

Dos portapaus de cap al 1400: el de Pere d'Urgell i el de Violant de Bar¹

Joan-Francesc Ainaud i Escudero



Fig. 1. Portapau de Pere d'Urgell. Visió frontal.

© foto: Ramon Manent



Fig. 2. Portapau de Pere d'Urgell. Visió lateral, detall de l'agafador.

© foto: Ramon Manent

1. Vaig començar aquest estudi l'any 1987. Posteriorment, el mes de maig de 1991, essent encara director del Museu d'Art de Catalunya el doctor Joan Sureda, el portapau de Pere d'Urgell va desaparèixer del seu emplaçament al museu. La notícia, però, no va aparèixer a la premsa fins gairebé un any més tard (Josep Massot, «Robada una valiosa joia gòtica de la caja fuerte del MNAC», a *La Vanguardia*, Barcelona, 28 de març de 1992, p. 41; «Una joia gòtica de taller va ser

robada del Museu Nacional d'Art fa un any», a *Avui*, Barcelona, 29 de març de 1992, p. 42) i, en el moment de publicar-se aquest article, el portapau encara no ha estat recuperat. Vull agrair molt especialment al meu pare, el doctor Joan Ainaud de Lasarte, les valuoses orientacions que m'ha donat per dur a terme el present estudi, i també a la meua germana, Maria del Mar Ainaud i Escudero, la traducció del text en alemany de la doctora Renate Eikelmann.

El portapau de Pere d'Urgell

L'any 1972 els museus d'art de Barcelona adquiriren una de les millors peces d'orfebreria de la Península Ibèrica: el portapau dels comtes d'Urgell. El portapau d'or, conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya², fou un regal del comte Pere d'Urgell al monestir de Sixena, quan era monja del monestir la seva filla Isabel, segons consta en l'inventari publicat per Javier Fuentes³. Té forma de fortificació amb merlets i és de base hexagonal, amb un agafador al darrera en forma d'arc, que sosté una teulada a dos vessants, i amb un reliquiari a la part frontal de la base, que conté un tros de la túnica de Crist. El portapau és ornamentat amb una decoració punxonada amb fullatges i flors i dues harpies [?] encarades a banda i banda del reliquiari. A l'interior, Crist com a *Imago Pietatis* (Crist de Dolor) és sostingut per un àngel. La peça està ornamentada amb dos safirs i un balaix encastats en sengles muntures soldades en l'àngel; als costats les dels safirs, i a l'esquena la del balaix.

Nat vers 1357, Pere II d'Urgell era fill de Jaume I i de Cecília de Comenge i nebot de Pere III el Cerimoniós, a qui féu costat contra Ferran d'Aragó (1358). El rei el féu lloctinent seu al regne de València (1365) i després li donà la baronia de Fraga (1369).

Com a prova del seu poder, Diego Monfar remarca que, respecte dels seus predecessors, fou el qui posseí millors «estados, lugares y rentas», i que «de joyas, colgaduras y otras alhajas semejantes había tanta abundancia, que tenía más de diez castillos tan bien alhajados que en cualquier ocasión llegara el rey á ellos se pudiera aposentar con toda su casa. Batió en su tiempo mucha moneda, que llamaban moneda agriumtensis ó denarii comitales Urgelli [...] Escribe Laurencio Valla, en su historia, que el conde don Pedro gustaba mucho de tener atesorado mucho dinero de oro y plata de diversos reinos y provincias, y esto en gran abundancia»⁴.

També J. B. Xuriguera posa de relleu la importància de les seves possessions:

«Mort Pere III, en veure el comportament venjatiu i excessivament rigorós del nou rei [Joan I] i el seu germà contra la darrera esposa del seu pare, disgustat de la vida de la cort i també d'haver servit el rei Pere III, es retirà completament a Balaguer, separat de tot contacte amb la casa reial. Tenia ja cinquanta anys i se sentia cansat de guerres i intrigues. I aleshores es llança a una obra importantíssima de reconstrucció i edificació de temples i castells en el seu comtat.

»[...] Edificà [a més del temple balaguerí de Santa Maria, en col·laboració amb la seva mare, Cecília de Comenge] l'església de Castelló de Farfanya, el claustre del monestir d'Àger, acabà la casa de camp de Balaguer, coneguda amb el nom de Casa Forta de la Comtessa, que estava tocant el monestir de Predicadors, acabà el castell d'Agramunt i féu encara altres edificis molt notables en els quals esmerçà gran part del tresor, de tal manera que no hi havia senyor a Catalunya ni a la terra del rei d'Aragó que tingués millors castells ni edificis més sumptuosos que el comte d'Urgell.»⁵

Pere d'Urgell es casà en primeres núpcies, el 1359, amb Beatriu de Cardona, de qui no tingué successió, i en segones, el 1375, amb Margarida de Montferrat, de qui tingué vuit fills: Antoni i Beatriu —morts de nens—, Elionor, Cecília, Isabel, Jaume (successor de Pere al comtat d'Urgell en morir Antoni de jove), Tadeu —mort jove— i Joan. El mes de juny de 1408, el comte Pere morí al castell de Balaguer i fou sepultat a l'església de Nostra Senyora d'Almatar.

La tècnica emprada en el portapau és la de l'esmalt «sur ronde bosse»⁶. Segons Ulrich Middeldorf⁷, la tècnica de l'esmalt «sur ronde bosse» es desenvolupà gradualment en l'orfebreria a partir del costum de pintar parcialment les escultures de plata o de decorar-les, especialment amb esmalt translúcid.

2. *Portapau de Pere d'Urgell*. Cap a 1400; or, esmalt, nacre, pintura i pedres precioses; 10,5 x 8 x 7 cm; probablement procedent de París, MNAC 114005.

3. J. Fuentes y Ponte, *Memoria Histórico-Descriptiva del Santuario de Santa María de Sijena*, III, Lleida, 1890, p. 100, apèndix núm. 98: «Relacion de algunas de las reliquias que cita el prior D. Jaime Juan Moreno en su obra "Jerusalem Religiosa" y que existían en el relicario mandado hacer sobre la puerta del coro en 1590 por la Priora D.^a Luisa do Moncayo.

»[...] *Un pedazo de la túnica de N.S.J.* Regalo de D. Pedro de Aragón, Conde de Urgell, padre de la religiosa D.^a Isabel de Aragón.»

4. D. Monfar y Sors, *Historia de los condes de Urgel*, II (Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón, X), Barcelona, 1853, p. 248-249.

5. J. B. Xuriguera, *La darrera branca dels Comtes d'Urgell (1314-1413)*, Barcelona, 1981, p. 34.

6. És a dir, esmalt sobre alt o ple relleu.

7. U. Middeldorf, «On the Origins of "Émail sur Ronde-Bosse"», a *Gazette des Beaux-Arts*, LV, 1960, p. 239-240.



El període d'aquests precedents s'estendria des de la primera meitat del segle XIV fins al regnat de Carles V de França (1364-1380). La més antiga peça referenciada en les fonts amb esmalt «en demi-bosse» si no «sur ronde bosse» data de 1367 i és un cinturó d'or amb àguiles i cignes blancs esmaltats que fou fet per a Felip l'Ardit. La més antiga de les peces amb esmalt «sur ronde bosse» conservada dataria dels anys vuitanta i és un petit reliquiari, que pot ser dut com a penjoll, que representa la resurrecció del Crist en una cara i, al revers, una *Maiestas Domini* punxonada⁸. Sembla que durant aquesta època hom començà a preferir l'aplicació d'aquesta ja totalment desenvolupada tècnica sobre l'or, i es produïren obres infinitament més precieuses que amb totes les tècniques anteriors. Hom hauria començat per la coloració de cares o certs elements de les figures, s'hauria incrementat la decoració amb esmalt translúcid en àrees més importants, especialment les ales d'animals i àngels, i, finalment, s'hauria arribat a la policromia completa de l'objecte d'or, com al *Petit cavall d'or* d'Altötting conservat al Bayerisches Nationalmuseum (Munic). Cal esmentar també l'esmalt blanc, de les darreres dècades del segle XIV, que precedeix i acompanya l'esmalt de color «sur ronde bosse». De vegades, encara que la major part de la peça fos d'algun altre metall, les parts corresponents a les carnacions es feien en esmalt blanc damunt d'or puix que era més adient per esmaltar. Però la regla general era que les peces esmaltades «sur ronde bosse» fossin de tantany relativament petit i enterament d'or. Tot i així, l'elevat cost d'aquestes peces les féu molt escasses fins i tot durant el regnat de Carles V (1364-1380).

Segons Marie-Madeleine Gauthier⁹, l'aparició de l'esmalt «sur ronde bosse» seria en part deguda a la curiositat dels aficionats principescos per les obres hel·lenístiques d'aquesta mena. Potser també caldria trobar aquest nou desenvolupament de l'esmalt en la seva ambició de rivalitzar amb els vasos fets amb pedres dures. D'altra banda, d'ençà els coloms llemosins del segle XIII, els esmaltadors no havien oblidat la possibilitat de cobrir d'esmalt una estatueta en ple relleu, que havien aplicat a obres diverses, des de dracs i serps fins a elefants.

