la decoració d'un armari empotrat al mur i de la porta que comunica amb la capella del Sant Crist a que ens hem referit més amunt.

De fet, l'únic que podem confirmar documentalment és la intervenció de Canet en la decoració de l'armari, al qual sembla fer referència la paraula "levador" (72). Aquest armari està delimitat verticalment per columnetes adossades amb els seus corresponents capitells ornamentats amb fullatges, que no poden ser altres que els esmentats a la documentació. Aquests capitells serveixen de base a l'arc lleugerament apuntat i ricament motllurat que corona el conjunt; per damunt corre el guardapols, ornamentat amb les característiques fulles escarolades i amb el floró a l'extrem superior. Aquest guardapols hem d'identificar-lo amb les "fulles de les formes" que obrà Antoni Canet. Els elements més delicadament treballats de tot el conjunt són les mènsules en forma de caps humans de les quals arrenca l'esmentat guardapols; la de l'esquerra és, pròpiament, un hust de noia que porta collaret, adornant l'ample escot del vestit, i una llarga cabellera que s'adapta a la forma de la mènsula. La de la dreta és una testa masculina generosament barbada; aquesta disposició afrontada de caps mascu-

lins i femenins com a mènsules de portes i finestres, és molt freqüent tant en altres indrets de la catedral com també als edificis civils de l'època.

Encara que a la documentació no es faci una referència explícita a aquestes mènsules, ja que només s'hi parla de fulles i capitells, cal suposar que Canet també s'encarregà de la seva realització; el realisme no exempt de vivacitat i de sentit del ritme que respiren aquest rostres s'adiu perfectament amb la manera de fer del nostre escultor. No hem d'oblidar que Antoni Canet havia treballat durant un temps a l'obra del cor, una empresa que suposà la introducció de l'estil internacional, i que després es traslladà a Mallorca on havia pogut examinar d'aprop l'art d'un d'aquest artistes vinguts del nord de França i formats dintre de l'ambient renovador de finals de segle.

La porta que comunica amb la capella del Sant Crist presenta una disposició molt semblant a la de l'armari; però aquí l'arc del seu damunt és de mig punt i entre la seva forma semi-circular i el perfil lleugerament apuntat del guardapols hi queda un petit espai decorat amb treball de traceria cega. També els extrems d'aquest guardapols es recolzen damunt caps humans amb funció de mènsules: un cap de dona i mig cos de monjo respectivament; però aquí no hi veiem els mateixos trets estilístics. De fet, són peces tractades d'una manera molt més sumària i amb menys habilitat que les de l'armari, la qual cosa no vol dir que no puguin ésser contemporànies; però, en qualsevol cas, no sembla pas que Canet n'hagi estat l'autor.

Finalment, a la part alta d'aquesta capella, als quatre angles que es corresponen amb l'arrencada dels nervis de la volta de creueria, s'hi ha col·locat quatre mènsules i, sota seu, els símbols dels quatre evangelistes que bé poden ser atribuïts a l'empresa escultòrica d'Antoni Canet, o bé ser una mica posteriors, del moment en que es tanca la volta, l'any 1420 (73). Se'ns fa difícil establir relacions esti-

lístiques amb figuració animalística, però el petit àngel, símbol de sant Mateu, no és estrany a la manera de fer del nostre escultor.

9.3.5. La porta de l'antiga Sala Capitular al claustre de la catedral de Barcelona.

Un cop enllestida la seva tasca decorativa a la capella de les Fonts Baptismals, Antoni Canet continuà treballant a la catedral de Barcelona, l'any 1407. Les obres de la nova Aula Capitular es trobaven aleshores en plena activitat i hem pogut saber que el nostre escultor intervingué d'una forma molt directa en la traça o projecte de la monumental porta d'accés a la sala des del claustre. D'altra banda suposem, en cara que això només ho plantejem com una hipòtesi, que Canet tindria una intervenció més extensa a les obres i que fins i tot hi hauria actuat com arquitecte.

La Sala Capitular.- Les obres de construcció de la Sala Capitular de la nova catedral gòtica s'iniciaren l'any 1405 i quedaren enllestides el 1454. Aquest recinte, actualment dedicat a capella del Santíssim i de sant Oleguer, no tenia inicialment accés directe des de l'interior del temple; s'obria al claustre i tocava amb el mur de la catedral a l'alçada de les dues darrers capelles del costat de l'Epístola, la de sant Sever i la de la pròpia Sala Capitular. En arribar el segle XVII i per tenir accés a la Sala Capitular des de l'interior de la catedral, s'enderrocaren els murs de les esmentades capelles, l'espai de les quals quedà convertit en vestibul de la gran Sala; fou aleshores quan aquesta canvià la seva funció i es convertí en capella del Santíssim i de Sant Oleguer (74).

La Sala Capitular és, pel que fa al seu sistema de coberta, una de les més originals del gòtic català; en planta és rectangular però, pel damunt dels quatre angles que configuren els murs, es desenvolupa una solució de trompes i voltes tripartides d'on arrenca la gran volta estrellada. La clau central i les se-

cundàries del vèrtex han estat atribuïdes a Joan Claperós (75).

A més de les claus de volta, hi ha a la Sala altres treballs d'escultura: a les mènsules de les que els nervis de la volta arrenquen, a les dues finestres i a les dues portes, que donen accés al claustre i a una petita sagristia, respectivament.

La paternitat d'aquesta obra ha estat donada a Arnau Bargués i pel que sembla és inqüestionable la intervenció d'aquest arquitecte en l'elaboració de l'original projecte (76). Però, si bé és cert que l'any 1405 quan s'iniciaren les obres Arnau Bargués era mestre major de la Seu, i fins i tot cobrava uns diners "per levar los motllos de la Capella del Capítol", la qual cosa sembla confirmar-lo com a veritable autor de la Sala, també sabem que l'any següent Bargués ja no era a la catedral. El que fins aleshores havia estat el seu aparellador, Jaume Solà, el succeïa en el càrrec i, amb la col.laboració de diversos "piquers" i escultors, s'abocava a la continuació de les obres de la Sala projectada per l'anterior arquitecte.

Possiblement aquesta circumstància no tindria més conseqüències si els noms d'aquests piquers i escultors ens fossin desconeguts, perquè aleshores fora fàcil de creure l'únic que s'estava fent era seguir puntualment les pautes que en un principi havia donat qui realment n'era el mestre, Arnau Bargués. Ara bé, la revisió dels llibres d'obreria de l'Arxiu de la catedral corresponents als anys de la construcció de la Sala ens ha permès de descobrir els noms d'artistes tan coneguts com Antoni Canet, Francesc Marata, Llorenç Rexach, el mateix Jaume Solà i, fins i tot, Marc çà Font i Pere Joan. És pràcticament impossible parlar de treballs concrets pel que fa a cada un d'ells, però sí que podem establir algunes hipòtesis a partir d'un examen atent d'aquesta informació documental.

Els documents.- El mateix dia 9 de maig de l'any 1405 en que Arnau Bargués cobrava per fer motllos de la capella del Capítol, es compraven "VI posts de Solsona" necessaris per a aquesta feina (77); i, col.laborant amb el mestre, trobem esmentats Jaume Solà, com aparellador, i Marc ça Font, com a piquer (78).

La següent informació documental corresponja a l'any 1407. La continuació de les obres obligaria a enderrocar algunes cases que es trobaven en aquell indret (79). De fet, els treballs devien avançar de pressa, ja que a finals del mes de febrer Jaume Solà cobrava "per IIII jorns que traça lo portal del Capítol" mentre un piquer, anomenat Amat i amb un salari de quatre sous —la mateixa quantitat que Solà—, feia les escales ("pica grahons") que salvarien el desnivell entre el claustre i la nova Sala (80).

Sense cap mena de dubtes s'estava fent el projecte de la porta principal que dona al claustre, perquè, molt poc després, el 5 de març, dos escultors surten citats col.laborant en la mateixa feina; d'una banda Antoni Canet: "Item pagui a Anthoni Canet, ymaginayre, per V jorns que traça al dit portal, a rao de IIII sous VI diners", i de l'altra, Francesc Marata: "Item pagui en Francesch Maratha, ymaginayre, per I jorn que traça al portal del Capítol, a rao de IIII sous VI diners". I, tot seguit, es fa constar el preu de dos pergamins "obs del traçar lo dit portal" (81).

Un cop feta la traça de la porta, continuaren durant els mesos següents els treballs de construcció de la Sala i de les capelles contigües, essent possible constatar la presència d'altres mestres de cases, com Arnau Roure i Morimon (82).

Ara bé, sembla que la construcció real d'aquesta porta no s'inicià fins un temps després, entre els mesos de juliol i agost de l'any 1408 (83). Però

la proximitat relativa entre el projecte i la realització definitiva ens indueixen a creure que no es produïrien canvis; però, de fet, els treballs pròpiament escultòrics no els farien ni Canet ni Marata sinó un altre artista que, com els anteriors, havia intervingut a l'obra del cor, Llorenç Rexach; tres anotacions documentals de l'any 1408 ens ho confirmen: "Item pagui an Lorenç Rexach ymaginayre per II jorns que obra en les xapes de les fioles del dit portal a rao de V sous..."; "Item pagui an Lorenç Rexach, ymaginayre, per V jorns que obra en les xapes del portal del capitol..." i, finalment, "Item pagui an Lorenç Rexach per II jorns que feu bases e capitells de les xapes del portal del capitol..." (84). Per tant, Llorenç Rexach s'encarregà de fer els montants de les portes i la decoració de les seves bases i capitells.

Les obres de la Sala Capitular continuaren amb força activitat (85) i el 1409 els canonges pogueren reunir-s'hi per a deliberar (86). L'any 1413 ja es treballava en la teulada (87) i el següent es col·locava la clau de volta de la capella del Capítol (88). Aleshores havia mort Jaume Solà i Bartomeu Gual era el nou mestre major de la catedral (89).

L'activitat constructiva es reempendria amb força entre 1419 i 1454, any en que es posava fi a les obres amb la col·locació de la clau major de la volta (90).

Però encara queda una altra qüestió per comentar; hem volgut deixar-la per al final perquè no tenim la certesa absoluta que faci referència a la Sala Capitular. Es tracta d'uns pagaments fets a Antoni Canet durant el any 1415 i que havien restat inèdits fins ara (91). De fet, no s'hi especifica la feina que feia l'escultor però, pel contingut d'altres anotacions que corresponen a les mateixes dates, creiem molt probable que Canet estigués treballant a la Sala Capitular. Al mateix manual de comptes, uns folis abans que aparegui esmentat Antoni Canet, es fa referència a la

col·locació de les cintres "del portalet del Capitoll Nou" (92); pel que sembla, aquest "portalet" ha d'identificar-se com la petita porta que dona accés a la sagristia de la Sala Capitular i que encara avui podem contemplar en un bon estat de conservació. Hi ha per tant la possibilitat, i com a tal la plantejarem, que Antoni Canet hagués intervingut de manera directa en la realització d'aquesta porta; ja veurem tot seguit com el seu estil no ho contradia.

Encara podem afegir un detall a tot el que hem dit més amunt: al mateix Llibre d'Obra i molt aprop del nom d'Antoni Canet, trobem l'any 1415 el de Pere Joan que, en cas de poder-se identificar amb el famós escultor, ens permetria parlar d'una primera formació de l'esmentat artista a la catedral de Barcelona, al costat d'Antoni Canet i de Francesc Marata, esmentat també per les mateixes dates.

Algunes hipòtesis arran de l'anàlisi de les dues portes de la Sala Capitular.- La porta d'accés a la Sala Capitular, la traça de la qual, com ja hem vist, correspon al treball conjunt de Jaume Solà, Antoni Canet i Francesc Marata, hauria estat construïda durant el bienni 1407-1408, i en la seva decoració hi hauria intervingut d'una manera molt directa l'escultor Llorenç Rexach.

Aquesta porta ha arribat als nostres dies en un bon estat de conservació. Estilísticament no és lluny d'altres portes contemporànies, sobretot pel que fa a la seva configuració arquitectònica, però n'és un dels exemples més acurats. És ampla i està conformada per un arc de mig punt voltat d'arquivoltes robustament motllurades; un elegant guardapols en forma d'arc canopial i ornamentat amb les habituals fulles de col i un gran floró doble a l'extrem superior coronan el conjunt. Entre l'arc de mig punt i la forma canopial del guardapols resta un espai que recorda un timpà i

que s'omple amb treballs de traceria cega (formes circulars i ogivals); de fet, aquest espai i la seva decoració, encara que amb uns criteris més senzills i amb unes mides molt més requïdes, ens recorden moltíssim la part alta del portal del Mirador de la catedral de Ciutat de Mallorca, i això potser té alguna cosa a veure amb la presència d'Antoni Canet a les dues obres.

Als brancals es continua el mateix ritme per progressió que vèiem a les arquivoltes. No hi ha estàtues, tan sols columnetes adossades, amb les seves corresponents bases i capitells de fullatges.

Dos robustos contraforts, protegits així mateix per un guardapols triangular amb la seva corresponent decoració foliada, i coronats per elegants pinnacles, emmarquen el conjunt d'aquesta porta.

L'única decoració figurada correspon a dos caps humans, un de masculí i un de femení, de requïdes dimensions i mig amagats, que són a banda i banda de la porta i que fan de mènsula als arrancaments del gran guardapols central. Tant l'un com l'altre són de factura acurada i fruit de la intervenció d'un bon escultor. Ara bé, no tenim arguments estilístics suficients com per poder precisar si aquests caps són obra de Llorenç Rexach o bé de Francesc Marata o Antoni Canet. La sola cosa que podem dir és que la seva factura és millor que la d'altres caps que emmarquen les portes veïnes de la mateixa ala del claustre, l'estudi de les quals abordarem al següent capítol d'aquest treball. Feta la descripció d'aquesta porta, creiem, no obstant, que la intervenció d'Antoni Canet en el seu disseny i en detalls del que és pròpiament la realització no es pot posar en dubte.

D'altra banda, ens interessa insistir en el fet que seran bàsicament els escultors formats al cor de la catedral de Barcelona, al costat de Pere çà Anglada, els que imposaran a l'escultura decorativa aquesta nova manera de fer, juvenívola, detallística i, de vegades, anecdòtica que suposa l'esperit inter-

nacional del canvi de segle. Recordem que igual que Antoni Canet, Francesc Marata i Llorenç Rexach havien treballat a l'obra del cor.

A la banda oposada de la Sala Capitular hi trobem una petita porta que dona accés a la seva sagristia; aquesta és un reduït espai buidat en el mateix gruix del mur. L'any 1415 es treballava en la construcció d'aquesta porta ("portalet") i ja hem vist com paral·lelament apareixen citats els noms d'Antoni Canet, de Pere Joan i de Francesc Marata, encara que no queda especificat el que fan, ni tan sols si treballen en l'obra de la porta.

Aquest "portalet" presenta un arc de mig punt motllurat i protegit per un "sobrevolt" o guardapols lleugerament conopial; l'ornamentació és l'acostumada: fulles de col i floró central. Però aquí, a més de dos caps humans que fan de mènsules del guardapols, veiem una bonica figura d'home que, amb el cos encogit, s'adapta perfectament al petit espai triangular configurat entre l'arc de mig punt i l'indicació conopial del "sobrevolt". Recordem que aquesta original solució ja l'havíem vista a la façana de la Casa de Ciutat de Barcelona i al palau del rei Martí a Poblet, i que tant aquestes dues obres com la Sala Capitular que ara comentem foren projectades per l'arquitecte Arnau Barugués.

Altrament, no podem oblidar la presència del piquer anomenat Pere Joan. Tenint en compte que aquesta circumstància correspon al 1415 i que, tres anys després Pere Joan treballava en la decoració de la façana del Palau de la Generalitat (93), sembla molt versemblant que es tracti del mateix escultor; si fos així l'aire renovador que els escultors procedents del cor estaven donant a l'escultura de la catedral per aquelles dates hauria incidit forçosament en la formació de Pere Joan.

Finalment, i encara que no poguem precisar més, no deixa de ser molt important per poder configu-

rar una continuïtat estilística lògica el fet que Antoni Canet, Pere Joan i Francesc Marata treballin junts en un determinat moment. Això no vol dir que Pere Joan sigui deixeble de Canet o de Marata —de fet, això no sembla probable—, però ens permet, si més no, de seguir pas a pas el procés renovador a l'escultura decorativa, des del cor de la catedral fins la façana del Palau de la Generalitat. Dins d'aquest procés hom ha volgut veure-hi la figura d'Antoni Joan, fill de Jordi Joan i germa gran de Pere Joan, com una peça important, fins el punt de suggerir-se la possibilitat que ell fos un dels principals artífexs de la decoració de la façana de la Casa de la Ciutat i del palau del rei Martí (94); nosaltres no ho descartem del tot, però tampoc no ho considerem imprescindible; creiem que hi ha prou noms documentats sense que calgui recórrer a aquesta figura que, ara per ara, no podem associar a cap obra en concret. Un d'aquests noms, com veurem a l'apartat 10.2., és precisament el de Francesc Marata.

9.4. LA CONSOLIDACIÓ PROFESSIONAL D'ANTONI
CANET.

Si ens limitessim a prendre en consideració la informació documental i les obres conservades de Canet pertanyents als primers anys de la seva activitat, hauriem de dir que l'escultor féu bàsicament treballs d'escultura decorativa. No tenim constància que se li encarreguessin altres obres, llevat d'una imatge per al retaule de Santa Maria de Llitera. Però tot du a creure que la seva producció degué ser molt més extensa, ja que calia que hagués fet quelcom més important per a que els marmessors del bisbe d'Escales l'escollissin entre altres escultors.

El que volem dir és que Antoni Canet no hauria assolit la seva consolidació professional si hagués fet únicament escultura decorativa; la tomba de Ramon d'Escales reflecteix una maduresa que, per força, ha de ser el resultat de l'experiència adquirida en altres treballs sepulcrales previs; encara que, de moment, no puguem precisar més sobre això.

Sigui com sigui, en arribar l'any 1409, Antoni Canet es troba en el moment de la seva plenitud com escultor. Ara bé, ja hem apuntat al principi que resulta molt difícil saber amb seguretat què fa des del moment en que acaba el sepulcre del bisbe fins que assoleix el càrrec de mestre major de la Seu de Girona l'any 1417. Però tot fa creure que deuria ser a la mateixa catedral de Barcelona on Canet hauria començat a sobresortir també com arquitecte; nosaltres proposem que aquesta experiència arquitectònica l'adquirí col·laborant en la construcció de la Sala Capitular on, aleshores, es duia a la pràctica l'original projecte d'Arnau Bargués.

9.4.1. El sepulcre del bisbe Ramon d'Escales
a la catedral de Barcelona.

En una de les capelles de l'interior de la catedral de Barcelona, la primera de la giroia, al costat de l'Evangelí, s'hi pot veure, en un bon estat de conservació, el sepulcre del bisbe Ramon d'Escales que, segons consta documentalment, fou contractat per Antoni Cant^e l'any 1409.

Ramon d'Escales i la capella dels sants Innocents.

- Abans d'ocupar el càrrec de bisbe de Barcelona, Ramon d'Escales n'havia estat d'Elna entre els anys 1377 i 1386 (95); durant aquest temps ja havia demostrat un interès preferent per les empreses arquitectòniques i artístiques en general, ja que contribuï en gran manera a la continuació de les obres de l'església-catedral de Sant Joan de Perpinyà, concedint indulgències a tots aquells que, d'una manera o altra, hi participessin i dedicant-hi les rendes vacants a la diòcesi (96).

El 20 d'octubre de l'any 1385 moria Pere de Planella, que havia estat bisbe de Barcelona des del 1371 i que, prèviament, també n'havia estat d'Elna (97). Ramon d'Escales fou el seu successor en el bisbat barceloní.

Quan arribà a Barcelona, les obres de la catedral es trobaven en plena activitat i, continuant la mateixa línia que ja havia iniciat quan fou bisbe d'Elna, es convertí en un dels més grans impulsors de la nova Seu gòtica. Ja hem vist en parlar de l'obra del cor (apartat 7.1.1.) com ell en fou el veritable promotor; aportà diners propis per costejar l'obra dels seus murs de tancament i en dirigí personalment la construcció, tot fent interessar en l'empresa als canonges i als beneficiats. També durant el seu bisbat s'acabà l'absis, s'aixecaren les torres o "cloquers" del tran-

septe i també s'avançà en l'obra de les naus i de les capelles laterals; així mateix es tirà endavant, encara que més lentament, la construcció del claustre (98).

Una de les capelles habilitades durant el bisbat de Ramon d'Escales fou l'anomenada antigament de la Trinitat i dels Sants Innocents, i avui coneguda com a capella de les ànimes. Sembla que fou construïda per manament seu per tal de poder-hi custodiar una important relíquia —el cos d'un dels sants Innocents— que el dux de Venècia, Antoni Venieri, havia regalat al rei Joan I i que aquest darrer cedí als consellers de Barcelona, amb la intenció que fos custodiada a la catedral (99).

En realitat, l'espai que seria destinat a capella de la Santíssima Trinitat i dels Sants Innocents existia prèviament i funcionava com a llibreria (100). En la Visita Pastoral que el bisbe d'Escales féu a la Seu l'any 1388 ja era citada, però com a capella de la Trinitat i, un any després, s'hi transferia l'esmentada relíquia del sant innocent (101).

Aquest prelat fundà un benefici a la capella i, possiblement, per aquest motiu, el Capítol li concedí el dret de poder-s'hi enterrar (102).

La capella dóna accés a un espai cec que abans feia de sagristia i que la documentació cita com a capella de santa Bàrbara; en tornarem a parlar més endavant per la seva relació amb l'escultor Francesc Marata.

La documentació.— El traspàs del bisbe Ramon d'Escales es produïa el 24 de juliol de l'any 1398, i tres dies després, tal i com ell mateix havia disposat, se l'enterrava a la capella dels sants Innocents (103). Abans que Duran i Sanpere publicqués la notícia documental que donava la paternitat d'aquesta obra importantíssima a Antoni Canet, s'havia cregut que la data de la seva construcció era més o menys contemporània del

moment de la defunció del bisbe o, fins i tot, anterior, de 1390, moment en que el Capítol de la Seu li concedí el dret de poder-hi ésser enterrat.

Després es va poder confirmar que el bisbe, en un primer moment, fou enterrat de manera provisional a l'esmentada capella i que foren els seus marmessors els que es cuidaren, uns anys després, de fer li fer un honrós sepulcre d'alabastre.

Entre les clausules del testament, redactat de forma definitiva tres dies abans de la seva mort, n'hi havia una que deia: "manem fer, si no ho haguessim fet en vida nostra, en la dita capella dels Sants Innocents, una tomba de pedra tal com tenim ordenat de fer, per a la nostra sepultura, en la qual sia depositat el nostre cos o la ossa, tal com els nostres marmessors estan informats..." (104).

La darrera voluntat del prelat no seria complida fins uns anys després. L'any 1409 es signaven capítols entre els representants del nou bisbe Francesc de Blanes —el prior de la cartoixa de Valldecrist i el canonge de Barcelona Joan Teixidor— i l'escultor Antoni Canet. Aquest important document, trobat per l'historiador A. Duran i Sanpere durant la guerra civil a l'arxiu de la catedral, no formava part de cap sèrie i estava barrejat, pel que sembla, entre molts altres documents solts. Hem dedicat moltes hores a intentar trobar-lo a l'arxiu, però, malhauradament, la nostra tasca ha resultat infructuosa; ara per ara creiem que cal considerar-lo perdut.

Per sort, Duran i Sanpere va fer-ne un resum que després va publicar; donada la seva importància el copiem literalment: "El prior de la cartoixa de Valldecrist i el canonge de Barcelona Joan Teixidor, representants del bisbe, convenen, el 1409, amb Antoni Canet, "mestre d'imatges" la construcció del sepulcre de Ramon d'Escales; que l'estatua jacent tingui deu pams, i dugui vestidura episcopal, crossa i mitra, amb coixí al cap i dos llebrers als peus; que la part

davantera de la caixa estigui ornada amb pinacles, tal com ho era la mostra que l'escultor tenia presentada; que sota de cada pinacle hi hagi sengles imatges, altes de dos pams, amb vestits talars, a la manera de persones en actitud de dol; que posarà a la part superior una representació de l'ànima del bisbe i dels àngels que el porten a Déu. Que tota l'obra mencionada sigui feta d'alabastre de Beuda i que l'escultor en cobrarà fins a 410 florins d'Aragó, amb obligació de tenir l'obra acabada pel més d'agost de 1411, i de no poder, mentrestant, comprometre's en altres encàrrecs" (105).

Tal i com era habitual en aquests casos el contracte era molt explícit i, segons es dedueix de la contemplació de l'obra, Antoni Canet el complí al peu de la lletra.

Amb posterioritat a la publicació de Duran i Sanpere ha estat possible conèixer alguna dada documental més sobre l'obra. La primera porta data de 28 de novembre de 1409, i es tracta de la constatació feta en un dels manuals del notari de la catedral, Gabriel Canyelles, dels capítols tractats entre el bisbe Francesc de Blanes i l'escultor Antoni Canet: "ratione cuiusdam sepulture lapidee quam dictus dominus episcopus fieri et fabricari facit per Anthonium Canet" (106).

Les restants, corresponents als anys 1410 i 1411, són les dues cartes de pagament fetes a l'escultor; en una d'elles —uel/ primer d'abril de 1410— Antoni Canet reconeix haver rebut 50 florins d'or d'Aragó a compte de l'estipulat per estar fent la tomba ("...ratione cuiusdam tumbe per me fiendi ... pro reconduendo corpus reverendi domini Raymundi, bone memorie episcopi Barchinone..."); de fet, aquests 50 florins els havia rebut Canet de mans del canonge Ferran "de Podiolo" i, per això, en una clàusula que es troba a continuació, Joan Teixidor, l'encarregat de tractar amb Canet, es compromet a restituir-li aquesta quantitat (107).

La segona carta de pagament correspon al dia

3 de juny de l'any següent i també aquest cop l'escultor diu haver rebut 50 florins més (108).

Ja hem vist que la quantitat estipulada al contracte per fer el conjunt de l'obra era de 410 florins; segons sembla, el 25 de juny d'aquell mateix any 1411, Canet rebia 60 florins més com a darrer termini (109). Per tant, és de suposar que s'haurien fet a l'escultor altres pagaments intermedis dels quals no n'ha quedat constància documental.

En arribar a aquest punt, i abans d'introduir-nos en l'anàlisi formal i estilística de la sepultura, creiem convenient comentar alguna cosa entorn de la quantitat assignada a Antoni Canet. De fet, no difereix quasibé gens dels honoraris que —per citar un exemple conegut i tractat en un altre apartat del present treball— havia de rebre Pere Moragues per fer la remodelació del sepulcre de Teresa d'Entença i obrar de nou el dels infants Isabel i Sanç; en aquella ocasió i amb data de 2 de novembre de 1381, l'escultor reial convenia fer la seva feina per 500 florins d'or d'Aragó, és a dir 275 lliures. És cert que no som davant de dos casos estrictament contemporanis, però sabem que, després d'unes fluctuacions de preus i salaris constatables cap a 1380, aquests s'haurien mantingut en conjunt força estables, si més no fins 1420-25 (110). Per tant, la quantitat assignada a Canet entraria dins de l'habitual en obres d'aquestes característiques.

Això és, pel que fa a la documentació, tot el que sabem del sepulcre del bisbe d'Escales. Tanmateix, no perdem les esperances de trobar noves dades en el futur, bé siguin d'aquesta obra o bé d'altres realitzacions d'escultura funerària en les quals podria haver-hi intervingut l'escultor.

L'elecció de Canet per part del bisbe Francesc de Blanes i dels marmessors de Ramon d'Escales havia d'anar per força avalada per altres treballs semblants fets amb anterioritat.

Descripció del sepulcre.- El sepulcre del bisbe d'Escales es troba en una posició una mica enlairada i enfonsat al gruix del mur del costat de l'E pístola. Pertany al tipus de monument funerari sota arcossoli i està obrat en alabastre.

Mides del sarcòfag

llargada : 1'73 metres

fondària : 0'70 metres

alçaria : 0'78 metres (al davant)

1'80 metres (al darrera, cresteria inclosa).

Mides de la coberta

llargada : 1'89 metres

Mides de les imatges

estàtua ja cent: 1'89 metres

plorant : 0'40 metres

Les mides del sarcòfag ens indiquen que la caixa és més alta pel darrera que pel davant; la coberta, doncs, fa pendent i la visió de la imatge ja cent és més còmoda.

A la cara frontal del sarcòfag hi ha representat el seguici funerari amb vuit figures d'encaputxats, cada una d'elles emmarcada per un delicat treball de decoració arquitectònica (contraforts, columnetes adossades, pinacles i capitells que delimiten l'espai destinat a cada figura i dels quals arrenquen les arcuacions conopials, delicadament motllurades i protegides pels característics guardapols de fulles escarolades; així mateix, els espais que resten lliures es complementen amb decoració de traceria cega). De fet, aquests emmarcaments arquitectònics s'emparenten amb altres treballs decoratius de portes i finestres que es fan paral·lelament a la catedral i en els que creiem que Antoni Canet col·laborà més o menys directament.

Els plorants es vesteixen amb robes molt amples que els cobreixen totalment; fins i tot els

seus rostres queuen amagats de manera parcial sota les caputxes. El que podria haver estat la repetició monòtona d'un determinat tipus de figura, ja que la indumentària és pràcticament la mateixa en tots els casos, ha quedat sàviament resolt per l'escultor, que ha sabut variar la disposició dels plecs i, sobretot, individualitzar les expressions de dolor: uns s'estiren la barba, d'altres es premen les mans o es toquen la galta amb un gest d'afflicció molt característic, alguns, sense gosar mirar, amaguen el seu rostre, i n'hi ha un que s'estripa el vestit. Quan les cares són visibles, són tristes, sembla que vagin a plorar o a cridar. En haver-se d'adaptar a l'espai configurat pel marc arquitectònic, aquestes figures són de canon més aviat curt i, per contra, molt voluminoses.

Si bé la qualitat d'execució dels plorants és indiscutible, la imatge jacent, que ocupa tota la llargada de la coberta, constitueix sense cap mena de dubte la culminació de la trajectòria artística d'Antoni Canet. El bisbe va vestit de pontifical (144); al damunt de l'alba hi porta una casulla molt folgada, que es guarneix amb la típica franja central ricament treballada, que es prolonga, migp^ratida, tot perfilant l'escot. Aquesta franja ostenta, al damunt d'un fons picotejat que també es repeteix a les vores de la roba, unes formes quadrilobulades que es combinen amb motius florals i amb un bell entramat de fulles mossegades per petites bèsties fantàstiques. Realment, l'escultor ha sabut brouar la peura com si de roba es tractés.

La mitra i el coixí on reposa el cap de la imatge llueixen el mateix tipus de decoració minuciosa; en combinació amb aquest delicadíssim treball, apareixen al coixí les armes parlants de Ramon d'Escales, que podem veure també a les cares estretes del sarcòfag i a la paret del fons, pel damunt de la imatge jacent.

L'escultor ha tingut cura extrema d'altres detalls com l'ornamentació dels guants, els anells i,

fins i tot, el calçat pontifical. El bisbe porta crosa, amb el característic mocador o sudari lligat (112) i amb un pom molt treballat; la voluta de l'extrem superior va desaparèixer, no se sap quan, i fou reemplaçada fa uns anys per una altra de fusta (113).

Tal i com s'explicitava al contracte, Canet representà als peus del bisbe dos gossos ajupits i guarnits amb vistosos collars.

En contrast amb les cares arrodonides dels plorants, l'expressió del difunt és d'una gran serenitat; té els ulls closos, les galtes una mica eixutes, el mentó ample i el llavi inferior molt carnos. De fet, aquesta no és la descripció d'un rostre idealitzat, sinó la d'un veritable retrat; la individualització de les faccions és ben palesa. Com ja abans hem apuntat, creiem que la imatge del bisbe Ramon d'Escales suposa la culminació de l'art d'Antoni Canet com escultor, i pensem que aquesta afirmació és del tot indiscutible pel que fa al tractament del rostre.

Finalment, al mur del fons, dins l'espai delimitat per l'arc ogival de l'arcosoli, hi havia, si hem de fer cas del que el contracte especifica, la representació de l'ànima del difunt pujada al cel pels àngels; de fet, devia acupar el lloc que a les fotografies més antigues es veu buit i on, darrerament, s'hi ha col·locat una imatge de la Verge amb el Nen (114).

Seguint el mateix eix però en un nivell superior i coronant tot el conjunt, hi ha la figura del Pare Etern que beneeix amb la mà dreta i sosté l'èssera amb l'esquerra. Pel que fa al tractament del rostre, cabells i barba, així com a la manera de resoldre els plecs, no difereix en absolut de la resta de les figures del sepulcre.

Consideracions estilístiques i iconogràfiques

.- Si volem arribar a establir els trets estilístics d'Antoni Canet com escultor, ho hem de fer a partir de

l'anàlisi del sepulcre del bisbe d'Escalles, ja que els treballs fets a terme durant els primers anys de la seva activitat, o bé són decoratius, o bé fruit de la col·laboració amb altres escultors, la qual cosa ens en dificulta la diferenciació de mans. En canvi, el monument sepulcral de la capella dels sants Innocents és una obra perfectament documentada i feta de manera personal per l'escultor; reuneix per tant els requisits necessaris per a poder definir l'estil a partir de la seva observació, i d'aquesta forma arribar a argumentar algunes atribucions que, fins ara, no havien estat ⁿ⁾ tingués en compte.

En primer lloc, volem destacar alguns d'aquests trets estilístics que afecten purament a la seva manera de fer i que poden ser considerats estilemes personals, molt útils a l'hora de justificar possibles atribucions. Pel que fa a la concepció dels rostres, tot i que s'observa una gran varietat d'expressions, hi ha uns detalls que es repeteixen tant als plorants com a la imatge ja cent i, fins i tot, a la figura del Pare Etern. Les boques són més aviat petites —excepció feta d'alguns plorants que la tenen oberta com si anessin a cridar—, i el llavi inferior és molt carnós, sembla una mica caigut. Quan les figures no duen barba, el mentó és bastant ample i una mica enfonsat en la seva part central. Els ulls són ovalats, amb les parpelles ben perfilades i no massa grossos; els orificis nassals, ben visibles. D'altra banda és característica la manera de fer els cabells i les barbes: no trobem els rinxols esfereïts d'algunes de les figures de l'ere ça Anglana; aquí els flocs dels cabells, els bigotis i les barbes es cargolen en espiral, però sempre dins d'una gran contenció; també crida especialment l'atenció la curiosa manera com l'escultor resol l'acabament d'aquests blens de cabells, perquè fa com una mena de rinxols molt petits, com si fossin treballats amb trepà; això es veu molt bé en el tractament del cabell que surt per sota de la mitra del bisbe.

tal de l'església. l'any 1389, i entre 1390 i 1393 foren col·locades totes les escultures (115); l'obra del gran Calvari, al claustre de la cartoixa, s'allargà deu anys (del 1395 al 1405) i, finalment, el monument funerari del duc Felip l'Ardit, dissenyat per Jean de Marville, un escultor que havia treballat a Paris durant el regnat de Carles V, fou continuat per Claus Sluter i acabat per Claus de Werve, i no es col·locà en el seu lloc definitiu a l'església de Champmol fins l'any 1411 (116).

Per tant, sembla evident que l'estil "borgonyó" d'Antoni Canet no es pot explicar fent una comparació entre el sepulcre del bisbe d'Escalles (començat l'any 1409) i l'obra de Sluter més propera per la seva tipologia, el sepulcre de Felip l'Ardit (enllestí l'any 1411); Canet no podia tenir un coneixement directe de la seva realització. Això cal tenir-ho en compte, perquè el que hom no pot afirmar és que Canet s'apropa a l'art de Claus Sluter però que no arriba a captar-ne la intensitat expressiva ni la monumentalitat. Tanmateix, no creiem que l'estil d'Antoni Canet s'hagi de considerar com post-sluterià, qualificatiu que, en canvi, es pot donar sense cap mena de dubte al sepulcre del rei navarrès Carles el Noble i la seva muller Leonor, a la catedral de Pamplona, iniciat l'any 1413 per Janin Lome, de Tournai (117); en aquest cas és evident que Lome o algun dels seus ajudants coneixia les realitzacions dijoneses d'una forma més o menys directa (118).

L'obra d'Antoni Canet, en canvi, no pot ser una conformació autòctona de l'art sluterià. De fet, ja hem vist com es poden fer precisions més concretes entorn de la seva etapa formativa. D'una banda la intervenció a l'obra del cor de la catedral de Barcelona i, en conseqüència, el seu contacte amb el refinament internacional de l'estil de Pere çà Anglada, que bé podria haver inculcat en l'escultor aquest gust per la minuciositat detallística, evident en alguns elements

decoratiu del sepulcre del bisbe d'Escales. D'altra banda la seva estada a Mallorca, treballant al portal del Mirador al costat de Jean de Valenciennes, un escultor vingut del nord i coneixedor de l'ambient artístic que es vivia a la cort parisenc de Carles V i als dominis dels seus germans, Jean de Berry i Felip l'Arçid (119); un art que s'havia anat extenent cap el sud i que era evident en llocs tan connectats amb Catalunya com Avinyó (120).

Dins de l'escultura avinyonesa de les darreries del segle XIV i començaments del segle XV s'hi inclouen les restes de diversos monuments funeraris de personatges lligats a la cort papal durant el Cisma: el de Clement VII, obrat molt probablement per l'escultor Pierre Morel (121), el de Philippe Cabasole, el de Guillaume II d'Aigrefeuille, el del cardenal Jean de la Grange, etc. Les poques restes que se n'han conservat, sobretot figures d'apòstols (122), presenten variacions estilístiques i diferents qualitats d'execució, però en alguns casos el seu art no s'allunya en absolut de la manera de fer d'Antoni Canet. Per exemple, creiem poder establir paral·lels —encara que no pròpiament un parentiu estilístic— entre els plorants del sepulcre del bisbe d'Escales i un apòstol que, segons sembla, formava part del monument funerari de Guillaume II d'Aigrefeuille (ca. 1401) (123); la gran expressivitat del seu rostre, les llargues barbes suauement ondulades, la vigorositat plàstica dels plecs que es converteixen en els grans protagonistes, han portat a emparentar aquesta peça amb el corrent artístic sorgit dels tallers principescos a les darreries del segle XIV, principalment Berry (124).

És doncs evident que no cal esperar a l'esclat de l'obra de Claus Sluter a Dijon per a poder parlar de realisme i monumentalitat a l'escultura; aquestes qualitats que sens dubte reinterpretarà Sluter de forma magistral, ja les trobem força presents en obres immediatament anteriors o, fins i tot, contemporànies

que s'estenen arreu de França com a derivació de l'art parisenc; en aquest sentit cal citar noms com els de Jean de Cambrai o André Beauneveu i llocs com Bourges, la capital del ducat de Berry.

Per tant, podem concloure que l'art d'Antoni Canet es situa plenament dins d'aquest moviment imbuït de realisme i ple de monumentalitat que s'ha desenvolupat per les terres del nord de França, que té prolongacions fins i tot a Avinyó i que contemporàniament serà portat a les cotes més altes a través de la producció original i personalíssima de Claus Sluter.

Finalment, pel que fa a la temàtica que es desenvolupa en el sepulcre del bisbe d'Escales i, alhora, la tipologia utilitzada, hem de dir que es segueix la solució habitual de la representació de figures de plorants que acompanyen a la imatge jacent del difunt (125) i que, de fet, és la més corrent a França, Espanya i, fins i tot, a Anglaterra durant els segles XIV i XV.

Recordem, tot intentant seguir la trajectòria d'aquest tipus de representacions, que en els exemples més antics (sobretot dels segles XIII i XIV), els plorants que constituïen el seguici fúnebre es trobaven barrejats amb el que pròpiament era la cerimònia de les exèquies (126). El pas següent havia estat el desuoblament de les dues escenes —el seguici i les exèquies— tal i com ja hem vist en el cas del sepulcre de Lope Fernández de Luna, a Saragossa. Finalment s'optà per una representació quasi exclusiva del plorants, ordenats sota arcuacions en les cares frontals dels sarcòfags.

Aquesta darrera és la solució emprada per Canet en el sepulcre del bisbe d'Escales i, de fet, la més usual a Catalunya i a la Corona d'Aragó en general des de la segona meitat del segle XIV. Entre altres, coneixem els exemplars de les tombes reials de Poblet i casos posteriors a la mateixa realització de

Canet, com són el sepulcre del bisbe Anglesola, a Girona, i el de Sanxa Ximenis de Cabrera a la mateixa catedral barcelonina. A més tenim constants referències als "ploradors" en contractes per a tombes o en antigues descripcions d'obres desaparegudes; en aquest sentit, podem recordar les tombes del convent de santa Caterina, a Barcelona, o la del prior Jaume de Vivers, a Montserrat.

La solució escollida per Antoni Canet d'individualitzar els plorants mitjançant un emmarcament arquitectònic és molt decorativa, però, en certa manera, dóna rigidesa a l'escena i no transmet el sentit de processó donat per aquest personatges en les cerimònies fúnebres, tantes vegades representades a la miniatura. En canvi, el problema quedava perfectament solucionat a la tomba de Felip I d'Arquit, a Dijon, en la que Jean de Marville i, sobretot, Claus Sluter disposaren les pilastres de les que arrenquen les arcuacions una mica separades del mur del fons; d'aquesta manera es crea, pel darrera de les pilastres, una mena de galeria de circulació per la qual es mouen els plorants que queden així alliberats del marc arquitectònic (127).

Una atribució errònia feta a Antoni Canet.-

A la Galeria d'Art "Martin D'Arcy" de Chicago s'hi conserva un plorant d'alabastre que alguns atribueixen a Antoni Canet però que, per les característiques d'estil i per la seva similitud amb els plorants del sepulcre del bisbe Anglesola, a la catedral de Girona, creiem que extracta d'una escultura de Pere Oller (128); possiblement es tracti d'una de les restes de la tomba de Ferran d'Antequera, a Poblet (129).

9.4.2. Hipòtesi sobre l'actuació d'Antoni Canet
com a arquitecte a la catedral de Barce-
lona.

Hi ha una qüestió que ens ha preocupat d'una manera molt especial des d'un bon començament, i és arribar a saber de quina manera es produeix la formació d'Antoni Canet com arquitecte. Creiem que la resposta l'hem d'anar a cercar dintre del període de temps que separa l'acabament del sepulcre del bisbe d'Escales del nomenament de Canet com a mestre major de la catedral de la Seu d'Urgell, per tant, entre els anys 1411 i 1416.

Si bé hem repassat atentament la documentació conservada a l'arxiu de la catedral que correspon a aquests anys, tant sols hem trobat el nom d'Antoni Canet en unes anotacions corresponents a l'any 1412 (130) i en unes altres del 1415 (131).

Tampoc no ha estat massa positiva la recerca en altres arxius barcelonins; no hem pogut averiguar res entorn de la seva possible activitat fora de la catedral i, per tant, desconeixem si va rebre encàrrecs reials, del municipi o particulars durant aquest interval. De tota manera, és evident que la realització del sepulcre del bisbe d'Escales no podia passar desapercebuda; era la veritable consolidació d'Antoni Canet com a escultor i de segur que li proporcionà altres encàrrecs semblants, tot i que, ara per ara, no en tenim cap notícia certa.

Altrament, tret de la seva intervenció l'any 1407 en una obra que cal considerar a mig camí entre l'escultura i l'arquitectura —la traça de la porta de la Sala Capitular de la catedral de Barcelona—, Canet havia actuat fins aleshores bàsicament com escultor.

En canvi, hem d'admetre que, d'una manera o altra, havia anat assolint coneixements arquitectònics, ja que, immediatament després de la seva desaparició de Barcelona (l'abril de 1415) el trobem l'any 1416 (con-

cretament el 23 de gener) a Girona, com a mestre major de la catedral de la Seu d'Urgell i opinant com a veritable arquitecte al costat dels més importants mestres contemporanis. Volem insistir en la qüestió de les dades perquè a partir d'aquí podem assegurar que la formació d'Antoni Canet com arquitecte no tingué lloc a la Seu d'Urgell sinó a Barcelona, on encara treballava el 1415.

Si reprenem la informació documental, ens trobem amb que quan apareix el nom de Canet durant els mesos de juliol i agost de l'any 1412, treballant a la catedral, hi surt barrejat entre altres piquers, i ell mateix cobra per picar pedres ("Item [pagui] an Anthoni Canet per II jorns que pica..."); d'entrada no deixa de sorprendre aquesta mena de desconsideració professional envers l'artífex del sepulcre del bisbe d'Escales. Només hi ha un detall que l'afavoreix, donat que cobra cinc sous per dia de feina, una quantitat molt més elevada que la dels altres. Per la resta, és pràcticament impossible dequir d'aquesta informació l'indret on treballa i la feina que fa.

Antoni Canet torna a desaparèixer de forma estranya dels llibres de l'Obra, fins l'any 1415 en que surt citat durant els mesos de gener, febrer i març. Tampoc aleshores se l'anomena "mestre d'images" o "imaginaire", tot i que continua cobrant la quantitat de cinc sous diaris, mentre que els altres obrers en cobren quatre. Consta que té un ajudant per picar la pedra ("Item lo dit dia (II febrer) pagui al demunt dit Anthoni Canet per LXXXIII palms de pedra de cana que lo seu feuri avia picada...") (432); pel que sembla, aquest és un privilegi que es reservava als mestres majors i als aparelladors, i el podem utilitzar com argument a l'hora de reforçar la nostra hipòtesi.

Tampoc aquesta vegada no s'especifica quina mena de feina fa; però, examinant la resta d'anotacions pertanyents a aquest mateix llibre, sembla molt proba-

ble que aleshores es treballés en la construcció de la Sala Capitular.

Anteriorment (veure l'apartat 9.3.5.) ja hem donat una relació de la marxa dels treballs en aquesta Sala, a partir del projecte d'Arnau Bargués fet l'any 1405, així com també hem apuntat la possibilitat que aquests documents relacionats amb Canet i que porten data de 1415 facin referència a la Sala Capitular on, aleshores, s'estava obrant la petita porta de la sagristia, potser sota la supervisió d'Antoni Canet.

Arribats a aquest punt, volem tornar a insistir en la nostra proposta inicial. Arnau Bargués havia desaparegut feia temps de la catedral (133); Jaume Solà, un mestre major que sovint havia col·laborat amb Canet, també havia mort l'any 1412; el succeí aleshores en el càrrec Bartomeu Gual, un mestre de cases que no sabem que hagués treballat prèviament a la catedral. Cal preguntar-se perquè els Capitulars no escolliren a Canet com a mestre major a la mort de Jaume Solà.

Sigui com sigui, el que és evident és que Antoni Canet havia viscut i participat d'una manera molt directa —encara que amb estranyes interrupcions— en les obres de la nova Sala Capitular des d'un bon començament; per tant, coneixia el projecte d'Arnau Bargués.

El que proposem doncs és que Antoni Canet hauria assolit els seus coneixements d'arquitectura treballant en la construcció de la Sala Capitular; recordem la originalitat d'aquest espai únic i centralitzat amb la seva volta estrellada que es recolza directament en el mur, sense necessitat de suports intermedis que compartimentin l'espai. A l'hora de defensar el projecte de nau única a la Seu de Girona, els seus arguments eren els d'un veritable arquitecte.

9.5. EL NOMENAMENT D'ANTONI CANET COM A MESTRE MAJOR DE LA CATEDRAL DE GIRONA.

Des que Jaime de Villanueva publicà l'important document de l'acta del congrés d'arquitectes celebrat a Girona l'any 1416 per decidir quina era la millor manera de continuar les obres de la Seu (434), foren molts els historiadors interessats en el seu estudi (435). Posteriorment, Elies Serra i Rafols trobà un altre document d'unes característiques similars, però corresponent a l'any 1386; es tractava d'una acta notarial en la qual es recollien, també, les opinions de diferents arquitectes cridats a Girona que, ja llavors, foren interrogats sobre quina era la solució més convenient, si prosseguir les obres de la Seu amb una o amb tres naus (436).

L'exàmen atent de tota aquesta documentació ha permès d'aclarir moltes qüestions entorn de l'original solució que és per a alguns, sense cap mena de dubte, l'obra mestra de l'arquitectura gòtica catalana (437); també ha servit per a conèixer millor la organització del treball als obradors, així com les qüestions tècniques, estètiques i, fins i tot, econòmiques que més preocupaven els arquitectes.

El fet que en un treball com el nostre, dedicat a l'escultura barcelonina del 1400, ens preocupem per la construcció de la catedral de Girona ve donat, com hom ja sap, per la presència de Canet al congrés d'arquitectes de l'any 1416 i per la seva posterior elecció com a mestre major de les obres. Gràcies a la recerca documental duta a terme per P. Freixas (438), podem afirmar amb tota certesa que Antoni Canet fou l'autor de la gran nau única de la Seu gironina, acompanyat per Guillem Bofill.

Vegem d'una forma ràpida com es desenvoluparen els fets fins que Antoni Canet assolí la direcció dels treballs. El nou absis de la capçalera gòtica es consagrava l'any 1347 (139). Durant els mestratges de Guillem de Cors (1330-1357) i de Pere de Campmagre (1357-1359) la lentitud fou la tònica predominant en la continuació de les obres; no tenim cap coneixement de treballs importants dintre del sector de les naus (140). Un temps després fou elegit mestre major Pere çà Coma (1369-1393); sota la seva direcció es donà una nova empremta a les obres i fins i tot és molt probable que s'abordés aleshores per primera vegada el projecte de nau única i que fins i tot es comencés a posar-lo en marxa. Però la desconfiança envers la viabilitat de l'original solució, —ja que l'amplitud de l'espai a cobrir era considerable—, fou la causa que l'any 1386 es convoqués una reunió a la qual assistiren, a més a més de mestres gironins, altres vinguts de Barcelona. L'opinió dels forasters (Pere Arvei, Arnau Bargués i Bernat Roca) fou completament contrària a la solució de nau única (141). Aleshores es canvià el projecte i es començà a treballar amb la idea de tres naus. Però les obres avançaven molt lentament, ben segur que a desgana, ja que els gironins havien defensat en tot moment els aventatges de la nau única.

A la mort de Pere çà Coma prengué la direcció Guillem Morell (1394-1397), mestre d'obres i, sobretot, escultor (142); durant el seu mestratge s'arribà a aixecar els dos primers pilars corresponents a la solució de tres naus i es cobrí parcialment el primer tram de la volta central (143). L'any 1397 era substituït per Pere de Sant Joan, que venia de Mallorca (144) i que fou mestre major fins el 1404, en que Guillem Rofill el succeí. Però durant tots aquests anys, des de la reunió de 1386, devia ser molt poc el que es va fer; els dubtes i la manca de convenciment per part dels gironins fou, pel que sembla, la tònica dominant. L'elecció de Guillem Rofill no canvià les coses de moment, però, si més no, serví per a tornar a plantejar el pro-

blema i, finalment, arribar a la solució definitiva, a rel del congrés d'arquitectes celebrat el mes de gener de l'any 1416. Sens dubte Guillem Bofill no estava satisfet en absolut de la marxa dels treballs, volia canviar el projecte i tornar a reemprendre el primitiu, de nau única, i de segur que va convencer els capitulars que convoquessin una nova reunió (1415).

Ens interessa insistir en aquest congrés de 1416 perquè, entre els convocats, s'hi trobava l'escultor Antoni Canet; això és important, ja que la seva opinió es féu sentir al costat de la dels millors arquitectes del moment a Catalunya, o, si més no, dels ocupats en empreses de gran envergadura. Cal recordar la presència de Pere de Vallfogona, mestre de la catedral de Tarragona; de Pasqual i Joan de Xulbe, mestres de la de Tortosa; de Bartomeu Gual, mestre de la de Barcelona; de Guillem Abiell, ocupat en moltes obres barcelonines; d'Arnau de Valleras, mestre de l'Obra de la catedral de Manresa; d'Antoni Antigoni, que dirigia la construcció de Santa Maria de Castelló d'Empúries; de Guillem Sagrera, aleshores mestre de Sant Joan de Perpinyà; del mateix Guillem Bofill, etc.

Antoni Canet era anomenat de la següent manera: "Anthonius Canet, lapiscida et Magister sive sculptor Imaginum civitatis Barchinonae Magisterque fabricae Sedis Urgellensis". Per tant, piquer i escultor de Barcelona i mestre de l'Obra de la Seu d'Urgell.

Les tres qüestions plantejades pels capitulars, a les que cada un dels participants havia de donar resposta, eren les següents:

- Si l'obra de nau única, començada anys enrera ("pus altament a una nau antigament comensada") era prou segura.

- En el cas que no es considerés adequada la solució de la nau única, si l'obra amb tres naus per la qual s'havia optat després, i fins i tot començat, era raonable o bé calien canvis en la part ja feta.

-Finalment, s'havien de decantar cap a una de

les dues solucions i justificar el seu acoblament amb la capçalera ja feta (146).

Aquestes eren les respostes d'Antoni Canet. Pel que fa a la primera pregunta deia que si s'optava per la solució de nau única, aquesta "sera bona e ferma sens tota dubtansa"; afegia que els contraforts ja construïts eren completament suficients per poder recollir les empentes de la volta.

En relació a la segona, encara que no posava en dubte la viabilitat de les tres naus, afirmava que "no es tant honorable com la primera de una nau" i que calia revisar la part ja feta cara a augmentar l'alçada dels pilars i evitar que la nau central fos excessivament fosca; Canet donava molta importància a la llum: "encare val mes perdre lo andauor que la claror...". Però el seu entusiasme és nul envers la segona possibilitat amb tres naus.

La seva resposta a la darrera pregunta era que no creia que hi hagués cap problema per a poder acomodar l'obra de nau única a la capçalera ja feta i que seria "molt pus competible e pus proporcionable al cap ia fet e comensat e acabat que no seria la obra de tres naus". Afegia un aclariment que, de ben segur, degué agradar al Capítol; Canet estava totalment convençut que l'obra de nau única seria molt més barata, "ab molt menys messio de un terç o de pus que la obra de tres naus". I acabava tot dient que la Seu "sens comparació seria molt pus clara" (147).

De fet, els seus raonaments eren prou convincents; però, a més a més, eren exactament allò que els capitulars i Guillem Bofill volien que fos donat com a resposta (148).

De tots els mestres, només cinc es decantaren per la solució de nau única (Antoni Canet, Guillem Sargrera, Antoni Antigoni, Joan de Guinguams i Guillem Bofill), però l'entusiàstic recolzament d'alguns capitulars feu decantar la balança de forma definitiva.

Cal afegir alguns aclariments al voltant dels

participants, perquè, d'entrada, pot semblar sorprenent la posterior elecció d'Antoni Canet com a mestre major de les obres. Tots els que votaren a favor de la nau única eren ja arquitectes consagrats que treballaven aleshores en empreses molt importants; en canvi, el que semblava menys relacionat amb l'arquitectura era Antoni Canet, citat com a escultor i com a mestre major d'un lloc en el que pràcticament no havia tingut temps de fer-hi res. Recordem que entre els mesos de març i abril de l'any 1415 Canet encara estava treballant a la catedral de Barcelona i que el congrés gironí es celebrà durant el mes de gener de l'any 1416. A més a més, no hi ha res que ens indueixi a creure que aleshores s'estessin fent feines importants a la Seu d'Urgell.

Però la manera com Antoni Canet raonà les seves respostes evidenciava l'existència d'un aprenentatge arquitectònic molt més sòlid que, per força, com ja hem intentat demostrar a l'apartat anterior, s'havia produït a la catedral de Barcelona, encara que en cap moment no n'hagués estat el mestre major. L'elecció d'Antoni Canet per part del Capítol de la Seu de Girona, l'any 1417, no es podria entendre sense aquest precedent.

Ara bé, cal pensar en una altra circumstància que podria haver afavorit a Canet; els altres mestres, sobretot Antoni Antigoní i Guillem Sagrera estaven ocupats aleshores en empreses arquitectòniques ben importants amb les que, de ben segur, estaven compromesos com per a no poder abandonar-les així com així. Pel que fa a Antigoní, era mestre major d'una església, la de Castelló d'Empúries, que es trobava en plena etapa constructiva, després d'haver estat canviat el pla iniciat a la capçalera (449). Guillem Sagrera treballava a Perpinyà, tot dirigint les obres de Sant Joan el Nou, una altra obra d'envergadura (450).

Amb tot, és evident que les raons no podien ser solament aquestes; els arguments d'Antoni Canet

havien convençut el Capítol gironí.

Amb anterioritat a que P. Freixas publicqués la seva troballa documental referida a la intervenció de Canet, hom considerava a Guillem Bofill com el veritable artífex de la nau única gironina, ja que semblava que, després del congrés, continuà el seu mestratge major de la forma acostumada. Però a les actes de l'esmentada consulta hi ha una clàusula, especialment destacada per Freixas, a rel d'haver trobat el document de l'any 1417, en la qual es recull la decisió presa pel Capítol d'escollir dos dels mestres participants per a que facin un projecte de la continuació de les obres, un cop tots els consultats hagin donat la seva opinió. Això és el que es diu exactament a la clàusula: "Item que apres que hagent deposit, lo Senyor Bisbe de Gerona e son honorable Capítol elegequen dos dels dits mestres per fer e pintar un patro de la continuacio de la dita obra migençant lo qual la dita obra sia proseguida..." (151).

Aquesta vegada se'n volien assegurar bé; sabien que els problemes sorgits anteriorment havien retardat molt les obres i que eren deguts bàsicament a les reticències envers la nau única. Per tant, desitjaven que tot quedés ben clar i que les persones més adients fossin les encarregades de fer-ne la traça. Guillem Bofill havia de ser, per força, una d'aquestes dues persones, donat que n'era el més fervent defensor i, a més, ostentava el càrrec de mestre major de la Seu; però Bofill, aleshores, ja devia ser gran, puix que sabem que treballava a la catedral des de l'any 1369 (152), i per això els capitulars li cercaren un col.laborador, Antoni Canet, que es convertiria "de facto" en el veritable mestre director.

El dia 18 de març de 1417 eren signats els capítols entre Antoni Canet, "mestre de ymages", ciutadà de Barcelona, i el bisbe i capitulars de Girona. Cal cridar l'atenció vers un detall: Canet és ara citat com a escultor de Barcelona però no s'indica en

cap moment que sigui mestre de l'Obra de la Seu d'Urgell (453).

Continuant amb la lectura del document, queda ben clar que Antoni Canet es elegit "mestre de la dita obra", sense que això suposi perjudici o revocació del mestratge de Guillem Bofill: "... ensemps ab en G. Boffiy lo qual es ja mestre de la dita obra e sens revocació e perjudici del dit G. Boffiy".

Aquestes clàusules del document ens indiquen que el bisbe i el Capítol de Girona no tenien intenció de substituir un mestre per un altre. Guillem Bofill, com hem dit, feia ja molts anys que era mestre major de la Seu, des del 1404, i posseïa, per tant, una experiència com a arquitecte i un entusiasme pel projecte de nau única que ningú no podia posar en dubte. Però, segons ens demostra la recerca documental de P. Freixas, el mestre efectiu des d'aquell moment seria Canet, tot i que durant un temps existiria la col·laboració experimentada de Guillem Bofill. No deixa, però, de ser significatiu que aquest darrer, a partir d'aleshores cobrés un salari de tres sous, mentre que a Antoni Canet li eren assignats cinc sous i sis diners per dia de treball i una pensió anual de cinquanta florins, subdividida en tres parts a cobrar cada quatre mesos.

A l'apartat 9.2. d'aquest treball ja hem esmentat l'express desig del Capítol que Canet traslladés la seva residència a Girona. Calia evitar tot allò que suposés un nou estancament de les obres i, per això, volien que la direcció d'Antoni Canet fos real i efectiva (454).

El dia 27 de març d'aquell mateix any Canet ja cobrava uns diners per fer la traça de la nau única, i al llibre d'Obra s'hi feia constar la compra de cinc pergamins i de dos anells de ferro que el mestre Canet havia emprat per fer els dibuixos (455).

Antoni Canet continuà al davant de les obres de la Seu de Girona fins l'any 1426. Aquesta és la darrera data documentada que tenim de l'artista, arquitecte i escultor (456). Sabem que l'any 1431 ja era

mort (157) i, per tant, és de creure que l'obra giro-
nina absorbí els darrers anys de la seva activitat
professional.

Però, pel que sembla, Canet mai no va a ar-
ribar a tancar el seu obrador a Barcelona. Una infor-
mació documental que comentarem tot seguit, parla de
feines fetes a la ciutat comtal que cal traslladar
després a Girona. Hem de suposar, per tant, que conti-
nuà fent obres d'escultura.

9.5.1. Les dues primeres claus de
volta de la gran nau

Per les dades que ens faciliten els llibres de l'Obra de la Seu de Girona, es pot deduir que durant el mestratge major d'Antoni Canet s'enllestiren els dos primers trams de la gran nau i també les seves corresponents claus de volta.

Segons una informació documental que no ens queda del tot aclarida, la primera d'aquestes claus fou realitzada per Antoni Canet (158). De fet, encara que no existís aquesta documentació concreta, caldria plantejar-ho com una possibilitat molt versemblant. Antoni Canet era abans que res un bon escultor que havia donat proves més que suficients de la seva mestria quan li fou encarregada, alguns anys enrera, l'execució del sepulcre del bisbe Ramon d'Escales; per tant, no hi havia cap necessitat d'anar-ne a cercar un altre, perquè ell, com arquitecte i mestre d'imatges, era la persona més adient per dur a terme aquesta monumental decoració.

En arribar l'any 1421 els treballs corresponents a la construcció de la primera volta de la nau, és a dir, la més propera a la capçalera, es trobaven avançats; existeix informació documental que ens assabenta que s'estaven fent els nervis creuers i també la clau de volta (159). Aquesta fou col·locada definitivament l'any 1424 i sembla que, aleshores, el segon tram de la nau estava força avançat, ja que la segona clau també s'havia fet i es parlava del montatge de la bastida (160). Si bé no existeix la constatació documental que aquesta segona clau sigui obra d'Antoni Canet, la quasibé absoluta contemporaneïtat d'execució respecte de la primera, el fet que Antoni Canet encara fos mestre major l'any 1424 i alguns paral·lelismes en la realització permeten suposar que, també en aquest cas, el nostre escultor se n'hauria fet càrrec personalment.

De tota manera, abans de passar-ne a fer la descripció i l'anàlisi cal advertir que és una tasca

molt difícil, ja que les claus es troben en un lloc molt enlairat i ens ha estat impossible d'aconseguir-ne bones fotografies. (161).

Els quatre medallons esculpits que, des de l'interior del temple, es poden veure en la confluència dels nervis creuers de cada un dels trams de la gran nau no són claus de volta en el sentit estructural del terme, encara que aquesta sigui la seva aparença. En realitat són grans relleus de fusta que cobreixen el que veritablement és l'estructura. Cap a finals dels anys 50 del nostre segle es procedí a netejar de terra i runa la part exterior d'aquesta coberta de la Seu gironina i, aleshores, es va descobrir que les veritables claus de volta eren, vistes des de l'exterior, quatre grans blocs cilíndrics de pedra, buidats interiorment i d'una fondària de més de dos metres. El que hom pot veure des de l'interior del temple és, precisament, la base d'aquests grans cilindres que en l'aspecte formal actua com una clau de volta (162). De tota manera, quan a la documentació es parla de la realització i posterior col·locació d'aquestes claus de volta hem de suposar que també es fa referència a aquests grans relleus de fusta.

El primer d'aquests medallons, documentat com a obra d'Antoni Canet, ostenta la representació de la Verge amb el Nen, asseguda en un tron i envoltada per dos àngels. Pel que podem veure de les fotografies, ens trobem davant d'un relleu de gran qualitat d'execució. La figura de la Mare de Déu porta corona i els seus cabells són llargs i suaument ondulats. El mantell li cobreix parcialment el cap es continua per les espatlles fins a recollir-se damunt dels genolls, tot configurant un plegat harmoniós i perfectament adaptat a la disposició del seu cos. Per dessota del mantell es veu el seu vestit, amb l'escot arrodonit i molt cenyit fins a la cintura; aquesta és més aviat alta, tal i com era usual a l'època (163), d'ella arrenquen la falduilla que s'endeuina generosament plegada.

El coll de la Mare de Déu és més aviat llarg, la qual cosa confereix a la imatge una gran elegància. El rostre, amb l'escassa precisió que ens ofereixen les fotografies, s'intueix ovalat, les faccions més aviat petites, el nas molt ben perfilat i els llavis una mica carnosos, sobretot l'inferior.

La Verge sosté el Nen amb el seu braç dret, contràriament al que es pot considerar usual (164), mentre que amb l'esquerre li acaricia un peu. No es pot distingir bé si el Nen aguanta quelcom amb la seva mà esquerra, però es veu clarament com amb la dreta s'aferra a l'escot de sa Mare. Els plecs de la seva túnica s'ordenen d'una manera molt semblant i amb la mateixa elegància que els de la Verge. El Nen porta el cabell curt i organitzat en rinxols molt petits i arrodonits, tal i com és característic en la manera de fer d'Antoni Canet.

Coronant aquest grup s'hi veuen dues figures —semblen àngels, encara que no se'n distingeixen les ales—, que sorgeixen, de fet, del darrera de la Verge i el Nen. Una d'aquestes figures es recolza amorosament a les espatlles de la Verge, tot aguantant-li el mantell. Altre cop veiem les mateixes faccions petites i aquests cabells curts organitzats en rinxols arrodonits.

L'exàmen d'aquest grup escultòric ens serveix per a poder corroborar el que ja hem dit en parlar del sepulcre del bisbe d'Escales. No sembla que Antoni Canet rebés influències directes de la Borgonya de Claus Sluter; les obres del nostre escultor palesen una elegància i un refinament en l'execució, no exempts d'un gran sentit realista, que les apropa molt més a l'art que irradia de la cort de París durant els darrers anys del segle XIV i que podem qualificar, en tot cas, de pre-sluterià.

A partir de la troballa documental i de l'anàlisi estilística que ens permeten de donar la paternitat d'aquesta obra a Antoni Canet, ens ha estat pos-

sible de relacionar amb aquest escultor tres imatges, també de fusta, que havien presidit el retaule major de Santes Creus, acabat de pintar per Lluís Borrassà pels voltants de l'any 1411; durant molt de temps una d'aquestes figures, la de la Verge amb el Nen, ha estat atribuïda a Pere çà Anglada. De totes elles en parlarem a continuació (apartat 9.6.1.).

Ja hem dit més amunt que el segon d'aquests grans relleus de fusta també ha estat atribuït a Antoni Canet, ja que quan fou realitzat encara era ell el mestre major de les obres. Aquesta segona clau ostenta la figura del Totpoderós, assegut en un tron i mostrant els seus atributs: el ceptre, la bola del món i la corona imperial. Porta túnica i un mantell que li cobreix les espatlles i es recull al davant amb una agulla a l'alçada del pit. Això de banda, és difícil fer-ne una anàlisi amb detall i arribar a conclusions donamentades, donada la seva situació enlairada i la manca de fotografies adequades. En conjunt, no sembla desdir-se de la manera de fer del nostre escultor, la qual cosa no vol dir que ell n'hagi de ser l'autor.

Un altre aspecte interessant d'aquestes claus de volta o pseudo-claus és la seva policromia. Sabem que el primer d'aquests relleus circulars fou pintat per Ramon Solà i es possible que també s'encarregués de policromar el segon, car l'any 1472 cobrava uns diners per haver pintat la tercera d'aquestes claus de volta, la que du representada la figura de sant Pere (165).

No solament hi ha policromia al que és pròpiament la clau (relleus figurats, fons i contorn), sinó també a tot l'ampli espai circular de plementeria que l'envolta i el sector més proper dels nervis diagonals. Els colors emprats en la primera d'aquestes claus són el vermell, el blau i una ostentosa quantitat de daurat; en l'espai circular que envolta la clau i que queda inscrit dins d'un motiu en forma de

corona daurada, s'hi poden veure caps d'àngel amb les ales desplegadas.

La segona d'aquestes claus de volta utilitza bàsicament els mateixos colors però ordenats de diferent manera. En aquest cas el camp circular que envolta el medalló central s'ornamenta amb motius florals i fulles delicadament entrellaçades (466).

9.5.2. La darrera comanda coneguda. Un tabernacle de fusta per a l'altar major de l'església conventual de Sant Domènec de Girona.

Durant els anys que Antoni Canet ocupà el càrrec de mestre major de la Seu gironina degué actuar bàsicament com a arquitecte, però acabem de veure que també continuà exercint com a escultor a la mateixa catedral.

La clau de volta de la Verge amb el Nen és la darrera de les obres documentades de Canet que s'ha conservat, però sabem que no fou l'única que arribà a fer durant el temps que durà el seu mestratge major.

La represa de les obres de la gran nau gironina suposava un gran esforç i una enorme responsabilitat; per això els capitulars volien que Canet concentrés totes les seves forces en l'empresa, que establís la seva residència a Girona i que, sense el seu consentiment, no abandonés la ciutat. Això és molt comprensible pel que fa als primers temps, perquè és aleshores quan la direcció devia ser més necessària. Però passats aquests moments inicials, sabem que Antoni Canet féu repetits viatges de Girona a Barcelona, on encara tenia el seu obrador (167). Això vol dir que la seva activitat com escultor degué continuar paral·lela a la d'arquitecte, i que entra dins del possible que poguem arribar a constatar la presència de Canet escultor a Barcelona durant els darrers anys de la seva vida professional.

De moment l'única cosa que podem afegir com a cloenda de la seva activitat és una notícia documental, concretament un contracte, que porta data de 17 d'octubre de l'any 1423 (168) i que diu el següent: Bernat d'Antiguell, en nom dels membres del convent de predicadors de Girona, contracta amb Antoni Canet, esmentat com a "magister ymaginum civis Barchinone", la realització d'un tabernacle de fusta ("tabernaculum

fustis de arbre blanch") per a l'altar major de la seva església. L'escultor es compromet a fer-lo segons una mostra que prèviament havia presentat ("effigiem sive mostram"); la quantitat assignada per la totalitat de l'obra és de 50 florins d'Aragó, dels quals 15 li són avançats en signar el contracte, amb el compromís de lliurar-li la part restant una vegada l'obra sigui acabada (469).

