

# L'ESCUPTOR JOAN DE TOURNAI A CATALUNYA

PER

FRANCESCA ESPAÑOL i BERTRAN

## INTRODUCCIÓ

En el context de l'art figuratiu del primer tres-cents a Catalunya, és incontestable el paper que tenen per un conjunt d'artífexs arribats del nord de França i Flandes cap a l'any 1300. Els corresponents apel·latius d'origen: Tournai, Guines, Montbray, Bonneuil, Saint-Quintin, el més genèric *de França*,<sup>1</sup> ens els descobreixen. Atesta la documentació, es tracta majoritàriament d'escultors, i l'anàlisi de les seves realitzacions conservades evidencia fins a quin punt fou transcendental la seva incorporació al món artístic català del moment, ja que els devem la introducció del nou llenguatge formal gòtic.

D'entre el conjunt de mestres censats i més o menys coneguts a partir d'obra documentada, destaca Joan de Tournai, actiu a Girona durant els anys 20 del segle XIV i reconegut d'antic com autor del sepulcre de Sant Narcís

<sup>1</sup>Sobre això: M. DURLIAT, "Sculpteurs français en Catalogne dans la première moitié du XIVe. siècle", *Pallas*, VIII, 1959, pp. 91-103. A les notícies que es recullen poden afegir les relatives a Guillem de Tournai (radicat a l'Espluga de Francolí entre 1300 i 1324) donades a conèixer per A. ALTI-SANT, "El autor de la tumba de Jaime Sarroca". *X Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. III, (Saragossa 1976), Saragossa 1982, p. 281-285. Per a les que es refereixen a l'escultor Jacques de Francia vegeu més endavant la nota 18. Per a Tomàs de Sant Quintí, lapicida francès radicat a Tortosa vers el 1318, (P. M. de BARCELONA, "La cultura catalana durant el regnat de Jaume II", *Estudis Franciscans*, 93, 1991, doc. 348, p. 409-410). Pel que fa a Pere Bonhuil, hem proposat llegir el nom com Bonneuil a F. ESPAÑOL BERTRAN, "La catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentistas", *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida 1991, p. 185, nota 36.

custodiat a l'església de Sant Feliu d'aquella ciutat<sup>2</sup>. A pesar de quedar definida la identitat formal del mestre a partir d'aquesta obra, i tot i haver-se donat a conèixer l'any 1911 l'extracte d'un document fins aleshores inèdit que permetia relacionar-lo amb un nou sepulcre conservat, aquest cop a la catedral de Barcelona<sup>3</sup>, resta encara per fer l'avaluació definitiva de la seva personalitat artística<sup>4</sup>, de la mateixa manera que falta per conciliar tot el que era conegut documentalment sobre ell fins ara (fet que havia portat la historiografia a considerar-lo tradicionalment escultor), amb la notícia donada a conèixer darrerament que l'identifica com a vidrier<sup>5</sup>.

El nostre propòsit en aquest apropament a l'art de Joan de Tournai que encetem no persegueix resoldre tots els interrogants, però sí contribuir a definir, un cop analitzats els perfils de la seva personalitat artística, la seva real aportació al panorama del primer tres-cents català. En aquest sentit, creiem imprescindible recollir per primer cop com a apèndix d'aquest estudi la transcripció dels dos documents coneguts fins ara sobre l'artífex (la tercera referència és només indirecta), i, de retruc, revisar, a partir d'ells, el que se sap de la seva activitat laboral. D'altra banda, tractarem de trobar una explicació convincent al fet que els instruments coneguts sobre Joan de Tournai al·ludeixen a obres conservades que formalment quan es contrasten tenen poc a veure entre elles, constatació que indefectiblement condueix a una nova qüestió: la dels límits de l'empresariat artístic a la Catalunya trescentista, tema que mai s'ha plantejat a propòsit del nostre artista.

<sup>2</sup>Varen recollir aquesta informació: P. PIFERRER; F. PI Y MARGALL, *Cataluña II* ("España, sus monumentos y su arte, su naturaleza e historia"), Barcelona 1884, p. 126. Aquesta notícia es complementa amb la que ha donat a conèixer més recentment P. FREIXAS i CAMPS, *L'Art gòtic a Girona*, Barcelona-Girona 1983, p. 106, nota 22.

<sup>3</sup>Mn. J. MAS, *Lo Fossar de la Sèu de Barcelona y ses inscripciones funerarias* ("Notes històriques del Bisbat de Barcelona" VIII), Barcelona 1911, pp. 61, 175-176.

<sup>4</sup>S'han referit a l'artífex: J. AINAUD, J. GUDIOL, F.-P. VERRIE, *La ciudad de Barcelona. Catálogo monumental de España*, Madrid 1947, p. 54, fig. 184; A. DURAN SANPERE, J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica*, ("Ars Hispaniae" VIII), Barcelona, 1956, p.203-204; M. DURLIAT, *Sculpteurs français en Catalogne...*, p. 96-97; J. YARZA, *La Edad Media* ("Historia del Arte Hispánico" II), Madrid 1980, p. 314; P. FREIXAS i CAMPS, *L'Art gòtic a Girona*, p.106-107; N. de DALMASES; A. JOSE PITARCH, *L'art gòtic segles XIV-XV*, ("Història de l'Art Català" III), Barcelona 1984, p. 116-117; P. FREIXAS, "Jean de Tournai ?, Sepulcre de Sant Narcís", *Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, (catàleg d'exposició), Barcelona 1989, p. 264-265. També: M. BEAULIEU, V. BEYER, *Dictionnaire des sculpteurs français du Moyen Age*, París 1992, p. 34.

<sup>5</sup>Vegeu la nota 18.

Les primeres notícies sobre un mestre Joan relacionat amb el sepulcre de Sant Narcís de Girona foren donades a conèixer per la historiografia durant el segle XIX. Es tractava d'una referència indirecta en la qual s'al·ludia a un mestre d'aquest nom que obrava el sepulcre de Sant Narcís a Sant Feliu de Girona<sup>6</sup>, enllestit totalment el 29 d'octubre de 1328, data en què va traslladar-s'hi solemnement el cos<sup>7</sup> (fig. 1). Aquesta imprecisa informació va poder-se relacionar, amb el temps, amb una de nova. Mn. Josep Mas havia localitzat un document a l'arxiu de la catedral de Barcelona, el contingut del qual va donar a conèixer dins un dels volums de les seves *Notes històriques...* (1911). Era el contracte subscrit l'any 1327 entre Hug de Cardona, ardiaca de la seu, i el mestre Joan de Tournai, originari de *Flandria*, per l'obra de dos sepulcres que s'havien de destinar a la capella de Sant Antoni<sup>8</sup>. Un dels dos monuments s'havia conservat, la qual cosa provava inequívocament que el projecte s'havia dut a terme<sup>9</sup>, extrem que va poder confirmar-se per una nova via anys més tard. Tot i això, el mestre Joan del sepulcre gironí i el nou artífex actiu a la catedral de Barcelona eren encara aleshores dues personalitats independents. No fou fins uns anys després que s'arribà a la identificació d'ambdós. Va fer-ho A. Duran i Sanpere l'any 1932 als seus *Retaules de pedra...*<sup>10</sup>. Temps després, ell mateix va donar a conèixer més informació documental sobre la capella de Sant Antoni de la catedral de Barcelona que aclaria el perquè de la desaparició dels sepulcres confeccionats per encàrrec d'Hug de

<sup>6</sup>Vegeu la nota 2.

<sup>7</sup>Sobre les vicissituds d'aquesta relíquia, ultra les referències contingudes a A. MERINO, J. DE LA CANAL, *España Sagrada XLIII: De la Santa Iglesia de Gerona en su estado antiguo*, Madrid 1819, p. 34-44, 298-322, 307-322, vegeu també: J. FABRELLAS y AGUSTÍ, *Noticias históricas del glorioso San Narciso. Obispo y patrono*, Gerona 1901. J. MERCADER Y BOHIGAS, *Vida e historia de San Narciso*, Gerona 1954, especialment p. 105 i s.

<sup>8</sup>Tot i la localització del contracte, Mn. Mas només va publicar-ne un resum (vegeu la nota 3). La primera transcripció íntegra del document varem incorporar-la al capítol dedicat a la família Cardona en la nostra tesi doctoral (F. ESPAÑOL BERTRAN, *La escultura gòtica funeraria en Cataluña -siglo XIV-*, Universitat de Barcelona 1987, vol. I, p. 339-343) i avui la publiquem per primer cop a l'apèndix número 2 del present estudi. Per a una valoració d'aquests enterraments monumentals en el context dels restants de la família Cardona als segles baix-medievals, *Ibidem*.

<sup>9</sup>El sepulcre, segons explica Mn. J. Mas (vegeu la nota 3), va ser localitzat vers el 1911, encastat a la paret de la capella de Tots els Sants del claustre de la catedral.

<sup>10</sup>A. DURAN Y SANPERE, *Els retaules de pedra* ("Monumenta Cataloniae" I), Barcelona, 1932, p. 26.

Cardona<sup>11</sup>. S'hi havien dut a terme unes reformes a mitjan segle XVI, i de nou a final del XVII (1690) i a començament del XVIII (1712), que havien afectat directament els mausoleus. De resultes de tot plegat, el sepulcre de Brunisenda de Cervelló, germana d'Hug, s'ha perdut, i només es conserva el sarcòfag d'aquest darrer amb la seva figura jacent sobre la coberta, ara dipositat al Museu Nacional d'Art de Catalunya<sup>12</sup> (figs. 2, 3).

La identificació del mestre Joan del sepulcre de Sant Narcís a Girona amb el Joan de Tournai del contracte relatiu als monuments de la catedral barcelonina era molt fonamentada. No solament hi havia una coincidència cronològica entre ambdós artífexs, sinó que, en els pactes subscrits a propòsit dels sepulcres de la família Cardona, el mestre s'identificava com a originari de Flandes, però també com a ciutadà de Girona<sup>13</sup>. Alhora hi havia clàusules referents a les característiques del projecte, com és el cas, per exemple, de la que determinava el material a emprar, molt significatives. S'esmentava expressament l'alabastre de Girona usat en el sepulcre de sant Narcís quan es parlava de la qualitat que es volia per obrar els de la catedral. D'altra banda, un atent seguiment de les peculiaritats pactades en el cas dels darrers mausoleus palesava coincidències significatives amb el gironí: presència de dossier, utilització de vitrificat niellat amb or com a fons de les escenes disposades a l'entorn del sarcòfag, etc.

En el susdit contracte, alhora que el túmul del sant de Girona, també es feia esment com a punt de referència d'un nou sepulcre. Es tractava del de la reina Maria (per les dates, Maria de Xipre) als framenors de Barcelona<sup>14</sup>. Aquest sepulcre, que havia restat *in situ* fins a la desaparició del convent al segle XIX, va ser recollit pels responsables del Museo de Antigüedades barceloní (germen de l'actual M.N.A.C), però la historiografia havia identificat incorrectament la seva destinatària. Durant molt de temps, fins que va demos-

<sup>11</sup>A. DURAN I SANPERE, "Pintures de Lluís Borrassà a la ciutat de Barcelona: Retaule de Sant Antoni, a la catedral", *Barcelona i la seva història. L'Art i la cultura* ("Curial. Documents de cultura" 7), Barcelona, 1975, p. 44-46.

<sup>12</sup>Es tracta d'un dipòsit de la catedral de Barcelona i està catalogat amb el número d'inventari (provisional) O2-94-000412.

<sup>13</sup>*Johannes de Tornay qui fuit de Flandria, nunc autem civis Gerunde...*, llegim a l'encapçalament del document. Vegeu l'apèndix número 2.

<sup>14</sup>Maria de Xipre, segona esposa de Jaume el Just, havia mort l'any 1322 a Barcelona. Tot i que va determinar que l'enterressin als Franciscans de Tortosa, sembla que les seves despulles mai no van ser traslladades a aquell convent (J.E. MARTÍNEZ FERRANDO, *Jaime II de Aragón. Su vida familiar I*, Barcelona 1948, p. 263 i s.)

trar-se l'error, es va creure que la figura jacent conservada corresponia a Sibil·la de Fortià<sup>15</sup>. Obviament, resolt el problema<sup>16</sup>, la natural conseqüència que podia extreure's del fet que també s'al·ludís al sepulcre reial en el contracte dels mausoleus dels Cardona era considerar que havia estat obrat igualment per Joan de Tournai<sup>17</sup>. Per tant, es comptava amb una nova realització conservada del nostre artífex que havia d'ésser presa en consideració en abordar la seva personalitat (figs. 4 i 5). Tot i això, si hi havia dubtes sobre la real vinculació del sepulcre amb ell, una referència documental donada a conèixer recentment ha permès confirmar aquest extrem. L'any 1324, Joan de Tournai, identificat com a *vitriarius Gerunde*, va queixar-se al rei per un afer que tenia a veure amb el projecte: havia subcontractat parts de l'obra a l'escultor Jacques de Francia i aquest no havia complert el pactat, de la qual cosa havien resultat danys per al mestre principal<sup>18</sup>.

<sup>15</sup>L'error arrencà, sembla ser, de V. CARDERERA Y SOLANO, *Iconografía española. Colección de estatuas y mausoleos*. Madrid 1855-1864, però varen fer-se'n ressò molts d'altres, entre ells: A. ELIAS DE MOLINS, *Catálogo del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona*, Barcelona 1888, p.159, número d'inventari 898.

<sup>16</sup>R. del ARCO (*Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid 1945, p. 255) va publicar l'epitafi reial que entre altres inscripcions funeràries dels benefactors del convent havia estat transcrit pel cronista domèstic Francesc Comes (el text íntegre del qual havia estat publicat a la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa*, II, 1899-1900, en diverses entregues). El text deia així: *Maria Reg. Anno Domini M.CCC.XXXVII, die 2 novembris, Obiit Ilma. Domina Maria, filia Regis Hyerusalem, et Sypri, Dei gratia Regina Aragoniae, et Hyerusalem, uxor Ilmi. Domini Regis Jacobi. Qui sepultus fuit in Ecclesia fratrum Minorum Barchin. in medio cori, cum habitu eiusdem ordinis, in sepulcro marmoreo, et ibi mansit usque ad annum M.CCCCX, et cum sepulcro fuit translata in Altari Majori versus capellam S. Estephani protomartir*. Ultra això, Ricardo del Arco va pronunciar-se a favor de la localització del sepulcre de Maria de Xipre al convent franciscà, sense, però, que quedés explícit que interpretava que quelcom d'ell es conservava aleshores. Foren: A. DURAN SANPERE, J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica...* (p.188, fig. 194) els que desentranaren el problema. Després d'ells, se n'han fet ressò altres historiadors. És significatiu en aquest sentit el que escriu M. DURLIAT, *Sculpteurs français...* (p. 96, nota 18), a propòsit d'aquest sepulcre: *On a longtemps confondu ce monument avec celui de Sybille de Fortià, qui avait été enterrée, comme la seconde femme de Jacques II d'Aragon, dans le couvent des Franciscains de Barcelone. La vérité a été récemment établie par A. Duran i Sanpere et J. Ainaud. Peu après J.-M. Madurell Marimon découvrait que Pierre de Guines était l'auteur de la statue (Noire ami Juan Ainaud a bien voulu nous communiquer ce renseignement)*. Per raó d'aquest paràgraf m'he posat en contacte amb el Sr. Ainaud, que m'ha manifestat que si bé en el seu moment va comentar amb Marcel Durliat un seguit de notícies documentals localitzades pel Sr. J.M. Madurell, aquest va confondre's a propòsit de les al·lusives a aquest sepulcre. Aquell mateix any (1959) Ainaud va considerar l'effigie de la reina com a pertanyent a l'artífex Joan de Tournai: J. AINAUD, "Le Musée d'Art de Catalogne". *Congrès Archéologique de France, CXVII: Catalogne*, Paris 1959, p. 96.

<sup>17</sup>Així ho va entendre A. DURAN I SANPERE, "Pintures de Lluis Borrassà..." p. 45-46.

<sup>18</sup>Es recull aquest document a: P. M. de BARCELONA, *La cultura catalana durant...*, doc. 389, p. 434. Atès el seu interès, hem incorporat el document com a apèndix del present estudi (vegeu ap. número 1).

És incontestable que aquesta darrera notícia documental introdueix un element destorbador en l'abast de mestre Joan. Tot i ser escultòrics els projectes en els quals va intervenir i, com a conseqüència, haver estat considerat ell mateix escultor per part de la historiografia, el primer cop que s'identifica la seva activitat professional en un document (en els casos anteriors s'obvia) resulta ser la de vidrier. Indubtablement, tal constatació qüestiona moltes coses i obliga a revisar i matisar el perfil professional de l'artífex.

Joan de Tournai (vidrier), originari de Flandes y ciutadà de Girona, va contractar entre 1324 i 1327 l'execució d'un seguit d'obres, totes elles escultòriques: en primer lloc, el sepulcre de la reina Maria de Xipre per al convent dels Franciscans a Barcelona (s'hi treballava vers el 1324), el sepulcre destinat a les despulles de sant Narcís a Sant Feliu de Girona (confeccionat entre 1326 i 1328) i, finalment, els sepulcres de Brunisenda de Cervelló i del seu germà, l'ardiaca de la catedral de Barcelona, Hug de Cardona (1327). Totes aquestes realitzacions tenen un comú denominador: varen confeccionar-se amb alabastre gironí (fet que confirma, de retruc, l'explotació perfectament normalitzada aleshores de les pedreres de Beuda) i compartien característiques similars pel que fa al disseny general i a l'ús de determinats recursos tècnics; és el cas de l'organització dels sepulcres disposats sobre columnetes, amb figures jacentes a la coberta, aixoplugades a la zona del cap sota dossierets, i de l'ús regular d'un efectista vitrificat com a fons de la petita escultura d'aplic que embellia les cares laterals dels sarcòfags. El seu ric efecte plàstic encara es pot admirar al mausoleu de Sant Narcís i, més parcialment, en els costats menors del d'Hug de Cardona (fig. 3). Si bé tot això aproxima les tres realitzacions contractades per Joan de Tournai, des d'un punt de vista estilístic aquesta equiparació es més discutible: una simple anàlisi superficial revela que cadascuna és obra d'un artífex diferent. Naturalment, aquesta darrera constatació pot emparar-se en un fet que ens és revelat per la documentació: Joan de Tournai va acudir a la subcontractació d'obra, i almenys en un cas (sepulcre de Maria de Xipre) ho confirma el corresponent instrument.