La novetat principal de la qual els darrers anys del segle XIV van menar la iniciativa fou, com ja hem esmentat, en primer lloc prendre l'or, no ja la plata, com a suport i, a més, velar-ne la lluentor amb blanc opac. Segons Gauthier, els iveris, amb aplicacions de color en calent, o els baixos relleus de cera n'haurien pogut estimular la invenció. Les més antigues aplicacions de l'esmalt blanc s'inspiren en una llarga tradició iconogràfica, específica de l'esmalteria bizantina més occidental: l'esmalt blanc és reservat al cos del Crucificat. L'opacitat cremosa del blanc seria una reacció contra la permeabilitat, fins ací cercada, que oferien a la llum les gemmes i els esmalts rivalitzant amb els robins, el safir i la maragada. Desproveït fins i tot dels reflexos nacrats de la perla, el blanc es vol humilment corporal; s'utilitza en un primer moment per a les carns, les teles blanques, la roba dels àngels, la llana de l'Anyell, els plomatges, i, fins i tot, per al mantell de la Verge en Majestat, que fins aleshores s'havia preferit blau. La cort de Borgonya hauria estat el focus d'aquest gust ple de gràcia, que irradia d'Hongria fins la Toscana.

Tanmateix, segons Bonnie Young¹⁰, l'ús de l'esmalt opac per cobrir una bona part del cos de la figura obeïa, a més de la voluntat d'aconseguir un cert efectisme, a una qüestió de comoditat: perquè l'esmalt s'adherís bé a la superfície de la peça en alt o ple relleu, aquesta s'havia de deixar aspra o tosca i, doncs, emprant esmalt blanc en comptes del transparent, hom cobria totalment les impureses i també les eventuals irregularitats en la profunditat de l'esmalt que es poguessin produir durant la cuita de les peces amb esmalt «sur ronde bosse».

Al portapau de Pere d'Urgell, la figura del Crist és, excepcionalment, de nacre tallat, amb els cabells de metall (potser un aliatge amb plata) o d'alguna pedra dura de color marró. Prova del caire excepcional d'aquest material ens la dona Françoise Robin, que ha estudiat un dels inventaris més importants pel volum i la qualitat de les peces d'orfebreria referenciades, el de Lluís I d'Anjou, que data de 1378, on poc més d'un deu per cent de les peces fan servir un altre material que no sigui un metall preciós (tret, és clar, dels reliquiaris,

8. E. Kovacs, «L'orfèvrerie parisienne et ses sources», a *Revue de l'Art*, 8, 1978, p. 30.

9. M.-M. Gauthier, *Émaux du Moyen Âge Occidental*, Friburg, 1972, p. 297, 298.

10. B. Young, «A Jewel of St. Catherine», a *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 10, 1966, p. 321.

on hi ha sempre una part de vidre) i, concretament el nacre («coquille de perle»). Sols hi esmenta peces de taula, com ara salers amb motius animalístics als peus, però no peces de caire religiós¹¹.

Crist és representat de mig cos, amb els estigmes de la Creu i la ferida de la llança sagnants de manera realista, amb pintura vermella aplicada sobre el nacre. Les ninetes dels ulls de Crist són pintades de negre. L'àngel que el sosté té la cara, el clatell i la mà dreta (única visible) pintats amb esmalt blanc, amb la qual cosa s'aconsegueix una qualitat de porcellana¹². A la cara de l'àngel les ninetes dels ulls i les celles són marcades amb una gran finor amb esmalt negre i l'iris amb esmalt blau-cel. Tant l'ull dret com, sobretot, l'esquerre de l'àngel conserven restes de pa d'or marcant les parpelles. A més, a la zona dels pòmuls, sota la capa d'esmalt blanc, més fina que a la resta de la cara de l'àngel, és palesa una aplicació prèvia d'esmalt transparent vermell, que accentua el realisme i la finor de la figura, exactament igual com a les figures de l'extraordinari conjunt del reliquiari dit del *Petit cheval d'or* d'Altötting. Tanmateix, a diferència d'aquest reliquiari i de la *Joia de santa Caterina* de The Metropolitan Museum of Art de Nova York, i malgrat l'esmentada justificació que fa Bonnie Young sobre la preferència de l'ús de l'esmalt opac respecte del transparent, en el portapau de Pere d'Urgell predomina l'esmalt transparent, vermell, que cobreix la túnica de l'àngel i també les ales, si bé en aquestes hi ha, a més, aplicacions (talment pinzellades d'una gran finor) d'esmalt blanc opac al damunt, que simulen les plomes. L'esmalt es conserva en general de forma impecable llevat d'algunes zones com ara els dits de la mà dreta de l'àngel i les vores i parts plegades de les seves ales, cosa que podem considerar excepcional si tenim present l'esmentada menor adherència de l'esmalt transparent i que fa que, per exemple, a la *Joia de santa Caterina*, on s'emprà també l'esmalt opac, hagi desaparegut gairebé del tot¹³. Destaquem també l'existència en aquesta figura d'una vora daurada, és a dir sense esmaltar, al mantell, perquè la vora del coll de l'àngel del portapau de Pere d'Urgell també és daurada, si bé més estreta que la del mantell de santa Cateri-



Fig. 3. *Portapau de Pere d'Urgell*. Detall. En l'àngel s'aprecia l'aplicació de l'esmalt blanc opac sobre el vermell translúcid a les ales i la minuciosa execució del pentinat. Detall de la decoració vegetal de l'estructura fortificada.

© foto: Ramon Manent

na. Finalment, com la imatge de The Metropolitan Museum of Art, els cabells de l'àngel són daurats, sense esmaltar, i amb una configuració molt semblant a la dels cabells de santa Caterina, si bé en aquesta figura els laterals són més protuberants. Tanmateix, a diferència d'aquesta, del reliquiari d'Altötting i de la Mare de Déu amb el Nen, de procedència probablement parisenca i conservada al tresor de la catedral de Toledo, al portapau de Pere d'Urgell no hi ha cap perla ni sembla que n'hi hagi hagut mai cap, encara que, darrera el cap de l'àngel, puja de la base un fil d'or que es cargola per la peça que sosté el balaix. Però és massa prim per haver sostingut cap pedra o perla, i no té sentit iconogràfic que hagués pogut sostenir una corona car aquesta hauria cobert el cap de l'àngel i no el del Crist, tapat per l'ala dreta d'aquell. Sí que hi ha, però, tres pedres precioses: un balaix (varietat del robí

11. F. Robin, «L'orfèvrerie art de cour: Formes et techniques d'après l'inventaire de Louis I^{er} d'Anjou», a *Gazette des Beaux-Arts*, CII, 1983, p. 66.

12. Justament Middeldorf qualifica el terme «pourceleine» que apareix en alguns documents de conflictiu en no saber si fa referència realment a porcellana o a esmalt blanc. U. Middeldorf, *cit. supra*, n. 7, p. 241, n. 4.

13. B. Young, *cit. supra*, n. 10, p. 321.



d'un color més clar) entre els caps del Crist i de l'àngel, i dos safirs als extrems superiors de la base del portapau, que defineixen un emmarcament triangular on s'inscriuen les figures de l'àngel i del Crist. Aquestes mateixes pedres apareixen tant a la *Joia de santa Caterina* de The Metropolitan Museum of Art com al *Petit cavall d'or*. El vermell del balaix sembla cercar una correspondència cromàtica amb l'esmail transparent vermell de la túnica de l'àngel, i contrasta amb el blau dels safirs, que ens fan pensar en el dels ulls de l'àngel. Fins i tot, podem trobar-hi certes connotacions simbòliques si considerem el vermell associat a la Passió, a la sang vessada pel Crist, d'acord amb la iconografia del portapau, i el blau, celest, com a símbol d'esperança en la resurrecció.

Un lapidari català del segle XV esmenta les següents propietats dels balaixos i els safirs:

«Balays és una pedre qui a color de enbís, mes és pus fosca de color que retrau a rosseta color, e és de natura de rubís. Aquesta pedre ha aytal virtut que tol males cogitacions e tol lutzuria en aquell qui.l porta e fa pau entre dos enamichs. E ha aytal propietat que és contra verí, que si la acostau en un calapat en dret de la vista que la deu perdre, e fa ésser tement aquell qui.l porta entre sos anamichs. E per temps ella muda color. E aquesta pedre deu ésser posada en aur fi.

»[...] Safir és semblant a color de cel serè, e és apellat cirtes per ço com és trobat en les pertides de Siria. E aquells qui són trobats en India, ço és en lo flom de Perays han color d'atzur e no són transpertius, son de magor virtut car Deus lus ha dada virtut que és sobre les altres pedres totes. E qui.l porta conforta lo cors e té los membres sans, e val contra mal d'ulls, e qui.l porta no pot ésser enguanat. E tol envege e desliure hom de presó, e dóna gràcia han aquell qui.l porta de Reys e de grans senyors, e fa ésser placent e fa-li ésser amat d'aquells senyors, e dóna-li gràcia de totes gents, e fa-li ésser lo senyor favorable a las suas preguarias, e conserva la pau, e val contra art de gromància, e fa-li somiar divina responça, e sana malaltia de cors, e refrena la calor e restreny la suor [...] E aquesta pedre deu ésser de leyal compre ho aguda leyalment, e qui.l aporta deu ésser cast menys de lutzúria e deu

ésser cast en tot peccat de sutzura. E aquest safir deu ésser posat en fin aur, e deu ésser posada desots aquella pedre là hon aquella pedre serà encastada una era qui.s apella prassig, que en altra manera és apellada malrubí blanch, e aquesta erba conserva-li la virtut»¹⁴.

De la mateixa època tenim un altre text de Jean Courtois, «herald del títol de Sicília, que estigué al servei d'Alfons el Magnànim i escriví tractats sobre heràldica»¹⁵, que estudia la simbologia dels colors i, doncs, ens és especialment útil per interpretar la possible significació del balaix i els safirs del portapau. Sobre el vermell i el blau fa les consideracions següents:

«Et pour dire couleur sans métal, le plus principal c'est le vermeil, qui représente le feu, car c'est le plus luisant en soy-mesmes après le soleil, et le plus noble des quatre esléments. Pour laquelle noblesse semblablement ordonnèrent les loix que nul ne portast vermeil, qui signifie Haultesse, fors seulement les nobles.