Aquesta peça no ens ha arribat, però sabem que Antoni Canet la va fer, ja que, pel maig de 1424, el pintor Ramon Solà s'encarregava de pintar-la (470). Recordem que aquest mateix Ramon Solà policromà per les mateixes dates la primera de les claus de volta de la gran nau de la Seu.

L'encàrrec, per ell mateix, no és especialment significatiu, perquè no es tracta d'una gran obra d'escultura, sinó més aviat d'un treball decoratiu, a cavall entre l'escultura i l'ornamentació arquitectònica; la documentació de l'època ens informa sovint de l'existència d'artistes —més aviat fusters— especialitzats en aquestes feines. Però ens serveix, si més no, per poder constatar altres activitats d'Antoni Canet, paral·leles a les de la catedral de Girona; i ens aclareix encara una altra qüestió de la que ja hem parlat a l'apartat de la biografia d'aquest artista, però sobre la qual volem tornar a insistir. En el contracte queda ben clar que Canet farà el tabernacle a Barcelona, ja que s'especifica precisament que corren a càrrec del convent les despeses del trasllat de l'obra des de Barcelona a Girona ("portari a civitate Barchinone ad civitate Gerunde faciarum vestris expensis").

De l'exposat anteriorment en podem concloure que Canet no devia tenir obrador a Girona; que un cop transcorreguts els primers moments en que la seva presència a la Seu havia estat més necessària, les anades i vingudes a la ciutat comtal es farien habituals; aleshores tornaria a posar en marxa el seu taller que,

per exigències de l'encàrrec gironí devia haver quedat aturat o en mans d'ajudants. Per això, quan Canet contracta el tabernacle es parla de trasllat de la peça de Barcelona a Girona.

Per tant, no podem descartar la possibilitat que, més endavant, es pugui constatar la presència de Canet a Barcelona durant els darrers anys de la seva activitat, treballant en alguna obra en concret.

9.6. EL CERCLE D'ANTONI CANET

9.6.1. Paral·lels estilístics amb les imatges
del retaule major de Santes Creus.

Tradicionalment s'ha vingut atribuït a Pere ça Anglada una imatge de la Verge amb el Nen que havia presidit el monumental retaule major de l'església del monestir de Santes Creus. En la nostra tesi de llicenciatura ja varem posar en dubte aquesta atribució, donat que no trobavem les suficients relacions estilístiques amb la producció de Pere ça Anglada ni tampoc existien referències documentals que ho avaluessin. Les relacions es limitaven al que en podríem dir característiques generals de contemporaneïtat.

Però si aleshores només qüestionavem aquesta atribució, ara estem en condicions de poder afegir quelcom més, després d'un estudi aprofundit de l'art d'Antoni Canet. En definitiva, i això és el que intentarem exposar tot seguit, creiem que la Maredeu de Santes Creus es troba molt més a prop de la manera de fer d'Antoni Canet, i que hem de considerar-la o bé feta per ell o bé per algun escultor del seu cercle.

Història i característiques del retaule.-

L'any 1367 fra Bartomeu de La Dernosa recollia per escrit algunes notícies que feien referència a la construcció del monestir de Santes Creus; segons ell, el 25 de setembre de l'any 1174 es posà la primera pedra a l'església del monestir i l'any 1211 la era acabada i oberta al culte (171).

Sabem que el retaule gòtic es contractà el 1403 i quedà enllestit l'any 1411 aproximadament. El fet que es tracti d'un monestir del Cister i la manca de tradició de retaules amb anterioritat al segle XIV, ens porten a pensar que aquest hauria estat el primer retaule de Santes Creus.

L'any 1646, en temps de l'abat Pere Salla, s'emprengué la construcció d'un nou retaule barroc (172)

que encara avui podem veure a l'altar major.

Posteriorment, l'any 1655, l'antic retaule gòtic fou traslladat a l'església de La Guardia de Prats que havia perdut el seu durant la guerra de 1642 (173). El retaule era massa gran i un dels seus cossos, amb el corresponent pinacle es deixà en una ermita dels voltants.

Abans de 1914 el retaule i les tres imatges de fusta que el completaven foren traslladats al Museu Diocesà de Tarragona. El cos del retaule que en principi fou deixat a l'ermita, fou venut ja abans, l'any 1890, i passà a formar part de dues col·leccions particulars (174). L'any 1895 una de les taules d'aquest cos, la del Naixement, i el seu corresponent pinacle, amb la figura de sant Joan Evangelista, eren propietat del comte del Asalto; l'altra taula, amb l'escena de la Resurrecció, formava part de la col·lecció del general Navarro (175). En l'actualitat, les taules del Naixement i de la Resurrecció són al Museu d'Art de Catalunya.

La part més important del retaule, que havia estat portada a Tarragona, fou restaurada per Joan Sutrà l'any 1935 i col·locada amb dues de les tres imatges de talla, els sants Benet i Bernat, a la capella de la Verge de Montserrat de la Seu de Tarragona (176). La imatge de la Mare de Déu continuà al Museu, on encara roman en unes condicions no massa acceptables.

Gudiol i Ainaua realitzaren una reconstrucció ideal d'aquest retaule que, de fet, no devia ser massa diferent del contractat per Guerau Gener per a la Seu de Monreale a Sicília, i que, com ja hem dit, es completava amb les imatges de fusta policromada de la Mare de Déu, sant Benet i sant Bernat; les tres estaven coronades per altíssims cosserets de cresteria calada (177).

Tres són els noms dels pintors que trobem relacionats amb aquest retaule: Pere Serra, Guerau Gener i Lluís Borrassà.

El 26 de gener de l'any 1403, el pintor Pere Serra rebia 220 florins d'or d'Aragó a compte dels 300 que li havien estat assignats com a primer pagament del retaule de Santes Creus (178); un any després cobrava els 80 florins restants, però en realitat la quantitat assignada per fer la totalitat de l'obra era la de 10.000 sous (500 lliures) (179). I el mateix dia el pintor es comprometia a tornar els 300 florins rebuts en el cas que, per malaltia, mort o qualsevulla altra circumstància, no pogués acabar l'obra (180).

La defunció de Pere Serra es degué produir entre 1405 i 1407; sabem que, paral·lelament al retaule de Santes Creus, treballava en altres pintures; per tant, és ben poc el que devia fer durant aquest curt espai de temps. El que sí pot ser degut al seu taller és el treball de fusteria i, en general, l'ornamentació arquitectònica. Sabem que, habitualment, les imatges de fusta que complementaven aquests retaules es col·locaven abans d'iniciar pròpiament el treball de pintura, i aquesta circumstància ens indueix a creure que les imatges que estudiem es farien pels volts de 1405 o 1406, encara que aquesta data es pot allunyar, com veurem, fins l'any 1409 aproximadament.

Sense poder precisar la data, encara que possiblement cap a l'any 1408 o el 1409, la pintura del retaule de Santes Creus fou encarregada a Guerau Gener (181), el qual degué treballar-hi amb intensitat, donades les característiques monumentals del conjunt, fins el moment de la seva mort, l'any 1411 (182). Seria Lluís Borrassà qui acabaria el retaule a partir de la defunció de Guerau Gener, segons consta en una carta de pagament que porta data de 1419, encara que fa referència a fets anteriors (183). Com veurem tot seguit, en fer la descripció de la Mare de Déu, sembla que s'hagi d'atribuir al taller de Borrassà el treball de policromia d'aquesta escultura.

De totes aquestes referències documentals en deduïm que el retaule s'hauria iniciat, com molt

aviat, vers l'any 1404 i que, pels volts de 1411 o 1412 ja estaria enllestit. Aquestes són les dates extremes que podem acceptar per a la realització de les tres escultures de fusta, tot i que ens inclinem per l'etapa inicial de la construcció del retaule. La cronologia coincideix, doncs, perfectament amb els anys d'activitat d'Antoni Canet.

Descripció de les imatges i comentari estilístic (184).-

Mides

Alçada de la Verge: 1'90 mtrs. + 0'15 mtrs. de la corona.

Alçada de St. Benet
i de St. Bernat:

La Verge porta corona i un mantell molt ampli que li cobreix el cap i que es recull suaument en el braç esquerre; el que constitueix el vestit només es veu una mica a l'alçada del pit i als peus de la imatge. El seu cos s'inclina lleugerament cap a l'esquerra, produint-se el característic "hanchement" com per aguantar millor el pes del Nen. Aquesta postura del cos de la Verge és elegantment suggerida per la disposició del plegat.

El Nen portava també corona, ara conservada a part, i un llibre obert a les seves mans; es gira una mica cap a la seva Mare, tot insinuant una comunicació però sense arribar als extrems d'alguns grups francesos del segle XIV.

El rostre de la Verge és ample però més allargat que no els de çà Anglada; els seus ulls són ovalats, el nas, llarg i ben perfilat i la boca, més aviat petita i amb el llavi inferior una mica caigut. Els seus cabells s'onduelen de forma molt suau. Sense cap dubte, aquestes característiques són més pròpies de la manera de fer de Canet; diríem que la relació més estreta es proqueix amb la primera clau de volta de la nau de la

Seu de Girona.

Creiem, doncs, que cal rebutjar les possibles relacions amb l'obra de Pere çà Anglada. La imatge de Santes Creus té un coll més llarg que el que veiem en les figures de çà Anglada, particularment a la trona de la catedral de Barcelona; en conjunt, és molt més esvelta i l'expressivitat es busca més en la línia que no pas en el volum.

Encara podem afegir un altre element en aquesta comparació; ens referim a la manera com estan tractats els cabells curts del Nen: uns rínxols molt petits i arrodonits, que coincideixen exactament amb la solució que Canet dóna als acabaments de les barbes i cabells de les seves figures.

Un dels aspectes més elogiables d'aquesta Mareuadéu és la seva policromia. En el vestit de la Verge hi apareixen uns ocells fantàstics, amb el bec molt llarg, que es combinen amb motius vegetals; aquesta decoració és daurada i es destaca sobre un fons vermell. Es tracta d'un motiu típicament borrassità, que també podem veure en el vestit del Salvador d'un dels compartiments del retaule de sant Pere de Terrassa.

El mantell de la Verge és daurat exteriorment i blau en la seva cara interna; a les vores hi porta una sanefa amb motius vegetals damunt d'un fons picotejat.

El Nen llueix en el seu vestit els mateixos elements decoratius que hem vist al de la seva Mare; però aquí els ocells es destaquen sobre un fons blau. El daurat apareix també en els cabells d'ambdues imatges i en la corona de la Verge; la corona del Nen és una obra d'orfebreria i es conserva a part.

Pel que fa a les imatges que emmarquen lateralment el retaule, sant Benet i sant Bernat, han estat restaurades i policromades de nou, la qual cosa en dificulta parcialment l'anàlisi. Van vestits amb sengles hàbits, l'un negre i l'altre blanc, com correspon a l'orde benedictí i a la renovació cistercenca.

En una mà sostenen la crossa i en l'altra un llibre tancat. La disposició dels plecs de les seves robes es troba dins de la mateixa línia que la de la Verge, pel que fa a la manera elegant d'acompanyar la postura del cos, però, de fet, són més sumaris.

Quant als rostres, aquests són allargats, amb el mentó una mica sobresortint, ample i lleugerament enfonsat en la part central. Les boques són petites i, altre vegada, trobem la mateixa manera de fer el llavi inferior, carnós i una mica caigut. Al ser rostres masculins, la comparació amb algunes de les imatges del sepulcre del bisbe d'Escales, sobretot el ja cent, és més fàcil, i evidencia l'existència d'una clara connexió estilística. De tota manera, creiem que, aquí, la intervenció de taller és més probable.

En fer la descripció d'aquestes imatges hem anat suggerint alguns elements estilístics que les apropen a l'art d'Antoni Canet. Sabem que aquest escultor havia fet imatges per a retaules. Concretament, te nim la constatació documental d'una d'elles, encarregada el 1406 per al retaule de Santa Maria de Llitera, la pintura del qual constava com de Pere de Valldebriga. Per tant, creiem trobar-nos en condicions de poder atribuir aquestes imatges a Antoni Canet, o a algun dels seus seguidors més pròxims. De poder-se confirmar aquesta hipòtesi, quedarien una mica més reduïts els constants buits que trobem en la producció d'aquest escultor.

9.7. NOTES

- (1) Rosa M. Masalles és l'autora d'aquest estudi encara inèdit.
- (2) La tesi doctoral de M. Rosa Manote té com a centre la figura de Pere Joan.
- (3) RAFOLS, J.F.: Diccionario biográfico de artistas de Cataluña, vol. I, pp. 202-203. L'autor creu, erròniament, que el primer cop que Canet surt citat a la documentació és a Mallorca, l'any 1397, i que, per tant, és possible que fos mallorquí.
- (4) A.C.B. Llibre d'Obra, ("Llibre del Cor"), anys 1394-1399, folis corresponents a l'any 1394. Vegeu Apèndix documental, doc. 37.
- (5) PIFERRER, P.: Recuerdos y Bellezas de España, vol. II: Mallorca, Barcelona, 1842, p. 262.
- (6) MADURELL MARIMON, J.M.: Contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (siglos XIV-XVI), "Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos", I, (Barcelona, 1948), p. 118. Vegeu Apèndix documental, doc. 42.
- (7) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1403-1405, fols. 16vº i 17vº. Vegeu Apèndix documental, doc. 73.
- (8) MADURELL MARIMON, J.M.: El arte en la Comarca Alta de Urgel, "Anales y Boletín de los Museos de

Arte de Barcelona", vol. III, 4, (1945), pp. 281-282. Vegeu Apèndix documental, doc. 79.

- (9) Idem, idem, p. 282. Segons ens diu l'autor, Pere de Valldebriga intervingué en la realització d'un retaule per a la parròquia de Sant Pere de Reixac (any 1376); també se li encarregà un retaule dedicat a sant Cebrià, possiblement per a l'església de Sant Cebrià de Tiana (any 1376); així mateix compliria encàrrecs a Montsó, a Lleida i a la vila de Sampedor (1395).
- (10) A.C.B. Administració de la Sagristia, anys 1401-1403, fol. 4.
- (11) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1405-1407, fols. 51, 51vº, 52vº i 53. Vegeu Apèndix documental, doc. 80. MALURELL MARIMON, J.M.: El arte en la comarca..., op. cit., p. 286, dona part de la transcripció.
- (12) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1405-1407, fols 88, 89 i 89vº. Vegeu Apèndix documental, docs. 83 i 85. TERES i TOMAS, M.R.: Una nova aportació a l'obra d'Antoni Canet, "D'Art", nº 8-9, (Barcelona, 1983), pp. 202-203. Les anotacions documentals en qüestió eren desconegudes pels historiadors de l'art; durant l'elaboració de la nostra tesi doctoral varem tenir la fortuna de descobrir les a l'Arxiu de la Catedral, de manera que l'interès de les mateixes ens portà a publicar una nota puntual.
- (13) LURAN SANPERE, A.: Un gran escultor medieval desconocido, "La Vanguardia", (26 de maig de 1938). El contingut d'aquest article seria publicat posteriorment pel mateix autor a Barcelona i la seva història: L'art i la cultura, Barcelona, 1975,

pp. 52-54.

- (14) MADURELL MARIMON, J.M.: El arte en la comarca..., op. cit., pp. 285-286. Vegeu Apèndix documental, doc. 95.
- (15) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1411-1413₂, fols. 34vº i 36. Vegeu Apèndix documental, doc. 96.
- (16) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1413-1415₄, fols. 86vº-91vº. Vegeu Apèndix documental, doc. 99.
- (17) VILLANUEVA, J. de: Viage literario a las iglesias de España, vol. XII, Madrid, 1850, pp. 324-338; l'autor transcriu per primera vegada l'acta del congrés amb les opinions de tots els assistents.
- (18) CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la catedral de Barcelona, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras", vol. VII, (Barcelona, 1913-1914), p. 27. Jaume Solà moriria entre el 13 i el 20 de novembre de 1412, data en que per primera vegada se l'anomena "quondam".
- (19) Bartomeu Gual era el mateix que l'any 1398 havia contractat la realització de la porta de l'església de la Santíssima Trinitat.
- (20) FREIXAS CAMPS, P.: Antoni Canet, maestro mayor de la Seo de Gerona (1417-1426), "Revista de Gerona", any XVIII, nº 60, (Girona, 1972, pp. 50-60). Vegeu Apèndix documental, doc. 101.
- (21) Idem, idem, p. 55.
- (22) ALOMAR, G.: Guillem Sagrera y la arquitectura gòtica del siglo XV, Barcelona, 1970, p. 90. Segons l'autor, Raulí Vaulter hauria estat també col·laborador de Guillem Sagrera al Rosselló i a Mallorca

- (23) FREIXAS i CAMPS, P.: L'art gòtic a Girona, se-
gles XIII-XV, Girona, 1983, p. 121.
- (24) Idem, idem, p. 122 i 134-135. Vegeu Apèndix do-
cumental, doc. 107.
- (25) I.M.H.B., Notularum, XIV, II, anys 1425-1433, fol.
235. La notícia fou donada a conèixer per DURAN
i SANPERE, A.: Barcelona i la seva història.
L'art..., op. cit., p. 55. Vegeu Apèndix docu-
mental, doc. 110.
- (26) A.C.B. Llibre d'Obra ("Llibre del Cor"), anys
1394-1399, fol. 4vº. Vegeu Apèndix documental,
doc. 37.
- (27) TERES TOMAS, M.R.: Pere çà Anglada, maestro del
coro de la catedral de Barcelona: Aspectos docu-
mentales y formales, "D'Art", nº 5, (Barcelona,
1979), p. 56. Una primera transcripció errònia
ens havia dut a llegir "obrer aprenent" en lloc
d'"obrer apte".
- (28) El grup del mig, amb la cova i sant Antoni acom-
panyat d'un ós o d'un porc, és molt més matusser
i evidencia una mà diferent.
- (29) A.C.B. Llibre d'Obra ("Llibre del Cor"), anys
1394-1399, fol. 5vº. Vegeu Apèndix documental,
doc. 37.
- (30) DURLIAT, M.: Le Portail du Mirador de la Cathe-
drale de Palma de Majorque, "Annales de la Facul-
té des Lettres de Toulouse", any IX, fasc. 2,
(Toulouse, 1960), p. 254. L'autor hi diu exacta-
ment: "Antoine Canet ne représente à Palma qu'un
nom".

- (31) Piferrer, P.: Recuerdos y Bellezas de España, vol. II: Mallorca, op. cit., p. 262. Vegeu Apèndix documental, doc. 40.
- (32) Idem, idem, pp. 176-184.
- (33) DURLIAT, M.: Le Portail du Mirador..., op. cit., pp. 245-255.
- (34) ALOMAR, G.: Guillem Sagrera y la arquitectura gòtica del siglo XV, ed. Blume, Barcelona, 1970, pp. 47-69.
- (35) FREIXAS, P.: L'art gòtic a Girona, segles XIII-XV, Girona, 1983, pp. 26 i 27.
- (36) Segons DURLIAT, M.: Le Portail du Mirador..., op. cit., p. 251, Pere Morell no pot ser identificat amb el mestre Perrin Morel de Lyon i d'Avinyó tal com alguns historiadors havien proposat; creu, en canvi, que cal identificar-lo amb el "magister Petrus Morelli de Majoricis" que fou, sembla ser, el primer arquitecte de la catedral de Mende. A la mateixa conclusió arriba MORGANSTERN, A.Mc.G.: Pierre Morel, Master of Works in Avignon, "The Art Bulletin", vol. 58, (1976), p. 347.
- (37) PIFERRER, P.: Recuerdos y Bellezas..., vol. II: Mallorca, op. cit., p. 176-177 i DURLIAT, M.: Le Portail du Mirador..., op. cit., pp. 246-247.
- (38) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1387-1389, fol. 86: "Item pagui an Rich Alamany, piquer, per III jorns e mes de mitg que feu capitels e bases de la finestra de la lanta de la demunt dita capella (de Madona de Sant Climent)". Aquesta capella es la darrera de l'ala paral·lela al carrer de la pietat i estava sota l'advocació de sant Bartomeu i santa Elisabet d'Hongria; al costat de Rich Ale-

many consta que hi treballaven, entre altres, els escultors Francesc Mulner i Bartomeu Despuig. La intervenció de Rich Alemany al claustre de la catedral de Barcelona fou donada a conèixer per CARRERAS CANDI, F.: Lo palau reyal i la obra de la Seu, regnant Martí I, a "Homenatge a la Memòria del Rei Martí (Vè centenari de la seva mort)", Centre excursionista de Catalunya, (Barcelona, 1913), p. 142; també, pel mateix autor, a Les obres de la catedral..., op. cit., p. 511.

- (39) ALOMAR, G.: Guillem Sagrera y..., op. cit., pp. 61 i 71. El nom de Valenciennes figurava entre els components del gremi de pintors de Bruges ("beeldemakers") i no pas al d'escultors, la qual cosa fa pensar a Alomar en la possibilitat que Jean de Valenciennes hagués estat també un miniaturista, com era el cas d'André Beauneveu. Si això es pogués confirmar hauriem de pensar en connexions amb el que després esdevindria "estil internacional".
- (40) MÜLLER, T.: Sculpture in the Netherlands, Germany, France, Spain: 1400-1500, "The Pelican History of Art", Middlessex (Londres), 1966, p. 9; ALOMAR, G.: Guillem Sagrera y..., op. cit., pp. 60-61 i 63; també ERIANDE-BRANDENBURG, A.: Aspects du mécénat de Charles V. La sculpture décorative, "Bulletin Monumental", (1972), pp. 343-344.
- (44) DURLIAT, M.: Le Portail du Mirador..., op. cit., p. 248.
- (42) Iuem, idem, p. 248.
- (43) FITA, F.: Los Reyes d'Aragó y la Seu de Girona, Barcelona, 1873, pp. 100-101; DURLIAT, M.: Le

Portail du Mirador..., op. cit., p. 248; i, darre
rament, FREIXAS, P.: L'art gòtic..., op. cit., p.
27.

- (44) No existeix, pel que fa a Rich Alemany, la segu-
retat de la seva permanència a l'obra del portal
del Mirador.
- (45) Sobre aquest escultor i arquitecte,
vegeu l'article de
DURLIAT, M.: Un artiste picard en Catalogne et a
Majorque: Pierre de Saint-Jean, "Caravelle" (Ca-
hiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien),
(1963), pp. 111-120.
- (46) FREIXAS, O.: L'art gòtic..., op. cit., p. 27.
- (47) DURLIAT, M.: Le Portail du Mirador..., op. cit.,
p. 250.
- (48) PIFERRER, P.: Recuerdos y Bellezas..., op. cit.,
p. 262: "...per acabar un tabernacle que n'An-
thoni Canet havia començat de picar...", (vegeu
Apèndix documental, doc. 40)
- (49) ALOMAR, G.: Guillem Sagrera y..., op. cit., pp.
60-61 i 63. L'autor parla de relacions estilís-
tiques entre els dos escultors, tot advertint
de la impossibilitat d'un contacte entre Valen-
cienses i l'obra de Claus Sluter a Dijon donat
que, com és sabut, fins l'any 1390 no comencen
els seus treballs a la cartoixa de Champmol. Així
mateix creu que l'origen de l'anomenat estil bor-
gonyó cal buscar-lo a la Picardia.
- (50) DURLIAT, M.: Le Portail du Mirador..., op. cit.,
p. 253.

- (51) ERLANDE-BRANDENBURG, A.: Aspects du mécénat..., op. cit.
- (52) Erlande-Brandenburg, a l'article citat, pp. 344-345, argumenta de manera molt convincent aquesta probabilitat.
- (53) Ja hem insistit en l'apartat 8.1.2. en la relació existent entre aquest estil decoratiu francès i les escultures —mènsoles bàsicament— de l'interior i l'exterior del palau del rei Martí.
- (54) AINAUD, J., GUDIOL, J., i VERRIÉ, F.P.: Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona, vol. I, Madrid, 1947, pp. 188-189.
- (55) BARRAQUER i ROVIRALTA, C.: Las Casas de Religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX, vol. I, Barcelona, 1906, pp. 327-328.
- (56) AINAUD, J., GUDIOL, J., i VERRIÉ, J.P.: Catálogo monumental..., op. cit., p. 190.
- (57) MADURELL MARIMON, J.M.: Contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (siglos XIV-XVI), "Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos", I, (Barcelona, 1948), pp. 116-119. L'autor dóna la referència exacta d'aquestes cartes de pagament i en transcriu una.
- (58) A.H.P.B., Guillem Andreu, 2, "Sextum Decimum Capivrevium", anys 1398-1399, fol. 12v^o. Vegeu Apèndix documental, doc. 42.
- (59) Aquest dibuix, juntament amb un petit estudi històric de la porta de l'església, fou donat a conèixer per MITJÀ, M.: Seis monumentos barcelone-

- ses en el siglo XVIII, "La Notaria" (Barcelona, 1946), -separata-, pp. 14-16. Poc després era reprodut a AINAUD, J., GUDIOL, J., i VERRIÉ, F.P.: Catálogo monumental..., op. cit., p. 190, làmina XXIV.
- (60) BARRAQUER y ROVIRALTA, C.: Las Casas..., op. cit., p. 327. Recordem que també la porta de la Pietat de la catedral de Barcelona fou ornada amb un timpà de fusta a finals del segle XV.
- (61) MITJÀ, M.: Seis monumentos..., op. cit., p. 16.
- (62) AINAUD, J., GUDIOL, J., i VERRIÉ, F.P.: Catálogo monumental..., op. cit., p. 190.
- (63) BARRAQUER y ROVIRALTA, C.: Las Casas..., op. cit., p. 328.
- (64) El 25 de novembre de 1413 Bartomeu Gual era nomenat mestre major, amb un salari de quatre sous per dia de feina i una pensió anual de 100 sous. Es mantingué en el càrrec fins l'any 1441 (vegeu CARRERAS CANDI, F.: Les obres..., op. cit., pp. 27-28).
- (65) Tres dels anys 1402 i 1405, en que Arnau Bargués tornà a apareixer citat com a mestre major, Jaume Solà dirigí les obres de la catedral de Barcelona des del 1401 fins el 1412, any de la seva mort (vegeu CARRERAS CANDI, F.: Les obres..., op. cit., p. 27).
- (66) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1403-1405₂, fols. 16vº i 17vº. Vegeu Apèndix documental, doc. 73.
- (67) Vegeu la nota 8 , p. 478.

- (68) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1405-1407, fols. 51, 51vº, 52vº i 53. MADURELL i MARIMON, J.M.: El arte en la comarca..., op. cit., p. 286, dóna part de la transcripció. Vegeu també TERÈS TOMÀS, M. R.: Una nova aportació..., op. cit., p. 203, nota 4. Per la transcripció completa, vegeu Apèn-dix documental, doc. 80.
- (69) MAS, J.: Notes històriques del bisbat de Barcelona. Vol. I: Taula dels altars y capelles de la Seu de Barcelona, Barcelona, 1906, pp. 47-48.
- (70) Idem, idem, p. 48. També AINAUD, J., GUDIOL, J., i VERRIÉ, F.P.: Catálogo monumental..., op. cit., p. 57.
- (71) MAS, J.: Notes històriques..., op. cit., p. 47.
- (72) Aquesta paraula no pot referir-se a la pica de batejar, perquè sabem que no fou fins després d'acabada la capella, concretament l'any 1432, que el Capítol es preocupà de la pica i envià a Pere de Sant Joan, aleshores a Barcelona, cap a Vilafranca del Conflent, a cercar el material adequat (vegeu DURLIAT, M.: Un artiste picard..., op. cit., pp. 119-120). Però, finalment, l'obra s'encarregaria a un artista florentí, Julià Nofré (MAS, J.: Notes d'esculptors antics a Catalunya, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras", (Barcelona, 1913), vol. VII, p. 118).
- (73) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1419-1421₁, fol. 66vº: "Item uilluns a VIII del dit mes (setembre de 1420) compri LXVIII gerres a'en Anthoni Portella, gerrer per les voltes de les capelles de la part de les fonts e de Sant March...".
- (74) Sobre les reformes de la Sala Capitular i el tras-

llat del cos de sant Oleguer, vegeu l'apartat 7.3.3.

- (75) AINAUD, J., GUDIOL, J., i VERRIÉ, F.P.: Catálogo monumental..., op. cit., pp. 58-59.
- (76) CARRERAS CANDI, F.: Lo Palau Reyal i la obra de la Sèu, regnant Matí I, dins "Homenatge a la Memòria del Rei Martí, (V centenari de la seva mort)", Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya, vol. XXIII, (Barcelona, 1913), p. 147. L'autor donava a conèixer la intervenció de Fargués com a mestre major. Vegeu, també, Apèndix documental, doc. 77.
- (77) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1405-1407, fol. 5vº. En fa referència també CARRERAS CANDI, F.: Lo Palau..., op. cit., pp. 146-147.
- (78) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1405-1407, fols. 4, 4vº i 5. Creiem poder identificar aquest Marc çà Font amb el que, uns anys més tard, intervindrà en la construcció del Palau de la Generalitat. De fet, el nom de Marc çà Font apareix citat de forma continuada durant els anys 1405 i 1406. Vegeu Apèndix documental, doc. 77.
- (79) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1405-1407, fol. 79: "Item pagui a n'Arnau de Comba, brecher, per V jorns que fo a l'obra, per enderrochar lo alberch del primer beneficiat de Sant Jacme qui era la on es la casa del capitol nou e comensaren anerrocar uiluns a tres de janer del any M.CCCC.VII...".
- (80) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1405-1407, fol. 88. Se'n dona la referència a TERES i TOMÀS, M.R.: Una nova aportació..., op. cit., p. 202, Vegeu Apèndix documental, doc. 83.

- (81) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1405-1407, fols 89 i 89vº. Publicat a TERÈS i TOMÀS, M.R.: Una nova aportació..., op. cit., pp. 202-203, Vegeu Apèndix documental, doc. 85.
- (82) A.C.B. Llibre d'obra, anys 1407-1409, fol. 6vº; idem, idem, anys 1407-1409₂, fol. 23.
- (83) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1407-1409₁, fol. 24vº: "Item pagui an Joan Cathala per II jorns mig que enderroqua en lo claustra per posar lo portal del Capítol".
- (84) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1407-1409₂, fols. 25vº, 26 i 26vº. TERÈS i TOMÀS, M.R.: Una nova aportació ..., op. cit., p. 203. Vegeu Apèndix documental, doc. 89. L'any de la intervenció de Llorenç Rexach és el 1408 i no el 1407 com havíem publicat.
- (85) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1407-1409₂, fols. 10-15vº. Es tracta de diferents anotacions de pagaments fets a piquers per "paredar" el Capítol.
- (86) CARRERAS CANDI, F.: Les obres..., op. cit., p. 305.
- (87) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1413-1415₁, fol. 68: "Item dissapta a XVI de setembre del any MCCCCXIII pagui an P. Antich, ragoler, per III pamades de teules que li compren per la taulada del Capítol".
- (88) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1413-1415, fol. 64vº.
- (89) CARRERAS CANDI, F.: Les obres..., op. cit., p. 28. Bartomeu Gual era nomenat mestre major de la Seu de Barcelona el 25 de novembre de 1413 i es mantingué en el càrrec fins l'11 de novembre de 1441.
- (90) Idem, idem, p. 306.
- (91) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1413-1415, fols. 86vº,

87, 88, 88vº, 89vº, 90vº i 91vº. Vegeu Apèndix documental, doc. 99.

- (92) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1413-1415₄, fol. 66.
- (93) PUIG y CADAFALCH, J. i MIRET y SANS, J.: El Palau de la Diputació General de Catalunya, "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, 1909-1910", (Barcelona, 1911), pp. 398-400.
- (94) DURAN i SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J.: Escultura gòtica, "Ars Hispaniae", Madrid, 1956, p. 239.
- (95) Per a alguns, Ramon d'Escales fou bisbe d'Elna des del 1378 (PUIGGARI, M.: Catalogue biographique des évêques d'Elne, Perpinyà, 1842, pp. 65-66).
- (96) DURLIAT, M.: L'art en el regne de Mallorca, Mallorca, 1964, pp. 123-124.
- (97) PUIGGARI, M.: Catalogue..., op. cit., pp. 62-63. Vegeu també PUIG y PUIG, S.: Episcopologio de la Sede Barcinonense, Barcelona, 1929, pp. 264-269.
- (98) CARRERAS CANDI, F.: Les obres..., op. cit., pp. 30, 128-130 i 307.
- (99) PUIG y PUIG, S.: Episcopologio..., op. cit., pp. 269-276; més recentment, DURAN i SANPERE, A.: Barcelona i la seva història: La formació d'una gran ciutat, Barcelona, 1972, p. 354. Com els anteriors, però citant les fonts documentals directes, comenta l'arribada d'aquesta relíquia a la Seu MAS, J.: Notes històriques del Bisbat de Barcelona, vol. I: Taula dels altars..., op. cit., pp. 39-40.
- (100) La catedral no tenia un lloc fix per a la llibreria, sinó que anava canviant segons avançaven les obres.

- (101) A.D.B. Visitatio Sedis, any 1388, (vegeu MAS, J.: Notes històriques..., vol. I: Taula dels altars..., op. cit., pp. 39-40).
- (102) Segons MAS, J., op. cit., p. 40, la referència a aquesta concessió es troba a l'A.C.B., Liber I, Dotaliarum, fol. 419; de tota manera, hi deu haver un error en la cita, ja que res de tot això no consta a l'esmentat foli d'aquest llibre.
- (103) "Item die mercurii, die julii, anno a nativitate Domini M^oCCC^oXC VIII, predicti, reverendus dominus Raymundus, Barchinone episcopus, animam suam Altissimo reddidit Creatori; et fuit sepultus die sabbati, post sequenti, que fuit XXVII^o die dicti mensis, intus capellam Innocensium, intus sedem Barchinone constructam, cum ingenti et honesto honore" (Crònica del Racional, "Recull de documents i estudis", vol. I, fasc. II; Ajuntament de Barcelona, 1921, p. 162).
- (104) DURAN i SANPERE, A.: Barcelona i la seva història. L'art..., op. cit., pp. 55-56. L'autor publica aquesta clàusula del testament i dona com a referència : A.C.B. Manuals Notarials, Testaments de 1398. De tota manera, en procedir a la corresponent comprovació de l'original, ens hem trobat amb que no existeix cap manual notarial a l'Arxiu de la Catedral que correspongui a aquest any. Per tant, hem d'admetre un error en la cita donada per Duran i Sanpere, la qual cosa no creiem que hagi de restar veracitat al contingut de la clàusula publicada. Però també volem fer constar que no hem pogut trobar l'original.
- (105) Donat a conèixer per DURAN i SANPERE, A.: Un gran escultor medieval desconocido, "La Vanguardia", (28 de maig de 1938). Posteriorment, el mateix

autor en feia un resum a Visita a la Catedral. Octava jornada: La Capilla del Obispo Escales y el coro, "Barcelona-Divulgación Histórica", vol. II, (Barcelona, 1946), pp. 337-338. Finalment, el text íntegre del primer article fou traduït al català a "Antoni Canet, un gran escultor medieval" dins Barcelona i la seva història. L'art ..., op. cit., pp. 52-56.

- (106) A.C.B. Manual de Gabriel Canyelles, 9, any 1409, sense foliar, publicat a MADURELL i MARIMON, J.M.: El arte en la comarca ..., op. cit., p. 285. Vegeu Apèndix documental, doc. 90
- (107) A.C.B. Manual de Gabriel Canyelles, 10, any 1410, sense foliar, publicat a MADURELL i MARIMON, J.M., op. cit., pp. 285-286.
- (108) A.C.B. Manual de Gabriel Canyelles, 11, any 1411, sense foliar, publicat a MADURELL i MARIMON, J.M., op. cit., p. 286.
- (109) DURAN i SANPERE, A.: "Antoni Canet, un gran...", op. cit., p. 56.
- (110) CARRERE, C.: Barcelona, 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi, vol. II, Barcelona, 1978, pp. 147-153.
- (111) GUDIOL i CUNILL, J.: Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana, 2ª ed., vol. I, Vic. 1931-1933, pp. 411-434; l'autor dóna una explicació de les peces de roba usualment utilitzades quan els bisbes anaven de pontifical.
- (112) Idem, idem, p. 422. L'autor justifica la presència del mocador de la següent manera: "Com que la majoria essent de metall podien embrutar la mà,

durant el segle XIV s'introuí un drap que l'isolés i servís de sudari. Això donà origen a la tovallola de seda que en les representacions gràfiques es veu penjar del pom".

- (113) Es tracta d'una reproducció totalment lliure, ja que es desconeix com era la voluta original.
- (114) Ignorem quina pot ser la procedència d'aquesta Maredecéu; segons alguna opinió de gent vinculada a la catedral des de fa molts anys, la imatge compartia l'espai amb la representació de l'ànima del difunt, cosa que ens sembla molt estranya ja que a les fotografies antigues no hi apareix; creiem que és més coherent pensar en una substitució.
- (115) SCHER, S.K.: André Beauneveu and Claus Sluter, "Gesta", vol. VII, (1968), pp. 4-5; en el mateix sentit es pronuncia ERLANDE-BRANDENBURG, A.: Le Portail de Champmol. Nouvelles observations, "Gazette des Beaux-Arts", vol. LXXX, (1972), pp. 123-125.
- (116) DAVID, H.: Claus Sluter, París, 1951, pp. 81-106 i 107-127.
- (117) JANKE, R.S.: Jehan Lome y la escultura gòtica posterior en Navarra, Pamplona, 1977. L'autor aporta noves dades documentals que confirmen l'inici de les obres del sepulcre l'any 1413; també és molt interessant l'intent de delimitar la intervenció de Jehan Lome i els seus ajudants en la realització dels plorants i, precisament entorn a aquesta qüestió, Janke creu que Jehan Lome no sembla pas format a Dijon, però, en canvi, diu textualment: "Trabajando en el taller de Lome habia inaudablemente al menos un escultor que habia sido instruido en el estilo sluteriano" (p. 89).

- (118) BERTAUX, E.: Le mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'art franco-flamand en Navarre, "Gazette de Beaux-Arts", (1909), pp. 89-112; en aquest article B^Vertaux ja insistia en el fet que, contràriament a la tomba del bisbe d'Escales o, fins i tot, a la del bisbe Anglesola de la catedral de Girona, el monument funerari de Carles el Noble i la seva muller evidència el coneixement d'uns models diferents als que, aleshores, existien al regne catalano-aragonès.
- (119) Ja hem insistit en un altre apartat anterior (9.3.2.) en la importància d'aquest art i la seva difusió, especialment remarcades per ERLANDE-BRANDENBURG, A.: Aspects du mécénat de Charles V..., op. cit.
- (120) Avinyó era el lloc de pas obligat des de Catalunya cap el nord —Paris i Bruges—. Però, a més, el suport donat per la corona catalano-aragonesa al papat d'Avinyó durant el gran Cisma d'Occident enfortí ben segur els contactes.
- (121) Aquesta és la conclusió a que arriba BARON, F.: Collèges apostoliques et Couronnement de la Vierge dans la sculpture avignonnaise des XIV^e et XV^e siècles, "Revue du Louvre et des Musées de France", n^o 3, (Paris, 1979), pp. 169-171. L'autora veu la necessitat de replantejar l'atribució a Pierre Morel de la tomba del cardenal La Grange feta per MORGANSTEIN, A.Mc.G.: Pierre Morel, Master of Works in Avignon, op. cit.
- (122) Aquestes tombes avinyoneses no ostenten en les seves cares frontals les figures dels plorants, com és usual en molts altres llocs, sinó la representació del col·legi apostòlic; sobre la presència i justificació d'aquest tema a les

tombes a'Avinyó, vegeu BARON, F.: Collèges apostoliques..., op. cit., pp. 177-179.

- (123) L'apòstol formà part de l'exposició celebrada a París, l'any 1981, sobre el segle de Carles V; les seves conexions amb Berry són apuntades a les observacions que es fan al catàleg (BARON, F.: "Sculptures", dins Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V, París, 1981, p. 159).
- (124) Cal insistir una vegada més en la importància que l'art parisenc de les darreries del segle XIV tingué, sens dubte, en la formació de Claus Sluter (ERLANDE-BRANDENBURG, A.: Aspects du mécénat..., op. cit., p. 345).
- (125) Sobre el tema dels plorants a l'escultura funerària europea, vegeu QUARRE, P.: Les Pleurants dans l'Art du Moyen Age en Europe, (-Musée des Beaux-Arts de Dijon. Palais des Ducs de Bourgogne-), Dijon, 1971.
- (126) Aquests exemples són molt freqüents a Castella; especialment el cas de León ha estat estudiat per FRANCO MATA, A.: Escultura gòtica en León, León, 1976, pp. 403 i ss. i 495 i ss.
- (127) Sobre les diferents possibilitats de col·locar les figures dels plorants sota les arcuacions, vegeu l'antic però interessant estudi de DROUOT, H.: Le tombeau de Saint-Bertrand-de-Comminges et le thème des pleurants, "Gazette des Beaux Arts", vol. XII, (1925), pp. 253-271.
- (128) ROWE, D.F.: The Martin Art at Loyola University of Chicago, "Art Journal", nº 32, (1973), pp. 433-438.

- (129) Sobre les restes d'aquesta tomba, vegeu bàsicament DURAN i SANPÉRE, A.: Les escultures de Poblet a Poblet, "Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona", vol. IV, (1934), pp. 156-160; MARE'S DEU-LOVOL, F.: Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Sta. María de Poblet, Barcelona, 1952, pp. 46 i 126; darrerament, ALTISENT, A.: Història de Poblet, Poblet, 1974, pp. 294-295, fa esment de l'existència de restes d'aquesta tomba a l'estranger.
- (130) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1411-1413, fols. 34vº i 36. Vegeu Apèndix documental, doc. 96.
- (131) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1413-1415, fols. 86vº, 87, 88, 88vº, 89vº, 90vº i 91vº. Vegeu Apèndix documental, doc. 99.
- (132) Idem, idem, fol. 88.
- (133) La darrera notícia de l'activitat professional d'Arnau Bargués correspon a l'any 1406, tot i que l'arquitecte no moriria fins el 1413 (vegeu l'apartat 8).
- (134) VILLANUEVA, J. de: Viage literario a las iglesias de España, vol. XII: Viage a Urgel y a Gerona, Madrid, 1850, pp. 173 i 324-328.
- (135) Ja feia referència a aquest congrés, encara que sense donar-ne la transcripció de les actes, PIFERRER, P.: Recuerdos y Bellezas de España, vol. I: Principado de Cataluña, Barcelona, 1839, pp. 144-153. Més endavant fou comentat per BASSEGODA, J.: La catedral de Gerona, Barcelona, 1889; PUIG y CADAVALCH, J.: El problema de la transformació de la catedral del Nord importada a Catalunya, "Miscel·lània Prat de la Riba", Institut d'Estu-

- dis Catalans, I, Barcelona, 1921, pp. 72 i ss.; STREET, G.E.: Some account of Gothic Architecture in Spain, vol. II, Londres-Toronto, 1914, obra traduïda al castellà amb el títol Arquitectura gòtica en España, Madrid, 1926, en la qual es publica el document en les llengües originals, llatí i català, a excepció dels interrogatoris, que han estat traduïts al castellà; també és molt interessant l'anàlisi feta per LAVEDAN, P.: L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares, Paris, 1935, pp. 198-208.
- (136) SERRA i RAFOLS, E.: La nau de la Seu de Girona, "Miscel·lània Puig i Cadafalch", vol. I, Institut d'Estudis Catalans, (Barcelona, 1947-1951), pp. 185-208.
- (137) LAVEDAN, P.: L'architecture gothique..., op. cit., p. 205: "La nef de la cathedrale de Gérone est le chef-d'oeuvre de l'architecture catalane à nef unique".
- (138) FREIXAS CAMPS, P.: Antoni Canet. Maestro Mayor de la Seo de Gerona (1417-1426), "Revista de Gerona", nº 60, (Girona, 1972), pp. 50-60.
- (139) Idem, idem, p. 50. PIFERRER, P.: Recuerdos..., I, op. cit., p. 147, diu que la capçalera ja era acabada l'any 1346.
- (140) SERRA i RAFOLS, E.: La nau..., op. cit., p. 187, uóna a coneixer tot un seguit d'anotacions documentals pertanyents a aquest anys i que fan referència a la construcció de les capelles de la nau més properes a l'absis.
- (141) Hom ha cregut que més que una manca de confiança en la viabilitat de l'obra de nau única, el que

hi havia entre els mestres vinguts de Barcelona era el temor que l'obra gironina pogués emular les altres.

- (142) Entorn de l'activitat de Guillem Morell a Girona, vegeu FREIXAS i CAMPS, P.: L'art gòtic a Girona..., op. cit., pp. 117-119. El mateix autor ja havia donat algunes referències documentals sobre aquest artista a Antoni Canet, Mestre..., op. cit., p.52.
- (143) SERRA i RAFOLS, E.: La nau..., op. cit., p. 195. L'autor dona a conèixer un document en el que queda ben clar que l'any 1387 Guillem Morell estava ocupat en la construcció d'aquests pilars que corresponien a l'obra de tres naus.
- (144) DURLIAT, M.: Un artiste picard..., op. cit.
- (145) Els capitulars també votaren, com a poder executiu que eren, i és de creure, tal i com molt encertadament suggereix LAVELAN, P., op. cit., p. 202, que Guillem Rofill devia convencer-los per a que és decidissin per la nau única.
- (146) VILLANUEVA, J. de: Viage literario..., vol. XII, op. cit., pp. 324-338, doc. XXXIV.
- (147) Idem, idem, p. 329. Vegeu Apèndix documental, doc. 100.
- (148) Precisament quan parla Guillem Rofill, a més de deixar ben clares les seves preferències per la nau única, insisteix en una qüestió que Antoni Canet ja havia pres en consideració en el mateix sentit; ens referim als aventatges pel que fa a la il·luminació.
- (149) TORRES BALBÁS, L.: Arquitectura gòtica, "Ars Hispaniae", vol. VII, Madrid, 1952, p. 204.

- (150) LURLIAT, M.: L'art dans le Royaume de Majorque, obra traduïda al català amb el títol L'art en el regne de Mallorca, Mallorca, 1964, pp. 121-126. Però, sobretot, ALOMAR, G.: Guillem Sagrera..., op. cit., pp. 104-110.
- (151) VILLANUEVA, J. de: Viage literario..., op. cit., p. 326. També transcriu aquesta clàusula FREIXAS CAMPS, P.: Antoni Canet..., op. cit., p. 55.
- (152) FREIXAS CAMPS, P.: Antoni Canet..., op. cit., p. 53. Segons l'autor, l'any 1369 Guillem Bofill ja treballava a la catedral com a picapedrer.
- (153) Per tant, l'actuació de Canet a la Seu d'Urgell devia ser nul·la o, si més no, molt petita. Tampoc no és cert que Canet col·laborés amb Pere de Sant Joan en la construcció del cor de la catedral urgel·lesa; sabem que els capítols per a la realització del cadirat del cor de la catedral de Santa Maria foren signats el 27 de juliol de l'any 1410 per Pere de Sant Joan i que Antoni Canet no hi apareix esmentat en cap moment. També sabem que l'any 1410 Canet era a Barcelona, ocupat en la construcció del sepulcre del bisbe d'Escalés (vegeu aquest contracte amb Pere de Sant Joan a MADURELL MARIMON, J.M.: El Arte en la Comarca Alta de Urgel, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. IV, 3-4, (1946), pp. 303-306. Antoni Canet no es traslladà a la Seu d'Urgell fins el 1415, quan Pere de Sant Joan ja no hi era, ja que aleshores el trobem documentat a Barcelona. Per tant, no podem estar d'acord amb FREIXAS i CAMPS, P.: L'art gòtic..., op. cit., p. 27, quan diu que Pere de Sant Joan tallà, juntament amb Antoni Canet, el cadirat d'aquest cor, donant com a possible obra de Canet l'únic seient conservat, ara al Museo Lázaro Galdiano de Madrid.

- (154) FREIXAS CAMPS, P.: Antoni Canet..., op. cit., p. 55, dóna la transcripció completa d'aquest document. Vegeu també l'Apèndix documental, doc. 101.
- (155) Idem, idem, p. 58.
- (156) L'any 1427 prenia la direcció de les obres Raulí Vaulter (ALOMAR, G.: Guillem Sagrera..., op. cit. p. 90; l'autor creu que Vaulter fou col.laborador de Guillem Sagrera quan aquest estava treballant al Rosselló).
- (157) Aquest any de 1431 eren venudes unes vinyes que havien estat d'Antoni Canet (I.M.H.B., Notularum, XIV, 2, anys 1425-1433, fol. 235). Vegeu Apèndix documental, doc. 110.
- (158) FREIXAS i CAMPS, P.: L'art gòtic..., op. cit., p. 29. L'autor afirma que la primera clau de volta fou obrada per Antoni Canet però no en dóna la referència documental. Altrament, al seu article Antoni Canet. Maestro Mayor..., op. cit., pp. 59-60, hi parla de la construcció de les dues primeres claus de volta i, per les seves semblances, les creu a'una mateixa mà; però en aquest cas no n'especifica la paternitat. De tota manera, des d'aquí agraïm a l'autor que personalment ens hagi confirmat la seva troballa documental: si més no, la primera clau de volta fou obrada per Antoni Canet.
- (159) FREIXAS CAMPS, P.: Antoni Canet..., op. cit., p. 59, nota 19.
- (160) Idem, idem, p. 60, nota 22.
- (161) CALZADA OLIVERAS, J.: Las claves de bóveda de la la catedral de Gerona, (Diputación Provincial de Gerona), Barcelona, 1975. En aquest llibre s'hi

troben les reproduccions fotogràfiques de totes les claus de volta de la Seu gironina, però les que ara tractem, precisament, es veuen de molt lluny i amb poca precisió.

- (162) Idem, idem, p. 57.
- (163) BERNIS, C.: La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación, "Archivo Español de Arte", vol. 43, (Madrid, 1970), p. 197. Després d'un estudi comparatiu, l'autora arriba a la conclusió que aquest tipus de vestit correspon a la moda usual a les darreries del segle XIV i començaments del segle XV.
- (164) El més usual és que el Nen estigui a l'esquerra de la Verge. De tota manera, la disposició del grup que ens ocupa es troba, encara que rarament, en alguns exemples francesos del segle XIV. Aquest és el cas d'una Verge amb el Nen atribuïda a Jean de Liège i actualment conservada a la Fundació Calouste-Gulbenkian de Lisboa en la que el Nen recorda molt, per la seva disposició, el nostre relleu.
- (165) FREIXAS CAMPS, P.: Antoni Canet..., op. cit., p. 60, nota 23.
- (166) La policromia d'aquestes claus es pot apreciar bé a CALZADA OLIVERAS, J.: Las claves de bóveda..., op. cit., pp. 56-57.
- (167) FREIXAS i CAMPS, P.: L'art gòtic..., op. cit., p. 322. L'autor ha pogut constatar documentalment viatges d'Antoni Canet a Barcelona durant els anys 1419 i 1422.
- (168) Idem, idem, pp. 134-135, doc. XXIII. Vegeu Apèndix documental, doc. 107.

- (169) El preu acordat no és pas, ni de bon tros, excessiu, però cal tenir en compte que no deuria tractar-se d'una obra de molta envergadura.
- (170) FREIXÀS i CAMPS, P.: L'art gòtic..., op. cit., p. 183, nota 71.
- (171) FORT i COGUL, E.: La nota històrica de Fr. La Lerosa sobre Stes. Creus, "Butlletí Arqueològic de Tarragona", nº 40, (1929-1932), pp. 128-129.
- (172) GUITERT i FONTSERÉ, J.: Real Monasterio de Santas Creus, Barcelona, 1927, p. 33; MARTINELL, C.: El Monestir de Santes Creus, Barcelona, 1929, p. 205.
- (173) CAPDEVILA, T.: El monestir de Santes Creus, Tarragona, 1935, p. 77.
- (174) AINAUD DE LASARTE, J.: Tabla de la Resurrección, procedente de Santes Creus, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. IV, (1946), p. 501.
- (175) SUTRÀ i VIÑAS, J.: El retaule de la Mare de Déu de la Catedral de Tarragona, "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", vol. XLV, (1935), p. 25.
- (176) CAPDEVILA, T.: El monestir..., op. cit., p. 77.
- (177) GUDIOL RICART, J.: Borrassà, Barcelona, 1953, fig. 76; i AINAUD DE LASARTE, J.: Tabla de la Resurrección..., op. cit., p. 500.
- (178) A.C.B. Manual de Gabriel Canyelles, anys 1402-1403, sense foliar. Aquest document fou publi-

cat per MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. II: Apéndice documental, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. VIII, (1950), p. 66.

- (179) A.C.B. Manual de Gabriel Canyelles, 4, anys 1403-1404, sense foliar. Document publicat per MADURELL i MARIMON, J.M.: Notes sobre dos retaules de l'altar major de Santes Creus, "Memorias del Archivo Bibliográfico de Santes Creus", fasc. 2, (Santes Creus, 1948), p. 60; i traslladat de nou pel mateix autor a El pintor Lluís Borrassà..., II, op. cit., p. 68.
- (180) MADURELL i MARIMON, J.M.: Notes sobre dos retaules..., op. cit., p. 55.
- (181) Guerau Gener havia d'encarregar-se de la pintura del retaule de la Seu de Monreale, a Sicília. Vegeu algunes referències a la seva activitat a l'a partat 7.5.1. d'aquest mateix treball.
- (182) Si bé fa uns anys es considerava que la intervenció de Guerau Gener en la pintura d'aquest retaule havia estat mínima i que l'obra s'havia de considerar bàsicament de Lluís Borrassà, (AINAUD DE LASANTE, J.: Tabla de la Resurrección..., op. cit., p. 505), actualment es tendeix a veure-hi una intervenció molt més important per part de Guerau Gener (DALMASES, N. de i JOSÉ PITARCH, A.: L'art gòtic, s. XIV-XV, "Història de l'Art Català", vol. III, Barcelona, 1983, p. 221).
- (183) De fet, es tracta d'una carta de pagament signada per Lluís Borrassà en la qual reconeix haver rebut 133 lliures i 6 sous com "Quantitatem restante[m] ex maiori peccunie", per haver acabat el

retaule començat per Guerau Gener; el document en qüestió fou publicat per MADURELL i MARIMON, J.M.: Notes sobre dos retaules..., op. cit., pp. 61-62, i posteriorment pel mateix autor a El pintor Lluís Borrassà. Su vida..., II, op. cit., p. 253.

- (484) El nostre agraïment a F. Español que va suggerir nos les connexions estilístiques entre aquestes imatges i la producció d'Antoni Canet.

10. L'HERÈNCIA DE PEREÇA ANGLADA

10.1. ELS PIQUERS-ESCUPTORS ANTERIORS

A L'OBRA DEL COR

Si bé els escultors estudiats fins ara són, sense cap mena de dubte, les grans figures de l'escultura barcelonina durant el període del canvi de segle, nosaltres volem fer esment d'alguns més, ara per ara ben poc coneguts, però que estem segurs que en el seu moment assoliren certa importància com escultors-decoradors, treballant en les obres de la nova catedral i també amb Pere ça Anglada al taller del cor. Ens referim bàsicament a Francesc Marata i Llorenç Rexach i, en un altre sentit, a Jaume Brot, format també al cor, però que sembla que desenvolupà la seva activitat fora de la catedral.

Però abans d'introduir-nos en l'estudi d'aquests tres escultors, volem recordar el nom d'alguns més, citats continuadament als llibres d'Obra de la Catedral durant el mestratge major de Bernat Roca i del seu successor, l'aparellador i possiblement també escultor Pere Viader. La presència a l'Obra d'aquests piquers-escultors es pot constatar sobretot entre els anys 1375 i 1390; ells són Francesc Mulner, Rich Alamany i Bartomeu Despuig.

Quasibé mai s'especifica el treball concret que estan fent, però, pel que sembla, es dediquen a picar finestres, pinacles o, fins i tot, fan fullatges de capitells. Tot i que el seu nom era mínimament conegut, nosaltres volem afegir algunes anotacions documentals, fins ara inèdites, que ens poden ajudar a configurar millor el seu paper a la catedral (1).

La primera vegada que trobem citat a Francesc Mulner —un cognom possiblement germànic— es l'any 1375, però no s'especifica el que fa i cobra un salari no massa alt, de tres sous (2). Encara que

suposem que no devia interrompre la seva activitat a la catedral, no torna a apareixer fins l'any 1386, aleshores cobrant ja quatre sous per dia de feina, i fent una obra concreta: la porta que dona accés a l'antiga capella de sant Bartomeu i santa Isabel d'Hongria al claustre de la Seu; els llibres de l'obra l'anomenen capella de "Madona de Sant Climent" perquè fou costejada per la muller de Francesc de Sant Climent (3); aquesta mateixa senyora feu fer un retaule que no és altre que el dedicat a sant Bartomeu i santa Isabel d'Hongria, pintat per Guerau Gener (4). En concret, la documentació ens diu que Francesc Mulner picava al portalet d'aquesta capella i que, així mateix, feia fullatges als capitells de l'esmentat portalet (5). A la mateixa capella de Madona de Sant Climent s'hi continuà treballant durant els anys 1389-1390 i al costat de Mulner trobem citats els noms de Bartomeu Despuig, Rich Alamany i un tal "Françoi" del qual en parlarem més endavant (6). El portalet en qüestió no és excessivament destacable, però no deixa de ser una obra datada i conservada de la que en sabem l'autor.

Bartomeu Despuig ja surt citat l'any 1378 cobrant quatre sous (7). Coneixem l'existència d'un mestre d'obres i possiblement també escultor que havia treballat al claustre de Vic i que, juntament amb Berenguer de Montagut, signà el contracte per a la construcció de l'església de Santa Maria del Mar, l'any 1329 (8). Altrament, existeix per les mateixes dates que ens ocupen (any 1381) un escultor anomenat Arnau Despuig que treballa a Barcelona (9); és molt probable, doncs, que ens trobem davant de tota una família d'artistes.

Tornant a Bartomeu Despuig, hem trobat una informació documental de la qual no se'n poden treure conclusions definitives, vista la seva poca claredat, però que si més no és digna d'ésser tinguda en compte; el 6 de novembre de l'any 1378 un piquer anomenat Bernat Tries i el mateix Bartomeu Despuig cobra

ven uns diners —4 sous i 6 diners cadascun per dia de feina— "per redreçar los senyals de monsenyor..." (40). I pocs dies després, el 3 de novembre, es pagava a un tal Fogasset, fuster, "per una dolça d'alber que compra obs de la segona clau que pugam, per fer una creu a la dita clau..." (41); ens preguntem si no estarien fent referència als escuts del bisbe Pere de Planella que ostenten les tres primeres claus de volta de la nau central (42) i si no podria ésser Bartomeu Despuig un dels seus autors.

Al costat de Francesc Mulner i d'altres menys remunerats, Bartomeu Despuig treballa al "cloquer" o torre de la banda del claustre entre els anys 1387 i 1390 bàsicament, sota la direcció del mestre Bernat Roca i després del seu aparellador en funcions de mestre major, Pere Viader (43).

Per les mateixes dates, B. Despuig "piqua maynells obs de la finestra sobre sent Xristofol" (44), una de les capelles del costat de l'Epístola, a l'interior del temple.

Una vegada enllestit el campanar i l'absis, l'any 1391 es procedí a la realització dels corresponents pinacles de la capçalera amb la participació, al tre cop, de Francesc Mulner, Pere Viader i el ja atans esmentat Françoi (45).

En relació a Rich Alamany, a qui hem pogut trobar treballant a la capella de Madona de Sant Climent, entre 1389 i 1391, sabem que després marxà a Mallorca, on s'ocupà de feines decoratives al portal del Mirador de la catedral de Ciutat (vegeu l'apartat 9.3.2.).

10. 2. FRANCESC MARATA

Dels artistes que treballaren al cor sota el mestratge de Pere çà Anglada, semblava, fins fa ben poc, que només dos havien assolit un paper rellevant dintre de l'escultura gòtica catalana: Antoni Canet i Pere Oller. Els altres eren únicament un nom i no comptaven a l'hora de fer un estudi de l'escultura al voltant d'aquestes dates. Un d'aquests noms era el de Francesc Marata. Historiadors com J. Mas, F. Carreras Candí o J. M. Maurell i Marimon havien donat a conèixer algunes dades documentals sobre l'escultor, però hom no va atribuir-li cap obra important ni a la catedral ni tampoc a cap altre inaret.

En revisar els llibres d'Obra de la catedral de Barcelona, ens hem adonat que Francesc Marata és un dels escultors més esmentats dintre del nostre període d'estudi, la qual cosa ens ha portat a replantejar seriosament la seva trajectòria professional, cara a poder establir d'una forma més concreta on va treballar i què és el que se li pot atribuir.

La trajectòria professional de Francesc Marata a partir de la documentació.- La primera vegada que apareix el nom d'aquest escultor és l'any 1382, durant els mesos de març, maig i juliol: aleshores és anomenat Françoi, cobra tres sous i sis diners per dia de feina i treballa com a piquer i "faarf" de l'arquitecte Bernat Roca, aleshores mestre major de la catedral (16). En un primer moment ens varem plantejar la possibilitat que aquest Françoi pogués ser l'enigmàtic Françoi Salau que, uns anys després, treballà al palau del rei Martí a Poblet, dintre de l'equip d'Arnau

Bargués. Però aquesta hipòtesi queuava descartada en apareixer citat uns folis més endavant com Françoi Marata. Es treballava aleshores a la capella de sant Pacià, la més propera de l'interior del temple a la porta que comunica amb el claustre (17).

Alguns anys després, mort Bernat Roca, tornem a trobar-lo com a piquer de Pere Viader, l'aparellador que actuava de mestre de les obres de la catedral de Barcelona; s'estava treballant en aquell moment a la capella de Madona de Sant Climent, esmentada més amunt, i Françoi —així és com surt citat— cobrava dos sous i sis diners cada dia (18). Aquesta reducció del salari no sembla pas que calgui considerar la una qüestió personal, sinó que més aviat és constatable com un fet generalitzat a la catedral, si més no per aquelles dates (19).

Durant el mateix any i el següent, Françoi treballà amb Pere Viader en la construcció de la volta de la sagristia ("...pagui an Françoy de'n Viader per V jorns que piquen a la volta de la sacristia a rao de II sous VI diners...") (20). La sagristia s'estava acabant de construir aleshores, i potser cal atribuir a Francesc Marata la traça de la seva porta d'accés a l'interior del temple, senzilla però molt elegant; no creiem que pogués fer-la llavors, ja que el salari que cobra és molt baix, però és possible que hi intervingués més endavant, quan ja el trobem citat com a imagineaire.

El mateix any 1391, Pere Viader, el seu piquer Françoi i Francesc Mulner treballaven fent les parets i la finestra de la capella de santa Bàrbara (21). Aquesta capella és colateral a la dels sants Innocents —on hi ha el sepulcre del bisbe d'Escales— i a la porta de sant Iu; originàriament s'obria a l'àmbit del temple, fins que al segle XVIII fou tapiada la seva porta i es convertí en sagristia de la capella dels sants Innocents (22). En aquest moment Francesc Marata ja cobra tres sous.

Hom pot constatar la gran activitat duta a terme durant aquell any de 1391 a la catedral, puix que entre els mesos de setembre i octubre el trobem treballant a la capçalera i cobrant per fer pinacles ("Item pagui Françoys piquer per V jorns mig que piqua als vits picnacles a rao de III sous...") (23).

L'any 1392 treballa amb altres piquers al cloquer del claustre; se l'anomena altre vegada "Françoys Maratha" i el seu salari és ja de tres sous i sis diners (24).

Això és tot el que sabem de Francesc Marata fins que la semana del 27 d'octubre de 1394 entra a treballar a l'obra del cor cobrant quatre sous ("...F. Merate novelament resabut") (25). Al cap d'un més ja rebia quatre sous i sis diners per dia de feina, essent aquesta la quantitat que cobrà fins al final, és a dir fins al moment en que es donà per acabada l'obra del cor el mes d'abril de 1399. Ens trobem amb un cas completament oposat al d'Antoni Canet qui, recordem-ho, només va treballar-hi tres mesos. Sense cap mena de dubte, l'estada de Marata al taller del cor seria decisiva per a la seva formació com imaginari. El treballar a les ordres d'un mestre com Pere çà Anglada havia d'incidir per força en la seva producció posterior, tant en el sentit del que hauria après, com en el d'una major consideració professional.

Hem pogut constatar que la primera vegada que torna a sortir citat als llibres d'obreria de la catedral, un cop enllestida l'obra del cadirat alt del cor, se li dona el qualificatiu d'"ymaginayre", mentre que anteriorment se li deia "piquer" tot i que ja havia fet algunes feines de decoració arquitectònica (pinacles). La referència documental en qüestió correspon al mes de desembre de l'any 1401; en ella s'hi parla de la intervenció de Francesc Marata en la construcció i decoració de la porta per la qual s'accedeix a la torre de la banda del claustre i, indirectament, també a l'interior del temple. Aquesta petita porta es troba

just al costat de l'anomenada porta romànica del claustre de la Seu: "Item pagui an Francesc Marata per VI jornals que havia picat per lo portalet de la torre a rao de IIII sous VI uiners...; Item pagui an Francesch Marata ymaginayre per III jornals que havia obrat en lo portal de la torre...; Item ... qui obra-va lo portalet del cap de la Seu..." (26).

Aquesta obra documentada de Francesc Marata és modesta però segueix en general l'estructura del portal d'accés a la Sala Capitular. La corona un arc de mig punt, lleugerament motllurat, i entre l'arc i la forma triangular del guardapols hi ha un espai que s'ornamenta amb traceria cega de formes quadrilobulades. De fet, no es tracta d'una porta massa significativa pel que fa a la seva decoració, però es manté dins d'una correcció de formes; els capitells amb fullatges, dels quals arrenca l'arc, estan molt deteriorats i això en dificulta l'anàlisi.

Continuant la trajectòria professional d'aquest artista, arribem a una de les informacions documentals més interessants. Arnau Bargués havia estat, d'una forma intermitent, mestre major de la catedral de Barcelona des de 1397-1398, i durant les seves absències sabem que l'havia substituït Pere Viader i, després, també Jaume Solà; però l'any 1402 era al davant de les obres i una de les empreses que aleshores li havien estat encomanades era la de fer el projecte de la nova façana principal ("Item pagui an Arnau Bargues...que avia ajudat a levar los motllos e a tressar la obra del front de la dita Seu"). El mateix dia 16 de juliol Francesc Marata col.laborava amb Bargués en la mateixa feina ("per tressar e levar los motllos...") (27). Tot i que el projecte no tirà endavant, es tractava sens dubte d'un encàrrec important i de responsabilitat; l'any 1408 un mestre francès, anomenat Carlí, faria un altre projecte —encara avui conservat a l'Arxiu de la Catedral— que tampoc no s'arribaria a realitzar.

Però el que més ~~ens~~ interessa destacar de tot l'anterior és aquesta col.laboració tant estreta entre Francesc Marata, citat com *imaginaire*, i el mestre major, Arnau Bargués; precisament perquè, molt poc abans, Bargués estava ocupat en les obres de la façana de la Casa de la Ciutat —el contracte per a la porta principal és del 1399—. Per tant —i això és el que nosaltres volem suggerir com a hipòtesi que comentarem tot seguit— entra dins del possible que aquesta col.laboració ja hagués començat a la Casa de la Ciutat.

Entre els anys 1403 i 1404 Marata treballà d'una forma molt regular a la catedral i sembla que amb certa freqüència farà feines pròpies d'un mestre d'obres, ja que poques vegades se'l cita com a *imaginaire* (28). Recordem que per aquestes mateixes dates també trobem citat, al costat de Marata, Antoni Canet.

El 23 d'agost de 1405 Francesc Marata, aquesta vegada esmentat com a "*magister domorum*", reconeixia haver cobrat 13 lliures i 17 sous que se li devien per haver fet la tomba de Dona Valensa, muller de Bernat Moner, "*de lapide Gerundense cum cohopertorio*" (29); l'esmentada tomba havia de ser col.locada a la capella de sant Antoni de la Seu de Barcelona, on la difunta havia fundat un benefici. El que és propiament la lauda sepulcral fou traslladada posteriorment a l'exterior de la catedral, on encara avui pot ser vista, empostrada en una paret del carrer de la Pietat corresponent a l'ampliació de la Sagristia feta al segle XVI; a banda i banda de la inscripció hi ha unes lletres majúscules (I.H.S.), finament ornamentades, a les

que ja hem fet esment en parlar de la façana de la Casa de la Ciutat, perquè coincideixen exactament amb els trets dels mots PAFANEL ANGLO que acompanyen a la gran escultura que corona la porta principal (vegeu apartats 7.4.3. i 8.1.1.).

Los anys després, en col.laboració amb Jaume Solà i Antoni Canet feia la traça de la porta de la nova Sala Capitular (vegeu apartat 9.3.5). De fet,

es tractava d'un encàrrec amb unes característiques molt semblants al del projecte de la façana principal de la Seu, car també aleshores havia ajudat a fer-ne la traça. Al document llegim: "Item pagui an Francesch Maratha ymaginaire per I jorn que traça al portal del Capitol..." (30).

Durant un temps desapareix de la documentació, sense que poguem precisar si això vol dir que deixi o no de treballar a la catedral, ja que sembla que manca un dels manuals d'Obreria, corresponent a l'any 1410 (31); tot i així, degué continuar exercint com a mestre de cases i imaginaire tant a la Seu com en altres indrets. Com a prova d'aquesta activitat tenim una notícia documental amb data de 14 d'agost de 1413, en la qual Francesc Marata, "magister domorum", reconeix haver rebut la important quantitat de 110 lliures de moneda barcelonina per la seva intervenció en les obres de la capella de sant Hipòlit i santa Úrsula de l'església de la Mercè, on treballà associat amb altres (32).