El problema rau a decidir si, a pesar de la subcontractació i de la seva identificació com a vidrier, ell és artífex d'alguna de les tres obres conservades, i en aquest sentit convé fer una reflexió inicial. Quan es fa un seguiment de l'activitat professional del mestre Joan es copsa fins a quin punt la seva va ser una posició privilegiada a la Catalunya de començament del segle XIV, particularment si s'avalua la categoria dels seus clients. Van reclamar-lo, d'una banda, la monarquia, de l'alta noblesa i, finalment, va ser requerit per

dur a terme una de les obres més emblemàtiques de la Girona del primer tres-cents: un sepulcre sant<sup>19</sup>. Aquesta acceptació del seu art no solament es palesa a partir d'aquest fet, ja que també en són bona prova els preus elevats que varen pagar-se per les seves realitzacions<sup>20</sup>. Realment sobta comprovar fins a quin punt els seus varen ser productes cars. Cal advertir que en una ocasió anterior ja vàrem interrogar-nos sobre la raó que podia justificar-ho, i els arguments que vàrem argüir crec que han estat plenament confirmats pel darrer document donat a conèixer de l'artista<sup>21</sup>. Joan de Tournai dotava les seves realitzacions d'un específic acabat que, si bé n'encaria el preu final, les feia molt més atractives als ulls de la clientela: el vitrificat niellat amb el qual emmarcava la petita escultura d'aplic utilitzada en determinades zones. L'escassa utilització d'aquesta fórmula dins la Catalunya del primer tres-cents permet considerar-la recepta de taller en mans de Joan de Tournai, i un seguiment d'aquestes realitzacions, com ho veurem més tard, ho confirma. Si les nostres especulacions ja anaven per aquest camí fa un temps, la publicació del document que identifica l'artífex com a vidrier de Girona sembla que les confirma. A pesar de tot, difícilment un vidrier *estricto sensu* atrauria encàrrecs com els que va dur a terme el nostre artista. Per aquest mateix motiu crec més adequat considerar-lo un escultor familiaritzat amb l'específica tècnica de l'aplicació del vitrificat, com ho estaven coetàniament els mestres homònims al nord de França i Flandes, el seu punt d'origen, que no pas un vidrier en el ple sentit de la paraula com sembla apuntar el document referit<sup>22</sup>. Fins podria acceptar-se que, en el seu cas, tal identificació laboral pot haver-se degut a la singularitat dels seus productes escultòrics.

<sup>19</sup>En aquesta apreciació hem considerat exclusivament les obres documentades de l'artista. Si es tenen en compte les que posem en la seva òrbita a la segona part del treball, el fet és encara més notori.

<sup>20</sup>És significatiu en aquest sentit el preu pactat pels sepulcres de la catedral de Barcelona (un total de dos mil dos-cents sous). Naturalment, hi havia implícita una despesa elevada: el transport del material des de les pedreres gironines; però, a pesar d'això, una comparació amb el cost de sepulcres contemporanis atesta el caràcter inusual dels executats pel mestre Joan o els seus col·laboradors. Hem tractat aquest punt a F. ESPAÑOL BERTRAN, *La escultura gòtico funeraria...*, vol. I

<sup>21</sup>*Ibidem*, vol. I, p. 164-169.

<sup>22</sup>Pel que fa a les accepcions del terme *vitriarius* en el món laboral medieval i, en particular, sobre l'assignació del terme també a aquells que eren comerciants de vidre: L. MEREDITH PARSONS, "Gothic Glaziers: monks, Jews, Taxpayers, Bretons, Women", *Journal of Glass Studies*, 27, 1985, p. 7 i s. D. FOY, *Le verre médiévale et son artisanat en France méditerranéenne*. Marsella 1989, p. 335 i s. De la mateixa historiadora: D. FOY, "Les verriers provençaux à la fin du Moyen Age", a BARRAL i ALTET, X. ed. *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, I, París 1986, p.591-599.

Evidentment, si era escultor, forçosament alguna de les obres conservades amb les quals se'l relaciona documentalment ha d'ésser seva. A pesar del recurs a la subcontractació atestada en el cas del sepulcre de Maria de Xipre, cal pensar que no sempre va haver d'emparar-se en aquesta solució. Ara bé, el problema es planteja quan es tracta de seleccionar el millor candidat dels tres possibles, segons apunta cadascuna de les realitzacions. Cal dir que la historiografia ha acceptat tradicionalment, sense reserves, l'adscripció al mestre Joan del sepulcre de Sant Narcís, alhora que el d'Hug de Cardona<sup>23</sup>, quan un i altre, a pesar d'estar subordinats a les directius d'un mateix disseny<sup>24</sup>, obeeixen clarament a dues concepcions distintes del fet escultòric. En aquest cas, decidir quina de les dues mans convé més a la personalitat escultòrica de Joan de Tournai que pretenem dexifrar és fàcil: l'escultor del sepulcre d'Hug de Cardona és de clara ascendència italiana<sup>25</sup> (fig. 6) i tal constatació sembla desautoritzar la identificació de l'obra com directament sorgida de les mans d'algú anomenat Joan de Tournai.

Pel que fa a la figura jacent de Maria de Xipre, la qüestió es planteja des d'un altre punt de vista. La seva filiació és clarament francesa, tant estilísticament com iconogràfica<sup>26</sup>, però, alhora, aparentment té molt poc a veure

<sup>23</sup>És el cas de: AINAUD, J. GUDIOL, J. VERRIE, F-P., *La ciudad de Barcelona...*, I, p. 54. També de: M. DURLIAT, *Sculpteurs français en Catalogne...*, p. 96-97, fig. 3; N. de DALMASES, A. JOSE PITARCH, *L'Art gòtic...*, p. 116.

<sup>24</sup>Les coincidències des d'aquest punt de vista hi són. Del sepulcre resten el sarcòfag i la coberta. El primer, ornat externament amb el corresponent vitrificat de color blau en el qual són encara perfectament visibles les restes d'uns elements vegetals dibuixats en or que quasi s'ha perdut del tot avui en dia, presenta el frontal compartimentat mitjançant tres espais dels quals ha desaparegut l'ornamentació escultòrica originària. Cadascun d'ells està aixoplugat per una triple arcada molt similar a l'emprada al sepulcre de Sant Narcís (laterals i espai central del frontal de la caixa). Pel que fa a la coberta, la presideix la figura jacent de l'ardiaca, llavorada pel que sembla en alabastre (per raó de les obres del Museu ha estat impossible analitzar la peça *in situ* i partim del que s'observa a les fotografies). A pesar d'haver-la executat un escultor aliè a la tradició francesa, les connexions del disseny de la figura amb la del diaca Feliu representat diverses vegades al sepulcre-reliquiari gironí son innegables.

<sup>25</sup>Partint dels seus trets estilístics, es forçós invocar l'autoria d'algun mestre italià proper als plantejaments de Tino de Camaino. Cal recordar que a la catedral de Barcelona les obres escultòriques de filiació italiana no queden reduïdes en absolut al sepulcre de Santa Eulàlia. El mausoleu de Ponç de Gualba (+ 1334), en particular, i el relleu de l'enterrament de Francesc de Santa Coloma a la capella de Santa Lluçia així ho atesten.

<sup>26</sup>Des del punt de vista iconogràfic, com ja havia estat assenyalat per M. Durliat (M. DULIAT, *L'art en el Regne de Mallorca*, Mallorca 1964, p. 240), la figura està concebuda segons les pautes que segueixen els jacents del nord de França en els darrers anys del segle XIII i que exemplifiquen els dels reis reunits a Saint-Denis. A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort*, Ginebra-París 1975, figs. 40, 55-56, 65-66, 70-73, 101, 109, 133-137, 139, 141, 147-148, p. 115 A, figs.



amb qualsevulla de les parts del sepulcre de Sant Narcís<sup>27</sup>, per al qual, això no obstant, poden invocar-se també parentius amb realitzacions del nord de França. Arribats a aquest punt, és important destacar un fet: Joan de Tournai en els documents sempre s'identifica com a ciutadà de Girona. Naturalment això no impossibilita que fes desplaçaments a altres àrees, però assenyala un determinat lloc de residència. Significativament és a l'àmbit gironí on pot trobar-se un major nombre de realitzacions, fins ara anònimes, per a les quals és factible proposar parentius estilístics molt directes amb el sepulcre de Sant Narcís i difícilment, però, podrem localitzar res d'equivalent en el cas d'endegar una recerca similar a partir de la figura jacent de Maria de Xipre. Aquesta constatació mena a unes conclusions: si Joan de Tournai va ser, com creiem, escultor i va treballar principalment a Girona, és en aquest lloc on va poder deixar una empremta més forta. Si se'l considera executor del sepulcre de Sant Narcís, el catàleg de l'obra que pot ser posada en la seva òrbita es fa evident, i en canvi no és possible plantejar un fet similar a partir de la figura jacent reial. Una comprovació com aquesta és, en la meua opinió, força definitiva. D'altra banda, el document conegut sobre el sepulcre de Maria de Xipre descobreix un fet que avala aquesta interpretació: l'encàrrec va ser objecte de subcontractació<sup>28</sup> a un altre artista, també originari del nord. Res no impedeix pensar, a pesar, segons atesta l'instrument, d'haver-se incomplert el pactat, que Jacques de França realitzés certes parts escultòriques del sepulcre com ara la figura jacent.

## EL SEPULCRE DE SANT NARCÍS A SANT FELIU DE GIRONA

El sepulcre de Sant Narcís de Girona, acabat abans del solemne trasllat del cos l'any 1328, es troba encara dins l'església de Sant Feliu de

<sup>27</sup>Volem ser prudents en aquesta apreciació, atès l'estat de conservació d'una de les zones que podria haver resultat més reveladora en aquest contrast amb el sepulcre de Sant Narcís: el rostre de la reina. Els trets estan totalment esborrats i per aquest motiu s'ha de recórrer a comparacions limitades exclusivament al cos jacent. És amb base al cos que hem reconegut la manca de relacions amb el sepulcre del sant gironí. En aquest darrer també apareixen figures femenines i en cap cas no sembla haver-hi coincidències en el tractament escultòric d'una i altres. Almenys aquesta és la nostra impressió en el moment de redactar el present treball. Els plecs de volum tan considerable que genera el cingol franciscà a la cintura de la reina, un dels elements de major impacte plàstic, són inexistents en el sepulcre de Girona.

<sup>28</sup>Fet d'altra banda usual entre els artistes arribats del nord, com atesta el desenvolupament d'un altre projecte en el qual va intervenir, en aquest cas, el Guillem de Tournai radicat a l'Espluga de Francolí l'any 1300 (vegeu la nota 1).

Girona, tot i que va quedar inutilitzat quan les despulles del sant varen ser dipositades l'any 1792 dins una nova arca<sup>29</sup>. El que se'n conserva avui en dia és el sarcòfag i la coberta (fig. 1). Les columnetes sobre les quals es recolzava originàriament i que una sèrie de gravats anteriors a la fàbrica del nou sepulcre<sup>30</sup> mostren (fig. 7) van ser trobades no fa gaire a l'interior del sarcòfag i s'han incorporat amb molt d'encert al muntatge actual del monument funerari. El contracte dels sepulcres que havia de realitzar el mestre Joan per a la catedral de Barcelona ve a confirmar que aquesta sembla haver estat la tipologia emprada habitualment per l'artífex<sup>31</sup>. Probablement el sepulcre executat per Joan de Tornai d'ençà de l'any 1326 no va ser el primer, ja que a les parets interiors de l'edifici es conserva un sarcòfag de pedra sobre dues mènsules de factura molt simple, que la tradició considera el primitiu<sup>32</sup>. Si bé la confecció del monument reliquiari als anys vint del segle XIV va ser coetània a la represa del procés arquitectònic de l'església, el projecte potser convé deslligar-lo d'aquest fet i interpretar-lo sobretot en una determinada direcció: a Catalunya, aleshores, sembla que es va produir un estat d'opinió favorable a la dignificació i impuls de certes devocions lligades a la possessió de relíquies. Així, el projecte gironí és quasi coetani de l'obra del sepulcre de Santa Eulàlia a la catedral de Barcelona, precedeix l'arca dels Sants Màrtirs de la catedral de Girona –de la qual parlarem tot seguit– i és quelcom anterior a l'obra del sepulcre del beat Miró a Sant Joan de les Abadesses.

Realitzat tot en alabastre, el sarcòfag gironí s'ornamenta amb episodis de la llegenda hagiogràfica de sant Narcís, que sempre s'acompanya de Sant Feliu diaca (fig. 8) i, sobre la coberta, a dues vessants, hi figura una imatge del sant bisbe, amb el cap sota un dosseret que s'orna amb

<sup>29</sup>Sobre aquest punt: J. FABRELLAS Y AGUSTI, *op. cit.* p. 145 i s. J. MERCADER y BOHIGAS, *op. cit.* p. 140 i s. Sobre les obres de la nova capella que havia d'acollir-lo, *ibidem*.

<sup>30</sup>S'apleguen tots sota el títol: *Mosques miracleres. Iconografia*, Girona, 1988. Publicà la recopilació Mn. COLOMER.

<sup>31</sup>Es tracta, d'altra banda, d'un model molt difós durant el període a Catalunya. Ho atesten no solament els sepulcres episcopals existents a les capelles localitzades al voltant del presbiteri de la catedral de Barcelona (Berenguer de Palou +1241, Ponç de Gualba +1334), sinó certs monuments funeraris existents a la catedral de Girona o a l'àrea immediata. És representatiu del que apuntem el de Pere Bou a Santa Maria de Castelló d'Empúries.

<sup>32</sup>Publica la fotografia J. MERCADER Y BOHIGAS, *op. cit.* lam. 12.

motius de *marginalia*<sup>33</sup>, i amb els peus recolzats damunt el llom d'un lleonet. Vestit de pontifical, té les mans plegades sobre el ventre i els ulls tancats. Pel que fa a les escenes desenvolupades a l'entorn de la caixa, la que correpon al capçal mostra una predicació de sant Narcís (fig. 9). La immediata, ja en el frontal, mostra santa Afra i les seves donzelles situades davant la seva casa, acollint Narcís i Feliu. Després assistim a la predicació i conversió d'Afra i segueix, ocupant el bell mig del frontal, a pesar de trencar-se així la seqüència narrativa, l'episodi del martiri: Narcís, acompanyat com sempre de Feliu, és mort per uns soldats mentre celebra missa. L'episodi representat tot seguit correspon al baptisme de santa Afra i, l'immediat recull l'episodi en el qual Narcís commina el diable a anar als Alps a matar un drac. En el costat lateral, l'immediat als peus del jacent, se situa finalment l'enterrament de Narcís en un sarcòfag monumental<sup>34</sup> (fig. 10). Com ha estat assenyalat, en el desenvolupament de la llegenda hagiogràfica de Narcís del sepulcre, hi manca una de les escenes que la tradició ha reconegut com a emblemàtiques: el miracle de les mosques<sup>35</sup>. A pesar d'observar-se a la part posterior del sarcòfag restes paleses d'escultura i vitrificat, la qual cosa fa pensar que va manipular-se aquell sector, moment en el qual podria haver desaparegut quelcom, no podem pronunciar-nos de manera definitiva sobre el tema<sup>36</sup>. En tot cas, el que sí sembla és que originàriament el monument va poder ser exempt i la viabilitat d'aquesta hipòtesi ve donada per dues raons: d'una banda, així ho atesten els gravats antics que es coneixen del sepulcre<sup>37</sup> i, de l'altra, la pertinença al sepulcre d'un element custodiat actualment al Museu Diocesà i que tradicio-

<sup>33</sup>És la mateixa solució que sembla haver-se adoptat en els dossierets d'altres cobertes funeràries. Ho exemplifica una peça custodiada al Museu de Belles Arts de Boston, vid. F. BARON, "Culot orné d'un personnage aux jambes croisées", *Les Fastes du Gothique. Le siècles de Charles V* (catàleg d'exposició), París 1981, núm. cat. 24, p. 79.

<sup>34</sup>Sobre la llegenda hagiogràfica del sant vegeu: A. MERINO, J. DE LA CANAL, *España Sagrada...*, p. 299-302. La història no forma part del recull de Jacopo da Varazze, la coneguda Llegendada Daurada, però es conserven dues versions d'una mateixa narració, intercalades en la traducció catalana medieval d'aquesta llegenda. Foren publicades a *Vides de Sants Rossellonesos III*, Ed. de Ch. S.M. KNIAZZEH i E.J. NEUGAARD, Barcelona 1977, p. 376-380.

<sup>35</sup>J. YARZA LUACES, "El Santo después de la muerte en la Baja Edad Media Hispana", *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media II*, Santiago de Compostel.la, 1992, p. 105-106.

<sup>36</sup>Varen apreciar per primer cop aquestes restes que referim en el decurs de l'exposició Millennium, celebrada a Barcelona l'any 1989.