»[...] Pour plus amplement monstrier l'excellence du rouge, je dictz que ceste couleur, en l'Escripture Sainte, souvent répétée, signifie la vertu d'amour et charité. Et quant à l'estat des saintz et benoistz martyrs, elle dénote leur martyre, qui est une force et constance de héroïque dignité et valeur. Il est escript en Isaye, au LXIII chapitre, que les anges demandèrent à Jésuschrist, vray filz de Dieu naturel, montant au ciel, le jour de son Ascension, pour quelle cause son vestement estoit rouge, et il leur respondit que c'estoit de la couleur du pressouer qui avoit maculé son vestement; voulant dire mystiquement, que le sang de sa passion avoit rougy sa précieuse humanité»¹⁶.

I més endavant afegeix:

«Rouge en pierreries est semblable à l'escharboucle [① carboncle o robí], très fine pierre [...]. En vertuz signifie haultesse, prouesse et hardiesse. Le rouge ennoblit fort les autres couleurs [...] Et quant elle est avec le bleu ou pers, c'est désir de sçavoir»¹⁷.

14. J. Gili (ed.), *Lapidari. Tractat de pedres precioses*, Oxford, 1977, p. 4-6.

15. M. de Riquer, *Heràldica catalana des de l'any 1150 al 1550*, II, Barcelona, 1983, p. 374.

16. H. Cocheris (ed.), *Le blason des couleurs en armes, livrées et devises par Sici-*

lle, Hérault d'Alphonse V, Roi d'Aragon (Le trésor des pièces rares ou inédites, XVIII), Paris, 1860, p. 33-35.

17. H. Cocheris (ed.), *cit. supra*, n. 16, p. 80-81.

Sobre el blau:

«Je dis en après, voulant suyvre la valleur et excellence de l'asur ou saphir, que le dict saphir par sa clarté, purité et fermeté, enseigne le trèschrestien à la vertu de force, purité de pensée et conservation d'icelle. Pline dict que le saphir reluyt de petis pointz dorez, et selon Arnould [Arnau de Vilanova] le saphir est gemme resplendissant. Le saphir par sa dignité et préciosité instruit les trèschrestien Roy de France à avoir honneur et révérence à Dieu le Créateur et à son service. Car aucuns sont disant que le saphir faict le courage de l'home piteulx et dévot en Dieu, lequel confirme en bien et réconcilie la paix. Par quoy il est dict entre toutes pierres, la Pierre sainte, car à sainteté et dévotion l'homme dispose. A ce propos Dieu commanda à Moyse qu'il mist à la robe du grant Aaron, prebtre, la pierre du saphir entre les aultres précieuses¹⁸. Par cela povons noter que le saphir royal c'est la dévotion des Roys, et sainteté doit estre mise en la robe du gran prebtre selon l'ordre de Melchisédech, qui est Jésuchrist. C'est à dire que sa charité et dévotion doit estre à tousjours mais à l'honneur divin et culture. Ainsi ont faict plusieurs roys de France comme Charles le Grand, saint Loys, qui par grand ardeur et dévotion ont faict bastir belles églises, et anciennes réparer et renouveler»¹⁹.

Tanmateix, allò que més clarament reforça el sentit de la *Imago Pietatis* del portapau i que li dona, a més, la funció de reliquiari és la presència d'un fragment de la túnica de Crist. Aquest fragment es troba a la base del portapau, dins un compartiment rectangular unit a la base per unes frontisses i cobert per un vidre que en permet de veure l'interior. Dins el compartiment, és visible el fragment de teixit, d'un color vermell de sang, sobre un fons vermell, i cobert en bona part per una tira de paper o pergamí amb els mots, en una lletra gòtica cursiva, *de tunica d[omi]ni*.

Però el fet potser més sorprenent, des del punt de vista iconogràfic, és la presència, a la base del portapau, a banda i banda del compartiment-reliquiari, de dues harpies rampants en-



Fig. 4. Portapau de Pere d'Urgell. Detall de la sirena-harpia de l'esquerra.

© foto: Ramon Manent

frontades. Totes dues són d'una execució extremadament refinada a base de puntets fets amb un punxó. Les harpies, filles de Neptú i del mar, es consideren generalment al·legories o personificacions dels vicis en la seva doble tensió (culpa i càstig). A l'Edat Mitjana apareixen de vegades, però, com a simples emblemes del signe de Verge, que, en les mitologies i religions, és sempre lligat al naixement d'un déu o semidéu, que és l'expressió suprema de l'energia-consciència²⁰. Proverbialment hom ha assimilat l'harpia a l'avidesa, a la cobdícia²¹.

18. *La Bíblia*, Barcelona, 1968, p. 122. Al·lusió a l'Èxode, XXVIII, 15-19: «També faràs el pectoral del jutjament, obra de mestre damasser. El faràs com l'obra de l'efod: d'or, de porpra violeta i grana, de carmesí i lli retort. Serà quadrat i doble: d'un pam de llarg i d'un pam d'ample. I l'ompliràs d'encastaments de pedreria, en quatre fileres de pedres. La primera filera, una sarda, un topazi i una maragda: Aquesta és la primera filera. La segona filera, un carboncle, un safir i un dia-

mant». Vegeu també *Lamentacions*, IV, 7; *Tobit*, XIII, 17 i *Apocalipsi*, XXI, 19.

19. H. Cocheris (ed.), cit. *supra*, n. 16, p. 40-41.

20. J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1969, p. 92 («Arpiás») i p. 476 («Virgo»).

21. I. Malaxecheverría, *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, 1982, p. 29.

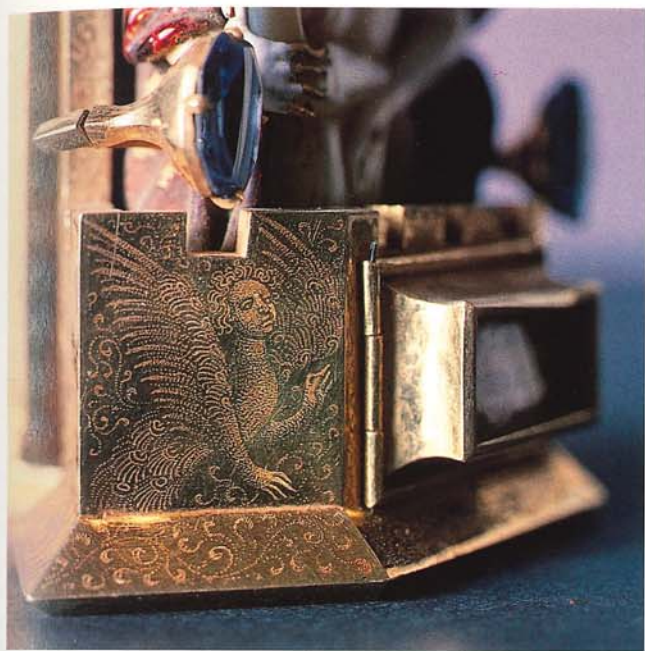


Fig. 5. Portapau de Pere d'Urgell. Detall de la sirena-harpia de la dreta.

© foto: Ramon Manent

Val a dir també que, en lloc d'harpies es podria tractar de sirenes-au les quals, tipològicament, no difereixen de les primeres²². Certament, l'Edat Mitjana confondrà la sirena i l'harpia en el desig de remarcar els pecats mitjançant representacions d'animals monstruosos²³. Un bestiar català del segle XV, versió del *Bestiario toscano*, parla de les sirenes en els termes següents:

«La çerena sí és una creatura molt meravellosa, e ha-n'i de tres maneres: la una és mig peix e mig fembra, l'altra és mig oçel e mig fembra, l'altra és mig cavall e mig fembra [...] E

22. I. Malaxecheverría, *cit. supra*, n. 21, p. 315.

23. J.-P. Clébert, *Bestiaire fabuleux*, París, 1971, p. 378-379: «Parfois même, la sirène ressemble fort à un basilic.

»Comme tous les monstres moitié femme moitié animal [...], la sirène-oiseau représente avant tout la séduction mortelle, les pièges de l'amour et les dangers de la sexualité, les illusions de la beauté corporelle et tout ce que l'art peut avoir de redoutablement profane aux yeux des religieux inconditionnels».

aquella qui és mig alçell e mig fembra, sí fa un so d'arpa tant dolç que tot hom lo va hoyr volenters, tant fins que s'i és adormit; e atressí aquesta çerena lo vén alciure [...]

»Aquestes çerenes podem nós comparar a les fembres qui (no) són de bona conversació, qui enganen los hòmens, los quals se anamoren d'elles, o per bellesa de cors, o per ullades que elles los fan, o per paraules enginyoses que elles diguen, o en altra manera. E en qualsevol manera que ella engan l'ome, ell se pot tenir per mort. Axí com diu lo savi: que tot hom qui leix la amor de Déu per la amor de la fembra, pot dir verament que és en mal port arribat; e si per son peccat mor en aquell stament, pot bé saber que serà perdut en cors e en ànima»²⁴.

D'altra banda, però, les harpies del portapau no responen a la descripció tradicional d'«àguila amb cap posat de cara i bust de dona»²⁵ sinó que totes dues tenen mans en lloc d'urpes i plomes de paó, símbol de la vanitat:

«Lo paó sí és un bell alçell ab gran coha, tota feta en semblansa d'ulls; e ha en sí aytal natura: que ell dressa (e estén) la coa sobra'l cap e fa'n roda, e mira-le's tota e ha'n gran vanaglòria; e com s'és axí molt glorificat, ell se mira los peus, qui són molt leigs, e adonchs abaxa la coa e torna a no-res, com veu que ten leigs peus ha.