Finalment, el mes d'octubre de 1414 el tornem a trobar a la catedral, i concretament fent feines a la Sala Capitular. Per les característiques de l'anotació sembla que actuava com a piquer o mestre de cases: "...pagui an Francsh Merate per V jornals que avia picat per lo dit Capitol a rao de IIII sous lo jornal..." (33). Però, curiosament, el seu salari s'havia reduït, potser degut a la seva avançada edat, ja que es la darrera vegada que surt citat a la documentació (34). Convé recordar que, per les mateixes dates, Antoni Canet també consta treballant al mateix indret, però aquest darrer té un salari de cinc sous i, contràriament al que s'intueix de Marata, Canet estava en el moment de la seva plenitud, tot just abans de ser cridat a declarar al congrés gironí.

Algunes hipòtesis sobre la seva activitat.-

A l'hora de replantejar-nos l'activitat professional de Francesc Marata ens trobem amb que, si bé les notícies documentals són abundoses i ens permeten apropar nos a 33 anys de la seva trajectòria, no comptem amb obres segures pròpiament escultòriques que ens puguin proporcionar les característiques del seu estil. L'anomenat "portalet de la torre" i la traça de la porta de la Sala Capitular, ambdues obres al claustre, no ens són de massa utilitat per les seves característiques, i de la tomba de dona Valensa només ens ha arribat l'abans esmentada llosa amb la inscripció.

Som conscients que ens movem en un terreny perillós i que és molt difícil fer conjectures. Tot i així, exposarem els arguments que ens permeten de suggerir una hipòtesi.

Per començar, durant tots els anys que Marata treballa a la catedral de Barcelona es citat amb certa freqüència com a imaginaire, és a dir, com a escultor. A part del que és estrictament la concepció arquitectònica del temple, deguda sens dubte als successius mestres majors, hi ha a la catedral un important complement d'escultura decorativa, sobretot caps humans en forma de mènsula, a les finestres, a l'arrencada dels arcs, a les diferents capelles que configuren la galeria alta i, fins i tot, al trifori, i que sovint romanen fora de l'angle de visió de l'espectador sense per això deixar de ser interessants. No totes són de la mateixa qualitat ni tampoc, és evident, són fruit d'una única concepció estilística; però del que no hi ha dubte és de que mereixen un estudi detallat. Francesc Marata podria ésser perfectament l'autor d'algunes; recordem que l'hem trobat treballant a la capella de santa Bàrbara, a la de sant Pacià, etc.

Un altre aspecte de l'activitat de Francesc Marata que no podem oblidar és la seva participació a l'obra del cadirat del cor durant cinc anys, al costat d'un mestre com Pere çà Anglada, totalment inte-

grat dintre de l'estil internacional i un dels seus grans difussors. Aquesta circumstància havia de repercutir per força en la manera de fer de Marata com escultor. De fet, la documentació ens demostra que la seva situació professional millora considerablement a partir de l'any 1399 en que es dona per acabada l'obra del cor.

Prova d'aquesta nova consideració és, com ja abans hem exposat, la col.laboració estreta amb Arnau Bargués a l'hora de fer el projecte del frontispici de la Seu, l'any 1402. Altrament, sabem que Bargués compaginava els seus compromisos amb els capitulars de la catedral, amb els consellers i amb el mateix rei Martí a l'obra de Poblet, i que en totes aquestes empreses tenia un important equip d'escultors, els veritables artífexs de la renovació dins l'àmbit de l'escultura decorativa, renovació paral·lela a la que, sota les ordres de Ja Anglada, s'havia produït al taller del cor.

Arribat aquest punt, cal plantejar-se seriosament la possibilitat que Francesc Marata, un cop enllestida l'obra del cor, passés a formar part de l'equip d'Arnau Bargués i col.laborés durant un temps en la decoració escultòrica de la façana de la Casa de la Ciutat, la construcció de la qual estava plenament en marxa. Evidentment, això no vol dir que calgui considerar-lo l'únic col.laborador; la diversitat de mans que hom pot observar a l'examinar d'aprop aquesta escultura decorativa —sobretot caps humans en funció de mènsules— i també les imprecisions documentals pel que fa a la curada dels treballs, ens obliguen a admetre la intervenció de diferents escultors; Jordi Joan n'és un i potser també el seu fill Antoni (vegeu l'apartat 8.1.1.), però a la llista podem afegir-hi perfectament el nom de Francesc Marata.

El que no podem fer de moment és atribuir a Marata detalls concrets d'aquesta decoració, donat que no coneixem cap obra d'escultura de l'artista, documen-

tada i conservada alhora, que ens pugui servir de punt de referència.

Altrament, sabem que el mateix Pere çà Anglada, quan deixa l'obra del cor, comença a treballar per als consellers: fa la imatge de sant Andreu per al Saló de Cent (vegeu l'apartat 7.4.2.) i nosaltres li atribuïm l'arcàngel sant Rafael de la mateixa façana de la Casa de la Ciutat (vegeu l'apartat 7.4.3.). La trajectòria de Marata podria haver estat semblant, ja que, paral·lelament tots dos continuen treballant per a la catedral.

Per últim, dos detalls més que poden reforçar la nostra suposició. El primer fa referència a la similitud entre les lletres que apareixen a la lauda sepulcral de dona Valensa, obrada per Francesc Marata, i les que acompanyen la imatge de l'arcàngel sant Rafael.

El segon, més difícil d'acceptar però no impossible, fa referència a les semblances entre el nom de Francesc Marata i el de Francesc Marenyà que, recordem-ho, s'associà amb Arnau Bargués per obrar la porta principal de la Casa de la Ciutat. Podria tractar-se de la mateixa persona?

Dues finestres de la primera ampliació de la Sagristia de la Seu de Barcelona. - Les requïdes dimensions de la Sagristia en la que s'estava treballant a les carreries del segle XIV (ca. 1390), obligaren a fer-ne dues ampliacions/posteriors, una durant els primers anys del segle XV i una altra al segle XVI. Ambdues ampliacions donen exteriorment al carrer de la Pietat i enllacen amb les capelles radials de la capçalera de la Seu (35).

L'any 1407 s'iniciaren les obres del primer cos afegit, anomenat també Tresoreria. Algunes anotacions fetes als llibres de l'Administració de la Sagristia ens ho confirmen: "Item a IIIII dies de setem-

bre fiu fer al vas (?) una gran fossa en qui fiu metre tota la ossa que tragueren dels fossars qui eren la on foren los fonaments de la casa nova que afigen a la sagristia..." (36). L'esmentada ampliació havia d'ocupar part del cementiri que, aleshores, rodejava l'absis de la Seu. Les obres continuaven l'any següent (37) i a l'abril de 1409 ja es treballava en la construcció de la volta (38).

El motiu pel qual hem inclòs un comentari sobre aquestes obres efectuades a la Sagristia ve donat per l'existència de dues finestres ornamentades amb un delicat treball d'escultura, que hom ha atribuït a Françoi Salau i fins i tot a Pere Joan, a causa de les seves relacions estilístiques amb la decoració de la façana de la Casa de la Ciutat (39).

D'aquestes dues finestres, una comunica amb l'exterior, al mateix carrer de la Pietat, i l'altra va quedar a l'interior de la rera-sagristia o tercera estança, feta a començaments del segle XVI. La seva configuració és exactament la mateixa: ostenten un arc carpanell, molt rebaixat, i a la seva arrencada, mènsules en forma de caps humans; a la base dels muntants d'aquestes finestres s'hi poden veure també caps humans, esculpits en baix-relleu i d'una gran qualitat d'execució.

Per tot el que hem estat argumentant anteriorment en relació a la probable intervenció de Francesc Marata en la decoració de la façana de la Casa de la Ciutat, creiem que no hi ha necessitat de recórrer a la figura de Françoi Salau, un escultor que en cap moment no hem trobat documentat a la catedral, ni tampoc a Pere Joan, car suposaria potser endarrerir massa la data de la seva execució. Nosaltres proposem que sigui el mateix Marata, perfectament documentat a la catedral, l'autor d'aquesta delicada decoració.

10.3. LLORENÇ REXACH

Llorenç Rexach fou un altre dels escultors que treballaren d'una forma continuada a l'obra del cor de la catedral, al costat de Pere çà Anglada, i que, de la mateixa manera que Francesc Marata, va romandre actiu a la Seu i en altres indrets de Barcelona durant els primers anys del segle XV. Se li encarregaren indistintament obres de fusta i de pedra, en cara que pel coneixement que en tenim sembla que es formà com escultor aprenent la tècnica de tallar la fusta sota les ordres de çà Anglada. Per les obres que va arribar a fer, creiem que se l'ha de considerar més aviat un escultor secundari que no assoliria un prestigi massa destacat.

La trajectòria de Llorenç Rexach a partir de la documentació.- De fet, al "Llibre del Cor" es parla simplement d'un tal Llorenç, però creiem que cal identificar-lo amb el Llorenç Rexach que surt citat a la documentació posterior. Devia ser més jove que no Francesc Marata, ja que no se li coneix cap activitat prèvia a la seva integració en el taller del cor, i quan comença a treballar-hi se l'anomena "meçip del mestre" i cobra tres sous per dia de feina, un salari, comparativament, ben reduït. Ara bé, com ja hem comentat a l'apartat 7.3.1., Llorenç donaria aviat proves de la seva aptitud perquè ja dins del mateix any 1394 se li augmenta el salari i, fins i tot, se li fa un elogi: "...lo qual celari fou crescut al dit Lorens, crehent el en sa aptesa" (40). Aquests augments salarials s'aniran succeïnt, i arribarà a cobrar, des del juliol de 1397, quatre sous i sis diners, que és la mateixa quantitat que rebia Francesc Marata.

No creiem necessari tornar a insistir en la importància que per a qualsevol escultor en formació suposava haver treballat al cor, al costat de Pere çà Anglada; de tota manera, els pocs elements escultòrics que creiem poder atribuir a Llorenç Rexach ens porten a concloure que devia tractar-se d'un escultor limitat i que la seva integració dins de la renovació del pas del segle hauria estat molt superficial.

Un cop enllestida l'obra del cor, Rexach continuà actiu a la catedral, però treballant la pedra i cobrant una mica menys —quatre sous—; concretament, hem pogut confirmar la seva presència durant els dar-rers mesos de l'any 1403, però ignorem què feia. Al seu costat hi ha el nom de Francesc Marata (41).

Continuava treballant-hi l'any següent, però aquesta vegada obrava capitells: "...Lorenç qui obre los capitells" (42). Encara que les anotacions documen-tals no són massa clares, sembla que eren capitells del claustre.

En certa manera degué especialitzar-se en aquests tipus de feina, ja que quan l'any 1408 es posa en marxa la construcció de la porta de la Sala Capitu-lar que comunica amb el claustre, a partir de la traça o projecte fet per Jaume Solà, Antoni Canet i Francesc Marata (vegeu l'apartat 9.3.5.), Llorenç Rexach ja apa-reix esmentat com a "imaginaire" i cobra cinc sous dia-ri per fer les bases i capitells dels muntants d'aques-ta porta: "...per II jorns que obra en les xapes de les fioles del dit portal", "...per V jorns que obra en les xapes del portal del capitol..." (43). Per tant, Llorenç Rexach s'encarregà pròpiament de la decoració dels muntants, sense que això signifiqui l'exclusió d'Antoni Canet i Francesc Marata, els quals, havent do-nat el projecte i essent aleshores presents a la cate-dral, també devien col.laborar-hi d'una manera o altra.

Després d'alguns anys en que desapareix dels llibres d'Obreria de la Seu, tornem a trobar-lo citat l'any 1413, però aquesta vegada actuant de testimoni

a'un contracte. El document en qüestió fa referència als acords entre el pintor Pons Colom i el frare Bernard Lloberes de l'orde de Predicadors; Pons Colom es comprometia a pintar un tabernacle per a la imatge de santa Caterina del mateix convent de Frares Predicadors de Barcelona. La presència de Rexach com a testimoni ens porta a suggerir que potser fou ell mateix qui s'encarregà de l'obra de fusta (44); sabem que posteriorment faria obres semblants i, a més, no podem oblidar que s'havia iniciat treballant la fusta.

Ens trobem novament amb un buit documental que no creiem pas que signifiqui una manca d'activitat. Durant aquest temps (1413-1420) devia continuar treballant a la Seu i també fent obres de fusta en altres indrets, ja que el dia primer d'abril de l'any 1421 signava un contracte amb els operaris de la Cofraria de la Santíssima Trinitat de Barcelona i, encara que no en queda clar el motiu, sembla que devia tractar-se de l'obra de fusteria d'un retaule (45). Si tenim en compte que l'any 1428 Joan Mates signava unes èpoques de pagament per la pintura d'un retaule encarregat per la mateixa Confraria, podem suposar que Llorenç Rexach n'hauria estat l'autor de l'obra de fusta (46).

Des de l'any 1421 torna a sortir citat treballant a la catedral, i aquesta vegada en l'obra del cimbori que tot just s'havia començat, una vegada col·locada la darrera de les claus de volta de la nau principal. De fet, el que aleshores es construí fou la base d'aquest cimbori, amb els quatre grans arcs i les corresponents trompes dels angles.

Carreras Candi havia donat a conèixer tot un seguit d'anotacions documentals que feien referència a la construcció del cimbori; particularment interessants són aquelles que ens assabenten del transport de les pedres preparades, des de la pedrera de Montjuïc a la Seu (47).

Sabem que Bartomeu Gual, aleshores mestre major de la Seu, havia fet un viatge a València durant la

primavera de l'any 1418, possiblement per reconeixer el cimbori de la seva catedral, un dels més monumentals dintre de les característiques dels de Tarragona, Lleida o Sant Cugat del Vallès (48). Però finalment, entre 1428 i 1429 es procedí a cobrir la base del cimbori de la Seu de Barcelona, restant inacabat fins a començaments del segle actual en que es posà fi a les obres, gràcies al patrocini dels germans Girona i Vidal.

Entre els escultors que intervingueren en la realització cal citar Antoni Claperós (49), un tal Jaume Ribé o Rúbí (50) i el mateix Lloenç^e Rexach qui, aleshores es devia reincorporar de ple a les obres de la Seu, cobrant un salari superior al dels altres.

Durant els mesos de maig i juny de l'any 1421 Llorenç Rexach estava ocupat precisament en "picar en les represes de les forges de la petxina o peu de pol" (51); és a dir, en les arrancades dels arcs que conformen les petxines o, més pròpiament, les trompes angulars. Sembla que pel mes de juliol aquestes bases triangulars ja eren acabades, car el pintor Pons Colom —el mateix que uns anys abans havia pintat el tabernacle de la imatge de santa Caterina—, s'abastia dels diferents colors per a procedir a la seva policromia ("blanch", "vermello", "atzarcho", "carmini", "panys d'or") (52). La intervenció de Llorenç Rexach continuà uns mesos més. Per l'abril de 1422 treballava en la confecció de les petites claus de volta, situades en la confluència dels tres nervis, que hi ha en cada una de les trompes, i en un sector del corredor o trifori que, seguint la mateixa disposició que el de les naus, dóna la volta a tota la base del cimbori: "Item ... pagui en Lorens Rexach qui picha les claus dels peus de pol e dues cares del corrador..." (53). Hom atribuïa el conjunt d'aquesta decoració als Claperós (54).

L'escultor continuaria treballant simultàniament en obres de pedra i de fusta, ja que l'any 1424,

conjuntament amb el fuster Francesc Janer, es comprometia a obrar el cadirat del cor de l'església de Santa Maria del Mar. Els capítols tractats entre els operaris de la parròquia i els artistes són molt explícits. Havien de fer una renglera de cadires ("un rench en cascuna part del dit cor") segons el model de dues que prèviament els havien presentat, i el preu per cada una d'elles seria de quinze florins. També s'insistia molt en l'obligació que tenien els mestres de complir la seva feina sense que, entretant, poguessin acceptar cap altre treball, "entretant e fins e tro tant que les dites cadires sien perfetes e acabades..." (55).

Francesc Janer, que devia ser bàsicament un fuster capacitat (56), ja era mort l'any 1431, i sembla que, aleshores, el cadirat del cor de Santa Maria del Mar encara no estava enllestit. El dia 19 de gener d'aquell mateix any, Llorenç Rexach, assistit per altres fusters (Miquel Llop i Antoni Soler), feia una revisió de les obres per decidir què era el que encara restava per acabar (57). El que més sorprèn d'aquesta informació documental és el fet que a Francesc Janer se'l citi de la següent manera: "Francisci Ianuari, quondam, imaginatoris, civis Barchinone, magistri operis catredariam cori ecclesie Beate Marie de Mari"; perquè hom arriba a la conclusió que qui veritablement dirigia els treballs del cadirat, qui duia la iniciativa responsable, era Francesc Janer i no pas Llorenç Rexach, ja que aquest darrer necessitava l'ajuda d'altres experts en el treball de la fusta per a poder fer-ne la valoració, a rel de la mort de Janer.

No podem assegurar si llavors es continuaren les obres o si foren abandonades fins que un altre escultor, expert en aquest tipus de treballs, Macià Bonafè, fou contractat, bé fos per acabar-les, bé per fer alguna ampliació (58).

En qualsevol cas, és evident que no ens trobem davant d'un escultor massa important. L'única obra estrictament escultòrica documentada i conservada de

Llorenç Rexach és el frontal de pedra amb els signes de la Passió que l'arquebisbe Francesc Climent Sapera li encarregà per a l'altar major de la Seu de Barcelona, i que actualment es pot veure al Museu de la Catedral. Segons consta a la documentació, Llorenç Rexach hi treballava el 20 d'agost de l'any 1430; el resultat fou una obra molt modesta que no diu massa en favor d'aquest escultor (59).

Tanmateix, les estranyes circumstàncies del contracte per a l'obra de fusta d'un retaule que havia de pintar Jaume Cirera, ens obliguen a qüestionar altre cop el possible prestigi assolit per Llorenç Rexach al llarg de la seva activitat. El dia 24 de gener de l'any 1431 el pintor Jaume Cirera feia tractes paral·lels amb Llorenç Rexach i el fuster Miquel Llop. Convenia amb el primer l'obra de fusta d'un retaule, amb els seus corresponents guardapols, bancal i tabernacle central (60). I amb el segon convenia, exactament el mateix dia, "totum entallamentum sive entretallament fustis necessarium in quodam retrotabulo fustes...". Per tant, sembla tractar-se del mateix retaule i, pel que es diu, qui veritablement s'encarregaria de l'ornamentació arquitectònica seria Miquel Llop (61).

L'última d'aquestes notícies documentals es troba altre cop en els manuals d'Obreria de la Seu barcelonina. Rexach tornava a treballar al claustre de la catedral fent capitells el juny de l'any 1440 (62).

Algunes consideracions entorn de l'activitat de Llorenç Rexach.- Pel que podem deduir de la documentació conservada, Rexach alternà constantment els treballs de fusteria amb les obres d'escultura en pedra.

Com que s'han perdut els retaules l'obra de fusta dels quals sembla que havia estat feta per ell, desconeixem quines eren les seves aptituds en aquest camp.

Altrament és del tot impossible delimitar quina fou la seva participació en l'obra del cor de la catedral. Tan sols estem en condicions de dir que hauria estat profitosa per a la seva formació professional i que potser li va valdre el posterior encàrrec del cadirat de Santa Maria del Mar; tot i així, no podem oblidar que en aquesta darrera ocasió el mestre-director no era ell sinó el fuster Miquel Llop, la qual cosa no diu massa en favor del prestigi de Llorenç Rexach.

Però, en canvi, quan treballa a la catedral de Barcelona fent obres de pedra la seva situació és diferent. Podem comprovar que, durant un temps, arribava a cobrar el salari més alt, cinc sous per dia. No hi ha cap escultor actiu a la catedral a finals del segle XIV i principis del XV, a excepció del cas de ça Anglada, quan actuà de director de les obres del cor, que cobri en cap moment una quantitat superior a cinc sous. Si posem com a exemple els cassos d'Antoni Canet i de Francesc Marata, ens trobem que els seus honoraris oscil·len entre els quatre i els cinc sous diaris, depenent una mica del què fan. Per tant, la consideració de tots tres —Canet, Marata i Rexach— devia ser molt semblant.

De fet, la intervenció de Llorenç Rexach en la decoració de l'antiga porta de la Sala Capitular no el desmereix com escultor, ans tot el contrari; és una obra de factura molt delicada. D'altra banda, també són de qualitat els caps que complementen la decoració de la base del cimbori i el seu corredor, alguns dels quals deuen ser de la seva mà.

En canvi, quan l'arquebisbe Francesc Climent Sopera encarrega a Rexach la decoració del frontal de l'altar major de la Seu, el resultat és una obra mediocre, sense cap mena d'originalitat; potser cal atribuir-ho a una imposició temàtica que no deixava massa lloc al lluitament i a les imprevitzacions.

De l'exposat anteriorment se'n dedueix, però, que Llorenç Rexach excel·lí més com a escultor amb pedra que no pas com a tallista de fusta, tot i que la seva iniciació artística s'havia produït treballant a l'obra del cor al costat de Pere çà Anglada.

Finalment, encara que el coneixement documental de la seva activitat sigui parcial i ens quedin força anys per omplir, podem suposar que el lloc on fonamentalment es desenvolupà com escultor fou la catedral de Barcelona; sabem que entre 1430 i 1440 encara feia capitells per al claustre. Aquesta circumstància ens ha portat a suggerir una possibilitat. L'ala del claustre a la qual s'obre l'antiga Sala Capitular no té capelles sinó dues sales que ocupen l'espai entre l'esmentada Casa del Capítol i la capella romànica de santa Llúcia. Aquests dos espais, que devien ser construïts dintre la primera meitat del segle XV, funcionaren primitivament com a refectoris, després, com a sales de la Capbreuació i, encara més endavant, quan la gran Casa del Capítol esdevingué capella del Santíssim i de sant Oleguer, una d'elles passà a ser Aula Capitular.

De fet, són tres les portes que s'obren a aquesta ala del claustre, excepció feta del monumental accés a l'antiga Sala Capitular: la de més a l'esquerra, que és la que comunica amb la capella de santa Llúcia, i les dues del mig, que s'obrien a les sales de la Capbreuació i que ara s'han convertit en museu de la Catedral. La més antiga de les tres sembla ser la que dona a la capella de santa Llúcia (finals del segle XIV) i les altres dues, encara que no se sap amb seguretat, devien ser construïdes, aproximadament, entre els anys 1420 i 1435.

L'estructura d'aquestes tres portes és molt similar. Estan coronades per un arc conopial, motllurat i protegit per un guardapols, amb les característiques fulles escarolades i un doble floró a l'extrem superior. Les columnetes adossades dels muntants de cada una de les portes, es rematen amb capitells foliats i amb unes figures humanes de les quals, pròpiament,

arrenca el guardapols. En realitat el que veiem a cada porta és un bust masculí i un altre de femení afrontats. Aquesta solució l'hem vista constantment repetida en les portes i finestres dels edificis contemporanis, tant civils (la façana de la Casa de la Ciutat), com religiosos (en altres indrets de la mateixa catedral). Fins i tot a la finestra enlaïrada que ocupa l'espai entre les dues portes centrals, hi veiem la mateixa decoració de mènsules figurades a les arrencades del seu arc.

Aquesta varietat de caps humans o, més pròpiament, bustos, no semblen pas tots de la mateixa mà. Els de millor factura són els de la porta més propera a l'antiga Sala Capitular. La mènsula de la dreta, un mig cos de dona, elegantment guarnida amb collaret i un coll de puntes a l'escot, i agafant amb la seva mà esquerra dos ocells estilitzats, és una de les més boniques del grup.

Per les dates, algunes d'aquestes mènsules podrien perfectament haver estat fetes per Llorenç Rexach, però continuem movent-nos en un terreny molt perillós, ja que no podem fer estudis comparatius amb obres segures.

Malgrat tot, encara que admetem la intervenció de Llorenç Rexach en aquest tipus de treball, gens allunyat de la manera juvenívola de treballar que tenen els escultors de l'equip d'Arnau Bargués, no creiem que arribés a ésser un dels representants més significatius de la renovació escultòrica del pas de segle.

Per acabar, voldriem dir que el plantejament que en aquest treball hem fet de l'activitat de Francesc Marata i Llorenç Rexach no pretén ser definitiu. Desitgem continuar la nostra recerca en aquesta línia perquè estem convençuts que hi ha possibilitats d'arribar a perfilar millor la seva personalitat.

El Trentenari tenia una capella anexas, l'al-
tar de la qual es cons grà l'any 1401, però que no
restà completament enllestida fins l'any 1410. Les pa-
rets d'aquesta capella tenien respatllers de fusta i
sabem per la documentació que hem trobat que Jaume
Brot guarní els esmentats respatllers amb un "guarda-
pols ab sa ventalla ab fullatges e altre primia obra"
i que cobrà per aquesta feina de fusta 55 lliures (66).

Cal, però, suposar que les aptituds de Jaume
Brot com a obrer especialitzat en tallar ("entretallar")
fusta no devien ésser massa destacades ja que quan, un
any després, els consellers decidiren fer un retaule
per a la capella no l'encarregaren a Jaume Brot, que
ja s'havia cuidat del guarniment dels respatllers, si-
nó a Francesc Janer, un artista molt sol·licitat en
aquest tipus de feina (67); sabem que se li havia en-
carregat l'obra de fusta de retaules que després pin-
taren Pere Serra i Joan Mates (68) i que, amb Llorenç
Rexach, dirigia anys més tard l'obra del cadirat de
Santa Maria del Mar (69).

Tot i així, el retaule de Francesc Janer de-
via ésser una obra senzilla, perquè l'any 1443 els con-
sellers decidiren la seva substitució per la famosa
pintura de Lluís Dalmau, conservada en part al Museu
d'Art de Catalunya.

Però la capella encara tenia altres guarni-
ments, dissortadament perduts; un d'ells era el grup
de l'Anunciació, en pedra, que el Consell de Cent de-
cidí de posar damunt de la seva porta d'entrada l'any
1433 (70). Desconeixem a quin escultor actiu aleshor-
res a Barcelona li fou confiada la realització d'a-
questa Anunciació, però sí sabem que s'encarregà de
pintar-la l'acreditat Bernat Martorell (71).

Això és tot el que sabem sobre Jaume Brot
i el seu entorn artístic. No li coneixem obres conser-
vades i només podem constatar documentalment la seva
activitat. Però, si més no, l'exposat més amunt és
un argument més en favor d'allò que hem volgut demos-

trar des d'un bon començament: que l'obra del cor de la catedral formà una gran part dels escultors actius a Barcelona durant els primers anys del segle XV.

10.5. NOTES

- (4) Cal advertir que aquests no són els únics piquers que surten citats en els llibres d'Obreria de la Seu. De totes maneres sembla que són els que cobren quantitats més altes, la qual cosa els situa en un nivell professional superior als altres. Francesc Mulner, Bartomeu Despuig i Rich Alamany ja eren citats a l'obra de PIFERRER, P.: Recuerdos y Bellezas de España, vol. I: Cataluña, pp. 57-58.
- (2) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1375-1377, fol. 45vº.
- (3) Vegeu informació sobre aquesta capella a MAS, Mn. J.: Notes Històriques del Bisbat de Barcelona, vol. I: Taula dels altars y capelles de la Seu de Barcelona, Barcelona, 1906, pp. 75-76.
- (4) El retaule de sant Bartomeu i santa Isabel d'Hongria és una de les poques obres perfectament documentades de Guerau Gener, avui conservat en una de les capelles de la girola de la Seu (vegeu DURAN i SANPERE, A.: Un deixeble del pintor Lluís Borrassà a la catedral de Barcelona, III, "Vida Cristiana", nº 20, (Barcelona, 1932-1933), pp. 123-131).
- (5) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1385-1387, 28 d'abril de 1386: "Item pagui an Francesch Mulner, piquer, per III jorns que piqua al portalet prop de la capella de G. Oliver qui a preu de IIII sous munten XII sous".

- "Item pagui an Francesch Mulner, piquer, per II jorns que feu fullatges als capitells del porta let...". Aquesta notícia fou donada a coneixer, encara que sense transcriure-la totalment, per MAS, J.: Notes d'esculptors antics a Catalunya, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras", vol. VII, (Barcelona, 1913-1914), p. 116.
- (6) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1387-1389, fols. 85vº i 86.
- (7) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1377-1379. fol. 72.
- (8) DURAN i SANPFRÉ, A.: Els constructors de l'església de Santa Maria del Mar (1329-1460), dins Barcelona i la seva història: L'art i la cultura, Barcelona, 1975, pp. 225-228.
- (9) Segons un document publicat per RUBIO i LLUCH, A.: Documents per la Història de la Cultura Catalana Mig-evaí, vol. II, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1921, p. 229. Aquest document porta data de 4 de maig de 1381 i és una carta que la reina dirigeix al batlle de Barcelona tot manant-li que prohibeixi al "maestre de ymatges" Arnau dez Puig picar guix a la seva casa, prop del carrer Ample, perquè els veïns s'han queixat.
- (10) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1377-1379, fol. 100.
- (11) Idem, idem, fol. 102.
- (12) Sobre la col·locació d'aquests escuts del bisbe Planella a les tres primeres claus de volta de la nau, vegeu l'apartat 7.1.1.
- (13) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1385-1387, fols. 73vº, i 74vº. Idem, idem, anys 1387-1389, fols 10 i 12. Idem, idem, anys 1389-1391, fols 25 i 59 vº i ss.

Entorn de la construcció del cloquer de la banda del claustre, vegeu també CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la catedral de Barcelona, vol. VII, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras", (Barcelona, 1913-1914), pp. 128-131.

- (14) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1385-1387, fols. 82vº i ss. La referència a Bartomeu Despuig picant maï nells es repeteix diferents vegades al mateix llibre.
- (15) CARRERAS CANDI, F.: Les obres..., op. cit., p. 30.
- (16) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1379-1381, fols. 105, 109vº, 110 i 113vº. Vegeu Apèndix documental, docs. 21, 22 i 23.
- (17) MAS, Mn. J.: Notes històriques..., I: Taula dels altars..., op. cit., pp. 58-59.
- (18) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1389-1391, fols. 68 i ss. Més amunt ja hem constatat la intervenció paral·lela en aquesta capella de Bertomeu Despuig i Francesc Mulner.
- (19) No existeixen dades massa segures sobre fluctuacions de salaris per aquests anys (vegeu CARRERE, C.: Barcelona, 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi, vol. II, Barcelona, 1978, pp. 147-153).
- (20) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1389-1391, fols. 38 i ss. Idem, idem, anys 1391-1393, fols. 7 i ss.
- (21) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1391-1393, fols. 10vº, 11, 11vº, 12, 13, 13vº, 14 i 15vº. De tota manera Francesc Mulner devia ser qui pròpiament es cuidava de la decoració arquitectònica, ja que cobra

més i fa capitells.

- (22) MAS, Mn. J.: Notes històriques..., op.cit., p. 25; també MAS, Mn. J.: Guia-Itinerario de la Catedral de Barcelona, Barcelona, 1916, p. 61.
- (23) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1391-1393, fols. 19, 19vº, 20, 21vº, etc. També hi treballen Pere Viader i Francesc Mulner, entre altres. Vegeu també CARRERAS CANDI, F.: Les Obres..., op. cit., p. 30.
- (24) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1391-1393, fol. 64.
- (25) A.C.B. Llibre d'Obra, "Llibre del Cor", anys 1394-1399, fol. 5vº.
- (26) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1401-1403, fols. 12, 12vº i 14. Només una part havia estat publicada per MAS, Mn. J.: Notes d'esculptors..., op. cit., p. 116. Vegeu Apèndix documental, doc 61 bis.
- (27) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1401-1403, fol. 26. L'essencial d'aquest document fou donat a conèixer per MAS, Mn. J.: Notes d'esculptors..., op. cit., p. 116. Citat també per CARRERAS CANDI, F.: Les obres..., op. cit., pp. 27 i 135. Vegeu Apèndix documental, doc. 63 bis.
- (28) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1403-1405, fols. 14vº i 18; idem, idem, anys 1403-1405₂, fols. 16vº i 17vº. Vegeu Apèndix documental, docs. 72 i 73.
- (29) A.H.P.B. Gerard Basset, 6 "Primus liber comunis", anys 1405-1406, sense foliar. Vegeu Apèndix documental, doc. 78. La referència exacta, encara que no la transcripció, havia estat donada per MADURELL i MARIMON, J. M.: Contatos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (siglos XIV-XVI), "Estu-

dios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos", I, (Barcelona, 1948), p. 176.

- (30) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1405-1407. fol. 89. Publicat per TERÉS i TOMÀS, M.R.: Una nova aportació a l'obra d'Antoni Canet, "D'Art", nº 8-9, (Barcelona, 1983), p. 202. Vegeu Apèndix documental, doc. 85.
- (31) Hi ha un manual que comprèn de l'any 1409 al 1437, però no sembla correspondre's amb l'agrupació cronològica habitual d'aquests llibres de comptes.
- (32) A.H.P.B. Pere Granyana, 15, "Vicesimum secundum manuale", anys 1413-1414, fol. 44vº. La referència exacta, encara que no la transcripció, havia estat donada per MADURELL i MARIMON, J.M.: Contratos de obras..., op. cit., p. 177. Vegeu Apèndix documental, doc. 97.
- (33) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1413-1415₁, fol. 82vº.
- (34) Un cas que podem considerar semblant és el de Guillem Bofill, salvant les distàncies. També ell cobra cada cop menys fins desaparèixer totalment dels llibres d'Obreria de la catedral de Girona.
- (35) MAS, Mn. J.: Guia-Itineràrio..., op. cit., pp. 41-42.
- (36) A.C.B. Administració de la Sagristia, any 1407, fol. 87.
- (37) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1407-1409, fols 28vº i 29vº.
- (38) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1407-1409, fol. 40: "Item pagui per XXX puntals de pi que havia comprats obs de la volta de la Sagristia...".

- (39) AINAUD, J., GUDIOL, J., VERRIÀ, F.P.: Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona, vol. I, Madrid, 1947, p. 51.
- (40) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1394-1399. "Llibre del Cor", Vegeu Apèndix documental, doc. 37.
- (41) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1403-1405₂, fols. 14vº i 18. Vegeu Apèndix documental, doc. 72.
- (42) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1403-1405₂, fols. 44, 45vº, 52, 52vº, 53, 53vº, 54 i 54vº. En fa esment MAS, J.: Notes d'esculptors..., op cit., p. 117.
- (43) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1407-1409₂, fols. 25vº, 26 i 26vº. Publicat per TERÈS i TOMÀS, M.R.: Una nova aportació..., op. cit., p. 203. Vegeu Apèndix documental, doc. 89.
- (44) MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. III, "Alales y Poletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. X, (1952), pp. 209-210, doc. 659.
- (45) Idem, idem, pp. 224-225, doc. 682. Vegeu Apèndix documental, doc. 103. El mateix Madurell i Marimon ens assabenta d'un altre document, aquest del 5 de desembre de 1420, on Llorenç Rexach apareix citat com a testimoni i, pel seu contigut, es dedueix que les relacions amb pintors devien ser constants, molt probablement perquè una de les activitats usu als d'aquest escultor seria la de fer l'obra de fusteria de retaules (MADURELL i MARIMON, J.M., op. cit., pp. 227-228, doc. 686).
- (46) En aquest sentit es pronunciava el mateix MADURELL i MARIMON, J.M., op. cit., p. 225.

- (47) CARRERAS CANDI, F.: Les obres..., op. cit., p. 313-315.
- (48) Idem, idem, p. 313, nota 470.
- (49) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1421-1423₄, fol. 44v^o: "Item lo die mateix (3 janer 1422) pagui en Anthoni Claperos esmeginayre per IIII jorns que feu per pichar les represes del simbori a rao de IIII sous VI diners per jorn...".
- (50) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1421-1423₄, fols, 60v^o 63: "Item lo die matex (6 de juny 1422) pagui an Jacme Ribe qui esta ab lo mestra e fa los capitells e les fulles de los capitells per III jorns a rao de III sous VI diners per jorn...". "Item lo die matex (20 juny 1422) pagui en Jacme Rubi qui picha capitells del pilar sobre Sent Climent...".
- (51) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1421-1423₄, fols. 14, 15, 16 i 17v^o. N'havia fet esment MAS, Mn. J.: Notes d'esculptors..., op. cit., p. 117. Vegeu Apèndix documental, doc. 104.
La consideració que Llorenç Rexach rebia aleshores era superior a la del desconegut Jaume Ribe i a la del mateix Antoni Claperós, ja que cobrava cinc sous per dia de treball.
- (52) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1421-1423₄, fol. 22v^o. CARRERAS CANDI, F.: Les obres..., op. cit., p. 510, nota 490, dóna tan sols una part de la transcripció. Vegeu Apèndix documental, doc. 105.
- (53) CARRERAS CANDI, F.: Les obres..., op. cit., p. 314. Vegeu Apèndix documental, doc. 106.

- (54) AINAUD, J., GUDIOL, J., VERRIE, F.P.: Catálogo Monumental..., op. cit., p. 58. Els autors no parlen de la intervenció de Llorenç Reixach i consideren que tot es deu als Claperós, quan, en realitat, Antoni Claperós hi treballa al mateix temps que Reixach i, aleshores, aquest darrer cobra més.
- (55) MADURELL i MARIMON, J.M.: El arte en la comarca alta de Urgel, "Añales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol. IV, (1946), pp. 52-53.
- (56) Sobre Francesc Janer en donem algunes referències a l'apartat 10.4., però ja podem avançar que sempre és anomenat fuster i mai escultor. Per tant, no deixa de sorprendre que la seva consideració en l'obra del cadirat de Santa Maria del Mar sigui superior a la de Llorenç Rexach, ja que sabem que aquest darrer era escultor i, alhora, tenia experiència en aquest tipus de treball.
- (57) MADURELL i MARIMON, J.M.: El arte en la comarca..., (1946), op. cit., pp. 53-54, nota 129.
- (58) Sobre Macià Bonafè vegeu TERES TOMÀS, M.R.: Macià Bonafé y el coro de la catedral de Barcelona. Nuevas consideraciones en torno a su intervención, "Boletín de la Fundación «Camón Aznar»", en premsa.
- (59) A.C.B. Llibre d'Obra, anys 1429-1431, fol. 73. MAS, Mn. J.: Notes d'esculptors..., p. 117 dóna part de la transcripció. Vegeu Apèndix documental, doc. 109.
- El dia 8 d'octubre del mateix any 1430 el frontal obrat per Rexach era col·locat a l'altar major: "Item a VIII bastays qui possaren la peura qui fos posade devant l'altar major, la qual aporta-

ren de la loja hon piquen", (A.C.B., Llibre d'Obra, anys 1429-1431, fol. 74).

- (60) A.H.P.B. Bernard Pi, 23, "Trigesimum sextum manua le comune", anys 1430-1431, fol. 56: "Laurencius Rexach, ymaginator, civis Barchinone ... convenio et promitto vobis Jacobo Cirera pictori ... operatum vobis quoddam retrotabulum fustis longitudinis sive altitudinis decem nonem palmores et latitudinis quindem palmores ... un guardapols et un banchal operatum et laboratum bona fusta ... in medio dicte retrotabuli quidem tabernaculum fustis altitudinis trecem palmores et medium...". Encara que no en feia la transcripció, aquest document era citat per SANPERE i MIQUEL, S.: Los Cuatrocentistas Catalanes, vol. I, Barcelona, 1906, p. 178, i posteriorment per MADURELL i MARIMON, J.M.: El arte en la comarca ... (1946), op. cit., p. 51, nota 127.
- (61) SANPERE i MIQUEL, S., op. cit., p. 178, i MADURELL i MARIMON, J.M., op. cit., p. 51.
- (62) MAS, Mn. J.: Notes d'esculptors..., op. cit., p. 117: "Per 4 jorns que ait Rexach obrà capitells dels pilars del claustre l'Obra li pagà 16 sous a rahó de 4 sous lo jornal, en lo mes de juny de 1440 (Arx. Cat. A. de l'Obra, 1439-41, fol. 86)".
- (63) A.C.B. Llibre d'Obra, "Llibre del Cor", anys 1394-1399. Vegeu Apèndix documental, doc. 37.
- (64) MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo..., III, op. cit., pp. 179-183. L'autor transcriu la totalitat del document, l'original del qual es troba a l'A.C.A., reg. 2277, fols. 114v^o-116.

- (65) Sobre el primitiu Trentenari i la seva capella, vegeu DURAN i SANMILL, A.: La Casa de la Ciudaad. Historia de su construcción. Guia para su visita, Barcelona, 1951, pp. 34-38.
- (66) I.M.H.B. Clavaria, serie XI, nº 33, anys 1409-1410, fol. 77vº. Vegeu Apèndix documental, doc. 91.
- (67) I.M.H.B. Clavaria, serie XI, nº 34, any 1410, fol. 136. MADURELL i MARIMON, J.M.: El arte en la comarca..., op. cit., p. 54, nota 133, en adóna la referència exacta sense la transcripció.
- (68) Sobre l'obra de fusta d'un retaule que després de la pintaria molt probablement Pere Serra, se'n coneixen els capítols entre Francesc Janer i els preveres de sant Hilari: A.H.P.B. Joan Nadal, 6, mensual, any 1399, fol. 57vº (vegeu Apèndix documental, doc. 43); en adóna la referència MADURELL i MARIMON, J.M.: El arte en la comarca..., op. cit., p. 54, nota 130.
- Sobre l'obra de fusta d'un retaule per a la capella de santa Anna i sant Miquel Arcàngel de la Seu de Barcelona, l'any 1406, que posteriorment pintaria Joan Mates, vegeu MADURELL i MARIMON, J.M.: El arte en la comarca..., op. cit., p. 54, nota 132, i, del mateix autor, El pintor Lluís Borrassà. Su vida..., II, op. cit. p. 321.
- (69) Vegeu l'apartat 10.3. d'aquest mateix treball.
- (70) I.M.H.B. Llibre del Consell, vol. 1-29, anys 1412-1433, fol. 53vº (vegeu Apèndix documental, doc. 111). També al mateix I.M.H.B., Del liberacions del Consell, vol. I, anys 1433-1437, fol. 2 (vegeu Apèndix documental, doc. 112). DURAN i SANMILL, A.: La Casa de la Ciudaad..., op. cit., p. 37,

adona la referència però no en concreta la procedència.

(71) LUFAN i SANPERE, A., *idem*, p. 35.

11. CONCLUSIONS

CONCLUSIONS

En iniciar ens vàrem proposar l'estudi i alhora la revalorització d'una etapa que, per a nosaltres, era una de les més importants dintre de l'escultura gòtica catalana. Tot i que encara queden problemes sense resoldre i preguntes sense resposta, el que sí podem afirmar és que som davant d'un moment extraordinàriament creatiu i que no pot ser considerat en absolut una etapa de transició. De cada apartat hem intentat extreure'n les conclusions, unes generals i altres que afecten qüestions més concretes, que, a manera de resum, sintetitzarem tot seguit.

En primer lloc, creiem que ha quedat ben clar que la ciutat de Barcelona es converteix, aproximadament a partir de l'any 1360, en un veritable centre que aglutinarà els millors artistes del moment. Les empreses més importants que aleshores es posen en marxa a la Corona d'Aragó són confiades a artistes de Barcelona o, si més no, formats en aquesta ciutat. Quan l'arquebisbe de Saragossa, Lope Fernández de Luna, decideix fer-se construir un sepulcre crida a un escultor de Barcelona, Pere Moragues, actiu des de fa temps a la ciutat comtal, on té obert el seu obrador. Uns anys després, quan Martí l'Humà vol construir un palau a l'interior del monestir de Poblet, encomanarà l'empresa a un arquitecte de Barcelona, Arnau Bargués, que arribarà a Poblet acompanyat pels millors escultors del seu equip barceloní. I, anant encara més lluny, quan el Capítol de la Seu de Girona decideix reemprendre definitivament la construcció de la nau única, escollirà a un escultor i arquitecte de Barcelona, Antoni Canet, com a col.laborador de Guillem Boïll. Aquests fets no poden ésser fruit de circumstàncies casuals, ans bé, palesen la força que en

aquest moment té Barcelona en el camp artístic.

Hom sap que Catalunya experimenta a la segona meitat del segle XIV una davallada en el terreny polític i econòmic que es fa ben palesa a partir de l'any 1380; però en cap moment aquests símptomes de crisi no afecten a la producció artística que serà més rica que mai, ni tampoc no tenen conseqüències generals massa immediates. Pels volts de l'any 1400 Barcelona continua sent, com molt bé ha demostrat C. Carrere, un centre econòmic i, d'una forma molt més acusada encara, un centre artístic. Estem en condicions de poder afirmar, després d'haver dut a terme la nostra recerca, que Barcelona produirà del millor de l'escultura d'aleshores, no només de la Corona d'Aragó sinó també de la resta de les terres peninsulars. La intensa activitat constructiva que es viu a la ciutat comtal a llarg del segle XIV, sota el mecenatge de la reialesa, l'Església i la mateixa Ciutat, propiciarà la creació, cap a la fi del segle, d'una veritable escola d'escultura que aplegarà als millors noms del moment. Des de Pere Moragues fins al mateix Pere Joan, passant per Pere çà Anglada, l'equip d'escultors d'Arnau Bargués, Antoni Canet, Francesc Marata, Llorenç Rexach, inclús Jordi Joan en la seva darrera etapa, tots ells seran ciutadans de Barcelona i tindran oberts els seus tallers a la capital del Principat.

Després de Pere Moragues, que desenvoluparà la seva activitat d'una forma aïllada —no en coneixem precedents directes ni tampoc conseqüències immediates que ens permetin suposar l'existència de deixebles—, però a qui hem de considerar veritablement com a l'introduïdor del canvi, preocupat per la recerca de naturalisme i fins i tot per la individualització retratística, hem pogut demostrar que a l'entorn de l'any 1400 apareixen a la ciutat de Barcelona dues personalitats extraordinàriament ben definides que promouran dos grans nuclis de creativitat. Una d'elles és l'escultor Pere çà Anglada, que tindrà capacitat suficient com per po-

der configurar una veritable escola al voltant de la construcció del cor de la catedral; l'altre és l'arquitecte Arnau Bargués, amb qui col·laborarà un equip d'escultors extraordinàriament ric i renovador, que presentarà uns paral·lels estilístics inqüestionables amb l'obra del cor. Si bé coneixem perfectament els noms dels escultors que treballaran sota el mestratge de ça Anglada, i n'hem pogut constatar^a la participació posterior en altres obres portadores totes elles del mateix esperit renovador sorgit del cor, ho ignorem quasibé tot dels escultors que treballen sota la direcció de l'arquitecte Arnau Bargués; tan sols hem pogut confirmar la presència de Françaç Salau, que s'anomena piquer de Barcelona i que sembla que ha de ser el veritable autor de la decoració pobletana. Ara bé, encara que de moment estem obligats a mantenir aquesta mena d'anonimat respecte de l'equip que treballa amb Bargués, estem en condicions de poder afirmar que alguns dels escultors actius al cor de la catedral de Barcelona treballaran també en la decoració de les obres encarregades a Arnau Bargués. La identitat de criteris estilístics existent entre els dos grups no pot ser deguda únicament a una proximitat geogràfica.

En relació amb l'anterior, hem volgut insistir en la importància que, per a nosaltres té el fet que Arnau Bargués, a més d'arquitecte reial i de la ciutat, hagi estat mestre major de la catedral de Barcelona durant un període que, amb algunes interrupcions, va de l'any 1397 fins el 1405, aproximadament. Per tant, el seu mestratge coincideix plenament amb la construcció del cadirat alt del cor i amb el moment immediatament posterior. Mentre Bargués serà mestre major, treballaran en les obres de la catedral alguns dels escultors que hem trobat actius al cor; aquest és el cas de Francesc Marata, Antoni Canet i Llorenç Reixach, a qui nosaltres identifiquem amb el "Llorenç" citat al Llibre del Cor. La intervenció d'aquests artistes en treballs decoratius realitzats a la Seu durant els primers anys

del segle XV i, possiblement, en altres construccions encomanades a Arnau Bargués, és suficient per justificar la identitat de criteris entre unes realitzacions i les altres, és a dir, entre la decoració del cadirat del cor, la de portes, finestres, capitells, mènsules, claus de volta, etc. a la mateixa Seu, i la dels edificis civils encarregats a Bargués, sobretot la façana de la Casa de la Ciutat de Barcelona i el palau del rei Martí a Poblet.

Aquest ambient tan unitari que a l'entorn del 1400 es respira a l'escultura, que té com a centre la ciutat de Barcelona i com a punt de partida l'obra del cor, no és altra cosa que l'estil internacional, un qualificatiu que fins ara s'havia aplicat a Catalunya bàsicament a les arts del color, pintura i miniatúra, però que, creiem, té el seu paral·lel a l'escultura, tal i com ja vàrem insistir en la nostra memòria de llicenciatura. Aquest art refinat que es recrea en la representació d'indumentàries luxoses, que confereix moviment a les figures mitjançant un extraordinari sentit del ritme aplicat a la disposició del plegat de les robes, que es complau en la representació dels aspectes quotidians i anecdòtics..., queda esplèndidament configurat en el cor de çà Anglada. I aquest mateix estil es el que veurem desenvolupar-se a l'escultura decorativa de la mateixa catedral i dels edificis civils d'Arnau Bargués.

Per tant, podem afirmar sense por d'equivo-car-nos que la decoració que d'una forma estratègica, mai no excessiva, omple les realitzacions arquitectòniques d'aleshores, no ocupa un lloc secundari sinó que es converteix en una de les millors manifestacions artístiques del moment.

Pel que fa a l'escultura monumental, bàsicament sepulcres i imatges exemptes, duta a terme pels mateixos artistes, les seves característiques no estan allunyades en absolut de l'exposat anteriorment, encara que en elles es palesa millor l'apropament al realis

me i el gust per la individualització dels rostres i de les actituds.

A mesura que anavem avançant en la nostra recerca documental i estilística vèiem que era incòmode i inexacte el qualificatiu de borgonyó per a aquesta escultura de l'escola de Barcelona. Com una qüestió general que afecta al conjunt del nostre treball, hem pogut demostrar que les novetats escultòriques que es fan evidents en la producció barcelonina del pas de segle, no impliquen exactament una relació amb l'art borgonyó, centrat en la figura de Claus Sluter, com s'havia anat repetint de manera una mica formulària. El que es fa aleshores a la capital del Principat no té gaire a veure, per exemple, amb l'obra de Janin Lome a Pamplona, on sí es faran ben palesos els contactes amb l'escola sluteriana, ni tampoc amb els sepulcres castellans clarament borgonyons, alguns dels quals se'n van ja cap a mitjans del segle XV.

La novetat que suposa l'escultura catalana d'aquest moment, enfront de l'art trescentista d'un Cascalls o d'un Aloi, només podem explicar-la si admetem un contacte directe o indirecte amb l'art que, a partir dels anys 60, s'havia desenvolupat a les terres del nord de França i que tenia com a gran centre París i la cort de Carles V, sense oblidar el mecenatge dels seus germans, sobretot el duc Joan de Berry; un art que havia precedit a l'esclat de la producció de Claus Sluter a Dijon.

El justificat protagonisme de Sluter havia fet oblidar als historiadors la producció artística anterior, on precisament calia cercar les arrels de l'esclat dijonès. La constatació de la presència de Claus Sluter a Brussel·les, amb anterioritat a l'anada a Dijon, havia dut a creure que el caracter revolucionari del seu art tenia el seu origen als Països Baixos i pràcticament no es prenia en consideració, pel que feia a l'escultura, l'art desenvolupat a París sota el patrocini de Carles V. El mecenatge d'aquest rei i del seu germà el duc de Berry envers les arts

del color, havia propiciat la configuració de l'estil internacional. Però també sabem que tant l'un com l'altre varen promoure la construcció de grans edificis i que, per a decorar-los, així com per a fer les seves tombes i les dels seus avantpassats, s'envoltaren dels millors escultors del moment; però la majoria d'aquestes obres s'han perdut, així com també els edificis que les propiciaren.

Darrerament s'ha tornat a insistir en la importància de París que, amb Carles V, es converteix en centre d'atracció de molts escultors que, si bé venen d'altres llocs, sobretot de més al nord (Valenciennes, Cambrai, Marville, Fruges o Brussel·les) configuren la seva manera de fer en l'ambient de la cort i des d'aquesta actuen com a punt de partida de l'esclat borgonyó.

El castell de Vincennes és una de les poques edificacions propiciades pel monarca que han arribat als nostres dies i, precisament, fou la decoració escultòrica d'aquest edifici la que va cridar-nos l'atenció d'una forma molt especial. Estem en condicions de poder afirmar que els paral·lels estilístics entre l'escultura que té com a centre la cort de París però que s'extén cap a Bourges, Poitiers i fins i tot Avinyó, i la que es desenvolupa a Barcelona cap a l'any 1400 són inqüestionables.

Relacionat amb l'anterior i sobretot de cara a poder justificar aquests contactes, volem insistir en algunes qüestions que ja hem comentat al

nostre treball. Per aquestes mateixes dates les relacions de Barcelona amb París són importants, no únicament en l'aspecte comercial —una de les grans rutes d'aquest comerç neix a Barcelona i arriba fins a Bruges—, sinó sobretot en l'àmbit cultural. D'altra banda, hom coneix l'afrancesament de la cort catalano-aragonesa, en especial durant el regnat de Joan I. Tampoc no podem descartar la possibilitat de viatges fets per escultors catalans a les terres del nord de França,

ni tampoc la de vingudes a Barcelona d'artistes formats a París. Si més no, sabem que Pere çà Anglada, abans de començar l'obra del cor de Barcelona, se'n va a visitar altres cors i, com molt bé diu la documentació, arriba fins les terres del rei de França; no oblidem que és precisament l'obra del cadirat del cor de la Seu barcelonina una de les que millor reflecteixen aquestes relacions estilístiques amb l'escultura decorativa dels edificis patrocinats per membres de la família reial francesa.

No obstant, estem convençuts que aquestes relacions amb l'escultura del nord de França no signifiquen dependència ni tampoc inferioritat; al contrari, l'escultura decorativa dels edificis parisencs o connectats amb l'art de la capital és clarament inferior en qualitat a la que, per exemple, veiem desenvolupar-se als edificis d'Arnau Bargaés.

A més a més, quan Barcelona es troba en el moment de la seva plenitud creadora, l'art que té com a centre a París ha perdut el seu paper capdavanter i la força aclaparadora de Claus Sluter a Dijon encara trigarà una mica a fer-se sentir. Per tant, durant aquest interval l'escultura que es farà a Barcelona s'ha de considerar com d'allò millor, no ja de la Corona d'Aragó ni dels altres regnes peninsulars, sinó d'arreu d'Europa.

En un altre ordre de coses però també dintre d'aquestes qüestions generals que afecten a la producció de l'època, hem pogut confirmar l'inexistència de retaules esculpits, si més no pel que fa a Barcelona en aquestes dates. Els retaules que s'encarregues aleshores són pintats i la intervenció dels escultors es limitarà a configurar la seva estructura arquitectònica en fusta i a afegir algunes imatges esculpides com a complement de l'obra pintada. En canvi assoliren paper prioritari els sepulcres, les imatges exemptes i l'escultura decorativa; aquestes són les comandes més freqüents que es fan als escultors. El coneixement docu-

mental ens demostra, d'altra banda, que la majoria d'aquests escultors foren també arquitectes, i, a l'inrevés, els arquitectes podien fer feines escultòriques. Així, a Arnau Bargués, al costat d'empreses arquitectòniques d'envergadura, se li pot encarregar l'obra d'una llosa sepulcral; Francesc Marata treballa indistintament com a escultor i com a mestre de cases; Antoni Canet, mestre d'imatges, assoleix amb aquest qualificatiu el càrrec de mestre major de l'obra de la nau única gironina; o el mateix çà Anglada, si és que un document que parla d'un Pere çà Anglada mestre de cases fa referència al nostre escultor.

A partir de la recompilació de dades documentals i de l'anàlisi estilística, creiem haver perfilat cada una de les figures que integren el nostre treball. Pere Moragues torna a ocupar el lloc que, ben segur, tingué a la seva època; l'estudi detallat de la documentació ens ha permès constatar que al seu temps fou el millor escultor i orfebre de la Corona d'Aragó, que una de les seves especialitats fou la realització de sepulcres i que rebé comandes no només de la reialesa —recordem que fou nomenat familiar i domèstic del rei—, sinó també de la noblesa i de les autoritats eclesiàstiques. Però la manca d'obres conservades havia fet el seu estudi poc atractiu. Hem pogut confirmar alguna atribució i fer-ne de noves, la qual cosa pot enriquir considerablement la seva trajectòria professional.

L'escassa informació que ens proporcionen els documents de les circumstàncies personals i familiars que envolten a alguns dels nostres artistes ens ha portat a plantejar-nos preguntes que, de moment, no tenen resposta. Una de les trajectòries professionals més estranya és la d'Antoni Canet i, potser, si la documentació hagués estat més generosa podríem esbrinar-ne les causes. De moment l'únic que hem pogut constatar és que Canet apareix i desapareix quasibé sempre de forma sobtada; això es fa del tot evident quan treballa a la ca-

tedral de Barcelona, amb l'agreujant que se l'anomena mestre d'imatges en un determinat moment i, poc després, se l'esmenta com a picador de pecres. Potser les raons calgui cercar-les en el seu caracter o en l'existència de desavinences amb els membres del Capítol. Resulta encara més incomprendible que, després d'haver fet el sepulcre del bisbe d'Escales, una de les millors obres de l'escultura funerària d'Europa, el trobem altre cop treballant a la catedral però barrejat entre els altres piquers i ni tant sols amb el qualificatiu d'"imaginaire". De moment, però, ignorem quines poden haver estat les causes d'aquesta estranya consideració professional.

No oblidem que havia passat alguna cosa semblant amb Pere de Sant Joan, qui, després d'haver demostrat de forma ben palesa les seves aptituds com a escultor i com a arquitecte a Girona, Elna i a les Illes, quan se li encarrega l'obra del cor de Santa Maria de la Seu d'Urgell, els capitulars li retiren al cap d'un temps la confiança, tot argumentant que no és un mestre apte per fer aquella feina. En aquests casos no sembla pas que s'hagi de pensar en una pèrdua de facultats per part dels artistes, sinó més aviat en qüestions de desavinences personals amb els clients per raons que, ara per ara, ignorem.

Volem fer constar l'important que per a nosaltres ha estat la recerca documental per a poder perfilar algunes personalitats artístiques fins ara pràcticament desconegudes. Aquest és el cas d'escultors com Francesc Marata, Llorenç Rexach o el mateix Jaume Brot. Hem pogut comprovar la intervenció dels dos primers, al costat d'Antoni Canet, en la construcció d'una de les peces més boniques del claustre de la catedral de Barcelona, la porta de l'antiga Sala Capitular, una vegada enllestida l'obra del cor. Pel que fa a Jaume Brot, una notícia documental fins ara inèdita ens ha permès de confirmar la seva activitat com "entretallador" de fusta i la seva participació en l'ornamentació de la desapareguda capella del trentenari a la Casa de

la Ciutat de Barcelona.

Però el que per a nosaltres és més positiu de cara a una investigació futura es el fet d'haver trobat tot un seguit d'informacions que fan referència a la presència constant de Francesc Marata i Llorenç Re^vxach, i l'intermitent d'Antoni Canet, treballant a la catedral de Barcelona, un cop acabada l'obra del cor. Creiem que l'exàmen pacient i detallat de tota l'escultura que decora les finestres que s'obren a l'exterior de la Seu, les capelles interiors i del claustre, i els llocs més amagats de la galeria alta i del trifori, farà possible el definir l'estil d'artistes com Marata i Rexach fins ara no identificat i, alhora, atribuir-los algunes de les obres d'aquest pas de segle, encara sense paternitat. En aquest sentit hem volgut insistir en la col.laboració, ja coneguda però no prou valorada, entre Francesc Marata i Arnau Bargués a la catedral, perquè creiem que, una vegada hàgim pogut perfilar millor l'estil del primer, podrem atribuir-li una part de la decoració de la façana de la Casa de la Ciutat.

El fet d'haver revisat, aplegat i transcrit per primera vegada, d'una manera global i completa, totes les notícies documentals conegudes que fan referència a aquests artistes, de les quals algunes únicament havien estat citades i d'altres només transcrites en part, ens ha permès delimitar molt millor l'amplitud de la seva obra, tant la conservada com la que s'ha perdut. Aquesta documentació parcialment coneguda hem pogut ampliar-la amb tot un seguit de notícies fins ara inèdites que ens han portat a la revisió d'alguns plantejaments tradicionals, a suggerir noves hipòtesis i, de vegades, a extreure'n conclusions diferents. Dels 115 documents que s'ordenen a l'Apèndix documental del nostre treball, 69 es transcriuen per primera vegada. D'aquests 69 n'hi ha 25 de completament inèdits i 44 dels quals només se'n coneixia la referència o bé una part de la transcripció.

Al costat de les conclusions generals, que es poden llegir més amunt, podem afegir-ne d'altres que fan referència més pròpiament a escultors o bé obres en concret. A totes hi hem arribat per la via de l'anàlisi estilística i mitjançant un estudi pacient dels documents.

Pel que fa a Pere Moragues, amés de seguir pas a pas la seva activitat professional, la qual cosa ens ha permès donar una major consistència a la seva producció, hem pogut corroborar l'atribució del de saparefut sepulcre de Juan Fernández de Heredia, a Casp, en fer un estudi comparatiu amb el de l'arquebisbe Lope Fernández de Luna, tot i que som conscients de les limitacions imposades pel fet d'haver de treballar amb un material exculssivament fptogràfic. En principi no rebutjem l'atribució a Moragues de la Verge de la Mercè, encara que els nostres arguments estilístics són menys sòlids que en el cas anterior. En canvi, estem totalment d'acord amb el que ja havien intuït J. Gu diol i J. Yarza, en relació al sepulcre de Ramon Serra el Vell, conservat a l'església de Santa Maria de Cervera; però aquesta peça acusa la intervenció de dos escultors com a mínim, i només un d'ells pot ser Pere Moragues; les imatges que configuren l'escena del seguici funerari li haurien estat encarregades. De confirmar-se aquesta suposició, ens trobariem davant d'una de les primeres realitzacions de Pere Moragues en el camp de l'escultura funerària, amb totes les imperfeccions que suposa una obra primerenca. Finalment, hem cregut veure tot un seguit de connexions estilístiques entre la producció més avançada de Pere Moragues i la imatge ja cent del suposat abat Biure, conservada al M.A.C., peça de gran qualitat que fins ara restava sense paternitat.

A l'hora d'abordar l'estudi de Pere ça Anglada i l'obra del cor, i de cara a delimitar millor la seva producció, hem arribat a conclusions diferents de les acceptades fins ara. Així, creiem haver demostrat

amb raonaments estilístics i documentals que el grup de l'Anunciació que corona l'escala d'accés a la trona de la Seu de Barcelona es troba molt més a la vo-ra de la producció de ça Anglada que no pas de la de Jordi de Déu, sense que això signifiqui un convenciment absolut en quant a la seva paternitat. La quasi bé segura intervenció de Jordi de Déu o del seu taller en la decoració de les parets de tancament del cor i l'atribució que hom havia fet a aquest escultor del grup de l'Anunciació, ens ha suggerit la possibilitat que Pere ça Anglada s'hagués format al taller de Jordi de Déu, quan aquest darrer s'establí a Barcelona. Les connexions entre el grup de l'Anunciació i la imatge de la Mare de Déu conservada al Museu-Arxiu de Santa Maria de Mataró, ens han conduït al seu estudi, encara que aquesta darrera peça la veiem més a prop de l'art de Jordi de Déu.

Les nostres conclusions han estat ben diferents en relació a tot un seguit d'obres que estilísticament giren entorn de la cadira episcopal del mateix cor de la Seu barcelonina. Donada la seva ubicació, al costat de les altres cadires, hom l'havia suposat obra de Pere ça Anglada, tot afegint que possiblement correspondria a la seva etapa formativa; per la mateixa raó havien estat atribuïdes a ça Anglada al tres obres, com el sepulcre d'Arnau de Mont-rodó, a la catedral de Girona, la imatge de sant Pere procedent del retaule major de la parròquia de Cubells, i una al tra imatge de sant Pere de la col·lecció Gudiol. Creiem poder afirmar que cap d'aquestes peces no és obra de Pere ça Anglada. Tret de la seva proximitat cronològica amb l'obra del cor i d'algunes similituds que cal atribuir a una mateixa formació dins de l'ambient barceloní, no hi ha arguments convincents per apropiar-les a la producció çangladiana. Més aviat creiem trobar-nos davant d'un altre escultor, practicament contemporani de ça Anglada, la producció del qual s'integra perfectament en el nou corrent internacional i que de cara al futur haurem de tenir molt en compte per a poder

entendre bé l'entrellat de l'escultura barcelonina d'aquest pas de segle.

No hem pogut trobar, tot i haver-la cercat drant molt de temps, alguna informació documental, per escassa que fos, que ens confirmés allò que ja havia intuït A. Duran i Sanpere i que nosaltres acceptem plenament: que la imatge de sant Rafael que corona l'entrada principal de la Casa de la Ciutat de Barcelona és obra de Pere çà Anglada; tot i així, encara que no hem pogut aportar noves proves documentals, creiem haver interpretat més correctament aquelles que ja coneixiem, reforçant d'aquesta manera les possibilitats d'atribució; però, sobretot, hem pogut constatar un gran nombre de similituds tècniques i estilístiques entre aquesta esplèndida imatge i la producció de çà Anglada.

La imatge de sant Rafael ens posa en contacte amb un dels grans protagonistes del nostre treball, l'equip d'escultors a les ordres d'Arnau Bargués, que, com ja hem dit al començament, constitueix un dels nuclis més importants de la renovació del pas de segle. L'exàmen atent de la façana de l'Ajuntament ens ha dut a concloure que la seva decoració no pot ésser deguda a un únic escultor; s'hi endevinen diferents intervencions i la de Jordi de Déu no sembla haver estat pas excessiva. En canvi, proposem com a hipòtesi que un dels col.laboradors de Bargués en aquesta obra sigui Francesc Marata, format al cor al costat de çà Anglada i, per tant, coneixedor del nou corrent internacional, i així mateix col.laborador de Bargués quan aquest darrer és mestre major de la catedral.

Antoni Joan, fill de Jordi de Déu, que era considerat pels historiadors de l'art com una figura clau a l'hora d'intentar explicar les novetats d'aquesta escultura decorativa, queda ara molt més desdibuixada, tot i que no la podem excloure totalment d'una suposada activitat barcelonina. En la mateixa línia volem insistir en la probable intervenció d'Arnau Bargués com a escultor ell mateix.

Paral·lelament hem pogut comprovar, després de fer-ne l'anàlisi estilística, que la decoració del palau del rei Martí de Poblet és molt més unitària, que pot ser deguda a un únic escultor i que aquest es pot identificar perfectament amb Françoi Salau. Per contra, sembla que hem d'acceptar la intervenció de Salau en la decoració de la façana barcelonina, com a mínim en alguns detalls.

En un altre ordre de coses, però relacionat amb l'anterior, hem donat a conèixer el testament d'Arnau Bargués, que mai no ha estat publicat i que ens ha estat de gran utilitat a l'hora d'intentar perfilar millor la consideració professional i la situació social de l'arquitecte, a més d'altres qüestions estrictament familiars. Donat el seu interès i la seva parcial independència del present treball, hem procedit al seu estudi pensant en una futura publicació.

La figura d'Antoni Canet ha quedat del tot enriquida, gràcies a les noves aportacions documentals i a la interpretació, de vegades diferent de la tradicional, de les que ja es coneixien. Primerament, la seva intervenció en l'obra del cor, sota el mestratge de Pere çà Anglada, devia ésser bàsicament formativa, encara que llavors ja gaudiria d'una certa reputació, ja que cobrava més que molts dels altres obrers. La seva estada a les Illes no degué ésser tan curta com afirmen alguns autors; per tant, el contacte amb Jean de Valenciennes, un artista vingut del nord de França, degué ser profitós.

D'altra banda, creiem haver demostrat amb prou arguments que Antoni Canet es formà com a arquitecte a la catedral de Barcelona, on encara treballava l'any 1415. Pocs mesos després ja era citat com a mestre de les obres de la Seu d'Urgell i l'any 1417 associat, al costat de Guillem Bofill, el mestratge major de la Seu gironina; per força, doncs, el seu aprenentatge havia d'haver tingut lloc a la catedral de Barcelona.

Per via d'anàlisi estilística hem pogut apro

par a la producció d'Antoni Canet les tres imatges que originalment complementaven el retaule major de Sanres Creus, una de les quals, la Verge, havia estat atribuïda a Pere çà Anglada; creiem que, si més no, cal relacionar-les amb el cercle d'Antoni Canet.

Finalment, la constatació documental de la presència d'alguns escultors formats al cor en el conjunt de l'activitat artística de Barcelona, vers el 1400, fa que poguem parlar amb tota propietat d'una herència de çà Anglada, de la mateixa manera que hem pogut parlar d'uns precedents.

Tot i que hem procurat ser prudents a l'hora de suggerir noves atribucions o rebutjar-ne d'altres d'acceptades fins ara, som ben conscients, i així volem fer-ho constar, que en anàlisis d'aquest tipus entren inevitablement en joc elements d'argumentació en els que, sobre una base presumiblement lògica, poden descansar-hi judicis d'una excessiva subjectivitat. Per tant, no hem d'excloure que en anàlisi futures més atentes o menys apassionades, algunes de les conclusions aquí establertes puguin ésser modificades.

Per acabar, voldriem dir que no tenim l'absoluta certesa d'haver complert totalment el que ens havíem proposat en iniciar el nostre treball. Encara queden interrogants, fins i tot nous dubtes que fins ara semblaven no existir, però, tot i així, esperem haver contribuït a precisar amb elements documentals i d'anàlisi estilística l'important paper assolit per tots aquells artistes que, amb una unitat de criteris extraordinària, configuraren a Barcelona una gran escola d'escultura pels voltants de l'any 1400.

12. APÉNDIX DOCUMENTAL

Document 1

1358, octubre, 16.