<sup>37</sup>És el cas dels números 4, 5 i 9, de la col.lecció reunida a *Mosques miracleres...*

nalment ha intrigat els historiadors perquè no s'acabava de veure clar el seu origen precís.

## EL RELLEU DE FUSTA DEL MUSEU DE GIRONA

Tradicionalment, una de les particularitats més alabades de la relíquia de Sant Narcís per part dels hagiògrafs ha estat la incorruptibilitat del cos. Ja hi ha constància documental d'aquesta realitat al segle XI, quan el bisbe de Girona respon l'any 1087 a la demanda d'una relíquia del màrtir assenyalant que l'envia dels vestits i no del cos perquè: *De corpore autem eius vobis ideo mittere nequivimus, quoniam ita hactenus Dei gratia servatur incorruptum sicut ea die qua spiritus eius de hoc saeculo nequam transvectus est ad Dominum*<sup>38</sup>. Aquest tret va continuar essent una de les qualitats més rellevants del culte durant la baixa edat mitjana i els segles següents<sup>39</sup>, i tal constatació, minimitza naturalment, els suposats efectes tràgics que va tenir el setge de la ciutat de Girona per part dels francesos l'any 1285 sobre les despulles. Recordem que la profanació de les relíquies com a desencadenant del famós miracle de les mosques apareix per primer cop en un text redactat vers l'any 1337<sup>40</sup>, però, significativament, com ha estat assenyalat, l'episodi no figura encara en el sepulcre que estudiem. Això vol dir que l'any 1326 l'epidèmia transmesa per mosques de què fou víctima l'exèrcit francès encara no s'atribuïa a la intervenció del màrtir<sup>41</sup>. Si el miracle, per tant, pot deure's a

<sup>38</sup> A. MERINO, J. DE LA CANAL, *España Sagrada...*, ap. 34, p. 444-446. J. FABRELLAS Y AGUSTI, *op. cit.* tradueix el text íntegre d'aquesta carta a l'apèndix num. 1, p.163-165.

<sup>39</sup>Per a les referències al caràcter incorruptible del cos, remetem als treballs citats a la nota 7.

<sup>40</sup>L'atribució als francesos d'aquest fet ignominiós i, sobretot, la resposta posterior de sant Narcís en forma del denominat miracle de les mosques es recull per primer cop al *Rerum Sicularum*, redactat per Nicolau *Specialis* vers el 1337. El text el publica Petrus de MARCA, *Marca Hispanica sive limes Hispanicus*, París 1688 (reprint, Barcelona 1972) col. 597-754. El text al qual al·ludim es troba a la col. 624: *Gallis vero agentibus cum subditis insolenter, praesertim quia non consueverunt cum Catalanis ad amicitias convenire, illam que resederat in civitate plebem suo modo vexabant. Hi cum hospitandi causa etiam sacras aedes cum suis animabilibus prophanarent, corpus Narcisii viri Dei, quod conditum in venerabili sepulcro jacebat secus moenia civitatis, scienter et cum ignominia contrectarum. Unde contigit insigne famosumque miraculum, quoniam subito ex eodem sepulcro multitudo muscarum egregi visa est quae plures Gallorum equos suis stimulis perimebant.*

<sup>41</sup>Ha destacat aquest fet: J. YARZA LUACES, *El Santo después de la muerte...*, p. 105-160. Vegeu també el comentari de M. Coll i Alentorn a Bernat DESCLOT, *Crònica V* (Els Nostres Clàssics A, vol. 69-70), Barcelona 1951, p. 94-95, nota 1.

una mistificació hagiogràfica<sup>42</sup>, tampoc no ha d'ésser necessàriament veraç la suposada profanació del cos que l'hauria provocat. Pot haver-se tractat d'un atac al sepulcre originari sense més. Fem aquestes precisions perquè quan es confecciona el nou túmul l'any 1326 es prepara per a una relíquia molt particular: un cos incorrupte i, en cap cas, tan malmès que hagués fet inviable la seva exhibició als devots. Hem de sospitar forçosament el seu relatiu bon estat de conservació, per poder entendre el perquè del format adoptat en el nou monument funerari.

Segons que ja hem defensat va tractar-se d'un sarcòfag exempt (pel que fa a la disposició pot pensar-se en un sepulcre similar al de santa Eulàlia instal·lat a la cripta de la catedral de Barcelona, que, recordem-ho, permet una circumval·lació completa al seu entorn). En el cas del de sant Narcís, però, amb una diferència remarcable respecte d'aquest sarcòfag: va deixar-se obert un dels laterals de la caixa, tal com mostren els gravats antics, per permetre la contemplació directa del cos sant. Precisament aquesta particularitat, que va mantenir-se en el sepulcre confeccionat posteriorment l'any 1792<sup>43</sup>, justifica l'obertura existent en aquest indret i la necessitat d'una porta que protegís la relíquia quan no es mostrava. Crec poder demostrar que aquesta porta, prevista ja inicialment i confeccionada com la resta del sarcòfag per Joan de Tournai, no és altra que el relleu rectangular de fusta conservat al Museu d'Art de Girona<sup>44</sup> (fig. 11). Tot i que la historiografia ha relacionat tradicionalment aquesta peça amb el sepulcre de sant Narcís, no acabava de quedar clar amb quin dels dos: si el que es considera el primitiu<sup>45</sup> o aquest<sup>46</sup>. Una atenta observació del treball escultòric que decora la peça i

<sup>42</sup>Si l'episodi no apareix encara en el sepulcre (1326) i ja hi ha constància escrita, en canvi, l'any 1337; potser cal relacionar el fenomen d'aquesta mistificació hagiogràfica amb l'exaltació devocional que degué generar la renovació de la caixa reliquiari

<sup>43</sup>Per a la descripció: J. MERCADER Y BOHIGAS, *op. cit.* p. 145.

<sup>44</sup>Girona, Museu Diocesà N. Inv. 270. *Museu d'Art. Catàleg*, Girona s.a. (1981), núm. catàleg 137, p. 72. Es data dins el segle XIV, es dona com d'autor ignot i pel que fa a la procedència s'indica: *Pels panys i xarneres que encara té aquesta peça sembla que devia cobrir la part anterior o posterior d'un sepulcre del Sant que hi havia a l'església de Sant Feliu*.

<sup>45</sup>Vegeu la nota 32.

<sup>46</sup>Ja és prou ambigua la referència que copiem en la nota 44, però hi ha més testimonis d'aquesta imprecisió: J. MERCADER Y BOHIGAS, *op. cit.* p. 161-162.

el contrast de les seves dimensions amb l'obertura del sepulcre d'alabastre<sup>47</sup>, crec que pot resoldre el problema. Sota cinc espais configurats per un seguit d'arcades gòtiques, hi apareixen: al bell mig, un bisbe vestit de pontifical i entronitzat, obviament sant Narcís; a banda i banda, en els dos àmbits immediats, quatre figures d'eclesiàstics agenollats fent el gest d'oració, que s'adrecen devotament al sant bisbe (fig. 12); a l'espai situat a l'extrem esquerre de la peça, hi figura un diable lluitant amb un drac, darrere el qual es distingeix una font monumental; al de la dreta es mostra un episodi que té a veure amb santa Afra: quan els perseguïdors de Narcís l'interroguen sobre el lloc on es troba, ella els diu que se n'ha anat a sacrificar<sup>48</sup> (figs. 13 i 14).

Segons el desenvolupament de la llegenda hagiogràfica de Narcís, aquests dos episodis, essent correlatius d'altres representats al sarcòfag, manquen a la caixa. Hi ha una raó: l'obra d'alabastre i la de fusta foren contemporànies i, sobretot, complementàries formalment i iconogràfica. De bell antuvi ja varen concebir-se ambdues obres com a parts d'un tot, de tal manera que a la porta que tancava el sarcòfag es perllongaven els episodis restants de la llegenda i, a més, s'hi havia incorporat una imatge triomfal del màrtir i una representació dels donants. Aquesta interpretació també és coherent des d'un punt de vista estilístic. Només cal comparar els caps dels donants o de Narcís i la concepció plàstica de les figures del relleu de fusta i de la caixa entre ells. Fins i tot el diable, no exempt d'interès, respon en ambdós casos al mateix tipus<sup>49</sup>. El que varia, però, és l'organització dels espais. En un cas els episodis queden totalment separats els uns dels altres, essent les architectures d'una gran simplicitat (tapa), mentre que en l'altra, les distintes escenes queden aixoplugades sota espais coronats per una doble arcada gòtica, excepció feta de la central, consagrada al martiri, que és aixoplugada per tres. Tot i que el perfil interior dels arcs és exactament el mateix que s'ha adoptat a la tapa, l'exterior és més sumptuós: hi apareixen uns gablets ornats externament amb fulles de diversos formats.

<sup>47</sup>Les mides totals del relleu de fusta són 40'5 x 173 cm. El sepulcre d'alabastre fa 120 x 215 x 61 cm. Naturalment, la mida que més ens interessa contrastar és la que correspon a la longitud. Si es fa, és palesa que als 215 cm del sarcòfag corresponen els 173 de la porta. Ambdues mesures s'adiuen perfectament, sobretot si considerem que el costat lateral de la caixa que havia de fer d'ostensori; també calia que sostingués part del pes de la coberta. Probablement, per aquest motiu el forat no va allargar-se fins als angles.

<sup>48</sup>Vegeu la nota 34.

<sup>49</sup>Vegeu més endavant la nota 108.

El sepulcre gironí devia ser exempt, anava disposat sobre columnetes i una de les dues cares amples del sarcòfag estava oberta per tal de mostrar la relíquia, tot i que habitualment una porta de fusta (amb pany) sembla que preservava aquesta zona. La llegenda hagiogràfica del sant es desenvolupava a l'entorn de la caixa perllongant-se per la cara exterior d'aquesta porta, al bell mig de la qual figurava una imatge triomfal del màrtir flanquejada per les figures de quatre eclesiàstics agenollats, en forma de donants, probablement els obrers de Sant Feliu que varen vigilar la marxa del projecte.

### TÈCNICA I ESTIL DEL SEPULCRE

Un dels majors atractius del projecte realitzat per Joan de Tournai, va ser la incorporació d'un vitrificat de color blau i vermell com a complement de l'emmarcament arquitectònic i fons de les distintes escenes plasmades a l'entorn del sarcòfag, damunt el qual destaquen les escultures d'aplic tallades en alabastre. La riquesa d'acabat conferida per aquesta determinada tècnica<sup>50</sup> va incrementar-se encara més amb la incrustació de vidres de colors, que simulen gemmes, com a component de la indumentària del personatge principal. Les vestidures episcopals que llueix Narcís, ja sigui a la figura jacent de la coberta o en els relleus de la caixa, incorporen aquesta particularitat en l'estola, els guants, la mitra, o bé els brocats que rematen la túnica. Tot i que molts d'aquests elements han desaparegut i en certs àmbits els vidres també s'han perdut, el gran efecte plàstic aconseguit mitjançant aquests recursos tècnics és encara ben palès. No ens ha de sorprendre, en funció de tot plegat, que el mestre Joan assolís l'èxit que sospitem que va tenir entre els seus contemporanis. Treballava a Catalunya en els anys inicials del gòtic, poc després que aquest nou llenguatge s'hagués sobreposat a una estèril tradició tardo-romànica local (d'escasa qualitat i atractiu), i les seves realitzacions per força havien d'impactar en un panorama com aquest.

Hem dit en l'apartat anterior que no qüestionàvem la intervenció directa de Joan de Tournai en el sepulcre de sant Narcís. Ara, l'afirmem, i no tant per que hi hagi la referència documental acreditativa, sinó per la pròpia especificitat del treball escultòric. És innegable que el punt de referència de les tècniques

<sup>50</sup>No sembla que hagi estat el primer a emprar-lo a casa nostra, però va ser, en canvi, l'artífex de la seva difusió. Recordem que el sarcòfag de Jaume II i Blanca d'Anjou a Santes Creus presenta aquest vidre blau com a fons de les arquitectures que l'ornamenten.

emprades per ell és el nord de França, i un determinat moment: els darrers anys del segle XIII. D'una banda ens trobem amb el recurs als fons vitrificats. Tot i que a Itàlia l'ús d'aplicacions d'altres materials com a fons i complement dels relleus és perfectament atestada entre els *cosmati* molt abans del segle XIV<sup>51</sup>, es tracta, obviament, d'una solució que té poc a veure amb la que emprà Joan de Tournai. Si bé pot acceptar-se que amb la incorporació de mosaics<sup>52</sup> d'atractius traçats geometritzants o tessel·les de vidre,<sup>53</sup> com a complement dels relleus, s'assoleixen resultats plàstics equivalents, aquest procediment que empraren des d'Arnolfo di Cambio a Tino di Camaino té poc a veure amb la crosta de vidre blau que comentem.

En aquest cas es tracta d'una solució més genuïnament francesa. Amb certes variants des de la segona meitat del segle XIII, els artífexs del nord empen el mateix sistema que trobem dins l'obra de Joan de Tournai per enriquir fons de retaules i sepulcres; fins i tot aquesta aplicació vítria apareix en projectes tan emblemàtics com el *jubé* de Bourges<sup>54</sup>. La fórmula a la qual ens referim també era present, pel que sembla, al sepulcre de Felip Dagobert a Saint Denis, i encara l'ostenta el de Lluís de França, originàriament a l'abadia de Royaumont i ara dipositat també Saint Denis<sup>55</sup>.

<sup>51</sup>Sobre l'activitat i fortuna dels *cosmati*: E. HUTTON, *The Cosmati: the Roman Marble Workers of the XIIth and XIIIth Centuries*, Oxford 1950. També: D. GLASS, *Studies on Cosmatesque Pavements*, Oxford 1980. També P. BINSKI, "The Cosmati at Westminster and the English Court Style", *The Art Bulletin*, LXXII, 1990, p.7-34.

<sup>52</sup>Els *cosmati* empraran marbres, però més tard Tino de Camaino, a Nàpols, utilitzarà tessel·les de vidre blau o d'altres colors; i artífexs com ara Alberto Arnoldi al Campanile de Florència, petites peces de ceràmica blaves.

<sup>53</sup>Sobre la divulgació i fortuna d'aquesta determinada solució plàstica entre els escultors gòtics italians, toscans en particular, a partir d'Arnolfo di Cambio, vegeu el comentari d'A. DE RINALDIS, *Naples Angevine*, París 1927, p. 108 i s. Ja Nicola Pisano i mestre Guglielmo, però, havien recorregut al vidre (ornat amb or en aquest cas) com a complement dels seus treballs escultòrics. Sobre Nicola: G. SWARZENSKI, "Das Austreten des Églomisé bei Nicola Pisano", *Festschrift Paul Clemen*, Düsseldorf, 1926, p. 326 i s. Sobre Guglielmo: C. BERTELLI, "Vetri italiani a fondo d'oro del secolo XIII", *Journal of glass Studies*, XII, 1970, p. 70-78.

<sup>54</sup>W. SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, París 1972 fig. 294, ref. p. 183-184. Sobre el retaule de Saint Denis: F. JOUBERT, "Les retables du milieu du XIIIe siècle à l'abbatiale de Saint Denis", *Bulletin Monumental*, 131, 1973, p. 17-27, especialment p. 18-20, fig. 4 (retaule de Sant Eugeni).

<sup>55</sup>A. ERLANDE-BRANDENBURG, *op. cit.*, p. 115 A. Sobre el sepulcre de Lluís de França i les seves vicissituds *Ibidem*. Per a les fotografies del darrer, *Ibidem figs.* 126-130.



Aquesta aplicació de plaques de vidre sobre la pedra no pretenia altra cosa que simular la textura dels esmalts i, en definitiva, donar una aparença luxosa i radiant a les obres. També fou incorporada contemporàniament als retaules de fusta<sup>56</sup>; fins i tot a les parets interiors de certs edificis (Sainte-Chapelle de París o a les cambres del palau de Westminster)<sup>57</sup>. Com hem dit, no es perseguia altra cosa que l'obtenció de qualitats pròpies de la metal·listeria en obres confeccionades amb materials menys sumptuosos. Pot ser molt aclaridor, en aquest sentit, invocar els contractes concertats per artífexs del nord de França o Flandes (de l'àrea de Tournai, més concretament) que s'identifiquen com *tailleurs d'images*, per l'obra de sepulcres monumentals. Tot i realitzar-se en pedra, al final una gran part s'havien de recobrir amb làmina de coure<sup>58</sup>.

D'altra banda, també l'ús de vidres de colors aplicats, en tant que gemmes<sup>59</sup>, a la indumentària dels personatges, apunta en direcció a França. Tot i que la tècnica perviu durant els primers anys del segle XIV, es més genèrica dels anys immediatament anteriors. Per últim, s'ha d'invocar novament el mateix punt de referència en el cas del recurs a l'escultura d'aplic. La solució està plenament en ús durant la segona meitat del segle XIII (recordem de nou el retaule de Sant Eugeni, ara a Saint-Denis)<sup>60</sup>, però es manté després en el decurs del tres-cents com ho atesten nombroses realitzacions sorgides

<sup>56</sup>Una obra paradigmàtica del que apuntem ho és, a pesar del seu estat de conservació, el soberbi retaule de l'abadia de Westminster: P. BINSKI, "What was the Westminster Retable?", *Journal of the British Archaeological Association*, CXL, 1987, p. 152-174, esp. 152 a 157. Del mateix autor es resumeixen els arguments a la fitxa corresponent del catàleg: *Age of Chivalry*, (catàleg d'exposició), Londres 1987, p. 340-341. També a Itàlia va enriquir-se la pintura amb aquestes aplicacions: P. TOESCA, "Vetri italiani a oro con graffiti", *L'Arte*, XI, 1908, p. 247-261. C. EISLER, "Verre églomisé and Paolo di Giovanni Fei", *Journal of Glass Studies*, III, 1961, p. 31-37.