»Aquest pahó, quant a açò que ell ha la coa ab molts ulls, significa que hom deu haver saviesa en totes les coses passades. E quina saviesa deu haver hom en les coses passades, jo us ho diré: que hom veja quina videia és la sua stada, ni en quina manera la ha menada ni passada, ne si és stada placent a Déu o desplacent [...]

»E axí com lo paó qui per los seus peus leigs que ha, leixa la vanaglòria de la sua coha, enaxí ho deuria fer tot hom e tota dona qui han vanaglòria de lur bell cap, o de lur gran forsa, o de lurs riqueses, o de lurs fills, o de lur seny, o de altra cosa que en ells sia [...]

Vegeu també: I. Mateo Gómez, A. Quiñones Costa, «Arpia o sirena: un interrogante en la iconografía románica», a *Fragmentos*, 10, 1987, p. 38-47.

24. S. Panunzio (ed.), *Bestiaries*, I, Barcelona, 1963, p. 79, 80. Vegeu també S. Sebastián, *El fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid, 1986, p. 24; N. Guglielmi, *El fisiólogo. Bestiario medieval*, Buenos Aires, 1971, p. 91.

25. A. de Fluvià, *Diccionario general d'heràldica*, Barcelona, 1982, p. 121.

»Veus, donch, per què no deu haver vanaglòria la folla gent»²⁶.

D'altra banda, ja en època romana era molt estesa la idea de la incorruptibilitat del paó, que portà els cristians a presentar aquesta au com a símbol i emblema de la immortalitat, perquè, com els arbres perden les fulles, perdia les plomes de la cua a l'hivern i tornaven a sortir-li a la primavera. Per això a les catacumbes de Roma el trobem al costat d'altres motius característics de la resurrecció, i aquest és també el sentit que mantingué durant tota l'Edat Mitjana i, com d'altres imatges del simbolisme cristià, la del paó també s'aplicà a Crist, el primer dels ressuscitats i príncep de les resurreccions. A més, la imatge del paó es lliga amb la representació de l'eucaristia, quan hom presenta un o dos paons bevent del vas eucarístic i, tal com remarca Santiago Sebastián, «ello fue expresión de que el pavo, revestido de su doble carácter de emblema de la incorruptibilidad y de la inmortalidad, adquirió tales virtudes con el alimento eucarístico del cuerpo y sangre del Salvador, de acuerdo a la promesa del texto sagrado: *Qui manducat meam carnem, et bibit meum sanguinem. habet vitam eternam, et ego resuscitabo eum in novissimo die* [Sant Joan, *Evangelii*, VI, 55]. Finalmente, también el pavo real es visto como un emblema de Cristo conductor de las almas hacia la mansión feliz, porque este animal, como el águila, el ave fénix y otros, la mentalidad grecorromana los vio con el privilegio de llevar las almas inmortales, cerca de los dioses, a su destino feliz»²⁷.

Essent l'objecte que estudiem un portapau i, ja que el ritu de la pau precedeix la comunió en la litúrgia romana, podem interpretar la presència de les harpies-sirenes-paons encarades a banda i banda de la túnica de Crist com una advertència al penediment dels fidels i, a la vegada, un recordatori que, amb el sacrifici del Senyor, representat per la *Imago Pietatis* del portapau i per la túnica del reliquiari, hem estat redimits del pecat originari i podem guanyar la vida eterna.

Seguint amb l'anàlisi dels elements del portapau, cal esmentar en primer lloc la presència, arreu del cos principal (tret de la part posterior, on hi ha l'agafador), de motius vegetals amb rosetes de quatre pètals. Els motius vegetals decoratius són

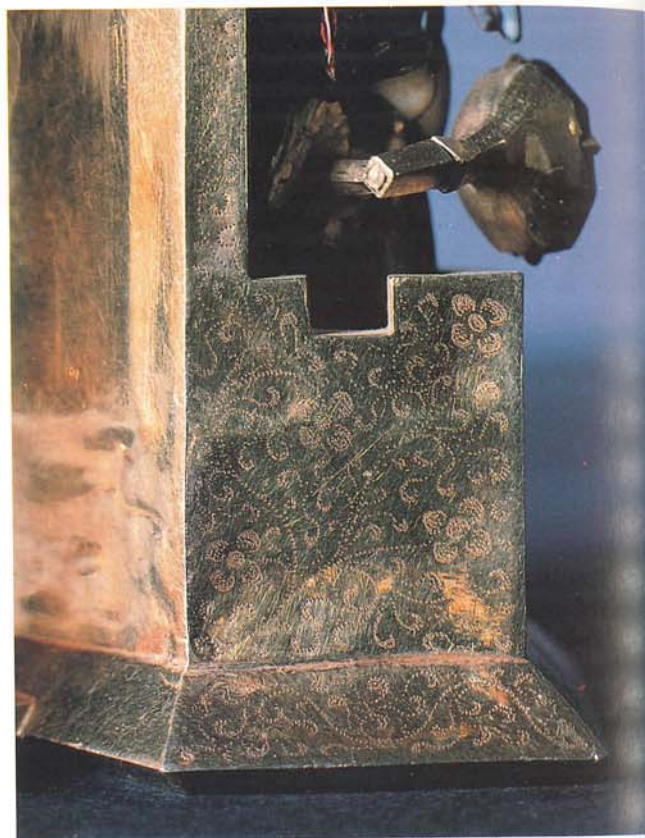


Fig. 6. Portapau de Pere d'Urgell. Detall dels motius vegetals de la part baixa del cantó lateral dret.

© foto: Ramon Manent

freqüents en les arts del món medieval i els trobem també a les peces d'or amb esmalt «sur ronde bosse» que hem anat esmentant. Les generacions d'orfebres posteriors a 1350 van renunciant a poc a poc a les rosetes i als acants abstractes del «Trecento», fet que revela el seu gust i el dels seus patrons per una botànica més concreta. Als inventaris de Lluís d'Anjou apareixen violetes i roses; als de la casa de Berry, entre roses de gust encara avinyonès trobem margarides i lliris blancs, i d'altres varietats florals²⁸. Les rosetes del portapau

26. S. Panunzio (ed.), *cit. supra*, n. 24, p. 95-97. Vegeu també S. Sebastián, *cit. supra*, n. 24, p. 75.

27. S. Sebastián, *cit. supra*, n. 24, p. 77.

28. M.-M. Gauthier, *cit. supra*, n. 9, p. 302.

estan realitzades amb la tècnica del «poinçonné» (punxonat). Aquesta no és una tècnica tardana dins el segle XIV: sabem, per exemple, que Jean le Brael ja l'aplicava en les seves obres d'any 1352²⁹, si bé els exemples que en conservem són més tardans (del 1360 al 1380). Un portapau d'argent daurat i amb esmalts transparents sobre baix relleu, realitzat probablement a París entre 1380 i 1390 i provinent de Saint-Jean de Tongres, té, envoltant una escena del *Noli me tangere*, una vora amb un doble fullatge florit fet amb punxonat, si bé les rosetes són de cinc pètals i les fulles són allargades i no en forma de ganxo, com les del portapau de Pere d'Urgell³⁰.

D'altra banda, cal remarcar especialment la configuració del cos del portapau com una fortalesa amb merlets i amb la part inferior talussada. Si bé aquesta és una tipologia més pròpia d'objectes de caire profà que de caire religiós, Françoise Robin esmenta la presència tant de reliquiari i tabernacles en forma de fortaleses militars com de fonts en forma de capella. A tall d'exemple cita un tabernacle «fait en manière d'un chasteau à double murs crénelés» i un reliquiari d'argent daurat «comme une tour carrée à piliers: et dessus a quatre tourelles rondes à créneaux et sur leur costez a deux pignons et dessus la couverture a sur chascun un pinacle»³¹. Però la peça documentada que és més directament relacionable amb el portapau és una estatueta de sant Miquel³², conservada a Ingolstadt i fosa a principis del segle passat, la imatge de la qual ens resta solament per una còpia sobre tela del segle XVIII del Bayerisches Nationalmuseum. Formava part dels objectes que el rei de França donà en penyora a Lluís el Barbut amb el *Petit cheval d'or*. Frankenburg en publicà el rebut i l'acta de donació a Ingolstadt, més tardana. Per aquesta sabem que tenia, com el portapau, safirs i balaixos i, per la reproducció conservada, sabem que el sòcol era també hexagonal (com ho és, a més, el de la *Mare de Déu amb el Nen* de la catedral de Toledo), en forma de fortalesa amb merlets i un talús a la part inferior, si bé amb decoració amb pedres precioses i amb presència d'una porta esglaonada i de torres, a diferència de la base del portapau, més austera. D'altra banda, la figura del sant Miquel, d'or amb esmalt blanc, sembla veritablement un calc de l'àngel del portapau de Pere d'Ur-

gell, tant pel cap, amb els cabells deixats sense esmaltar i amb un pentinat idèntic al de l'àngel del portapau, les ales, que s'endevinen elaborades amb una tècnica semblant, i la manera de resoldre els plecs de la túnica de l'àrcàngel. Per l'any nou de 1396, és a dir, el 1397, Carles V va rebre de Felip l'Ardit, segons consta documentalment, una imatge de sant Miquel comprada a París i que, segons Eva Kovacs, és la d'Ingolstadt. Si les seves hipòtesis són certes, per a Kovacs el sant Miquel hauria estat la primera realització dins la sèrie d'esmalts «sur ronde bosse»; després, sempre entorn al 1400, vindria la *Mare de Déu amb el Nen* de la Capilla de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo, el *Calvari de Mathias Corvin* d'Esztergom i, finalment, el *Petit cheval d'or* d'Altötting³³.