PERE MORAGUES CONTRACTA JUNTAMENT AMB EL PINTOR RAMON D ESTORRENTS, LA REALITZACIÓ DE SET IMATGES DE FUSTA, SIS DE DIFERENTS SANTS I UNA DE LA VERGE AMB EL NEN.

A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Francesc de Ladernosa, llig. I, man. 5, anys 1358-60, fols. 5 i 5 vº.

a. Publicat per MALURELL I MARIMON, J.M., El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo..., II, pp. 14-15.

Referències:

Dóna a conèixer aquest document, encara que sense la transcripció, MALURELL I MARIMON, J.M., Lluís Borrassà. Su escuela..., pp. 167-168. (*).

"Ego, Petrus Moragu[e]s, ca[r]penta[r]ius, civis Barchinone, promi[tto vobis] Raimundo de Torrente, [pi]ctori, c[iv]i Barchinone, quod hinc ad unum [an]num, fecero vobis .VII. imagines.... fuste, seu sculptas in fust[e] d'albar, de meliori fuste qui poss in civitate Barchi none, imagines, scilicet, fusteas se[u] fustenyes, tamen quarum septem imaginum ut erit beate Virginis tenentis filium. Et reliqui .VI. erunt [i]llorum sa[nctor]um quos vos ordinaveritis. Et... illa que erat beate Virginis...., forme et mensuris alia altaris maioris ecclesie sancte Marie de Pinu Barchinone, ... in aliquo prior... .. .XIX. librarum barchinonensium, quas solvatis michi per hos terminos...., hinc ad medium annum medietatem a perfecto dicto opere... Et pro predictis obligo bona.

Ad hec [ego], dictus Raimundus de Torrent, laudans, etc., promitto vobis, dicto Petro Moragues, solve, etc., et obligo bona, et utrique ita ponit, sibi... observandis predictus, penam .C. solidorum. Qua soluta..., etc., et tertia pars adquiratur domino regi.

Et f[ac]te dicta ymago beate Marie Virgine, non erat ita bona sicut predicta de Pinu, habeam ego, dictus Petrus, restituere vobis dicto Raimundo [de Torrente], de dicto precio accepissem et imago ipsa michi remaneat. Fiat instrumenta.

Testes: Arnaldus de Podio, taxerius; et Guillelmus Oliver, scriptor".

(*)

A= Original

a= Transcripció integra.

Document 2

1361, setembre, 13.

CONTRACTE ACORDAT ENTRE BERNAT ROCA I EL PRIOR DEL CONVENT DE LA MERCE I AVALAT PEL PINTOR JAUME SERRA I PEL MESTRE D'IMATGES PERE MORAGUES, PER A LA REALITZACIO D'UN RETAULE, UN TABERNACLE I UNA IMATGE DE LA VERGE DESTINATS A L'AITAR MAJOR DE L'ESGLÉSIA DE L'ESMENTAT CONVENT.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Manual de Pere Borrell, any 1361, fols. 95 i 95v^e.

a. MADURELL I MARIMON, J. M., El pintor Lluís Borrassà...II, pp. 17-19.

Referències:

Per primera vegada en dóna la referència GAZULLA, F. D., La orden de Nuestra Señora de la Merced..., pp. 363-364. També donà part de la transcripció ALBAREDA, A.M., Pere Moragues..., p. 513.

"Die lune tercia decima die mensis septembris, anno a Nativitate Domini.

Sit omnibus notum. Quod ego Bernardus Rocha, magister se dis, civis Barchinone. Gratis et certa sciencia convenio be ne et per firmam et validam stipulacionem promitto vobis Bonanato de Prixana, priori Domus Sancte Marie de Mercede Captivorum dicte civitatis, quod faciam et constituo vobis dicto fratri Bonanato, quoddam tabernaculum in altari maio- ri dicte ecclesie sancte Marie de Mercede, quod habebat de altitudine quinquaginta quatuor palmos, computados secundum palmum rectum cane dicte civitatis Barchinone.

Et eciam faciam ibidem unum rerataula ... de tribus pun-

tis, utriusque partis, et erit latitudinis scilicet, cum tabernaculo, de rexa a rexa.

Et in medio ipsius tabernaculo, faciam quandam ymaginem beate Marie Virginis, et erit altitudinis septem palmorum ad rectum palmum canne Barchinone.

Et hec faciam de fusta de alber, bona, pulcre, omnis tamen propriis sumptibus et expensis.

Et quod ego non tenere asitiare dictum tabernaculum.

Item promitto vobis quod ego entretellabo dictum tabernaculum cum similibus mostris illius deboxamenti, quod vobis insinuare in quodam pregameno.

Et in dicto tabernaculo erit primum stagium in quo erit situata et constructa imago beate Marie, et erunt iuncte due lanterne en lo cercle, infra dictos quinquaginta quatuor palmos.

Hec autem omnia supradicta et singula prout superius dicte sunt, promitto ego dictus Bernardus Rocha, facere, perficere et complere vobis dicto fratri Bonanato de prixana, hinc usque ad unum annum, primo venturum ... bona fide et sine aliquo dolo et fraude, et sine omni dilacione, excusacione et excepcionem, et absque omni dampno et misiones vestri et vestrorum, sub pena, videlicet, decem solidos Barchinone, de qua pena, si comissa fuerit habebat curia seu vicaria ... terciam partes, et vos de conventus dicti monasterii ... tres partes. Et ipsa pena soltam vel non comissa ... non predicta omnia et singula. Et nichilomium restituum et solvam vobis ... at dicto conventui, ad vestrum voluntate, siquis misiones, dampna, ... interesse facietis aut sustinebuitis, pro predictis exigendis vel habendis.

Super quibus credatur, vobis et vestris, plano et simplici verbo vestro, nullo alio probacionum genere requisito.

Et pro hiis complendis obligo vobis et dicto conventui et dicte Curie, omnia bona mea, habita et habenda. Et dono vobis fideiussores Iacobum Serra, pictorem, et Petrum Moragues, ymaginatorem, sive magistrum ymaginum, cives Barchinone, unucumque insolidum, qui mecum et sine me, vobis et dicto Conventui, de predictis pro me vobis supra promissa, et de quantitate per vos michi tradita teneantur.

Nos itaque Iacobus Serra et Petrus Moragues, fideiussores predicti, suscipientes, in nos sponte hanc fideiussionem, et renunciantes quantum ad hec legi sive iuri dicenti quod prius conveniatur principalis, quam fideiussor et nove Constitutioni et beneficio dividende accionis et epistole Divi Adriani, et omni alii, et iuri, rationi et consuetudini contra hec repugnantibus, promittimus et convenimus vobis dicto fratri Bonanato de Prixana quod cum predicto Bernardo Rocha, et sine eo, tenebimur vobis dicto conventui, de predictis omnibus et singulis ab eo vobis supra promissis, et ea complebimus et attendemus vobis, et compleri faciemus et attendi.

Et pro hiis complendis, obligamos vobis dicto conventui, scilicet, utrique nostrum insolidum, omnia bona nostra, habita et habenda.

Vos vero dictus frater Bonanatus de Prixana, detis michi, dicto Bernardo Rocha, pro predictis perficiendis et fabricandis, septuaginta quinque libras Barchinone, de quibus solvatis michi de presenti triginta libras Barchinone. Residuas vero quadraginta quinque libras detis michi incuntinenti cum dictum opus fuerit omnium perfectum.

Ad hec ego frater Bonanatus de Prixana, prior predictus, recipiens a vos dicto Bernardo Rocha, predictam convenientiam et promissionem, quas michi fecistis de predicto taber

naculo, et predictis omnibus et singulis expresse consensiens, prout superius continentur, et a vobis dicta sunt, et expressa.

Promitto vobis dicto Bernardo Rocha, quod ego dabo vobis pro predictis perficiendis et fabricandis, predictas septuaginta quinque libras Barchinone, de quibus sovam vobis de presenti triginta libras.

Residuas vero quadraginta quinque libras solvam vos incontinenti cum vos perfeceritis dictum opus.

Et pro hiis complendis, obligo vobis et vestris, omnia bona ae dicti conventum, habita et habenda.

Hee igitur omnia supradicta et singula, prout superius dicta sunt, facimus, paciscimus, convenimus, promittimus, scilicet, pars nostrum parti, et fideiussores, et nobis adinvicem nec non vobis notario infrascripto, tanquam publice persone pro vestraque parte nostrum parti aliis quorum interest et intererit, legitime stipulante et paciscenti.

Actum est hoc Barchinone .XIII^o. die mensis septembris, anno a Nativitate Domini millesimus .CCC.L.X. primo.

Signum: Bernardi Rocha, principalis. Signum: Iacobi Serra. Signum: Petri Moragues, fideiussores. Signum: fratris Bonanati de Prixana, predictorum, qui hec laudamus et firmamus.

Testes huius rei sunt: Bernardi Dei, Bartholinus Figols, cives Barchinone, et frater Guillemus Cabassuti de ...".

Document 3

1366, novembre, 1.

PERE MORAGUES COBRA PER LA REALITZACIÓ DE SET RELLEUS DE PEDRA QUE HAURAN DE POSAR-SE A LES MUNTANYES DE MONT-SERRAT.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Reial Patrimoni, reg. 356, fol. 196.

a. ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., pp. 513-514.

Referències:

ALBAREDA, A.M., Pere Moragues escultor..., p. 505.

Item done an P. Moragues, mestre d'ymages de la ciutat de Barchinona, los quals li eren deguts per rao de acurrimment de salari de obrar XIII istories en VII pedres que de manament del dit senyor deuent esser posades en certs lochs de les roques de madona Santa Maria de Muntserrat. E les quals istories son dels VII joygs de Madona Santa Maria. Segons que en I. apocha degun? fera en poder d'en P. de Bretons, notari, se conte que cobre... XXV florins d'or. Item done al dit P. de Moragues per la dita rao segons que apar en I. apocha feta en poder d'en Andreu Figuera, notari, que cobre... CCCC solidos barchinonenses. Et axi som. Et les quals quantitats ensemps ab d'altres quantitats que jo, per la rao dessus dita haure pagades e pagare, lo Senyor Rey ab letra sua date en Barchinona lo primer dia de Novembre del any MCCCLXVI mana al maestre racional de la sua cort que les me prenga en compte.

Letra del senyor Rey, demana que totes quantitats pagades e pagadores daci avant al dit P. Moragues per fer la dita obra sien preses en compte. Et apocha II de les dites quantitats".

Document 4

1367, maig, 12.

BERNAT ROCA I PERE MORAGUES FORMEN SOCIETAT PER A LA REALITZACIÓ DE LES SEPULTURES DE L'INFANT RAMON BERENGUER, COMTE D'EMPURIES, I LA SEVA MULLER, MARIA ALVAREZ.

A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona,

Ramon Massana, 1, "Manuale", any 1367, sense foliar.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

L'existència del document així com la seva referència exacta fou donada a conèixer per MADURELL I MARIMON, J. M., El Palacio Real Mayor de Barcelona. Nuevas notas ..., p. 98.

"Die mercuri, XII die madii anno predicto.

Ego Bernardus Roca, magister maior operis sedis Barchinone, constituo et ordino vos Petrum Moragues, magistri ymaginum, civem dicte civitatis, socium meum in opere sepulture incliti domini Infantis Raimundi Berengarii, comitis Impuriarum, et inclite domine Marie Alvares, eius consortis, procuratorem meum certum et specialem ad petendum, exigendum et recipiendum pro me et nomine meo quicquid mihi debetur et debetur et in futurum pro operibus supradictis seu altero eorumdem. Et ad faciendum apocam seu apocas et cessiones de hiis quae receperitis. Et solvendum pro me nomine meo omnes et singulas pecunie quantitates per nos devitas et debendas racione ipsorum operum. Et apocam seu apocas de hiis quae solveristis fieri faci

endum et recipiendum. Et ad faciendum omnia alia et
etcetera, martiis IX die aprilis Raimundus de Villa-
franca.

Testes Gueraldus de Proto, beneficiatus in palacio
regali, et Raimundus Cucina, civis Barchinone".

Document 5

1367, maig, 22.

BERNAT ROCA I PERE MORAGUES PROMETEN REPARTIR-SE ELS GUANYS DELS SEUS TREBALLS AL PALAU MAJOR DE BARCELONA.

A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona,

Ramon Massana, llig. I, Manual any 1367.

a. Publicat per MADURELL I MARIMON, J.M., El Palacio

Real Mayor de Barcelona. Nuevas notas..., p.112.

Referències:

MADURELL I MARIMON, J.M., Luis Borrassà. Su escuela...,
p. 167.

" Die Sabbati XXII die Madii anno predicto [1367]. Ego Bernardo Roca, magister maior operis Sedis Barchinone confiteor et recognosco vobis Petro Moragues, magistro ymaginum, civis dicti civitatis quod in omni lucro quod Deus deberit in opere palacii domine Regis partire vobiscum, videlicet in quinta parte a michi pertinenti factis inde V partibus aliis non... remanentibus super quatuor partibus eis retentis vos autem teneamini si forte, quod absit teneri tornare vestram partem vobis pertinenti, siquid in perdicione [con] tingerit evenire. Et pro iis complendis obligo bona mea. Ego dictus Petrus Moragues, convenio de predicto... de quod quicquid dicta sunt superius attenderam prout suptus continuo. Et pro hiis complendis obligo bona, etc.

Testes: Gabriel Sala et Bernardi de Carraria [seri] p-
[tor]es Barchinone et Petrus Serra, parrochie Sancti Juliani del Fou".

Document 6

1368, abril, 1.

PERE EL CERIMONIÓS NOMENA PERE MORAGUES FAMILIAR I
DOMESTIC SEU.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria,
reg. 915, fol. 44 vº.

a. ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., p. 514.

Referències:

ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., p.504.

"Nos Petrus Rex... Tenore presentis vos, fidelem nostrum Poncium Riba argenterium, civitatis Barchinone in familiarem et domesticum nostrum admittimus... decernentes ut totis omnibus et singulis honoribus, graciis, privilegiis... ubilibet tam in deferendo quevis arma ad defensionem veatram... quam alias gaudeatis et gaudere possitis...

Similis carta fuit facta Petro Moragues, sculptori ymaginum, habitatori Barchinona, de verbo ad verbum. Sub data Barchinone prima die aprilis, anno a nativitate domini Mº CCCº IX octavo, renique nostri tricesimo tercio".

Document 7

1368, setembre, 27.

PERE EL CERIMONIÓS MANA QUE ELS MESTRES QUE TREBALLEN A GIRONA EN FER LES COLUMNES PER A LES CREUS DE PEDRA DE MONTSERRAT NO DEIXIN LA SEVA FEINA FINS QUE NO SIGUIN ACABADES.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, reg. 1080, fol. 71.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., p. 524, dona la referència exacta i afegeix que l'existència del document li fou comunicada per J. M. Madurell i Marimon.

"En Pere Rei al feul nostre lo batle de Gerona o a son lochtinent salut e gracia. Entes havem que los jurats e prohoms de la ciutat de Gerona han levats per força, per ops de l'obra del mur de la dita ciutat, los maestres qui fan les VII colones que nos fem fer aqui per ops de Madona Sancta Maria de Muntserrat, de que havem haut gran desplaer; si axi es per quins dehim e us manam espressament que els dits maestres fagats tornar a la obra de les dites colones, segons que daço vos requerra en Ramon Madir, aqui daço havem dat carrech. E d'aquella nol lexets parar fins que les dites colones sien acabades. E aço per res no mudets ne la guiets si a nos desijats complaure. Dada en Barchinona a XXVII dies de setembre en l'any de la Nativitat de Nostre Senyor MCCCLXVIII. Visa rex.

Iaurencius Terrats ex mandato regis generali ad racionalem Petri de Vail".

Document 8

1369, novembre, 17.

EL PICAPELRER RAMON MERENYÀ FA SET COLUMNES PER A
LES CREUS DE MONTSERRAT.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Reial Patri-
moni, reg. 358, fol. 182.

a. ALBARELA, A.M., Pere Moragues, escultor..., p. 514.

"Item per vigor de I, manament cobrat el VIII libre ordinari en CXCVI cartes, done an Ramon Merenya, picapedrer de la ciutat de Girona, per preu de VII colones de pedre, les quals ha obrades per raho de les creus quel senyor Rey mana fer en la costa de Muntserrat, segons que en I. apocha se conte, feta e aclosa per en Barthomeu Tort, notari, a XVII de Novembre del any present... DC solidos barchinonenses.

Apocha. E es cert quel dit manament fo cobrat en lo dit compte e carta".

Document 9

1370, novembre, 28.

ES PORTEN DE GIRONA A BARCELONA ALGUNES COLUMNES DE PEDRA PER A LA REALITZACIÓ DE LES CREUS QUE S'HAN DE COL·LOCAR A LES MUNTANYES DE MONTSERRAT.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, reg. 1350, fols. 13 i 13 v^o.

a. Fins el present treball no s'havia publicat íntegrament.

Referències:

ALBAREDA, A.M., Pere Moragues..., p. 524, dona el més important de la transcripció, especificant que l'existència del document li fou comunicada gentílament per J. M. Madurell i Marimón.

" En Pere, etc. Al feel Conseller e mestre Racional de la nostra cort, en Berenguer de Codinachs, o a son locatinent, salut e gracia. Con lo feel de consell nostre, en P. dez Vall, regent per nos la tresoreria, de manament nostre, haja fet portar de la Ciutat de Girona a Barchinona algunes colones que nos haviem necessaries a VII creus, les quals per reverencia dels VII goigs de Madona Santa Maria volem esser posades per lo camí de Montserrat, deboxant e pintant ab obres belles e excellents, segons que per nos sia ordonat en cascuna de les dites VII creus un dels dits VII goigs. E per aço lo dit P. dez Vall, axi per compra de les dites colones e port d'aquelles, com en altre manera haja pagades algunes quantitats de diners e esper mes avam a pagar per rao de la obra de les dites creus que nos hi entenem fer fer continuar e acabar. Et vullam que les dites quantitats li sien preses en compte axi com esta; en rao per ço a nos demana e mana que totes e sengles quantitats les quals lo dit Pere axi, per rao de les dites colones com per altres coses necessaries a la obra de les dites creus haura pagades a qualsevol persones o d'aquí avant pagare, li ...? en compte ell posant les dites quantitats en date de son compte e restituent apoches, per les quals aprega les dites persones aquelles

quantitats haut ræebudes per la dita rao. Et sobre aço no li fasa algun dupte o questio. Dada en Montblanch a XXVIII dies de Novembre en l'any de la nativitat de nostre Senyor MCCCLXX. Rex Petrus."

Document 10

1371, octubre, 3.

PERE MORAGUES REP VINTIDUES LLIURES, A COMPTE DEL PREU CONVINGUT AMB MARGARIDA DE CARDONA, PER LA REALITZACIÓ DEL SEU SEPULCRE A L'ESGLÉSIA DELS PREDICADORS DE BARCELONA.

A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Francesc de Ladernosa, 3, Tercium decimum Manuale, anys 1370-73, fol. 34 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

MADURELL I MARIMON, J.M., Luis Borrassá. Su escuela pictórica..., p. 167.

"Die veneris tercia die mensis october, anno a Nativitate domine Mº CCCº LXXIº.

Ego Petrus Moragas, magister imaginum, lapidarium civis Barchinone concedo et recognosco vobis, nobili domine Margarite de Cardona, quod ultra illas XV llibras barchinonensis quas michi iam solveratis solvistis michi nunc de presenti ad maiorem voluntatem viginti duas libras barchinonensis ex illa quantitate, quam michi dare promiseratis, per faciendo quondam sepulturam vestram in ecclesia predicatorum, Barchinonensium, iuxta tenorem quorundam capitulorum inter vos et me factirum. Renuncio, etc."

Document 11

1371, novembre, 16.

PERE LLOBET, MESTRE DE LA CASA DE LA CIUTAT DE BARCELONA,
COBRA PER TREBALLS FETS EN LA CONSTRUCCIÓ DE LA MATEIXA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria,

S. XI, nº 10, anys 1371+ 1372, fol. 36 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

No se n'havien donat fins ara.

" Item done e pague ab albara dels dits honrats Consellers, scrit en Barchinona a XXVIII dies de Novembre l'any M CCC L XXI an P. Lobet, mestra de la obra de la casa del consell de la dita ciutat, al qual per los dits honrats Consellers foren acorgats donar en satisfaccio e remuneracio d'alguns trebaylls que aquest any ha sostenguts axi en anar veure los taylls de la Ciutat qui son a Muntjuhit... per raho de la dita obra segons que appar en lo dit albara, lo qual sendressa als honrats Racionals de la dita ciutat... Et los quals li paguen a XVI de decembre del dit any ... II lliures, X sous".

Document 12

1371, desembre, 5.

EL REI PERE EL CERIMONIÓS CONCEDEIX A LA CIUTAT DE BARCELONA MIL CINC-CENTES LLIURES PER A LA CONSTRUCCIÓ DE LA NOVA CASA DEL CONSELL.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavària, S. XI, nº 10, any 1371, fol. 30 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

LURAN I SANPERE, A., Els sostres gòtics..., p. 78 parla d'aquesta donació reial, anotada als llibres de Clavària.

"Item done e pague ab albara dels dits honrats Consellers scrit en Barchinona a V dies de Desembre l'any MCCCLXXI al honrat en Pere dez Pla, ciutada de la dita ciutat, obrer de la casa del consell d'aquella mateixa ciutat en semps ab los honrats missen? P. Tere e Huguet de Cardona, d'aquelles ço es MD lliures, les quals lo senyor Rey novellament ha otorgada a la ciutat ab letra sua, per raho de la obra de la dita casa, havedores del residuum de les imposicions de la dita ciutat, segons que apar en lo dit albara, lo qual cobra ensemps ab apocha d'en Johan Agustí, notari...? seu. Et les quals li pague a V de Desembre del dit any ... VI lliures, VIII diners".

Document 13

1372, juny ?, ?.

BARTOMEU SOLER, PINTOR, COBRA PER PINTAR LES CREUS DE PEDRA QUE L'ESCULTOR PERE MORAGUES HAVIA FET A MONT SERRAT.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Reial Patrimoni, reg. 361, fol. 154 vº.

a. ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., p. 515

Referències:

LURAN I SANPERE, A., El sostres gòtics..., p. 89;

ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., p. 505;

MALURELL I MARIMON, J.M., El pintor Lluís Borrassà

...I..., pp. 192 i 193.

" Item done an Barthomeu Soler, pintor e ciutada de Barchinona, per vigor de I. manament cobrat el terç li bre ordinarí en CXXVIII...?, ab lo qual lo senyor Rey mana al Racional que totes quantitats que jo haia pagades o pagare per raho de les creus de Muntserrat, me reebe en compte, done al dit Barthomeu Soler per pintar VII creus de pedre quis deuen posar en les muntanyes de Muntserrat, segons que en una apocha se conte que cobre ... XXXIII florins d'or."

Document 14

1372, octubre, 7.

ELS TREBALLS PER A POSAR LES CREUS DE PERE MORAGUES A LES MUNTANYES DE MONTSERRAT COSTEN CINQUANTA FLORINS D'OR D'ARAGÓ.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Reial Patrimoni, rep. 362, fol. 121.

a. ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., p. 515.

"Item pos en data los quals per vigor de I. manament cobrat el terç libre ordinari en CXXVIII cartes, ab lo qual lo senyor Rey mana al racional de la sua Cort quem reeba en compte totes quantitats de diners que jo haure pagades o pagare per les creus quel dit senyor fa fer en les muntanyes del monastir de Muntserrat; done an Pero Lopez de Torneo?, porter de portaforana de casa del senyor Rey, los quals devia convertir en salaris de alguns maestres qui han stat algun temps en les dites muntanye, per asseura e posar les dites creus segons que en una apocha es conte que cobre...L florins d'or.

Per vigor del dit manament reyal cobrat en CXXVIII cartes del terç libre ordinari a la data de DCLXXVIII solidos barchinonenses feta an P. Moragues, magister de fer ymatges, e apocha del dit porter..."

Document 15

1373, febrer, 24.

CONTRACTE ENTRE EL PRIOR DEL MONESTER DE MONTSERRAT, JAUME DE VIVERS, I L'ESCUPTOR PERE MORAGUES PER LA CONSTRUCCIÓ DEL SEPULCRE DE L'ESMENTAT PRIOR.

A₁. Original a l'Arxiu Vell de Montserrat, calaix 5, lligall 7, m^o 12, perdut.

A₂. Còpia al Annals de Montserrat, pp. 317-319.

a. ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., pp. 515-517.

Referències:

ALBAREDA, A.M., Historia de Montserrat, p. 67.

" Dijous, a 24 dies del mes de febrer del any de la Nativitat de nostre Senyor 1373, fou convengut entre en Jacme de Formells de la vila de sant Feliu de Guixols per nom e per part del honrat e religios mosseny frare Jacme de Vivers, Prior de Madona sancta Maria de Montserrat, de la una part e en Pere Moragues, mestre de ymagens, de la altre, que vos, dit Pere, siats tingut fer e complir un moniment al dit senyor Prior, tot de pedra de alabaust, per la forma e manera avall contenguda.

Primerament, dit P. Moragues fassa e sia tingut fer, axí com dit es, un moniment tot de la dita pedra, e de aquellas formas e midas e envedriat e nielat, segons es lo moniment de la comtesa de Pallars, lo qual es situït (sic) en la sgleya dels Prehicadors de la ciutat de Barcelona; sal, empero, que axí com en lo dit moniment ha ymagem de dona, que en lo moniment del dit senyor Prior hage forma dome, e vestit e arreat com a monjo, segons

que per lo dit Pere Moragues es estat dat deboxat aldit senyor Prior.

Item, quels obratges de la cara del dit moniment hage a fer lo dit Moragues, axi e segons que es depintat em la forma que ha dada al dit senyor Prior, e que les 8 figures domens qui son devant la cara de dit moniment, las 4 sien vestitis com a monjos del orde de sant Benet e los altres 4 com a setglars.

Item, que dit moniment sigui en 3 leons de la dita pedra, axi com fa lo moniment de la dita comtesa.

Item, que lo coxi on tendra lo cap la ymagen del dit senyor Prior sia tot entallat e daurat, e ab botons e ab senyals, aytals com lo dit Prior los hi volrà.

Item, que tot lencassament en lo qual lo dit moniment sera albergat, hage a fer lo dit P. Moragues de azur de alamina bo e fi, ab steles daur e ab dos grans senyals qui estien sobre lo dit moniment.

Item, que sobre la dita tomba hage affer una bella ymagen de sede magestatis qui hage 3 palms dalt e sia de la dita pedra, pintat e ornat segons que en la mostra esta.

Item, quel dit P. Moragues no sia tengut de fer lencassament de la dita sepultura, ço es, lo loch en lo qual lo dit moniment estara, ans lo hage a ffer ffer lo dit Prior a ses pròpies messions; sal, empero, quel dit P. Moragues hage a pintar, per la manera que es estat dat. pintat, e que tot lo groch sia daur ffi e les steles daur ffi.

Item, que la ymagen del dit moniment tenga los peus sobre dos bretxets ben fets de la dita pedra.

Item, quel dit senyor Prior sia tengut de fer portar tota la dita sepultura de Barchinona ffins a Muntserrat, com sia fet, a ses propies messions.

Item, quel dit P. Moragues sia tingut de encastar e aseura be, axi com se pertany a la dita obra.

Item, quel dit senyor Prior sia tengut a fer la messió al dit P. Moragues e a sos macips mentre la dita obra del dit moniment se fara a Muntserrat.

Item, quel dit senyor Prior sia tingut de donar al dit Pere Moragues, per preu del dit moniment, .lxxv. lls. bars., ço es, que de present lo senyor Prior li sia tengut dar .l. florins, e lo remanament li sia tingut dar com tota la dita obra sia perfectament acabada.

Item, que si lo dit P. Moragues moria dins lo temps davall contengut, ço que Deus no vulla, e havia anemtat en la dita obra, quel dit senyor Prior hage a prendre la obra que ffeta sera, a conexensa de mestres que entenen la obra e ffossen del art. E si lo dit P. Moragues havia a tornar res daço que rebut aura, son hereu lo hage a tornar. E si lo dit senyor Prior ha a tornar al dit P. Moragues, que li ho hage de dar sens nengun contrast.

Item, quel dit P. Moragues sia tengut dar fermances bones e convenientes per los dits .l. florins que ara li seran dats, e que hage a cumplir la dita obra e dar bon acabament a aquella per tot lo mes dagost primer vinent del any damunt dit.

Dels damunt dits capitols fforen fetes dos traslats partits per a b. c., dels quals ffou dat la un al dit senyor Prior e laltre remas en poder del dit P. Moragues."

Document 16

1379, març, 5.

PERE MORAGUES COBRA 150 FLORINS PELS SEUS TREBALLS
COM ESCULTOR A LA CAPELLA DE L'ARQUEBISBE LOPE FERNÁNDEZ
DE LUNA, A LA PARROQUIETA DE LA SEU DE SARAGOSSA.

A. Original a l'Arxiu de Protocols de Saragossa, Notales
de Juan Capella.

a. SERRANO SANZ, M., Documentos relativos a la pintura en
Aragón..., p. 411. També publicat per ALBAREDA, A.M.,
Pere Moragues, escultor..., p. 517.

"Yo Pere Moragues, maestro de obra de ymagines de
piedra, de la ciudat de Barcelona, atorgo etc. de vos
Miguel Cillero, sobrestant de la obra quel senyor
arcevispo faze fazer en las casas e capiella suyas de la
ciudat de Çaragoça; son a saber, a una part cient florines
d'oro del cunyo de Aragon, los quales me restavan a pagar
por vos de aquellos II^o (200) florines que dito senyor
manda por vos seyer a mi dados en cada un anyo per razon
del treballo que yo sostengo en fazer ymagines de piedra
para la dita capiella, del anyo mas cerqua passado, septua
gesimo octavo. Item mas, a otra part cinquanta florines...
por la primera tanda del present anyo, septuagesimo nono".

Document 17

1379, març, 17.

PERE MORAGUES COBRA 280 SOUS I 50 FLORINS PER TREBALLS FETS PER A LA TOMBA DE L'ARQUEBISBE LOPE FERNANDEZ DE IUNA A SARAGOSSA.

A. Arxiu de Protocols de Saragossa, Notales de Juan Capella.

a. SERRANO SANZ, M., Documentos relativos a la pintura... p. 411. També a ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., pp. 517-518.

" Yo en Pere Moragues, maestro de obra de ymages de piedra, de la ciudat de Barcelona, atorgo haver havido... dozientos huytanta sueldos, los quales el dito senyor me mando seyer dados para pagar el loguero de las casas do yo habito en la dita ciudat de Çaragoça... por los anyos LXXVI, LXXVII, LXXVIII, que son III anyos...

Item a otra part cinquanta florines d'oro de Aragon... para las misiones que me conviene fazer por el rancar e adorir de la piedra que he de fazer venir de Girona para la sepultura de la sobredita capiella del dito se^ñyor."

Document 18

1380, novembre, 5.

UN TAL PELRO MORAGAS, PIQUER, I EL PINTOR GUILLÉN LEVI
SIGNEN UNA CARTA DE PAU LESPRES D'UNA BARALLA.

A. No consta la procedència.

a. SERRANO SANZ, M., Documentos relativos a la pintura en
Aragón..., p. 413.

Referències:

ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., p. 502.

" Yo, Pero Moragas, piquero, habitant en la ciutat de
Çaragoça, de la una part, demanant et defendient, et yo
mestre Guillem de Levi, pintor, habitant en la dita ciutat,
attendentes e considerantes que d'estos dias passados entre
nos amos a dos, e algunos amigos nuestros, asimismo, fuese
e sia havida quistion et barallya, por la cual razon se
acalescien feridas de armas del uno al otro. Et como a ro-
garias de algunos amigos nuestros e de cada uno de nos...
por remediar a las ditas quistiones e brega que entre no-
sotros se podria sobreseguir, por la dita razon, de grado
e de nuestras ciertas sciencias... damos tregua e paz el uno
al otro, segunt fuero de Aragon, e la carta de la paz,
qual firmamos e seguramos con la present carta publica. Et
prometemos e damos homenaje al notario dius scripto, asi
como a publica perdona, que non faremos... mal ni danyo,
de dia ni de nueyt, paladinament, ni escondida, en nuestras
personas e bienes... dius pena de traycion e la carta de
la paz.

Feito fue esto en Çaragoça, V dias de Noviembre año
predicto [MCCCLXXX] ".

Document 19

1381, novembre, 2.

CONTRACTE ENTRE PERE EL CERIMONIÓS I L'ESCUPTOR PERE MORAGUES SOBRE EL TRASLLAT I RENOVACIÓ DEL SEPULCRE DE LA INFANTA TERESA D'ENTENÇA I LA CONSTRUCCIÓ D'UN ALTRE PER ALS INFANTS ISABEL I SANÇ; TOTS ELLS A L'ESGLÉSIA DE FRAMENORS DE SARAGOSSA.

- A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, reg. 1275, fols. 20 vº, 21 i 21vº.
 a. IVARS, A., El mausoleo de la Infanta ..., pp. 247-248; i ALBAREDA, A.M., Pere Moragues..., pp. 518-519.

"Petrus...Fideli consiliario et thesaurario nostro Petro de Vallo, salutem et gratiam. Quia per nos ex una parte et Petrum Moragues subscriptum ex altera, fuerunt firmata in posse fidelis secretarii nostri Bartholomei Sirvent capitula infrascripta:

Lo senyor rey per fer muda lo moniment o sepultura de la senyora dona Teresa mare sua alt en lo costat del altar de la Esgleya dels frares menors de la Ciutat de Saragoça, a ma dreta, e ferne fer I. altre pus poch de nou, lo qual estiga als peus d'aquell per los frare e sor del dit senyor, qui jaen en la dita Esgleya a fet apellar en Pere Moragues, mestre de ymages de la Ciutat de Barcinona. Et es se avengut ab ell sobre les dites coses en la forma seguent. Per part del dit senyor Rey es estat tractat e avengut ab lo damunt dit Pere Moragues que ell mudara e fara los dits monuments o sepulturas en tot ço qui necessari sera, segons la forma e manera deius escrita, a son cost e a sa messio. Et lo dit senyor dar li ha per dites obres, a mudar, fer e reparar sinchsents florins d'or d'Arago, ço es CCC ara de present, cent com la obra sia per posar e los altres cent com sia la dita obra tota acabada. Et lo dit Pere Moragues crexera los graus del altar entorn dit monument o sepultura de la dita senyora e aquella tornara reperada e aperallada axi com de primer era; e si ymetges algunes hi ha trencades, pedres o altres coses, aquellas fara de nou. Et al cap d'aquella fara I. arquet dâns lo qual fara I. pitafora en que seran

scrites de part de fora les letres quel dit senyor ha fetes scriure en una taula; et a part de dins aquella fara I. crucifix e ab ymages de la Verge Maria e de Sent Johan; et al peu de la dita sepultuta fara I. altre arquet sens alguna figura.

Item fara IIII leons grans, II. en cascun cap de la dita sepultura daurats e apunt, sobre los quals aquella stiga alt de terra I. palm de cana de Barchinona.

Item fara I. altre monument o sepultura de nou de semblant obrage de la dessusdita, la qual sia ayguavessant a II. parts, per tal que en la una part sia feta la figura del senyor Infant, et a l'altera part de la senyora Infanta, frare e sor del senyor Rey; e que have de larch V palms de cana de la ciutat de Barchinona e ample segons forma de aquella, e que tot sia de pedra de Reuda. Et lo dit senyor que diga ja en les dites ymages quel sia posat en lur cap, o corones o sens corones.

Item que la dita sepultura estigue la meytat de tot lo buch pus baxa que aquella de la dita senyora, pero que sia asseguda sobre IIII altres leonets.

Item lo dit senyor fara ab l'archabisbe de Saragoça que do licencia al dit en Pere Moragues per tal com li es tengut de fer alguna obra, que leix aquella e que faça aquella quel dit senyor vol. Et lo dit senyor ha finat ab lo dit Archabisbe que lo dit Pere Moragues fassa la damuntaita obra al dit senyor, ço es, obrant aquella una setmana e altre setmana faça la obra del dit Archabisbe. Et lo dit Pere Moragues se obliga al dit senyor, sots pena de sinchcents florins d'or, que la obra damunt dita haura acabada daçi per tot lo juny propvinent.

Idcirco vobis dicimus et mandamus, quatenus de peccunia curie nostre que penes vos est vel erit dictos quingentos florenos jam dicto Petro Moragues exsolvatis, juxta modum et formam in preinsertis capitulis declaratam, apocas ab eodem in quibus de presenti specialis mencio habeatur; et in finali solutione literam recuperando presentem cum apoca de soluto. Datum Cesarauguste, sub nostro sigillo secreto secunda die novembris, anno a Nativitate Domini M^o CCC^o LXXX^o primo. Rex Petrus. Dominus rex mandavit mihi Bartholomeo Sirvent".

Document 20

1382, febrer, 24.

PERE EL CERIMONIÓS MANA A L'ESCUPTOR PERE MORAGUES QUE NO SE'N VAGI DE SARAGOSSA FINS QUE NO HAGI ACABAT EL SEPULCRE DE LA SEVA MARE, TERESA D'ENTENÇA.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, reg. 1276, fol. 165.

a. Publicat per MARTORELL, F., Pere Moragues y la Custodia..., p. 227; posteriorment per ALBARELA, A.M., Pere Moragues..., p. 519.

Referències:

GULIOL, J., L'orfebreria en l'Exposició..., p. 126.

Citat també per BERTAUX, E., Pere Moragues, argenter..., p. 399.

" Lo Rey.

Entes havem que per tal com l'archabisbe de Saragoça qui us tenia pensionat en Saragoça per fer algunes obres es mort, vos volets partir de Saragoça e per conseqüent la tomba de la alta mara nostre no hauria compliment, segons que nos haviem manat; perque us mana que de qui no us pertiscats tro que la dita tomba haja recapte; si donchs no u feiets per procurar pedre o altres coses necessaries a la dita tomba; les quals coses procurades de continent vos entornets a la dita Ciutat, e de qui no partascats tro a tant que la dita obra haja perfeccio, sabent que si lo contrari feiets que n'auriets punicio. Data en Valencie sots nostre segell acret a XXIIII de febrer del any MCCCLXXXII. Rex Petrus.

Dirigitur Petro Moragues, magistro imaginum".

Document 21

1382, març, 22.

UN PIQUER ANOMENAT FRANÇOI, TREBALLA A LA CATEDRAL DE BARCELONA COM A FADRÍ DE L'ARQUITECTE BERNAT ROCA.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, Llibre d'Obra, anys 1379-1381, fol. 105.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

No se n'havia donat fins ara.

"Dissapte a XXII de març pague an Bernat Roca, mestre major, per VI jorns que fo a la obra per los capitells de la finestra qui a preu de IIII sous VI diners per jorn ... XXVII sous.

Item pague lo seu fadri Françoy per VI jorns que fo a la dita faena qui a preu de III sous VI diners per jorn ... XXI sous."

Document 22

1382, maig, 2, 10, 17.

UN PIQUER, ANOMENAT FRANÇOI, TREBALLA A LA CATEDRAL DE BARCELONA, AJUDANT AL MESTRE BERNAT ROCA.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, Llibre d'Obra, anys 1379-1381, fols 109 v i 110.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

No se n'havien donat fins ara.

"Dimenes a II de Mayg pague an Bernat Roque, mestra mejor, per IIII jorns que fo a la obre que a preu de IIII sous VI diners per jorn - XVIII sous...

Item pague Françoy, que esta ab lo mestra, per IIII jorns que fo a la obre qui a preu de III sous VI diners per jorn - XIII sous...

Dissapte a X de Mayg pague an Bernat Roque, mestra major, per VI jorns que (- fo -) a la obre, que a preu de III sous VI diners per jorn - XXVI sous...

Item pague Françoy, que esta ab lo mestra, per VI jorns que fo a la obre, que a preu de III sous VI diners per jorn - XXI sous...

Dissapte a XVII de Mayg... pague Françoy del mestra piquer per V jorns que fo a la obre que a preu de III sous VI diners per jorn - XVII sous VI diners".

Document 23

1382, juliol, 24.

DE NOU EL PIQUER FRANÇOI, AQUESTA VEGADA CITAT COM FRANÇOI MARATA, TREBALLA AMB EL MESTRE ROCA. LES OBRES TENEN LLOC A LES FINESTRES SOBRE LA CAPELLA DE SANT PACIÀ.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, Llibre d'Obra, anys 1379-1381, fol. 113v^o.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

VINAZA, Adiciones al diccionario..., p. 70.

"Dissapte a XXIIII de Juliol... pague Françoÿ de Maratha, piquer, per III jorns que fo a la obre, qui a preu de III sous VI diners per jorn ... X sous.

Item pague an Bernat Roque, mestra major, per XIII canes e mitge (-de pedra de cana-), que Miquel, fedri seu, pique obs de les finestres sobre Sant Pacia, que a preu de II sous VIII diners per cana, monten ... XXXVI sous."

Document 24

1383, març, 2.

PERE MORAGUES COBRA PER HAVER FET UNA PICA LAURADA
A SARAGOSSA.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Reial Pa-
trimoni, 598, fol. 106 vº.

a. ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., p. 520.

"Item done an P. Moragues, argenter de Ceragoça ab
albara... scrit en Ceragoça a II dies del mes de març
del any present MCCCLXXXIIII ab lo li eren deguts per
un march e III quarts d'argent de que havia feta e re
parada una pique daurada ops del dit senyor, Segons
que lo dit albara se conte, lo qual cobre... CXLII
sous, III diners jacc."

Document 25

1383. setembre, ?.

PERE MORAGUES COBRA PER LA REALITZACIÓ D'UN SEGELL
REIAL.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Reial Patri-
moni, 600, fol. 145 vº

a. ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., p. 520.

"Item done an P. Moragues, argenter de Saragoça per
un segell d'argent que'm feu ab mon senyal a ops del
Arquebisbat de Saragoça...XXII sous barcelonesos".

Document 26

1384, desembre, 9.

EL REI PERE EL CERIMONIÓS ORDENA QUE LES QUANTITATS REBUES D'ALGUNS POBLES D'ARAGÓ EN CONCEPTE DE PRIMÍCIES SIGUIN ENTREGADES ALS ADMINISTRADORS DE LA CUSTÒDIA DE LAROCA.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancilleria, reg. 844, fols. 69 i 69vº.

a. Publicat per MARTORELL, F., Pere Moragues y la Custodia..., p. 229.

Referències:

ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., p. 520 dóna part de la transcripció.

Petrus etc. fidelibus nostris quibuscumque commissariis, collectoribus seu receptoribus partis nobis seu curie nostre pertinentis ex primiciis locorum del Forcall, de Vall Unxan, de Fusset, de Calamotxa, de Navarret. de Baragina, de Rotaston et de Vila Rey al salutem et gratiam.

ecce quod nos, operibus pietatis intenti, disposuimos et ordinavimus pecuniam ex predictis pertinentem nobis seu curie nostre dari, distribui et expendi in fabricacione operis custodie que conditur et fabricatur ob reverenciam et cultum corporalium sacratissimi corporis Ihesu Christi ecclesie Laroce. quare vobis et cuilibet vestrum dicimus et mandamus quatenus pecuniam ex dictis primiciis perventuram, administratoribus dicte custodie detis et solvatis, recuperando in solucione presentem cum apoca de soluto. quoniam nos per hanc eandem mandamus magistri rationali curie nostre seu aliis a vobis comptum auditoris quod

quitquid solveritis racione predicta in vestro compoto recipiant et admittant. volumus tamen quod administratores dicte custodie teneantur juramentum prestare coram vobis, quod peccuniam supradictam convertant in opus dicte custodie et non in alios usus quoscumque. datum in villa Petrelate .ix. die decembris anno a nativitate Domini .mccclxxxiv. Guillelmus de Vallesica.

Berengarius de Busquetis mandato regis facto per thesaurarium."

Document 27

1385, maig, 24.

SENTÈNCIA ARBITRAL DICTADA PER L'ESCUPTOR PERE MORAGUES I EL PINTOR ESTEVE ROVIRA, SEGONS LA QUAL LES MONGES DEL CONVENT DE SANTA CLARA DE BARCELONA HAN DE PAGAR 4.120 SOUS A LLUIS BORRASSÀ, AUTOR DEL RETAULE MAJOR DE L'ESGLÉSIA D'AQUEST CONVENT.

A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Joan Nadal, 2, manual, 1384-85, sense foliar.

a. Publicat per MADURELL I MARIMON, J.M., Luis Borrassà. Su escuela pictórica..., p. 182; també posteriorment pel mateix autor a El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo...II, pp. 77-78.

Referències:

El mateix MADURELL I MARIMON, J.M., dona la referència d'aquest document a El arte en la comarca alta..., p. 62. Posteriorment, DURAN I SANPERE, A., Barcelona i la seva Història. L'art i la cultura, pp. 41-42.

" Ludovicus Borraçani, pictor civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis venerabilibus et religiosis sororibus Isabeli Dusaya et Eulalie de Cabanyals, monialibus monasterii s[ancti D]amiani Barchinone, ordinis sancte Clare, presentibus, quod ex illius quatuor millen centum viginti solidis Barchinone, in quibus vos ad solvendum condempnate fuistis, racione cuiusdam reataula, quod per michi pingi et fieri facistis, ad opus altaris maioris ecclesie dicti monasterii, prout inde constat pro quandam sentenciam, sive pronunciacionem arbitralem, datam per

Petrum Moragues, magistrum ymaginum; et Stephanum Rovira, pictorem, cives Barchinone, arbitros et arbitratores, per et inter me, ex una parte, et vos, ex altera, comuniter electos, de quam sentenciam fuit factum in instrumentum, in posse Bernardi Arnaldi, notarii publici Barchinone, XIII^o die aprilis, proximi preteriti, didistis et solvistis michi centum libris Barchinone, hoc videlicet modo, scilicet, quod de ipsis solvistis altem prelationem dicte sentencie, inter diversas, vices, sive soluciones, LXXV libris de quibus, scilicet de LX libris, ego vobis feceram quoddam apocham instrumentum, et de X libras quoddam albaranum papireum, que michi restituistis, integra et sincera, quaque fuerunt per lassarata, sive rupta.

Et residua viginti quinque libris, solvistis michi die presenti, quascumque michi solvere debebatis iuxta tenorem dicte sentencie, in festo Pentecostes, proximi lapso.

Renunciando. etc. finem de dictis, C. libris, etc.

Testes: Petrus Sa Costa, presbiter, beneficiatus in sede Barchinone; et Guillelmus Palomera, presbiter beneficiatus in ecclesia beate Maria de Mari Barchinone".

Document 28

1385.

BERNAT MORAGUES, FUSTER, ARREGLA LA CADIRA DEL BIS-
BE A LA CATEDRAL DE BARCELONA.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, Ad-
ministració de la Sagristia, any 1385, fol. 37 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

"Item fui adobar en Bernat Moragues, fuster, la cadi-
ra bisbal. Compre V taules de quart a rao de VII sous
la taula, I lliura, XV sous. Item III taules de fulla
lavada a rao de XIII sous la taula, I lliura XVIII sous.
Item dues taules de fez a rao de XI sous la taula, I
lliura II sous. Item costa depart la dita fusta I sou..
.. Item costa I fust foredat per tenir la crossa I sou..".

Document 29

1386, febrer, 21.

PERE EL CERIMONIÓS ORLENA PAGAR A PERE MORAGUES
8910 SOUS 10 DINERS PER LA REALITZACIÓ DE LA CUSTÒDIA
DE DAROCA.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria,
reg. 1373, fol. 164.

a. ALBAREDA, A. M., Pere Moragues..., p. 521.

Referències:

GUDIOL, J., L'orfebreria en l'Exposició..., p. 126;

MARTORELL, F., Pere Moragues y la Custodia..., p. 226;

BERTAUX, E., Exposición Retrospectiva... p. 262; aquest
darrer autor transcriu part del document.

"Petrus Dei gratia rex Aragonum, etc., fideli consiliario et thesaurario nostro Petro de Vallo salutem et gratiam. Dicimus et mandamus vobis quatenus de pecunia curie nostre, que penes vos est vel erit, tribuatis et exolvatis fidei de thesauraria nostra Bernardo Arlovi, qui ipsos havet et tenetut solvere Petro Moragues argenterio Barchinone, racione et pro precio cuiusdam custodie argenti deaurate ac smaltate quam nos fieri fecimus, ut in ipsa vel intus ipsam, sacia corporalia ecclesie maioris civitatis Daroce, quibus nos ingente devotione gerimus, honorabilibus sicut optamus valeant stare, octo mille nongentos decem solidos et decem denarios jaccenses, est in eorum solucione recuperetis presentem cum apocha de soluto. Volumus tamen et intencio nostra hec est quod in solucione quam dictus Bernardus Arlovini faciet dicto ar-

genterio custodiam antedictam quam per eundem Bernardum
canonicis ecclesie maioris dicte civitatis ac procurator
ri eiusdem tradi volumus ac etiam deliberari, ipso tamen
recuperante ab eisdem canonicis et procuratore apocam de
recepto. Mandantes cum presenti magistro rationali curie
nostre vel eius locum tenenti quod, dicto Bernardo Arlo-
vi exhibente sibi presentem dictam apocam, cancellet et
anullet quodcumque notamentun quod per ipsum vel alium
loco sui factum fuerit de predictis. Datum Barchinone
XXI. die febroarii anno a Nativitate Domini millesimo
CCCLXXX sexto. Rex Petrus."

Document 30

1387, març, 27.

JOAN I MANA PAGAR UNS DINERS QUE FALTEN DE LA QUANTITAT ESTIPUIADA COM A PRFU DE L'OSTENSORI DE DAROCA.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancilleria, reg. 1971, fols. 79v^o i 80.

a. MARTORELL, F., Pere Moragues y la Custodia..., pp. 230-231.

Referències:

ALBAREDA, A.M., Pere Moragues..., pp. 521-522, dóna part de la transcripció. En parla BERTAUX, E., Exposición retrospectiva ..., p. 262.

"Nos Johannes Dei gracias etc. premeditantes illustrissimum et magnificum principem dominum Petrum recordacionis eximie regem Aragonum genitorem nostrum, ob reverenciam domini nostri Ihesu Christi ac sanctorum corporalium qui in ecclesia maiori civitatis Daroce cum maxima reverencia custodiuntur, fieri fecisse quandam custodiam argenteam superdeauratam et esmaltatam in qua magis decenter corporales sanctissimi supranominate recondi valerent et eciam custodiri, assignasse super certis pecunie sumis, tunc temporis eius curie perventuris quantitatem, octo mille nongentorum decem solidos decem denariorum jaccenses, ad quos recuperandos vos fidelem de nostra thesauraria Bernardum Arlovim duxit commissarium specialiter deputandum cum assignacionis vigore, ex eo quare dictus dominus rex, ex dispositione divina, diem suum clausit extremum nisi mille CCC solidos jaccenses tamen habere minimum valuistis, nosque volentes vestigiis ipsius nostri patris ut convenit inherere ac huiusmodi

operis tam pii, periti et devoti princeps (sic) fieri, presentis serie jam dictos .vii. dc. x. solidos .x. denarios jaccenses ad complementum valoris dicte custodie, ad solvendum restantes, super juribus quemarum que in regno Aragonum colliguntur ducimus assignados, precipientes cum hac eadem firmiter et expresse Benevist de la Cavallaria judeo civitatis Cesarauguste, ad colligendum jura dictarum quemarum comissario generali per nos deputato, sub pena nostre ire et indignacionis, ac eciam mille florenorum auri si contrafecerit erario applicandorum et a bonis suis irremissibiliter habendorum, quatenus, de pecunie sumis quibusvis ad manus suas de dictis quemarum juribus per venturis, supranominatos septem mille sexcentos decem solidos .x. denarios jaccenses, volo dicto Bernardo percunctis et aliis assignacionibus tribuat et exsolvat, cum nos hanc ceterisque quibuscumque velimus anteponi et in eorum solutione a vobis presentem recuperet una cum dicti domini genitores nostri prefati litera et apoca de soluto. si vero particulares solutiones inde vobis fieri contingerit ipsas in dorso presentis nostre litere ad cautelam, manu videlicet illius notarii qui inde apocas confienda retineri presentem penes ipsum precipimus et mandamus una cum antefacta domini genitoris nostri litera et apoca de soluto. quoniam nos per hanc eadem mandamus thesaurario nostro necnon magistro rationali curie nostre vel alii cui cumque a dicto Benevist de juribus dicte quemarum computum audituro, quatenus tempore sui racionii in datis dictos septem mille sexcentos decem solidos .x. denarios jaccenses ponente ac presentem restituente una cum dicti domini genitores nostri litera et apoca de soluto, ipsos in suo compoto recipere non postponat, cum sic de nostra certa

sciencia et consulte fieri providerimus et velimus. in
cuius rei testimonium presentem vobis fieri jussimus nos
tro sigillo munitam. datum Barchinone .xxvii. die mar
cii anno a nativitate Domini .mccclxxxvii. Franciscus
ga Costa.

Berengarius Sarta mandato domini regis facto per domi
num ducem; et factam sic traditur ordinatam."

Document 31

1388, març, 9.

PODERS DONATS PEL PINTOR VALENCIÀ RAMON VALLS A PERE
ÇA ANGLADA, ESCULTOR, I A PERE SOS, DE LA CASA DE LA
REINA.

A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelo
na, Bartomeu Exemeno, llig. I, man., any 1388, fols.
37 i 37 vº.

a. MADURELL i MARIMÓN, J.M., El pintor Lluís Borrassà
..., III, p. 88.

"Die luna, nona die marcii, anno predicto (1388). E-
go Rey mundus Valls, pictor, vicinus Valencie, vos Pe-
trum Cenglada, imaginatorem, et Petrum Sos, de domo do-
mine regine, et vestrum otrumque...ad petendum, exigen-
dum, recipiendum pro me et nomine meo, omnes et singu-
las pecunie quantitates, res, bona et quelibet iura,
que michi debeantur, vel a modo debeantur, per quas cum
que personas...Et inde apochas et fines faciendum... Com-
ponendum quoque et compromithendum in quavis forma. Et
ad littes... cum potestato substituendi, unum velplures,
littes tamen.

Testes: Petrus de Muntso, vicinus Valencie; Anthonius
Stapera et Petrus Laurencii, scriptores Barchinone".

Document 32

1388, juny, 18.

JOAN I PROHIBEIX A CATERINA, VÍDUA DE L'ESCUPTOR PERE MORAGUES QUE VENGUI L'OSTENSORI DE DAROCA, GARANTINT-LI EL PAGAMENT DE LA QUANTITAT QUE LI ÉS DEGUDA.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancilleria, reg. 1946, fol. 60 vº.

a. Per primera vegada publicat a MARTORELL, F., Pere Moragues y la Custodia..., pp. 231-232; posteriorment, ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., pp. 522-523.

Referències:

BERTAUX, E., Exposición Retrospectiva..., p. 261, fa referència al document, però no ens dóna la procedència exacta.

" Lo Rey. Ja sabets com lo senyor rey en Pere de bona memoria avi nostre, a qui Deus perdo, mana fer una custodia d'argent a obs dels sants corporals de Daroca, la qual feu vostra marit; del preu de la qual resta a pagar a vos certa quantitat, la qual nos havem manada pagar an Johan don Sanxo, mercader de Çaragoça, dels diners de la quema que cull per nos en lo regne d'Arago en l'any present. E havem entes que vos volets vendre la dita custodia, de la qual cosa som molt meravellats e no sens raho. Perque us dehim e manam, sots pena de mil florins d'or, e de la nostra gracia e merce, que la dita custodia no venats a persona alguna car desplaer nos en fariets. Certificant-vos que lo dit Johan don Sanxo vos

trametra en breu la quantitat a vos restant a pagar per raho de la dita custodia. Dada en Çaragoça sots nostre segell menor a XVIII de juny en l'any de la nativitat de nostre Senyor MCCCLXXXVIII. Raymundus de Fratis. Di rigitur Caterine uxori Petri Moragues quondam, argentarii Barchinone".

Document 33

1390, i 1391.

ARRIBA A BARCELONA PEDRA DE SEGUR DESTINADA A LA CONSTRUCCIÓ DE LES PARETS DEL COR DE LA CATEDRAL: ES CITAT UN TAL "MESTRE JORDI".

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, Llibre d'Obra, anys 1389-1391, fol. 66 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

CARRERAS CANDI, F., Miscelanea..., II, p. 214; idem, Les obres de la Catedral..., p. 307; DURAN i SANPERE, A., Barcelona i la seva història. La formació..., p. 355.

"Despeses fetes per la pedra que lo senyor bisbe ha feta venir de Segur per fer la peret del cor.

Primerament a XIII d'agost del any MCCCXC pague an Ramon Pasqual traginer que tira XXVII pedres de la mar.

Item pague a I home que ajuda a carreguar al dit tra giner.

Item pague a bastax que ajudaren a carregar les pedres grans.

Item pague a mestra Jordi que feya labra del cor los quals li eren deguts per la pedra que avia trenquada a Segur segons que apar per albara scrit de ma de micer P. de Puyol, los quals li done de manament de mossen G. çes Fonts, obrer mejor... CXVII solidos, III diners.

Item pague a XXVII de novembra a bastax qui aportaren LII pedres de la mar entre a la seu qui serviren a l'obra del cor... XVIII solidos, VIII diners.

Item pague a II homes per I jorn que desaren les dites pedres de la mar per tal que la mar no les reblis ... V solidos.

Item a XI de febrer pague a bastaxs qui aportaren L pedres de la mar a la seu abs del cor... XXIIII solidos, II diners.

Item dimecres a XIX de abril pague Johan Calvo, bastax, per CXXIIII pedres que aportaren de la mar a la seu abs del dit cor... LIIII solidos".

Document 34

1392, novembre, 6.

ARNAU BARGUÉS RECONFEX HAVER RIBUT 6 LLJURFS I 1 SOU
PIR FER UNA LLOSA SEFULCRAL.

A. Original a l'Arxiu Històric de Proptocols de Barcelona,
Berenguer Ermengol, 5, "Manual de la Testamentaria del
notari de Barcelona Guillem de Orta", anys 1390-1402,
fol. 101.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

MALURELL I MARIMON, J.M., Los contratos de obras en los
protocolos..., p. 175, aóna la referència exacta.

"Sit omnibus notum quod ego Arnaldus Bargues, magister
domorum, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis
venerabilibus et discretis religioso fratri Micheli Raurich
in sacra pagina, professori priorique conventus Fratrum
Predicatorum Barchinone, Francisco Terrades, presbitero
beneficiatoque in ecclesia Sancti Petri Puellarum, dicte
civitatis, et domine Marguerite, uxori discreti Guillermi
de Orta, quondam, notarii, civis dicte civitate, manumis-
soribus et exeptoribus testamenti seu ultime voluntatis
dicti discreti Guillermi de Orta, quondam, quod solvistis
mihi bene et plenarie ad meam voluntatem, per manum vide-
licet vestri dicte domine Margarite, sex libras et unum so-
lido barchinonenses, quas mihi dare et solvere tenebamini,
pro quatuor loses cum octo signis ibi faetis et sex preas-
tatges, quas et quos michi fieri fecistis ad opus carnerii
sive tumbæ quod seu que fieri debet ad opus ossorum dicti

testatoris. Et quod seu quam dictus testator mandavit fieri in dicto suo testamento prout in eo laciis continentur. Et ideo renunciando.

Testes huius rei sunt discretus Franciscus de Oltzine-llis, notarius, Petrus Andree et Marcus Frmengaudi, scriptores Barchinone".

Document 35

1393, maig, 12.

FRANCESC MARANYA, MESTRE DE CASES, COBRA PER UNS TREBALLS FETS A LES ESCRIVANIES, A TOCAR DE LA PLAÇA DE SANT JAUME DE BARCELONA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavarià, S.XI, vol. 17, any 1393, fol. 190 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

TERÉS TOMÀS, M.R., Arnau Bargués, arquitecto..., p.73.

" Item done an Francesch Maranya, mestre de cases, per LII solidos, los quals los honrats Consallers volgueren que jo li liuras, qui ab volentat llur los havia pagats e bestrets a XIII homens per salari de I jorn a rao de IIII solidos per home; qui levarent gran quantitat de terra qui ere en la carrera devant les scrivanies; los quals envans la ciutat en los dies del kalendar del albara deius scrit feu derrocar. Et cobre albara dels Consallers scrit a XII de Maig del any MCCCXCIII dressat als racionals... II lliures, II sous."

Document 36

Sense data.

EL CAPITOL DE LA CATEDRAL DE BARCELONA ACORDA, EN PRESENCIA DE PERE ÇA ANGLADA, DONAR PELS TREBALLS DEL COR ELS DINERS QUE HAN SOBRAT D'UNA IMATGE DE LA VERGE, OBRA DE FRANCESC VILARDELL.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, Llibre d'Obra, anys 1394-1399, fol. 35.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

No s'havien donat fins ara.

"Item fou acordat en capitol que la ymage de nostra dona la qual feya en Francesch Vilardell fos tornada a diners e fos feta avinença de la dita ymage ab lo dit Vilardell per sos treballs e que ço que restaria fos convertit en la obra del dit cor perque en presencia de mossen G. çes Fonts e de mossen Jacme Todoya e de mossen Berenguer de Maçons, sacrista, la dita ymage fou regoneguda, e ab consell d'en P. Senglade, mestre del cor, fou acordat que mossen Jacme Todoya e jo, Antoni de Fornell finam ab lo dit Vilardell que per sos treballs e minva d'ergent li fosen dades L lliures; es ver que l'ergent que lo dit Viardell tenia de la sacristia pesava LIII marchs, III onzes, lo qual avia pres a rao de III lliures X sous VIII diners, dels quals dedudes L lliures dels dits treballs. Item VIII lliures

VI sous VIII diners les quals li eren degudes per la
sacristia per I pom deurat lo qual feu a la creu dels
aniversaris. Item XVI sous VI diners per bronir la dita
creu; resten netes de les quals fas rebuda.... CLXXXI
lliures, - sou, VII diners".

Document 37

1394, maig, 1 - 1399, desembre, 5

DADES ENTORN DE LA CONSTRUCCIÓ DEL CADIRAT, AVUI CADIRAT ALT, DEL COR DE LA CATEDRAL DE BARCELONA, OBRA DIRIGIDA PER L'ESCUPTOR PERE ÇA ANGLADA.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, Llibre d'Obra, anys 1394-1399.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

Són diversos els autors que parlen del contingut del document, però molt pocs els que en donen la referència exacta i en fan part de la transcripció. CARRERAS CANDI, F.: Lo Palau Reyal i la obra de la Seu..., p.143. Darrerament, TERÉS TOMÀS, M.R.: Pere çà Anglada, maestro del coro..., pp. 60-63.

Fol. 1

"En aquest libre son contengudes les promesses e les rehadudes e les despeses qui's faran en la obre del cor de la seu de Barchinona per mans de mosseyer en Bernat Oliver, qui'ls ma dona, que li foren confiats ? , axi com a honrat per lo don que'l avia fet a la obra dit cor.

Primerament yo Guillem zes Fons rehabi per le obre del dit cor del senyer en Johan, etc.

Item rehabi de mossenyer en R., per la gracia de Deu bisbe de Barchinona, entre dues vegades C florins.

Item rehabi qui foren manlavats de la obra de la custodie de la seu.

Item rehabi d'én mossenyer en Domenech Ponç.

Item rehabi d'en Guerau Esplugues obrer de la seu de Barchinona los quals me dona d'aquel zencal que los obres de la seu compraren dels manumessors d'en Miquel zes Cort.

Item comenzen azi les despeses que seran fetes per le obre del cor.

Primerament pague an Anglade que fo tremes per mosseyer lo bisbe e lo capitol en les parts de Françe per regonexer los cors de Girona, de Fune, de Narbone, de Carcassone, e per altres lochs, per tal que fos preses forma dels pus bels e sollempnes cors, e per tal cor avia marcha en les terres del Rey de Françe, no poch acabar son viatge e de volentat de mosseyer lo bisbe e del capitol pagueli.

Item lo damont dit en Anglade fo trames per mosseyer lo bisbe e lo capitol en Bruges per comprar fuste de roure a ops del damont dit cor, pagueli per messions e son salari, el empero estant a compte de les dites dues dades per mi fetes a el.

Item fo comprat I rozin d'en [esborrat] lo qual lo dit Anglade mena en Bruges per com ana per comprar le demont dite fuste, costa lo dit rozin [esborrat]

Item fiu cambi per comprar la dite fuste en Bruges.

Item pagui en Johan Garro e Johan Juye XVIII lliures, per tal cor en Johan Zanglade avia preses XXIII onces ? d'or a ... ? d'en Piyol, segons que aparech per letra sua, e lo dit Piyol volch que fossen donats an Johan Garro.

Item rehabi d'en ... ? de Sant Hilari ...IIII florins.

Item rehabi d'en A., messenger, ...I flori.

Item rehabi d'en Burguet ...I flori.

Fol. 3

Aquest libre fou comensat lo primer die de Maig del any M CCC XC IIIII per les resabudes e dates de la obra del cor per lo honrat? en G. Çeffons, dega. E n'Anthoni de Fornells canonge de la seu de Barçalona. En el qual temps comensa la obra del dit cor de la qual es mestre en P. Senglade. E pren de salari per dia que trebal per la dita obra V sous VI diners e ayns per sa mesestria L lliures. Primo fem resabuda [dues ratlles de text menjat]

Item resabem d'en Ferrando de Torres per ma de mossen Bernat Oliver, les quals dona a la dita obra ... CX lliures.

Item resabem dels discrets en Berenguer Farer, en Gerau Splugues, obres de la fabrega de la seu e son de un censal que per ocasio de la obra veneren als mermasos d'en Miquel Corts ... CLVIII lliures.

Item resabem dels obrers del tabernacla del precios cors de Jhesuxrist per voler del capitol ... LV lliures.

Fol. 3vº

Item resabem de mossen G. Veles, official dels bens de una mermasoria ...? lliures ...? sous [el fragment anterior està ratllat]

Item fem resabuda que apres que en P. Sanglade fou vengut de Flandes per comprar la fusta del dit cor he li fou liurada certa quantitat de moneda deval spresada en lo comta de les dates, li sobra la present quantitat de la qual fem resabuda ... LXVIII lliures, IX sous.

Item resabem lo preu de I. rosi que lo dit P. Senglade cavelca e fou venut per en P. Fornells, pagades mecions ... XII lliures, XIII sous XI diners.

Item resabem de I. home qui havia menjada carn in quadregesima et fuit absolutus ... V sous VI diners.

Item resabem per semblant cas de I. altro ... V sous VI diners.

Item resabem d'en Mas per alcun fet ... XII sous.

Item d'en P. de Casadeval de simili facto ... III sous VI diners.

Item resabem de una absolucio ... V sous VI diners.

Fol. 4

Comensa de obrar lo dit P. Senglade en lo dit cor dimecres a IIIII dies del mes de maig del ayn M CCC XC IIIII; es son salari tots dies que fasa obra V sous VI diners de gracia, mes tots ayns per sa mesestria L lliures ab expres voler he consentiment de tot lo Capitol.

Primo disapte a X del dit mes de maig pagui lo dit mestre per VI jorns I lliura, XIII sous.

Item pagui en Luch Despou, fuster, lo qual pren IIIII sous per los dits VI jorns I lliura, IIIII sous.

Item pagui en Lorens, mesip del dit mestre. Pren III sous per los dits VI jorns XVIII sous.

Item dissapta a XVI del dit mes pagui lo dit mestre per VI jorns I lliura, XIII sous.

Item pagui en Luch per II jorns ... VIII sous.

Item pagui Lorens per VI jorns XVIII sous.

Item costa I. fust d'auber per fer banchs per fer la obra XVI sous, VI diners.

Item costa fusta per los peus dels banchs e de port ..
..... VI sous VI diners.

Item disapta a XXIII del mes pagui lo dit mestre per VI jorns I lliura XJII sous.

Item pagui en Luch per VI dies a rao de IIII sous I lliura, IIII sous.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de III sous... XVIII sous.

Item disapte a VII de juny pagui lo dit mestre per dues setmanes, per XI jorns III lliures, VI diners.

Item pagui Lorens per VIII jorns a rao de III sous I lliura, VII sous.

Item pagui en Luch per VII jorns a rao de IIII sous... I lliura, VIII sous.

Item costaren claus per la dita obra... II sous, VI diners

Item costa ayguacuyt e cola e carbo... I sou, II diners.

Item costa Estaula d'auber per tresar e deboxar la trona XVII sous.

Fol. 4vº

Item disapta a XX de juny pagui lo dit mestre per VIII jorns II lliures, IIII sous.

Item pagui en Luch per VIII jorns a rao de IIII sous... I lliura, XII sous.

Item pagui Lorens per VIII jorns a rao de III sous... I lliura, IIII sous.

Item pagui Antoni Canet, obrer apte per II jorns, a rao de IIII sous VI diners VIII sous.

Item disapte a IIII de juliol pagui en P. Senglade per
IX jorns II lliures VIII sous VI diners.

Item pagui en Luch per IX jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura XVI sous.

Item pagui Antoni Canet per VIII jorns a rao de IIII
sous VI diners II lliures VI diners.

Item pagui Lorens per IX jorns a rao de III sous...
..... I lliura VII sous.

Item costaren claus I sou II diners.

Item costa una emoledora I sou X diners.

Item costaren C tacxs VIII diners.

Item disapte a XI de juliol pagui en P. Senglade per
VI jorns I lliura XIII sous.

Item pagui Antoni Canet per VI jorns a rao de IIII sous
VI diners I lliura VII sous.

Item pagui Lorens per VI jorns ... XVIII sous.

Item pagui en Luch per III jorns ... XII sous.

Item compran IIII redortes per los banchs, foren d'en
Antoni Vilardet, costaren I lliura, II sous.

Item pagan en March dez Pou fuster per jornals de dos
esclaus seus qui serraren los fusts rodons
..... I lliura XV sous.

Item dimecres a XXIII de juliol pagui lo dit mestre per
VIII jorns II lliures VIII sous VI diners.

Item pagui Antoni Canet per IX jorns a rao de IIII sous
VI diners II lliures VI diners.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de III sous...
..... I lliura VII sous.