<sup>57</sup>Vegeu sobre això la veu *Application* a: E.E. VIOLETT-LE-DUC, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, I, París 1858, p. 234 i s. També (del mateix autor) a: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, I, París 1873, p. 38-41.

<sup>58</sup>A. HOCQUET, "Le Rayonnement de l'Art tournaisien aux XIIIe. et XIVe. siècles", *Annales de la Société Royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai*, XVII, 1921, p. 247-261, contractes citats a les p. 253, 254, 255, 258 i els apèndixs que acompanyen el treball. Sobre aquesta variant dins l'escultura funerària també: A. ERLANDE-BRANDENBURG, "Le tombeau de Saint Louis", *Bulletin Monumental*, CXXVI, 1968, p.7-28.

<sup>59</sup>Com a bibliografia genèrica sobre aquesta tècnica: L. BEGULE, *Les incrustations décoratives des cathedrales de Lyon et de Vienne, recherches sur une décoration d'origine orientale et sur son développement dans l'art occidental du Moyen Age*, París, 1905.

<sup>60</sup>F. JOUBERT, *op. cit.* ;

dels tallers parisencs<sup>61</sup>. En aquest cas potser també cal atribuir a la imitació de models metàl·lics la difusió d'aquesta fórmula dins el camp de l'escultura. Encara que s'han perdut molts testimonis, cal tenir present la importància assolida per l'escultura d'aplic dins dels tallers llemosins durant el segle XIII<sup>62</sup>, potser una de les vies difusores d'aquesta modalitat.

El sepulcre de sant Narcís si bé revela la presència d'un artífex capaç d'assolir resultats efectistes mercès al recurs a materials i a acabats de gran impacte plàstic, també descobreix, pel que fa a l'estil, les seves limitacions tècniques. Joan de Tournai treballa a Catalunya als anys vint del segle XIV i devia d'arribar familiaritzat amb un determinada cultura figurativa. Els punts de referència obligats en l'anàlisi del seu art, són, per tant, molt concrets: París i les regions del nord inclosa l'àrea de Tournai. Sense que hàgim trobat un referent directíssim per al seu art, el tractament de certes figures del sepulcre sembla derivar llunyanament del món parisenc. Poden detectar-se emprèstits d'obres de la segona meitat del segle XIII, i alhora coincidències formals amb altres que se situen ja dins els tres-cents. És el cas, per exemple, de la porta oberta al transsepte sud de Notre-Dame consagrada a Sant Esteve. No és solament una similitud sobre la base de la comuna identitat iconogràfica ja que Esteve i Feliu són diaques, també comparteixen un físic similar: ambdós tenen un rostre ample de mandíbules potents. A pesar que plàsticament quan s'estableix algun tipus de contrast, la resolució escultòrica resulta extremadament sumària en mans del mestre Joan, també és factible sostenir l'existència d'un parentiu en el tractament de la figura.

Al marge de l'escultura monumental, el retaule conservat fragmentàriament al Museu del Louvre i dedicat a sant Dionís,<sup>63</sup> ja de començaments del XIV, com a paradigma d'un determinat tipus de producte, ofereix un nou punt

<sup>61</sup>Poden citar-se des dels fragments d'un retaule consagrat a la Passió i originari de la Sainte-Chapelle de París (M. Louvre), als episodis de similar iconografia i comuna procedència, repartits ara entre el col·leccionisme particular i el Museu Mayer van den Bergh d'Anvers. També el retaule així dit de Maubuisson, en honor al lloc d'origen, (M. Louvre) i un darrer també dedicat a la Passió força repartit (M. Cluny, M. Mayer van der Bergh). Totes aquestes realitzacions, varen figurar a l'exposició i va redactar-ne els corresponents estudis F. BARON: *Les Fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, París 1981, números de catàleg 18 a 21, p. 75-78; n.c. 29, p. 84-87; n.c. 44-45, p. 98-99. Sobre altres peces d'aquest tipus, vegeu també: F. BARON, *Sculptures françaises du XIVe. siècle*, (catàleg d'exposició), París 1985, p. 9-10.

<sup>62</sup>M.M. GAUTHIER, *Emaux du Moyen Age Occidental*, Geneve 1972, p. 183 i s.

<sup>63</sup>F. BARON, "Remarques sur le décor sculpté de Saint-Denis -A propos d'une exposition-", *Revue du Louvre et des Musées de France*, 5-6, 1985, p. 349-360.

de contacte. El sepulcre gironí fou emprat com a marc en el desenvolupament de la llegenda hagiogràfica de Narcís. A França, d'ençà del segle XIII, aquest tipus de cicles narratius, plens d'anecdotisme, van cultivar-se en el context de l'escultura monumental i, després dels *jubés*, els retaulets parisencs de final del XIII i inici del XIV, en són els hereus directes<sup>64</sup>. A pesar del format distint que acull la narració (el sarcòfag gironí d'una banda, i la superfície longitudinal d'un retaule, de l'altra), no hi ha diferència substancial en el codi narratiu ni tampoc varien els recursos de què se serveix l'escultor per fer-lo efectiu. Aquesta comunió d'interessos fins i tot es fa evident en el recurs comú a determinades escenes. És el cas de la prèdica del sant. Sense que puguin assenyalar-se parentius compositius de cap gènere, hi ha una certa coincidència d'objectius narratius entre l'episodi esmentat en el cas del retaulet parisenc i el reliquiari de Girona. Un públic heterogeni, formant un grup compacte i animat, està assegut escoltant el sermó del sant que, vestit de pontifical, s'acompanya de dos diaques.

Pel que fa a la figura jacent de Narcís al seu sepulcre, adopta una actitud que no sembla adequar-se al model iconogràfic que s'ha defensat com a més genuïnament francès<sup>65</sup>. Té els ulls tancats i les mans plegades sobre el ventre. Per adequar-se a la variant més comuna hauria de tenir els ulls oberts i les mans en oració. Ningú ha sabut explicar satisfactòriament fins ara els motius que justifiquen una o altra versió, especialment quan s'atesta l'absoluta coetaneïtat d'ambdues<sup>66</sup>. Aquesta coexistència també es dóna a Catalunya i fins i tot a la mateixa Girona. Contràriament a aquesta modalitat adoptada al sepulcre sant i en altres monuments funeraris, en dos dels que es confeccionen a les darreries de la dècada dels anys trenta del segle XIV per a la catedral, els jacents mantenen els ulls oberts. La qüestió és tant o més singular quan s'adverteix una innegable relació estilística entre aquests mausoleus i l'obra de Joan de Tournai<sup>67</sup>.

<sup>64</sup>Vegeu la nota 54.

<sup>65</sup>F. BARON, *Sculptures françaises...*, p.11. També de la mateixa autora la introducció a *Les fastes du gothique...*, p. 61.

<sup>66</sup>A. ERLANDE-BRANDENBURG, *Le roi est mort...*, p. 115-116.

<sup>67</sup>Els d'Arnau de Soler i Elionor de Cabrera, al claustre de la catedral.

## ALTRES OBRES VINCULADES A L'ART DE JOAN DE TOURNAI

El sepulcre de sant Narcís esdevé pedra de toc indubtable en un apropament a l'art de mestre Joan i es converteix, alhora, en el punt de referència obligat arribat el moment d'avançar un primer catàleg de la seva obra. És precisament a partir d'ell que poden ser adscrites a l'entorn de Joan de Tournai una sèrie de realitzacions conservades majoritàriament en àrea gironina, a les quals convé una cronologia primerenca dins el tres-cents que és la que correspon al període d'activitat del nostre artista. Es tracta d'un nou reliquiari, dos mausoleus i una imatge de la marededéu amb el Nen. Dues de les realitzacions es localitzen a la ciutat de Girona, una a Sant Joan de les Abadesses i la tercera, a Barcelona.

## L'ARQUETA DELS SANTS MÀRTIRS A LA CATEDRAL DE GIRONA

La capella dels Sants Màrtirs de la catedral de Girona erigida per iniciativa d'Arnau de Montrodon bisbe de Girona entre 1312 i 1320 quan encara només era canonge<sup>68</sup>, serva en el seu si una arqueta que custodia les relíquies dels quatre sants gironins titulars de la fundació: Germà, Paulí, Just i Sici. Es tracta d'una caixa (fig. 15) de pedra de format rectangular amb coberta a quatre vessants, decorada en dos moments cronològicament diferenciats<sup>69</sup>. D'una banda hi figura l'ornamentació primitiva i la que sens dubte

<sup>68</sup>La capella dels Montrodon ja estava construïda l'any 1330. Aleshores i en virtut de les millores que Arnau havia dut a terme a la canònica, el capítol va concedir-li autorització per instituir un lampadari en el seu si (F. FITA, *Los Reyes de Aragón...*, p. 105). Com que aquesta cronologia afecta la valoració del procés d'obra de tota la capçalera de la catedral, considerada tradicionalment més tardana, s'ha d'argumentar. Per determinar l'evolució d'aquesta zona de la fàbrica gòtica, àmbit dins el qual s'ubica la fundació dels Montrodon, és oportú invocar un seguit de dades que ja hem utilitzat en un altre moment. L'any 1317 ja consta construïda, per exemple, la capella d'Alamanda d'Empúries dedicada a Santa Margarida; l'any 1320 ho estava l'erigida en honor de Sant Vicenç per Pere de Rocaberti, i també, forçosament, la de Dalmau de Pontons (+1321), aquesta dedicada a Santa Anna. Les dades relatives a la que ho fou al Corpus Christi i a la Transfiguració ens situen a l'any 1314, en el que ha d'ésser un moment molt primerenc del projecte global de la capçalera (es comenten totes aquestes dades a: F. ESPAÑOL i BERTRAN, "El retaule gòtic de Vilobí d'Onyar, originari de la catedral de Girona", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXII, 1992-1993, p.35-43. Per la darrera: J. CALZADA OLIVERAS, *Las claves de bóveda de la catedral de Gerona*, Barcelona 1975, p. 30-33). D'altra banda, un testament dictat l'any 1322 al·ludeix a la de Sant Tomàs, i, pels termes, també s'ha d'entendre com ja edificada aleshores (per a aquesta darrera notícia F. FITA, *Los Reyes de Aragón...*, p. 104 A).

<sup>69</sup>Varen assenyalar aquesta particularitat a: F. ESPAÑOL, "Joan Avesta, sculpteur de Carcassonne. L'influence de l'atelier de Rieux sur la Catalogne", *Bulletin Monumental*, 151-II, 1993, p. 401, nota 12, tot i que ara volem introduir alguna matisació sobre el promotor de la reforma.

correpon a una reforma posterior. Daten del primer moment les figures de Sant Miquel i Santa Caterina (fig. 16) que ornem, respectivament, els laterals de la caixa i la *Maiestas* disposada dins un polilòbul que ocupa la zona frontal de la coberta, flanquejada pels emblemes heràldics de la família Montrodon: el montfloré i una creu flordelisada<sup>70</sup>. Aquesta decoració, treballada en un relleu molt poc acusat, és de factura molt esquemàtica, i per les seves característiques formals s'aproxima a la que presenten un seguit de realitzacions dins la mateixa catedral, com és el cas, entre altres, d'uns relleus de la capella del Corpus Christi i la Transfiguració<sup>71</sup>. La fundació d'un benefici en el seu si d'aquesta darrera l'any 1314 permet pensar que la seva construcció o bé ja estava enllestida o bé faltava poc perquè ho estés, i la data constitueix un punt de referència que convé tenir en compte a l'hora de determinar la cronologia de l'arqueta que comentem.

El que ens interessa no és aquest primer moment del reliquiari, però convenia precisar la seva cronologia inicial per poder acotar la corresponent a la reforma posterior. Va consistir en la incorporació d'unes escultures d'aplic, tallades en alabastre, a la zona frontal de la caixa i en l'embelliment del fons resultant d'aquestes, i també de la resta de l'arca amb el vitrificat tan propi de les obres de Joan de Tournai<sup>72</sup>. Es tracta de peces de color blau i vermell, respectivament. Tot i que se n'ha perdut bona part, a la zona frontal es conserven quasi totes.

Les petites escultures ocupen els cinc espais del frontal. Es tracta de les quatre figures dretes dels màrtirs gironins aïllats sota arcs gòtics i, al bell mig, una imatge de la marededéu de la Llet entronitzada, als peus de la qual se situa un donant agenollat (fig. 17). Es tracta d'un eclesiàstic que, naturalment, ha de correspondre a un dels Montrodon vinculat a la seu de Girona. Tot i que en un treball anterior em decantava per identificar-lo amb Bertran, que va ser

<sup>70</sup>Es tracta d'una creu que també figura a la coberta del sepulcre familiar existent a Santa Maria de Montrodon i que potser va ser incorporada pel llinatge després que Guillem arribés a ser Mestre del Temple.

<sup>71</sup>És el cas d'uns relleus encastats a l'exterior de la capella erigida pels germans Berenguer de Palau i Ramon de Vilaric, sagristà i ardiaca major, respectivament, de la Seu i dedicada al Corpus Christi i a la Transfiguració (per a la reproducció d'aquests relleus: J. CALZADA OLIVERAS, *Las claves de bóveda...*, p. 33, sobre la fundació: *Ibidem*, p.30-33). També poden assenyalar-se parentius amb la clau de volta de la capella de Sant Vicenç (per a la reproducció: *Ibidem*, p. 36)

<sup>72</sup>L'aproximació a les realitzacions de Joan de Tournai ja va ser feta per: A. DURAN SANPERE y J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica...*, p. 204.

bisbe entre 1374 i 1384<sup>73</sup>, potser convé revisar aquest extrem. Naturalment aquest replantejament té a veure amb la cronologia de la reforma. Per les dates, és forçat atribuir a Arnau de Montrodon la confecció inicial de la caixa. Ell fou el fundador de la capella, també qui hi va traslladar les relíquies i qui va aconseguir obtenir (a Roma) unes actes sobre la passió dels màrtirs gironins, absolutament apòcrifes, que, això no obstant, varen convertir-se en el suport legitimador del culte durant els segles medievals<sup>74</sup>. Que l'Arnau devia disposar d'aquestes actes abans de concloure's l'edificació de la capella, sembla demostrar-ho la clau de volta que la presideix. En aquesta hi figura el martiri, i Germà, Paulí, Just i Sici ja hi apareixen identificats amb els enginyers propis dels pedrapiquers<sup>75</sup>, ofici que segons recull la falsa narració hagiogràfica exercien<sup>76</sup>.

Arnau de Montrodon va ser elegit bisbe l'any 1335. Fins aleshores va ser canonge de la catedral i va tenir actuacions molt destacades en relació amb la nova fàbrica gòtica<sup>77</sup>. Fins i tot apareix com a fiador de Joan de Tournai en el contracte que aquest va subscriure amb Hug de Cardona per a l'execució dels sepulcres de la catedral de Barcelona destinats a la seva germana i a ell mateix l'any 1327<sup>78</sup>. És evident que si la reforma de l'arca dels Sants Màrtirs va dur-se a terme abans de 1335, com pretenem demostrar, l'eclesiàstic que figura als peus de la marededéu pot ser identificat perfectament com Arnau de Montrodon. Tot i que el seu nebot Bertran va manifestar una específica devoció a la marededéu,<sup>79</sup> la presència d'aquesta al bell mig del frontal i en la

<sup>73</sup>Vegeu la nota 69.

<sup>74</sup>Sobre la qüestió: A. MERINO, J. DE LA CANAL, *España Sagrada XLIII: De la Santa Iglesia de Gerona en su estado antiguo*, Madrid 1819, p. 272-277.

<sup>75</sup>J. CALZADA OLIVERAS, *Las claves...*, p. 39.

<sup>76</sup>És força evident que en les actes apòcrifes del màrtirs gironins va recorre's, entre altres, a les pròpies dels Quatre Sants Coronats, que, recordem-ho, eren pedrapiquers (sobre això remetem a la nota 74).

<sup>77</sup>Recordem que ell, amb altres dos canonges, va ser l'encarregat en tant que obrer d'impulsar la construcció de la catedral gòtica a partir de 1312 i que després va apareixent en documents relacionats amb la fàbrica ja sigui com a testimoni o com a part directe. Entre els instruments publicats per F. Fita cal esmentar el referent a l'inici de la nova seu (1312) (F. FITA, *Los Reys...*, p. 102), que al·ludeix a un pagament a l'arquitecte l'any 1321 (*Ibidem*, p. 103), el pagament l'any 1325 a l'argentès Bartomeu (*Ibidem*, p. 104).

<sup>78</sup>Vegeu l'apèndix 2.