De les peces conservades, la que permet una millor comparació tipològica amb la que estudiem aquí és un reliquiari d'or amb esmalt en forma de tríptic que procedeix de l'abadia de Chocques i que actualment pertany al Rijksmuseum d'Amsterdam³⁴. A la part central, rematada per la coronació de la Verge, apareix el Crist de Dolor sostingut per un àngel. L'interior de l'ala dreta mostra la Verge i un àngel carregant la Creu, mentre que el de l'ala esquerra representa sant Joan evangelista i un àngel sostenint la llança i els claus. El grup central del Crist de Dolor és de dimensions lleugerament més reduïdes que el del portapau. Pel que fa a la figura del Crist, no és de nacre sinó d'or, amb esmalt blanc pel cos i esmalt transparent vermell a la sang, en relleu, que brolla de les ferides. També de manera diferent al portapau, en l'obra del Rijksmuseum d'Amsterdam el Crist duu la corona d'espines i té la barba de color negre (la del Crist de nacre és sense pintar). Tanmateix, la similitud entre totes dues imatges del Crist priva per damunt de qualsevol altra consideració, tant en el gest i factura com en detalls com per exemple la barba partida. L'àngel del tríptic sosté el Crist de la mateixa manera que el del portapau de Pere d'Urgell, però la mà que mostra és l'esquerra, mentre la dreta és coberta per la túnica (de manera, doncs, inversa a allò que passa al portapau de Pere d'Urgell). D'altra banda, el cap, que en lloc de tenir orientat frontalment té torçat cap a l'esquerra, és de factura menys fina i amb un pentinat totalment diferent. A les ales i la túni-

29. D. Gaborit-Chopin, «Orfèvrerie et émaillerie», a *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V* (catàleg d'exposició), París, Galeries Nationales du Grand Palais, 1981-1982, p. 222.

30. D. Gaborit-Chopin, *cit. supra*, n. 29, cat. núm. 214, p. 265.

31. F. Robin, *cit. supra*, n. 11, p. 65.

32. Vegeu E. Kovacs, *cit. supra*, n. 8, p. 29-30 per a totes les referències a aquesta peça.

33. E. Kovacs, *cit. supra*, n. 8, p. 30.

34. Vegeu É. Meijer, *Treasures from the Rijksmuseum. Amsterdam*, Amsterdam, 1985, p. 14.

ca l'esmalt aplicat és del mateix tipus que al portapau si bé ha caigut en força més punts. Müller i Steingraber han posat en relació aquest reliquiari amb un penjoll de la Schatzkammer de la Residenz de Munic, amb un portapau senès de la catedral d'Arezzo, i amb una peça hexagonal d'ònix conservada al palau Pitti de Florència, que presenten un Crist de Dolor sostingut per un àngel. També han relacionat el reliquiari del Rijksmuseum d'Amsterdam amb un medalló amb un Grup de Pietat (Crist sostingut per un àngel i confortat per la Verge), de The Metropolitan Museum of Art de Nova York³⁵. La representació de la *Imago Pietatis* d'aquestes peces ha estat qualificada per Marie-Madeleine Gauthier d'afrancesada³⁶ i ja apareix el 1383 en una pintura encarregada al pintor Jean d'Orleans per al duc Felip de Borgonya l'any 1383, amb la representació de Nostre Senyor al sepulcre sostingut per un àngel³⁷.

Tal com assenyala Françoise Robin³⁸, a les corts principescues dels segles XIV i XV, els objectes de metalls preciosos gaudien d'un extraordinari favor no igualat pels brodats, tapissos o llibres il·luminats. L'orfebreria, juntament amb l'arquitectura, va esdevenir l'art principesc per excel·lència, en manifestar amb brillantor la riquesa del príncep.

Per a Núria de Dalmasas els factors principals per explicar la importància que assolix l'orfebreria a l'etapa gòtica arreu d'Europa són dos:

«Un d'ells, el desig de luxe i inversió de sobirans, aristòcrates, burgesos i religiosos, que ja cap al 1400, per circumstàncies polítiques i col·leccionismes individuals, afavorí a l'Occident un tràfic molt intens d'obres, artistes i formes, que donà lloc a un art eminentment cortesà de caire internacional, dins del qual les formes capricioses i refinades en metalls preuats i pedreria, ocuparen un lloc important entre llibres miniats, ivoiris, tapissos i esmalts. I l'altre, centrat directament en les obres d'ús religiós, fou una llum de motivació filosòfica que fa que la preciositat de la matèria sigui considerada com a reflex del valor espiritual de l'objecte»³⁹.

Tanmateix, coneixem solament una petita fracció infinitesimal de la producció de les obres d'orfebreria del passat; particularment les obres fetes en or han desaparegut gairebé del tot i amb elles la major part de l'«émail sur ronde bosse», que fou en origen una tècnica sobre or⁴⁰. A Catalunya, per exemple, sols són conegudes com a peces amb esmalt «sur ronde bosse» una joia d'or i perles amb esmalt que representa la resurrecció conservada a la catedral de Barcelona i datada entre els segles XIV i XV⁴¹, i el Crist de la creu processional anomenada «de les perles», de Pere Joan Palau, conservada al Museu de la Catedral de Girona i datada entre 1503 i 1506⁴². D'ací, doncs, l'excepcionalitat que suposa haver pogut conservar peces de la categoria del *Petit cavall d'or* o de la finor i el bon estat de conservació del portapau de Pere d'Urgell. A més, en el cas del portapau, ja n'hem assenyalat el caire també excepcional per l'ús del nacre per al cos del Crist (no coneixem cap altra peça de caire religiós, ni conservada ni documentada, on el nacre hagi estat emprat per a la realització del cos d'una de les figures), per l'interès de la insòlita iconografia de les harpies-sirenes-paons encarades, pel fet que sigui a la vegada un reliquiari de la túnica de Crist i per la seva mateixa tipologia com a portapau.

Seguint un criteri exclusivament estilístic, podem datar el portapau a l'entorn del 1400, com les altres peces d'esmalt «sur ronde bosse» amb què l'hem relacionat: l'estatueta de *Sant Miquel* d'Ingolstadt (anterior al 1397), la *Mare de Déu amb el Nen* de la catedral de Toledo (anterior al 1402), el *Petit cavall d'or* d'Altötting (cap a 1403), el *Calvari de Mathias Corvin* de la catedral d'Esztergom (anterior al 1404), el *Triptic amb la Imago Pietatis* del Rijksmuseum d'Amsterdam (cap a 1400), la *Pace di Siena* de la catedral d'Arezzo (cap a 1400-1410) i la *Santa Caterina* de The Metropolitan Museum de Nova York (cap a 1400-1410), per esmentar les peces que considerem més properes al nostre portapau d'entre les trenta-vuit catalogades per Theodor Müller i Erich Steingraber el 1954⁴³. Com totes aquestes peces, provindria d'un taller situat a la ciutat de París, on, a la cort reial, Müller i Steingraber troben la llar del gust que afavorí aquest gènere d'obres, si bé

35. T. von Müller, E. Steingraber, «Die Französische Goldemailplastik um 1400», a *Müncher Jahrbuch der Bildenden Kunst*, V, Munic, 1954, p. 33, 47-50.

36. M.-M. Gauthier, *cit. supra*, n. 9, p. 300.

37. T. von Müller, E. Steingraber, *cit. supra*, n. 35, p. 48.

38. F. Robin, *cit. supra*, n. 11, p. 60.

39. N. Dalmasas, *L'orfebreria* (Conèixer Catalunya, 26), Barcelona, 1979, p. 21.

40. Vegeu U. Middeldorf, *cit. supra*, n. 7, p. 233.

41. Vegeu J. Ainaud, J. Gudiol, F.-P. Verrié, *Catálogo monumental de España, II, Ciudad de Barcelona*, 2 vols., Madrid, 1947, fig. 532.

42. N. de Dalmasas, A. José i Pitach, *L'art gòtic, s. XIV-XV*, a F. Miralles (ed.), *Història de l'art català*, III, Barcelona, 1984, p. 297.

43. T. von Müller, E. Steingraber, *cit. supra*, n. 35, p. 29-79.

Gauthier matisa aquesta afirmació precisant que la col·lecció ducal de Bourges fou també, durant els darrers anys del segle XIV, bressol de l'esclat i recol·lecció d'aquestes obres⁴⁴.

Precisant més la data del portapau de Pere d'Urgell, podríem establir com a data primerenca l'any 1400 si tenim present que Isabel va néixer entorn al 1380, i va ingressar com a monja al monestir de Sixena entorn al 1400. Desconeixem, però, la data d'ingrés de la filla de Pere d'Urgell al monestir de Sixena i la del regal. Fuentes sols publica l'epitafi d'Isabel, pintat al sarcòfag de fusta conservat avui al Museu Diocesà i Comarcal de Lleida, que únicament aporta la data de la seva mort: el primer de juny de 1434⁴⁵. En qualsevol cas, el portapau seria a Sixena abans de la mort de Pere d'Urgell, el mes de juny de 1408⁴⁶, car al seu testament no sembla constar-hi cap referència respecte de la joia. El testament, datat a 20 de maig de 1408 a Balaguer, es conservava a l'Arxiu de la Corona d'Aragó i fou citat i publicat parcialment per Diego Monfar⁴⁷; tanmateix, ja l'any 1923 constava com a perdut⁴⁸ i, tot que potser estava traspaperat en algun indret, no em va ser possible consultar-lo. L'única joia que hi surt esmentada és un fermall amb pedres llegat per Pere a la comtessa Margarida⁴⁹, mentre que, segons Monfar, la infanta Isabel solament havia rebut en el testament la quantitat de cent lliures⁵⁰. Així doncs, és de suposar que Pere d'Urgell havia donat el portapau a la seva filla en ingressar al monestir o, en qualsevol cas, abans de fer testament.