Item pagui en Luch per IX jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura XVI sous.

Item disapta a VII d'egost pagui lo dit mestre per X
 jorns II lliures XV sous.

Item pagui Antoni Canet per X jorns a rao de IIII sous
 VI diners II lliures V sous.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de III sous ...
 I lliura x sous.

Item pagui en Luch per X jorns a rao de IIII sous ...
 II lliures.

Fol. 5

Item disapte a XXII d'egost pagui en P. Senglade per
 VIII jorns II lliures VIII sous VI diners.

Item pagam Antoni Canet per X jorns a rao de IIII sous
 VI diners II lliures V sous.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de III sous ...
 I lliura X sous.

Item pagui en Luch per VII jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura VIII sous.

Item pagui lo ferer qui feu frenases
 XVI sous VI diners.

Item pagui l fuster per VI scabels... VII sous III diners.

Item pagui per claus I sou II diners.

Item disapte a V de satembre pagui en P. Senglade per
 X jorns II lliures XV sous.

Item pagui Antoni Canet per X jorns a rao de IIII sous

VI diners II lliures V sous. ...

Item pagui Lorens per X jorns a rao de III sous
 I lliura X sous.

Item disapte a XVIII de setembre pagui lo dit mestre
 per X jorns II lliures XV sous.

Item pagui Antoni Canet per X jorns a rao de IIII sous
 VI diners II lliures V sous.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de III
 I lliura X sous.

Item pagui en Juch per II jorns a rao de IIII sous e
 I sou de ayguacuyt VIII sous.

Item disapta a IIII de octobre pagui en P. Senglade per
 IX jorns II lliures VIII sous VI diners.

Item pagui Antoni Canet per IX jorns a rao de IIII sous
 VI diners II lliures VI diners.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de III sous ...
 I lliura VII sous.

Item disapte a XVII de octobre pagui en P. Senglade per
 XII jorns III lliures VI sous.

Item pagui Antoni Canet per XII jorns a rao de IIII
 sous VI diners II lliures VIII sous.

Item pagui Lorens per XII jorns de III sous
 I lliura XVI sous.

Item costa de portar he descaregar I fust lo qual sera
 perdut a Velencia, apres fou trobat e trames assi per en
 N. Puyade XVI sous VI diners.

Fol. 5vº

Item disapta a XVI de novembre pagui lo dit Pere per XVI jorns IIII lliures VIII sous.

Item pagui Antoni Canet per XVI jorns a rao de IIII sous VI diners III lliures XII sous.

Item pagui Lorens per XVI jorns a rao de III sous....
..... II lliures VIII sous.

Item pagui Francesch Merate novelement resabut en la obra a rao de IIII sous per XVI jorns
..... III lliures IIII sous.

Item disapte a XXVIII de novembre pagui lo dit mestre per X jorns II lliures XV sous.

Item pagui Antoni Canet per X jorns a rao de IIII sous VI diners II lliures V sous.

Item pagui Lorens per XII jorns a rao de III sous VI diners lo qual celari fou crescut al dit Lorens, crexent el en sa apresa II lliures II sous.

Item pagui F. Merate per XIII jorns crexent li lo salari a rao de IIII sous VI diners ... III lliures III sous.

Item pagui Berthomeu de Santa Eugenia mecip del ditmes tre, lo qual novelament vench, ben apte, per V jorns a rao de III sous VI diners XVIII sous VI diners.

Item compran una stera per los dits obres per la fredor uels peus cont staven en la sala del degenart
..... I lliura II sous.

Item la vigilia de Nadal pagui lo dit mestre per XVIII dies a rao V lliures IIII sous VI diners.

Item pagui Lorens per XIX jorns a rao de III sous VI diners III lliures VI sous VI diners.

Item pagui F. Merte per XIX jorns a rao de IIII sous VI diners IIII lliures V sous VI diners.

Item pagui Berthomeu de Santa Fugenia per XIX jorns a rao de III sous VI diners... III lliures VI sous VI diners.

Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Iani per III jorns ... XI sous.

Item disapte a IX de janer anno M CCC XC V pagui lo dit mestre per VIIII jorns... II lliures VIIII sous VI diners.

Item pagui Lorens per IX jorns a rao de III sous VI diners I lliura XI sous VI diners.

Item pagui F. Merate per IX jorns a rao de IIII sous VI diners II lliures VI diners.

Item pagui Berthomeu per IX jorns a rao de III sous VI diners I lliura XI sous VI diners.

Item pagui en Luch per IX jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura XVI sous.

Fol. 6

Item disapta a XX de fabrer pagui lo dit mestre per XXVIIII jorns VII lliures XXVIIII sous VI diners.

Item pagui Lorens per XXXI jorns a rao de III sous VI diners V lliures VIII sous VI diners.

Item pagui Berthomeu per XXXI jorns a rao de III sous VI diners V lliures VIII sous VI diners.

Item pagui F. Merate per XXXI jorns a rao de IIII sous VI diners VI lliures XXVIIII sous VI diners.

Item pagui Jani lo Normant lo qual posem novelament per obrer a rao de IIII sous per XXXV jorns ... VII lliures.

Item pagui Jacmet Comes mecip del mestre novelament re sebut a rao de III sous per XXV jorns... III lliures XV sous.

Item compran fusta per fer dos banchs costa ab port ...
..... XVIII sous.

Item compran ayguacuyt costa... II sous V diners.

Item compran II rodorets obs dels banchs costaren...XI sous

Item pagui en Luch per II jorns que obra als banchs a rao de IIII sous VIII sous.

Item disapte a VI de març pagui lo dit mestre P. per X jorns II lliures XV sous.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de IIII sous car assi li fou crescut lo celari II lliures.

Item pagui Berthomeu de Santa Eugenia al qual axi mesex fou crescut lo celari a rao de IIII sous per V jorns ...
..... I lliura.

Item pagui F. Merate per X jorns a rao de IIII sous VI diners II lliures V sous.

Item pagui Jacmet Comes per X jorns a rao de III sous ...
..... I lliura X sous.

Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura.

Item pagui Jani per X jorns a rao de IIII sous...II lliures

Item a XXVII de març pagui en P. Senglade per XVII jorns..
....., IIII lliures XIII sous VI diners.

Item pagui Lorens per XVII jorns a rao de III sous ...
..... III lliures VIII sous.

Item pagui F. Merate per XVII jorns a rao de IIII sous
VI diners III lliures XIII sous VI diners.

Item pagui Jacmet Comes per XVII jorns a rao de III
sous..... II lliures XVIII sous.

Item pagui Jani lo Normant per XV jorns a rao de IIII
sous III lliures.

Item pagui Berthomeu per XI jorns a rao de IIII sous...
..... II lliures IIII sous.

Item pagui en Luch per II jorns a rao de IIII sous...
.....VIII sous.

Fol. 6v^o

Item disapta la vigilia de Pascha pagui al dit mestre
per VI jorns I lliura XIII sous.

Item pagui Jani per VI jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui F. Merate per X jorns a rao de IIII sous VI
diners II lliures V sous.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de IIII sous ...
..... II lliures.

Item pagui B. de Santa Eugenia per XI jorns a rao de
IIII sous II lliures IIII sous.

Item pagui Jacmet Comes per X jorns a rao de III sous...
..... I lliura X sous.

Item disapte a XXIIII d'ebril pagui lo dit mestre per
X jorns II lliures XV sous.

Item pagui Jani lo Normant per X jorns a rao de V sous
als quals fou crescut son loguer... II lliures X sous.

Item pagui F. Merate per X jorns a rao de IIII sous
VI diners II lliures V sous.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de IIII sous ...
 II lliures.

Item pagui Berthomeu per X jorns a rao de IIII sous ...
 II lliures.

Item pagui Jacmet per X jorns a rao de III sous ...
 I lliura X sous.

Item pagui en Luch per IIII jorns a rao de IIII sous...
 XVI sous.

Item donan a tots los obres lo dia de Santa Creu per beu
 re lo qual moltes vegades m'evien demenat ... XII sous.

Item divendres lo derer die d'ebril pagui lo dit mestre
 per V dies I lliura VII sous VI diners.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous...I lliura

Item pagui Berthomeu per V jorns a rao de IIII sous...
 I lliura.

Item pagui Jacmet Comes per V jorns a rao de III sous ...
 XV sous.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui Jani per V jorns a rao de V sous.....
 I lliura V sous.

Item pagui en Luch per II jorns a rao de IIII sous ...
VIII sous.

Item pagui Perico Oler dexeble del mestre lo qual era
 aprenent l'offici e ben ajudant per V jorns a rao de I sou
 VI diners VII sous VI diners.

Item compran VII canes de cananas per feu la mostra dels
 tabernacles a rao de II sous II diners per cana
 XV sous II diners.

Item costaren V lates per metre lo dit drap en besti-
ment XI sous VIII diners.
Item costaren claus per lo dit bestiment
..... II sous VI diners.

Fol. 7

Item disapte a XV de maig pagui lo dit mestre per XI
jorns II lliures VI diners.

Item pagui Lorens per XI jorns a rao de IIII sous ...
..... II lliures IIII sous.

Item pagui Berthomeu per XI jorns a rao de IIII sous...
..... II lliures IIII sous.

Item pagui Jacmet per VIIIII jorns a rao de III sous ...
..... I lliura VII sous.

Item pagui Francesch Merate per XI jorns a rao de IIII
sous VI diners II lliures VIIIII sous VI diners.

Item pagui Jani per VI jorns a rao de V sous
..... II lliures XV sous.

Item pagui en Luch per VIII jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura XII sous.

Item pagui Perico per IX jorns a rao de I sou VI diners
..... XIII sous VI diners.

Item divendres a XX de maig pagui a mossen Jacme Todoya
per mesions que feu de portar lo coure de les squilles de
Sent Vicens de Noles, dels obres ... XI sous.

Item pagan en Laupart pintor per metre en guix lo drap
un foren pintades les formes dels tebernacles
..... XVI sous VI diners.

Item disapta la vigilia de Sincogesima a XXIX de maig
pagui lo mestre per XI jorns III lliures VI diners.

Item pagui Lorens per XI jorns a rao de IIII sous ...
..... II lliures IIII sous.

Item pagui Berthomeu per XI jorns a rao de IIII sous...
..... II lliures IIII sous.

Item pagui Jacmet per XI jorns a rao de III sous
..... I lliura XIII sous.

Item pagui Perico per III jorns a rao de I sou VI di-
ners IIII sous VI diners.

Item pagui Jani per VIII jorns a rao de V sous...II lliures

Item pagui F. Merate per VII jorns a rao de IIII sous
VI diners I lliura XI sous VI diners.

Item pagui en Luch per IX jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura XVI sous.

Item compran un listo d'auber he carbo
..... I sou VIIII diners.

Item mes pagui al dit Luch per II jorns que mes adohar
l'armari del cor a rao de IIII sous.

Item costa I taula per los dits armaris
..... VIIII sous VIII diners.

Item costaren claus III sous IIII uiners.

Item disapta a XII de juin pagui al dit mestre per
VIII jorns II lliures IIII sous.

Item pagui Berthomeu per VIII jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura XII sous.

Item pagui Lorens per VIII jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura XII sous.

Item pagui Jacmet per VIII jorns a rao de III sous...
 I lliura IIII sous.
 Item pagui Jani per VIII jorns a rao de V sous
 II lliures.
 Item pagui F. Merate per VIII jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura XVI sous.
 Item pagui P. per VIII jorns a rao de I sou VI diners...
 XII sous.
 Item pagui en Luch per II jorns a rao de IIII sous ...
 VIII sous.
 Item costa carbo V sous.

Fol. 7vº

Item a XIII de jun del dit ayn donan al dit mestre per
 la pensio de les L lliures les quals deu aver tots ayns
 L florins XXVII lliures X sous.
 Item a XXVI de jun pagui al dit mestre per VII jorns...
 IIII lliura XVIII sous VI diners.
 Item pagui Berthomeu per XI jorns a rao de IIII sous...
 II lliures IIII sous.
 Item pagui Lorens per XI jorns a rao de IIII sous ...
 II lliures IIII sous.
 Item pagui Jacmet per VI jorns a rao de III sous
 I lliura XIII sous.
 Item pagui Jani per X jorns a rao de V sous
 II lliures X sous.
 Item pagui F. Merate per VIIIII jorns a rao de IIII sous
 VI diners II lliures VI diners.
 Item pagui Perico per XI jorns a rao de I sou VI diners...
 XVI sous VI diners.

Item disapta a VII d'egost pagui al dit mestre per XIII
jorns III lliures XVII sous.
Item pagui Berthomeu per XIX jorns a rao de IIII sous ...
..... III lliures XVI sous.
Item pagui Lorens per XXI jorns a rao de IIII sous...
..... III lliures XVI sous.
Item pagui Jacmet per XXI jorns a rao de III sous
..... III lliures IIII sous.
Item pagui Perico per XXI jorns a rao de I sou VI di-
ners I lliura XI sous VI diners.
Item pagui Jani per XXI jorns a rao de V sous
..... V lliures V sous.
Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous...
..... II lliures IIII sous.
Item pagui en Entich dez Pin, mercader, per conta a el
fet de Valencia per despeses del fust qui sera a la perdut
e la compaya a'en Pugada havia bestret.

Item disapta IIII de setembre pagui al dit mestre per
XV jorns IIII lliures II sous VI diners.
Item pagui Lorens per XXII jorns a rao de IIII sous...
..... IIII lliures VIII sous.
Item pagui Jacmet per XXII jorns a rao de IIII sous al
qual celari fou crescut per tal com ere milerat en l'offi
ci IIII lliures VIII sous.
Item pagui Perico per XXII jorns a rao de I sou VI di-
ners I lliura XIII sous.
Item pagui Jani per XVIII jorns e mig a rao de V sous...
..... IIII lliures XII sous VI diners.

Item pagui en Luch per III jorns a rao de IIII sous...
 XII sous.
 Item pagui per claus, ayguacuyt e carbo
 VII sous VI diners.

Fol 8

Item a JII de vuytubri pagan lo dit mestre per temps
 passat del e dels obrans fins al present die per tal com
 jo Antoni no era stat en la ciutat del IIII de satembre
 ensa, e foren li deguts... XXIII lliures VI sous II diners.

Item disapta a XXX de october pagui lo dit mestre per
 XIIII jorns..... III lliures XVII sous.

Item pagui Lorens per XX jorns a rao de IIII sous ...
 IIII lliures.

Item pagui Berthomeu per XX jorns a rao de IIII sous...
 IIII lliures.

Item pagui Jacmet per XX jorns a rao de IIII sous...
 IIII lliures.

Item pagui Perico per XX jorns a rao de I sou VI diners...
 I lliura X sous.

Item pagui Jani per XV jorns a rao de V sous
 III lliures XV sous.

Item pagui en Luch per XIIII jorns a rao de JIII sous...
 III lliures XVI sous.

Item la vigilia de Nadal pagui lo dit mestre per XX
 jorns V lliures X sous.

Item pagui Lorens per XXXVIII jorns a rao de IIII sous...
 VII lliures XII sous.

Item pagui Perico per XVIII jorns a rao de I sou VI
 diners I lliura VII sous.
 Item pagui en Luch per XVI jorns a rao de IIII sous...
 III lliures IIII sous.

Fol. 8v^o

Item disapte a XVIII de febrer pagui lo dit mestre per
 XV jorns IIII lliures II sous VI diners.
 Item pagui Lorens per XVIII jorns a rao de IIII sous...
 III lliures XII sous.
 Item pagui Jacmet per XIII jorns a rao de IIII sous...
 II lliures XVI sous.
 Item pagui Perico per XX jorns a rao de II sous en que
 fou son salari crescut II lliures.
 Item pagui en Luch per XIX jorns a rao de IIII sous...
 III lliures XVI sous.
 Item pagui F. Merate per II jorns a rao de IIII sous
 VI diners VIII sous.
 Item pagui Berenguer Rolff lo qual novelament fou resa
 but per XV jorns a rao de IIII sous VI diners
 III lliures VII sous VI diners.
 Item disapta a XI de març pagui lo dit mestre per XVI
 jorns IIII lliures VIII sous.
 Item pagui Lorens per XVI jorns a rao de IIII sous...
 III lliures IIII sous.
 Item pagui Jacmet per XV jorns a rao de IIII sous ...
 III lliures.
 Item pagui Perico per XVI jorns a rao de II sous ...
 I lliura XII sous.

Item pagui Berthomeu per XXXVIII jorns a rao de IIII
sous VII lliures XII sous.

Item pagui Jacmet per XXXVIII jorns a rao de IIII sous...
..... VII lliures XII sous.

Item pagui Perico per XXXVIII jorns a rao de I sou
VI diners II lliures XVII sous.

Item pagui en Luch per XXXIII jorns a rao de IIII sous...
..... VI lliures XII sous.

Item pagui Jani per una xenbrana que havia feta en
casa I lliura.

Item costa auguacuyt e claus... I sou VI diners.

Item costa I fust d'auber per las voltes dels taberna-
cles II lliures XI sous IIII diners.

Item lo dia demont pagui al dit mestre per diverses
peses de xembranes e pilas que feu en casa de nits, per
tal com era profitos a la obra e monta...VIII lliures V sous.

Item a VI de janer a rao M CCC XC VI pagui al dit mes-
tre en paga de la sua pensio de les L lliures
..... XXVII lliures X sous.

Item doni als obres per beure de mati ... II sous.

Item a XXI de janer pagui lo dit mestre per XI jorns...
..... III lliures VI diners.

Item pagui Berthomeu per VIIII jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura XII sous.

Item pagui Lorens per XVIIE jorns a rao de IIII sous...
..... III lliures XII sous.

Item pagui Jacmet per XVIIII jorns a rao de IIII sous...
..... III lliures XII sous.

Item pagui en Luch per XVI jorns a rao de IIII sous...
 III lliures IIII sous.
 Item pagui F. Merate per XVI jorns a rao de IIII sous
 VI diners III lliures XII sous.
 Item pagui Berenguer Roff per XVI jorns a rao de IIII
 sous VI diners III lliures XII sous.
 Item pagui Jacme Brot, dexeble del mestre, per XII jorns
 a rao de II sous I lliura IIII sous.

 Item disapta a XVIII de març pagui lo mestre per VI
 jorns I lliura XIII sous.
 Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous...
 I lliura IIII sous.
 Item pagui Jacmet per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
 Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
 Item pagui Perico per VI jorns a rao de II sous ...
 XII sous.
 Item pagui Jacme Bort per VI jorns a rao de II sous...
 XII sous.
 Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura VII sous.
 Item compran I. serre a obs de la obra, costa
 I lliura II sous.
 Item pagui al dit mestre per IIII compayns los quals
 la sua compaya avia fets de nits en casa
 III lliures VI sous.

 Item uivendres a XXIIII del mes de març pagui lo mestre
 per V jorns I lliura VII sous VI diners.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous...I lliura
 . Item pagui Jacmet per V jorns a rao de IIII sous...I lliura
 Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.
 Item pagui Perico per V jorns a rao de II sous...X sous.
 Item pagui Jacme Brot per V jorns a rao de II sous ...
 X sous.
 Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.
 Item pagui Berenguer Rolff per V jorns a rao de IIII
 sous VI diners I lliura II sous VI diners.

Fol. 9

Item disapta a l d'abril pagui lo mestre per III jorns...
 XVI sous VI diners.
 Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous...I lliura
 Item pagui Jacmet per V jorns a rao de IIII sous...I lliura
 Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.
 Item pagui Perico per V jorns a rao de II sous...X sous.
 Item pagui Jacme Brot per V jorns a rao de II sous ...
 X sous.
 Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI di
 ners I lliura II sous VI diners.
 Item pagui Berenguer Rolff per IIII jorns a rao de IIII
 sous VI diners XVIII sous.

 Item disapte a VIII d'ebriil pagui lo mestre per III
 jorns XVI sous VI diners.
 Item pagui Lorens per IIII jorns a rao de IIII sous...
 XVI sous.

- Item pagui Jacmet per IIII jorns a rao de IIII sous ...
 XVI sous.
- Item pagui en Luch per IIII jorns a rao de IIII sous...
 XVI sous.
- Item pagui Perico per IIII jorns a rao de II sous....
 VIII sous.
- Item pagui Jacme Brot per IIII jorns a rao de II sous ...
 VIII sous.
- Item pagui F. Merate per IIII jorns a rao de IIII sous
 VI diners XVIII sous.
- Item pagui Berenguer Roff per IIII jorns a rao de IIII
 sous VI diners XVIII sous.
- Item per spetxement de la scala e trebal de la fusta,
 pagui als obres de pere e del cor per beure ... XI sous.
- Item a XV d'èbril pagui al mestre per VI jorns
 I lliura XIII sous.
- Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
- Item pagui Jacmet per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
- Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
- Item pagui Perico per VI jorns a rao de II sous
 XII sous.
- Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de II sous...
 XII sous.
- Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura VII sous.
- Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de IIII
 sous VI diners I lliura VII sous.

Item disapte a XXII d'ebriil pagui lo mestre per VI jorns
 I lliura XIII sous.
 Item pagui Lorens per VI jorns a rao de VIII sous ...
 I lliura VIII sous.
 Item pagui Jacmet per III jorns a rao de VIII sous ...
 XII sous.
 Item pagui en Luch per VI jorns a rao de VIII sous ...
 I lliura VIII sous.
 Item pagui Perico per VI jorns a rao de II sous...XII sous.
 Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de II sous ...
 XII sous.
 Item pagui F. Merate per III jorns a rao de VIII sous
 VI diners XIII sous VI diners.
 Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de VIII
 sous VI diners I lliura VII sous.
 Item compren II fusts de roure per la trona
 II lliures X sous VIII diners.
 Item compran ayguacuyt e claus... II sous III diners.

Fol. 9vº

Item disapte a XXVII d'ebriil pagui lo mestre per XXII
 jorns VI lliures I sou.
 Item pagui Lorens per XXIIII jorns a rao de III sous...
 VIII lliures XVI sous.
 Item pagui Jacmet per XXIIII jorns a rao de VIII sous...
 VIII lliures XVI sous.
 Item pagui Jacme Bröt per XXI jorns a rao de III sous...
 III lliures III sous.

Item pagui Perico per XXIIII jorns a rao de III sous...
 III lliures III sous.
 Item pagui Berenguer Roff per XXIIII jorns a rao de
 IIII sous VI diners V lliures VIIII sous.
 Item pagui F. Merate per XX jorns a rao de IIII sous
 VI diners IIII lliures X sous.
 Item pagui en Luch per XVI jorns a rao de IIII sous...
 III lliures VIIII sous.
 Item pagui II sclaus per serrar un fust ... VI sous.
 Item costa ayguacuyt tatxes e claus... II sous VI diners.

Item disapta a III de juny pagui Lorens per IIII jorns a
 rao de IIII sous XVI sous.
 Item pagui Jacmet per IIII jorns a rao de IIII sous ...
 XVI sous.
 Item pagui Jacme Brot per IIII jorns a rao de III sous...
 XII sous.
 Item pagui Perico per IIII jorns a rao de III sous ...
 XII sous.
 Item pagui Berenguer Roff per III jorns a rao de IIII
 sous VI diners XIII sous VI diners.
 Item pagui F. Merate per III jorns a rao de IIII sous
 VI diners XIII sous VI diners.
 Item pagui en Luch per III jorns a rao de IIII sous...
 XII sous.

Item disapta a XI de juny pagui lo mestre per VI jorns...
 I lliura XIII sous.
 Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
 Item pagui Jacmet per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.

- Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de III sous...
 XVIII sous.
- Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous ...
 XVIII sous.
- Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de IIII
 sous VI diners I lliura VII sous.
- Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura VII sous.
- Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.
- Item compran VII onzes d'esur per pintar la trona les
 quals compra en Luis Borrassa a rao de II florins
 II lliures XV sous.
- Item pagui al dit Luis per pintar la dita trona.
- Item costa I serre pocha la qual compra en Luch e fera
 ments per tenir ferm la trona XVI sous VI diners.
- Item uisapta a XVII de juny pagui lo mestre per VI jorns...
 I lliura XIII sous.
- Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
- Item pagui Jacmet per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
- Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de III sous...
 XVIII sous.
- Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous ...
 XVIII sous.
- Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de IIII
 sous VI diners I lliura VII sous.
- Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura VII sous.

Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.

Fol. 10

Item disapte a XXIIII del mes de juny pagui lo mestre
 per V jornsI lliura VII sous VI diners.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.

Item pagui Jacmet per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.

Item pagui Jacme Brot per V jorns a rao de III sous ...
 XV sous.

Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous ...
 XV sous.

Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de IIII
 sous VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.

Item disapta a I de juliol pagan lo mestre e los obres
 demont nomenats per V jorns cascun en lo preu semblant de
 la setmana pasada VIII lliures II sous VI diners.

Item disapte a VIII de juliol pagui lo mestre ab los
 dits obres per VI jorns cascun al dit demont monte ...
 VIII lliures XV sous.

Item disapta a XXVIII de juliol pagui lo mestre per

VIIII jorns II lliures VIIII sous VI diners.

Item pagui Jacmet per IX jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura XVI sous.

Item pagui Lorens per IX jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura XVI sous.

Item pagui Jacme Brot per IX jorns a rao de III sous ...
..... I lliura VII sous.

Item pagui Perico per IX jorns a rao de III sous ...
..... I lliura VII sous.

Item pagui Berenguer Roff per IX jorns a rao de IIII
sous VI diners II lliures VI diners.

Item pagui F. Merate per IX jorns a rao de IIII sous
VI diners II lliures VI diners.

Item pagui en Luch per IX jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura XVI sous.

Item costaren claus per la trona...IIII sous III diners.

Item disapta a XII d'egost pagui lo mestre per X jorns...
..... II lliures XV sous.

Item pagui Jacmet per X jorns a rao de IIII sous ...
.....II lliures.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de IIII sous ...
..... II lliures.

Item pagui Jacme Brot per X jorns a rao de III sous...
..... I lliura X sous.

Item pagui Perico per X jorns a rao de III sous ...
..... I lliura X sous.

Item pagui Berenguer Roff per X jorns a rao de IIII
sous VI diners II lliures V sous.

Item pagui F. Merate per X jorns a rao de IIII sous
VI diners II lliures V sous.

Item pagui en Luch per X jorns a rao de IIII sous ...
 II lliures.

Fol. 10v^o

Item disapte a XXVI d'egost pagui al mestre per VII
 jorns I lliura XVIII sous VI diners.

Item pagui Jacmet per X jorns a rao de IIII sous ...
 II lliures.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de IIII sous ...
 II lliures.

Item pagui Jacme Brot per X jorns a rao de III sous...
 I lliura X sous.

Item pagui Perico per X jorns a rao de III sous ...
 I lliura X sous..

Item pagui Berenguer Roff per X jorns a rao de IIII
 sous VI diners II lliures V sous.

Item pagui F. Merate per X jorns a rao de IIII sous
 VI diners II lliures V sous.

Item pagui en Luch per X jorns a rao de IIII sous ...
 II lliures.

Item disapte a II de satembre pagui lo mestre per IIII
 jorns I lliura II sous.

Item pagui Jacmet per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.

Item pagui Jacme Brot per III jorns a rao de III sous...
 VIII sous.

Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous ...
 XV sous.

Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de IIII
sous VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous
VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura.

Item disapta a IX de satembre pagui lo mestre per V
jorns I lliura VII sous VI diners.

Item pagui Jacmet per V jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura.

Item pagui Jacme Brot per V jorns a rao de III sous ...
..... XV sous.

Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous ...
..... XV sous.

Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de IIII
sous VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous
VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura.

Item disapta a XXIII de satembre pagui lo mestre per
VIII jorns II lliures VIII sous VI diners.

Item pagui Jacmet per IX jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura XVI sous.

Item pagui Lorens per IX jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura XVI sous.

Item pagui Jacme Brot per IX jorns a rao de III sous ...
 I lliura VII sous.
 Item pagui Perico per IX jorns a rao de III sous ...
 I lliura VII sous.
 Item pagui en Luch per IX jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura XVI sous.
 Item pagui Berenguer Roff per IX jorns a rao de IIII
 sous VI diners II lliures VI diners.
 Item pagui F. Merate per IX jorns a rao de IIII sous
 VI diners II lliures VI diners.

Fol. 11

Item disapta a VII de octubre pagui lo mestre per I
 jorn V sous VI diners.
 Item pagui Jacmet per VIII jorns a rao de IIII sous...
 I lliura XVI sous.
 Item pagui Lorens per X jorns a rao de IIII sous...
 II lliures.
 Item pagui Jacme Brot per X jorns a rao de III sous...
 I lliura X sous.
 Item pagui Perico per X jorns a rao de III sous ...
 I lliura X sous.
 Item pagui en Luch per IIII jorns a rao de IIII sous...
 XV sous.
 Item pagui F. Merate per X jorns a rao de IIII sous
 VI diners II lliures V sous.
 Item pagui Berenguer Roff per X jorns a rao de IIII
 sous VI diners II lliures V sous.

Item disapte a XIII de octobri pagui lo mestre per
VI jorns I lliura XIII sous.

Item pagui Jacmet per VI jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de III sous...
..... XVIII sous.

Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous ...
..... XVIIII sous.

Item pagui en Luch per II jorns a rao de IIII sous ...
..... VIII sous.

Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
VI diners I lliura VII sous.

Item pagui B. Roff per VI jorns a rao de IIII sous
VI diners I lliura VII sous.

Item disapte a XVIII de octobre pagui lo mestre per
V jorns I lliura VII sous VI diners.

Item pagui Jacmet per IX jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura XVI sous.

Item pagui Lorens per IX jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura XVI sous.

Item pagui Jacme Brot per IX jorns a rao de III sous...
..... I lliura VII sous.

Item pagui Perico per IX jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura VII sous.

Item pagui en Luch per IX jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura XVI sous.

Item pagui F. Merate per IX jorns a rao de IIII sous
VI diners II lliures VI diners.

Item pagui B. Roff per VI jorns a rao de IIII sous VI
diners VIII sous.

Item costa de descaragar fusta qui era romasa en Flandes
la qual porta la nau d'en N. Meurons ... XI sous III diners.

Item costaren claus VI sous VI diners.

Item met en date menysvalensa de florins los quals avia
resabuts de la obra VIII sous.

Fol. 11v^o

Item disapte a XVIII de novembre pagui al dit mestre
per XIII jorns III lliures XI sous VI diners.

Item pagui Lorens per XIII jorns a rao de IIII sous...
..... II lliures XVI sous.

Item pagui Jacmet per XIII jorns a rao de IIII sous...
..... II lliures XVI sous.

Item pagui Jacme Brot per XIII jorns a rao de III
sous II lliura II sous.

Item pagui Perico per XIII jorns a rao de III sous...
..... II lliures II sous.

Item pagui F. Merate per XIII jorns a rao de IIII
sous VI diners II lliures III sous.

Item pagui B. Roff per XIII jorns a rao de IIII sous
VI diners II lliures XVIII sous VI diners.

Item pagui en Luch per XIII jorns a rao de IIII sous ...
..... II lliurs XII sous.

Item disapte a XXV de novembre pagui en Luch per IIII
jorns a rao de IIII sous XVI sous.

Item pagui B. Roff per V jorns a rao de IIII sous VI diners I lliura II sous VI diners.

Item disapte a II de deyembre pagui al dit mestre per IX jorns II lliures VIIII sous VI diners.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de IIII sous II lliures.

Item pagui Jacmet per X jorns a rao de IIII sous ... II lliures.

Item pagui Jacme Brot per IX jorns a rao de III sous... I lliura VII sous.

Item pagui Perico per X jorns a rao de III sous ... I lliura X sous.

Item pagui en Luch en Luch per III jorns a rao de IIII sous XII sous.

Item pagui B. Roff per V jorns a rao de IIII sous VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui F. Merate per X jorns a rao de IIII sous VI diners II lliures V sous.

Item pagui al mestre per feraments en que avia bestret e carbo VII sous I diner.

Item disapte a XVII de deyembre pagui lo mestre per X jorns II lliures XV sous.

Item pagui Jacmet per X jorns a rao de IIII sous ... II lliures.

Item pagui Perico per X jorns a rao de IIII sous ... II lliures.

Item pagui Jacme Brot per X jorns a rao de III sous... I lliura X sous.

Item pagui Perico per X jorns a rao de III sous ... I lliura X sous.

Item paguí Berenguer Roff per X jorns a rao de IIII sous VI diners II lliures V sous.

Item paguí F. Merate per X jorns a rao de IIII sous VI diners II lliures V sous.

Item paguí en Luch per X jorns a rao de IIII sous ...
..... II lliures.

Item disapte a XXIII de deyembre paguí lo mestre per V jorns I lliura VII sous VI diners.

Item paguí Lorens per V jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura.

Item paguí Jacmet per V jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura.

Item paguí Jacme Brot per V jorna a rao de III sous ...
..... XV sous.

Item paguí Perico per V jorns a rao de III sous ...
..... XV sous.

Item paguí II serrados XII sous VI diners.

Item paguí B. Roff per V jorns a rao de IIII sous VI diners I lliura II sous VI diners.

Item paguí F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI diners I lliura II sous VI diners.

Item paguí en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura.

Item compran claus XVIII sous.

Item paguí al farer que fa les frentises dels sits IIII florins II lliures IIII sous.

Fol. 12

Item a IIII de janer del ayn XC VII paguí lo mestre per VI jorns I lliura XIII sous.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de JIII sous ...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Jacmet per VI jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous ...
..... XVIII sous.

Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de III sous...
..... XVIII sous.

Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de IIII
sous VI diners I lliura VII sous.

Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
VI diners I lliura VII sous.

Item pagui en Iuch per VI jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura IIII sous.

Item a XIII de janer pagui los dits mestre e obres per
VI jorns a rao demont dita monta... VIII lliures XV sous.

Item disapte a XXII de janer pagui lo mestre per IIII
jorns I lliura II sous.

Item pagui Lorens per IIII jorns a rao de IIII sous...
..... XVI sous.

Item pagui Jacmet per IIII jorns a rao de IIII sous...
..... XVI sous.

Item pagui Perico per IIII jorns a rao de III sous...
..... XII sous.

Item pagui Jacme Brot per IIII jorns a rao de IIII
sous XII sous.

Item pagui B. Roff per IIII jorns a rao de IIII sous
VI diners XVIII sous.

Item pagui F. Merate per IIII jorns a rao de IIII sous
VI diners XVIII sous.

Item pagui en Luch per IIII jorns a rao de IIII sous...
 XVI sous.

Item costa ayguacuyt e claus ... I sous VI diners.

Item disapte a III de febrer pagui lo mestre IIII
 jorns I lliura II sous.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.

Item pagui Jacmet per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.

Item pagui Jacme Brot per V jorns a rao de III sous...
 XV sous.

Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous ...
 XV sous.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui B. Roff per V jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous...
 I lliura.

Item costa carbo V sous.

Item disapte a X de febrer pagui als dits VIII mestre
 he altres per VI dies monta VIII lliures XV sous.

Item disapte a XVII de febrer pagui lo mestre e los
 dits obres per V jorns a rao demont dita monta
 VIII lliures III sous VI diners.

Fol. 12vº

Item disapte a XXIII de febrer pagui lo mestre per IIII
jorns I lliura II sous.

Item pagui Lorens per IIII jorns a rao de IIII sous...
..... XVI sous.

Item pagui Jacmet per III jorns a rao de IIII sous ...
..... XII sous,

Item pagui Perico per IIII jorns a rao de III sous ...
..... XII sous.

Item pagui Jacme Brot per IIII jorns a rao de III sous...
..... XII sous.

Item pagui F. Merate per IIII jorns a rao de IIII sous
VI diners XVIII sous.

Item pagui B. Roff per II jorns a rao de IIII sous VI
diners VIII sous.

Item pagui en Luch per IIII jorns a rao de IIII sous...
..... XVI sous.

Item costa ayguacuyt I sou.

Item disapte a XVII de març pagui lo mestre per XVIII
jorns IIII lliures XVIII sous.

Item pagui Jacmet per XVIII jorns a rao de IIII sous...
..... III lliures XII sous.

Item pagui Lorens per XVIII jorns a rao de IIII sous...
..... III lliures XII sous.

Item pagui Perico per XVIII jorns a rao de III sous...
..... II lliures XIII sous.

Item pagui Jacme Brot per XVIII jorns a rao de III sous...
..... II lliures XIII sous.

Item disapta a XXIIII de març pagui lo mestre per VI
jorns I lliura XIII sous.

Item pagui Jacmet per VI jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous...
..... XVIII sous.

Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de III sous...
..... XVIII sous.

Item pagui F. Merate per XXIII jorns a rao de IIII
sous VI diners V lliures III sous VI diners.

Item pagui en Luch per XXIII jorns a rao de IIII sous...
..... IIII lliures XIII sous VI diners.

Item pagui Berenguer Roff per XVII jorns a rao de IIII
sous VI diners III lliures XVI sous VI diners.

Item costaren VI galavernes per los tebernacles e
claus I lliura ... III sous VI diners.

Item costaren II fusts per los tebernacles d'en March
dez Pou I lliura.

Item costa ayguacuyt e claus ... I sou VI diners.

Item a XXVII del dit mes de març pagui al dit mestre per
son celari degut del segon ayn o porrate deguts L flo-
rins XXVII lliures X sous.

Fol. 13

Item disapta a VI d'ebriil pagui lo mestre per VI jorns...
..... I lliura XIII sous.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura IIII sous.

- Item pagui Jacmet per VI jorns a rao de IIII sous `....
 I lliura IIII sous.
- Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous ...
 XVIII sous.
- Item pagui Jacme Prot per VI jorns a rao de III sous...
 XVIII sous.
- Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura VII sous.
- Item pagui B. Roff per I jorn a rao de IIII sous VI
 diners IIII sous VI diners.
- Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous...
 I lliura IIII sous.
- Item disapta a XIII d'ebril pagui lo mestre per VI
 jorns I lliura XIII sous.
- Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
- Item pagui Jacmet per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
- Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous ...
 XVIII sous.
- Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de III sous...
 XVIII sous.
- Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura VII sous.
- Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
- Item pagui disapta a XXI d'ebril la vigilia de Pascha
 al dit mestre per V jorns... I lliura VII sous VI diners.

- Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.
- Item pagui Jacmet per IIII jorns a rao de IIII sous...
 XVI sous.
- Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous
 XV sous.
- Item pagui Jacme Brot per V jorns a rao de III sous...
 XV sous.
- Item pagui en Luch per V jorns a rao de JIII sous ...
 I lliura.
- Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura II sous VI diners.
- Item disapta a VI de mags pagui Francesch Metate per XII
 jorns a rao de IIII sous VI diners...II lliures XIIIII sous.
- Item pagui Berenguer Roff per VII jorns a rao de IIII
 sous VI diners I lliura XI sous VI diners.
- Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
- Item pagui Jacme Brot per VII jorns a rao de III sous...
 I lliura I sou.
- Item pagam Lorens per VII jorns a rao de IIII sous...
 I lliura IIII sous.
- Item pagui Perico per VII jorns a rao de III sous...
 I lliura I sou.
- Item met en date que compri d'en Nicolau Medres mercader
 qui avia portades posts del cor de Bruges e comprili'n LX
 peses a rao de I sou VI diners e descaragar e portar a la
 seu V lliures I sou VI diners.

Fol. 13vº

Item disapta a XVIII de mags pagui al dit mestre per
XI jorns III lliures VI diners.

Item pagui Lorens per XII jorns a rao de IIII sous...
..... II lliures VIII sous.

Item pagui Jacme Brot per XII jorns a rao de III sous...
..... I lliura XVI sous.

Item pagui Perico per VIII jorns a rao de III sous...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui en Luch per VIII jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura XVI sous.

Item pagui F. Merate per XII jorns a rao de IIII sous
VI diners II lliures XIII sous.

Item disapta a XXIII de mags pagui lo mestre per III
jorns XVI sous VI diners.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura III sous.

Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de III sous...
..... XVIII sous.

Item pagui Berenguer Roff per X jorns a rao de IIII
sous VI diners II lliures V sous.

Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura IIII sous.

Item disapta la vigilia de sincogesma pagui lo mestre
a IX de juny per VIII jorns a rao de V sous VI diners...
..... II lliures VIII sous VI diners.

Item pagui Lorens per IX jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura XVI sous.

Item pagui Jacme Brot per IX jorns a rao de III sous...
 I lliura VII sous.
 Item pagui Perico per VII jorns a rao de III sous...
 I lliura VII sous.
 Item pagui Jacmet per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
 Item costa ayguacuyt VI diners.
 Item pagui en Luch per IX jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura XVI sous.
 Item pagui F. Merate per IX jorns e mig a rao de IIII
 sous VI diners II lliures XI sous VIII diners.
 Item pagui al dit Luch I march que avia perdut en lo
 cor IIII sous.

Item disapta la vigilia de Sent Johan a XXIII de juny
 pagui lo mestre per III jorns XVI sous VI diners.
 Item pagui Lorens per IX jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura XVI sous.
 Item pagui Jacmet per IX jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura XVI sous.
 Item pagui Perico per IX jorns a rao de III sous ...
 I lliura VII sous.
 Item pagui Jacme Brot per IX jorns a rao de III sous...
 I lliura VII sous.
 Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de IIII
 sous VI diners I lliura II sous VI diners.
 Item pagui en F. Merate per XI jorns a rao de IIII sous
 VI diners II lliures VIII sous VI diners.
 Item pagui en Luch per IX jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura XVI sous.

Fol. 14

Item disapta lo derer die de jun pagui lo mestre per
 III jorns XVI sous VI diners.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.

Item pagui Jacmet per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.

Item pagui Jacme Brot per III jorns a rao de III sous...
 VIII sous.

Item pagui Perico per IIII jorns a rao de III sous...
 XII sous.

Item pagui en Luch per V jorns ... I lliura.

Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de IIII
 sous VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui Francesch Meratte per V jorns a rao de IIII
 sous VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui II serrados V jorns ... II lliures II sous.

Item disapta a VII de juliol pagui lo mestre per V jorns...
 I lliura VII sous VI diners.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.

Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de III sous...
 XVIII sous.

Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous ...
 XVIII sous.

Item pagui Jacmet per II jorns a rao de IIII sous ...
 VIII sous.

Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous...
 I lliura IIII sous.
 Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de IIII
 sous VI diners I lliura VII sous.
 Item pagui Francesch Merate per VI jorns a rao de IIII
 sous VI diners I lliura VII sous.

Fol. 14v^o

Item disapta a XXI de juliol pagui lo mestre per VII
 jorns I lliura XVIII sous VI diners.
 Item pagui Lorens per XI jorns a rao de IIII sous ...
 II lliures IIII sous.
 Item pagui Jacme Brot per XI jorns a rao de III sous...
 I lliura XIII sous.
 Item pagui Perico per XI jorns a rao de III sous ...
 I lliura XIII sous.
 Item pagui F. Merate per XI jorns a rao de IIII sous
 VI diners II lliures VIII sous VI diners.
 Item pagui en Luch per VIII jorns a rao de IIII sous...
 I lliura XIII sous.
 Item pagui Berenguer Roff per XI jorns a rao de IIII
 sous VI diners II lliures VIII sous VI diners.

Item disapta a XXVII de juliol pagui lo mestre per VIII
 jorns I lliura II sous.
 Item pagui Lorens per VIII jorns a rao de IIII sous VI
 diners lo qual selari li fou crescut lo present die
 XVIII sous.
 Item pagui Jacme Brot per VIII jorns a rao de III sous
 VI diners lo qual celari aximetex li fou crescut...
 XIII sous.

Item pagui Perico per IIII jorns a rao de III sous VI
diners ut supra XIII sous.

Item pagui F. Merate per IIII jorns a rao de IIII sous
VI diners XVIII sous.

Item pagui Berenguer Roff per IIII jorns a rao de IIII
sous VI diners XVIII sous.

Item pagui en Luch per IIII jorns a rao de IIII sous...
..... XVI sous.

Item pagam Thomas fadri d'en Luch lo qual lo present
setmana aculi en la obra a rao de I sou per IIII jorns...
..... IIII sous.

Item disapta a XI d'egost pagui lo mestre per X jorns...
..... II lliures XV sous.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de IIII sous VI
diners II lliures V sous.

Item pagui Perico per X jorns a rao de III sous VI di-
ners I lliura XV sous.

Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de III sous
VI diners I lliura I sou.

Item pagui Berenguer Roff per VIIII jorns a rao de
IIII sous VI diners II lliures VI diners.

Item pagui F. Merate per VIIII jorns a rao de IIII
sous VI diners VI lliures VI diners.

Item pagui en Luch per VIIII jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura XVI sous.

Item pagui Thomas per IX jorns a rao de I sous
..... VIIII sous.

Fol. 15

Item disapta a XVJIII d'egost pagui lo mestre per V jorns
 I lliura VII sous VI diners.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous VI di-
 ners XVII sous VI diners.

Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de IIIII
 sous VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Euch per IIIII jorns a rao de IIIII sous ...
 XVI sous.

Item pagui Thomas per V jorns a rao de I sou VI diners...
 VII sous VI diners.

Item disapta a XXV d'egost pagui lo mestre per V jorns...
 I lliura VII sous VI diners.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous VI
 diners XVII sous VI diners.

Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de IIIII sous
 VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Euch per V jorns a rao de IIIII sous ...
 I lliura.

Item pagui Thomas per V jorns a rao de I sou VI diners...
 VII sous VI diners.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIIII sous
 VI diners I lliura II sous VI diners.

Item divenures a VII de setembre pagui lo mestre per
VIII jorns II lliures VIII sous VI diners.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de IIII sous VI di-
ners II lliures V sous.

Item pagui Jacmet per III jorns a rao de IIII sous VI
diners XIII sous.

Item pagui Perico per X jorns a rao de III sous VI di-
ners I lliura XV sous.

Item pagui Berenguer Roff per X jorns a rao de IIII
sous VI diners II lliures V sous.

Item pagui en Luch per VII jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura VIII sous.

Item pagui Thomas per VII jorns a rao de I sou VI di-
ners X sous VI diners.

Item pagui F. Merate per X jorns a rao de IIII sous
VI diners II lliures V sous.

Item disapte a XV de setembre pagui lo mestre per IIII
jorns I lliura II sous,

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous VI
diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous VI di-
ners XVII sous VI diners.

Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de IIII
sous VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous
VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura.

Item pagui Thomas per V jorns a rao de I sou VI diners...
 VII sous VI diners.

Fol. 15v^o

Item disapta a XXIJI de satembre pagui lo mestre per
 IIII jorns I lliura II sous.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous VI di-
 ners I lliura II sous VI diners.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui B. Roff per V jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous VI di
 ners XVII sous VI diners.

Item pagui en Luch per II jorns a rao de IIII sous...
 VIII sous.

Item disapta a VI d'octobre pagui lo mestre per VIII
 jorns II lliures IIII sous.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de IIII sous VI di-
 ners II lliures V sous.

Item pagui Perico per VIII jorns a rao de III sous VI
 diners I lliura VIII sous.

Item pagui Berenguer Roff per VIII jorns a rao de IIII
 sous VI diners I lliura XVI sous.

Item pagui en Luch per X jorns a rao de IIII sous ...
 II lliures.

Item pagui F. Merate per VI jorns e mig a rao de IIII
 sous VI diners I lliura VIII sous III diners.

Item disapte a XIII d'octobre pagui lo mestre per IIII
jorns I lliura II sous.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous VI
diners I lliura VII sous.

Item pagui Perico per IIII jorns a rao de III sous VI
diners XIIIII sous.

Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de IIII
sous VI diners I lliura VII sous.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous
VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura IIII sous.

Item disapta a XXVII d'octobre pagui lo mestre per X
jorns II lliures XV sous.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de IIII sous VI
diners II lliures V sous.

Item pagui Perico per X jorns a rao de III sous VI di-
ners I lliura XV sous.

Item pagui Jacme Brot per IIII jorns a rao de III sous
VI diners XIIIII sous.

Item pagui Berenguer Roff per VII jorns a rao de IIII
sous VI diners I lliura XI sous VI diners.

Item pagui F. Merate per X jorns a rao de IIII sous
VI diners II lliures V sous.

Item pagui en Luch per X jorns a rao de IIII sous ...
..... II lliures.

Fol. 16

Item a XXVIII d'octobre compran II fusts grosos de pin per los reresptles del cor; e foren d'en March dez Pou fuster, costaren de prima compra ... XV lliures VIII sous.

Item costaren de serrar los dits fusts e pagui en Luch...
..... I lliura XVIII sous.

Item pagui en Luch per IIII jorns a rao de IIII sous...
..... XVI sous.

Item pagui en Berenguer Roff per IIII jorns a rao de IIII sous VI diners XVIII sous.

Item disapte a XXV de novembre pagui F. Merate per XVI jorns a rao de IIII sous VI diners ...III lliures XII sous.

Item pagui lo mestre per XIX jorns
..... V lliures IIII sous VI diners.

Item pagui Lorens per XXII jorns a rao de IIII sous VI diners IIII lliures XVIII sous.

Item pagui Perico per XXII jorns a rao de III sous VI diners III lliures XVII sous.

Item pagui Jacme Brot per XXII jorns a rao de III sous VI diners III lliures XVII sous.

Item pagui Berenguer Roff per XVII jorns a rao de IIII sous VI diners III lliures XVI sous VI diners.

Item pagui en Luch per XVII jorns a rao de IIII sous...
..... III lliures VIII sous.

Item pagui en Thomas per XVI jorns a rao de I sous VI diners I lliura IIII sous.

Item costa ayguacuyt I sous.

Item divendres a VII de deyembre pagui lo mestre per VIII jorns II lliures IIII sous.

Item pagui Lorens per VIII jorns a rao de IIII sous VI diners II lliures VI diners.

Item pagui Perico per IX jorns a rao de III sous VI diners I lliura XI sous VI diners.

Item pagui Jacme Brot per IX jorns a rao de III sous VI diners I lliura XI sous VI diners.

Item pagui Berenguer Roff per IX jorns a rao de IIII sous VI diners II lliures VI diners.

Item pagui F. Merate per VIII jorns a rao de IIII sous VI diners I lliura XVI diners.

Item pagui en Luch per IX jorns a rao de IIII sous... I lliura XVI sous.

Item pagui Thomas per IX jorns a rao de I sous VI diners XIII sous VI diners.

Fol. 16vº

Item a disapta a XV de deyembre pagui en Bernat Major ferer per galavernes per lo rerespatles II lliures VII sous IIII diners.

Item pagui lo mestre per VI jorns...I lliura XIII sous.

Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de IIII sous que li fou crescut I lliura IIII sous.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous VI diners I lliura VII sous.

Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous VI diners I lliura I sous.

Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de V sous que li fou crescut I lliura X sous.

Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
VI diners I lliura VII sous.

Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Thomas per VI jorns a rao de I sou VI di-
ners VIIIII sous.

Item pagui un fuster qui ajuda a metra ho bastir lo cor
per IIII jorns a rao de IIII sous ... XVI sous.

Item pagui lo mestre a XXIIII de deyembre per VI jorns...
..... I lliura XIII sous.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous VI di-
ners I lliura VII sous.

Item pagui Jacme Prot per VI jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura JIII sous.

Item pagui Perico per IIII jorns a rao de III sous VI
diners XIII sous.

Item costa ayguacuyt I sou.

Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de V sous...
..... I lliura X sous.

Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
VI diners I lliura VII sous.

Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Thomas per VI jorns a rao de I sous VI di-
ners VIIIII sous.

Item pagui an Major ferer per claus ... XII sous.

Item donan als fadris de la obra XII sous.

Fol. 17

Item disapta a V de janer del ayn M CCC XC VIII pagui lo mestre per VI jorns I lliura XIII sous.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous VI diners I lliura VII sous.

Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de V sous...
..... I lliura X sous.

Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous VI diners I lliura VII sous.

Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Thomas per VI jorns a rao de I sou VI diners VII sous VI diners.

Item pagui al farer qui fa las frentises II scuts II florins qui valen II lliures XVII sous.

Item pagui un fuster qui ajuda a posar las cadires per IIII jorns a rao de IIII sous XVI sous.

Item pagui d'altre part al dit ferer de les frentises...
..... III lliures XVIII sous.

Item disapta a XII de janer pagui lo mestre per VI jorns I lliura XIII sous.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous VI diners I lliura VII sous.

Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de V sous...
..... I lliura X sous.

Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura VII sous.
 Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
 Item pagui Thomas per VI jorns a rao de I sou VI diners...
 VIII sous.

Item disapte a XVIII de janer pagui lo mestre per VI
 jorns I lliura XIII sous.
 Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura VII sous.
 Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de IIII sous...
 I lliura IIII sous.
 Item pagui Perico per III jorns a rao de III sous VI
 diners X sous VI diners.
 Item pagui Guillemo per VI jorns a rao de III sous...
 XVIII sous.
 Item pagui Berenguer Poff per VI jorns a rao de V sous...
 I lliura X sous.
 Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.
 Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
 Item pagui Thomas per II jorns a rao de I sou VI di-
 ners III sous.

Fol. 17vº

Item disapte a II de febrer pagui lo mestre per V jorns...
 I lliura III sous VI diners.
 Item pagui Lorens per VIII jorns a rao de IIII sous
 VI diners II lliures VI diners.

Item pagui Jacme Brot per IX jorns a rao de IIII sous...
 I lliura XVI sous.

Item pagui Perico per IX jorns a rao de III sous VI
 diners I lliura XI sous VI diners.

Item pagui Guillemo per IX jorns a rao de III sous ...
 I lliura VII sous.

Item costa ayguacuyt I sou.

Item pagui Berenguer Roff per IX jorns a rao de V sous...
 II lliures V sous.

Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura VII sous.

Item pagui en Luch per IX jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura XVI sous.

Item pagui Thomas per IX jorns a rao de II sous de que
 fou crescut lo celari XVIII sous.

Item costaren claus III sous.

Item disapte a IX de fabrer pagui lo mestre per V jorns...
 I lliura VII sous VI diners.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura VII sous.

Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de IIII sous...
 I lliura IIII sous.

Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous VI
 diners I lliura I sou.

Item pagui Guillemo per VI jorns a rao de III sous...
 XVIII sous.

Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de V sous...
 I lliura X sous.

Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura VII sous.

Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous...
 I lliura IIII sous.
 Item pagui Thomas per VI jorns a rao de II sous...XII sous.
 Item costaren III posts de noguer dels quals lo mestre
 feu comprar per fer potencies foren de I. fuster vey d'en
 Luch VIII lliures X sous.
 Item costaren de portar los dits fusts fins a la seu ...
 II sous.

Fol. 18

Item pagui Berenguer Roff per V dies a rao de V sous...
 I lliura V sous.

 Item disapta a XVI de febrer pagui lo mestre per V
 jorns I lliura VII sous VI diners.
 Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.
 Item pagui Jacme Brot per V jorns a rao de IIII sous...
 I lliura.
 Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous VI di-
 ners XVII sous VI diners.
 Item pagui Guillemo per V jorns a rao de III sous...
 XV sous.
 Item pagui F. Merate per IIII jorns a rao de IIII sous
 VI diners XVIII sous.
 Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous...
 I lliura.
 Item pagui Thomas per V jorns a rao de II sous...X sous.

Item disapte a II de març pagui lo mestre per XI jorns...
..... III lliures VI diners.

Item pagui Lorens per XI jorns a rao de IIII sous VI
diners II lliures VIIII sous VI diners.

Item pagui Jacme Brot per XI jorns a rao de IIII sous...
..... II lliures IIII sous.

Item pagui Perico per XI jorns a rao de III sous VI di-
ners I lliura XVIII sous VI diners.

Item pagui G. per XI jorns a rao de III sous
..... I lliura XIII sous.

Item pagui Berenguer Roff per X jorns a rao de V sous...
..... IV lliures X sous.

Item pagui F. Merate per XI jorns a rao de IIII sous
VI diners II lliures VIIII sous VI diners.

Item pagui en Luch per XI jorns a rao de IIII sous ...
..... II lliures IIII sous.

Item pagui Thomas per IX jorns a rao de II sous
..... XVIIII sous.

Item disapte a XVI de març pagui Lorens per XII jorns
a rao de IIII sous VI diners II lliures XIIIII sous.

Item pagui Jacme Brot per XII jorns a rao de IIII sous...
..... II lliures VIIII sous.

Item pagui Perico per XII jorns a rao de III sous VI
diners II lliures II sous.

Item pagui G. per XII jorns a rao de III sous
..... I lliura XVI sous.

Item pagui Berenguer Roff per VII jorns a rao de V
sous I lliura XV sous.

Item pagui F. Merate per XII jorns a rao de IIII sous
VI diners II lliures XIIIII sous.

Item pagui en Luch per XII jorns a rao de IIII sous ...
 II lliures VIII sous.
 Item pagui Thomas per XII jorns a rao de II sous
 I lliura IIII sous.

Fol. 18vº

Item disapte a XXIIII de març pagui lo mestre per VI
 jorns I lliura XIII sous.
 Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura VII sous.
 Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de IIII sous...
 I lliura IIII sous.
 Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous VI
 diners I lliura I sou.
 Item pagui G. per VI jorns a rao de III sous...XVIII sous.
 Item costa fusta de port he ayguacuyt...III sous V diners.
 Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de V sous...
 I lliura X sous.
 Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura VII sous.
 Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura IIII sous.
 Item pagui Thomas per VI jorns a rao de II sous ...
 XII sous.
 Item pagui Bernat Major farer per claus he ...?
 I lliura XI sous VII diners.

Item disapte a XXIX de març pagui lo mestre per V jorns...
 I lliura VII sous VI diners.
 Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui Jacme Brot per V jorns a rao de IIII sous...
 I lliura.

Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous VI di-
 ners XVII sous VI diners.

Item pagui Guillemo per V jorns a rao de III sous ...
 XV sous.

Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de V sous ...
 I lliura V sous.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
 , I lliura.

Item pagui Thomas per V jorns a rao de II sous... X sous.

Item costa ayguacuyt I sou.

Item costaren XXIIII frentises per los sitis a rao de
 IIII sous per pesa V lliures IIII sous.

Fol. 19

Item disapte a VI d'èbril pagui lo mestre per IIII
 jorns I lliura II sous.

Item pagui Perico per IIII jorns a rao de III sous VI
 diners XIII sous.

Item pagui Jacme Brot per V jorns a rao de IIII sous...
 I lliura.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous VI di
 ners I lliura II sous VI diners.

Item pagui G. per V jorns a rao de III sous... XV sous.

Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de V sous...
 I lliura V sous VI diners.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.

Item pagui Thomas per V jorns a rao de II sous...X sous.

Item disapte a XIII d'ebril pagui lo mestre per IIII
 jorns I lliura II sous.

Item pagui Lorens per IIII jorns a rao de IIII sous VI
 diners XVIII sous.

Item pagui Jacme Brot per IIII jorns a rao de IIII sous...
 XVI sous.

Item pagui Perico per IIII jorns a rao de III sous VI
 diners XIII sous.

Item pagui Guillemo per IIII jorns a rao de III sous ...
 XII sous.

Item pagui Berenguer Roff per IIII jorns a rao de V
 sous I lliura.

Item pagui en Luch per IIII jorns a rao de IIII sous ...
 XVI sous.

Item pagui Thomas per IIII jorns a rao de II sous ...
 VIII sous.

Item pagui F. Merate per IIII jorns a rao de IIII sous
 VI diners XVIII sous.

Item disapte a XIX d'ebril pagui lo mestre per VI jorns...
 I lliura XIII sous.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura VII sous.

Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de IIII sous...
 I lliura IIII sous.

Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous VI
 diners I lliura I sou.

Item pagui G. per VI jorns a rao de III sous...XVIII sous.
 Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de V sous...
 I lliura X sous.
 Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.
 Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous...
 I lliura IIII sous.
 Item pagui Thomas per VI jorns a rao de II sous...XII sous.

Fol. 19v^o

Item disapte a XXVIII d'ebriil pagui lo mestre per III
 jorns XVI sous VI diners.
 Item pagui Lorens per IIII jorns a rao de IIII sous VI
 diners XVIII sous.
 Item pagui Jacme Brot per IIII jorns a rao de IIII
 sous XVI sous.
 Item pagui Perico per IIII jorns a rao de III sous VI
 diners XIIIII sous.
 Item pagui Guillemo per IIII jorns a rao de III sous...
 XII sous.
 Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de V sous...
 I lliura V sous.
 Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.
 Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.
 Item pagui en Thomas per V jorns a rao de II sous
 X sous.
 Item met en date III florins de coure los quals avia
 preses dels obres e velien res ... I lliura XIIIII sous.

Item disapte a III de maig pagui Lorens per IIII jorns a rao de IIII sous VI diners XVIII sous.

Item pagui Jacme Brot per IIII jorns a rao de IIII sous XVI sous.

Item pagui Perico per IIII jorns a rao de III sous VI diners XIII sous.

Item pagui Guillemo per IIII jorns a rao de III sous XII sous.

Item pagui F. Merate per IIII jorns a rao de IIII sous VI diners XVIII sous.

Item pagui en Luch per IIII jorns a rao de IIII sous XVI sous.

Item pagui Thomas per IIII jorns a rao de II sous VIII sous.

Item compran I fust per los rerespatles d'en Janer II florins e mig I lliura VII sous VI diners.

Item disapte a XI de maig pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous VI diners I lliura VII sous.

Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de IIII sous I lliura IIII sous.

Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous VI diners I lliura I sou.

Item pagui Guillemo per VI jorns a rao de III sous XVIII sous.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous I lliura IIII sous.

Item pagui Thomas per VI jorns a rao de II sous...XII sous.

Fol. 20

Item disapte a XVI de mags pagui Lorens per V jorns a
rao de IIII sous VI diners... I lliura II sous VI diners.

Item pagui Jacme Brot per V jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura.

Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous VI di-
ners XVII sous VI diners.

Item pagui Guillemo per V jorns a rao de III sous ...
..... XV sous.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI
diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura.

Item pagui Thomas per V jorns a rao de II sous... X sous.

Item a XXV de maig pagui Lorens per VI jorns a rao de
IIII sous VI diners I lliura VII sous.

Item pagui Jacme Brot per VI jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous VI
diners I lliura I sou.

Item pagui G. per VI jorns a rao de III sous
..... XVIII sous.

Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
VI diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de V sous...
..... I lliura X sous.

Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Thomas per VI jorns a rao de II sous... XII sous.

Item disapte lo primer die de jun pagui lo mestre per
IIII jorns I lliura II sous.

Item pagui Lorens per IIII jorns a rao de IIII sous VI
diners XVIII sous.

Item pagui Perico per IIII jorns a rao de JII sous VI
diners XIIII sous.

Item pagui G. per IIII jorns a rao de JII sous...XII sous.

Item pagui Berenguer Roff per IIII jorns a rao de V sous...
..... I lliura.

Item pagui en Luch per IIII jorns a rao de IIII sous...
..... XVI sous.

Item pagui Thomas per IIII jorns a rao de II sous
..... VIII sous.

Item pagui F. Merate per IIII jorns a rao de IIII sous
VI diners XVIII sous.

Fol. 20v^o

Item disapte a VIII de jun pagui lo mestre per V jorns...
..... I lliura VII sous VI diners.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous VI
diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous VI di-
ners XVII sous VI diners.

Item pagui Guillemo per V jorns a rao de III sous ...
..... XV sous.

Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de V sous...
..... I lliura V sous.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI
diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura.

Item pagui Thomas per VI jorns a rao de II sous...XII sous.

Item pagui Thomas per V jorns a rao de II sous... X sous.

Item disapte a XV de jun pagui lo mestre per I jorn ...
..... V sous VI diners.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous VI di-
ners I lliura II sous VI diners.

Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous VI di-
ners XVII sous VI diners.

Item pagui Guillemo per V jorns a rao de III sous
..... XV sous.

Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de V sous...
..... I lliura V sous.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI
diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura.

Item pagui Thomas per V jorns a rao de II sous... X sous.

Item disapte a XXII de jun pagui Lorens per VI jorns a
rao de IIII sous VI diners I lliura VII sous.

Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous VI di-
ners I lliura I sou.

Item pagui Guillemo per VI jorns a rao de III sous ...
..... XVIII sous.

Item pagui Berenguer Roff a rao de V sous
..... I lliura X sous.

Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
VI diners I lliura VII sous.

Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Thomas per VI jorns a rao de II sous...XII sous.

Fol. 21

Item disapte a VI de juliol pagui Lorens per X jorns a
 rao de JIII sous VI diners II lliures V sous.

Item pagui Perico per X jorns a rao de III sous VI di-
 ners I lliura XV sous.

Item pagui Guillemo per X jorns a rao de III sous ...
 I lliura X sous.

Item pagui Berenguer Roff per X jorns a rao de V sous...
 II lliures X sous.

Item pagui F. Merate per X jorns a rao de IIII sous VI
 diners II lliures V sous.

Item pagui en Luch per X jorns a rao de IIII sous
 II lliures.

Item pagui Thomas X jorns a rao de II sous ... I lliura.

Item costa ayguacuyt I sou.

Item divendres a XII de juliol pagui lo mestre per V
 jorns I lliura VII sous VI diners.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous VI di-
 ners XVII sous VI diners.

Item pagui G. per V jorns a rao de III sous...XV sous.

Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de V sous...
 I lliura V sous.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous
 I lliura.

Item pagui Thomas per V jorns a rao de II sous... X sous.

Item costa ayguacuyt VI diners.

Fol. 21vº

Item disapte a XVIII de juliol pagui lo mestre e los dits obres per tota la setmana en la qual ach VI dies monta tan brevitats VIII lliures XII sous.

Item disapte a III d'egost pagui lo mestre per VII jorns I lliura XVIII sous VI diners.

Item pagui Lorens per VII jorns a rao de IIII sous VI diners I lliura XI sous VI diners.

Item pagui Perico per VII jorns a rao de III sous VI diners I lliura IIII sous VI diners.

Item pagui Guillemo per VII jorns a rao de III sous ...
..... I lliura I sou.

Item pagui F. Merate per VII jorns a rao de IIII sous VI diners I lliura XI sous VI diners.

Item pagui en Luch per VII jorns a rao de IIII sous...
..... I lliura VIII sous.

Item pagui Thomas per VII jorns a rao de II sous
..... XIIIII sous.

Item disapte lo derer d'egost pagui lo mestre per XIX jorns V lliures IIII sous VI diners.

Item pagui Lorens per XX jorns a rao de IIII sous VI diners IIII lliures X sous.

Item pagui Perico per XX ~~jorns~~ a rao de III sous VI diners III lliures X sous.

Item pagui Guillemo per XX jorns a rao de III sous ...
..... III lliures.

Item pagui F. Merate per XX jorns a rao de IIII sous
 VI diners IIII lliures X sous.
 Item pagui en Luch per XIII jorns a rao de IIII sous...
 II lliures XII sous.
 Item pagui Thomas per XX jorns a rao de II sous
 II lliures.
 Item pagui Berenguer Roff per XII jorns a rao de V
 sous III lliures.
 Item costa ayguacuyt I sou.

Fol. 22

Item divendres a XIII de satembre pagui lo mestre per
 XI jorns III lliures VI diners.
 Item pagui Lorens per XI jorns a rao de IIII sous VI
 diners II lliures VIII sous VI diners.
 Item pagui Perico per XI jorns a rao de III sous VI di-
 ners I lliura XVIII sous VI diners.
 Item pagui G. per XI jorns a rao de III sous
 I lliura XIII sous.
 Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
 VI diners I lliura VII sous.
 Item pagui en Luch per XI jorns a rao de IIII sous ...
 II lliures IIII sous.
 Item pagui Thomas per XI jorns a rao de II sous
 I lliura II sous.
 Item pagui Berenguer Roff per III jorns a rao de V sous...
 XV sous.

 Item disapte a XXVIII de setembre pagui lo mestre per
 X jorns II lliures XV sous.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de IIII sous VI
diners II lliures V sous.

Item pagui Perico per X jorns a rao de III sous VI di-
ners I lliura XV sous.

Item pagui Guillemo per X jorns a rao de III sous
..... I lliura X sous.

Item pagui F. Merate per X jorns a rao de IIII sous VI
diners II lliures V sous.

Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura.

Item pagui Thomas per V jorns a rao de II sous...X sous.

Item costa fusta de roure la qual serri als nases del cor
fou d'en Bernat dez Pla qui fa alarotges
..... II lliures IIII sous.

Item disapte a V de octubre pagui lo mestre per V
jorns I lliura VII sous VI diners.

Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous VI
diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous VI di-
ners XVII sous VI diners.

Item pagui G. per V jorns a rao de III sous... XV sous.

Item pagui F. Merate per V jorns a rao de IIII sous VI
diners I lliura II sous VI diners.

Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de V sous...
..... I lliura V sous.

Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura.

Item pagui Thomas per V jorns a rao de II sous... X sous.

Fol. 22v^o

Item disapte a XIII de octubre pagui lo mestre per VI
jorns I lliura XIII sous.

Item pagui Lorens per VI jorns a rao de IIII sous VI
diners I lliura VII sous.

Item pagui Guillemo per VI jorns a rao de III sous ...
..... XVIII sous.

Item pagui Perico per VI jorns a rao de III sous VI di
ners I lliura I sou.

Item pagui F. Merate per VI jorns a rao de IIII sous
VI diners I lliura VII sous.

Item pagui Berenguer Roff per VI jorns a rao de V sous...
..... I lliura X sous.

Item pagui en Luch per VI jorns a rao de IIII sous ...
..... I lliura IIII sous.

Item pagui Thomas per VI jorns a rao de II sous...XII sous.

Item divendres a VII de novembre pagui lo mestre per
XVII jorns IIII lliures XIII sous VI diners.

Item pagui Lorens per XVIII jorns a rao de IIII sous VI
diners IIII lliures I sou.

Item pagui Perico per XIX jorns a rao de III sous VI
diners III lliures VI sous VI diners.

Item pagui Guillemo per XIX jorns a rao de III sous ...
..... II lliures XVII sous.

Item costa ayguacuyt II sous.

Item pagui en Berenguer Roff per XVIII jorns a rao de
V sous IIII lliures X sous.

Item pagui en Luch per XVIIII jorns a rao de IIII sous...
..... III lliures XVI sous.