<sup>79</sup>Vegeu nota 69.

seva variant de *Virgo Lactans* pot ser explicada també de forma convincent si el promotor és Arnau. La capella del casal familiar dels Montrodon, a la plana de Vic, estava consagrada a Maria i d'ençà del segle XIII, segons es recull en un document de 1343, s'hi custodiava una preuada relíquia: *en dita Capella hi ha una ampolla de la llet de la Sagratíssima Verge Maria que lo Venerable fra Guillem de Montredon, Gran Mestre del Orde Militar del Tamplaris en Cataluña, quondam, hagué y sen aportà de la ciutat de Roma, y aquella aportà y donà a dita Capella.*<sup>80</sup> Aquesta relíquia, naturalment, formava part del patrimoni devocional familiar, però encara comptem amb una nova notícia en aquesta mateixa línia. L'any 1343 Arnau, ja bisbe aleshores, va enriquir aquesta capella amb noves relíquies, entre aquestes se'n cita una de molt significativa: *Item de la Terra sobre la qual la Sagratíssima Verge Maria llansá la sua llet.*<sup>81</sup>

L'any 1330, el capítol de la catedral va atorgar a Arnau de Montrodon el dret d'instituir un lampadari a la capella que havia fundat<sup>82</sup>. Suggestiu prendre en consideració aquesta data a l'hora d'acotar temporalment la reforma de l'arca martirial. Correspon al període immediatament anterior al nomenament d'Arnau com a bisbe, i sembla indicar-nos un moment en el qual el promotor va manifestar-se atent a la seva fundació. D'altra banda, la data és posterior a l'acabament del sepulcre de sant Narcís, projecte que a la Girona contemporània degué tenir tal impacte que permet imaginar l'interès de promotors sensibles en emular-lo. No oblidem que l'actuació d'Arnau de Montrodon, pel que ens és conegut, sembla respondre a aquest perfil. D'altra banda, és convenient recordar, arribats a aquest punt, la relació existent entre Arnau de Montrodon i Joan de Tournai palesada en el document al qual ja hem al·ludit. L'any 1327 el canonge va figurar com a fiador de l'artífex en el contracte d'un projecte important per la catedral barcelonina<sup>83</sup>.

La modificació de l'arqueta dels Sants Màrtirs exhibeix no solament els trets més genuïns de les realitzacions de Joan de Tournai: l'ús del vitrificat i de les escultures d'aplic en alabastre, sinó que els caràcters físics de les

<sup>80</sup>A. PLADEVALL, *Guillem de Montrodon Mestre del Temple i tutor de Jaume I*, Barcelona 1976, p. 54.

<sup>81</sup>*Ibidem*, p. 53.

<sup>82</sup>F. FITA, *Los Reys...*, p. 105.

<sup>83</sup>Vegeu l'apèndix número 2.

figures apunten directament als tipus utilitzats per ell al sepulcre de sant Narcís. Cal fer notar, en aquest sentit, l'aparició de rostres masculins de potent esquelet ossi, amb mandíbules molt marcades de perfil quadrat perfectament comparables a certs personatges presents al sarcòfag com ara el mateix Narcís o el diaca Feliu. Ara bé, si en l'anàlisi estilística de l'arqueta és imprescindible tenir en compte tots aquests elements, també és cert que cal reconèixer que la qualitat d'aquestes escultures no és equiparable al cent per cent amb les de l'obra documentada de Joan de Tournai que utilitzem com a punt de referència. És de tota evidència que les del reliquiari de la catedral són quelcom més mediocres de factura i és precisament aquesta constatació la que ens ha decidit a suggerir la participació del taller.

#### EL SEPULCRE DEL BISBE PERE DE ROCABERTÍ, A LA CATEDRAL

La capella dedicada en època medieval a Santa Marta i ara al Sagrat Cor de la catedral de Girona, serva, sota un arcsoli excavat a la banda de l'Epístola, el sepulcre del bisbe Pere de Rocabertí mort l'any 1324 (fig. 18 i 19). Es tracta d'un monument funerari amb figura jacent sobre la coberta, i amb el sarcòfag ornat amb dues escenes de dol, localitzades als extrems del frontal, al bell mig del qual hi figura un llarg epitafi. Es tracta, respectivament, de dos grups de tres plorans vestits amb les habituals gramalles (fig. 20). Els aixopluga un arquet cec de factura gòtica sota el qual hi campeja un escudet amb l'heràldica familiar. Tot i que s'ignora quan fou realitzat i també quines foren les disposicions del difunt en aquest sentit, l'obra del sepulcre s'ha situat dins l'òrbita de Jaume Faveran que dirigí la construcció de la nova seu gòtica entre 1321 i 1330<sup>84</sup>. Malgrat que l'adscripció estilística no ens sembla totalment satisfactòria, coincidim a atribuir al mausoleu una cronologia primerenca, propera a la mort del bisbe.

L'epitafi<sup>85</sup> que figura al frontal del sarcòfag ens informa de la decisiva actuació del prelat en la reforma del *palatii curiam*. dins el palau episcopal de

<sup>84</sup>P. FREIXAS, *op. cit.*, p.106.

<sup>85</sup>L'han transcrit diversos historiadors. Nosaltres fem la que va fer Fita amb correccions sobre la que donar J. Villanueva. Diu així: *Hic domnus episcopus de Rochabertino / Petrus, clarus meritis, munere divino, / Jacet, pater pauperum, corpore supino, / Receptus A Domino, in personis trino, / Pius in, laudabilis, vita gloriosus, / Dulcis et amabilis, donis copiosus, / Natus vicecomitis, totus graciosus, / Fuit suis subditis namquam onerosus, / Hanc plenus ecclesiam largitate rex, / Pulcrum palatii curiam erexit, / Operando nimium ubique protexit / Jura et Ecclesie plurima porrexit, / Castrum*



Girona<sup>86</sup>, de la seva intervenció en altres afers<sup>87</sup>, i també l'erecció d'un enigmàtic *Templum Marthe* de difícil localització<sup>88</sup>. En canvi, però, no diu res sobre la suposada construcció de la capella que podria haver-se destinat a acollir el sepulcre del bisbe. Aquest és un punt important. A Girona, com en altres catedrals<sup>89</sup>, va existir un lloc de sepultura comú a la sala capitular<sup>90</sup>. Sabem que el bisbe Arnau de Montrodon va determinar enterrar-s'hi segons especifica en el seu testament<sup>91</sup> i és probable que els bisbes que varen precedir-lo en el Trescents també ho fessin. Almenys aquest ha d'ésser el cas de Guillem de Vilamarí (1312- +1318) per al qual confeccionà un sepulcre

*magnanimiter sancti Saturnini / Defendit, et fortiter, turrim molendini; / Erigens magnifice, more Constantini / Passi tecti numinis virtuti divini. / Sex annis tantummodo in hac Sede Sedens Presul, privilegia pluribus concedens, / Et anniversaria statuit recedens, Templum Marthe construens ultimo decens / Obiit autem venerabilis Pontifex predictus anno Domini / MCCCXIII. XIII kal (endas) januarii, cuius anima requiescat in Pace. Amen / Qui tumulum cernis, cur non mortatia spernis / Tali manque domo clauditur omnis homo* (F. FITA, "El Jubileo del año 1300. Su recuerdo monumental en el Rosellón. Observaciones sobre la métrica rimada de aquel tiempo", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 46, 1905, p. 303 i s.. En el que fa a l'altra transcripció; J. VILLANUEVA, *Viage Literario a las iglesias de España XIII: Gerona*, Madrid 1980, p. 207-208).

<sup>86</sup>Sobre el palau episcopal: J. MARQUÈS i CASANOVAS, J.M. MARQUÈS i PLANAGUMA, Apuntes històrics sobre el Palacio Episcopal de Gerona, *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XIV, 1960, p. 263-306. H. PRADALIER, "Les parties médiévales du Palais episcopal de Gérone", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 18, 1987, p. 235 i s.

<sup>87</sup>Sobre el castell de Sant Sadurn esmentat també en l'epigrafi funerari: J.M. MARQUES, "La senyoria eclesiàstica de Sant Sadurn de la Huera fins al 1319", *Estudis sobre temes del Baix Empordà*, 3, 1984, p. 71-106.

<sup>88</sup>No pot tractar-se en cap cas de la capella de Santa Marta, a la catedral, on ara se serveix el sepulcre, perquè, segons atesten els Llibres d'Obra, correspon al mestratge de Guillem Morey. A la immediata dedicada a Santa Magdalena s'hi treballava l'any 1367 i es va pintar la clau de volta el 1370 (F. ESPAÑOL, "Sepulcre d'Ermessenda de Guillem Morey" a: *Catalunya Medieval*, (catàleg d'exposició), Barcelona 1992, p. 237).

<sup>89</sup>J. MORERA, "La sepultura común de los obispos en la catedral de Gerona", *Revista de Gerona*, 19, 1962, p. 25-28.

<sup>90</sup>A Tortosa, fins el seu desmantellament, la capella de Santa Candida va fer aquesta funció i en el seu si es trobaven les osseres episcopals que avui apareixen repartides per l'interior de la catedral.

<sup>91</sup>...*in tumulo quem nos in eo jam fieri fecimus cum aliis Episcopis ecclesiae Gerundem*. es llegeix en el seu testament (J. VILANUEVA, *Viage literario...*, p. 11). Va dictar-lo l'any 1348. Potser aquesta sepultura comú, atès el seu emplaçament, correspongui a les reformes conduïdes per ell a la canònica, segons va reconèixer-li el capítol l'any 1330 (vegeu la nota 68).

monumental mestre Jaume Faveran segons els pactes suscrits l'any 1322<sup>92</sup>. Incomprensiblement, l'indret de la catedral al qual s'havia de destinar aquest mausoleu un cop enllestit, sembla no haver preocupat els historiadors. Ara se serva a la mateixa capella (banda de l'Evangeli) on hi ha l'enterrament de Pere de Rocabertí que estudiem. Naturalment cap d'ambdós mausoleus va poder localitzar-se en origen al lloc actual perquè l'àmbit va construir-se molt més tard<sup>93</sup>. D'altra banda, Guillem de Vilamarí sembla no haver tingut res a veure amb l'erecció de cap de les capelles antigües de la catedral i, per tant, en el que pertoca a la ubicació del seu túmul, cal pensar forçosament en un altre espai en el si de l'edifici. La sala capitular, pel que sabem fins ara, esdevé el lloc més idoni. Potser en el cas de Pere de Rocabertí hagi passat el mateix<sup>94</sup>, tot i que també s'ha de considerar l'existència de la capella de sant Vicenç<sup>95</sup>.

Indubtablement, el sepulcre de Pere de Rocabertí a pesar de figurar les armes familiars pintades dins l'arcsoli que l'aixopluga i repetir-se de nou a l'exterior de la capella, en origen no va estar en aquest indret. Va haver-s'hi d'enquibir, i hi ha un fet que ho demostra: la figura jacent està retallada: manca la part alta de la mitra i potser el dosseret que deuria estar col·locat inicialment darrera el cap.

El sepulcre és d'alabastre. La figura jacent del prelat s'ha representat amb les mans creuades sobre el ventre i els ulls tancats. La disposició general de cos sobre la coberta, fins i tot la reproducció de la indumentària, recorda molt de prop la de sant Narcís al seu sepulcre. El mateix succeix si es

<sup>92</sup>F. FITA, *Los Reys...*, p. 103. A pesar que la dada s'ha considerat indicativa de l'activitat escultòrica de Faveran (i ho atesta reiteradament la historiografia) darrerament s'ha qüestionat, sense cap mena de fonament, al meu parer. Sobre la base d'una discutible interpretació dels termes del contracte publicat per F. Fita, C. FREIGANG ("Jacques de Fauran", a: *Les batisseurs des cathedrales gothiques*, Strasbourg 1989, p. 195-1199, especialment p.195) argüeix que mestre Jaume només devia ser el coordinador dels treballs.

<sup>93</sup>Remetem a la nota 88.

<sup>94</sup>S'ha de considerar l'actuació d'Arnau de Montrodon com a punt de referència. Tot i que havia bastit una nova capella a la catedral, sembla haver-se acomodat a la tradició potser promoguda per ell mateix, però que havien consolidat els seus predecessors, i el seu túmul no serà instal·lat a la capella dels Sants Martirs fins a les darreries del segle XIV quan el seu nebot Bertran de Montrodon adapti l'espai preexistent als nous usos que imposa la seva transformació en el panteó familiar.

<sup>95</sup>La capella de Sant Vicenç localitzada a la capçalera de la catedral ostenta a la clau de volta l'heràldica dels Rocabertí. La reproduceix i aporta algunes notícies històriques: J. CALZADA i OLIVERAS, *Las claves...*, p. 35-37. D'altra banda, una referència documental de l'any 1320 (alusiva a la col·locació d'unes reixes a la capella *del bisbe*) sembla confirmar la intervenció directe de Pere de Rocabertí en el projecte (sobre la cronologia d'aquesta fundació també: F. ESPAÑOL i BERTRAN, *El retaule de Vilobí...*, p. 39).

contrasta el tractament escultòric de les figures dels plorants del frontal, amb el d'algunes figuretes integrades en l'episodi de l'enterrament de sant Narcís o, fins i tot, de la seva predicació. En relació a elles, però, el relleu de la que analitzem ara és molt més pla, menys plàstic i això és perceptible especialment en la resolució dels rostres. Aquest fet podria deure's, òbviament, a la pertinença del monument Rocabertí a un escultor distint i alhora mimetitzat per l'estil i els models de mestre Joan.

Aquesta proximitat que no identitat ens apunta naturalment en una direcció: la qüestió d'un possible taller escultòric radicat a Girona depenent de l'artífex de Tournai. Els parentius entre el monument que analitzem i el de sant Narcís ho avalen, però altres obres que passarem a comentar tot seguit semblen confirmar-ho.

## LA LAUDA DE RAMON DE CORNELLÀ A SANT JOAN DE LES ABADESSES

És el cas de la lauda sepulcral d'un abat, encastada a l'exterior del porxo de Sant Joan de les Abadesses. Es tracta, segons ens identifica la inscripció epigràfica, de Ramon de Cornellà (1314- +1319)<sup>96</sup>. La presideix la figura jacent del difunt vestit de pontifical, amb les mans creuades sobre el ventre amb les quals subjecta el bàcul (fig. 23). Té, com en els altres casos, els ulls tancats. L'epitafi, partit en dos paràgrafs, emmarca longitudinalment la figura pel damunt i per sota. Quatre escudets amb les armes familiars situades en els quatre angles de la lauda, complementen la seva ornamentació.

Si es compara aquesta figura abacial amb les altres dues episcopals, s'atrestaran, excepció feta de la mitra, els nombrosos parentius existents. *Similar concepció dels plecs de la túnica, idèntica indumentària, i, a destacar, un innegable parentiu pel que fa al tipus facial emprat, amb el cap del diaca Feliu del frontal del sepulcre sant de Girona.*

Ultra això, però, hi ha encara una altra coincidència reveladora a subratllar. A la figura jacent de sant Narcís s'aprecia una particularitat en el tractament dels dits de les mans, que després trobem repetida però de manera més acusada en el cas de Pere de Rocabertí i de Ramon de Cornellà: el dit índex apareix lleugerament separat dels restants i els seus tendons es mostren

<sup>96</sup>Fou abat del monestir entre 1314 i 1319 (E. JUNYENT, *El monestir de Sant Joan de les Abadesses*, Sant Joan de les Abadesses 1976, p.60).

en tensió. Estem indubtablement davant d'un estilema, prou peculiar com per resultar significatiu en una anàlisi estilística. És obvi que, conjuntament amb les altres evidències, ens està descobrint l'estreta vinculació d'una obra amb les restants enumerades.

Ni el sepulcre de Pere de Rocabertí ni aquesta lauda de Sant Joan de les Abadesses presenten el vitrificat tant peculiar en les realitzacions de Joan de Tournai que en el capítol introductori d'aquest estudi fins i tot l'hem qualificat de recepta de taller del mestre. Naturalment, que s'incorpori o no un determinat acabat pot deure's a raons molt diverses, entre altres econòmiques o de disponibilitat de material, per tant, si en aquests dos casos no ho trobem, no ha d'ésser necessàriament significatiu. Ara bé, el que sí m'interessa apuntar a propòsit de la presència d'una obra de l'entorn de mestre Joan a Sant Joan de les Abadesses, és un fet que en el capítol de les conclusions forçosament haurem de reprendre. El monestir i la vila apareixen tant directament implicades amb les primeres realitzacions gòtiques en el camp de l'escultura de casa nostra, que fins i tot s'ha parlat del *taller de Sant Joan de les Abadesses*<sup>97</sup> en els orígens de l'explotació de les pedreres d'alabastre gironí. Allí, d'altra banda, va treballar-hi un escultor com Bernat Saulet, a qui veurem emprar el vitrificat blau com a fons dels relleus en el retaule originari de l'església de Sant Pol, ara al Museu Episcopal de Vic<sup>98</sup>.

## JOAN DE TOURNAI I LA DIVULGACIÓ D'UN MODEL MARIÀ

A l'església de l'antiga col·legiata de Santa Anna de Barcelona va venerar-s'hi una marededéu sota l'advocació de l'Estrella, avui servada al

<sup>97</sup>A. DURAN y SANPERE, *Els retaules de pedra...I*, p. 31 i s.

<sup>98</sup>Sobre el retaule ultra les referències contingudes dins l'estudi citat a la nota anterior, vegeu: J. BRACONS, "Le retable de Sant Pol", a *Le grand retable de Narbonne*, Narbonne 1990, p. 91-97. Pel que fa a aquest retaule, a pesar del que diu el contracte, l'observació atenta dels seus relleus atesta la col·laboració de dos mestres. Fins ara aquesta realitat no ha estat assenyalada (nosaltres vàrem fer-ho a la nostra tesi doctoral, ja citada vol. II, p. 558) i, òbviament, si a partir d'ara es té en compte aquest extrem, l'estudi de Bernat Saulet haurà de plantejar-se des d'una perspectiva diferent a l'habitual. Un dels mestres descobreix un ascendent italià més nítid, mentre que, l'altra, obeeix a una tradició més "francesa". El prendiment pot ser paradigmàtic del primer, mentre que la conducció de Jesús davant Herodes pot ser-ho del segon. No sabem quin dels dos és mestre Bernat, i d'altra banda, no sabem quin dels dos socis ha incorporat la tècnica del vitrificat a les realitzacions que executen plegats. Això no obstant, no s'ha d'oblidar, com hem apuntat, la vinculació laboral de mestre Joan de Tournai amb Sant Joan de les Abadesses atestada a partir de la lauda abacial, perquè pot ser significativa. Reprendrem aquest punt en l'apartat de conclusions.