Assenyalem per acabar que el portapau fou guardat l'any 1590 dins un reliquiari fet construir per la priora Luisa de Moncayo damunt la porta del cor, i que, segons l'inventari de les relíquies que contenia que publica Javier Fuentes⁵¹, anava acompanyat d'altres relíquies referents a la Passió de Crist (dos *ligna crucis*, una part del sant clau de la Passió, i una part de la sang del Senyor del miracle de Viterbo), les quals

també havien estat regalades al monestir —o a familiars vinculats a ell— per nobles i monarques. Malauradament, Fuentes no esmenta on eren guardades les diferents relíquies, però és de suposar que les de més categoria, relacionades amb el Crist o la Verge, van ser incloses en peces de la categoria del portapau de Pere d'Urgell.

El portapau de Violant de Bar

A la Catalunya del segle XV Pere d'Urgell no era pas l'únic posseïdor de peces de la qualitat del portapau estudiat: una descripció de l'oratori de la reina Violant de Bar (cap a 1365-1431), muller de Joan I de Catalunya-Aragó (1350-1396), ens parla de la presència d'una taula d'or amb una imatge de santa Caterina.

El document, que transcrivim íntegrament a la fi d'aquest article⁵², està datat a Barcelona, a 13 d'abril de 1418 i descriu una taula d'or amb la imatge de santa Caterina que posseïa Violant de Bar, la qual havia estat empenyorada, amb altres joies, el dia 8 de març d'aquell any, al mercader i ciutadà de Barcelona Francesc de la Via, segons carta presa i testificada pel notari de Barcelona Antoni de Banyaloca. Aquesta carta, que, com es desprèn del document del mes d'abril, podria aportar més detalls pel que ja a la taula d'or, ja que hi era descrita «pus largament», no ha estat possible localitzar-la a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, on, del notari Antoni de Banyaloca, solament se'n conserven els manuals datats entre el 22 d'abril del 1421 i el 20 d'abril del 1426, els quals no contenen cap referència a l'esmentada peça d'orfebreria⁵³.

La descripció de la taula d'or feta en aquest document és força coincident amb l'esmentada en un inventari del tresor del

44. M.-M. Gauthier, *cit. supra*, n. 9, p. 300.

45. J. Fuentes, *cit. supra*, n. 3, p. 22.

46. No és, doncs, fonamentada l'atribució que fa Mariano del Pano del portapau a un taller llemosí, i la seva datació de «segle XV» és massa imprecisa. M. del Pano, *La Santa Reina Doña Sancha. Humilde Hermana Hospitalaria fundadora del Monasterio de Sijena (Album de Sijena)*, Saragossa, 1944, p. 137.

47. D. Monfar y Sors, *cit. supra*, n. 4, p. 267-278.

48. «Memòries», a *III Congreso de historia de la Corona de Aragón. Dedicado al periodo comprendido entre la muerte de Jaime I y la proclamación del rey Don Fernando de Antequera. III Congrès d'història de la Corona d'Aragó. Dedicat al període comprès entre la mort de Jaume I i la proclamació del rey Don Ferrán*

d'Antequera, I, València, 1923, p. 64: Era a «Testamentos Reales, saco R, núm. 93» però consta com a «Falta».

49. D. Monfar y Sors, *cit. supra*, n. 4, p. 275.

50. D. Monfar y Sors, *cit. supra*, n. 4, p. 263.

51. J. Fuentes, *cit. supra*, n. 3, p. 100-102.

52. La transcripció corresponent a la descripció de la taula de santa Caterina ja va ser publicada per J. M. Roca, «Johan I d'Aragó», al volum XI de les *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, 1929, p. 216-217.

53. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, Antoni de Banyaloca (notari núm. 144), lligall únic (núm. 1), 22 d'abril de 1421 - 20 d'abril del 1426.

duc d'Orleans, Lluís I —germà de Carles VI (rei de França a 1380-1422)—, assassinat a París el 1407 pels partidaris de Joan sense Por i la seva muller, Valentine Visconti, datat el 1408, any de la mort d'aquesta:

«Ung tableau d'or où il a dedens une Sainte Katherine tenans une palme en sa main, où il a six dyamens plaz petiz, la moitié d'une roe sur laquelle a trois [...] ung balay et ung saphir; et en la poitrine a ung fermail de six bonnes perles et ung petit ruby ou milieu, a une couronne d'or en sa teste où il a quatorze perles, deux petiz dyamens et ung saphir, et à l'entour du tableau vint quatre perles et douze balaiz»⁵⁴.

Tanmateix, cal remarcar la diferència en el nombre de pedres i perles comptabilitzats en les dues taules, el fet que en la santa Caterina del tresor del duc d'Orleans no sigui esmentada entre els atributs l'espasa, que sí que apareix a la taula de la reina Violant, i, finalment, destaquem en l'inventari francès la manca de precisió quant al revers de la taula.

Al final de la descripció transcrita de l'inventari del duc d'Orleans, hom afegí, el 1409: «Délivré à messire Jacques de Novian et Primeu de Besoux par ordonnance et quittance de monseigneur et de son conseil, le XX^e jour d'aout mil III^e IX, pour porter à notre Saint Père»⁵⁵.

Així doncs, aquesta peça hauria estat lliurada a un ambaixador per tal que la dugués al papa i, com que la casa d'Orleans era fidel al papa d'Avinyó, el portapau potser va passar a mans de Benet XIII.

Precisament, la relació de Joan I amb els papes d'Avinyó s'havia volgut intensificar amb el seu matrimoni amb Violant de Bar:

«El rei de França envià secretament an en Joan [, que, el 1378, acabava de quedar vidu de Mata d'Armanyac,] proposicions de matrimoni entre ell i la filla del Duc de Bar, filla d'una seva germana, o bé amb la filla del senyor de Cossi, proxima parenta del rei de França i néta del d'Inglaterra.

»Pera'l francès l'emparentar amb el futur rei d'Aragó era assegurar-se un aliat per a sostenir els drets del Papa d'Avinyó contra'l Papa de Roma, perquè mentres en Pere III va creure positiu no pendre partit entre un i altre, en Joan, no tant prudent, o, com ell deia, més catòlic, va pendre desde'l primer moment partit pel d'Avinyó»⁵⁶.

Fins i tot, el mes d'abril de 1380, de camí vers Perpinyà per contraure matrimoni amb el duc de Girona i després d'ésser acollida pel duc de Borgonya i pel d'Avinyó, «el Papa [Clement VII] detingué per alguns dies a na Violant, no sols pera obsequiar-la, sinó pera parlar de negocis d'Estat»⁵⁷.

El 1397, Martí l'Humà —casat en primeres núpcies amb Maria de Luna (m. 1406)—, de retorn de Sicília per succeir al tron de la corona catalano-aragonesa el seu germà Joan difunt, visità l'aleshores nou antipapa, Benet XIII (Pero Martines de Luna), que el 1394 havia succeït Climent VII, i li confirmà una adhesió que no va rebre de la resta de monarques que fins aleshores havien recolzat el papa d'Avinyó però que des del 1398, li van retirar l'obediència malgrat seguir considerant-lo el papa legítim. Quan el 1403 el papa Luna marxà d'amagat d'Avinyó, es refugià a Castelrenard (Provença), als dominis de Lluís II, rei de Nàpols, duc d'Anjou i del Maine i comte de Provença, casat amb Violant d'Aragó, filla gran de Joan I i de Violant de Bar. Posteriorment, el rei Martí va acollir el papa al palau reial major de Barcelona i Benet XIII va intervenir de manera decisiva en la resolució de la successió de Martí l'Humà. Així doncs, no fóra sorprenent pensar que, en agraïment a la fidelitat de la casa reial catalano-aragonesa, el papa Luna regalés a algun dels seus membres la taula d'or dels ducs d'Orleans i que, si aquest donatiu es produí mort el rei Martí i enmig del conflicte successori, potser la persona més adequada per rebre'l fos Violant de Bar, neboda de Carles V de França i, doncs, cosina tant del rei Carles VI com de Lluís d'Orleans. Violant de Bar, a qui atreïen especialment les joies, de ben segur es va sentir atreta per aquesta peça que Benet XIII havia pogut dur al mateix palau reial major de Barcelona i, si no l'hagués rebuda com a donatiu, la hi hauria pogut comprar. Cal tenir també present de

54. R. Eikermann, *Franko-Flämische Emailplastik des Spätmittelalters (Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. Vorgelegt von aus Gütersloh)*, Múnic, 1984, p. 296. Vull agrair a la doctora Renate Eikermann haver tingut l'amabilitat de fer-me arribar la fotocòpia d'aquest text mecanoscrit.

55. R. Eikermann, *cit. supra*, n. 54, p. 296.

56. F. de Bofarull i Sans, *Violant de Bar. Notes de l'Arxiu de la Corona d'Aragó*, p. 9. Manuscrit inèdit conservat a la Biblioteca de Catalunya (ms. 1697).

57. F. de Bofarull i Sans, *cit. supra*, n. 56, p. 32 esmentant el document conservat a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, reg. 1658, fol. 120.

manera especial que la iconografia de la taula d'or s'adiu especialment amb la reina Violant: malgrat que era coneguda per aquest nom, en diversos documents relatius al seu prometatge amb Joan I i vinguda a Catalunya, se l'anomena Caterina, la qual cosa fa suposar a Josep Maria Roca que la imatge de la taula d'or —que situa a l'oratori privat de la reina sense aportar, però, documents que indiquin aquesta situació—, era la seva santa patrona⁵⁸. D'altra banda, la presència al revers de la taula d'«una imatge de la Verge Maria qui té son fill Jesús» podria fins i tot escaure especialment a una reina devota de Maria: Francesc de Bofarull assenyala que, els dies 7, 8, 9 i 10 de setembre de 1380, després d'haver-se casat a Perpinyà, de camí a Barcelona els ducs de Girona es deturaren, segons consta en la documentació, a Monistrol, «que es com dir a Montserrat», i el motiu de l'anada a Montserrat era «satisfer el vot de na Violant, qui, trobant-se a Vic amb son marit, i havent-se aquest emmalaltit el 29 de juliol, prometé a la Verge un brandó de 40 florins. ACA, reg. 1821, fol. 25 v.