Item pagui Thomas per XIX jorns a rao de II sous ...
 I lliura XVIII sous.
 Item pagui F. Merate per XVII jorns a rao de IIII sous
 VI diners III lliures XVI sous VI diners.
 Item pagui en Luch per bescomte de jornals...VIII sous.
 Item costa fusta qui fou comprada per los rerespatlles,
 de port X sous X diners.

Fol. 23

Item disapte a XXIX de novembre pagui lo mestre per X
 jorns II lliures XV sous.
 Item pagui Lorens per XIIIII jorns a rao de IIII sous
 VI diners III lliures III sous.
 Item pagui G. per XIIIII jorns a rao de III sous
 II lliures II sous.
 Item pagui Perico per XIIIII jorns a rao de III sous VI
 diners II lliures VIII sous.
 Item pagui F. Merate per XIIIII jorns a rao de IIII sous
 VI diners II lliures XVIII sous VI diners.
 Item pagui Berenguer Roff per XIIIII jorns a rao de V sous
 III lliures X sous.
 Item pagui en Luch per XIIIII jorns a rao de IIII jorns...
 II lliures XVI sous.
 Item pagui Thomas per XIIIII jorns a rao de II sous ...
 I lliura VIII sous.
 Item costa de serrar fusta en Bernat Colomar
 I lliura XVIII sous VI diners.

Item dimarts la vigilia de Nadal pagui Lorens per XIIIII
 jorns a rao de IIII sous VI diners... IIII lliures I sou.

Item pagui Perico per XVIII jorns a rao de III sous
VI diners III lliures III sous.

Item pagui Guillemo per XVIII jorns a rao de III sous...
..... II lliures XIII sous.

Item pagui F. Merate per XVIII jorns a rao de IIII sous
VI diners IIII lliures I sou.

Item pagui Berenguer Roff per XVIII jorns a rao de V
sous IIII lliures X sous.

Item pagui en Luch per XVIII jorns a rao de IIII sous...
..... III lliures XII sous.

Item pagui Thomas per XIII jorns a rao de II sous...
..... I lliura VI sous.

Item pagui al ferer per claus ... I sou IIII diners.

Item pagui en Peralte fuster per fusta que compram per
los rerespatlles del cor XXVI florins e mig
..... XIIIII lliures XI sous VI diners.

Fol. 23vº

Item a VIII de janer del ayn M CCCLXXXIX pagui lo mes-
tre per XIII jorns III lliures XVIII sous.

Item pagui Lorens per XV jorns a rao de IIII sous VI
diners III lliures VII sous VI diners.

Item pagui G. per XV sous a rao de III sous
..... II lliures V sous.

Item pagui P. per XV jorns a rao de III sous VI diners...
..... II lliures XII sous VI diners.

Item pagui F. Merate per XV jorns a rao de IIII sous
VI diners III lliures VII sous VI diners.

Item pagui Berenguer Roff per XV jorns a rao de V sous...
..... III lliures XV sous.

Item pagui en Luch per XV jorns a rao de IIII sous ...
..... III lliures.

Item pagui Thomas per XV jorns a rao de II sous
..... I lliura X sous.

Item costa ayguacuyt I sou.

Item costaren claus I sou.

Item paguan en Pascal Tarraga ferer per les frentises
X florins V lliures X sous.

Item disapte lo primer de fabrer pagui lo mestre per
VII jorns I lliura XVIII sous VI diners.

Item pagui Lorens per X jorns a rao de IIII sous VI
diners II lliures V sous.

Item pagui Perico per X jorns a rao de III sous VI di-
ners I lliura XV sous.

Item pagui G. per X jorns a rao de III sous
..... I lliura X sous.

Item pagui F. Merate per X jorns a rao de IIII sous
VI diners II lliures X sous.

Item pagui en Luch per X jorns a rao de IIII sous ...
..... II lliures.

Item pagui Thomas per X jorns a rao de II sous...I lliura.

Fol. 24

Item disapte a XV de fabrer pagui lo mestre per XI
jorns III lliures VI diners.

Item pagui Lorens per XI jorns a rao de IIII sous VI
uiners II lliures VIII sous VI diners.

Item pagui Perico per XI jorns a rao de III sous VI di-
ners I lliura XVIII sous VI diners.

Item pagui Guillemo per XI jorns a rao de III sous ...
 I lliura XIII sous.
 Item pagui Berenguer Roff per XI jorns a rao de V sous...
 II lliures XV sous.
 Item pagui F. Merate per X jorns a rao de IIII sous VI
 diners II lliures V sous.
 Item pagui en Luch per XI jorns a rao de IIII sous...
 II lliures IIII sous.
 Item pagui Thomas per XI jorns a rao de II sous
 I lliura II sous.
 Item pagui en Bernat Major ferer per claus e galavernes...
 III lliures XI sous IX diners.

Item divendres a XXIII de febrer pagui lo mestre per
 V jorns I lliura VII sous VII diners.
 Item pagui Lorens per V jorns a rao de IIII sous VI
 diners I lliura II sous VI diners.
 Item pagui Perico per V jorns a rao de III sous VI di
 ners XVII sous VI diners.
 Item pagui G. per V jorns a rao de III sous...XV sous.
 Item pagui Berenguer Roff per V jorns a rao de V sous...
 I lliura V sous.
 Item pagui F. Merate per III jorns a rao de IIII sous
 VI diners XIII sous VI diners.
 Item pagui en Luch per V jorns a rao de IIII sous ...
 I lliura.
 Item pagui Thomas per V jorns ... X sous.
 Item costa ayguacuyt II diners.
 Item pagui lo mestre per rao del celari anual e foren
 dels agustins per rao de les cadires veles que compraren
 XV florins VIII lliures V sous.

Item disapta a VIII de març pagui lo mestre per 1 jorn...
 V sous VI diners.

Item pagui Lorens per XI jorns a rao de IIII sous VI
 diners II lliures VIII sous VI diners.

Item pagui Perico per XI jorns a rao de III sous VI di-
 ners I lliura XVIII sous VI diners.

Item pagui Guillemo per XI jorns a rao de III sous ...
 I lliura XIII sous.

Item costa ayguacuyt I sou.

Item pagui F. Merate per XIII jorns a rao de IIII sous
 VI diners II lliures XVIII sous VI diners.

Item pagui en Luch per XI jorns a rao de IIII sous ...
 II lliures IIII sous.

Item pagui Thomas per XI jorns a rao de II sous
 I lliura II sous.

Item costaren claus IIII sous VIII diners.

Item disapta a V d'èbril pagui Lorens per XX jorns a rao
 de IIII sous VI diners IIII lliures X sous.

Item pagui Guillemo per XX jorns a rao de III sous ...
 III lliures.

Item pagui Perico per XX jorns a rao de III sous VI di-
 ners III lliures X sous.

Item pagui en Luch per XVIII jorns a rao de IIII sous...
 III lliures XII sous.

Item pagui Thomas per XIII jorns a rao de III sous en
 que li fo crescut lo selari II lliures XIII sous.

Item pagui F. Merate per XX jorns a rao de IIII sous VI
 diners IIII lliures X sous.

Item divendres a II de mags pagui Lorens per XXI jorns
a rao de IIII sous VI diners
..... IIII lliures XIII sous VI diners.

Item pagui Guillemo per XXI jorns a rao de III sous
..... III lliures III sous.

Item pagui Perico per XXI jorns a rao de III sous VI di-
ners III lliures XIII sous VI diners.

Item pagui F. Merate per XX jorns e migs a rao de IIII
sous VI diners IIII lliures XII sous III diners.

Item pagui en Luch per XV jorns a rao de IIII sous ...
..... III lliures.

Item pagui Thomas per XXI jorns a rao de III sous
..... III lliures III sous.

Item costa ayguacuyt VI diners.

Fols. 24vº, 25, 25vº, 26, 26vº, 27

[En blanc].

Fol. 27vº

Fou feta la fi de las ditas obres de la obra del present
conte, en poder d'en ...? ...? ...? escriptures del Capitol
per en Pere dez Pots notari del dit Capitol, aivenures a V
del mes de dasembra del any M CCC XC IX. Eren obres mossen
Guillem çes Fonts e mossen n'Anthoni Fornells.

Fols. 28-41

[S'hi anoten donacions de diners per l'obra del cor.]

Contraportada

Comtes de la obra de fusta del Cor de la Seu de Barchinona, obres mossen Guillem çes Fonts, mossen n'Anthoni Fornells son del any M CCC XC IIII tro en mayg de XCIX hoylos Barthomeu ...? sagristia de Barchinona.

Document 38

1397, agost, 13.

ES FAN TREBALLS D'ASSENTAMENT A LA CASA DE LA CIUTAT DE BARCELONA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria, S.XI, nº 21, any 1397, fol. 215 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

No se n'havien donat fins ara.

" Item done al dit Francesch de Canyelles les quals los honrats Consallers volgueren que jo li liuras e devienles convertir en fer recorrer e adobar la taulada de que es coberta la casa del concell e les basses de la dita casa, qui ho havien fort necessari. Et cobre albara dels Consaller e apoca del dit Francesch feta en poder del dit notari los prop dits die e any ... LV lliures".

Document 39

1397-1406

LLIBRE DE L'OBRA DEL PALAU DEL REI MARTI A POBLET

A. Arxiu de la Corona d'Aragó, Reial Patrimoni (Mestre racional), 2413; actualment desaparegut o estraviat uins del mateix arxiu.

a. Transcripció parcial, encara inèdita, feta per F. P. Verrié i que, gràcies a la seva amabilitat, hem pogut consultar.

Referències:

El primer en donar la referència exacta i també alguns detalls del seu contingut fou GUITERT Y FONTSERÉ, J. a Real Monasterio de Poblet, Barcelona, 1929, pp. 172-178; posteriorment VERRIÉ, F.P.: Un arquitecto de la Barcelona Medieval: Arnau Bargués..., pp. 147-152; i ALTISENT, A.: Història de Poblet... pp.

(Transcripció d'alguns fragments)

Fol. 1

"Martinus ... eligimus sepulturam necnon ordinavimus fieri [in eodem monasterio] aliquas cameras, palacia et dia edificia pro curia et servitoribus nostris extra claustrum super loci vocatis uel Cubar et dormitorio conversorum et aliis eisdem propinquis et contiguus ...

Data Cesaraugusta sub nostro sigillo secreto XVII^o die octobris anno a nativitate Domini M^o CCC^o nonagesimo septimo. Rex Martinus.

Fol. 30

E com la dita obra cessas ja en vida del Senyor Rey e ja ...? com ell fou mort. E a mi haguessen sobrats molts claus de aquells que havia comprats a ops de la dita obra, per ço acordi de vendre'ls, majorment com men oaven mes que no havien costat. E de fet, dijous darrer dia del mes de juny del any M.CCCC.XII veni XXXVI dels dits claus als Consols de Muntblanch, a rao de X ds. la lliure qui fan ... XXX ss.

Summa major de totes les rebuques ... per raho de la administracio de la dita obra dins IX anys qui comença ren lo darrer dia del mes de noembre del any de la Nativitat de Nostre Senyor M CCC XC VII e finiren per tot lo primer dia del mes de octubre del any M CCCC VI ...

Fol. 45

[Comencen les dades sobre l'obra]

Fol. 46 vº

Item com jo no trobas qui sens gran cost e excessiu volgues tirar al dit monestir la pedra que havia feta tallar per a la dita obra, per ço ... compri en Muntblanch una carreta e dos bous qui tirassen la dita pedra, e foren d'En P. Çiroll e d'En P. Farull, mestres de la obra de la església major de Muntblanch, e costa ren XXVI florins e mig, dels quals hi ha apoca feta en Muntblanch a XXII dies de mayg del any MCCCXCVIII ...

Fol. 54 vº

Item com dit mestre fo vengut vengueren apres d'ell en Jacme Cabrer e en Guerau Aguiló, piquers, los quals ell feu venir de Barchinona per ço com eren bons e aptes e necessaris a la dita obra. E començaren a obrar en la dita obra dijous a VIII dies de Agost, e per ordinació del dit mestre doni'ls los quals dixeren que havien despeses en messio vinent de Barchinona en dos dies ... V sous, IIII diners.

Item com lo dit A. Bargues fou vengut volch que li trametes a la ferramenta que ell e los seus seixebles havien en Barchinona, e jo trames hi dit ... Barcelo, correu del monastir, ab una bistia que'l Abat hi presta, e ana hi diluns a V dies de agost del any M CCC XC VIII, e despres entre anar e star e tornar, en messio de si e de la dita bestia ... X sous.

Fol. 55 vº

Item com lo dit mestre de la obra demanas fusta per a fer cindries a las voltes dels portals e de les grades principals, jo'n fiu serrar de alguns albes que sabi que havia ja tallats en la albareda del monastir ...

Fol. 56

Item obra en la dita obra en Françoy Salau, piquer de Barchinona, lo qual hi feu venir n'Arnau Bargues, mestre de la dita obra, per tal com aix que ere abta mes tre e sabia entretallar pedres e dictar obres, e en ausencia sua sabia regir la dita obra. E comença a obrar dijous primer dia de agost del any M CCC XC VIII, e obra

hi fins a la vigilia de Nadal del dit any ... cent e onze jornals ... a rao de III sous VI diners per cascun dia ... Item obra en la dita pedrera de Terres, tallan e affaitan pedra a ops de la dita obra e puy obran e pican la en lo dit monastir en Matheu Calbet, piquer de Vinbudi (V agost 1398 i ss. cent jornals) ... a rao de II sous VIII diners per cascun dia ...

Fol. 56 vº

... Bernat Oromir, piquer de Vinbudi ... P. Costa, piquer de la Roixella de França ... pican pedres ... (del 12 Nov. i ss. 35 jornals) ... a rao de II sous VIII diners per cascun dia ...

Johan Vilar, piquer de Barchinona, pican pedres dins lo dit monestir (28 Ag. 1398, 70 jornals) ... a rao de III sous per cascun dia ...

Fol. 58 vº

Haguda informacio de ço que 'l dit A. prenie com anave de fer a Barchinona aixi com al monestir de Sant Jeronim que li fahie fer la senyora Reyna dona Yolant e al Castell de Blanes que li fahie fer en Bernat de Cabrera, e en altres lochs, e aixi mateix que ell venie a la dita obra de Poblet a desplaer e contra voler del Bisbe e de Capitol de la Seu e dels Consellers de Barchinona, car lexave la obra de la Seu, la qual ell te e regex com a Mestre Major, per que fou acordat e promes a ell que 'n hagues V sous VI diners e la messio cascun dia. E veduhies las absencies que feu e 'ls dies de festes, obra en la dita obra fahen li compte del dit dia

que parti de Barchinona fins a XXIIII dies de desembre del dit any [1398] que ere vigilia de Nadal, LX jorns.

Fol. 59 vº

Item com jo volgues saber del Senyor Rey son enteniment quines casas e cambras e altras obres volie esser fetes en lo dit monestir ... E jo li volgues trametre en escrit ço que jo havia imaginat e posat per capitol ... [per aut per la humitat]

Fol. 61

[Es compren 6 columnes de Girona a Johan Sobrevila, "mestre de cases de Barchinona", del carrer de la Canuaa]

Fol. 65

[F. Salau] [1399] ... qui en absencia del mestre regia la dita obra e entretallava pedres e fahie moltes coses que 'ls altres no saben fer ...

Fol. 74

Item uemana e volch haver N'Arnau Bargues mestre de la dita obra mija dotzena de fulles primes de Solsona a ops de fer mollos per al picar las pedres dels portals e de las finestras e aço per los molts obratges que ha i ha haver, les quals fulles li compri ... qui costaren a rao de I sou III diners per peça ... VII sous VI diners.

Fol. 80

[F. Salau va a la peçrera a triar pedres]

Fol. 83 vº

E aquell dia maní'1 al dit monestir on fora al vespre, a l'endema per lo mati regonague los lochs on lo senyor Rey vol fer ho obrar e, apres menjar ana ab mi a la peçrera de Terres per veure quina pedra ni havia feta tallar e quanta e si ere bona per a la dita obra. E l'en^{en}dema que ere dia de Sta. Maria de Febrer e'l digmenge seguent torna regonexer los lochs on la dita obra deu esser feta e traça ho tot e posa ho en mesures e feu lo compte de quines pedres e quantes havia a fer provisio. Axi mateix mesura tots los preus e compta quantes bigues havem ops e de quin loch e alt e grux. E finalment posa en memorial tot ço que en ops per a la dita obra, present e consellant l'abat del monestir e alguns monges e lo dit digmenge tornam nos en jaure a Muntblanch lo dit mestre e jo e aquella nit uespres ...".

Document 40

1397, ?

PRESENCIA D'ANTONI CANET A L'OBRA DEL PORTAL DEL
MIRADOR DE LA CATEDRAL DE PALMA DE MALLORCA.

- A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Palma de Mallorca, Llibre de rebudes e dades, any 1397, sense foliar.
- a. Transcrit per PIFERRER, P.: Recuerdos y Bellezas..., II: Mallorca, p. 262.

Referències:

Tot i que d'altres autors en parlen, no n'hi ha cap que doni la referència exacta.

"Primerament pagui a mestre Johan ... Item per IIII tabernacles, ço es que los III comença de picar e acabar, dels quals havie a rao de II florins e mig cascu, etc. Item li pagui per acabar I tabernacla que n'Antho ni Canet havie començat de picar I flori e mig; suman tots IIII tabernacles VIIII florins qui valen sis lliures, quinze sous...".

Document 41

1398, març, 26.

VENDA D'UN CENSAL MORT PER PART DE MARC MORAGUES,
ORFEBRE, FILL DE PERE MORAGUES.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Fons Notarial, col. Balaguer i Merino, 101, f. 3. (M'ha estat impossible de localitzar el document).

a. En no poder localitzar-lo, tampoc no he pogut fer-ne la transcripció completa.

Referències:

ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., p. 523,
dóna part de la transcripció, la qual copio tot seguit.

"Die martis XXVI marcii, anno Domini M^o CCC^o XC^o VIII.
In Dei nomine. Noverint universi quod nos Marchus Moragues
argenterius civis Barchinone filiusque Petri Moragues
quondam sculptoris ymaginum, civis dicte civitatis et Ca-
tarina que fuit uxor dicti Petri Moragues matrisque dicti
Marchi Moragues...etc."

Document 42

1398, maig, 25.

ELS MESTRES D'OBRES RAMON DE LA PORTA I BARTOMEU GUAL SIGNEN UNA CARTA DE PAGAMENT DE VINT FLORINS D'OR D'ARAGÓ A COMPTE DE L'ESTIPULAT PER LA REALITZACIÓ DEL PORTAL DE L'ESGLÉSIA DEL MONESTIR DE LA SANTÍSSIMA TRINITAT DE BARCELONA, EN LA QUAL ANTONI CANET HI SURT CITAT COM A TESTIMONI.

A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Guillem Andreu, 2, "Sextum Decimum Capivrevium", anys 1398-1399, fol. 12vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

MADURELL I MARJON, J.M., Los contratos de obras en los protocolos..., p. 117.

"Die sabbati XXV Madii anno predicto (1398). Sit omnibus notum. Quod nos Raymundus de la Porta et Bartholomeus Guau, magistri domorum, cives Barchinone, confitemur et recognoscimus vobis, Garcia de la Stela, civi eiusdem civitatis, operario, operarioque ecclesie sive capelle Sancte Trinitatis Barchinone. Quod ex illis tribus mille solidos barchinoneses, per quibus permisimus vobis nomine operario predicto facere quoddam portale in dicta ecclesia sive capella Sancte Trinitatis. Solvistis nobis plenarie ad nostram voluntatem viginti florenos auri aragonum. Et ideo renunciando exceptioni non numerate et non solute pecunie et doli, facimus vobis de dictis viginti florenis, presens apoce instrumentum et bonum finem et pactum de ulterius non petendo et de non

agendo in posse notarii infrascripti vallatum stipulacione
solemni. Actum est hoc Barchinone vicesima quinta die madii
anno a Nativitate Domini millesimo tricentesimo nonagesimo
octavo. Signum Raimundi de la Porta. Signum Bartholomei
Guau predictorum qui hec laudamus et firmanus.

Testes huius rei sunt Julianus Castilionis, magister co-
morum, civis Barchinone, Anthonius Canet, imaginator imagi-
num, et Petrus Caponis, scriptor, habitatores Barchinone".

Document 43

1399, abril, 11.

CAPÍTOLS ENTRE EL FUSTER FRANCESC JANER I ELS PREVERES JOAN DE SANT HILARI I FRANCESC TERRADES PER LA REALITZACIÓ D'UN GRAN RETAULE QUE, SEGONS SEMBLA, HAVIA DE PINTAR PERE SERRA, I DEL QUAL NO EN TENIM ESMENT.

A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Joan Nadal, 6., Manual, any 1399, fol. 57 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

MADURELL I MARIMON, J.M., El arte en la comarca alta..., p. 54, dona la notícia de l'existència del document i la seva procedència exacta.

" Die veneris, XI die mensis aprilis anno predicto [1399].

Instrumentum capitulorum factum inter Franciscum Januari fusterium, civem Barchinone, et Johanem de Sancto Hilario et Franciscum Terrades, presbiteros, super constructionem magni retrotabuli et sunt in cedula cahoperta.

Item aliud instrumentum capitulorum factum inter Petrum Serra, pictorem Barchinone et predictos presbiteros, et sunt in cedula predicta."

Document 44.

1399, juliol, 29.

CAPITOLS ENTRE ELS CONSELLERS I JOAN JANER PER A LA CONSTRUCCIÓ DE LA FONT DE L'ÀNGEL, PROP EL LLOC CONEGUT COM "CANTO D'EN MOREY".

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Manual, sèrie XIII, n. 9, anys 1399-1401, fol. borrat.

a. PUIGGARI, Noves desconegudes, p. 110.

Referències:

CARRERAS CANDI, Geografia general, p. 394.

"Per la font que es deu fer a la mar. Lo fonament deu esser tro a la aygua e la mota de la obra sobre terra deu esser de XXXVI palms.

Item de la cara de la terra deu esser lo murrer alt de III palms e mig fins en III.

Item del canterer, continuant la dita font, lo dintre deu haver dalt tro al peu dels marlets XXIIII palms.

Item de la volta amunt, deu haver d'espiga XXIII palms.

Item los marlets sien basellats e enxapats cayres.

Item la dita font deu haver de tou XX palms.

Item de paret de haver IIII palms.

Item deuen esser fetes en la dita font IIII ons e una porta.

Item deuen esser fets IIII senyals, II reials e II de la ciutat.

Item sie fet lo payment de la dita font entorn, en

forns escayrats ab sos prestatges de XII palms.

Item alt endret los merlets, IIII guargoles ab figures que giten l'aygua de la pluja qui caura l'espiga.

Item que tota aquesta obra haja esser feta pertot lo mes d'octubre propvinent, salvat iust impediment a coneixença dels Consellers.

Die martis XXIX julii anno XC nono. Johannes Januari fusterius, civis Barchinone, promissit et convenit honorabilibus, Consiliariis, ciuitatis Barchinone, presentibus, quod ipse suis sumptibus faciet et perficiet debite et perfecta predictum fontem seu ejus opus, modo quo superius descriptum est, et per dictum tempus..."

Document 45

1399, juliol, 29.

JOHAN JANER, FUSTER, COBRA PELS SEUS TREBALLS EN LA CONSTRUCCIO DE LA "FONT DE L'ANGEL".

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria, vol. 22, anys 1399-1400, fol. 227.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

CARRERAS CANDI, F., Geografia General de Catalunya. La Ciutat de Barcelona, p. 393.

"Item done an Johan Janer, fuster, ciutada de Barchinona, les quals los honrats Consallers volguerem que jo li liuras en paga prorata d'aquelles DCCCLXXX lliures, a les quals los dits Consallers havents poder del consell de C. Iurats, celebrat a XXVIII dies de juny del any propdit, de fer construir perfetament e acabar I font que lo dit consell delibera esser feta prop la mar, devant les voltes, faeren composicio ab lo dit Johan que lo dit Johan hagues per construir la dita font, la qual raebe a squerada perfetament segons la forma que per los dits Consallers li fo donada. Item cobra albara dels Consellers scrit a XXIX de juliol del dit any ab apocha feta en poder del dit notari lo propdit jorn".

Document 46

1399, setembre, 3.

CAPITOLS ENTRE ELS CONSELLERS I L'ARQUITECTE ARNAU BARGUÉS PER A LA CONSTRUCCIÓ DE LA FAÇANA DE LA CASA DE LA CIUTAT DE BARCELONA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Manual,

S. XIII, vol. 9, anys 1399-1401, fols. 132 i 132 vº.

a. PUIGGARÍ, J., Noves desconegudes..., p. 110; posteriorment per DAMIANS, A., Capitols de la escarada..., p.16.

Referències:

CARRERAS CANLI, F., Geografia general..., pp. 425-426;

SANPERE I MIQUEL, S., Les estàtues de la façana...,

p. 5; TERÉS I TOMÀS, M.R., Arnau Bargués, arquitecto...,

p. 73.

"N'Arnau Bergues, mestre de cases, cuitada de la Ciutat de Barchinona, promet e conve sots obligacio de sa persona e de sos bens, que picara o fara picar e perellar, de posar e peredar a missions sues, tant est com bonament pora, lo portal que es ordonat fer en la entrada de la casa de la Ciutat, tan bell com se puixa fer, de les peces que la Ciutat ha fetes trencar per a ops del dit portal.

Et es convengut quel dit portal haja haver XII palms de tou e que sia aptament buat ab ses bases e sos capitells, segons que la obra requer. Et que tota la faç del portal, la qual sia tan gran com les peces de les dites peces, ja trencades, poran ser; ab ses jusanes e ab compliment de reravolt, sia ben picada e gentilment aprimada

que als fer no puxa.

Item quel dit Arnau sia tengut de fer fer II represes poques fort gentils e ben obraes, ab sengles figures, les quals ueuen estar la I. a la I part del portal e l'altre a l'altre part. Et mes haja a fer o fer fer picar a aperellar totes les peces necessaries a una gembrana o sobrevolt que siga sobre dites represes, ben aprimada, buada e obraca, segons que'n tal obra se pertany, la qual gembrana o sobrevolt cloa tot lo volt del portal.

Et los honrats consellers prometen donar al dit Arnau Bargues per sos treballs de les dites coses septuaginta tres lliures e ueset solidos barchinonenses e donar compliment de pedra posada en la casa de la Ciutat.

Die mercurii tercia septembris anno XC^o nono fuerunt firmata et jurata dicta per dictum Arnalduum Bergues, obligando propterea personam et bona, largo modo.

Testes Petrus Boscani, Anthonius Laurentii, scriptores, et Matheus Caro portarius.

Eodem die Dictus Arnaldus Bergues recepit in socium super dicta scarrada, Franciscum Merenyani magistrum amorum, presentem, et promissit sibi responderere de medietate lucri quod fiat id dicta scarada, si aliquit perui contingerit, et dia facere ad que teneatur, obligando pro inde personam et bona, largo modo. Testes predicti".

Document 47

1399, novembre, 22.

CAPITOLS ENTRE ELS CONSELLERS I PERE ÇA ANGLDA PER LA REALITZACIÓ D'UN ANGEL DE LLAUTÓ DESTINAT A LA FONT PROP EL LLOC CONEGUT COM "CANTÓ D'EN MOREY".

- A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Manual, s. XII, nº 9, anys 1399-1401, fol. 142 i 142 vº.
 a. PUIGGARI, J., Noves desconegudes..., p. III.

Referències:

- CARRERAS CANDI, F., Geografia general..., p. 393, dóna part de la transcripció.

"Die Sabbati XXII die novembris anno XCVIIII firmarunt venerabilis Bernardus Buçoti, Franciscus Romei, Berengarius de Cortilio et Raymundus de Plano, Consiliarii, et etiam firmavit et juravit Petrus Çanglada.

Capitols fets e tractats entre los honrats Consellers de la Ciutat de Parcelona, de una part, e en Pere Çanglada mestre de ymatges de la altre, sobre e per raho de un anell ab I pom, lo qual a ha servir a la font la qual novellament es estada feta a la ribera de la mar, prop lo canto d'en Morey.

Primerament que lo anell lo qual sera de lauto e haura VIII gargoles haura de gruix segons que lo anell e la obra daquell requerra.

Item que lo anell sia vestit de camis, ab ales e que en la ma squerra tinga una creu de coure, e ab la ma dre

ta senyera.

Item que los dits ancell e pom e creu sien tot dau-
rat dor mat, e la cara e les mans de incarnacio.

Item los dits angel e pom haja haut a fer lo dit Pe-
re Çanglada daci a la festa de Pascha prop vinent, e po-
sar a son cost e masio, pero que la Ciutat haja a fer
los ponts de fusta per posar lo dit ancell.

E los honrats Consellers prometen de dar e pagar al
dit Pere, per preu e tots altres treballs de fer, e de
metall, e de totes altres coses CLX florins, pagador LX
de present e los romanents C florins com lo ancell sia
posat.

Item que lo ancell sia fet ab les mides damunt dites,
e puscha ballar e manera de panell, a coneguda dels hon-
rats en Benet Buçot e en Johan Fosca.

Testes Guillermus de Salavert et Petrus de Turri, s-
criptor".

Document 48

1400, febrer, 26.

JORDI JOHAN COBRA PER HAVER FET UN ESCUT REIAL I LOS DE LA CIUTAT, DESTINATS A LA FAÇANA DE L'AJUNTAMENT DE BARCELONA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria, s. XI, vol. 24, any 1400, fol. 176 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

Per primera vegada dóna la notícia del document així com part de la seva transcripció SANPERE I MIQUEL, s., Los cuatrocentistas..., p. 57. Posteriorment PUIG I CA BAFALCH, J., MIRET I SANS, J., El Palau de la Diputació..., p. 16; Duran, F., La escultura en Catalunya..., pp. 280 i 289.

"Item done an Jordi Johan, picapedrer, ciutatda de Bar chinona, le's quals los honrats Consallers volgueren que jo li liuras en paga prorata d' aquella quantitat de moneda que li seria constituïda per salari o satisfaccio de treballs que havia sostenguts en sculptir o empremtar en una gran losa o pera lo senyal reyal, ab bells fullatges e entretallaments; lo qual senyal los dits Consallers volien fer posar sobre e en lo portal que, en los dies de Kalendar deiuscrit, per ordinacio del consell, era fet en la Casa del Consell, per lo qual portal devia hom entrar e eixir en e de la dita casa. E per satisfacció encara o salari de empremtaren II a'tres pedres o loses dos senyals d'a questa ciutat, ab fullatges e entretallaments; los quals

dos senyals d'aquesta ciutat los dits Consallers volien
fer posar als lats del dit senyal reyal, I. poc pus baix,
en lo dit portal. Et cobra albara dels Consallers, scrit
a XXVI de febrer del any MCC C, ab apocha feta en poder de
Donanat Gili, notari, lo preudit jorn.....v lliures, X
solidos".

Document 49

1400, març, 5.

JORDI JOHAN OBRA PER HAVER FET MIG COS D'ANGEL DAMUNT LA PORTA PRINCIPAL DE LA CASA DE LA CIUTAT DE BARCELONA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria, vol. 24, any 1400, fol. 117.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

SANFRE i MIQUEL, S., Los cuatrocentistas..., p. 57, (el transcriu en part).

"Item donen an Pere Roscha, scrivia, los quals los honrats Consallers volgueren que jo li liuras, ets assaber.. ..XXV solidos que per ordinacio dels dits Consallers paga lo dit Pere Roscha an Simo Mena, ferrer, per preu II mans de vibre de metall, que mes en I vibre de un elm del senyor Rey qui ere stat sculpit ^{en} I ^ron pedria la qual (fa) ha posada sobre lo dit portal nou de la casa del Consell. Item XXII solidos que ^{feta} lo dit Pere, per ordinació dels dits Consallers, a mestre Jordi Johan, picapedrer, per mig cors d'angell que sculpti en lo entaulament en que devia seure la dita pedra ab lo dit elm o timbre del dit Senyor Rey, sobre lo dit portal. Et sobre alhora dels Consallers scrit a XXVI de febrer del any MCCCC ab apocha feta en poder del dit notari, a v de març del dit any".

Document 50

1400, març 11.

PERE D'OLIVELLA, "MESTRE DE FER SENYS", COBRA PER FER UNES CANONADES UTILITZADES EN LA CONSTRUCCIÓ DE LA FONT DE L'ANGLL.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria,

S. XI, vol. 24 , any 1400, fol. 178 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

No se n'havien donat fins ara.

" Item done an P. de Olivella, mestre de fer senys, ciutada de Barchinona, les quals los honrats Consallers volgueren que jo li liuras a compliment de XLIIII lliures XV solidos VI diners a ell degudes per preu de VIII canons de coure, qui foren comprats, qui pesaren CXLIX lliures III onzes, a rao de VI solidos la lliura; los quals canons devien esser meses e orunir a la font que los honrats Consallers ab poder a ells donat per lo Consell de C. Iurats , celebrat a XXVIII de juny del any M CCC XC IX, faeren fer devant les voltes dels fusters en aquesta Ciutat. Et cobre albara dels Consallers, scrit a XI de març del any M CCCC ab apocha feta en poder de Bonanat Gili, notari, lo propait jorn. Et es cert que an Simon dez Vall, precessor meu en lo dit offici de la clavaria, per ordi-nacio dels Consallers e ab albara llur scrit a XXVIII de Novembre del dit any M CCC XC IX paga al dit P. XXII lliures en paga prorata del preu dels dits canons... XXII lliures, XV sous, VI diners".

Document 51

1400, abril, 15.

JORDI JOHAN COBRA UNA QUANTITAT PELS ESCUTS FETS PER A POSAR SOBRE EL PORTAL MAJOR DE LA CASA DE LA CIUTAT DE BARCELONA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria, S. XI, vol. 24, any 1400, fol. 189.

a. Per primera vegada en el present treball.

" Item done an Jordi Johan, picapedrer, ciutada de Bar chinona, les quals los honrats Consallers volgueren que jo li liuras en paga prorata d'aquella quantitat que li seria constituïda e assignada per salari o satisfaccio dels treballs que sostenia en fer o empremtar en una gran losa o pedra lo senyal reyal ab bells fullatges e entretallaments de la dita pedra, lo qual senyal los dits Consallers volien fer posar sobre lo portal que, per ordinacio de la Ciutat era fet, en los jorns del Kalendar deiuscrit, en la casa del consell, per lo qual portal seria la entrada en la dita casa; e per satisfaccio encara de empremtar en II altres grans loses o pedres senyals d'aquesta Ciutat ab bells fullatges, los quals senyals d'aquesta Ciutat los dits Consallers volien fer posar al lats del dit senyal reyal, I. poc pus baix en lo dit portal. Et cobre albara dels Consallers scrit a XII d'abril del any MCCCC, ab apocha feta en poder de Bananat Gili, notari, a XV del dit mes d'abril... VIII lliures, V sous."

Document 52

1400, abril, 25.

DEL LIBERACIONS ENTRE ELS CONSELLERS I UN CIUTADÀ DE
BARCELONA QUE VOL FER D'NACIÓ D'UNA IMATGE DE SANT RAFA
LL A LA CASA DE LA CIUTAT.

- A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Llibre
del Consell, nº 28, anys 1399-1412, fols. 16 i 16 vº.
a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

SANFRRE i MIQUEL, S., Los cuatrocentistas..., p. 57;
DURAN i CAÑAMERAS, F., La escultura decorativa y la
imagería..., p. 28; ambdós donen una petita part de
la transcripció.

"Item sobre la proposició feta que els Consallers par
a molts altres dien que, pus en la casa del Consell de
la dita Ciutat, per los obrers del any passat a lurs mes
cions no voler e per ordinacio del Consell de C. Jurats
son estades posades II imatges de pedra so es una de nos
tra dona Santa Maria en lo mig e altre de Santa Aulolia
a la una part, es necessari per donar conformitat e raho
a la obra que una altre imatge de pedra sia feta e posa
da a la altre part de la dita imatge de nostra dona. El
honorable Ciutada de la dita Ciutat que no vol son nom
sia publicat, havent gran devocio a Sant Rafael angel,
haja offert que ell a sa messio fora fer una bella imat
ge de Sant Rafel e que la fora posar, vuller prop la di
ta imatge de la nostra dona, vuller sobre lo portal major
de la casa de la Ciutat, a la part de fora on pavia de -

gues estar assats propia. E que aço sia en eleccio del Consell, pero que vol que el Consell determini que ja mes no's puxa levar d'aquell loch on lo Consell ara elegira que sia posada. Lo dit Consell acorda e delibera que a messions de la Ciu at sia feta una bella imatge de pedra la qual sia intitulada al benaurat apostol Sant Andreu, en la festa del qual se fa la eleccio dels Consellers de Barchinona, e que sia posada dins la dita Casa del Consell a la altre part de la dita imatge de la nostra dona per dar perfeccio e raho a la obra, la qual sens la dita imatge ha gran imperfeccio. Item acceptant lo dit Consell la oferta quel dit honrat ciutada fa de la dita imatge de Sant Rafel, delibera e acorda que la dita image de Sant Rafel sia posada sobre lo portal major e fora de la ciutat, a la part de fora, ço es, sobre lo senyal reyal aqui posat. Item ordona e statuí lo dit Consell, volent daço complaure al dit honrat ciutada, que ja mes la dita image de Sant Rafel d'aqui no puxa esser levada apres que posada hi sera, si donchs, no per adobar o repararla si necessari Ho havia, fahent daço lo dit Consell em semps parre ab lo dit Ciutada".

Documents 53

1400, maig, 12.

PERE ARCANYÀ PINTA LES GÀRGOLES I ESCUTS DE LA FONT
LE L'ÀNGEL.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria,
S.XI, any 1400, fol. 187.

a. LURAN I SANPERE, A., Els sostres gòtics..., p. .

Posteriorment fou publicat per MADURELL I MARIMON, J.M.,

El pintor Lluís Borrassà... I..., p. 47.

Referències:

Dóna la referència exacta a fa part de la transcripció
CARRERAS CANLI, F., Geografia general..., p. 393.

" Item done an Pere Arcanya, pintor, ciutada de Barchi-
nona, los quals los honrats Consellers volguerren que jo li
liuras en paga prorata de XXVII lliures X solidos a les
quals faeren ab ell avinença que lo dit Pere hagues axi
per sos treballs de pintar e daurar les gargoles e los
senyals d'aquesta Ciutat, qui son en la font d'aquesta Ciu-
tat, novellament feta prop les voltes dels boters; com
per lo or e colors e altres coses necessaries al pint e
daurament deius dit. Et cobra albara dels Consallers scrit
a XII de Maig del any M.CCCC. ab apocha feta en poder de
Bonanat Gili, notari, lo dit jorn... XVI lliures X sous."

Document 54

1400, juny, 26.

PERE ÇA ANGLADA ES COMPROMET A PORTAR A TERME L'ANGEL DE LA FONT I L'IMATGE DE SANT ANDREU.

- A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Manual, s. XIII, nº 9, anys 1399-1401, fol. 142 vº.
- a. PUIGGARI, J., Noves desconegudes..., p. III.

"Dissapte a XXVI de Juny de CCCC, lo dit P. Çanglada jura que per tot Juliol primer vinent sera acabat e dau rat lo dit angel, e per tot setembre primer vinent sera feta e posada la image de Sent Andreu.

A raho VI sous per lliura dels canons de la font ques den Olivella mestre de Senys, a coneguda dels dits Benet Buçot e den Johan Rosca. Habuerunt complementum".

Document 55

1400, juny, 28.

PERE D'OLIVELLA, MESTRE DE FER SENYS, ES RECONEGUT COM A SOCI PER PERE ÇA ANGLADA EN LA CONSTRUCCIÓ DE LA FONT DE L'ANGEL.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Manual, s. XIII, nº 9, anys 1399-1401, fol. 142 vº.

a. PUIGGARI, J., Noves desconegudes..., p. III.

Referències:

DURAN, F., La escultura en la Catalunya..., p. 289.

"Die lune XXVIII junii anno CCCC, lo dit P. Çanglada confessa e reconec en P. d'Olivella, mestre de senys, ciutada de Barcelona, que ell es companyo seu en fer lo dit angel, ço es que cascun en sa mestria se pertany a fer lo dit angel, e per tot lo guany o perdua ques foça en fer lo dit angel, es e deu esser mig per mig, volent que daço sia dez Pla, afinador et Pedrus Boscani ac Pascualis Çabaterii, tubicinator".

Document 56

1400, juny, 28.

PERE ARCANYÀ COBRA UNA ALTRA PARTIDA DE DINERS PER
PINTAR I DAURAR LA FONT DE L'ANGEL.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria, S.
XI, any 1400, fol. 198.

a. MADURELL I MARIMÓN, J.M., El pintor Lluís Borrassà...
I..., p. 47.

" Item done an Pere Arcayna, pintor, los quals los hon-
rats Consellers volgueren que jo li liuras a compliment
de XXVII lliures X sous a los quals feu parre ab los
Consellers que haguts lo dit Pere e li fossen donadese
que donas e pintas axi com ho ha fet, les gargoles e se-
nyals de la font qui poch dies en novembre son passats,
es estada feta devant les voltes. Et cobre albara dels
Consellers scrit a XXVIII de juny del dit any ab apocha
feta en poder del dit notari lo dit jorn. Et es com que
jo ab altre albara dels Consellers e apocha quen cobra
del dit Pere, li e liurades en altra partida XVI lliures
X sous, posades en date atras en son CLXXXVII... XI lliu-
res".

Document 57

1400, juliol, 7.

S'ESTA DULENT A TERME LA CONSTRUCCIÓ DE LA FONT DE L'ANGEL, AMB LA INTERVENCIÓ DEL FERRER PERE ALEMANY.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria, S.XI, vol. 24, any 1400, fol. 204 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

No se m'havien donat fins ara.

"Item done an Pere Alemany, ferrer, ciutada de Bar-chinona, les quals los honrats Consellers havents poder de C. Jurats de fer construhir devant les voltes I. font e de pagar totes quantitats de moneda degudes per ...? de la dita font e per ferro d'aquella, volguerem que jo li liuras qui li eren degudes per ~~les~~ rahons deiuscsites. Es assaber - XXI lliures, V solidos, VI diners per preu de IIII ...? XXV lliures de ferre a rao de I. solido la lliura...? fo comprat, de que foren fetes lates qui son estades posades entorn los cantarers de la dita font. Item - X solidos per preu de I. pany ab loba, que mes en la porta de la dita font. Item I. lliura, VII solidos per salari de IX homens...? lo dit P. Alamany de III dies que entesen? en posar e metre les dites lates entorn los dits quantarers, a rao de III solidos a cascun hom. Item - VI solidos, III diners per preu de XXV lliures de plom a rao de III diners la lliura, qui es entrat en los encastaments de les dites lates. Item IIII sòus per I. sach de carbo qui fo despes en fondre lo dit plom. Item - II solidos per II golfos qui entraren o foren meses en la porta de la dita font. Item VIII solidos que paga a II maestres de pedres per II jornals, a rao de IIII solidos a cascun que mesen les galavernes de la dita font. Et cobre albara dels Consellers scrit a VII de juliol del any MCCCC ab apocha deta en poder d'en Bonanat Gili, notari, lo dit jorn."

Document 58

1401, juliol, 14.

S'UTILITZEN UNS DINERS PER A REPARAR LA FONT DE L'ANGEL.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria, S. XI, nº 25, any 1401, fol. 212 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

Document donat a conèixer per CARRERAS CANDI, F., Geografia general..., p. 393.

" Item done an Francesch de Camyelles, ciutada de Bar-chinona, les quals los honrats Consallers volgueren que jo li liuras e devie les convertir en una obra qui en los dies del Kalendar deiuscrit, per ordinacio del concell ere feta en una font que fahia tornar lo dit concell, qui abans era stada feta a les voltes dels fuster, prop la plaça del vi, la qual font era cahuta per falta falta de fonaments. Et cobre albara dels Consallers acrit a VIII de juliol del any MCCCCI, ab apocha feta en poder de Bonanat Gili, notari, a XIII del dit mes de juliol... CX lliures".

Docu ment 59

1401, novembre, 28.

DE NOU EN PERE ARCANYÀ COBRA UNA QUANTITAT PER PINTAR I DAURAR LA FONT DE L'ANGEL.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria,

S. XI. vol. 26 anys 1401-1402, fol 200.

a. MADURELL I MARIMÓN, J.M., El pintor Lluís Borrassà...

I..., p. 47.

Referències:

SANJERRE Y MIQUEL, Lós cuatrocentistas..., vol. J ,

p. 95.

" Item done al dit Pere Arcayna los quals los Honrats Consellers havents poder del Consell de C. Jurats de fer construhir'la font deius scrita e pagar totes quantitats de moneda necessaries a perfeccio e bellesa de aquella volgueren que jo li liuras en paga prorata de XX lliures que li devien esser liurades e pagades, per ço com lo dit Pere devia pintar e daurar a ses propies messions e despeses I. angel de metal e I. pom d'or fi e l'espiga de blanch ab oli e los merlets fins a la orla pintada, e adobar ço qui fahes adobar de pintura e les gargoles, e fer fullatges en torn de les ons e perfilar de negre lo simbori d'una font que en los dies del kalendar deius scrit era construhida prop la mar, devant les voltes dels boters e fusters d'aquesta Ciutat. Et cobre albara dels Consellers, scrit a XXVIII dies de Novambre del dit any, ab apocha feta en poder del dit notari lo dit jorn... X lliures".

Document 60

1401, desembre, 8.

PERE ÇA ANGLALA COBRA UNS DINERS QUE SE LI DEUN
PER LA FONT DE L'ANGEL I PER ALTRES TREBALLS DE LA CON
SELLARIA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clava-
ria, s. XI, vol. 26, anys 1401-1402, fol. 209.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

No s'havien donat fins ara.

"Item done an Pere Çanglada, mestre de fer imatges,
los quals los honrats Consellers volgueren que jo li
liuras al qual ab....? e haventsne poder del Consell
de C. Jurats en la pus prop present date conegut les
scritures, per satisfacció de molts treballs que sos-
tenes en la Conselleria del any prop dit per aquesta
Ciutat, axi com de fora aquella, e son espreses en la
quantitat de fora escrita. V florins d'Arago al dit Pe-
re deguts per altres jornals e treballs que sostenes
en acabar la spiga de la font feta prop la mar devant
les voltes dels fusters e boters. Item cobra albara
dels Consellers scrit a XXIX de Novembre del dit any
ab apocha feta en poder del dit notari a VIII de De -
cembre del any predit.... V lliures X sous".

Document 61

1401, decembre, 9.

EL MESTRE DE CASES PERE DE SANT JAUME S'ENCARREGA DE LA REPARACIÓ DE LA FONT DE L'ANGEL.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria, S. XI, vol. 26, anys 1401-1402, fol. 206 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

MADURELL I MARIMÓN, J.M., El pintor Lluís Borrassà..., I, p. 47.

"Item done an P. Sant Jacme, maestre de cases, ciutada de Barchinona, qui fo maestre maior de una font que per permisio e ordinacio del Consell de C. Jurats fo repera-da, per ço com abans, per ordinacio e permisio d'aquell matex Consell, en Johan Janer la havia feta prop la mar devant les voltes dels boters e fusters de aquesta Ciutat; la qual font feta per lo dit Johan, en part era cahiguda; les quals los honrats Consellers volgueren que jo li liuras, al qual ab perhomens havents ne poder del Consell de C. Jurats, celebrat a XXII de Novembre deius scrit, les constituiren e les anadirent al salari que havia haut de sa persona cascun jorn, lo qual salari era stat semblant que dels altres maestres e de egualtate justicia devie haut maior com lo seu treball ere maior. Et cobre albara dels Consellers scrit a XXIX de Novembre de dit any, ab apocha feta en poder del dit notari (Bonanat Gili), a IX de Decembre del dit any... V lliures, X sous."

Document 61 bis

1401, desembre, 11 i ss.

FRANCESC MARATA TREBALLA A LA PORTA D'ACCÉS A LA TORRE O CLOQUER DE LA BANDA DEL CLAUSTRE.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona,

Llibre d'Obra, anys 1401-1403, fols. 12, 12vº i 14.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

Aquestes anotacions documentals havien estat parcialment publicades per MAS, J.: Notes d'esculptors..., p. 116. També en fa referència CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la catedral..., p. 511.

"Item pagui an Francesch Marata, picador, per V jorns a rao de IIII sous VI diners per jorn ...

Item pagui an Francech Marata per VI jornals que havia picat per lo portalet de la torre a rao de IIII sous VI diners... XXVII sous.

Item pagui an Francesch Marata ymaginayre per III jornals que havia obrat en lo portal de la torre a rao de IIII sous VI diners cascun jornal ... XIII sous VI diners ...

Item pagui an Francech Marata ymaginayre qui obra va lo portalet del cap de la Seu per IIII jorns a rao de IIII sous VI diners per jorn ... XVIII sous. "

Document 62

1401, desembre, 14.

CARTA DE PAGAMENT A PERE ÇA ANGLADA, PER UNA IMATGE DE SANT ANDREU QUE ELS CONSELLERS VOLGUEREN POSAR AL SALÓ DE CENT.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria, vol. 26, anys 1401- 1402, fol. 243.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

DURAN i SANPERF, A., La casa de la Ciudad..., p. 19;

Idem, L'art Català, vol. I, p. 366; idem, Barcelona i la seva història, La formació d'una gran ciutat, p. 305.

Però la localització exacta del document no havia estat publicada.

"Item done an P. çà Anglada, mestre de imatges, ciutadà de Barchinona, los quals los honrats Consellers volgueren que jo li liuras, qui li eren degudes per una imatge que li faeren fer de pera, la qual a honor e reverencia de Sant Andreu han feta posar en la casa hon se celebra lo Consell de C. Iurats daquesta Ciutat; stant ajellada devant l'altre imatge qui hi es representant e figurant nostre Dona Santa Maria. Et sobre albara dels Consellers scrit a XXVIII de Novembre del any M.CCCC.I. deius scrit als manuals; en lo qual se conte que los dits Consellers volgueren per auctoritat del Consell de C. Iu

rats celebrat a XXIII del dit mes de Novembre, lo qual Consell paga de la present quantitat accepta la dita quantitat esser per los dits manuals recebuda en mon compte e ab apocha del dit P. feta en poder del dit notari a XIII de Decembre del dit any... XXII lliures".

Document 63

1402, març, 16.

PERE ÇA ANGLADA COBRA PER FER UNES ALES DE METALL DESTINABLES A L'IMATGE DE SANT RAFAEL DE LA FAÇANA DE LA CASA DE LA CIUTAT DE BARCELONA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria, vol. 26, anys 1401-1402, fol. 242 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

DURAN i SANPERE, Les estatures de la façana gòtica..., p. 5 (ens dóna la referència exacta, però no en fa la transcripció).

"Item donen an Pere çà Anglada, mestre d'imatges, ciutada de Barchinona, los quals los honrats Consallers volgueren que jo li liuras. Fts assaber VI lliures XII solidos per satisfaccio dels treballs que sostenes en fer ab bells plomatges e en daurar les ales de la image posat en lo font del alberch o casa del Consell d'aquesta ciutat, sobre lo portal maior de la dita casa. La qual image en honor del gloros Archangel Sant Raphael hi era collocada e iassía. Una notable persona d'aquesta Ciutat a ses messions e despeses la dita image, axi com havent devoció en lo dit gloros Archangel, faes fer e en lo dit loch posar, ço qui torna en gran honor e bellesa de la dita Ciutat. Com les ales de coure ab que la dita image feu posar eren sens plomatge e non eren axi belles com portanye a la bellesa del dit image, dels Consallers les faeren fer ab bells plomatges daurar. Item II lliures VIII solidos X

diners que paga de sos propis diners per preu de alcu-
nes coses que compra, que mes en los dits plomatges e
daurament. Item cobre albara dels Consallers scrit a
XXIX de Novembre del any M.CCCC.I., dressat als honrats,
atenent que lo consell de C. Jurats celebrat a XXII del
dit mes de Novembre, havent la paga de la quantitat de
fora etie per be feta, ho loa e aprova e axi mateix ne
cobre apocha del dit Pere feta en poder d'en Monanat Gi
li, notari, a XVI de març del any M.CCCC.II... VIII
lliures, - solidos X diners".

Document 63 bis

1402, juliol, 16

ARNAU BARGUÉS, AJUDAT PER L'ESCULTOR FRANCESC MARATA I PEL FUSTER LLUC DESPOU, TREBALLA EN UN PROJECTE DE FAÇANA PER A LA SEU DE BARCELONA.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona,

Llibre d'Obra, anys 1401-1403, fol. 26.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

La part més important de la transcripció fou donada a conèixer per MAS, J.: Notes d'esculptors..., p.116. Citat també per CARRERAS CANDI, F.: Les obres de la catedral..., pp. 27 i 315; i per ell mateix a Miscelanea històrica..., p. 198.

"Item pagui an Arnau Bargues, mestre major de la obra de la Seu per IIII jorns que avia ajudat a levar los motlos e a tressar la obra del front de la dita Seu a rao de IIII sous per jorn ... XVI sous.

Item pagui an Luch Despou, fuster, per II jornals que fou per planejar la fusta de les mollos a rao de IIII sous per jorn ... VIII sous.

Item pagui an Francesch Marata ymaginayre per IIII jorns que havia ajudat a tressar e a levar mollos a rao de IIII sous VI diners ... XVIII sous."

Document 64.

1402, setembre, 1.

DOCUMENT DE TRANSCRIPCIÓ DUBTOSA ON ES FA REFERÈNCIA A UNA ESTADA DE PERE ÇA ANGLADA A AVINYÓ I TAMBE A COLÒNIA.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Administració de la Sagristia, anys 1401-1403, fol. 56 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

Resum del document a MAS, J., Notes històriques..., vol. VIII: Lo fosaar de la Seu..., p. 39. L'autor transcriu "Pere Cengilada", però cap la possibilitat que sigui "Pere Cenglada".

" Divendres lo primer die de Setembre.

Item paguí en Bonanat Pigalles i fiu ab volentat de mossen en Gener Valles, per I. absolucio qui aporta de Vinyo en P. Cenglada (Cengilada?), qui era vedat per lo cap de Sta. Lefane lo qual aporta de Culunye... lV sous."

Document 65

1402, novembre, 4.

EL REI MARTÍ I VOL ALLOTJAT-SE A LES CAMBRES REIALS DE POBLET QUAN ES CELEBRIN CORTS A MONTBLANC I DEMANA QUE S'ENLLESTEIXIN LES OBRES.

- A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Reial Patrimoni, reg. 2.245, fol. 54.
- a. Publicat per GIRONA I LLAGOSTERA, D., Itinerari del Rey en Martí, p. 104.

"Lo Rey _ Venerable abbat. Tantost que hayam finada la cort que aci celebram, lo finament de la qual sera Deu volent dins breus dies, entenem enar, migençant la divinal ajuda, en Cathaluna per celebrar corts als Cathalans. On com haïam deliberat convocar e celebrar aquelles en la vila de Muntblanch, e nos entenam star en aqueix monastir, pregam vos affectuosament façats endreçar lo monastir e cuytar tant com poxats la obra de les nostres cambres que aqui fets; per manera que si possible sera, sien acabades quan nos siam aqui, e hi puxam albergar. E sera cosa de que'ns farets plaer e servey gran que molt vos grahirem. Dada en Valencia sots nostre segell secret a IIII dies Noembre del any Mil CCCC.II. Rex Martinus_- Dirigitur abbati monasterii Populeti - Dominus Rex mandavit mihi Guillermo Poncii."

Document 66

1402, novembre, 4.

EL REI MARTÍ I S'ADRESSA A L'ARQUITECTE ARNAU BARGUÉS PER DEMANAR-LI QUE TORNI A POBLET PER ACABAR LES OBRES DEL PALAU.

A. Original a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Reial Patrimoni, reg. 2.245, fol. 54 vº.

a. Publicat per GIRONA I LLAGOSTERA, D., Itinerari del Rey en Martí..., p. 104.

" Lo Rey.- Com nos haíam deleberat e vullam ques acab la obra de les nostres cambres començades qui son en lo monestir de Poblet, manam vos que decontinent enets al dit monastir per continuar e acabar la dita obra. Car nos vos satisfarem e us farem star content de tot ço a que us serem tenguts. E aço per res no dilatets. Dada en Valencia sots nostre segell secret a IIII dies de Noembre del any M. CCCC.II. Rex Martinus. Dirigitur Berges magistro domorum. Dominus Rex mandavit mihi Guillermo Poncii."

Document 67

1402, desembre, 9.

ARNAU BARGUÉS COBRA CINQUANTA CINC LLIURES DE MÉS
PELS SEUS TREBALLS FETS PER A LA CIUTAT DE BARCELONA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria,

S. XI, anys 14⁰1-1402, fol. 215.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

La notícia del present document fou donada per DURAN
I SANPERE, A., Per a la història de l'art..., pp. 55-58,
on és transcrit només en part.

"Item done an Arnau Bargues, mestre de cases, ciuta
da de Barchinona, que fou mestre major de la casa del
Consell de aquesta Ciutat; ho fore en los anys M.CCCC.
e M.CCCC.I. e la conclusio d'aquella en lany M.CCCC.II.,
les quals los honrats Consellers volgueren que jo li
lliuras... ? ab prohomens per lo poder que havien del
Consell de C. Jurats, celebrat a XXII de Novembre del
any scrit, al qual Consell lo dit Arnau havia suplicat
de les coses deiuscrites les escriptures, per squart
com lo dit Arnau molt be e profitosament muris la Ciu-
tat s'es haut en la dita obra, e per ço com ha feta
molt be, subtilment e prima a gran noblesa d'aquesta
Ciutat mes que no era arbitrat, e per squart encara que
lo dit Arnau jassia fos mestre major de la dita obra
no ha haut maior salari diurnal que I. dels altres
maestres de la obra; com qui ere rahonable e de equal-
tar hoc e per squart com moltes obres insignes e de que
haguere reportats molts profits com es del Monastir de

Poblet hon hague haut maior salari e sa permisio e del Castell de Blanes e moltes obres desempara e lexa per la obra de la dita casa. Et cobre albara uels Consellers, scrit a XXIX de Novembre del any dessus dit ab apocha feta en poder de Bonanat Gili, notari a IX de desembre del dit any ... LV lliures."

Document 69

1403, maig, 2.

CATERINA, VÍDUA DE PERE MORAGUES, VEN UNA CASA QUE
TE AL CARRER AMPLE DE BARCELONA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Fons Notarial, col. Balaguer i Merino, 102, f. I. (M'ha estat impossible de localitzar el document.).

a. En no poder localitzar-lo, tampoc he pogut fer la transcripció completa.

Referències:

ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., p. 523, dona part de la transcripció, la qual copio tot seguit.

" [Caterina, vídua de Pere Moragues, vengué a Bernat de Casasagia, mercader de Barcelona] l'alberch que compra de Madona Caterina, muller den Moragues quondam lo qual es en la ciutat de Barchinona, en lo carrer ampla ... hospicium cum duobus portalibus... in carraria publica... in vico vocato ampla, satis prope litus maris, apud voltas... "

Document 70

1403, juny, 9.

PERE ÇA ANGLADA COBRA CENT FLORINS D'OR D'ARAGÓ,
QUE LI EREN DEGUTS PEL SEU TREBALL EN LA REALITZACIÓ
DE LA TRONA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, Ad-
ministració de l'Obra, anys 1403-05 (2), pergami.

a. MAYER, A., El estilo gótico..., pp. 245-246. En el
present treball s'han afegit algunes paraules omi-
des en la transcripció de Mayer.

Referències:

MAS, J., Notes d'esculptors..., p. 117, i CARRERAS
CANDI, F., Lo palau Reval i la obra de la Seu...,
p. 147.

"Sit omnibus notum quod Ego Petrus ça Anglada, magis-
ter ymaginum, civis Barchinone, confiteor et recognosco
vobis discreto Petro Alegre, presbitero beneficiato in
Sede Barchinone, procurati et administratori operis seu
fabrice ipsius Sedis, quod solvistis et numerando tradi-
distis michi bene et plenarie ad meam voluntatem Centum
florines auri aragonie qui michi tantum restabant ad
solvendum ex maiori peccunie quantitate que michi fuit
dari promissa pro operando Tronam dicte Sedis ubi predi-
catur et ymagines que existunt in eadem. Et ideo renun-
ciando exceptioni non numerate et non solute peccunie
et doli mali et accioni infactum et omni alii inri ra -

cioni et consuetudini contra hec repugnantibus facio
vobis dicto nomine et vestris de predictis Centum flo-
rines presentem apocham de soluto at bonum et perpetu-
um finem et pactum de ulterius non petendo. Actum est
Barchinone nona die junii anno a Nativitate domini mil-
lesimo Quadringentesimo Tercio signum Petri ꝑ Anglada
predicti. Qui hec laudo et firmo.

Testes huius sunt discretus Guillermus Bovis, nota-
rius ville Oulesie, Petrus Castellar et Franciscus de
Vinea Matha, scriptores Barchinone.

Signum Jacobi Rosselli auctoritate regia notarii pu-
blici Barchinone qui hec scribi fecit et clausit".

Document 71

1403, juny, 10.

ANOTACIÓ DE LA QUANTITAT DONADA A PERE ÇA ANGLADA PEL SEU TREBALL EN LA REALITZACIÓ DE LA TRONA I QUE FA REFERÈNCIA A L'ÈPOCA DE 9 DE JUNY (veure document 70).

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, Administració de l'Obra, anys 1403-05 (2), sense foli ar.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

No s'havien donat fins ara.

"Item foren donats an P. Anglada, mestre de ymatges, per obra que havia feta en la trona del cor, per la qual li eren deguts, per resta de maior quantitat, e asso de volentat dels senyors obrers maiors, segons que apar per apocha que ha feta en poder d'en Johan Rossell, notari, la qual fo feta a X de juny del present any... cent florins".

Document 72

1403, setembre i novembre.

TREBALLS A LA CATEDRAL DE BARCELONA. SURTEN ELS NOMS
DELS ESCULTORS FRANCESC MARATA I LLORENÇ REXACH, ENTRE
D'ALTRES.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Llibre d'Obra
anys 1403-1405₂, fols. 14 vº i 18.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

No se n'havien donat fins ara.

"Dissapte a XXII de setembre...

Item foren pagats an Francesch Marata per V jornals,
a rao de IIII sous VI diners per jornal... XXII sous VI
diners...

Item mes foren pagats an Iorens Rexach per V jornalls,
a rao de IIII sous per jornal... XX sous

Item foren pagats per I. cana e VI paulms de canemas
per tancar les finestres altes devant lo cor deves ponent,
per lo sol qui uave a les cares de les pueres?...

Dissapte a XX de Novembre...

Item foren pagats an Francesch Marata per V jornals,
a rao de IIII sous VI diners per jornal...XXII sous VI
diners...".

Document 73

1403, octubre i novembre.

ANTONI CANET I FRANCESC MARATA TREBALLANT A LA CATEDRAL DE BARCELONA, ESSENT MESTRE DE L'OBRA JAUME SOLÀ.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Llibre d'Obra, anys 1403-1405₂, fols. 16 vº i 17 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

TERÉS I TOMÀS, M.R., Una nova aportació..., p.202; s'hi dóna part de la transcripció.

" Dissapte a XX de Octubre

Primerament foren pagats an Jacme Sola, mestre de la obra per V jornals a rao de IIII sous per jornal... XX sous...

Item foren pagats an Francesch Marata per V jornals, a rao de IIII sous VI diners per jornal... XXII sous VI diners...

Item foren pagats an Anthoni Canet, picador de pedres per III jorns, a rao de IIII sous VI diners per jorn... XIII sous VI diners...

Dissapte a tres de Novembre.

Primerament foren pagats an Jacme Sola mestre de la obra per V jornals, a rao de IIII sous per jornal... XX sous...

Item forem pagats an Francesch Marata per IIII jornals i mig, a rao de IIII sous VI diners per jornal... XX sous III diners...

Item foren pagats an Anthoni Canet per IIII jornals i mig, a rao de IIII sous VI diners per jornal... XX sous III diners."

Document 74

1403, novembre, 27.

EL FERRER PERE ALEMANY COBRA PER FER DUES ANELLES DE FERRO PER A LES PORTES PRINCIPALS DE LA CASA DE LA CIUTAT DE BARCELONA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria, S.XI, vol. 27, any 1403-1404, fol. 153.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

No se m'havien donat fins ara.

" Item dome an P. Alamany, ferrer, les quals los homrats Consallers volguerren que jo li liuras, al qual ab prohomens, havents ne comissio del Concell de C. Jurats, celebrat a XXV d'abril del any deiuscrit, al qual Concell lo dit P. havia suplicat de la raho deiuscrita, les havien constituïdes per paga e satisfaccio de dos grans anells de ferra que los Consallers en l'any MCCCCII li faeren fer per a servey de les portes del portal major de la casa del dit concell, qui lavors era stat acabat de nou. Los quals anells per ço com fo acordat que hi fossen fets de altra forma, axi com de fet ho foren, romanen en poder del dit P., no per ço que hagues fallit en ells que nols hagues fets de la forma que li ere stada donada, mas per ço com fo mudada la forma que hi feu altre ferrer, no satisfent al dit P.; ço que per aquelles li ere degut, axi com per iusticia ho devia; ...? los dits Consallers prohomens los dits anells esser cobrats del dit P. per la dita Ciutat. Et cobre albara dels Consallers scrit a XXII de Novembre del any MCCCCIII, ab apocha feta a XXVII del dit mes...XIII lliures, IIII sous."

Document 75

Sense data.

PERE ÇA ANGLADA, JUNTAMENT AMB ALTRES MESTRES DE CÀSES, INTERVE EN EL RECONeixEMENT DE LES FONTS PÚBLIQUES DE BARCELONA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Lletres Comunes Originals, anys 1400-1405, fol. 192.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

Dono les gràcies al Sr. D. Josep M. Madurell i Mari-món que em donà a conèixer^x el present document així com la seva transcripció.

"Honorables e reverents Senyors Francesch Costa, Jacme Sola e Pere de Poalor, tots mestres de coses, foren elegits ensemps ab en Pere Senglada, axi mateix mestre de coses, qui d'aço e d'altres treballs a ell deguts per la dita Ciutat de Barchinona es fa satisfet, per los honorables senyors de consellers del any passat, a veurer e regonexer l'ayga qui ara de present se met per affegir a les fonts de la ciutat per veure la obra qui si fahia, si era aquella que esser devia. E aço, los da munt nomenats visitaren e regonegueren ab I dels dits Senyors de Consellers passats, ço es, ab lo honorable en Johanet Ros, e ab en Camós, e lo fill d'en Ramon dez Pla, l'any passat obrers de la Ciutat de Barchinona. En

tre fer la dita visitacio e la relacio ab dits senyors
de consellers passats, cascu d'ells meseren dos jornals.
Per ço a vos supliquem los dits Francesh Costa, Jacme
Sola e Pere de Poalor que a ells facets pagar los dits
jornals per hem, a rahó de IIII sous per jornal, E en
aço farets justicia la qual reputaren a gracia e marcè".

Document 76

1405, abril, 11.

ESCRIPURA RELACIONADA AMB LA VENDA DE LA CASA DE
PERE MORAGUES AL CARRER AMPLE DE BARCELONA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Fons Notarial, col. Balaguer i Merino, 102, f. I. (M'ha estat impossible de localitzar el document).

a. En no poder localitzar-lo, tampoc he pogut fer la transcripció complerta.

Referències:

ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., dona part de la transcripció, la qual copio tot seguit.

" Die sabbati, XI die mensis aprilis, anno a nativitate Domini M^o CCCC^o quinto. Noverint universi quod ego Ioannes Navarro, hostalerius, civis Barchinone, heres universalis domine Angeline quondam, filie mee uxorisque Marchi Moragues quondam argenterii, civis dicte civitatis et dicte Catarine eius uxoris, defunctorum [ha de cobrar de les 197 lliures, 9 sous, 1 diner que Bernat Casasagia havia de pagar a la vídua de Moragues, Pere, per preu de la casa del carrer ample a ell venuda]".

Document 77

1405, maig, 9.

ARNAU BARGUÉS, JAUME SOLÀ I AITRES PIQUERS TREBALIEN EN LA CONSTRUCCIÓ DE LA NOVA SALA CAPITULAR. SURT CITAT MARC ÇA FONT COM A PIQUER.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Llibre d'Obra anys 1405-1407, fols. 4, 4vº, 5 i 5vº.

a. Per primera vegada en el present treball. CARRERAS CANDI, F., Lo palau reyal..., p. 147, publicà la primera part del document.

Referències:

CARRERAS CANDI, F., Lo palau reyal..., pp. 146-147;
idem, Les obres de la catedral..., p. 305.

" Primo dissapte a VIII de Maig del any M.CCCC. V. pagui an Arnau Bargues, mestra maior de la obra per II jorns e mig que fo a la obra per levar los motlos de la Capella del Capitol, a rao de IIII sous per jorn... X sous.

Item pagui an Jacme Sola, aparellador de la obra per V jorns e mig que fo a la dita faena a rao de IIII sous... XXII sous.

Item pagui an March çà Font piquer per VI jorns que piqua a rao de III sous per jorn... XVIII sous.

... Item pagui an Arnau Roure, manobre, per V jorns que rebla en los fonaments del Capitol e de la Capella de Sant Sever a rao de IIII sous ... XX sous ...".

Document 78

1405, agost, 23.

FRANCESC MARATA DECLARA HAVER REBUT 13 LLIBRES I 17 SOUS PER FER LA TOMBA DE VALENÇA, MULIER DE BERNAT MUNER, A LA CAPELLA DE SANT ANTONI DE LA CATEDRAL DE BARCELONA.

A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Gerard Basset, 6, "Primus liber comunis", anys 1405-1406, sense foliar.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

MADURELL I MARIMON, J.M., Los contratos de obras en los protocolos..., p. 176, dóna la referència exacta.