Museu Diocesà<sup>99</sup> (fig. 22). Es tracta d'una imatge d'alabastre, en la qual la marededéu, entronitzada, apareix amb el Nen dret sobre el genoll esquerre. Aquest, que vesteix una túnica llarga, li agafa el vel amb una mà mentre amb l'altra sosté un moixó que li pica el dit. Maria duu també una túnica que se cenyeix a la cintura amb una corretja. Al damunt porta un ampli mantell que li creua el cos, i, sobre el cap, un vel, subjectat per la corona. Amb la mà dreta sostenia, sembla, un tany floral, que ja havia desaparegut quan fou fotografiada abans de la guerra. El Nen, com hem dit, vesteix túnica. Destaquen en ella les mànigues superiors, més curtes que les inferiors i folgades, particularitat de la indumentària que hem de retenir<sup>100</sup>, i també el fet que l'aparença de la seva cara és extraordinàriament peculiar.

Aquesta realització que està, pel moment, sense filiar, crec que pot ser relacionada amb l'art de Joan de Tournai, d'acord les similituds existents amb altres dues obres de l'artífex. Concretament, amb la marededéu de la Llet que presideix l'arca dels Sants Màrtirs de Girona i amb les figures femenines de la tapa de fusta i sepulcre de sant Narcís (fig. 23). Són evidents les similituds físiques entre totes elles si es contrasta el tipus femení emprat, però també ho són les tipològiques, quan la comparació s'estableix entre la marededéu de l'Estrella i la que presideix el frontal de l'arca dels Sants Màrtirs.

A banda del fet que en un cas s'ha representat una marededéu de la Llet i en l'altra no, i com a conseqüència s'ha hagut d'adaptar la figura de Maria a la disposició específica del cos del Nen, les similituds entre ambdues són remarcables. D'una banda, el tractament del rostre femení, de formes plenes, que, malgrat l'arrodoniment, evidencia l'estructura òssia de la mandíbula i que, ultra això, és el mateix repetit dues vegades. Seguint amb aquesta línia, també és significativa la indumentària del Nen. La túnica, amb les peculiars mànigues, ja assenyalades, és suficientment inusual per resultar revelador que s'hagi emprat en tots dos casos. Això no obstant, pot acceptar-se una tendència a la simplificació en la resolució de cabells, plecs etc., en la marededéu de l'Estrella que no s'aprecia en la gironina. Pel que resulta més difícil

<sup>99</sup>Barcelona, Museu Diocesà: número d'inventari. 281. El mal estat de conservació actual de la peça és conseqüència directa de la guerra civil. S'han referit a la marededéu: A. CAMPMANY, *La iglesia de Santa Ana de Barcelona*, Barcelona 1929, p. 27, fig. p. 24; J. AINAUD, J. GUDIOL, F.-P. VERRIE, *La ciudad de Barcelona...*, p. 90. fig. 602; C. BERNIS, "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación", *Archivo Español de Arte*, XLIII. 1970, Lámina V-5, referències p. 209.

<sup>100</sup>Sobre aquesta particularitat: C. BERNIS, *op. cit.* p. 209, nota 52.

trobar paral·lels és pel tipus físic de l'Infant. La seva figura, la seva posició dreta sobre la Mare i, sobretot, el rostre, descobreixen un Nen de més anys que els habituals en aquestes imatges. Si, excepció feta de la col·locació de perfil<sup>101</sup>, la posició adoptada és força genèrica en la tipologia que mostra Maria asseguda<sup>102</sup>, el que no és en absolut corrent és la seva cara, i la recerca de paral·lels en el marc de la tipologia mariana dins la qual s'inscriu l'escultura ha estat infructuosa. L'únic Nen-Jesús que se l'hi aproxima és el d'una marededéu, també asseguda, i probablement coetània, que va venerar-se a l'església de la Mercè barcelonina (fig. 24).

En aquest cas, a més, el peculiar rostre infantil té una certa coherència: formalment l'escultura atesta directes deutes italians i el Nen és un d'ells. Com a punt de referència poden argüir-se des del que figura a la marededéu entronitzada de Santa Maria della Spina, a Pisa (pel seu físic i actitud vers la Mare)<sup>103</sup>, a certes realitzacions de Giovanni Pisano (pels trets facials, en un cas, per l'actitud respecte de Maria en l'altre)<sup>104</sup> i els exemples poden incrementar-se<sup>105</sup>. Es tracta d'un Nen Jesús de galtes molt plenes i cabell llarg, molt en la línia del pisà esmentat.

El Nen de la marededéu de l'Estrella segueix molt de prop les característiques assenyalades. En aquest sentit, a pesar de compartir un mateix tipus d'indumentària amb el de l'arca dels Sants Màrtirs gironina, són majors les distàncies que els punts en comú. Cal veure si pot haver-hi una raó. D'una banda s'ha de considerar la penetració de fórmules italianes a Catalunya en els anys d'activitat de Joan de Tournai, i com pot haver afectat això en la im-

<sup>101</sup>A Catalunya, en les imatges de la marededéu entronitzada d'època gòtica, el més corrent és que el Nen se situï frontalment de cara als fidels. Ho veiem a les dues imatges d'Escornalbou (Tarragona) que responen al mateix prototipus, (F. BLASI VALLESPINOSA, *Santuariis Marianis de la Diòcesi de Tarragona*, Reus 1933, fig. 2, p. 205) també a l'originària de Sant Miquel del Fai, ara en una col·lecció particular. Aquesta darrera, essent d'un artífex distint, resulta molt propera aparentment a la de l'Estrella, en el que fa al tipus facial femení. La disposició que comentem també es dona a la del Sol del Pont de Roda de Ter. Per a la reproducció d'aquesta darrera vegeu la nota 106.

<sup>102</sup>Sobre aquesta variant de la iconografia mariana: W. H. FORSYTH, "The Virgin and Child in French fourteenth century sculpture. A method of classification", *The Art Bulletin*, 39, 1957, p. 180, fig. 18 i s.s;

<sup>103</sup>M.G. BURRESI, *Santa Maria della Spina in Pisa*, Pisa 1990, fig. p. 91-92

<sup>104</sup>Per a la reproducció: M. AYRTON, *Giovanni Pisano, sculpteur*, París 1969. Maredéu de Pisa fig. 118; marededéu de Pàdua, fig. 120, Maredéu de Prato, fig. 123

<sup>105</sup>És el cas de la marededéu del Museu Civic de Lucca, reproduïda a: W.R. VALENTINER, "Observations on the Sieneze and Pisan Trecento sculpture", *The Art Bulletin*, IX, 1926-1927, fig. 33.

sició, en algun cas, de determinats models als artistes. De l'altra, la presència d'artífexs d'aquest origen en el mateix taller de mestre Joan o, en el seu cas, l'associació puntual d'aquest amb escultors insulars per dur a terme projectes concrets. No podem deixar de considerar en aquest moment el fet irrefutable que el sepulcre d'Huguet de Cardona, tot i haver-lo contractat Joan de Tournai, va executar-lo un escultor italià (o italianitzant).

Pel que fa a la tipologia seguida a la marededéu de l'Estrella, és indubtable que a pesar de respondre a un model àmpliament divulgat arreu d'Europa i al marge dels deutes que evidencia l'Infant respecte a Itàlia, són les imatges homònimes del nord de França les que s'han de prendre en consideració a l'hora de contextualitzar-la. També és factible, alhora, interrogar-se sobre el paper que varen poder tenir les reproduccions d'aquesta variant mariana per part de mestre Joan, en la divulgació del prototipus per la Catalunya de la primera meitat del segle XIV, especialment si es considera el seu impacte en dades primerenques dins una àrea tan significativa com ho són les comarques del nord de Girona. En aquell sector es concentra un nombre important de marededéus que segueixen aquest model i que majoritàriament han estat llavorades en alabastre<sup>106</sup>.

## EL RELIQUIARI DE SANT PATLLARÍ DE CAMPRODON, UNA PEÇA D'ORFEBRERIA EN L'ÒRBITA DE JOAN DE TOURNAI

L'església de l'antic monestir de Sant Pere de Camprodon serva les relíquies de sant Patllari confessor i arquebisbe d'Embrun. Les contenen dos reliquiariis de plata sobredeurada. Un d'ells adopta la forma de bust, mentre que l'altra segueix un format diferent, també molt habitual: la caixa rectan-

<sup>106</sup>És el cas de la marededéu de Sant Martí d'Ogassa, ara al Museu de Vic, una realització absolutament coincident amb el model iconogràfic que se segueix a la marededéu de l'Estrella. Amb menor grau també es detecten similituds tipològiques amb la de Beget (per a la reproducció de la primera i la de Beget: A. DURAN y SANPERE, *Els retaules...*, fig. 13 i 11; la d'Ogassa també a: J. BRACONS i CLAPES, *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic 1983, núm. cat. 12.). En aquesta mateixa línia pel que fa a la disposició del Nen i a la indumentària de Maria, fins i tot en el que pertoca al tipus físic femení (amb mandíbula òssia de certa duresa) la del Sol del Pont a Roda de Ter (reproduïda a: J. BRACONS i CLAPES, *Catàleg de l'escultura ...*, fig. p. 31). En aquesta mateixa línia és significativa, així mateix, la marededéu de Santa Pau (plenament inscrita estilísticament en l'obra dels artífexs d'àrea gironina especialitzats en el treball de l'alabastre). Sobre la reproducció d'aquesta darrera: A. NOGUERA I MASSA, *Les Marededéus romàniques de les terres gironines*, Barcelona 1977, p. 287.

gular amb coberta a quatre vessants d'inspiració arquitectònica (fig. 25). Aquesta darrera, tot i haver estat manipulada en època moderna segons atesten diversos afegits sobre el contorn de la base, pot acceptar-se que manté en línies generals el disseny originari. S'organitza amb un seguit de personatges i escenes treballades en alt relleu (es tracta d'elements confeccionats mitjançant la fosa), disposades sota arcs de mig punt o de perfil gòtic amb polilòbuls interiors. Les cares majors s'ornen, en un cas, amb quatre acòlits (dos ceroferraris, dos turiferaris) flaquejant una figura episcopal situada al bell mig de tots ells (sant Patllari). El costat oposat l'ocupen tres escenes hagiogràfiques (fig. 26). D'esquerra a dreta es plasma la prèdica i almoïna del sant (desenvolupada en el espai que correspon a dos dels arcs), segueix immediatament l'episodi de la curació de la donzella afectada per la picada d'un escurçó, i, per últim, es mostra el miracle de la curació d'un difunt. En els costats menors es localitzen dos altres miracles. D'una banda, la intervenció de sant Patllari per tal d'evitar un esclavissament de pedra que suposà un gran perill per a Embrun, la seva ciutat, i, de l'altra, el seu enfrontament al dimoni<sup>107</sup>, aquest darrer amb una peculiaritat iconogràfica a destacar: té cins caps repartits per pit, ventre i genolls<sup>108</sup>.

Una observació atenta de la caixa, per a la tipologia de la qual poden invocar-se parentius amb un conjunt de caixes-reliquiari procedents de l'abadia de Grandelve, ara a Bouillac,<sup>108 bis</sup> atesta diferències significatives en el tractament de les figures. Els tipus físics, per exemple, emprats a cadascun dels dos costats majors són diferents, i aquesta constatació apunta versemblantment a la col·laboració de dos artífexs en la seva execució. Un d'ells, el que realitza les figures dels acòlits i de Patllari, s'aproxima molt de prop al mestre que va confeccionar les dues escenes afegides a l'obra primitiva del baldaquí de l'altar major de la catedral de Girona. Em refereixo a la Coronació de la Verge i a la recepció del donant (Arnau de Soler) al cel. Recordem que la gènesi d'aquest ambiciós projecte està, fins ara, per determinar d'una manera definitiva. Es coneixen referències documentals que hi

<sup>107</sup>Sobre la llegenda hagiogràfica del sant: A. V. DOMENECH, *Historia general de los Santos y Varones Ilustres en Santidad del Principado de Cataluña*, Gerona 1630, p. 120-123.

<sup>108</sup>Es tracta d'una modalitat de dimoni perfectament coneguda. Sobre ell: BALTRUSAITIS, J. "Los dioses acéfalos y multicéfalos en la Edad Media", a *La Edad Media Fantástica*, Madrid 1983, p. 34 i s.

<sup>108 bis</sup> Taralon, Jean. *Les trésors des églises de France*, París, 1966. (Hachette) p. 228-230.



al·ludeixen, però resta per establir d'una forma concloent l'adscripció de cadascuna de les parts que es distingeix estilísticament<sup>109</sup>. Si es contrasta el tractament dels rostres (ulls amb globus oculars molt destacats) la resolució dels plecs i fins i tot la proporció de les figures, la correspondència entre aquesta zona del reliquiari de Camprodon i els episodis esmentats del baldaquí de Girona és evident. En canvi, si ens fixem en l'altra cara de la caixa, la que està consagrada a tres episodis de la llegenda hagiogràfica de Patllari, podrem reconèixer altres parentius (fig. 26). En aquest sentit és notori que el seu artífex ha seguit molt de prop un model que ha d'haver proporcionat Joan de Tournai. És innegable que els personatges, singularment Patllari, responen als paràmetres dels que decoren la caixa d'alabastre de sant Narcís. No ens atrevim a proposar directament una activitat de Joan de Tournai en el camp de l'argenteria, tot i que seria factible; però d'acord amb les similituds tan estretes que poden observar-se entre la seva obra i aquest sector, sembla obligat reconeixer-lo, almenys, com a autor del disseny.

Si bé ja s'havien assenyalat parentius de la caixa de Sant Patllari amb els tallers gironins i singularment amb el baldaquí de la catedral<sup>110</sup>, va tractar-se d'al·lusions molt genèriques. Indubtablement aquestes precisions que acabem de fer contribuiran a datar-la amb més aproximació i, d'altra banda, a distingir, en el projecte, la intervenció de dues mans diferents, fins ara no observades. Obligadament, el nom que s'ha d'invocar com a candidat més idoni per les parts relacionades amb el baldaquí és el de mestre Bartomeu, segons que se sap documentalment, responsable parcial de l'obra gironina (en concret del retaule) i, per tant, actiu vers 1320-1325 a la ciutat<sup>111</sup>. Aquest marge temporal, com pot veure's, convé perfectament a la presència a la ciutat de Joan de Tournai i fa versemblant, també des d'aquest punt de vista, la interpretació que suggerim a propòsit de l'obra del reliquiari de Camprodon.

<sup>109</sup> Pel que fa a aquest tema no hi ha acord entre els historiadors, però sembla obligat que jo em pronuncii en relació amb ells, ja que l'argumentació que estic fent a propòsit de la caixa de Sant Patllari ho requereix. Segons el meu criteri, al baldaquí és evident que hi coexisteixen dues formulacions escultòriques diferents. Una, present a la major part de la seva superfície, resol la figura humana estilitzant extraordinàriament les formes del cos. Com a conseqüència, els personatges resulten molt esbelta i quasi eteris. La segona, es fa present sobretot als episodis de dedicats a la coronació i a l'entrada d'Arnau de Soler, promotor de l'obra, a la Glòria. El treball, en aquest cas, és molt més volumètric. El primer artífex sembla més familiaritzat amb el treball en relleu i més aferrat, també, a una tradició que en els anys final del segle XIII resultava ja arcaïtzant. En el que fa al segon, probablement el mateix Bartomeu que confecciona les parts primeres del retaule gòtic, malgrat poden ser-li retretes imperícies en la pràctica de l'ofici, posseïx un domini del concepte escultòric innegable.

<sup>110</sup> Per un estat de la qüestió sobre la peça: N. de DALMASES "Reliquiari de Sant Patllari". *Catalunya Medieval...*, p. 314-315.

## REFLEXIONS FINALS

Joan de Tournai va arribar en una data indeterminada a Catalunya i el documentem com a ciutadà de Girona en el decurs de la dècada dels anys vint del tres-cents. Gaudia aleshores d'una posició laboral immillorable que va traduir-se en l'acaparació de projectes escultòrics rellevants, com ho són les seves realitzacions per a la monarquia<sup>112</sup>, destacats eclesiàstics i, naturalment, el que hem qualificat de projecte emblemàtic a la Girona gòtica: el sepulcre de sant Narcís. D'altra banda, els pocs documents coneguts revelen una nova faceta de l'artífex que hi té a veure. Sabem, mercès al document relatiu al sepulcre de Maria de Xipre, que va subcontractar obra. Aquesta pràctica, aleshores habitual a Catalunya<sup>113</sup>, adquireix una dimensió especial quan l'examinem en relació amb Joan de Tournai. Si bé la historiografia ha sostingut tradicionalment que l'explotació de les pedreres d'alabastre de Beuda, havia començat vers 1340<sup>114</sup>, els documents apunten una altra realitat: ja estaven en ús la dècada anterior i ho proven les obres i els instruments coneguts de Joan de Tournai. Aquesta constatació és important si la considerem complementària de l'anterior, perquè ens està descobrint un vessant desconegut del mestre Joan: la d'empresari. Dins l'escultura catalana del tres-cents s'ha reconegut aquesta dimensió a l'activitat d'Aloi de Montbrai<sup>115</sup>, l'artífex igualment forà i actiu a Catalunya en el període immediatament posterior. És important retenir aquesta coincidència perquè, en tant que empresari, Aloi també va acaparar les grans comandes i, pel que podem

<sup>111</sup>F. FITA, *Los Reys...*, p. 102 i 104.