»En Joan era també devot de la Verge de Montserrat puix quan de retorn del viatge arribà a Sant Feliu, demanà a Barcelona un brandó de cera blanca de 15 florins que havia promès a la Verge, no se sab el perquè. ACA, reg. 1746, fol. 86 v»⁵⁹.

En resum, tot i que de moment no he trobat cap document que pugui corroborar aquesta hipòtesi, crec possible plantejar que, més que tractar-se de dues peces semblants, la taula d'or descrita en l'inventari del duc d'Orleans i la del document del 1418 són la mateixa peça.

De les peces d'orfebreria conservades, la que més s'adiu a la descripció de la taula d'or propietat dels ducs d'Orleans i a la de Violant de Bar és l'anomenada *Joia de santa Caterina*, conservada a The Metropolitan Museum of Art de Nova York⁶⁰. Duu com a joies tres safirs i tres robins. La taula comparativa següent pot ajudar a veure la proximitat d'aquesta figura amb les descrites als inventaris:

58. J. M. Roca, *cit. supra*, n. 52, p. 216: «Aquesta imatge, en lo seu oratori particular, ens fa creure si era veraderament la Patrona de la Duquessa, y que'l nom de Violant fos sobreposat, com se feya moltes vegades y encara es fa. Axò explicaria l'equivocació del Primogènit al escriure el cardenal d'Aragó quan lo seu prometatge.» (Vegeu, per exemple, al respecte la p. 95).



Fig. 7. *Joia de santa Caterina*. The Metropolitan Museum of Art. Donatiu de J. Pierpont Morgan, 1917.

© 1981 By The Metropolitan Museum of Art

59. F. de Bofarull i Sans, *cit. supra*, n. 56, p. 47-48.

60. *Joia de santa Caterina*. Cap a 1400; or, esmalt, pedres precioses i perles; 9,5 cm (alçada); probablement procedent de París; The Metropolitan Museum of Art de Nova York, núm. d'inv. 17-190-905.

	Taula d'or de Violant de Bar	Taula d'or del duc d'Orleans	Joia de santa Caterina
Corona	1 balaix 2 safirs 15 perles (en terns)	2 diamants 1 safir 14 perles	1 safir 9 perles (en terns)
Fermall del pit	1 robí 6 perles	1 balaix 6 perles	1 balaix 6 perles
Roda	2 balaixos 1 safir 14 perles	1 balaix 1 safir 3 ?	2 balaixos 2 safirs 4 perles
Palma	4 diamants	6 diamants	
Espasa	Sense pedres		

El fet que el nombre de pedres esmentat no coincideixi amb les conservades a la corona pot ser degut, tal com també observa la doctora Eikermann⁶¹, a la pèrdua d'una muntura en els cinc florons de la corona. La mitja roda esmentada en els inventaris ha pogut també quedar mutilada i reduïda al quart de roda de la joia conservada. En la mà dreta la santa podia sostenir perfectament la palma de què parla el document, i que devia anar sostinguda a l'encaix que encara resta. A la mà esquerra, la santa també podia sostenir una espasa, segons consta en l'inventari del 1418 i coincidint també amb altres representacions de santa Caterina, com una estatueta d'or amb esmalt blanc pertanyent a Carles, fill del comte Lluís d'Orleans, venuda el 1411⁶². Finalment, el fet que la descripció als inventaris de 1408 i 1418 esmenti la imatge formant part d'una taula d'or, coincideix amb la tradició de considerar l'estatueta de Nova York com a part d'un portapau, tenint present l'aixafament de la part del darrera⁶³.

Aquesta peça ingressà al MMA l'any 1917 com a donatiu de John Pierpont Morgan Jr. (1867-1943). La fitxa de The Me-

tropolitan Museum of Art de Nova York, que vaig poder consultar personalment l'any 1987 mercès a la senyora Barbara Boehm del Departament d'Art Medieval, recull com a historial de la peça la tradició oral publicada al catàleg de la col·lecció de J. P. Morgan publicat el 1910⁶⁴, i també és recollida en publicacions posteriors⁶⁵, entre les quals la tesi de la doctora Renate Eikermann⁶⁶. Segons l'esmentada tradició, la figura formava part d'un portapau francès que el superior d'un convent de Clermont-Ferrand va regalar a un cardenal espanyol, que el va cedir o vendre a la comtessa de Múnter, la qual el va vendre a J. P. Morgan (1837-1913).

Malgrat aquesta tradició, la *Santa Caterina* va arribar a la comtessa de Múnter per una via ben diferent. D'entrada, no la va obtenir d'un cardenal sinó que la va heretar de la seva família. El comtat de Múnter, denominació que el 1698 fou donada al comtat de Plegamans, l'any 1811 passà per successió dels Clariana-Seva als Sentmenat, marquesos de Sentmenat, que encara el mantenen⁶⁷, i ja l'any 1867 la *Santa Caterina* conservada al MMA apareix publicada —per bé que no

61. R. Eikermann, *cit. supra*, n. 54, p. 296-297.

62. R. Eikermann, *cit. supra*, n. 54, p. 295-296.

63. Vegeu B. Young, *cit. supra*, n. 10, p. 323.

64. G. C. Williamson, *Catalogue of the collection of jewels and precious works of art the property of J. Pierpont Morgan; compiled at his request by...* Londres, 1910, p. 84, fig. LXIV. Es tracta d'una edició limitada de 20 exemplars impresos per a una difusió estrictament privada del col·leccionista.

65. Vegeu, per exemple, *Les Fastes du Gothique. Le siècle de Charles V* (catàleg

d'exposició), París, Galeries Nationales du Grand Palais, 1981-1982, cat. núm. 219, p. 228.

66. R. Eikermann, *cit. supra*, n. 54, p. 294-300, 653-654, 801-802.

67. Armand de Fluvià, «Múnter, comtat de», a *Gran Enciclopèdia Catalana*, X, Barcelona, 1977, p. 378. El primer marquès de Sentmenat comte de Múnter fou Francesc (m. 1845), fill de Joan Antoni de Sentmenat i Maria Josepa de Clariana-Seva. Els actuals comtes de Múnter són els senyors Luís i M.^a Antonia Serraller.

reproduïda— com a propietat de l'excel·lentíssim senyor marquès de Sentmenat al catàleg d'una exposició retrospectiva d'obres de pintura, escultura i arts sumptuàries celebrada a Barcelona, on la peça és presentada com una imatge «de Sta. Catalina. [sic] estatuita de oro macizo con perlas finas y pedreria, encontrado [sic] en un campo del castillo de Sentmenat [sic]»⁶⁸. El marquès era aleshores Joaquim Maria de Sentmenat i Vilallonga (m. 21 de juny de 1884), casat amb Maria del Pilar Despujol i Ferrer de Sant Jordi.

El títol de comte de Múnter passà l'any 1864, en vida del marquès, al seu fill Joaquim i, a la mort d'aquest darrer sense descendència (1910), a Ramon, germà de Joaquim, que ja havia heretat del seu pare, en morir, el títol de marquès de Sentmenat. Tanmateix, sembla probable pensar que l'esmentada en la tradició oral com a comtessa de Múnter que va vendre el portapau a J. P. Morgan no era la muller del jove Joaquim, Paz Daguerre, sinó la vídua del marquès, Maria del Pilar Despujol, qui s'havia fet càrrec del repartiment dels béns del seu difunt marit. El motiu de la venda a J. P. Morgan devia ser molt possiblement fer front als drets de successió del marquès, encara que no hem trobat constància de la venda de la *Santa Caterina* en la documentació consultada, referent al repartiment dels béns del marquès de Sentmenat a la seva mort i als pagaments efectuats⁶⁹. La peça tampoc no apareix esmentada en les propietats de Barcelona (riera de Sant Joan) i Sarrià de l'inventari de 20 d'agost de 1884, realitzat dos mesos després de la mort del marquès, on sí que hom fa referència a obres de molta inferior categoria. I és de suposar que el marquès va conservar aquesta peça ben a prop seu, a causa de la seva importància. Si la venda s'hagués efectuat en vida del comte de Múnter o del marquès de Sentmenat, és difícil suposar que la

venda no l'haguessin efectuada directament ells i no les seves mullers. D'altra banda, crec improbable que la *Santa Caterina* passés a mans de la muller del comte de Múnter en lloc de romandre en mans de la marquesa vídua.

Cal ara plantejar-se com la *Santa Caterina* va arribar a mans dels Sentmenat, i, tal com hem remarcat més amunt, per ara només disposem de la informació del catàleg del 1867.

Els Sentmenat havien estat sempre vora els reis catalano-aragonesos⁷⁰ i a la crònica de l'*Ordinació de la sepultura de la Senyora Reina Dona Yoland*⁷¹ (4-9 de juliol del 1431), que consta al *Llibre de les solemnitats de Barcelona* són esmentats com a assistents a les exèquies «Galceran de Sentmanat» com a «camerlench de la dita senyora dona Yoland», i «Alienor de Cervelló». L'esmentada Elionor de Cervelló era llavors ja vídua d'Anton de Luna (m. 1419), de qui encara apareix com a muller al document del 1418. Baronessa de Vallmoll, era filla de Beatriu d'Erill i d'Hug Alemany, senyor de Subirats, cambrer reial, uixer d'armes, i que havia estat procurador de l'infant Joan al ducat de Girona. Anton de Luna apareix documentat, per exemple, a la coronació de Sibila de Fortià a Saragossa el 30 de gener del 1381⁷², i també en una «batuda forta y de durada que fa en lo lloch d'Alagon»⁷³.