"Die dominica XXIII die Augusti anno predicto M.CCCC.V.
 Sit omnibus notum quod ego Franciscus Marata, magister comorum, cives Barchinone, cofiteor et recognosco vobis discreto Anthonio Gençani, presbitero beneficiato in sede, et Michaeli de Roda, mercatori, civi Barchinone, manumissoribus et exequtoribus testium seu ultime voluntatis done Valençe, quondam, uxoris Bernardi Munerii, quondam, paratoris pannorum lane, civis dicte civitatis. Quod de bonis dicte manumissorie et per manus vestras dicti Anthoni Gençani, dedistis et solvistis michi voluntati mei tresdecim libras et decem septem solidos barchinonenses michi debitos et pertinentes pro quadam tumba de lapide Gerundense cum suo cohopertorio, quam feri de vestro mandato, et in qua ossa dicte defuncte reponentur, juxta capellam Sancti Anthoni; institutam in dicta sede. In quaquidem Capella ipsa defuncta unum perpetuum beneficium sub invocatione Sancti

Anthoni confessoris. Et ideo renunciando exceptioni non numerate et non solute pecunie, et dolo malo facio vobis de predictis presentem apocham de receptis actum, est hoc Barchinone vicesima tertia die augusti anno a Nativitate Domini millesimo quadringentesimo quinto.

Signum Franciscus Marata predicti. Qui hoc laudo et firmo".

Document 79

1406, febrer, 2.

ANTONI CANET CONVÉ AMB LA VÍDUA DEL PINTOR PERE DE VALLDEBRIGA LA REALITZACIÓ D'UNA IMATGE DE FUSTA PER AL RETAULE DE STA. MARIA DE LITERA, CONTRACTAT ANTERIORMENT PER AQUELL PINTOR.

A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Pere Brines, "Vicesimi Manuali", sense foliar.

a. MADURELL I MARIMÓN, J.M., El arte de la comarca Alta..., pp. 281-282.

Referències:

Donen la notícia però sense citar la procedència exacta del document: RAFOLS, J.F., Diccionario Biográfico..., pp. 202-203; DURAN I SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J., Escultura gòtica, p. 235; GUDIOL, J., Cataluña, pp. 261-262.

" Die martis secunda februaryi anno predicto. Instrumen-
tum capitulorum factorum et firmatorum inter dominam
Iohannam, uxor Petri de Valldebriga, quondam, pictoris, ci-
vis Barchinone, tutricem testamentariam, datam et assignatam
per dictum eius maritum, personis et bonis Eulalie, Violantis,
et Isabelis, filiarum eibi et dicto viro suo comunium ac he-
redum universalium equis partibus, prout de dictis dacione
tutele et herencia constat per testamentum ipsius Petrum de
Valldebriga, quod fecit in passe notarii infrascripti, parte,
ex una, et Anthonium Canet, ymaginarius, civem Barcinone,
perte ex altera de et super constructione et fabricacione
cuiusdam ymaginis fiende per ipsum Anthonium ad opus
retrotabuli ecclesie sancte Marie de Litera. Est in nota.

Ego, Anthonius Canet, ymaginarius, civis Barchinone, con-
fiteor et recognosco vobis domine Iohannete, uxor Petri de
Valldebriga, quondam pictoris, civis dicte civitatis,
tutricim testamentarie date et assignata personis et bonis
Eulalie, Violante et Isabelis, filiarum sibi et dicto viro
suo comunium, quod ex illis triginta florenis auri de

Aragonie, quos promisitis michi dare pro faciendo quondam
ymaginem fusteam, dedistis et solvistis michi decem flores
nos dicti auri. Et ideo renunciando".

Document 80

1406, maig.

ANTONI CANET FA TREBALLS D'ESCULTURA A LA CAPELLA DE
LES FONTS DE LA CATEDRAL DE BARCELONA.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Llibre d'Obra, anys
1405-1407, fols 51, 51 vº, 52 vº i 53.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

MADURELL i MARIMÓN, J.M., El arte en la comarca alta...,
p. 286; aquest autor dóna part de la transcripció. DURAN
I SANPERE, A., Escultura gòtica, p. 235, dóna la notícia
però no pas la transcripció. Vegeu també TERES I TOMAS,
M.R., Una nova aportació..., p. 203.

" Die sabbati a VIII de maig del any segon que comptavem
M. CCCC. VI, pagui a n'Anthoni Domenech piquer per V jorns
que havia pichat a rao de IIII sous per jorn ... XX sous.

Item paguí a n'Anthoni qui fo d'en Sola per V jorns que
picha al lavador de la capella de las fons, a rao de IIII
sous... XX sous ...

Dissapte a XV de Maig paguí... a n'Anthoni Canet,
ymaginayre, per V jorns que feu los capitells del levador
de la Capella de les fonts, a rao de V sous per jorn ...
XXV sous ...

Dissabte a XXII de Maig paguí... a n'Anthoni Canet,
ymaginaire, per V jorns que feu los fulatges de les formes
qui a rao de V sous per jorn muntan ... XXV sous...

Dissapte a XXVIII de Maig paguí a n'Anthoni Canet,
ymaginayre, per IIII jorns que feu fulles a les formes del
levador de la Capella de las fons, a rao de V sous per jorn
lexa II sous ... XXII sous ".

Document 81

1406, maig, 5.

PERE ÇA ANGLADA COBRA UNS DINERS PER LA REALITZACIÓ DE LA IMATGE DE SANT OLEGUER.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, Administració de la Sagristia, anys 1405-1407 (format estret), sense foliar.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

No s'han trobat donat fins ara.

"Item doni a V del mes (maig) en Perenguer Roure, notari, per n'Anglada lo mestre de la ymage de Sent Eulaguer, de aquells cinquante florins quel capitol li mena donar de la sacristia, per la dita ymage, segons que a par per albara escrijt de sa ma... XXX florins... CCCXXX sous".

Document 82

1406, maig, 5.

PERE ÇA ANGLADA COBRA CINQUANTA FLORINS PER LA IMAT-
GE DE SANT OLEGUER.

- A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, Ad-
ministració de la Sagristia, anys 1405-1407, fol. 17.
- a. MAS, J., Notes d'escultors antics..., p. 117; DURAN
i SANPERE, A., Barcelona i la seva història. L'art...,
p. 390.

Referències:

RAFOLS, J., Diccionario Biográfico..., V.I, p. 39.

"Item a V de maig del any de sis doni an Englada, yma
ginayre, per la ymage de pedre de Sent Eulaguer car a-
xins fou menat per lo capitol, L florins qui valen....
XXVII lliures X sous".

Document 83

1407, febrer, 26.

JAUME SOLÀ, MESTRE DE L'OBRA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA, INTERVÉ EN LA TRAÇA DEL PORTAL DE LA SALA CAPITALAR.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Llibre d'Obra, anys 1405-1407, fol. 88.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

A TERÉS I TOMÀS, M.R.: Una nova aportació..., p. 202, s'hi dóna part de la transcripció.

" Dissapte a XXVI de Fabrer pagui an Jacme Sola per IIII jorns que traça lo portal del Capitol a rao de IIII sous... XVI sous.

Item pagui Amant, piquer, per IIII jorns que picha grahons obs de la casa del Capitol, a rao de IIII sous per jorn... XVI sous".

Document 84

1407, març, 4.

CAPÍTOLS ENTRE EL NOBLE PERE DE QUERALT I EL PINTOR GUERAU GENER, SOBRE EL RETAULE MAJOR DE LA SEU DE MON-REALE A SICÍLIA.

A. Original de localització desconeguda.

a. LURAN I SANPERE, A., Un deixeble..., p. 128; STARRABBA, R., BALAGUER I MERINO, A., SALINAS, A., Di un documen- to..., pp. 458-468; MALURELL I MARIMÓN, J.M., El pin- tor Il·luis Borrassà..., II, pp. 162-164; traducció al castellà a YARZA, J. et alt., Fuentes y documentos... III..., pp.

" En nom de Déu e de Verge Maria.

Capítols fets, tractas e ordonats, entre lo noble mossèn Pere de Queralt, de una part; e en Guerau Janer, pintor, ciutadà de Barcelona, de la altre part, sobre un reetaula que, lo dit Guerau, promet construir, e fer de fusta, e pintar, al dit noble mossèn Pere, de la instò- ria de la dita verge madona sancta Maria, per a l'altar maior de la seu de Muntreal, de la illa de Sicília, per e en la forma següent:

Primq, que, lo dit Guerau, promet fer e construir lo dit reetaula, de fusta de bon alber blanch, ab son ban- cal.

Lo qual reetaula hage d'altària. XXI. palms e mig de cana de Barcelona, menys del dit guardapols; e de travers, .XXIII. palms de la dita cana, menys del dita guardapols.

E lo bancal, hage d'altària. IIIII. palms e mig, e de largària. VIII. palms e mig cascuna pessa, per ço com han

a ésser dues pessas.

E en lo mig, de les propdites dues pessas, ha de fer, lo dit Guerau un tabernacle de obra entretallada, qui hage de altària tant com lo dita bancal.

E sobre lo dit tabernacle, ha a fer una ymage de madona sancta Maria, de la dita fusta, qui stiga sobre una represa. La qual ymage hage e sia tengut de fer a'n Pere Sanglada, ymaginayre, ciutadà de la dita ciutat de Barcelona. E que hage d'alt la dita image. VIII. palms de la dita cana.

E que, sobre la dita ymage, sia tingut fer, o fer fer, una spiga o tabernacle de la dita obra entretallada, la qual hage de altària .XX.III. palms e mig; lo qual sia ben lavorat de mà de bon mestre, segons la mostra que, lo dit Guerau, ha dada al dit mossèn Pere. E que les polseres sien de bona fusta.

Item, promet, lo dit Guerau, al dit mossèn Pere, pintar lo dit reetaula, on haurà .VIII. cases en sta manera, ço és: en la primera casa, que és a la dreta part del dit reetaula, alt, com la Verge Maria fó oferta al Temple, e puga los .XV. grahons; o altre istòria, si lo dit mossèn Pere o acordare.

E en l'altre casa, après següent, la Salutació de la Verge Maria.

En la terça casa, la Nativitat de Nostre Senyor.

E en la quarta casa, la oferta dels .III. Reys.

E en la .V. casa, la Resurrecció del Fill de Déu.

E en la sisena, com lo Fill de Déu s'en puga als Cells.

Item, en la setena, la festa del Spirit Sant.

E en la .VIII., e derrera, la Assumpció de la dita verge Maria.

Item, que en lo bancal hage. VI. cases, ço és. III cases

a cascuna pessa; e en cascuna de aquelles cases lo dit Guerau, sís tengut de fer una ymage, aquella e aquelles que, per lo dit mossèn Pere, li seràn uessignades.

Item, que lo dit Guerau, promet de pintar lo dit reetaula, de bones colors e fines, e de azur d'Acra, la on serà necessari. E de daurar là on serà necessari, de fin aur de florí de Florença, exceptat los guardapols, los quals fassa de azur de Alamanya e de arseni colrat.

Item, que en les .IIII. cases, qui seran en les spigues de cascuna pessa, sia tengut de pintar, lo dit Guerau, los .IIII. Fvangelistes.

E que en los campers, qui són entre les dites spigues, hage a fer .VIII. ángells de pinzell, los quals tinguen en les mans, cascún, un scut, o targe, ab aquelles armes que lo dit mossèn Pere volrà e ordenarà.

Item, lo dit Guerau Janer, convé e promet al dit noble mossèn Pere, que, d'ací a la festa de Sant Johan de juny, prop suevenidora, a dos anys après següents, haurà acabat lo dit reetaula e donada tota perfecció a aquel.

Item, promet, lo dit Guerau, al dit mossèn Pere, que com lo dit mossèn Pere, li farà la primera paga en Barcelona, que lo dit Guerau li serà tengut de donar fermansa per complir tota la dita obra, dins lo dit temps.

E lo dit noble mossèn Pere, promet donar, al dit Guerau, per preu de tota la dita obra, trecents cinquanta florins de Florença, de bon or e pes just, per esta manera, ço és: que per tot lo prop adevenidor mes de a ril, li promet, lo dit noble mossèn Pere, de donar e pagar, cent florins d'or d'Aragó. E com tota la dita obra serà enguixada e deboxada per a ceurar, li promet donar e pagar, altres cent

florins d'or de Florença. I com tota la dita obra haurà son degut acabament, lo dit noble, promet de donar e pagar, al dit Guerau, lo restant a compliment dels dits. CCC.L. florins de Florença.

Testes firme dicti Geraldí, qui firmarunt dicta die et in dicta civitate Valencie; honorabilis Poncius de Tahust, capellanus; Miquael de Fonollers, scolaris capelle domini regis.

Testes firme dicti nobilis: Iacobus de Costadellis, notarius ville Sancte Columbe de Queralto; et dictum Poncius de Tahust, ac Paulus Nicolai, notarius de scribania domini regis, qui firmarunt in regali palacio civitatis Valencie, die martis .XV. marcii anni predicti".

Document 85

1407, març, 5.

EL MESTRE JAUME SOLÀ I ELS IMAGINAIRES ANTONI CANET
I FRANCESC MARATA COBREN PER FER LA TRAÇA DEL PORTAL
DE LA SALA CAPITULAR SOBRE PERGAMÍ.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona,
Llibre d'Obra, anys 1405-1407, fols. 89 i 89vº.

a. TERES I TOMÀS, M.R.: Una nova aportació..., pp. 202-
203.

"Dissapte a V de Març pagui an Jacme Sola per II
jorns e mig que traça al portal del Capitol, a rao
de IIII sous... X sous.

Item pagui an Francech Maratha, ymaginayre, per I
jorn que traça al portal del Capitol, a rao de IIII
sous VI uiners ... IIII sous VI diners.

Item pagui a n'Antoni Canet, ymaginayre, per V
jorns que traça al dit portal, a rao de IIII sous
VI uiners ... XXII sous VI diners.

Item pagui per dos pergamins obs del traçar lo dit
portal ... I sou III uiners".

Document 89

1408, agost.

JAUME SOLÀ, MESTRE DE L'OBRA DE LA CATEDRAL DE BARCELONA,
I LLORENÇ REXACH, IMAGINAIRE, TREBALLANT EN LA CONSTRUCCIÓ
DEL PORTAL DE LA SALA CAPITULAR.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Llibre d'Obra, anys
1407-1409₂, fol. 25 vº, 26 i 26vº.

a. TERÉS I TOMÀS, M.R., Una nova aportació..., p. 203.

Referències:

Per primera vegada en el dit article.

" Dissapte a IIII d'agost pagui an Jacme Sola per V jorns
que pereda al portal del capitol, a rao de IIII sous...
XX sous...

Item pagui an Lorenç Rexach ymaginayre per II jorns que
obra en les xapes de les fioles del dit portal a rao de V
sous... X sous...

Dissapte a XI d'agosto pagui an Jacme Sola per III jorns
mig per peredar al capitol a rao de IIII sous... XIIIII
sous...

Item pagui an Lorenç Rexach ymaginayre per V jorns que
obra en les xapes del portal del capitol a rao de V sous...
XXV sous...

Dissapta a XVIII d'agost pagui an Jacme Sola per III
jorns mig que picha a rao de IIII sous ... XIIIII sous...

Item pagui an Lorenç Rexach per II jorns que feu les
bases e capitells de les xapes del portal del capitol, a
rao de V sous... X sous..."

Document 90

1409, novembre, 28.

CAPITOLS ENTRE EL BISBE DE BARCELONA I L'ESCULTOR ANTONI CANET PER A LA CONSTRUCCIÓ DEL SEPULCRE DEL JA DEFUNT BISBE RAMON D'ESCALES.

- A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Manuel de Gabriel Canyelles, 9, any 1409, sense foliar.
- a. MADURELL I MARIMÓN, J.M., El arte en la comarca Alta..., p. 285.

" Quedam capitula facta et firmata inter reverendum in Christo, patrem et dominum, dominum Franciscum, misericordie divinae, episcopum Barchinone, ex una parte, et Anthonium Canet, magistrum ymaginum, civem Barchinone, ex parte altera, racione cuiusdam sepulture lapidee quam dictus dominus episcopus fieri et fabricari facit per dictum Anthonium Canet. Est in cedula".

Document 91

1409, desembre, 12.

L'ESCUPTOR JAUME BROT COBRA PER HAVER FET UN GUARDAPOLS SOBRE LO "RERASPATLLES" DE LA CASA DELS TRENTA, A L'AJUNTAMENT DE BARCELONA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria, s. XI, n^o 33, anys 1409-1410, fol. 77 v^o.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

No s'havien donat fins ara.

"Item done an Jacme Brot, imaginayre, ab albara escrit a XXIX de Novembre, per lo Guardapols ab sa ventala ab fullatges e altre prima obra que fo posat sobre lo reraspatlles de la casa dels XXX, segons que en lo dit albara se conte que cobra ab a poca feta per lo dit notari a XII dies de Desembre... IV lliures".

Document 92

1410, abril, 1.

CARTA DE PAGAMENT A ANTONI CANET PER LA REALITZACIÓ DEL SEPULCRE DEL BISBE RAMON D'ESCALES A LA CATEDRAL DE BARCELONA.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Manual de Gabriel Canyelles, 10, any 1410, sense foliar.

a. MADURELL I MARIMON, J.M., El arte en la comarca alta..., p. 285.

" Sit omnibus notum. Quod ego Anthonius Canet, magister ymaginum, civis Barchinone, confiteor et recognosco vobis honorabili Ferrario de Podiolo, canonico Barchinone, quod per manus venerabili Guillelmi Marinerii, presbiteri de Capitulo ecclesie Gerundensis, dedistis et solvistis michi voluntate mee, quinquaginta florenos auri Aragonum, pro solutione que michi fienda erat in festo Pasche Resurreccionis Domini proximo preterito, et hoc pro acurrimento salarii mei, racione cuiusdam tumbe per me fiende in ecclesia sedis Barchinone, prout in capitulis de predictis inter reverendum dominum Franciscum, bone memorie Barchinone episcopum et me inhistis et in posse notarii infrascripti confectis laciis continetur. Et ideo.

Testes: Bernardus Caneti, de scribania domini regis, Petrus Boschani, presbiter, Banefficiatus in ecclesia monasterii sancti Peri Poellarum Barchinone.

Ego Iohannes Textoris, canonicus Barchinone, attendens vos venerabilium Ferrarium de Podiolo, canonicum Barchinobe, bistraxisse et solvisse Anthonio Canet, magistro ymaginum,

quingenta florenos auri Aragonum pro accurrimento salari
sui racione cuiusdam tumbe per ipsum fiende in ecclesia Se-
cis Barchinone pro recondendo corpus reverendi domini
Raymundi, bone memorie, Barchinone episcopi, prout in capi-
tulis de predictis inter reverendum dominum Francischum,
bone memorie Barchinone episcopum, et ipsum in histis in po-
sse notarii infrascripti, his lacius intuetur. Attendens
eciam vos dictam solucionem fecium sub spe future caucionis.

Idcirco constituens me in hiis fideipumrem en principale
paccaterum, convenio et promito vobis dicto honorabili
Ferrario de Podiolo quod si force dictos L. florenos a
bonis dicti reverendi domini Francisci bone memorie Bar-
chinone episcopi, non abueritis seu recuperaveritis ilico
postquam ha vobis vel vestris fuere requisitus ipsos L.
florenos de bonis meis, dato et solvam vobis sine omni
dilacione. Quaque restituam, etc., Super quibus, etc.,
Et pro hiis complendis obligo vobis et vestris omnia et
bona mea, mobilia et immobilia, habita et habenda ubique,
et iuro, etc.

Testes: discreti Petrus Boschani, presbiter, beneficia
tus in ecclesia Sancti Petri Puellarum Barchinone, et
Bernardus Cancti, de scribania domini regis civisque Bar-
chinone".

Document 93

1410, novembre, 29.

FRANCESC JANER, FUSTER, FA UN RETAULE DE FUSTA PER A LA CAPELLA DE LA CASA DE LA CIUTAT DE BARCELONA.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Clavaria, S. XI, vol. 34, any 1410, fol. 136.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

DURAN I SANPERE, A., La Casa de la Ciudad, Historia de su construcción..., p. 37, fa esment de la notícia però no dóna la procedència exacta del document.

" Item done an Françoy Janer, entretallador de fusta, ab albara dels honorables Consellers, escrit en Barchinona a XXIX dies de Novembre del any MCCCCX, en paga prorata d'aquelles VIII lliures V sous, per les quals lo dit Françoy Janer ha convengut e promes als dits honorables Consellers fer I. polit retaula de fusta a ops de la capella novellament construhida en la casa del Consell de XXX de la dita Ciutat, segons que en lo dit albara se conte que cobre... II lliures, XV sous".

Document 94

1411, maig, 24.

DOCUMENT RELACIONAT AMB LA VENDA DE LA CASA D'EN PERE MORAGUES, SITUADA AL CARRER AMPLE DE BARCELONA.

- A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Bernat Nadal, Manual, 2, any 1411, fol. 16vº.
- a. Publicat en alló essencial per ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., p.523.

" Bernardus Cadireta, curritor felpe, civis Barchinona, confesso et recognosco venerabili Bernardo de Casasagia, mercatori civi Barchinone, quod ex illis centum nonaginta septem libris Barchinonensis, precio quarum domina Caterina uxos Petri Muragues quondam magistri ymaginum, civis Barchinone, vendidit vobis et vestris... dedistis et solvistis michi viginti solidos barchinonenses, que michi debebantur pro currituris dicte domine Caterine... racione dicte vendicionis..."

Document 95

1411, juny, 3.

UNA ALTRA CARTA DE PAGAMENT A ANTONI CANET PER A LA REALITZACIÓ DEL SEPULCRE DEL BISBE RAMON D'ESCALES.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Manual de Gabriel Canyelles, 11, any 1411, sense foliar.

a. MADURELL I MARIMON, J.M., El arte en la comarca alta..., pp. 285 i 286.

" Sit omnibus notum. Quod ego Anthonius Caneti, magister ymaginum, civis Barchinone, quod dedistis et solvistis michi voluntati mee quinquaginta florenos auri Aragonum pro acorrimento salari mei racione cuiusdam tumbe per me fiende in ecclesie Sedis Barchinone pro recondendo corpus reverendi domini Raymundi, bone memorie, episcopi Barchinone, iuxta seriem et tenorem capitulorum pro inde inter reverendum dominum Franciscum bone memorie Barchinonensis episcopum, ex una parte, et me, ex parte altera, inhitorum et factorum in posse notarii infrascripti ut in eisdem capitulis est contentum. Et ideo.

Testes: Petrus de Auros scutiffer, habitator Barchinone, et Iohannes Balcebra, scriptor".

Document 96

1412, juny, 12 i 19; idem, juliol, 24.

ANTONI CANET TREBALLA A LA CATEDRAL DE BARCELONA. NO QUEDA ESPECIFICAT EL LLOC.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Llibre d'Obra, anys 1411-1413₂, fols. 34vº i 36.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

TERÉS I TOMÀS, M.R., Una nova aportació..., p.202.

" Diumenge a XII de juny del dit any MCCCXII foren pagats los deius scrits picados...

... Item an Anthoni Canet per II jorns que pica a rao de V sous per jorn, fan... X sous...

... Item an Anthoni Canet per II jorns qui pica a rao de V sous per jorn, fan... X sous...

... Item an Anthoni Canet per mig jorn que hi obra... II sous, VI diners...".

Document 97

1413, agost, 14.

FRANCESC MARATA REP DE L'ORDE DE LA MERCÈ 110 LLIURES
PER TREBALLS FETS A LA CAPILLA DE SANT HIPÒLIT I SANTA
ÚRSULA DE L'ESGLÉSIA DE LA MERCÈ DE BARCELONA.

A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona,
Pere Granyana, 15, "Vicesimum secundum manuale", anys
1413-1414, fol. 44vº.

a. Per primera vegada en present treball.

Referències:

L'existència del document així com la seva procedència
exacta fou donada a conèixer per MADURELL I MARIMON, J.
M., Contratos de obras en los protocolos..., p. 177.

"Ego Franciscus Morata, magister domorum, civis Barchi
none, confiteor et recognosco vobis viro domino fratri
Antonio Cascal, magistro generali totius ordinis beate
Marie Mercede captivorum, et fratri Jacobo Fymerici, prio
ri monasterii beate Marie de Mercede Barchinone et conven
tui cuiusdem monasterii, quod solvistis michi numerando
bene et plenarie ad meam voluntatem centum et decem libras
monete barchinonense de terno ratione diversarum operum,
quas ego simul cum aliis sociis meis fecimus in dicto
monasterio in capella Sancti Politi et Sancta Ursula in ea
dem ecclesia constructa. Et ideo renunciando etcetera.

Testes Franciscus Marchi, magister domorum, Bernardus
Nicolai et Johannus Rocha ac Periconus Cipani, cives
Barchinone".

Document 98

1413, setembre, 16.

TESTAMENT DE L'ARQUITECTE ARNAU BARGUÉS.

A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Francesc de Nanresa, "manual de testaments", llig. 1, anys 1401-1421, sense foliar.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

VERRIÉ, F. P., Un arquitecto de la Barcelona..., p. 148, parla de l'existència del document però no ens dona la referència exacta ni tampoc en fa la transcripció.

"In nomine Domini. Ego Arnaldus Bergues, magister domorum, civis Barchinone, infirmitate detentus, tamen in meo pleno sensu, sana et integra memoria, cum firma loquela existens, meum facio et ordino testamentum et eligo manumissores et viros mei testamenti executores Jacobum Senyerii, mercatorem civem dicte civitatis, generum meum, et dominam Margaritam, uxorem meam. Quos sicut carius possum deprecor eisque plenam dono et confero potestatem. Quod si memori contigerit antequam aliud faciam sive ordinem testamentum ipsi manumissores mei compleant et exequantur hoc meum testamentum sive hanc meam ultimam voluntatem, prout inferius scriptum invenerint et contentum. Et si forsan ambo dicti manumissores mei Hiis exequendis et complendis noluerint, aut non poterint interesse saltem alter ipsorum in absentia seu defectu alterius ea nichillominus compleat exequator. In primis et ante omnia volo et mando quod

omnia debita que debeam solvantur et omnes iniurie me restitucionem quarum teneam restituantur breviter simpliciter summarie et de plano secundum dominum deum et forum diem et prout ipsa debita et iniurie probari poterum vel hostendi per testes instrumenta vel alia legitima documenta. Et eligo corpori meo sepulturam in claustro Monasterii Fratrum Predicatorum, civitatis Barchinone, in tumulo quem ibi habeo ante capitulum eiusdem claustri. Quam sepulturam mando fieri bene et honorifice ab notitiis dictorum manumissorum meorum. Et volo quod per dictos meos manumissores -emmit- quatuor brandonos cere quilibet ipsorum ponderis quatuor librarum qui serviant dicte meae sepultura. Et dimitto de bonis meis dicto conventui dictorum Fratrum Predicatorum pro pietancia quod fratres ipsius conventus orent ad dominum deum pro anima mea tres florenos auri Aragonie. Item dimitto ecclesie Beate Marie de Mari Barchinone unde sum parrochianus, ratione parrochionatus, quinque solidos. Item dimitto operi sedis Barchinone quinque solidos. Item dimitto capelle officii magistrorum domorum constructe in claustro dicte sedis quinquaginta solidos. Item volo quod dicti mei manumissores faciant celebrare in ecclesia dicti Monasterii Fratrum Predicatorum, per religiosum fratrem Petrum Bergues, filium meum, centum missas quas possit celebrare prout voluerit et sibi plaquerit, et dimitto pro caritate ipsorum sexaginta sex solidos. Item dimitto cuilibet dictorum manumissorum meorum, pro onere manumissorie, quadraginta solidos. Item dimitto domine Mandine, uxore dicti Jacobi Senyerii filieque mee, pro omnibus juribus sibi pertinentibus in bonis meis,

quingenta solidos et in ipsis et in aliis que sibi debi-
tempore nuptiarum michi heredem instituo. Item dimitto re-
ligiose sorori Sobirane Berguese, moniali Monasterii So-
rorum Predicatorum, civitatis Barchinone, filie mee,
quingenta solidos. Item confiteor et recognosco dicto
Jacobo Senyerii quod debeo sibi centum libras; quas ego
promisi dare eidem Jacobo Senyerii post mei obitum, pro
dote dicte Mandine, uxoris sue filieque mee. Quem ut carius
possum deprecor quantitate gracie se habeat in petendo
et habendo dictas centum libras; taliter quod heres meus
infrascriptus non habeat vendere nec dimittere bona mea
et quod ipsas velit habere per certas solutiones.

Est tamen certum quod ego acomodavit eadem Jacobo Se-
nyerii nonaginta tres florenos auri Aragonie, valentes
quingenta unam libras tres solidos barchinonenses cum
albarano manu propria scripto, quas quingenta unam li-
bras et tres solidos habeat et teneatur deducere de dictis
centum libris et sic debeantur eidem quadraginta octo li-
bras decem et septem solidos dicte monete. Item dimitto
dicte domine Margarite uxore mee pro dote sua vestibus
lugubrosis et pro omnibus aliis juribus, quos et quas habet
et habere possit in bonis meis centum et viginti libras
iam dicte monete. Item dimitto dictam uxorem meam dominam
et potentem ac usufructuariam toto tempore vite sue omnium
et singulorum bonorum meorum. Et quod non teneatur prestare
caucionem aliquam de bene utendo et fruendo. Item dimitto
predicte uxori mee totum illud censuale triginta solidorum
Barchinone, tam in precio quam in pensionibus, quod Petrus
ca Terra, parochie Sancte Crucis Dolorda, et Constancia,
eius uxor, michi faciunt et prestant anno quolibet decima-
die Juhii, in quo censuali discretus Johannes Vilagut,

notarius fideiussorio nomine intervenit obligatus et
 quod consuale dimitto eidem uxore mee, ad omnes suas vo-
 luntates inde libere faciendas. Item dimitto iamdicte
 uxori mee totum illud censuale quinquaginta quinque
 solidorum Barchinone, quod Nicholaus de Puigalt, civis
 Barchinone, et domina Margarita, eius uxor, michi fa-
 ciunt et prestant anno quolibet octava die Marci, et
 dictum censuale dimitto eidem uxori mee hoc modo videli-
 cet quod ipsa toto tempore vite sue recipiat anno quolibet
 pensiones dicti censualis. Et quod. post obitum ipsius
 uxoris mee, recipiat ipsum censuale, anno quolibet,
 dictus frater Petrus Bergues, filius meus toto tempore
 vite sue et quod celebret et celebrare teneat missas.
 Et alia oret ad dominum Deum, pro animabus omnium fide-
 lium defunctorum et benefactorum meorum. Et post obitum
 iamdicti fratris Petri Bergues, dimitto dictum censuale
 tam in precio et proprietate quam in pensionibus conventui
 dictorum Fratrum Predicatorum, civitatis predictae. Et quod
 fratres ipsius conventus habeant et teneantur celebrare
 annoquolibet in Catragesima, pro anima mea et omnium
 fidelium defunctorum et benefactorum meorum unum anniver-
 sarium. Et quod cocienscumque contingerit ipsum censuale
 lui sive redimi quod dicta uxor mea aut dictus frater
 Petrus Bergues, si in vita ipsorum ipsum redimere contige-
 rit. Et post obitum ipsorum conventus dictorum Fratrum Pre-
 dicatorum teneantur precium ipsius censualis esmerciare in
 alio censuali mortuo consimilis pensionis. Item dimitto
 Violanti, filie discreti Galcerandi Merquet, quondam nota-
 rii, civis Barchinone, nepti mee, sive neta, totum illud
 censuale quinquaginta solidorum Barchinone, tam in precio
 et proprietate quam in pensionibus, quod Anthonius Alamany,

fusterius, civis Barchinone, et Barbara, eius uxor, michi faciunt et prestant anno quolibet quinta die Februarii. Item dimitto iamdictæ Violant totum censuale triginta solidorum Barchinone, quod Valentinus Bertran, curritor phelpe, civis Barchinone, et domina Fulalia, eius uxor, michi faciunt et prestant anno quolibet vicesima nona Iulii in quo censuali Bartholomeus Vilar et Petrus Cunill, Fideiussorio nomine, intervenerunt obligati. Et proxime dicta quo censualia dimitto dictæ Violanti, nepti mee, sive nete, sub pacto et condicione quod dicta Margarita, uxor mea habeat et recipiat anno quolibet suis terminis pensiones dictorum duorum censualium, quousque dicta Violant sit in matrimonio collocata, et quod ipsis pensionibus faciat suas omnimodas voluntates. Et sub condicione etiam quod si dicta Violant mori contigerit antequam collocata in matrimonio, quod dicta duo censualia tam in preciiis quam pensionibus sint et revertantur dictæ uxori mee si tunc vixerit sine autem heredi meo infrascripto. Et etiam, sub condicione, quod dicta Violant toto tempore vite habeat et teneatur care amore Dei et pro animabus omnium defunctorum et benefactorum meorum supra tumulum in quo corpus meum fuerit sepellitum videlicet in die omnium sanctorum decem solidos panis. Et si hoc facere noluerit, dimitto dicta quo censualia sub condicionibus supradictis heredi meo infrascripto. Item dimitto Petro Boscarons, nepoti meo, sive net, quinquaginta solidos. Item dimitto Raphaeli Merquet, nepoti meo, sive net, quinquaginta solidos. Item dimitto Galcerando Merquet, nepoti meo, sive net, quinquaginta solidos, omnia vero via bona mea mobilia et immobilia et jura et acciones meas quascumque quecunque sint et ubicunque dimitto dimitto Jacobo Bergues, filio

meo instituens ipsum Jacobum Bergues, filium meum michi heredem universalem. Et volo quod dictus Jacobus Bergues, filius meus, habeat stare correctioni et mandatis dicte domine uxoris mee, matrique sue, et quod sit eidem paciens humilis et obediens in omnibus mandatis suis prout et quemadmodum filius teneatur matri et quod non faciat nec fieri faciat nec possit eidem uxori mee nec bonis suis questionem aliquam petitionem vel de mandam aliqua ratione iure seu causa. Et si forsan dictus Jacobus Bergues, filius meus, non fuerit eidem uxori mee paciens, humilis et obediens in omnibus mandatis suis et non stabit eius correctione aut faciet eidem uxori mee vel bonis suis questionem aliquam, in dictis casibus et quolibet ipsorum, privo dictum Jacobum Bergues, filium meum, ex dicta mea hereditate et instituo dictam Margaritam, uxorem meam, michi heredem universalem. Et in dicto casu, dimitto dicto Jacobo Bergues, filio meo, pro omnibus iuribus sibi pertinentibus in bonis meis centum libras barchinonenses. Hec est autem ultima voluntas mea et volo valere iure testamenti et si non valet, ad valere, non poterit iure testamenti, saltem volo quod valeat et valere possit iure conciliorum vel nuncupatim vel alterius cuiuslibet ultime voluntatis prout de iure valere poterit et tenere. Et volo quod de hac mea ordinatione possint fieri tot originalia testamenta quot inde petita fuerint pro notarii infrascripti, tum actum est hoc Barchinone sextadecima die Septembris anno a Nativitate Domini milliesimo quauringentesimo tercio decimo. Signum Arnaldi Bergues testatoris predicti qui nec laudo et firmo.

Teste- rogati huius testamenti sunt Bernardus Mas,

cultor, civis Barchinone et Nicholaus Beruoy, cive 783
Granullariorum.

Die veneris XVII die octobris anno a Nativitate Domi-
ni M^oCCCC^oXIII^o fuit publicatum predictum testamentum per
me Franciscum de Minorisa auctoritate Regia, notarium pu-
cum Barchinone ad instanciam dicti heredis presentis tes-
tibus Berengario Plana paratore pannorum lane, Anthonio
Pascal, mercatore, et Petro Castello notario, civibus
Barchinone.

Document 99

1415, gener, febrer i març

ANTONI CANET TREBALLA A LA CATEDRAL DE BARCELONA, POSSIBLEMENT A LA SALA CAPITULAR, SENSE QUE QUEDI ESPECIFICADA LA FEINA QUE FA. TAMBÉ APARFIX EL NOM DE PERE JOHAN, QUE BÉ PODRIA TRACTAR-SE DEL RECONEGUT ESCULTOR EN LA SEVA ÈPOCA DE FORMACIÓ.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral. Llibre d'Obra, anys 1413-1415 .

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

TERÉS I TOMÀS, M.R.: Una nova aportació..., p. 202.

Fol. 86v^e

"Item lo dit dia (dilluns a XIII de gener MCCCCXV) pagui a n'Anthoni Canet per II jornals a rao de V sous lo jornal ... X sous...

Item lo dit dia (XXVI gener MCCCXV) pagui a n'Anthoni Canet per IIII jornals a rao de V sous per lo jornal ... XX sous...

Fol. 87

Item lo dit dia (dissapta a V de febrer del any MCCCXV) pagui a n'Anthoni Canet per II jornals a rao de V sous lo jornal ... X sous...

Fol. 88

Item lo dit dia (II febrer) pagui al demunt dit Anthoni Canet per LXXXIII palms de pedra de cana que lo

seu fedri avia picada a rao de VI diners lo palm mun-
ten ... XXXXI sous VI diners...

Fol. 88vº

Item lo dit dia (XVI febrer MCCCCXV) pagui a n'An-
thoni Canet per II jornals e mig a rao de Vsous lo jor-
nal ... XII sous VI diners...

Fol. 89vº

Item lo dit dia (XXIII febrer) pagui n'Anthony Canet
per II jornals e mig a rao de V sous lo jornal ... XII
sous VI diners...

Fol. 90vº

Item lo dit dia (9 de març) pagui n'Anthony Canet
per III jornals a rao de V sous lo jornal ... XV sous...

Fol 91vº

Item lo dit dia (16 de març) pagui n'Anthony Canet
per XXXXII palms de pedra de cana que lo seu fedri avia
picada a rao de VI diners lo palm, munten ... XXI sous.

Item dissapta a XXIII de març del dit any pagui an
Barthomeu Guau per VI jornals, a rao de IIII sous lo
jornal, monten XXIIII sous, e lo dit dia compra fusta
puerida qui era en lo Capitol nou per XI sous, resten
que li pagui ... XIII sous...

Item lo dit dia pagui an Pere Joahan per IIII jor-
nals a rao de IIII sous lo jornal ... XVI sous".

Document 100

1416, gener, 23

ANTONI CANET DÓNA LA SEVA OPINIÓ A LA REUNIÓ D'ARQUITECTES, CELEBRADA A GIRONA, PER DECIDIR LA CONTINUACIÓ DE LES OBRES DE LA SEU.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Girona, Sig. 2-b-1.

a. Les actes del congrés foren transcrits per primera vegada per VILLANUEVA, J.: Viage literario..., vol. XII: Viage a Urgel..., pp. 324-338; posteriorment per STREET, G.E.: Arquitectura gòtica en España, on els interrogatoris han estat traduïts al castellà. Darrerament s'ha publicat una traducció al castellà del conjunt del text a YARZA, J. et alt.: Fuentes y documentos..., vol. III, pp. 315-328.

Referències:

Referències a aquest congrés i un estudi comparatiu amb la reunió de 1386, a SERRA RAFOLS, E.: La nau de la Seu..., pp. 185-204. En un sentit semblant, FREIXAS, P.: Antoni Canet..., pp. 50-60.

"Anthonius Canet lapiscida et Magister sive sculptor Imaginum civitatis Barchinonae Magisterque fabricae Sedis Urgellensis super predictis articulis ut predicatur interrogatus medio dicto juramento deposuit. Et primo super primo articulo interrogatus dixit: Que segons jus e sciencia, e bona consciencia de ell deposant la obra pus altament a una nau en la Seu de Girona comensada se

pot continuar ab intencio que sera bona e ferma sens
tota dubtansa. E los reras-patlles de la dita obra co-
mensats e fets son bons e ferms a sostenir la volta e
tot ço que es mester a fer e continuar la dita obra
de una nau. Super secundo articulo interrogatus dixit:
Que la obra de tres naus comensada es bona e covinent,
mas no tant honorable com la primera de una nau; empe-
ro que si la dita obra de tres naus se continua es mes-
ter que la volta de la segona croerada de la nau del
mig apres del cap fa a desfer fins als capitells e los
capitells ne fan aleva e affegir deius los capitells
de VIII en X filades per ço que puig pus alt affin que
l'arch doble se puixe encastar en lo pilar primer fet
en lo cap de la gran nau contiguous al cap. E per ço
que lo pilar no sia tan baix naffrat e affi que lo peu
de les sarges se puixe metre millor. Es ver empero se-
gons dix que en aquesta forma lo andador sa perdrie mas
encare val mes perdre lo andador que la claror; e affin
ques puixa fer una roda o forma redona en la dita gran
nau. E axi mateix que si la segona nau se seguia axi
com es comensada seria molt foscha. E per aquestes ra-
hons dix que la dita obra de tres naus affer la bella
e sufficient es mester sia axi com ell deposant ha dit
continuada. Super tercio articulo interrogatus et dixit:
Que la obra de una nau seria molt pus competitiva e pus
proporcionable al cap ia fet e comensat e acabat que
no seria la obra de tres naus. E perço lo comensament
del dit cap fon ia axi comensat baix: e que la obra de
una nau seria feta ab molt menys messio de un terç o de

pus que la obra de tres naus, e aximateix que si la obra de una nau era continuada los andadors que son una molt bella cosa nos perdrien e que si la obra de una nau era continuada la Seu sens comparacio seria molt pus clara..."

Document 101

1417, març, 18.

ANTONI CANET ÉS ELEGIT MESTRE MAJOR DE LA SEU DE GIRONA PER A CONTINUAR LES OBRES DE LA NAU ÚNICA.

- A. Original a l'Arxiu Històric Provincial de Girona,
Bernard Soler, notaria 3, any 1417. Sig. provisional, 72.
 Sense foliar.
- a. Publicat íntegrament per FREIXAS CAMPS, P., Antoni Canet, maestro mayor..., p.p. 54-55.

" En nom de nostra senyor deu e de la verge gloriosa nostra dona santa maria; capitols concordats entre lo reverent senyor en Dalmau, per la gracia de deu bisba, E lo honorable Capítol de la Seu de Gerona, d'una part, E Antoni Canet, mestre de ymages, Ciutada de Barchinona, sobre la obra de la dita seu a una nau continuadora.

Primo con los dits Reverent senyor bisba e son honorable Capítol de la dita seu de Gerona, ab molt sa e madur Consell, hagen deliberat que la dita obra sia d'aquí anant a una nau continuada, perço los dits senyor bisba e Capítol elegexen en mestre maior e patro de la dita obra lo dit Antoni Canet sens preiudici empro e revocacio de la magestria de la dita obra, la qual ja ten en G. Boffiy, mestre de la dita obra, ensemps ab en G. Boffiy, lo qual es ja mestre de la dita obra e sens revocacio e prejudici del dit G. Boffiy.

E per aquesta reho los dits senyor bisba e Capítol constitueixen al dit Antoni Canet L florins de pensio quescun any, del present die en anant, per ell reabedors tant con sobre los bens de la dita obra, tant com tendra la dita magestria, a ell o a qui ell volra, pagadors, ço es, la

tercera part quescun any de IIII en IIII mesos.

Item mes anant ultra los dits L florins de pensio los dits senyor bisba e Capitol constituexen salarial dit Antoni Canet sobra los dits bens de la dita obra se es V sous VI diners quescun die que sera present e obrara o regira o obrar fara en la obra de la dita seu e no en altre manera.

La qual pensio e lo dit salari los dits senyor bisba e Capitol constitueixen al dit Antoni Canet ab parta condicio e retencio, se es, que lo dit Antoni fassa e tenga e exercecha la magrestreia de la dita obra axi com millor e pus profitosament aquella ell pora e sabra fer e continuar.

E per aço es convengut que de assi a la festa de Santa Maria d'Agost - sincogesma, Nostra Dona - prop vinent lo dit Antoni Canet haja e sia tengut transportar son domicili e habitacio e d'aquianant fassa continua residencia per la dita raho ab acabament en la dita Ciutat de Gerona e que de aquella Ciutat nos puxa pertir per transportar se habitacio en altre loch ne fer algunas absencias sens licencia dels senyor bisba e Capitol de Gerona. Primerament demanada e obtenguda tant com tindra lo dit magesterii e regiment de la dita obra segons demont es dit.

Item que lo dit Anthoni Canet prometa e sia tengut juxar que ell ab tota aquella millor intencio que puxa e sapia fer entendra a fer e continuar e fara e continuara la dita obra en bona e perfeta continuacio e ab tot aquell pus breu spatxament que pora.

Die jovis XVIII marcii anno a nativitate domini millesimo quadrigentesimo VII.

Dominus Dalmatius episcopus.

Item Antonius Canet, Dalmatius de Raseto, G. de
Brugarolis, Johannis de Boscho, G. Marinerii, Antonius
Rocha. Testes dominu Spetrus Gali, Vicentius Grimau,
Antonius Serrani, presbiteri Vilelli."

(Les parts subrallades es troban tatxades a l'original)

Document 102

1421, març, 4.

DESCRIPCIÓ DEL SEPULCRE DE SANT OLEGUER.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, Visi-
tatio Sedis de annis 1421/25-1428, fols. 72 i 72 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

DURAN i SANPERE, A., Barcelona i la seva història.

L'art i la cultura, p. 388 (dóna part de la trans-
cripció).

"Eodem die lune quarta dictore mensis et anni, Reveren-
dissimus in Christo pater dominus patriarche et adminis-
trator predictus visitatione continuans supradictam re-
cognovit altare Santorum Augustini et Oulegarii, quod
fore lapideum adinuevit cum ara consecrata in eius medio
incastata havens desuper quinque mapas quarum due sunt
rupte et una operata de sirico rubeo, etiam rupta unum
corporale et unum corium antiquum. Item una crucem lig-
nata et unum candelabrum ligneum longitudinis totius al-
taris depictum cum duobus rampago'llis in eius capitibus
et VI broquis ferreis affixis, unum pollium de xamelloto
crosso cum suo fontalii cum flocatura de sirico virili
et folratura de tela livida.

Est ibi sepulcrum de alabaustro cum ymagine Sti. Oulegarii satis pulcre sculpta et cum aliis diversis yma-
ginibus parvis et operaturis de vitro livido et daurato,

supra quodquidem sepulcrum est quoddam oratorium de Sancto Monoffre. Intus vero dictum sepulcrum est corpus beati oulegarii indutum quodam camisia cum paramentis de panno siriceo rubeo cum anibus druersorum colorum et quodam etiam casulla cum fresadua de purpura cum cruce in parte anteriori cum decem lapidibus de vitro virmiliis habet, etiam in capite mitram de filo argenti cum fresatura de fris de taler, stolam et manipulum in manibus de panno simili dicte casulle. In pedibus vero sendalias de panno lini, operatas de auri et sirico. Tenet anulum de latono cum lapide vitro, baculum pastorale ligneum cum capite eburneo et subtus caput coxinum de tafetano rubeo cum ymagine virginis Marie lavoratum de auro et sirico druesorum colorum!!.

Document 103

1421, abril, 1.

CAPITOLS ENTRE ELS OPERARIS DE LA CONFRARIA DE LA SANTÍSSIMA TRINITAT I L'ESCUPTOR LLORENÇ REXACH, SENSE QUE S'HI ESPECIFIQUI EL MOTIU DE LA CONTRACTA.

A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Jaume Trilla, 3, "Vicesimum sextum Manuale", 5 gener de 1419 = 24 d'agost de 1420, fol. 99vº.

a. MADURELL i MARIMON, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida..., III, pp. 224-225.

Referències:

MADURELL I MARIMON, J.M., El arte en la comarca..., p.58.

"Die lune I die Aprilis anno a Nativitate Domini Mº CCCCº XXº I.

Ista die continuatur instrumentum capitulorum factorum et comprehensorum inter Raymundum des Quer, Petrum Oçello, panyerium, Johannem Squella, pictorem, Johannem Ferrer, alias cabrit, textorem velorum, Jacobum Pera cursorem auris conversos, cives Barchinone, proceres et operarios confratrie Sancte Trinitatis Barchinone, parte ex una et Laurentium Rexach imaginarium civem dicte civitatis parte ex altera, est in nota".

Document 104

1421, maig i juny.

ES TREBALLA EN LA CONSTRUCCIÓ DEL CIMBORRI DE LA CATEDRAL DE BARCELONA, AMB LA INTERVENCIÓ DE L'ESCUPTOR ILORENÇ REXACH I DEL MESTRE MAJOR, BARTOMEU GUAL.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Llibre d'Obra, anys 1421-1423, fols. 14, 15, 16 i 17 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

MAS, J., Pbre., Notes d'esculptors..., p.117.

"Disapte a XXIIII del dit mes (maig) pagui en Barthomeu Gual, mestra de la dita obra per V jorns, a rao de IIII sous per jorn... XX sous.

Item lo dit matex pagui an Lorens Rexach, imaginayre per III jorns qui picha en les represes de les forges de la petxina o peu de pol, a rao de V sous per jorn muntan ... XV sous...

Disapte a XXVI del dit mes pagui an Barthomeu Gual, mestra de la dita obra per VI jorns a rao de IIII sous per jorn... XXIII sous.

Item lo dit matex pagui en Lorens Rexach qui feu les represes de les sarges, per III jorns e mig a rao de V sous per jorn, muntan... XII sous, VI deners.

Item lo dit matex pagui an Johar Vidal qui acaba les dites represes que en Lorens Rexach s'en ana, a rao de V sous per jorn... X sous...

Disapte a VII del mes de juny del any MCCCXI pagui an Barthomeu Gual, mestra de la dita obra, per VI jorns a rao de IIII sous per jorn... XXIIII sous.

Item lo die matex pagui an Lorens Rexach per IIII jorns picha a lo clau de la petxina del peu de poal, a rao de V sous per jorn, munta ... XX sous...

Disapte a XXI del dit mes pagui an Barthomeu Gual, mestra de la dita obra per VI jorns, a rao de IIII sous per jorn, munta .. XXIIII sous.

Item lo dit matex pagui an Lorens Rexach esmaginayre, per II jorns e mig qui picha e feu les represes dues uel

arch gran, a rao de V sous per jorn... XII sous, VI di-
ners....".

Document 105

1421, juliol, 19.

ANOTACIONS DE LA COMPRA DE DIFERENTS COLORS PER A
PINTAR LA PETXINA O " PEU DE POAL" DE LA CATEDRAL DE
BARCELONA. HO FA EL PINTOR PONS COLOM

A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Llibre d'Obra,
anys 1421-1423,, fol. 22 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

CARRERAS CANDI, F., Les obres de la catedral...,
p. 510, nota 490, dóna part de la transcripció.

"Nessions per pintar lo peu de pol.

Item lo die matex compri per pintar lo peu de pol
o petxina XII lliures de oli de linos a rao de XIII
dinners per lliure... XIII sous.

Item per XII lliures de blanch a rao de XIII dinners
per lliura... XIII sous.

Item per mige de vermello... III sous.

Item per II lliures de atzarcho ... II sous, III di
ners.

Item per onza de carmini... III sous.

Item per (?) XXV panys d'or a rao de vuit (?) sous
per cent... XXVII sous, VI dinners.

Item doni an Pons Colom qui a preu fet o pinta ...
LXVI sous."

Document 106

1422, abril, 25.

LLORENÇ REXACH COBRA PER LA SEVA FEINA A LES CIAUS DE LA PETXINA O " PEU DE POAL" AIXÍ COM AL CORREDOR (TRIFORI) DE LA CATEDRAL DE BARCELONA.

A. Original del Arxiu de la Catedral, Llibre d'Obra, anys 1421-1423, fol. 56.

a. CARRERAS CANDI, F., Les obres de la catedral..., p. 314.

" Item lo die matex pagui en Lorens Rexach qui picha les claus dels peus de pol e dues cares del corrador e fou a preu fet... XXXXIIII sous".

Document 107

1423, octubre, 17

ANTONI CANET ES COMPROMET A FER UN TABERNACLE DE FUSTA PER A L'ALTAR MAJOR DE L'ESGLÉSIA DE SANT DOMENEC DE GIRONA.

A. Original a l'Arxiu Històric de Girona, Miquel Pere.

Notaria 1, signatura 391.

a. FREIXAS I CAMPS, P.: L'art gòtic a Girona..., pp. 134-135.

Referències:

Fins a la publicació del llibre de P. Freixas eren inexistents.

"Anthonius Caneti magister ymaginum civis Barchinone promitto vobis reverendo frater Bernardo Artiguelli magistro in sancta pagina ordinis fratrum predicatorum Gerunde quod hinc ad festum pentecostes proxime venturum ego fecero quoudam tabernaculum fustis de arbre blanch ad opus altaris maioris ecclesie monasterii dictorum fratrum predicatorum quod tabernaculum vos vestris expensis deauram et depingi et etiam portari a civitate Barchinone ad civitate Gerunde faciarum vestris expensis. Ego autem ipsum tabernaculum facere et operari teneor iuxta quandam effigiem sive mostram per me vobis traditam vos vestro pro laboribus meis salvatis mi quinquaginta florenos auri de Aragonia certi precii, etc. quibus mi de presente solvistis quindecim florenos resiauos vestro XXXV florenos solvetis mi ylico cum perfecero dic

tum tabernaculum et obli etc. Et ego dictus frater
Bernardus Artiguelli de consenti reverendi fratris
Petri Bramon magistri in sancta pagina vicarii con-
ventus dicti monasterii promi etc. obli etc. consenu
te frater Petrus Bramon vicarius, etc."

Document 108

1424, juny, 9.

CAPÍTOLS ENTRE ELS OBRERS DE SANTA MARIA DEL MAR
I ELS FUSTERS FRANCESC JANER I LLORENÇ REXACH PER A
LA REALITZACIÓ DEL CADIRAT DEL COR D'AQUESTA ESGLÈSIA.

A. Original a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona,
Caixa IV, plec de contractes.

a. Publicat per MALURELL I MARIMON, J.M., El arte en la
comarca..., (1946), pp. 52-53.

Referències:

PUIGGARI, J., Garlanda..., p. 96; SANPFRE I MIQUEL, S.,
Los cuatrocentistas..., p. 268. Però és de suposar que
ambdós autors fan referència a la nota que de dit con-
tracte fa el notari Bernard Nadal a un manual comú
("Manualis comunis, LXVII", 1423-1424, fol. 59vº) con-
servat al mateix Arxiu Històric de Protocols de Barce-
lona.

"Die veneris VIII^a die mensis iunii anno a Nativitate
Domini M^o CCCC.XX.IIIII^o.

In Dei nomine. Noverint universi. Quod nos Ludovicus
de Gualbis, Iacobus Colom, et Iacobus Amargosii, mercato-
res, cives Barchinone, operarii operis seu fabrice Beate
Marie de Mari, Barchinone, ex una parte, et nos Francis-
cus Ianuarii et Laurentius Rexach, fusterii, cives dic-
te civitatis, ex altera parte, confitemur et recognosci-
mus, altera pars nostram alteri, et nobis adinvicem quod
ue et super cateuris quas nos dicti operarii fieri volu-
mus in coro dicte ecclesie, et quod nos dicti fusterii

faceret et perficere promittimus vobis dictis operariis in ipso coro, fuerunt facta, ordinata et concordata ac in romancio ordinata capitula subscripta, prout sequitur sub hac forma:

En nom de Nostro Senyor, e de la humil Verge Madona Sancta Maria. Amen.

Capitols fets, e ordenats entre los honorables En Luy de Gualbes, En Jaume Colom, e En Jaume Amergos, mercades, ciutadans de Barchinona, obrers de la esgleya de Santa Maria de la Mar, de Barchinona, de una part, e En Francesc Janer, e En Lorens Rexach, fuster, ciutadans de la dita ciutat, de la altra part, de e sobre totes les cadires de fust, les quals los dits fusters han, e son tenguts fer, als dits honorables obrers a obs del cor de la dita esgleya, a compliment de totes les cadires necessaries al dit cor per un rench en cascuna part del dit cor.

Primerament, los dits fusters prometen als dits honorables obrers que encontinent ells comensaran, axi com ja han comensat de fer e obrar be perfectament e acabades les dites cadires, no fayent ne obrant altres obres sino les dites cadires, ab tot lur entaulament a aquelles necessari, segons manera e forma de dues cadires que ja ara son per en lo dit cor, les quals per los dits fusters son stades fetes e acabades.

Item, los dits fusters prometen als dits honorables obrers, que entretant e fins e tro tant que les dites cadires sien perfetes, e acabades, no empendran de fer, ne comensaran, ne faran algunes altres obres ne per lur propi us, ne per estrany. E mes, prometen los dits fusters, que per ço que abans sien fetes e acabades les dites cadires de tanir ab lurs propies massions e despeses, des

obrers axí que ab ells ensemps sien quatre obrers.

Item, prometen los dits fusters, als dits honorables obrers, que ells de llur propi daran e metran en les dites cadires, e en lo entaulament de aquelles, tota clavo e francisses de ferro, e totes altres coses que a las dites cadires, e a perfeccio de aquelles sien necessaries, acceptada la fusta.

Item, los dits honorables obrers en nom de la dita obra prometen als dits fusters, donar tota aquella fusta que sera necessaria a totes les dites cadires, e a tot lo entaulament de aquelles, tota vegada que per los dits fusters ne seran requests. E daran e pagaran a aquells per treballs, e faheures de les dites cadires, quinza florins d'or d'Arago, e de bon pes, per cascuna cadira, los quals los pagaran segons que conexeran los damunt dits obrers, e segons que a ells parra esser necessari. E les dites coses, totes e sengles prometen les dites parts, ço es la una part e l'altra, e am dues ensemps, segons que per cascuna part es promes a l'altra, atendre, complir, tenir e observar, e en res no contrafer, o venir per alguna rao o manera, sots pena de cinquanta lliures de moneda de barchinonins de tern, la qual pena, en cas que sia comesa, per la terça part sia gonyada a la cort o jutge qui de aço fara exequicio; e per les romanents dues parts, sia comesa o gonyada a la part complint, e servant les dites coses. E la qual pena, pagada o no, comesa o no, o graciosament remesa una vegada, o moltes, no resmenys les dites coses stiquen en lur forsa e valor. E la qual, encara, pena, tantes vegades sia comesa, quantes per cascuna de les dites parts contra les dites coses sera fet, o ven gut en alguna manera, ultra la qual pena, prometen la una

part e l'altra, e amb dues ensemps, restituir e smenar totes messions e damnatges, les quals la una part haura a fer o sostenir en colpa de la altra. E per aquestes coses, totes e sengles, atendre e complir, tenir e observar, les dites parts que n'obliguen, ço es, la una part e l'altre, e amdues ensemps, ço es los dits honorables obrers, tots los bens de la dita obreria; els dits fusters, tots lurs bens, mobles e immobles hauts e havedors aon se vulla que sien. E renunciem les dites parts a beniffet de noves constiyucions e de partides accions, e epistola Divi Adria e a costuma de Barchinona que diu que com dos o molts se obliguen, cascu sia tengut per sa part, e a una ley o dret dient que pena una vegada donade, mes avant demenar o haver no's pusque, e a tot altre dret, us e costum a aço contravinent. E los dits fusters a major fermatat de les coses damunt dites que ho juran en animas lurs per Nostro Senyor Deu, e per los Sants Quatre Evangelis, ab les sues mans corporalment tocades, les dites coses tenir e observar e en res no contravenir o venir per alguna rao o manera.

E volen les dites parts que dels presents capitols, e de cascu de aquells sien fetes e ordonades tantes cartes quantes per les dites parts e per cascuna de aquelles ne seran requests, ab totes promissions e obligacions que conexeran per lo notari deius scrit vera substancia en res no mudade.

Et ideo nos dicti Ludovicus de Gualbes, Iacobus Colom et Iacobus Amargosii, ut operarii predicti, ex una parte, et nos dicti Franciscus Ianuarii et Laurentius Rexach, ex altera parte, laudando et approbando, ratificando et confirmando predicta capitula et omnia et singula in eis con

tenta, et alia eciam omnia et singula supradicta in eisdem omnibus et singulis expresse concensiendo, convenimus et promittimus nos omnes superius nominati, scilicet, altera pars nostram alteri, et nobis adinvicem, quod omnia et singula supradicta ponita et contenta in predictis capitulis, et unoquoque eorum et alia eciam supradicta et infrascripta, prout per alteram partem nostram alteri adinvicem compleri debeant et attendi complevimus, etc., sine aliqua dilacione, etc. Et sub dicta pena dictarum quinquaginta librarum barchinonensium tertium curie, etc., que tocicens, etc., obligamus altera pars nostram alteri et nobis adinvicem scilicet, nos dicti operarii omnia bona dicte operarie et nos dicti fusterii, omnia bona nostra, etc. Renunciantes benefificio novarum constitutionum, etc., et legi, etc., et omni alia iurii, etc., iurantes nos dicti fusterii, etc., hec igitur, etc., fiant utrique parti tot quot, etc., etc. Testes discreti Bernardus Bojons, presbiter, benefficiatus in dicta ecclesia sancte Marie de Mari, Barchinone, Petrus Ça Pila, presbiter, benefficiatus in Sede Barchinone, et Bernardus Montserrat, notarius, civis Barchinone."

Document 109

1430, agost, 20; i octubre, 8.

LLORENÇ REXACH FA L'ANTIPEDI DE L'ALTAR MAJOR DE LA CATEDRAL DE BARCELONA.

A. Original a l'Arxiu de la Catedral, Llibre d'Obra, anys 1429-31, fols. 73 i 74.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

MAS, J., Notes d'esculptors..., p. 117, dona la procedència exacta i part de la transcripció.

" Diomenge a XX de agost del any M CCCC XXX.

... Item an Lorenç Raxach asmaginayre qui pica la pedra que lo patriarcha vol fer posar devant l'altar major per IIIII jorns e mig, a rao de IIIII sous VI diners lo jorn... XX sous III diners...

Doimenge a VIII de octubre del dit any... Item a VIII bastays qui possaren la pedra qui fos posade devant l'altar major, la qual aportarent de la loja hon piquen."

Document 110

1431, abril, 8

L'HOSPITAL DE BARCELONA OBTÉ LLICÈNCIA PER A VENDRE
UNA CASA I DUES VINYES QUE HAVIËN ESTAT D'ANTONI CANET
A. Institut Municipal d'Història de Barcelona, Notula-
rum, XIV, 2, anys 1425-1433, fol. 235.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

L'existència d'aquesta notícia documental havia es-
tat donada a conèixer per DURAN I SANPERE, A.: Bar-
celona i la seva història. L'art..., p. 55.

"De les coses davall contengudes na obtenir licencia
l'ospital de vendre les quals se han necessariament a
vendre, a registra dels senyors per quis tenen, per ço
com son vengudes a ma morta.

Primo un alberch e dues vinyes de la heretat d'en
Anthoni Canet quondam, ymaginaire...

Die Sabbati XXVIII Aprilis anno a Nativitate Domini
M^o CCCC XXX I fuit datu ... licencia vendendi predicta
...".

Document 111

1433.

EL CONSELL DE CENT DEL LIBERA POSAR UNA ANUNCIACIÓ
SOBRE EL PORTAL DE LA CAPELLA DEL TRENTENARI.

A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Llibre
del Consell, vol. I-29, anys 1412-1433, fol. 53 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

La notícia la donà DURAN I SANPERE, A., La Casa de la
Ciudad. Historia de su construcción..., p. 37, sense
concretar la seva procedència.

" Item que com sopra lo portal de la capella cons-
truhida dins la casa del consell de Trenta fagues dues
represes en las quals seria fort propi e degut que si
fassen duas ymages, ço es una de la Verge Maria e en
l'altra de Sant Gabriel. Et ja se fos feta en mig una
petra ab flor de lis que plagues al dit consell deliberar
si las ditas images si farien o no".

Document 112

1433.

PRACTICAMENT ES REPETEIX LA NOTÍCIA DONADA AL DOCUMENT ANTERIOR.

- A. Original a l'Institut Municipal d'Història, Del. deliberacions del Consell, vol. I, anys 1433-1437, fol. 2.
 a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

DURAN I SANPERE, A., La Casa de la Ciudad. Historia de su construcción..., p. 37. No concreta la procedència.

"Item mes que com sopra lo portal de la capella construhida dins la casa del consell de Trenta fossan duas represes en mig de les quals havia una petra ah una flor de liz. Et an ditas dues represes fossen necessaries fer fer dues images, ço es en la una la ymage de la verge Maria e en l'altra la ymage de Sant Gabriel. Et ja de fet ne fossen en concordia de fer aquelles ab cert mestre, qui d'aquelles prenia carrech de fer les per XXXV florins. Et. bonament los dits honorables Consellers no poguessin fer sens licencia del dit Consell, que plagues a aquell deliberar sopra aço".

document 113

segle XVIII, meitat aprox.

DESCRIPCIÓ DE LA VERGE DE LA MERCÈ.

A. Arxiu de la Corona d'Aragó. Manuscrits de la Mercè, nº 98
(174 de la numeració antiga), fol. 1 vº.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències: Cap, que sapiguem.

"Breve descripción de la Imagen de N^{ra} S^{ra} de las Mercedes venerada en su convento de la ciudad de Barcelona.

La Imagen de la Virgen Santísima de las mercedes que se venera en su Real Convento de la Ciudad de Barcelona, aunque exteriormente está vestida y adornada con ricas telas y preciosos adornos, interiormente es una Imagen de escultura sobre madera, que no se sabe si es alamo o ciprés; pues habiendose examinado de proposito su materia, no se ha podido determinar a punto fixo la especie del leño ni por el color ni por el sabor.

La Imagen está sentada en una silla hecha a lo mosaico con perfiles dorados; y tiene de alto ocho palmos catalanes poco más o menos.

Su rostro es magestuoso y afable, modesto y devoto. Su cabello es fino y atado por atras con una cinta en forma de lazo, segun la costumbre de las Imagenes antiguas. Esta vestida con túnica y manto, segun el estilo corriente y regular, y todo es dorado, sin flores ni otro adorno, conforme la costumbre de los antiguos y solamente el aforro del manto es de color azul fuerte. Su calçao es zapato en forma de chapin antiguo puntiaguado, tambien dorado. Trahe el Jesus delante del pecho, el qual es en todo correspondiente a la Madre".

Document 114

1743, ...?

DESCRIPCIÓ D'UNES TOMBES EXISTENTS AL DESAPAREGUT CONVENT DE SANTA CATERINA DE BARCELONA, ESPECIALMENT LA DE MARIA ÀLVAREZ, MULLER DE RAMON BERENGUER I, COMTE D'EMPÚRIES, I LA DE LA COMTESSA SIBIL·LA DE PALLARS.

A. Original a la Biblioteca Universitària de Barcelona, Sala de Manuscrits, Mn. 1005: P.P. Francesc Camprubi i Pere Martir Angles, O.P., "Iumen Domus o Anals uel Convent de Sta. Catarina, v. y mr. O.P. de Barcelona", vol. I, any 1743, fols. 29vº, 30, 30vº, 286 i 286vº. (Aquest primer volum conté l'exposició dels fets notables de la vida del convent, des de l'any 1219 fins el 1638).

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

Dóna la referència i transcriu una petita part del document ALBAREDA, A.M., Pere Moragues, escultor..., pp. 504-505.

fols. 29vº, 30 i 30vº:

"...Item nota que de les sepultures que stan dins y fora de la iglesia per los claustros y cementiri, com tinch interes de ferne un llibre solament per aquex argument, alli los remet, que no sera de poca importancia y bella antigalla. Solament per ser sepultures tant principals las que estan en lo altar major y la que esta a la paret en la capella de Sant Marti, dire en aquest lloch lo que sento. Primerament es cosa averiguada de la que esta a la ma ure

ta, prop de la porta de la Sacristia, es la filla del rey en Jaume 2, muller del compte de Ampurias, dona Maria Alveres, la qual mori en lo any de 1372, poch mes, y dexa molt bona y pigue almoyna.

Item la altra part del presbiteri esta sepultat lo cardenal fr. Joan de Casanovas, fill de habit del present convent, y lo prengue en lo any de 1403 y que bona jornada fonch aquella. En lo nostre arxiu no trobam tal sepultura ni memoria y per no allargar me remet a la historia de provincia de fr. Diago. Y tambe de la altra sepultura que es de alguna Senyora principal de linea real. Se troba memoria: Sepultura de Dna. Blanca. Es de Dona Blanca filla del rey don Jaume 2. germana de dona Maria, estas dos sepulturas feu fer l Cardenal Rossell...

Item en la capella de S.nMarti en la paret sobre dels confessionaris esta sepultada dona Sibilla comtessa de Pallars, de casa real, senyora molt principal y gran benefactora del present monestir; fa molts anys que mori y estava la sua sepulture dintre de una rexa de ferro per mes magestat; sino que impeuien a la capella la llevaren, y aqui ço es en lo reco de dita capella avia antigament un portal que entrava a la sacristia...

També esta una altre rexa de ferro en aquella sepultura que esta en la capella de Sant Jaume al costat del portal del claustro a ma esquerra entrant a la iglesia que be apar ser de persona principal y no y ha memoria d'ella...".

fols. 286 i 286vº:

"...1615 (any)... Item lo present prior⁽⁴⁾ ha feta una obra de gran embelliment per la capella major y es llevar tres sepultures, de les quals he feta memoria al principi

del dietari, que cert mirant les ab ulls de antiguedad y auctoritat aparexian benissim; porque destruir ni derrocar cosas antigas y de auctoritat, sino es que sia per a molt millor apar seria desbarat y voler llaussar de nosaltres los que tals cosas podrien pensar y fer; pero, en effec-te, elles eren ja tan derruides y acabades que casi no servian sino de ratoneras y embaras per tal presbiteri. Ja vuy no se usan fer semblants sepultures d'exa manera. I com dich, ha tingut per be posar les sota terra, sols se descubran les figures y bultos dels qui en ellas esta-ven soterrats; y la capella es mes ampliada y embellida y los religiosos caben molt mes y ab mes concert y gravedad choral...".

(4) Era prior P. Fr. Thomas Roca (1613-1616).

Document 115

1780, ...?

DESCRIPCIÓ D'UNES TOMBES EXISTENTS AL DESAFAREGUT CONVENT DE SANTA CATERINA DE BARCELONA, ESPECIALMENT LA DE JAUME, FILL DE L'INFANT RAMON BERENGUER I, COMTE D'EMPÚRIES.