<sup>112</sup>És significatiu, en aquest sentit, que quan mestre Joan desapareix de la documentació es vinculi a les empreses funeràries reials Aloi de Montbrai. Recordem que vers 1337 conduïa els treballs del sepulcre de Teresa d'Entença a Saragossa (J. RIUS SERRA, "Més documents sobre la cultura catalana medieval", *Estudis Universitaris catalans*, XIII, 1928, doc. XXX). Coetàniament (1338) apareix també Pere de Guines, fent-se càrreg del d'Alfons i Elionor a Lleida (*Ibidem*). Aquest darrer va arribar a Catalunya a través de Mallorca on residia l'any 1325 (va documentar-lo allí: M. DURLIAT, *Sculpteurs français en Catalogne...*, p. 94).

<sup>113</sup>També va recórrer a ella el Guillem de Tournai atestat a l'Espluga de Francolí a començaments del segle XIV, vegeu: A. ALTISENT, *El autor de la tumba...* (treball esmentat a la nota 1)

<sup>114</sup>Es el que es diu des d'antic. Darrerament es ponuncia en aquest mateix sentit: J. BRACONS, *Le retable de Sant Pol...*, p. 94

<sup>115</sup>Vegeu a propòsit: J. YARZA, "Artista-artesano en el gótico catalán I", *Lambard*, III, (1983-1985), 1987, p. 145. Del mateix autor: *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*, Madrid 1992, p. 70 i s.

sospitar, degué fer alguna cosa semblant amb les pedreres gironines d'alabastre. Advertim, d'altra banda, que l'activitat d'un i altre és correlativa. Aparentment no es un fet incidental. Els grans tallers medievals que varen monopolitzar determinades activitats se succeïren. Jo crec que és factible proposar la possibilitat que quelcom d'aquest gènere s'hagi donat a la Girona/Catalunya de la primera meitat del tres-cents entre Joan de Tournai i Aloi de Montbrai. L'estreta vinculació a la ciutat d'ambdós mestres<sup>116</sup> no respondria sinó a la proximitat de les pedreres d'alabastre i al fet que d'ençà del segle XIII la ciutat oferia unes condicions òptimes per desenvolupar una activitat d'aquest tipus. La producció d'elements arquitectònics de forma seriada havia contribuït a l'aparició d'un segment de població especialitzada en la talla de pedra<sup>117</sup> i, d'altra banda, es podia comptar amb la infraestructura ja existent per exportar els productes: el transport amb carros fins a Roses o Sant Feliu de Guíxols ( aquest darrer d'ençà de 1351 un carrer més de la ciutat de Girona, recordem-ho), la presència a la vila d'un grup ampli de bracers<sup>118</sup>, i, finalment, el port<sup>119</sup>.

Si, com pensem, Joan de Tournai va ser empresari, aquesta realitat s'hauria de palesar per altres vies. Crec que el sepulcre d'Hug de Cardona en pot ser una. És cert que malgrat existir el contracte, no tenim cap mena de seguretat que mestre Joan hagi estat responsable del projecte fins al final. Això no obstant, les similituds del túmul conservat amb el que va pactar-se inicialment semblen confirmar-ho. Partint d'aquest fet, la realitat que evidencia el sepulcre és molt significativa: va executar-lo un artífex de formació italiana, segons les particularitats convingudes, però, entre el promotor i el mestre Joan, originari de Flandes. Naturalment, això sembla dur-nos a una conclusió: el taller va acollir escultors de la més variada

<sup>116</sup>Sobre aquest punt: P. FREIXAS i CAMPS, *L'Art gòtic...*, p. 114 i s.

<sup>117</sup> Aquesta producció està atestada ja des del segle XII. Recordem que les columnes del claustre romànic de Sant Cugat del Vallès ja son de pedra de Girona, com ho son també les que sostenen els templets dels sepulcres reials de Santes Creus aixecats a final del segle XIII inici del XIV. Sobre la importància d'aquesta mà d'obra a la Girona medieval podeu veure el que es recull a: C. GUILLERÉ, "Aproximació topogràfica i professional per mitjà de la Talla de 1388", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXV-1, 1979-1980, p. 333-355, treball recollit amb altres del mateix autor sota el títol: *Poder Diner i Societat a la Girona del segle XIV*, Girona 1984.

<sup>118</sup>L. BATLLE PRATS, "Censo y población de San Feliu de Guíxols en 1360", a: *Martinez Ferrando, archivero. Miscelánea de estudios dedicados a su memoria*, Barcelona 1968, p. 43-52. Ultra l'apèndix, vegeu la distribució dels oficis censats a la p. 46.

<sup>119</sup>S'empraren els ports de Sant Feliu de Guíxols, Roses, o fins i tot Tossa.

procedència i això pot haver ajudat a configurar la híbridesa figurativa que s'atesta en bona part de l'escultura catalana del primer tres-cents. L'aculturació degué funcionar indistintament en mestres de formació francesa i en els d'ascendència italiana, i el resultat de tot això s'exemplifica molt adequadament en les realitzacions del denominat *taller de Sant Joan de les Abadesses*, i en una peça que li pertany, tant paradigmàtica del que apuntem, com pot ser-ho la *marededéu Blanca*<sup>120</sup>. Fins i tot podria acceptar-se que en certa manera el sepulcre de sant Narcís participa igualment del que apuntem. Difícilment trobaríem a Flandes o al nord de França una arca de relíquies d'aquest gènere durant el gòtic (allí s'hauria confeccionat amb materials preciosos i el format seria distint), en canvi la fórmula és perfectament habitual a Itàlia<sup>121</sup>.

Reconèixer la realitat d'un taller ampli pot semblar que qüestiona, en part, el plantejament de l'apartat inicial. En ell hem marginat l'estudi del sepulcre de Maria de Xipre i d'Huguet<sup>6</sup> de Cardona perquè no s'avenia amb els estilemes presents en el producte que hem considerat sorgit directament de la mà de mestre Joan: el sepulcre de sant Narcís. Crec que per clarificar el problema no podíem optar per una altra via. Des d'un punt de vista genèric, es obvi que ara hauríem de corregir-nos (el taller és el taller), però els punts de partida inicials continuen essent vàlids.

L'èxit de Joan de Tournai es basa no solament en la oferta d'uns productes força inèdits en el panorama artístic d'aleshores (les realitzacions pel simple fet d'ésser gòtiques ja eren innovadores si es considera el panorama artístic de la Catalunya d'aquell període), sinó en la seva familiaritat

<sup>120</sup>La *marededéu*, de difícil adscripció estilística, és una còpia exacta o, en tot cas, és idèntica. (convé precisar aquest extrem atès que no comptem amb una cronologia segura per cap de les dues) a la coneguda *Marededéu* amb el Nen custodiada al Museu del castell de Carcassona, originària de l'abadia cistercenca de la Rieunette. La coincidència tipològica és innegable. En el cas de la francesa, s'ha invocat l'art d'un mestre sienès d'ascendència tinesca (J.R. Gaborit), proposta d'identitat que ha estat contestada pels italians (G. Previtali). Darrerament s'han assenyalat dependències pel que fa al gest de Maria de recollir-se el mantell, respecte de l'esplèndida *marededéu* amb el Nen de Giovanni Pisano a Pàdua (F. Baron). Jo crec factible adscriure l'escultura de Carcassona a un ambient similar al que va produir la *marededéu Blanca* de Toledo: els tallers parisencs de mitjan segle XIII. Es tracta d'obres que resulten ampliacions dels delicats treballs en vori. Aquesta dependència fins pot argumentar-se a partir de les proximitats existents en el que pertoca als tipus facials femenins reproduïts en ambdues. En el que fa a la *marededéu* de Carcassona com a possible model o referent de la de Sant Joan de les Abadesses, s'ha de considerar la presència d'artífexs originaris de Carcassona per terres catalanes. És el cas de l'*Alouns* que realitza un retaule a Puigcerdà l'any 1326 (M. DURLIAT, *L'Art en el Regne de...*, p. 238-239).

<sup>121</sup>Sobre aquest punt: G. BARDOTTI BIASION, "Gano di Fazio e la tomba-altare di Santa Margherita da Cortona", *Prospettiva*, 37, 1984, p. 2-22.

amb un tipus d'acabat de gran impacte plàstic: el vitrificat niellat en or. Ens hem reiterat en el caràcter peculiar d'aquesta tècnica i en el seu ús com a recepta de taller pel mestre Joan. Fins i tot sospitem que l'estrany apelatiu laboral que rep l'artífex en el document relatiu al sepulcre reial (*vitriarius*), pot deure's a aquesta circumstància. Significativament, en el mateix període, quan ens allunyem de les obres que li pertanyen o relacionades amb ell, el vitrificat deixa d'aparèixer. Per aquest motiu m'ha semblat significatiu que el presentessin els relleus del retaule de Sant Pol de Sant Joan les Abadesses<sup>122</sup>. A pesar de la seva cronologia, pertany a la generació immediata a mestre Joan i ha sorgit dins l'àrea d'actuació dels escultors que monopolitzaren les pedreres de Beuda. En aquesta mateixa línia argumental, és obvi que resulta extraordinàriament significativa la vinculació laboral atestada per la documentació entre Bernat Saulet i mestre Aloi de Montbrai<sup>123</sup>. Invocar de nou l'herència de Joan de Tournai sembla totalment factible.

La transcendència de Joan de Tournai es fa evident a partir d'aquesta revisió de la seva personalitat artística que concloem. I no és, tot i existir<sup>124</sup> tant l'abast de la cultura figurativa que va poder legar el que ens ho fa dir. És molt més important un altre fet: la seva directa contribució a l'aparició de l'artista-empresari dins el panorama català del primer tres-cents, circumstància que va tenir conseqüències directes en el desenvolupament posterior de l'art vernacle.

<sup>122</sup>Aquesta tècnica durant el tres-cents la trobem emprada per distints mestres i en successius moments. Ultra el sarcòfag de Jaume II i Blanca d'Anjou a Santes Creus, la presenta, per exemple, el retaule de l'església de Sant Pol de Sant Joan de les Abadesses. També el relleu que presideix l'enterrament del canonge Santa Coloma (+1345) a la capella de Santa Llúcia de la catedral de Barcelona. En fa ús així mateix el mestre anònim del retaule de Sant Miquel del Museu d'Art de Catalunya (del qual també es conserven dos fragments de la predel·la al Museu Marès de Barcelona). D'altra banda, interessa al·ludir al document de 1354 que ens informa dels canvis que Pere el Cerimoniós volia introduir en els sepulcres reials de Poblet. Escriu a Aloi i a Cascalls, aleshores associats en aquesta empresa, especificant que vol les tombes d'acord amb les característiques d'una obra que havia vist al taller de Jaume Cascalls a Barcelona: *ita tamen quod los campos sint vitrie esmela(1)ats, deurats e niellats cum auro prout in quodam opere sive losa quam vidimus in hospicio vestri dicti Jacobi est impressum, in qua sunt quatuor effigies hominum gestus hostendentium luctuosos...* (M. MARES, *Las tumbas reales de los monarcas de Cataluña y Aragón del Monasterio de Santa María de Poblet*, Barcelona 1952, p. 156, doc. 12).

<sup>123</sup>Document localitzat per J.M. Madurell i Marimon, entre altres al·lusius a l'escultura gòtica catalana, i recollit en un aplec documental que incomprensiblement ha restat inèdit (vegeu la nota 16). En dona a conèixer el contingut: J. BRACONS i CLAPERS, *Le retaule de Sant Pol...*, p. 95 i notes 28, 29 y 30.

<sup>124</sup>Pot invocar-se, per exemple, l'art de Joan de Tournai com a referent en el cas dels estilemes d'un artífex gironí actiu al claustre de la Catedral de Vic, probablement Berenguer Portell. Gudiol i Cunill, Josep. *Els claustres de la Catedral de Vic*, Vic, 1981, p. 34, particularment.

## APÈNDIX I

El rei Jaume el Just es fa ressò de les queixes de mestre Joan de Tournai respecte del seu soci, Jacques de França, en l'obra del sepulcre de la reina Maria. Aquest havia incomplert certs pactes i d'això n'havien resultat danys per al primer.

**Original:** perdut

**Registre matriu del document:** Barcelona, A.C.A. Cancillería, Reg. 181, fol. 220vº

**Publicat:** P. M. de Barcelona, "La Cultura catalana en temps de Jaume II", *Estudis Franciscans*, 92, 1991, p. 434, doc. 389

**Referències:** Vegi's l'apartat introductori d'aquest estudi.

1324, març, 5

Barcelona

*Jacobus etc. Ffidelibus suis universis et singulis officialibus nostris ad quos presentes pervenerint etc. : Exposuit coram nobis magister Johannes de Tornay, vitriarius Gerunde quod magister Jacques de Francia promisit eidem magistro Johanni facere infra certum tempus iam transactum suis sumptibus quasdam ymaginas lapideas pro quodam monumento quod dictus magister Johannes facit ad opus domine Marie, bone memorie regine Aragonum, certo precio inter eos convento, dictusque magister Johannes dedit eidem, se absentaverit; et ex hoc memoratus magister dampna. Idcirco ad supplicationem pro parte sua nobis factam vobis et cuilibet vestrum dicimus et mandamus quatenus, ubicumque in iurisdiccione vobis comisa dictum magistrum Jaques invenire poteritis, Johanni tam super ipsis XX. libris quam super dampnis et missionibus per ipsum magistrum Johannem occasione premissa sustentis satisfecerit ut de iure et ratione fuerit faciendum. Datum Barchinone tercio nonas marcii anno Domini Mº CCCº. XXº tercio.*

*Bertrandus de Vallo mandato regis facto per Nicholaum Ivarcerium*  
(?)

## APÈNDIX II

Joan de Tournai, originari de Flandes i ciutadà de Girona, contracta l'obra de dos sepulcres destinats a la capella de Sant Antoni de la catedral de Barcelona, amb l'ardiaca i canonge Hug de Cardona. Els destinataris són el mateix promotor i la seva germana Brunissenda de Cervelló. Es detallen materials, característiques i preu total del projecte.

**Original:** perdut.

**Registre matriu del document:** Barcelona, Arxiu Capitular, Manual Notarial, Bernat de Villarrubia (1327) , fols 37-37 vº.

**Publicat:** F. Español, *La escultura gòtica funerària en Catalunya* (s. XIV), vol. I, Barcelona 1987, p. 339-343.

**Referències:** Vegeu l'apartat introductori d'aquest estudi.

1327, agost

Barcelona

*Noverint universi quod ego Johannes de Tornay qui fui de Flandria nunc autem civis Gerunde, confiteor et recognosco vobis nobili et reverendo viro Domino Ugo de Cardona archidiacono Ceritanie in ecclesia Urgellensi et canonico sedis Barchinone et manumissori et executori testamenti nobilis domine Brunissendis de Cervelione, sororis vestre, quod vos et ego convenimus quod ego cum materia mea et cum sumptibus meis et operibus meis, faciam vobis nomibus quibus supra in capella Sancti Antonii per vos constructa in dicti sede Barchinone duo sepulcra: unum scilicet ad opus corporis vestri, alterum ad opus corporis predicte nobilis domine Brunissendis, quondam. Et quod ipsa sepulcra sit talia qualia inferius describuntur. Et quod ipsa duo sepulcra in dicta capella in parietibus dicte capelle, unum scilicet ex uno latere dicte capelle, et alterum ex altero latere eiusdem capelle sic quod altare Sancti Antonii constructum in capella predicta existat in medio ipsorum duorum sepulcrorum et quod prima permedoli super quibus columpne dictorum sepulcrorum existent et ipse columpne et capitella ipsarum columpnarum et caxie dictorum sepulcrorum et cohoperte sint lapidibus marmoriis de Gerunda, et quod in circuitum utrisque dictarum caxiarum sint decem ymagines de alabaastro et quod arculi sive archus infra quos existerent imagines supradictas sint lapidibus marmoreis de Gerunda et quod sint daurati et quod imagines maiores que fient super predictas caxias,*

*una scilicet in specie persone vestre et altera in specie predicte domine Brunissendis, et totum etiam tabernaculum quod fiet super utrisque dictorum sepulcrorum sint de alabaastro. Item quod infra utrisque dictorum tabernaculorum sint due ymaginis angelorum, et anime vestre et anime dicte domine Brunissendis sint de alabaastro. Et quod in utrisque dictorum tabernaculorum sint novem signa, videlicet in tabernaculo sepulcre dicte domine Brunissendis quinque signa Cardonam et quatuor signa Cervorum, in tabernaculo autem sepulcri vestri et omnia ipsa novem signa Cardonam. Item quod omnes ymagine inferiores que fierent in circuitum utrisque dictorum sepulcrorum faceant seu existant in vitro buido niellato cum auro. Item quod utrisque dictorum tabernaculorum sint secundum eo modo et ea forma quam ego vobis hostendi et traditi depictam in uno folio de papiri. Item quod utrisque ymago maior utrisque dictorum sepulcrorum sit longitudine sex palmorum cane Barchinone. Item quod predictum alabastrum de quo fiet dicta opera que debent de alabaastro sicut ut est dictum, sicut tale quale est illud alabastrum de quo facta sunt opera sepulcri illustris domine Marie, bone memorie regina Aragonem, cuius corpus est in ecclesia Fratrum Minorum Barchinone et quale est alabastrum de quo facta sunt opera sepulcri Sancti Narcisii de Gerunda. Item quod ego asseculo vobis per fideiosos de civitatem Gerunda ad cognitionem venerabilis Arnaldum de Monterotundo vel Arnaldum Peregrini idoneus me facerunt et completerum opus predictum infra tempora infrascripta. Et quod mi daretis et dare teneamini michi pro predictis, pro materia videlicet predictorum et pro sumptis meis et pro expensis que pro predicta fiet, duo mille et ducentos solidos monete Barchinone de terno, videlicet pro utriusque sepulcri mille et centum solidos monete predicte. Et quod primo facerem sepulcrum dicte domine Brunissendis et postea sepulcrum vestrum. Et quod nos de dictis mille centum solidos quos debetis michi dare pro predicto sepulcro dicte domine Brunissendis detis et solvetis michi sexcentos solidos in primo venturo festo Sancte Marie mensis septembris in civitate Gerunde et quod residuos quinquecentos solidos solvetis michi in civitate Barchinone in primo venturo festo Pasche Resurrectionis Domini vel etiam incertum si ante ipsum primun venturum festum Pasche Domini perficerem ipsum sepulcrum statim cum ipsum sepulcrum (...) esset. Et quod prefacto ipso sepulcro ego statim incipiam (...) facere opus dicti sepulcri vestri quod vos de dictis mille C solidos quos michi daturus estis prop ipso sepulcro vestro daretis et solveretis michi incontinenti cum opus ipsius sepulcri vestri inciperem facere sexcentos solidos in civitate Gerunde et quod residuos D solidos solveretis mihi in dicta civitatem Barchinonem statim cum*