Així doncs, seria perfectament possible que la *Santa Caterina* que formava part de la taula d'or propietat de Violant de Bar hagués passat a mans dels Sentmenat a través d'un avantpassat, que l'hauria conservada i, potser, enterrada en un camp del seu castell, on hauria estat descoberta en una data imprecisa, però anterior a la seva exposició a Barcelona, el 1867. Descartem així la procedència que tradicionalment s'ha atri-

68. *Catálogo de la Exposición Retrospectiva de obras de pintura, de escultura y artes suntuarias celebrada por la Academia de Bellas Artes en junio de 1867 y formado con arreglo a las relaciones presentadas por los señores expositores*, Barcelona, 1867, cat. núm. 1974, p. 86. No hem pogut trobar cap altra referència a la troballa de la *Santa Caterina* en la documentació consultada de l'arxiu dels Sentmenat conservat a l'Arxiu de la Corona d'Aragó (en procés d'inventari).

69. Arxiu de la Corona d'Aragó. Secció Diversos. Sentmenat. Documentació Contemporània de les Administracions. Lligall número 48.

70. Ramon de Sentmenat, per exemple, havia estat cambrer del rei Martí. Vegeu al respecte: A. M. Adroer i Tasis, *El palau reial major de Barcelona*, Barcelona, 1978, p. 159 (document 19: 17 d'agost de 1401), p. 160 (document 23: 20 d'abril de 1402), p. 161 (document 25: 2 de juny de 1402; document 26: 7 de juliol de 1402), p. 206 (document 210: 19 d'octubre de 1401).

71. A. Duran i Sanpere i J. Sanabre, *Llibre de les solemnitats de Barcelona*. Edició completa del manuscrit de l'Arxiu Històric de la Ciutat. I. 1424-1546,

Barcelona, 1930, p. 54:

«E com la ordinació de totes les dites coses fon feta per los dits honorables consellers, ans que-l dit cors partís de la dita sala, lo honorable mossén Galceran de Sentmanat, cavaller, lo qual ere camerlench de la dita senyora dona Yoland, levant-se en peus en presencia del dit senyor rey e del dit rey de Navarra, arcabisbe, bisbes, prelats, barons, nobles, cavallers e honorables ciutadans dessús ordonats e altres aquí ajustats en multitud copiosa, mostrá a uyll en publich los segells d'argent de la dita senyora ab los quals se segellaven les gracias e provisions que la dita senyora feye. E après, permeses algunes paraules molt pertinents e provocants a plors, trencá los dits segells e aquells esclafá ab multiplicats colps de martell, los quals colps durants, foren aquí scampats grans crits, plors, lamentacions e senglots per la nobla dona Alienor de Cervelló e per los domestichs e servidors de la dita senyora reyna.»

72. J. M. Roca, *cit. supra*, n. 52, p. 432.

73. J. M. Roca, *cit. supra*, n. 52, p. 189.

buït a la *Santa Caterina* de The Metropolitan Museum of Art. En la documentació consultada no hem trobat altres referències a aquest portapau que la transcrita i, doncs, només podem plantejar el pas del portapau als Sentmenat com una hipòtesi. Però si poc temps després d'empenyorar el portapau a Francesc de la Via la reina l'havia fet empenyorar a Elionor de Luna era, possiblement, per tenir-lo més a prop seu. I tampoc no queda clar si Elionor de Luna, que havia quedat vídua ja el 1419, s'havia quedat el portapau o la reina li havia desempenyorat. D'altra banda, tampoc no fóra sorprenent que Galceran de Sentmenat hagués rebut (o se l'hagués apropiada) la taula d'or (o almenys la figureta principal de la

santa) i que, per alguna raó, ell o algú altre, l'hagués enterrada. Com a camarlenc que era, tenia fàcil accés a les joies de la reina. Una bona prova d'això la tenim en l'enumeració dels atributs del camarlenc d'Elionor de Sicília, mare de Joan I:

«El camarlench procedia a la recepció dels agençaments d'ús personal de N'Elionor: una pinta d'or y una corona d'or exornada ab vintiset esmeragdes, quaranta tres rubins y vuytanta dues perles de tamany mitjà. Ell es qui tenia'l privilegi de rebre'ls donatius destinats a la sobirana y preparar y repartir a la vegada'ls que ella feya»⁷⁴.

Apèndix⁷⁵

«Secretorum 1. Reginae Iolandis Locumtenens Regis Joan I.

»(*Pro Ffrancisco dela Via*)

»Nos Na Yoland etc. Com Nos ab carta presa e testifficada per N'Anthoni de Banyaloca notari de Barcelona a vuyt dies del mes de Mars prop passat, haïam venut a vos en Ffrancesch dela Via mercader e ciuteda de Barcelona cinch milia sous barcelonins annuals en censals per preu de setanta cinch milia sous de la dita moneda segons en la dita carta de venda es largament contingut. E de e per tuicio axi del preu com pensions daquell vos haïam empenyorades e venudes les joyes e bens següents: Ço es un fermall de xipellet en que ha una rosa de balaix, quatre perles grosses e quatre diamants. Et pesa lo dit fermall dues onces cinch argents dotze grans⁷⁶. Item, una creu daur en que ha un balaix rosa en lo mig e quatre perles grosses. E pesa la dita creu una onça dos argents dozte grans. Item un fermallet petit de xipell en que ha un rubi en lo mig e cinch perles grosses. E pesa lo dit fermallet quatorze argents. Item un fil de seda verda e de fil daur ab un floch de la dita seda e fil daur en lo cap, en lo qual ha

enfilats dos balaixs grossos e cinch perles grosses. E pesen los dits balaixs e cinch perles enfilats segons dit es una onça sis argents. Item un altre fil de seda verda e de fil daur ab floch semblant al damunt dit en lo qual fil ha enfilat un gros balaix e dues perles grosses. E pesa lo dit balaix e dues perles una onsa vuyt argents quatorze grans. Item una taula daur en que ha una imatge daur de Santa Catarina tota daur, la qual imatge te una corona en lo cap, en la qual corona ha un balaixet poch en lo front, dos safirs pochs en los costats e cinch terns de perles menudes. E en lo pits de la dita imatge ha una roseta de sis perles menudes e un balaix petit en lo mig. E en los peus una mija roda daur en que ha dos balaixs, un safir e quatorze perles. E te la dita imatge en la ma una palma daur en que ha quatre diamants petits. E en l'altra part una spasa en que ha un balaxet e quatre perles poques. E en lentorn de la dita Taula ha cinch balaixs e cinch safirs e vint perles de compte de dues en dues. E en la sumitat de la dita taula ha un capmeu ab vuyt perles menudes entorn. E en lo detras de la

74. U. Deibel, «La reyna Elionor de Sicília», a *Sobiranes de Catalunya*, Barcelona, 1928, p. 414.

75. Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, Reg. 2056, fol. 90, 90 v. Publicat fragmentàriament a J. M. Roca, *cit. supra*, n. 52, p. 216-217.

76. En joieria el gra equivalia a 0,058 grams per a or i argent i a 0,051 grams per a pedreria. Vegeu el llibre de Claudi Alsina, Gaspar Feliu, Lluís Marquet, *Pesos, mides i mesures dels Països Catalans*, publicat a Barcelona l'any 1990 (p. 160).

dita taula ha una imatge de la Verge Maria qui te son fill Jesus fet tot a punt alsat. E pesa tota la dita taula quatorze onces tretze argens⁷⁷ segons pus largament en la dita carta de la dita venda de les joyes o bens lo dit dia testificada per lo damunt dit notari es contengut. E com vos en Ffrancesch dela Via haiats a nos supplicat que considerat vos ab carta rebuda en poder den Jacme Valli protonotari nostre a setze dies del mes d'abril present e deius scrit del dit censal aixi en preu com en pensions haver feta reconexença e cessio a la noble dona Elionor, de casa nostra, muller del noble mossen Anthon de Luna confessant aquell haver comprat de diners e a ops de la dit dona Elionor de Luna. E per causa de la dita regonexença e cessio volriets si a nos era placent les dites joyes e bens liurar ala dita dona Elionor. Per ço, ab tenor de la present, atorgam a vos dit en Ffrancesch dela Via e encara volem e a nos plau que les dites joyes e bens damunt desig-

nats puxats liurar a la dita noble dona Elionor prometens en nostra bona fe per special pacte a vos dit en Ffrancesch dela Via que vos mostrant per apoca les dites coses e joyes haver liurades a la dita noble dona Elionor daqui avant aquellas ne la valua de aquellas no puxam de vos repetir ne demanar en juhi ne fora juhi, ans en lo dit cas siats quit e absolt de aquelles restituir a nos axi com si a nos aquelles ja haviets liurades e restituides realment e de fet posant ab tenor dela present a nos e als nostres en lo dit cas ço es vos mostrant haver aquelles liurades a la dita dona Elionor segons dit es silensi perpetual. En testimoni de la qual cosa manam la present a vos esser feta e de nostre segell segellada. Dada en Barcelona a tretze dies de abril en lany de la Nativitat de Nostre Senyor M CCCC XVIII, la reyna.Y.

»Domina Regina ma[ndavit] Jac[obum] Valli»

77. En joieria l'unça equivalia a 33,54 grams a Barcelona i l'argent o argenç a 2,096 grams. Així doncs, la taula d'or, en conjunt, pesaria gairebé mig quilo (496,808 grams). Vegeu: C. Alsina, G. Feliu, L. Marquet, *cit. supra*, n. 76, p. 240, 241, 117, 118.