
Jàson i Medea, un cicle iconogràfic de la llegenda troiana a l'arqueta de Sant Sever de la Catedral de Barcelona

FRANCESC FITÉ I LLEVOT

Entre els objectes valuosos que es guarden al tresor de la catedral de Barcelona, n'existeix un de força singular, per la seva qualitat i àdhuc pel seu exotisme. Es tracta de l'arqueta de Sant Sever, un reliquiari que en un primer moment fou concebut com a cofret o arqueta de núvia, dins la sèrie dels famosos «coffanetti» o «cassettine alla certosina» que, entre el final del *Trecento* i la primera meitat del *Quattrocento*, varen sorgir del taller venecià dels Embriachi. No endebades fou Venècia en aquell temps un important centre comercial que propicià l'establiment de molts artesans i mercaders¹.

L'arqueta de Barcelona, desconeguda per Schlosser quan dugué a terme el seu estudi sobre aquest tipus de mobiliari de luxe, ocupa un lloc destacat dins el conjunt de les arquetes Embriachi, pel fet que estilísticament se situa al primer grup que aquest autor delimità com a més proper al fundador del taller, Baldassare². El nostre interès pel seu estudi prové d'una investigació encetada fa temps i del fet d'haver realitzat la fitxa documental del catàleg de l'exposició «Catalunya Medieval»³. Aquí ens centrarem fonamentalment en l'anàlisi iconogràfica, donada la impossibilitat de poder determinar amb precisió aquells models o paral·lels que en el camp de l'escultura i de la pintura varen poder influir d'una forma directa en la formació de l'estil de Baldassare degli Embriachi i en la del seu fill Benedetto, que foren els màxims representants del taller i alhora els definidors de l'estil que els caracteritzà durant els anys de la seva activitat⁴.

¹ SCHLOSSER, J. Von. «Die Werkstatt der Embriachi in Venedig». A: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses*. XX-1899, pàg. 244-246 i 276. Aquest autor destaca la importància econòmica de la ciutat i com s'hi establiren, a més del taller dels Embriachi, d'altres, entre els quals enumera el dels teixidors de seda, que, fugitius de Lucca, fundaren a Venècia l'Escola del Volto Santo l'any 1360, que gaudí del major prestigi fins al segle XVII. La nissaga dels Embriachi, oriünda de Gènova, es traslladà a Venècia cap a finals de segle, des de Florència, on primer s'establí. Al respecte, vegeu també GENGARO, M. L. «La bottega degli Embriachi: a proposito di opere ignote o poco note». A: *Arte lombarda*. V-1960, pàg. 221 i MUELLER, R.C. «La situación económica de Italia en la Baja Edad media». A: SEIBT, F. i EBERHARD, W. (ed.) *Europa 1400*. Madrid: Crítica, 1992, pàg. 194 (Crítica/Historia Medieval).

² SCHLOSSER, op. cit., pàg. 274-276. Per a l'arqueta de Sant Sever, AINAUD, J.; GUDIOL, J.; VERRIÉ, P. *La ciutat de Barcelona*. Barcelona, 1947, pàg. 86, fig. 815; ESTELLA, M.M. *La escultura del marfil en España*. Madrid: Editora Nacional, 1984, pàg. 229-230 (Artes del tiempo y el espacio, 14), que ha estat la primera en oferir un estudi.

³ Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Lunwerg ed., 1992, pàg. 254-255.

⁴ A més del treball fonamental de Schlosser, vegeu GENGARO, op. cit., 1960, pàg. 221-228.



Fig. 1. Arqueta de Sant Sever, abans de restaurar. Catedral de Barcelona.

Un aspecte a tenir en compte és la possibilitat de poder concretar la seva cronologia amb una certa precisió. Sembla que des d'un principi, gairebé des de la seva adquisició, l'arqueta fou destinada a contenir les relíquies de Sant Sever, segons es desprèn del trasllat de les relíquies que tingué lloc l'any 1405 a instàncies del rei Martí l'Humà⁵. El sobirà, que es va creure curat d'un mal que li afectava una cama per intercessió de Sant Sever, tal com es narra al retaule que el 1541 efectuaren els pintors Pere Nunyes i Enric Fernandes o al del segle XVII que el substituí, que executaren els tallistes Francesc de Santa Cruz i Jacint Trulls⁶, disposà el trasllat solemne de les relíquies des de Sant Cugat, on eren guardades, a la catedral de Barcelona. Els retaules foren encarregats per presidir la capella que sota aquesta advocació es fundà aleshores a la catedral. Malgrat que en manqui la documentació, l'arqueta es considera donació del rei Martí, hipòtesi refermada pel senyor Ainaud, el qual creu que existiren fins i tot re-

⁵ FLÓREZ, H. *La España sagrada*. Madrid, 1747-1947, vol. XXIX, pàg. 72-73.