*perfectum esset opus dicti sepulcri vestri et ideo laudando, aprobando et confirmando conventionem predictam gratis et etc. convenio, promitto vobis dicto domino Hugoni de Cardona nomibus quibus supra quod ego faciam et perfaciam predicta opera dicatorum sepulcrorum de materia anima et cum operibus et sumptibus meis et quod ea aportabo et (trencat) constituent predicta capella meis propriis sumptibus et expensis sine unum alia missione vestra salvo quod not detis michi id de quo inter me et vos convenit ut superius continetur. Promitto etiam vobis (trencat) predicta opera continuabo donec prefacta sunt ut est dictum. Et pro assecurabo vobis per fideiussores de Gerunda ydoneos ad cognitione dicti Arnaldi de Monterotundo vel dicte Arnaldi Peregrini me securum et completurum vobis opera supradicta infra dicta tempora ut est dictum. Item promitto vobis quod predictam opera faciam bene et fideliter et legaliter iusta possibilitatem et scientia meam et quod sequar in predictis bonam fidem et rectam et quod omnis dolus malus et ffirmus inde habent. Et pro hiis complendis et attendendis obligo vobis et vestris omnia bona mea etc. Et ut predicta maiori gaudeant firmitate non ui nec dolo set sponte juro per Dominum Deum etc. predicto attendere et complere et in aliquo non contravenire aliquo jure causa vel et ratione. Et haec omina supradicta et singula facis pacistor et promitto vobis dicto domino Ugoni de Cardona nomine vestro et manumissores ac etiam predictae nec non Et vobis notario infrascripto tamquam publice persone per eodem domino Ugone de Cardona et per aliis etiam personis quarum incertum est et incertent recipienti et pacis ac et legitime stipulati Ad hoc nos Ugo de Cardona predictus laudantes et approbantes omnia et singula supradicta et confitentes nos et vos dictum magistrum Johannem de Tornay convenisse super constructionem et factionem dicatorum sepulcrorum ut dictum est et eiusdem omnibus et singulis expresse consentientes pro ut melius et plenius superius continetur nomine nostro proprio convenimus et promittimus vobis dicto magistro Johannem quod predictos duos mille CC solidos solvemus vobis vel vestris aut cui vos volueritis prout dictum est per nos super Et quod unamquamque dictarum (trencat) faciemus et complebimus vobis vel vestris aut cui vos volueritis in suo quoquo termino ut est dictum sine omni dilacione excusatione et excepcione et absque omni dampni et missione vestri et vestrum et per restituemus et solvemus vobis et vestris ad usum voluntatem.*

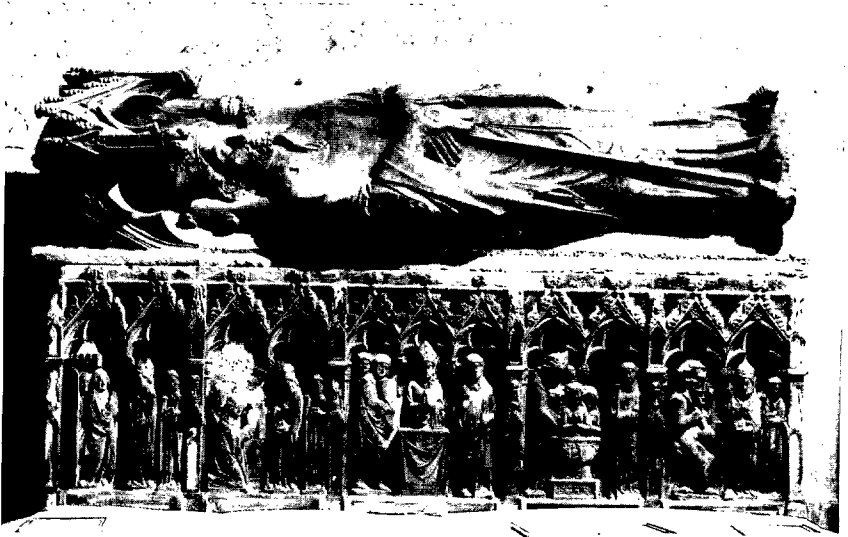


Fig. 1. Sepulcre de Sant Narcís a l'església de Sant Feliu de Girona. (Clixé Mas, Barcelona).

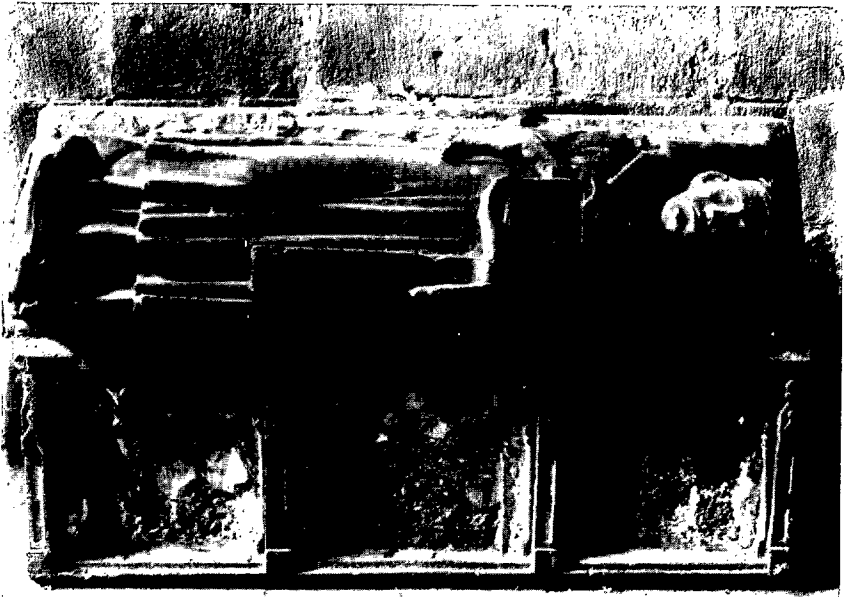


Fig. 2. Sepulcre d'Hug de Cardona, originari de la capella de Sant Antoni a la catedral de Barcelona, ara al MNAC. (Clixé Arx. Mun. d'Història de Barcelona).

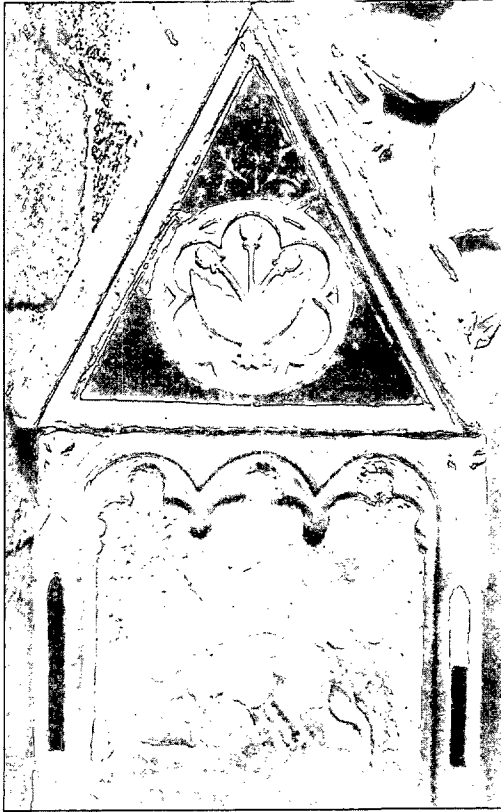


Fig. 3. Sepulcre d'Hug de Cardona. Detall d'un dels laterals. (Clixé Mas, Barcelona).

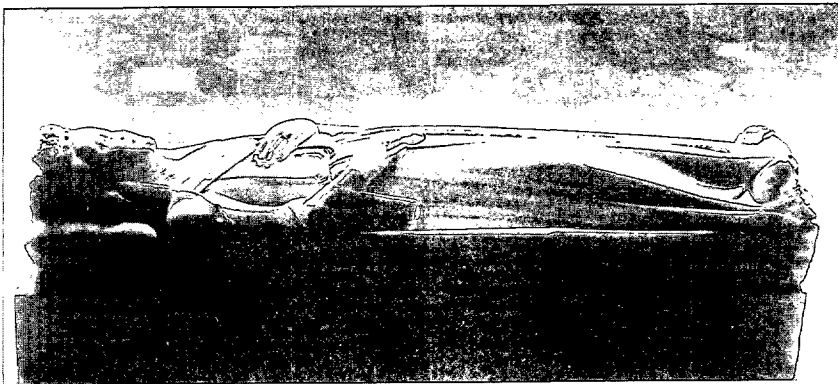


fig. 4. Sepulcre de la reina Maria de Xipre originàriament al convent dels Franciscans de Barcelona, ara al MNAC. (Clixé Arx. Mas, Barcelona).



Fig. 5. Detall del sepulcre de la reina Maria de Xipre. (Clixé Arx. Mas, Barcelona).



Fig. 6. Sepulcre d'Hug de Cardona, detall de la figura jacent. (Clixé Arx. Mas, Barcelona).



Fig. 7. Xilografia del sepulcre de Sant Narcís publicada l'any 1630 a la segona edició de la *Historia General de los Santos de Cataluña*, del P. Domenech.



Fig. 8. Sepulcre de Sant Narcís. Detall del frontal. Martiri de Sant Narcís. (Clixé Mas, Barcelona).



Fig. 9. Sepulcre de Sant Narcís. Detall d'un dels laterals. Prèdica de Sant Narcís. (Clixé Mas, Barcelona).



Fig. 10. Sepulcre de Sant Narcís. Detall d'un dels laterals. Enterrament de Sant Narcís. (Clixé Mas, Barcelona).



Fig. 11. Porta del sepulcre de Sant Narcís. Girona, Museu d'Art i Diocesà. (Clixé Mas, Barcelona).



Fig. 12. Porta del sepulcre de Sant Narcís. Detall de la imatge entronitzada del sant. (Clixé Mas, Barcelona).



Fig. 13. Porta del sepulcre de Sant Narcís. Detall dels donants i de l'escena del diable matant el drac. (Clixé Mas, Barcelona).



Fig. 14. Porta del sepulcre de Sant Narcís. Detall dels donants i de l'escena de santa Afra i els soldats. (Clixé Mas, Barcelona).



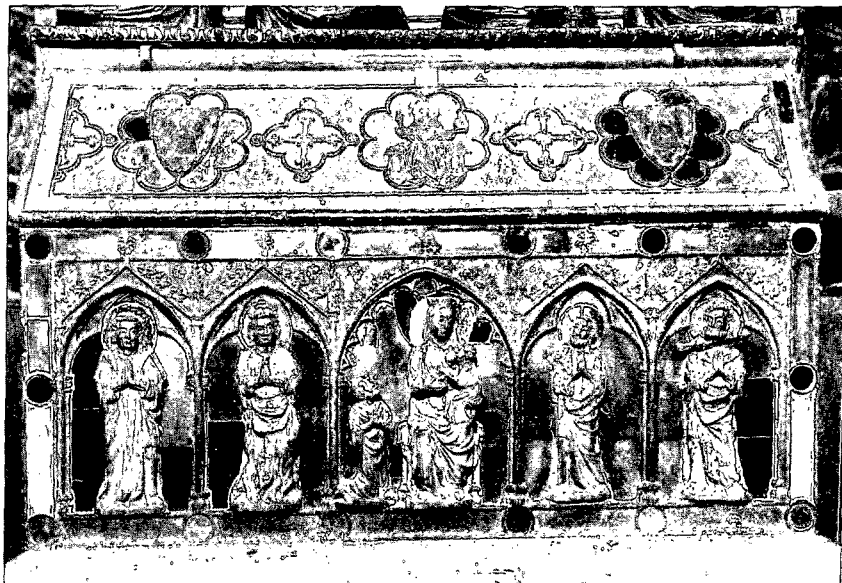


Fig. 15. Arca dels Sants Màrtirs. Capella dels Mont-rodon a la catedral de Girona. (Clixé Mas, Barcelona).



Fig. 16. Detall d'un dels laterals de l'arca dels Sants Màrtirs. Sant Miquel i el drac. (Clixé Mas, Barcelona).



Fig. 17. Detall del frontal de l'arca dels Sants Màrtirs. Arnau de Montrodon agenollat davant la mare-dedéu de la Llet. (Clixé Mas, Barcelona).



Fig. 18. Sepulcre del bisbe Pere de Rocabertí a la catedral de Girona. (Clixé Mas, Barcelona).

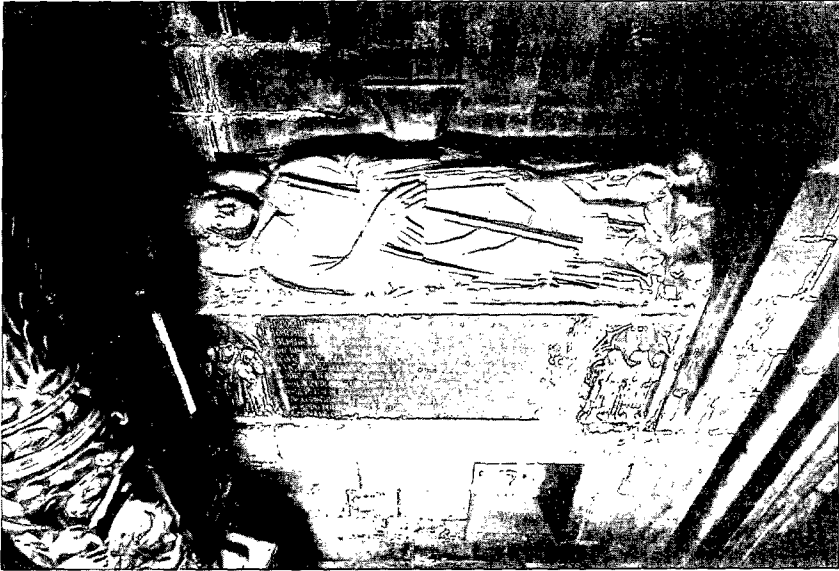


Fig. 19. Sepulcre del bisbe Pere de Rocabertí a la catedral de Girona. (Clixé Mas, Barcelona).



Fig. 20. Plorants. Detall del frontal del sepulcre del bisbe Pere de Rocabertí a la catedral de Girona. (Clixé Mas, Barcelona).



Fig. 21. Lauda sepulcral de l'abat Ramon de Cornellà a Sant Joan de les Abadesses. (Clixé J. Yarza).



Fig. 22. Marededéu de l'Estrella, originària de Santa Anna de Barcelona, ara al Museu Diocesà de Barcelona. (Clixé Mas, Barcelona).



Fig. 23. Sepulcre de Sant Narcís. Detall del frontal. Baptisme de santa Afra i les seves donzelles. (Clixé J. Yarza).



Fig. 24. Marededéu originària de l'església de la Mercè, ara al Museu Diocesà de Barcelona. (Clixé Mas, Barcelona).



Fig. 25. Reliquiari de Sant Patllari de Camprodon. (Clixé Mas, Barcelona).

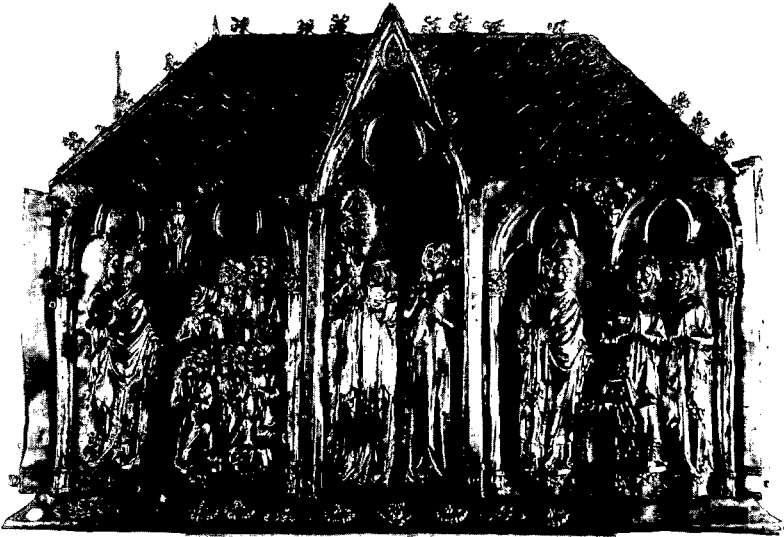


Fig. 26. Reliquiari de Sant Patllari de Camprodon. (Clixé Mas, Barcelona).