A. Original a la Biblioteca Universitària de Barcelona, Sala de Manuscrits, Mn. 241: Sebastià Agustí Prats, O.P., "papeles manuscritos e impresos, referentes la mayor parte al Convento de Sta. Catalina, v. y mr. O.P. de Barcelona", any 1780, fols. 238 i 243.

a. Per primera vegada en el present treball.

Referències:

No s'havia fet cap referència al manuscrit en concret però sí fou publicada literalment la inscripció existent en la tomba de l'infant Jaume: PI I ARIMON, A.A., Barcelona antiga..., vol. I, p. 565; VILLANUOVA, J., Viage literario..., vol. XVIII, p. 201; i BARRAQUER, C., Las casas de religiosos..., vol. II, p. 26.

fol. 238:

"...En lo lloch hont era la porta del Capitol antich esta la urna del primogenit de Dn. Ramon Berenguer, Comte de Ampurias, y de D^a Maria Alvarez. Era lo Comte Dn. Ramon fill de Jaume 2 y de Blanca, filla de Carlos Rey de Napolis. La inscripció de la urna ab lletra maiuscula lombarda es: Hic iacet inclitus Iacobus primogenitus incliti infantis Raimundi Berengarii primi comitis montanearum de Pradis postea vero Impuriarum.

Las armas son quatre escuts, los dos tenen los pals de Arago y en la orla escudets amb barra. Los altres dos de a 4 quartos: 1 y 3 pals de Aragó; 2 y 4 tres lises amb un lambel.

En un finestral esta un sepulcre de una dona ab corona real, rosaris al coll fins a la cintura, sens distinció d'arnés: los escuts en blanc.

En l'altre una caixa ab 4 escuts de lleopart rampant...".
fol. 243:

"...Porta del Capitol Vell.

Hic iacet inclitus Iacobus primogenitus incliti infantis Raimundi Berengarii primi comitis montanearum de Pradis postea vero Impuriarum.

Sota la sepultura de Lobets la punta del arc de sobre mes elevat per lo portal. A la dreta en lo finestral sepulcre de senyor que es un tumul elevat ab uns ploradors sobre lo bulto de una Sra. ab corona real, rosaris al coll fins a la cintura, grans grossos, sens distinció d'arnés, als costats escut en blanc.

Al de l'esquerra sepulcre de senyor que es una caixa, te per escut un lleopart rampant, ny a quatre...".

13. BIBLIOGRAFIA

13.1. FONTS MANUSCRITES

A. INSTITUT MUNICIPAL D'HISTÒRIA, DE BARCELONA (I.M.H.B.)

1. DOCUMENTACIÓ MUNICIPAL

- Clavaria: núm. 4 a 39 inclús (1364-1420)
- Albarans: núm. 3 a 7 inclús (iniciis segle XIV-1392). El llibre següent ja correspon al segle XVI.
- Manual: núm. 7 a 16 inclús (1338-1437)
- Llibre del Consell: núm. 24 a 29 inclús (1373-1433).
- Notularum: núm. 1 a 3 inclús (1384-1467)
- Diversorum: núm. 1 a 5 inclús (792-1630)
- Consellers: -Borradors de lletres (1 lligall, 1393-1425).
-Escriptures varies (1 lligall, 1058-1499).
-Miscel.lània, 14 (Suplicacions, Borradors i minutes).
- Registre de Lletres Closes: núm 1 a 4 inclús (1383-mitjans XV).

- Cartes comunes originals: núm. 1 (perdut);
núm. 2 (per relligar); núm. 3 a 6 in-
clús (1406-1434)
- Àpoques: núm. 2 a 5 inclús (1367-1421)
- Llibre de las Fonts de la present Ciutat de
Baercelona Compost per Francesch Sosies Mes-
tre de Calles y de las fonts de la pat. Ciut-
tat en lo Any de 1650

2. FONS NOTARIAL

- Testaments: Sèrie III, núm. 1 (segle XIV-1^a
meitat segle XV); Sèrie III, núm. 2
(segle XV).
- Inventaris: Sèrie I, núm. 1 a 6 inclús (se-
gles XIV-XV).
- Capítols matrimoniais: Sèrie II, núm. 1 (se-
gle XV).

3. DOCUMENTACIÓ CORPORATIVA

- Llibre de comptes (Mestres de cases): 39,
12 (segle XV).
- Caixa amb pergamins i documents solts: 39,
53 (segle XV).

B. ARXIU DE LA CATEDRAL DE BARCELONA (A.C.B.)

- Llibre d'Obra: tots els llibres des de l'any
1361 fins el 1430 (45 volums)
- Administració de la Sagristia: tots els lli-
bres des de l'any 1382 fins el 1411
(11 volums)
- Manuais notariais: Manuais de Pere Borrell,
Gabriel Canyelles i Joan Ginebret.
- Francesc TARAFFA: De Vitis Pontificum Eccle-
siae Barchinonem et Comitum, Regumque Arago-

num Factis: neonon ... Ab anno 412 usque
1546

-Llibre I dels Exemplars de la Sagristia

C. ARXIU DE LA CORONA D'ARAGÓ (A.C.A.)

-Reial Patrimoni

-Cancelleria

-Manuscrits de la Mercè, núm. 98.

No hem procedit a un buidat sistemàtic d'aquesta documentació; només hem revisat i transcrit, si no s'havia fet, els documents coneguts.

D. ARXIU HISTÒRIC DE PROTOCOLS DE BARCELONA (A.H.P.B.)

Hem procedit al buidat sistemàtic dels manuals pertanyents als notaris Bernat Nadal i Bonanat Gili, encaminat a trobar alguna referència a l'au o al donant de l'àngel de la façana de la Casa de la Ciutat. Per la resta, no hem fet un buidat sistemàtic; hem revisat tots els documents utilitzats en el nostre treball, fins i tot quan ja havien estat publicats, i hem fet la transcripció quan aquesta no existia.

E. ARXIU DIOCESÀ DE BARCELONA (A.D.B.)

-Visites Pastorals (Catedral, esglésies del Pi i de la Mercè).

-Gratiarum (1399-1406)

F. ARXIU PARROQUIAL DE SANT JUST

-Llibre de l'Arxiu de l'Obra: núm. 31 ("Llista de Parroquians de S. Just, any 1390").

G. BIBLIOTECA DE CATALUNYA (Sala de manuscrits)

-Ms. 425. LLOBET i MAS: Chronologia de los Condes y Marqueses de Pallars desde su erección hasta que sus Estados pasaron a la Casa de Cardona

H. BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE BARCELONA (Sala de manuscrits)

FONS PROCEDENT DE SANTA CATERINA

-Mn. 1005. P.P. Francesc Camprubí i Pere Martir Anglès, O.P., "Lumen Domus o Anals del Convent de Sta. Catarina, v. y mr. O.P. de Barcelona", vol. 1.

-Mn. 241. Sebastià Agustí Prats, O.P., "Papeles manuscritos e impresos, referentes la mayor parte al Convento de Sta. Catalina v. y mr. O.P. de Barcelona", any 1780.

13.2. FONTES IMPRESSES

AYMERICH, Matthaeo: Nomina et Acta Episcoporum Barcinonensium, (Joannem Nadal Typographum), Barcelona, 1760.

BALUZIUS, Stephanus: Vitae Papparum Avenionensium, (hos est Historia Pontificum Romanorum qui in Gallia sederunt ab anno Christi MCCCIV usque ad annum MCCCXCIV), Nouvelle édition, revue d'après les manuscrits et complétée de notes critiques par G. MOLLAT, IV vols., Paris, 1916-1922.

CABESTANY FORT, Juan F.: Repertorio de Cartas Reales conservadas en el Instituto Municipal de Historia (1269 a 1458), "Documentos y Estudios", Institut Municipal d'Història, (Barcelona, 1966), pp. 57-281.

_____ Crònica del Racional, "Recull de Documents i Estudis", vol. I, fasc. II, Institut Municipal d'Història, (Barcelona, 1921), pp.113-192.

_____ Crònica del regnat de Joan I, amb la transcripció, introducció i notes de F.P. VERRIÉ, (follet publicat pel Marquès de Mura i destinat a l'Associació de Bibliòfils de Barcelona), Barcelona, Nadal de 1950.

_____ Manual de Novells Ardits, vulgarment apellat "Dietari del Antich Consell Barceloní", Documents Històrics inèdits de l'Arxiu Municipal de la Ciutat de Barcelona, 17 vols., Barcelona, 1892-1922.

RUBIÓ y LLUCH, A.: Documents per la Història de la Cultura Catalana Mig-èval publicats per _____, vol.II, (Institut d'Estudis Catalans), Barcelona, 1921.

_____ Rúbriques de Bruniquer o "Ceremonial dels Magnífics Consellers", 5 vols., Barcelona, 1912-1916.

VIEILLARD, Jeanne: Nouveaux documents sur la culture catalane au Moyen Age, "Estudis Universitaris Catalans", vol.XV, (any 1930), pp.21-40.

13.3. TREBALLS

ABADAL, Ramon d': Pere el Cerimoniós i els inicis de la decadència política de Catalunya, (ed.62), Barcelona, 1972.

ABBAD RIOS, Francisco: Zaragoza, "Guías Artísticas de España", (ed. Aries), Barcelona, 1952.

ABBAD RIOS, Francisco: Catálogo Monumental de España. Zaragoza, (C.S.I.C.), Madrid, 1957.

ABBAD RIOS, Francisco: Provincia de Zaragoza, "Guías Artísticas de España", (ed. Aries), Barcelona, 1959.

AGUILAR, Sebastián: Castelló de Ampurias (Historia y Arqueología), "Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa", año I, (octubre-diciembre 1896), pp.382-392.

AGUSTÍ, J., VOLTES, P., VIVES, J.: Manual de Cronología Española y Universal, (C.S.I.C.), Madrid, 1952.

AINAUD DE LASARTE, Joan: Tabla de la Resurrección procedente de Stes. Creus, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol.IV, (Barcelona, 1946), pp.499-505.

AINAUD DE LASARTE, Joan: El contrato de Ordóñez para el Coro de Barcelona, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol.VI, (Barcelona, 1948), pp.375-379.

AINAUD DE LASARTE, Joan: El Toisò d'or a Barcelona, (Aymà-Editor), Barcelona, 1949.

AINAUD DE LASARTE, Joan: Les relacions econòmiques de Barcelona amb Sardenya i la seva projecció artística, "Actes del VI Congrés d'Història de la Corona d'Aragó", (Madrid, 1959), pp.637-645.

AINAUD DE LASARTE, Joan (pres.): Catálogo de la Exposición de Escultura Gótica Gerundense, (Asociación Arqueológica de la Provincia de Gerona), Girona, 1973.

AINAUD DE LASARTE, Joan: La exposición de escultura gótica gerundense, "Revista de Gerona", nº 65, (Gerona, 1973), p.32.

AINAUD DE LASARTE, Joan, GUDIOL, Josep, VERRIÉ, Frederic Pau: Catálogo Monumental de la Ciudad de Barcelona, I (Ed. Plus-Ultra), Madrid, 1947.

ALBAREDA, Anselm Maria: L'Arxiu Antic de Montserrat,
"Analecta Montserratensia", vol.III, (Montserrat,
1919), pp.11-216.

ALBAREDA, Anselm Maria: Cronologia dels darrers
Priors de Montserrat. 1284-1409, "Analecta
Montserratensia", vol.IV, (Montserrat, 1920-1921),
pp.191-261.

ALBAREDA, Anselm Maria: Història de Montserrat,
1ª edició, Monestir de Montserrat, 1931.

ALBAREDA, Anselm Maria: Pere Moragues, escultor i
orfebre, "Estudis Universitaris Catalans",
vol.XXII, (Barcelona, 1936), pp.499-524.

ALCOLEA, Santiago: Artes decorativas en la España
Cristiana (Siglos XI-XIX), "Ars Hispaniae",
vol.XX, (ed. Plus-Ultra), Madrid, 1958.

ALCOLEA, Santiago: Escultura española, (ed.
Polígrafa, S.A.), Barcelona, 1969.

ALCOY, Rosa: "Observaciones sobre la iconografía de
la resurrección de Cristo en la pintura gótica",
Estudios de iconografía medieval española,
(Universitat Autònoma de Barcelona), Bellaterra,
1984, pp.195-377.

ALEGRET, Adolfo: El monasterio de Poblet, (Salvat,
ed.), Barcelona, (s.a.).

ALOMAR, Gabriel: Guillem Sagrera y la arquitectura
gòtica del siglo XV, (ed. Blume), Barcelona, 1970.

ALTISENT, Agustí: Història de Poblet, (ed. Abadia de Poblet), Poblet, 1974.

AMBRÓS i MONSONIS, Jordi: El Monestir de Sant Cugat del Vallès, (ed. Oikos-Tau), Vilassar de Mar, (s.a.).

ARAGÓ, Antoni Maria: Els castells de Blanes i Palafolls i el vescomtat de Cabrera, al segle XIV, "Anales del Instituto de Estudios Gerundenses", vol.XXII, (1974-1975), pp.177-190.

ARCO, Ricardo del: Esmaltes aragoneses, "Vell i Nou", èp. 2ª, vol.I, nº VI, (Barcelona, 1920), pp.186-199.

ARCO, Ricardo del: Zaragoza histórica, Madrid, 1928.

ARCO, Ricardo del: Sepulcros de la Casa Real de Aragón, (C.S.I.C.), Madrid, 1945.

_____ Art européen vers 1400, L', (Huitième exposition sous les auspices du Conseil de l'Europe), Kunsthistorisches Museum, Vienne, 1962; (especialment les pp.264-326, amb text de Theodor MÜLLER).

AZCARATE, José María de: El tema iconográfico del salvaje, "Archivo Español de Arte", vol.XXI, (Madrid, 1948), pp.81-99.

BALAGUER, Victor: Las calles de Barcelona, 2 vols., Barcelona, 1865-1866.

- BALASCH TORRELL, Antonio: San Olegario, Obispo de Barcelona, "Barcelona-Divulgación Histórica", vol.XI, (Aymà-ed.), (Barcelona, 1955), pp.51-54.
- BARON, Françoise: Collèges apostoliques et Couronnement de la Vierge dans la sculpture avignonnaise des XIV^e et XV^e siècles, "La Revue du Louvre et des Musées de France", n^o 3, (Paris, 1979), pp.169-195.
- BARRAQUER y ROVIRALTA, Cayetano: Las Casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX, 2 vols., Barcelona, 1906.
- BASSEGODA i AMIGÓ, Bonaventura: Barcelona Monumental: la Casa de la Ciudad (I, II, III, IV, V), "La Vanguardia", (6 i 18 de maig, i 2, 15 i 29 de juny de 1921).
- BASSEGODA i AMIGÓ, Bonaventura: Santa Maria de la Mar, (Indústries Gràfiques Fille de S. Thomas), Barcelona, 1925.
- BASSEGODA i AMIGÓ, Bonaventura: El arte en España: La Catedral de Barcelona, (ed. Thomas, S.A.), Barcelona, (s.a.).
- BASSEGODA NONELL, Joan: La Catedral de Barcelona. Su restauración. 1968-1972, (Editores Técnicos Asociados-E.T.A.S.A.), Barcelona, 1973.
- BASSEGODA, Joaquín: La Catedral de Gerona, (Asociación de Arquitectos de Cataluña), Barcelona, 1889.

- BATLLE, Carme: "Decadència econòmica i crisi social a la ciutat entre el 1350 i el 1500", dins Història de Catalunya, vol.III, (Salvat, ed.), Barcelona, 1978.
- BATLLE, Carme: Els francesos a la Corona d'Aragó, "Anuario de Estudios Medievales", C.S.I.C., vol.X, (Barcelona, 1980), pp.361-392.
- BERNIS, Carmen: Indumentaria Medieval Española, serie "Artes y Artistas", (Instituto Diego Velázquez), Madrid, 1956.
- BERNIS, Carmen: La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación, "Archivo Español de Arte", vol.XLIII, (Madrid, 1970), pp.193-218.
- BERTAUX, Emile: Pere Moragues, argentier et imagier. Le tombeau de l'Archevêque D. Lope de Luna à Saragosse, "Estudis Universitaris Catalans", vol.III, (Barcelona, 1909), pp.399-403.
- BERTAUX, Emile: Le mausolée de Charles le Noble à Pampelune et l'Art franco-flamand en Navarre, "Gazette des Beaux Arts", (agost, 1909), pp.89-112.
- BERTAUX, Emile: Exposición Retrospectiva de Arte. 1908. Texto histórico y crítico, Zaragoza, 1910.
- BOBER, Harry: André Beauneveu and Mehum-sur-Yèvre, "Speculum", vol.XXVIII, (Cambridge-Massachusetts, 1953), pp.741-753.

- BOCCADOR, Jacqueline: Statuaire Médiévale en France de 1400 à 1530, vol.I, (ed. Les Clefs du Temps), Zoug, 1974.
- BOFARULL, Antonio de: Guía-Cicerone de Barcelona, (Imprenta del Fomento), Barcelona, 1847.
- BOFARULL y BROCÁ, Andrés de: Poblet. (Su origen, fundación, bellezas, curiosidades, recuerdos históricos y destrucción.), 5ª edición, Reus, 1894.
- BORRALLERAS, Joaquim: L'adquisició de la col·lecció Plandiura, "Butlletí deis Museus d'Art de Barcelona", nº 19, vol.II, (Barcelona, 1932), pp.353-395.
- BOTET y SISÓ, Joaquim: Les Monedes Catalanes, vol.II, (Institut d'Estudis Catalans), Barcelona, 1909.
- BRACONS i CLAPÉS, Josep: Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic, (Patronat d'Estudis Ausonencs i Museu i Biblioteca Episcopals de Vic), Vic, 1983.
- CABELLO y LAPIEDRA, Luis María: El Monasterio de Santas Creus, "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", vol.IV, (1896-1897), pp.116-120.
- CABRÉ, Juan: El tesoro artístico de los SS. Corporales de Daroca, "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", vol.XXX, (1922), pp.275-292.

- CALZADA OLIVERAS, José: Las claves de bóveda de la catedral de Gerona, (Diputación Provincial de Gerona-Catedral Basílica de Gerona), (ed. Escudo de Oro), Barcelona, 1975.
- CAMPS POCH, Jaume: Cubells. El Castell, el tresor artístic. Costumari antic i modern, (F. Camps Calmet-editor), Tàrrrega, 1972.
- CAPDEVILA, Sanç: L'Escultura catalana medieval, "La Cruz", (Tarragona, 1921).
- CAPDEVILA, Sanç: La Seu de Tarragona. (Notes històriques sobre la construcció, el tresor, els artistes, els capitulars.), Barcelona, 1935. (Consta com a fascicle anexe de "Analecta Sacra Tarraconensis", vol.X, (1934), pp.VIII-192.)
- CAPDEVILA, Tomàs: El monestir de Stes. Creus, Tarragona, 1935.
- CARRERAS CANDI, Francesc: Geografia de Catalunya. III: La ciutat de Barcelona, (ed. Albert Martin), Barcelona, (s.a)
- CARRERAS CANDI, Francesc: Les aygues y banys de Barcelona, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras", nº 11, Año III, (Barcelona, 1903), pp.115-139.
- CARRERAS CANDI, Francesc: Miscelánea Histórica Catalana, serie II, Barcelona, 1906.
- CARRERAS CANDI, Francesc: La Via Layetana substituint als carrers de la Barcelona mitgeval. Catàlech de la col·lecció gràfica de dita via, (Ayuntamiento de Barcelona), Barcelona, 1913.

CARRERAS CANDI, Francesc: Lo Palau Reyal i la Obra de la Seu, regnant Martí I, dins Homenatge a la Memòria del Rei Martí, (V^e centenari de la seva mort), "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", vol.XXIII, (Barcelona, 1913), pp.137-152.

CARRERAS CANDI, Francesc: Làpida commemorativa de la construcció de la Sala del Consell de Cent (1373), "Il·lustració Catalana", n^o 710, any XV, (Barcelona, 1917), p.21.

CARRERE, Claude: Barcelona, 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi, 2 vols., (ed. Curial), Barcelona, 1978.

CASADEMUNT, Adriano: Santa Catalina. (Recopilación y ampliación de los borradores de la monografía de la iglesia y claustro del derruido convento de PP. Dominicos de Barcelona, que por encargo de la Junta de Comercio de Cataluña practicó en 1837 D. José Casademunt, Barcelona, 1886.

Castells Catalans, Els, vol.III: La Garrotxa, Gironès, Selva, Alt Camp, Alt Penedès, Baix Penedès, Garraf, (Rafael Dalmau, ed.), Barcelona, 1971.

CASTILLO, Alberto del; AINAUD DE LASARTE, Joan: "La Barcelona Medieval", dins Barcelona a través de los tiempos, (ed. Mercedes), Barcelona, 1944, pp.83-214.

Catàleg del Museu Frederic Marés i Deulovol, (Ajuntament de Barcelona), Barcelona, 1979.

Catálogo de la Exposición conmemorativa en ocasión del IV centenario (1373-1973) del Salón de Ciento, (Ayuntamiento de Barcelona-Museo de Historia de la Ciudad), Barcelona, 1974.

Catedral de Barcelona, La, "Boletín de la Sociedad de Atracción de Forasteros", any IV, nº XIII, (Barcelona, 1913).

Centenario del nacimiento de Apeles Mestres, (Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio de la Virreina), (Ayuntamiento de Barcelona), Barcelona, 1954.

CIRICI PELLICER, Alexandre: L'Escultura Catalana, (ed. Moll), Palma de Mallorca, 1957.

CIRICI PELLICER, Alexandre: Arquitectura Gótica Catalana, (ed. Blume), Barcelona, 1968.

CIRLOT, Joan-Eduard: Diccionario de símbolos, (ed. Labor), Barcelona, 1969.

CLÉBERT, Jean-Paul: Dictionnaire du Symbolisme animal. Bestiaire fabuleux, (ed. Albin Michel), Paris, 1971.

COLOMBIER, Pierre du: Les chantiers des cathédrales, (ed. A & J. Picard), Paris, 1973.

COPPENS, Martien: Gothic Choir-Stalls in the Netherlands, 2 vols., Amsterdam-Brussels, (s.a.).

DALMASES, Núria de; JOSÉ PITARCH, Antoni: L'Art gòtic. S. XIV-XV, "Història de l'Art Català", vol.III, (ed. 62), Barcelona, 1983.

DAMIANS i MANTÉ, Alfons: Estreno de la Sala de Cent Jurats. (17 d'Agost de 1373), "La Renaixença", (17 d'Agost de 1903, edició del vespre).

DAMIANS i MANTÉ, Alfons: Capítols de la escarada del portal de la Casa de la Ciutat, "Gaceta Municipal", (Barcelona, 31 de maig de 1916), p.16.

DAVID, Henri: Claus Sluter, (ed. Pierre Tisné), Paris, 1951.

DIAGO, Francisco: Història de la provincia de Aragon de la Orden de Predicadores desde su origen y principio hasta el año mil y seyscientos. Dividida en dos libros, Barcelona, 1599

DIAGO, Francisco: Historia de los victoriosissimos antiguos Condes de Barcelona, (Impr. Sebastián de Comellas), Barcelona, 1603.

DIEULAFOY, Marcel: La Statuaire polychrome en Espagne, (Libr. Hachette), Paris, 1908.

DOMÈNECH i MONTANER, Lluís: Historia y Arquitectura del Monasterio de Poblet, (ed. Montaner i Simon), Barcelona, 1927.

DROUOT, Henri: Le tombeau de Saint-Bertrand-de-Comminges et le thème des pleurents, "Gazette des Beaux Arts", 5^e ép., XII, 1925, pp.253-271.

- DURAN i CAÑAMERAS, Fèlix: La orfebreria catalana,
"Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos",
any XIX, vol.XXXIII, (juny-desembre, 1915)
pp.79-117; 249-302.
- DURAN i CAÑAMERAS, Fèlix: La escultura en Catalunya
en el siglo XV, "Estudio", vol.29, (Barcelona,
1920), pp.277-299.
- DURAN i CAÑAMERAS, Fèlix: La escultura decorativa
y la imagineria en piedra del último período
ojival en Cataluña, "Estudio", vol.31, (Barcelona,
1920), pp.193-218.
- DURAN i CAÑAMERAS, Fèlix: La escultura en los países
que formaron parte de la Corona de Aragón y
especialmente en Cataluña desde el s. V al XVI,
Barcelona, 1924.
- DURAN i CAÑAMERAS, Fèlix: La escultura medieval
catalana, (ed. Caro-raggio), Madrid, 1927.
- DURAN i CAÑAMERAS, Fèlix: D'escultura pobletana,
"Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona",
(1936), pp.353-361.
- DURAN i SANPERE, Agustí: Les estàtues de la
façana gòtica de la Casa de la Ciutat de
Barcelona, "La Veu de Catalunya", (Barcelona,
8 de juliol de 1920), p.5.
- DURAN i SANPERE, Agustí: L'art antic a l'església
de Sta. Maria de Cervera, extret del "Butlletí
del Centre Excursionista de Catalunya", vol.
XXXII, (1922).

- DURAN i SANPERE, Agustí: La Casa de la Ciudad de Barcelona, "Biblioteca de la Sociedad de Atracción de Forasteros", vol.IX, any I, (Barcelona, 1927), pp.1-42.
- DURAN i SANPERE, Agustí: Un monumento que recobra su valor. La fachada antigua de la Casa de la Ciudad de Barcelona, "Barcelona-Atracción", any XVIII, nº 201, (1928), p.5.
- DURAN i SANPERE, Agustí: Una estatua gòtica en un sepulcre barroc, I, "Vida Cristiana", any XVIII, nº 152, (Barcelona, 1931), pp.348-352.
- DURAN i SANPERE, Agustí: Un deixeble del pintor Lluís Borrassà a la Catedral de Barcelona, III, "Vida Cristiana", nº 20, (Barcelona, 1932-1933), pp.123-131.
- DURAN i SANPERE, Agustí: Els retaules de pedra, "Monumenta Cataloniae", 2 vols., (ed. Alpha), Barcelona, 1932 i 1934.
- DURAN i SANPERE, Agustí: Les escultures de Poblet a Poblet, "Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona", vol.IV, (1934), pp.153-163.
- DURAN i SANPERE, Agustí: Els sostres gòtics de la Casa de la Ciutat de Barcelona, "Estudis Universitaris Catalans", vol.XIX, (Barcelona, 1934), pp.76-93.
- DURAN i SANPERE, Agustí: Un gran escultor medieval desconocido, "La Vanguardia", (26 de maig de 1938), s.p..

- DURAN i SANPERE, Agustí: El barrio gótico de Barcelona visto desde Madrid, "Barcelona-Divulgación Histórica", vol.I, (1945), pp.272-275.
- DURAN i SANPERE, Agustí: Visita a la Catedral. Octava jornada: La Capilla del Obispo Escales y el Coro, "Barcelona-Divulgación Histórica", vol.II, (1946), pp.336-342.
- DURAN i SANPERE, Agustí: Visita a la Catedral. Novena jornada: El Coro, sus esculturas y sus tallas, "Barcelona-Divulgación Histórica", vol.III, (1947), pp.15-19.
- DURAN i SANPERE, Agustí: Visita a la Catedral. Decimotercera jornada: Los Claustros, "Barcelona-Divulgación Histórica", vol.III, (1947), pp.94-98.
- DURAN i SANPERE, Agustí: El escudo heráldico de Barcelona, "Barcelona-Divulgación Histórica", vol.III, (1947), pp.225-229.
- DURAN i SANPERE, Agustí: El Museo Marés y las estatuas reales de Poblet, "Barcelona-Divulgación Histórica", vol.III, (1947), pp.177-181.
- DURAN i SANPERE, Agustí: La Casa de la Ciudad. Historia de su construcción. Guía para su visita, (Ayuntamiento de Barcelona), Barcelona, 1951.
- DURAN i SANPERE, Agustí: La Catedral de Barcelona, (Aymà, S.L. ed.), Barcelona, 1952.

DURAN i SANPERE, Agustí: La orden de la Merced, fundación barcelonesa, "Gaceta Municipal", any XL, (Barcelona, 1953), suplement nº 1, pp.2-12.

DURAN i SANPERE, Agustí: El barrio gótico de Barcelona, Barcelona, 1953.

DURAN i SANPERE, Agustí: "L'escultura", dins L'Art Català, dirigit per J. Folch i Torres, vol.I, (Aymà, ed.), Barcelona, 1955.

DURAN i SANPERE, Agustí: La Cathédrale de Barcelonne, Actes del "Congrès Archéologique de France", CXVII^e session, (Société Française d'Archéologie), Paris, 1959, pp.28-36.

DURAN i SANPERE, Agustí: Per a la història de l'art a Barcelona-Glosses a documents dispersos, (Institut d'Estudis Catalans), Barcelona, 1960.

DURAN i SANPERE, Agustí: El Museu Comarcal de Cervera, (Centro Comarcal Leridano), "Boletín Interior Informativo", nº 58, (1962), separata.

DURAN i SANPERE, Agustí: El escultor Pere Moragues, "Diario de Barcelona", (3 de maig de 1970), p.4.

DURAN i SANPERE, Agustí: Barcelona i la seva història. La formació d'una gran ciutat, "Documents de Cultura", (ed. Curial), Barcelona, 1972.

DURAN i SANPERE, Agustí: Pels camins de la història, (Fundació Salvador Vives Casajuana), Barcelona, 1973.

DURAN i SANPERE, Agustí: Barcelona i la seva història: l'art i la cultura, "Documents de Cultura", (ed. Curial), Barcelona, 1975.

DURAN i SANPERE, Agustí: Llibre de Cervera, "Documents de Cultura", (ed. Curial), Barcelona, 1977.

DURAN i SANPERE, Agustí: Los tres recintos murados de Barcelona, (Información Gráfica del Archivo Histórico de la Ciudad), (s.a.).

DURAN i SANPERE, Agustí; AINAUD DE LASARTE, Joan: Escultura gòtica, "Ars Hispaniae", vol.VIII, (ed. Plus-Ultra), Madrid, 1956.

DURLIAT, Marcel: Le Portail du Mirador de la Cathédrale de Palma de Majorque, "Annales Publiées par la Faculté des Lettres de Toulouse", année IX, fascicule 2, (1960), pp.245-255.

DURLIAT, Marcel: Un artiste Picard en Catalogne et a Majorque: Pierre de Saint-Jean, "Caravelle", (1963), pp.111-120.

DURLIAT, Marcel: L'Art Catalan, (ed. Arthaud), Paris, 1963.

DURLIAT, Marcel: L'art en el regne de Mallorca, (ed. Moll), Mallorca, 1964. (Títol de l'obra original: L'art dans le royaume de Majorque, Toulouse, 1964.)

ELIAS, Feliu: La Catedral de Barcelona, (ed. Barcino), Barcelona, 1926.

- ELIAS DE MOLINS, Antonio: Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, Barcelona, 1888.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain: Aspects du mécénat de Charles V. La sculpture décorative, "Bulletin Monumental", (1972), pp.303-345.
- ERLANDE-BRANDENBURG, Alain: Le Portail de Champmol. Nouvelles observations, "Gazette des Beaux-Arts", VI periode, vol.LXXX, (1972), pp.121-132.
- ESPAÑOL, Francesca: Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona), "D'Art", nº 10, (1984), pp.125-176.
- FÀBREGA GRAU, Àngel: Santa Eulalia de Barcelona. Revisión de un problema histórico, (Publicaciones del Instituto Español de Estudios Eclesiásticos. Iglesia Nacional Española), Roma, 1958.
- FARRERAS MUNNER, Miguel: Monografía de la Catedral de Girona, (Fidel Giró, impresor), Barcelona, 1906.
- _____ Fastes du Gothique, Les. Le siècle de Charles V, (Galeries Nationales du Grand Palais, 9 oct.1981-1 fev.1982), (ed. de la Réunion des Musées Nationaux), Paris, 1981.
- FATÀS, Guillermo (coordinador): Guía Histórico-Artística de Zaragoza, "Delegación del Patrimonio Histórico-Artístico", (Ayuntamiento de Zaragoza), Zaragoza, 1982.

- FERGUSON, George: Signos y símbolos en el arte cristiano, (Emecé-editores), Buenos Aires, 1956.
- FERRANDO ROIG, J.: La Basílica de la Merced, (ed. Montaner y Simón), Barcelona, 1941.
- FERRER i CLARIANA, Lluís: Santa Maria de Mataró. La Parròquia. El Temple, Mataró, 1968.
- FERRER i MALLOL, M. Teresa: El Patrimoni reial i la recuperació dels senyories jurisdiccionals en els estats catalano-aragonesos a la fi del segle XIV, "Anuario de Estudios Medievales", vol.VII, (Barcelona, 1970-1971), pp.351-451.
- FITA i COLOMER, Fidel: Els Reys de Aragó y la Seo de Gerona, Barcelona, 1873.
- FLORENSA i FERRER, Adolf: Notas sobre la iglesia de Sta. María de Castellón de Ampurias, "Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona", vol.XXIX, (1947-1948), pp.361-374.
- FLORENSA i FERRER, Adolf: Un arquitecto catalán gótico: Arnau Bargués, "Revista Nacional de Arquitectura", nº 229, (Madrid, 1949).
- FLORENSA i FERRER, Adolf: La Antigua Casa de la Ciudad, (Publicación del Ayuntamiento de Barcelona-fascículo), Barcelona, 1959, s.p..
- FLORENSA i FERRER, Adolf, (et alt.): L'Architecture gothique civile en Catalogne, (Editions de la Fondation Cambó), Mataró-Barcelona, 1935, pp.consult.9-12.

- FLOREZ, Enrique: España Sagrada-vol.XXIX:
Barcelona, (Publicado por la Real Academia
de la Historia), 2ª edición, Madrid, 1859.
- FOLCH i TORRES, Joaquim: L'Arc d'entrada a l'antic
cor de la catedral de la Seu d'Urgell, "Anuari
de l'Institut d'Estudis Catalans", (Barcelona,
1915-1920), pp.804-808.
- FONT, Lamberto: Gerona. La Catedral y el Museo
Diocesano, (ed. Carlomagno), Gerona, 1952.
- FONT i RIUS, Josep M.: Los orígenes del Municipio
Barcelonés, "Barcelona-Divulgación Histórica",
sumari de l'any V, (1948-1949), pp.3-22.
- FONT i SAGUÉ, Norbert: La caricatura en lo chor
de la Seu barcelonina, "La Ilustració
Llevantina", any II, (Barcelona, 1901),
pp.140-141 i 152.
- FORSYTH, William H.: The Virgin and Child in French
Fourteenth Century Sculpture. A Method of
Classification, "Art Bulletin", XXXIX, 1957,
pp.171-182.
- FORT i COGUL, Eufemià: La Nota històrica de Fr.
La Dernosa sobre Stes. Creus, "Butlletí
Arqueològic de Tarragona", nº 40, (1929-1932),
pp.127-132.
- FRANCO MATA, Angela: Escultura gòtica en León,
(Institución "Fray Bernardino de Sahagún" de la
Excmo. Diputación Provincial de León. Patronato
"José María Quadrado", C.S.I.C.), León, 1976.

- FRANCO MATA, Angela: Catálogo de la escultura gótica en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 1980. (Bàsicament, pp.112-113).
- FREIXAS i CAMPS, Pere: Antoni Canet, maestro mayor de la Seo de Gerona, "Revista de Gerona", año XVIII, nº 60, (Girona, 1972), pp.50-60.
- FREIXAS i CAMPS, Pere: L'art gòtic a Girona, segles XIII-XV, (Institut d'Estudis Gironins), Girona, 1983.
- GASCON DE GOTOR, Anselmo: La Seo de Zaragoza, Barcelona, 1939.
- GAZULLA, Faustino D.: La patrona de Barcelona y su santuario, Barcelona, 1918.
- GAZULLA, Faustino D.: La Orden de Nuestra Señora de la Merced. Estudios histórico-críticos, vol. I, Barcelona, 1934.
- GIL FARRÉS, Octavio: Historia de la moneda española, Madrid, 1976.
- GILLERMAN, Dorothy: Gothic Sculpture in American Collections. The Checklist: I. The New England Museums, "Gesta", vol.XXI, 2, (1982), pp.135-156.
- GIRONA i LLAGOSTERA, Daniel: Itinerari del rey En Martí, extret de l'"Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", (Barcelona, 1916).
- GIRONA i LLAGOSTERA, Daniel: Itinerari del Rei en Joan I (1387-1396), "Estudis Universitaris Catalans", vol.XIII, (1928), pp.93-134 i 338-402.

- GUDIOL i CUNILL, Josep: L'Orfebreria en l'Exposició hispano-francesa de Saragoça, "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", (1908), pp.103-149.
- GUDIOL i CUNILL, Josep: L'Indumentaria litúrgica. (Resúm Arqueològich), Vich, 1913.
- GUDIOL i CUNILL, Josep: El Culte de la Mare de Deu de la Mercé a Vich, IV, "Gazeta de Vich", nº 609, (setembre, 1918).
- GUDIOL i CUNILL, Josep: Les creus monumentals de Catalunya, "Centre Excursionista de Catalunya", Barcelona, 1919.
- GUDIOL i CUNILL, Josep: La collecció Flandiura, "Gazeta de les Arts", any I, nº 2, (octubre, 1928), pp.2-14.
- GUDIOL i CUNILL, Josep: Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana, Vic, 1931-1933, 2ª edició, (1902, 1ª edició), 2 vols..
- GUDIOL i CUNILL, Josep: Els trecentistes, 2ª part, Barcelona, (s.a.).
- GUDIOL i RICART, Josep: Las esculturas del Palacio del Rey Martín en Poblet, "Boletín Arqueológico de Tarragona", any XLV, època IV, fasc.1-2, (1945), extracte.
- GUDIOL i RICART, Josep: Barcelona, Guías artísticas de España, (ed. Aries), Barcelona, 1946.

- GUDIOL i RICART, Josep: Borrasá, 1380-1424,
(Instituto Amatller-Arte Hispánico), Barcelona,
1953.
- GUDIOL i RICART, Josep: Pintura gòtica, "Ars
Hispaniae", vol.IX, (ed. Plus-Ultra), Madrid,
1955.
- GUDIOL i RICART, Josep: "Arte antiguo y medieval",
dins Cataluña, "Tierras de España", (ed. Noguer),
Barcelona, 1974.
- GUDIOL i RICART, Josep; AINAUD DE LASARTE, Joan;
ALCOLBA, Santiago: Arte de España. Cataluña,
(ed. Seix Barral, S.A.), Barcelona, 1955.
- 1
GUERIN, Paul: Les petits boulandistes, vol.I,
- 1
GUITERT i FONTSERÉ, Joaquim: Real Monasterio de
Santas Creus, (Imprenta de la Casa Provincial
de Caridad), Barcelona, 1927.
- GUITERT i FONTSERÉ, Joaquim: Real Monasterio de
Poblet, Barcelona, 1929, (3ª edició).
- GUITERT i FONTSERÉ, Joaquim: Curiosidades, leyendas
y tradiciones del Real Monasterio de Stes. Creus,
(Mas Catalonia), La Selva del Camp-Tarragona, 1954.
- HERSEY, George L.: The Aragonese Arch at Naples,
1443-1475, (Yale, University Press), New Haven-
Londres, 1973.

- HUIZINGA, Johan: El otoño de la Edad Media,
(Alianza editorial), Madrid, 1984, (5ª edición).
(Títol de l'obra original: Herbst des
Mittelalters, Leyden, 1923.)
- HUMBERT, André: La sculpture sous les Ducs de
Bourgogne (1361-1483), (Henri Laurens, éditeur),
Paris, 1913.
- HUSBAND, Timothy: The Wild Man. Medieval Myth and
Symbolism, (The Metropolitan Museum of Art),
New York, 1980.
- IVARS, P. Andrés: El mausoleo de la infanta D^a.
Teresa de Entenza en el convento de S. Francisco
de Zaragoza, por el escultor Pedro Moragues,
"Archivo Ibero Americano", nº 73, (Madrid, 1926),
pp.245-250.
- JANKE, R. Steven: Jehan Lome y la escultura gótica
posterior en Navarra, "Institución Príncipe de
Viana", (C.S.I.C.), Pamplona, 1977.
- JULLIAN, René: La sculpture gothique, "Ars Europae",
(ed. Henri Laurens), Paris, 1965-1966.
- JUNYENT, Eduard: Notes inédites sobre el monestir
de Ripoll, "Analecta Sacra Tarraconensia", vol.IX,
(1933), pp.185-225.
- JUNYENT, Eduard: El Monestir de Santa Maria de
Ripoll, (imp. Rieusset), Barcelona, 1975.

KRAUS, Dorothy i Henry: Las silleras góticas españolas, (títol original: The Stalls of Spain), (ed. Alianza), Madrid, 1984.

LABORDE, Alexandre de: Viatge pintoresc i històric. El Principat, (Traducció i pròleg d'Oriol VALLS i SUBIRÁ. Notes de Josep MASSOT i MUNTANER.), Abadia de Montserrat, 1974.

LAVEDAN, Pierre: L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares, (Henri Laurens, editeur), Paris, 1935.

LAZARO, Juan: El vandalismo en una catedral, "La España Moderna", Madrid, 1925.

LEFRANÇOIS-PILLION, Louise: Les statues de la Vierge à l'Enfant dans la sculpture française au XIV^e siècle, "Gazette des Beaux Arts", 6^e, XIV, (1935), pp.129-149 i 204-223.

LBSMES ALCALDE, Fr.: El "Liber Anniversariorum" del antiguo convento de Santa Catalina de Barcelona, "Analecta Sacra Tarraconensia", vol. XII, (1936), pp.519-538.

LLOMPART, Gabriel: El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón, "Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca", any LXXII, n^o 673, (1971), pp. 147-182.

LLOMPART, Gabriel: Miscelánea de Arquitectura y Plástica Sacra mallorquina, "Analecta Sacra Tarraconensia", vol.XLVI, (1973), pp.83-114.

LLOPIS, Angel: La Merced, una imagen recobrada,
 "La Vanguardia", (8 de novembre de 1964), p.49.

LOZOYA, Marqués de; PEÑALOSA, L.F. de: El arte
 gótico en España, (ed. Labor), Barcelona, 1945.

MADURELL i MARIMÓN, Josep M.: Les noces de l'Infant
 Joan amb Martha d'Armanyac, "Estudis
 Universitaris Catalans", vol.XIX, (Barcelona,
 1934), pp.1-57.

MADURELL i MARIMÓN, Josep M.: Pere el Ceremoniós
 i les obres públiques, "Analecta Sacra
 Tarraconensia", vol.XI, (1935), pp.371-393.

MADURELL i MARIMÓN, Josep M.: El palacio real
 mayor de Barcelona. Nuevas notas para su
 historia, "Analecta Sacra Tarraconensia", vol.
 XIII, (Barcelona, 1937-1940), pp.89-112.

MADURELL i MARIMÓN, Josep M.: Pedro Nunyes y
 Enrique Fernandes, pintores de retablos,
 "Anales y Boletín de los Museos de Arte de
 Barcelona", vol.I, (1943), pp.13-91; vol.II,
 (1944), pp.7-65, 25-72 i 11-62, corresponents
 als números 1, 2 i 3 respectivament.

MADURELL i MARIMÓN, Josep M.: Luis Borrassà. Su
 escuela pictórica y sus obras, "La Notaría",
 nº 79, (1944), pp.164-195.

MADURELL i MARIMÓN, Josep M.: Bartolomé Ordóñez.
 (Contribución al estudio de su vida artística
 y familiar.), "Anales y Boletín de los Museos
 de Arte de Barcelona", vol.VI, (1948), pp.345-
 373.

- MADURELL i MARIMÓN, Josep M.: Notes sobre dos retaules de l'altar major de Stes. Creus, "Memorias del Archivo Bibliográfico de Santes Creus", fasc. 2ª, (Stes. Creus, 1948), pp.54-67.
- MADURELL i MARIMÓN, Josep M.: El tracista frey José de la Concepción, "Analecta Sacra Tarraconensia", vol.XXVII, (Barcelona, 1954), pp.59-99.
- MADURELL i MARIMÓN, Josep M.: L'art antic al Maresme. (Del final del gòtic al barroc salomònic). Notes documentals, Mataró, 1970.
- MADURELL i MARIMÓN, Josep M.: Els Reis de Catalunya-Aragó i la Casa Reial de Valldaura, "Estudis d'Història Medieval-Institut d'Estudis Catalans", vol.II, (1970), pp.45-67.
- MADURELL i MARIMÓN, Josep M.: Els dos retaules majors de l'antic convent de Santa Clara de Barcelona, "Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad", (Ayuntamiento de Barcelona), nº XV, (1973), pp.121-136.
- MÂLE, Émile: L'Art Religieux de la Fin du Moyen Age en France, (Lib. Armand Colin), Paris, 1908.
- MÂLE, Émile: L'Art allemand et l'Art français du Moyen Age, 2^e edition, (Lib. Armand Colin), Paris, 1918.
- MARÉS i DEULOVOL, Frederic: Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del monasterio de Santa María de Poblet, (Asociación de Bibliófilos de Barcelona), Barcelona, 1952.

- MARLE, Raimond Van: Iconographie de l'Art Profane au Moyen-Age et à la Renaissance, vol.I: La vie quotidienne, (Hacker Art Books), New York, 1971, (1ª edició, La Haya, 1931).
- MARTINELL, Cèsar: El Monastir de Santes Creus, (ed. Barcino), Barcelona, 1929.
- MARTINELL, Cèsar: Les Monastères cisterciens de Poblet et de Santes Creus, Actes del "Congrès Archéologique de France", CXVII^e Session, (Société Française d'Archéologie), Paris, 1959, pp.99-128.
- MARTORELL, Francesc: Pere Moragues y la Custodia dels Corporals de Daroca, "Estudis Universitaris Catalans", vol.III, (1909), pp.225-232.
- MARTORELL, Francesc: Catalunya Artística: Catedral de Barcelona, (Llibreria Verdaguer), Barcelona, 1929.
- MAS, Josep: Notes Històriques del Bisbat de Barcelona, vol.I: Taula dels altars i capelles de la Seu de Barcelona, (Est. Tipogr. Eugeni Subirana), Barcelona, 1906.
- MAS, Josep: Notes Històriques del Bisbat de Barcelona, vol.VIII: Lo Fossar de la Séu de Barcelona y ses inscripcions funeraries, (Est. Tipogr. Eugeni Subirana), Barcelona, 1911.
- MAS, Josep: La capella de Sant Sever a la Seu de Barcelona, "El Correo Catalán", (6 de novembre de 1912).

- MAS, Josep: Guía-Itinerario de la Catedral de Barcelona, (La Renaixença, Imp.), Barcelona, 1916.
- MAS, Josep: Inventari de la Capella de Sant Oleguer de la Seu de Barcelona, "El Correo Catalán", (24 de juny de 1922), p.3.
- MAS, Josep: Nota Histórica. Inventari de la Sagristia de la Seu de Barcelona, pres en 1522, (Librería Católica Pontificia), Barcelona, 1923.
- MAS, Josep: Traslació del cos íntegre de Sant Oleguer a la capella a el dedicada en la Seu de Barcelona, "El Correo Catalán", (6 de març de 1927), p.2.
- MAS, Josep: Extranyament y retorn de la Mare de Deu de la Mercé de Barcelona al seu temple. 1808-1814, "El Correo Catalán", (23 de juliol de 1931).
- MATEO GOMEZ, Isabel: Algunos temas profanos en las sillerías de coro góticas españolas, "Archivo Español de Arte", nº 170, (1970), pp.181-192.
- MATEO GOMEZ, Isabel: Temas iconográficos interpretados por el Maestro Rodrigo Alemán en la sillería de la Catedral de Toledo, "Goya", nº 105, (Madrid, 1971), pp.158-163.
- MATEO GOMEZ, Isabel: El "Roman de Renard" y otros temas literarios tallados en las sillerías de coro góticas españolas, "Archivo Español de Arte", nº 180, (1972), pp.387-399.

- MATEO GOMEZ, Isabel: La crítica de costumbres en las sillerías góticas españolas, "Traza y Baza", (Cuadernos Hispanos de Simbología, Arte y Literatura), nº 4, (Barcelona-Palma de Mallorca, 1974), pp.43-50.
- MATEO GOMEZ, Isabel: Hércules en las sillerías góticas españolas, "Archivo Español de Arte", vol.XLVIII, (1975), pp.43-55.
- MATEO GOMEZ, Isabel: Fábulas, refranes y emblemas en las sillerías de coro góticas españolas, "Archivo Español de Arte", vol.XLIX, nº 194, (1976), pp.145-160.
- MATEO GOMEZ, Isabel: Alegorías de los conversos o alboragues y del Amor en Sevilla y Barcelona, "Archivo Español de Arte", nº 199, (1977), pp. 316-323.
- MATEO GOMEZ, Isabel: Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro, (C.S.I.C.), Madrid, 1979.
- MAYER, Augusto L.: El estilo gótico en España, (Espasa-Calpe, S.A.), Madrid, 1929.
- MAYER, Augusto L.: Historia de la pintura española, (Espasa-Calpe, S.A.), Madrid, 1942, 2ª edición.
- MICHEL, André: Histoire de l'Art, tom.2: Formation, expansion et evolution de l'art gothique, vol.II, (Lib. Armand Colin), Paris, 1906.

- MILICUA, José: Nuevas sobre Ordóñez y Silóes en Nápoles, "Archivo Español de Arte", vol. XXIV, (1951), pp. 331-334.
- MITJÁ, Marina: Seis monumentos barceloneses en el siglo XVIII, "La Notaría", (Barcelona, 1946), separata.
- MONSALVATJE y FOSSAS, Francisco: Nomenclator Histórico de las iglesias parroquiales y rurales, santuarios y capillas de la provincia de Gerona, vol. XVI, (Imp. J. Bonet), Olot, 1908, (vid. p. 179).
- MORGANSTERN, Anne McGee: Pierre Morel, Master of Works in Avignon, "The Art Bulletin", vol. 58, nº 3, (1976), pp. 323-349.
- MORTET, M. Victor: Notes historiques et Archéologiques sur la Cathédrale, le Cloître et le Palais Archiépiscopal de Narbonne (XIII-XVI siècles), Paris-Toulouse, 1899.
- MÜLLER, Theodor: Sculpture in the Netherlands, Germany, France, Spain: 1400-1500, "The Pelican History of Art", (Penguin Books), Londres, 1966.
- ORDUÑA VIGUERA, Emilio: La talla ornamental en madera, (Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, S.A.), Madrid, 1930.
- ORUETA, Ricardo de: La escultura funeraria en España. (Provincias de Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara), Madrid, 1919.

- OURSEL, Charles: L'Art en Bourgogne, (B. Arthaud), Paris, 1953.
- PALAU i DULCET, Antoni: Conca de Barberà. II: Guia de Poblet, Barcelona, 1931.
- PALAU i DULCET, Antoni: Conca de Barberà. III: Guia de la Conca, Barcelona, 1932.
- PALOL i SALELLAS, Pere de: Gerona, "Guías Artísticas de España", (ed. Aries), Barcelona, 1953.
- PALOL i SALELLAS, Pere de: Gerona monumental, "Los Monumentos Cardinales de España", vol.XVIII, (ed. Plus-Ultra), Madrid, 1955.
- PELLICER i PAGÉS, Josep M.: El monasterio de Ripoll, (Establecimientos Tipográficos de Manuel Llech), Gerona, 1872.
- PI i ARIMON, Andrés Avelino: Barcelona antigua y moderna, 2 vols., (Libr. Tomás Gorchs), Barcelona, 1854.
- PIFERRER, Pablo: Recuerdos y Bellezas de España, vol.I: Principado de Cataluña, Barcelona, 1839.
- PIFERRER, Pablo: Recuerdos y Bellezas de España, vol.II: Mallorca, Barcelona, 1842.
- PIFERRER, Pablo; PI MARGALL, Francisco: España. Sus monumentos y artes-Su naturaleza e historia. Cataluña, (con notas y adiciones de D. Antonio Aulestia Pijoan), vol.I: Barcelona, (ed. de Daniel Cortezo), Barcelona, 1884.

- PIFERRER, Pablo; QUADRADO, José M.: Recuerdos y Bellezas de España. Aragón, Barcelona, 1844.
- PIJOAN, Josep: Arte Gótico, "Summa Artis", vol.XI, (Espasa-Calpe, S.A.), Madrid, 1965.
- PIÑOL i ANDREU, Ramon: Heráldica de la catedral de Barcelona, Barcelona, 1948. (Pròleg de A. DURAN i SANPERE.)
- PUIG, Ignasi: Testaments Comtals del Pallars Sobirà, "Urgellia", vol.4, (1981), pp.293-333.
- PUIG i CADAFALCH, Josep: Santa Maria de la Seu d'Urgell, Barcelona, 1918.
- PUIG i CADAFALCH, Josep: El problema de la transformació de la catedral del Nord importada a Catalunya, "Miscel·lània Prat de la Riba", (Institut d'Estudis Catalans, I), Barcelona, 1921.
- PUIG i CADAFALCH, Josep; MIRET i SANS, J.: El Palau de la Diputació General de Catalunya, extret de l'"Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", 1909-1910, (Barcelona, 1911), pp. 385-480.
- PUIG y PUIG, Sebastián: Episcopologio de la Sede Barcinonense, (Biblioteca Balmes), Barcelona, 1929.
- PUIGGARI, M.: Catalogue biographique des évêques d'Elne, (Imp.^{rie} de J.B. Alzine), Perpignan, 1842.

- PUIGGARÍ i LLOBET, Josep: Novas desconegudes sobre dos joyells del art català, "La Renaxensa", Any IV, nº 9, (Barcelona, 31 de març de 1874), pp.110-111.
- PUIGGARÍ i LLOBET, Josep: Garlanda de joyells, Barcelona, 1879.
- PUIGGARÍ i LLOBET, Josep: Noticia de algunos artistas catalanes inéditos, "Memorias de la Academia de Buenas Letras", vol.III, (Barcelona, 1880), pp.71-103 i 265-306.
- PUIGGARÍ i LLOBET, Josep: Cor de la Seu de Barcelona, "L'Avens Literari-Artistich-Cientifich", nº 20, (Barcelona, 1883), pp.81-85.
- PUJOL, Amadeu: Real Santuario de la Merced. (Notas Históricas), Barcelona, 1916.
- PUT, A. Van de: An Esmail d'Arragon, "The Burlington Magazine", vol.VIII, (1905-1906), pp.421-426.
- QUARRÉ, Pierre: Le Musée de Dijon, (Palais des Etats de Bourgogne), Dijon, 1966.
- QUARRÉ, Pierre: Les Pleurants dans l'Art du Moyen Age en Europe, (Musée des Beaux-Arts de Dijon-Palais des Ducs de Bourgogne), Dijon, 1971.
- QUARRÉ, Pierre: Claux de Werve et la sculpture bourguignonne dans le premier tiers du XV^e siècle, (Musée de Dijon-Palais des Ducs de Bourgogne), Dijon, 1976.

- QUARRÉ, Pierre: La Sculpture en Bourgogne á la fin du moyen áge, (Office du Livre), Friburg, 1978.
- QUINTERO ATAURI, Pelayo: Sillerías de coro españolas, "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", vol.XV, (1907), pp.28-44, 53, 86, 126, 168 i 219; vol.XVI, (1908), pp.16 i 88.
- QUINTERO ATAURI, Pelayo: Los asuntos profanos en las esculturas de las iglesias españolas, "Museum", vol.II, (Barcelona, 1912), pp.128-148.
- RÀFOLS, Josep F.: Las cien mejores obras de la escultura española, Barcelona, 1943.
- RÀFOLS, Josep F.: Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña, 3 vols., (ed. Millá), Barcelona, 1951-1954.
- RBAU, Louis: Iconographie de l'art chrétien, 3 vols., Paris, 1956.
- RECHT, Roland: Torsion et hanchement dans la sculpture gothique, "Gesta", vol.XV, 1, AND, 2, (1976), pp.179-184.
- REMNANT, G.L.; ANDERSON, M.D.: A Catalogue of Misericords in Great Britain. An Essay on their Iconography, Oxford, 1969.
- RIBER, Llorenç: Els Sants de Catalunya (Cicle Comtal, III), vol.V: Els Fundadors, (ed. Catalana, S.A.), Barcelona, 1922.

RIERA i VIADER, Sebastià: L'expansió comercial catalana a la baixa edat mitjana, "Quaderns d'Història Econòmica de Catalunya", vol.XXI, (Barcelona, 1980), pp.73-79.

RIQUER, Martí de: L'Arnès del Cavaller. (Armes i armadures catalanes medievals.), (ed. Ariel), Barcelona, 1968.

RIQUER, Martí de: Heràldica catalana des de l'any 1150 al 1550, 2 vols., (Quaderns Crema), Barcelona, 1983.

ROGGEN, Damien: Jehan Mone, artiste de l'Empereur, (Separata de: "Gentse Bijdragen lot de Kunstgeschiedenis", XIV, -Contribuciones a la Historia del Arte-, (Amberes, 1953), pp.207-246.

ROGGEN, Damien: Les sculptures de la "Puerta del Mar" ou "del Mirador" á Palma, "Festschrift Friedrich Winkler", pp.64-67.

ROSSELLÓ, Manuel: Una joya de la escultura catalana. El coro de la Catedral barcelonesa, "Barcelona-Atracción", nº 330, (1951), pp.77-83.

ROWE, Donald F.: The Martin D'Arcy Gallery of Art at Loyola University of Chicago, "Art Journal", nº 32, (1973), pp.433-438.

RUBIÓ i LLUCH, Antoni: La cultura catalana en el regnat de Pere III, "Estudis Universitaris Catalans", vol.VIII, (Barcelona, 1914), pp. 219-247.

- RUBIÓ i LLUCH, Antoni: La Grècia catalana des de la mort de Frederic III fins a la invasió navarresa (1377-1379), "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", vol.VI, (anys 1915-1920), pp.127-199 (consultades les pàgines 181-193).
- SACS, Joan: La decoració del Saló de Cent, "La Publicitat", (25 i 29 de maig de 1925).
- SALAS i RICOMÀ, Ramon: Monasterio de Poblet. (Guía histórica y artística.), Tarragona, 1893.
- SALRACH, Josep M.; DURAN, Eulàlia: Història dels Països Catalans. Dels orígens a 1714, vol.2, (ed. Edhasa), Barcelona, 1981.
- SANPERE i MIQUEL, Salvador: Topografía antigua de Barcelona. Rodalia de Corbera, (publ. por Ayuntamiento de Barcelona), Barcelona, 1890.
- SANPERE i MIQUEL, Salvador: Los Cuatrocentistas Catalanes, vol.I (Libr. L'Avenç), Barcelona, 1906.
- SCHER, Stephen K.: André Beauneveu and Claus Sluter, "Gesta", vol.VII, (1968), pp.3-14.
- SEBASTIAN, Santiago: El Portal del Mirador de la Catedral de Palma, (Sección inaugural del curso académico 1969-1970), (Universidad de Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras. Sección de Palma de Mallorca).

- SEBASTIAN, Santiago: "Arte", dins Baleares,
 "Tierras de España", (ed. Noguer), Barcelona,
 1974.
- SENTENACH, Narciso: Bosquejo histórico sobre la
 orfebrería española. VIII: Orfebrería ojival,
 "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos",
 vol.XIX, nº 9, (1908), pp.161-181.
- SERRA i RÀFOLS, Elies: La nau de la Seu de Girona,
 "Miscel·lània Puig i Cadafalch", Institut
 d'Estudis Catalans, (Barcelona, 1947-1951),
 pp.185-208.
- SERRANO SANZ, Manuel: Documentos relativos a la
 pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV,
 "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos",
 vol.XXXIII, (1915), pp.411-428 i vol.XXXV,
 (1916), pp.409-421.
- SOLDEVILA, Ferran: Història de Catalunya, 3 vols.,
 (ed. Alpha), Barcelona, 1962, 2ª edició.
- SORIANO, Ramon: Apuntes per la Monografia de la
 Catedral Basílica de Santa Creu y Santa Eulalia
 de Barcelona, (Llib. L'Avenç), Barcelona, 1892.
- STARRABBA, Rafael; BALAGUER y MERINO, Andrés;
 SALINAS, Antonino: Di un documento inedito relativo
 a una icona fatta dipingere in Catalogna da
 Pietro di Queralt per la Cattedrale di Monreale,
 esistente in un archivio notarile della città di
 Barcellona (Spagna), "Archivio Storico
 Siciliano", Pubblicazione periodica della
 Società Siciliana per la Storia Patria, Nuova
 Serie, Anno IV, fasc.IV, (Palermo, 1880), pp.
 458-468.

- STREET, George Edmund: La Arquitectura gótica en España, (ed. Saturnino Calleja, S.A.), Madrid, 1926. (Títol original: Some Account of Gothic Architecture in Spain, vol.II, Londres-Toronto, 1914.)
- SUTRÀ i VIÑAS, Joan: El retaule de la Mare de Deu de la catedral de Tarragona, "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", vol.XLV, (Barcelona, 1935), pp.18-31.
- TÁMARO, Eduart: Guía histórico-descriptiva de la Sta. Iglesia Catedral Basílica de Barcelona, Barcelona, 1882.
- TÁMARO, Eduart: Cadira pontifical de lo Cor de la Catedral de Barcelona, "La Ilustració Catalana", any IV, n^o 84, (Barcelona, 1883), p.99.
- TARRÉ, Josep: Ignoràncies i amenaces contra el traçallat del cor de la nostra Catedral, extret de "Vida Cristiana", (Barcelona, 1929).
- TASIS i MARCA, Rafael: Barcelona. Imatge i Història d'una ciutat, (Rafael Dalmau, ed.), Barcelona, 1961.
- TASIS i MARCA, Rafael: Pere el Cerimoniós i els seus fills, "Biografies Catalanes", n^o VII, (ed. Vicens Vives), Barcelona, 1962, 2^a edició.
- TERÉS i TOMÀS, M.Rosa: Pere çà Anglada, maestro del coro de la catedral de Barcelona: Aspectos documentales y formales, "D'Art", n^o 5, (Barcelona, 1979), pp.51-64.

- TERÉS i TOMÀS, M.Rosa: Arnau Bargués, arquitecto de la ciudad de Barcelona: nuevas aportaciones documentales, "Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'", IX, (Zaragoza, 1982), pp.72-86.
- TERÉS i TOMÀS, M.Rosa: Una nova aportació a l'obra d'Antoni Canet, "D'Art", nº 8-9, (Barcelona, 1983), pp.201-204.
- TERÉS i TOMÀS, M.Rosa: Macià Bonafé y el coro de la catedral de Barcelona. Nuevas consideraciones en torno a su intervención, "Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'", (Zaragoza), en prensa.
- TINTO, Margarita: Notas para un catálogo de los monumentos... de la ciudad de Barcelona, "Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad de Barcelona", nº 9, (Barcelona, 1966), pp.99-100.
- TODA i GÜELL, Eduard: Panteones Reales de Poblet, Tarragona, 1935.
- TORRES BALBAS, Leopoldo: Arquitectura gótica, "Ars Hispaniae", vol.VII, (ed. Plus-Ultra), Madrid, 1952.
- TORRES y ORIOL, Isidro: Barcelona Histórica, Barcelona, .
- TRENS, Manuel: El museo diocesano, "Barcelona-Atracción", nº 199, any XVIII, (Barcelona, 1928).

- TRENS, Manuel: María. Iconografía de la Virgen en al arte español, (ed. Plus-Ultra), Madrid, 1946.
- VERDIER, Philippe: Le Duc de Berry et ses artistes, "L'Oeil", nº 164-165, (1968), pp. 12-29, 47 i 103-104.
- VERDON, Jean: Les Loisirs au Moyen Age, (Librairie Jules Tallandier), Paris, 1980.
- VERRIÉ, Frederic-Pau: La Iglesia de los santos Justo y Pastor, col. "Barcelona histórica y monumental", (ed. Aymà), Barcelona, 1944.
- VERRIÉ, Frederic-Pau: Un arquitecto de la Barcelona medieval. Arnau Bargués y sus obras, "Barcelona-Divulgación Histórica", vol.IV, (Barcelona, 1945), pp.146-152.
- VERRIÉ, Frederic-Pau: Mallorca, "Guías Artísticas de España", (ed. Aries), Barcelona, 1948.
- VERRIÉ, Frederic-Pau: El arquitecto Bernat Roca y sus obras barcelonesas, "Barcelona-Divulgación Histórica", vol.VIII, (1951), pp.246-248.
- VERRIÉ, Frederic-Pau: Barcelona antigua, "Los Monumentos Cardinales de España", vol. XII, (ed Plus-Ultra), Madrid, 1952.
- VERRIÉ, Frederic-Pau: Miguel Angel en Barcelona, "Voy", (Barcelona, 11 de març de 1952), p.18.
- VERRIÉ, Frederic-Pau: Montserrat, "Los Monumentos Cardinales de España", vol.IX, (ed. Plus-Ultra), Madrid, (s.a.).

- VILAR, Pierre: Oro y Moneda en la historia. 1450-1920, (ed. Ariel), Barcelona, 1969.
- VINYOLES i VIDAL, Teresa M.: Les barcelonines a les darreries de l'Edat Mitjana (1370-1410), "Fundació Salvador Vives Casajuana", Barcelona, 1976, especialment pp.82-105.
- VINYOLES i VIDAL, Teresa M.: La casa i l'obrador d'un esmolet de Barcelona a finals del segle XIV, "Cuaderns d'Història Econòmica de Catalunya", XV, (Barcelona, 1976), separata.
- VINYOLES i VIDAL, Teresa M.: La família de l'il·luminador de llibres Arnau de la Pena, "Estudios Históricos y Documentos de los archivos de protocolos", vol.VII, (Barcelona, 1979), pp.87-108.
- VINYOLES i VIDAL, Teresa M.: Ajudes a Donzelles pobres a maridar, dins "La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña medieval", (C.S.I.C.), Barcelona, 1980, pp.295,362.
- VIÑAZA, Conde de la: Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez, vol.I: Edad Media, Madrid, 1894.
- VIVES, José: Juan Fernández de Heredia, Gran Maestro de Rodas. Vida, obras, formas dialectales, "Analecta Sacra Tarraconensia", vol.III, (Barcelona, 1927), pp.121-191.

VOLTES i BOU, Pere: Las fuentes antiguas de Barcelona, "Divulgación Histórica", vol.XIII, (Barcelona, 1970), pp.79-81.

WITTKOWER, Rudolf: La escultura: procesos y principios, (ed. Alianza), Madrid, 1980, (títol original: Sculpture).

XIMENEZ DE EMBUN y VAL, Tomás: Descripción histórica de la Antigua Zaragoza, Zaragoza, 1901.

YARZA LUACES, Joaquín: La Edad Media, "Historia del Arte Hispánico", (ed. Alhambra), Madrid, 1978.

YARZA LUACES, Joaquín: El pintor en Cataluña hacia 1400, "Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'", (Zaragoza), en prensa.

YEPES, Antonio: Crónica general de la Orden de San Benito, patriarca de los religiosos, vols. IV-VII, Valladolid, 1621.

13. 3. ADDENDA

BOFARULL y MASCARÓ, P. Próspero: Los Condes de Barcelona vindicados, tomo II, Barcelona, 1836.

CAMPANY y DE MONPALAU, Antonio de: Memorias Históricas sobre la Marina, Comercio y Artes de la ciudad de Barcelona, 4 vols., Madrid, 1779 (1er. i 2on. vols.) i 1792 (3er. i 4rt. vols.). Reedició anotada amb la col·laboració de E. GIRALT i RAVENTÓS i C. BATLLE i ALLART, 2 vds., Barcelona, 1963.

CARRERAS CANDI, Francesc: Les obres de la catedral de Barcelona, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras", vol.VII, (Barcelona, 1913-1914), pp.22-30, 128-136, 302-317 i 510-515.

LESMES ALCALDE, Fr.: El "Liber Anniversariorum" del antiguo convento de Santa Catalina de Barcelona, "Analecta Sacra Tarraconensia", vol.XIII, (1936), pp.519-538.

MADURELL i MARIMÓN, J.M.: El Arte en la Comarca Alta de Urgel, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol.III, 4, (1945), pp. 259-340 i vol.IV, 1-4, (1946), pp.9-172 i 297-416.

MADURELL i MARIMÓN, J.M.: Contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (siglos XIV-XVI), "Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos", I, (Barcelona, 1948), pp.105-199.

MADURELL i MARIMÓN, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, I: Texto. Apéndice documental. Índices, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol.VII, (1949), pp.1-328.

MADURELL i MARIMÓN, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, II: Apéndice documental, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol.VIII, (1950), pp.9-388.

MADURELL i MARIMÓN, J.M.: El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras, III: Addenda al apéndice documental, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol.X, (1952), pp.9-366.

MADURELL i MARIMÓN, J.M.: Notas documentales sobre el coro de la Seo de Barcelona, "Archivo Español de Arte", vol.XXXI, nº 124, (Madrid, 1958), pp.343-346.

MAS, Josep: Notas sobre antics pintors a Catalunya, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras", vol.VI, (Barcelona, 1911-1912), pp.216, 250, 307 i 430.

MAS, Josep: Notes d'esculptors antics a Catalunya, "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras", vol.VII, (Barcelona, 1913-1914), pp.115-128 i 185-193.

MONFAR SORS, Diego de: Historia de los Condes de Urgel, vol.II, "Documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón", publicats per BOFARULL i MASCARÓ, Próspero, Barcelona, 1853.

VILLANUEVA, Jaime de: Viage literario a las iglesias de España, tomo VII: Viage a la iglesia de Vique, Valencia, 1821.

VILLANUEVA, Jaime de: Viage literario a las iglesias de España, tomo XII: Viage a Urgel y a Gerona, Madrid, 1850.

VILLANUEVA, Jaime de: Viage litarario a las iglesias de España, vol.XIV: Viage a Gerona, (Real Academia de la Historia), Madrid, 1850.

VILLANUEVA, Jaime de: Viage literario a las iglesias de España, tomo XXI: Viage a Mallorca, Madrid, 1851.

VILLANUEVA, Jaime de: Viage literario a las iglesias de España, vol.XVIII: Viage a Barcelona, Madrid, 1852.