⁶ DURAN i SANPERE, A. *La catedral de Barcelona*. Barcelona: Aymà, 1932, pàg. 74; *THESAURUS/Estudis. L'art als bisbats de Catalunya 1000-1800*. Barcelona: Caixa de Pensions, 1986, pàg. 245-246 (Catàleg d'Exposició); *MILLENUM. Història i art de l'església catalana*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989, pàg. 426-429. (Catàleg d'exposició).

lacions directes entre Baldassare i el rei catalano-aragonès⁷. La gran sumptuositat de la peça avala aquesta hipòtesi i és possiblement també un dels motius que les relíquies no es guardessin a la capella esmentada, sinó a l'altar major, segons consta al «Llibre de Visita» del bisbe Dimas del 1578, on es descriu l'arqueta al costat dret del tabernacle, a l'altar major⁸. D'altra banda, l'esdeveniment miraculós propicià una major popularitat i devoció al Sant per part de la ciutat, i ens permet entendre igualment la comanda posterior dels dos retaules que el rememoraven encara en plena època barroca.

Com apuntàvem més amunt, l'arqueta de Sant Sever s'inscriu dins d'una àmplia producció d'aquest tipus de mobiliari profà, que esdevé peculiar de la zona llombardo-vèneta durant part del segle XV, en una etapa de crisi i de decadència dels centres de fabricació d'ivoris d'Alemanya, de Flandes i sobretot de França⁹. L'escassetat d'ivori en aquell moment fou potser la causa de l'especialització d'aquests tallers nord-italians en la talla de l'os, preferentment de cavall o de vacuns, emprant en comptades ocasions l'ivori d'hipopòtam¹⁰. Cal tenir present que el monopoli de l'ivori restà sempre en mans gal·les i també holandeses fins avançat el segle XVII¹¹.

L'èxit dels Embriachi fou immens, en conregar en el seu taller la talla de l'os amb la tècnica, igualment italiana, aplicada a l'ornament del mobiliari de fusta, apareguda a la Certosa de Pavia, motiu pel qual passà a denominar-se popularment «alla certosina». Consistia en la incrustació a la fusta, generalment de roure, de petites peces geomètriques, les «tarsie», d'ivori d'elefant o d'hipopòtam, de petits fragments d'altres fustes preuades de distinta tonalitat o tenyides i de mareperla, conformant esquemes decoratius en les superfícies de les marqueteries destinades a emmarcar els relleus d'os o «intagli»¹². Crec que és interessant destacar aquesta labor plural i complexa del taller dels Embriachi, pel fet que la producció dels relleus d'os anava destinada tant a objectes d'ús religiós -petits altars portàtils, díptics o tríptics-, com a tot un conjunt d'objectes profans, entre els quals destaquen els esmentats «coffanetti», que solien decorar-se amb temes profans, com advertirem¹³. Sembla que el taller funcionava amb una

⁷AINAUD, J. *La Corona de Aragón en el Mediterráneo. Un legado común para Italia y España, 1282-1492*. Barcelona: Ministerio de Cultura, 1988, pàg. 326, núm. inv. 379 (Catàleg d'exposició); ÍDEM. *Francesco de Marco Datini y sus relaciones económicas y culturales hispánicas*. Madrid-Barcelona, 1957, pàg. 217-228. (Tesi doctoral mecanografiada). La relació amb les classes altes per part de Baldassare és coneguda i documentada, figurant entre els seus clients Joan de Berry, el duc Felip l'Atreït de Borgonya i els Visconti, per a qui actuava a Venècia com a agent comercial (GENGARO, op. cit., 1960, pàg. 221; GABORIT-CHOPIN, D. *Ivoires du Moyen Age*. Friburg: Office du Livre, 1978, pàg. 170).

⁸MAS, J. *Guía itinerario de la catedral de Barcelona*. Barcelona: Renaixença, 1916, I, pàg. 49-50.

⁹Vegeu IVORY. *An international History and illustrated Survey*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1987, pàg. 107; SALERNO, L. «Avorio e osso». A: *Enciclopedia Universale dell'Arte*. II-1980, pàg. 270.

¹⁰Sobre aquest autor vegeu ECHEVERRÍA, J. M. *Coleccionismo de marfiles*. León: Everest, 1980, pàg. 19 i 29.

¹¹SCHLOSSER, op. cit., 1899, pàg. 233.

¹²TOESCA, P. *Il Trecento*. Torino: Torinese, 1971, pàg. 924; BELTRAMI, II. *Storia della Certosa di Pavia*. Milà, 1896, pàg. 104 i ss.

¹³WILLIAMSON, P. *The Thyssen-Bornemisza Collection Medieval Sculpture and works of Art*. London: General Ed. Simon de Pury Sotheby's Publications, 1987, pàg. 13.

producció en sèrie i que eren nombroses les peces d'os elaborades per a la seva ulterior aplicació als cofrets, arquetes o cobertes de miralls. Eren clarament realitzades per mans diferents i també presentaven mides diferents, la proporció de les quals oscil·lava entorn dels tres centímetres d'amplària per uns deu d'alçada¹⁴. El material, evidentment, imposà les pròpies limitacions que, per altra part, es constituïren en trets peculiars dels relleus, tant si s'emprà l'os com la dent d'hipopòtam. En tots els casos, els relleus apareixen formats per petites làmines verticals i convexes perfectament unides les unes amb les altres fins a configurar el conjunt narratiu, que habitualment sol agrupar-se en requadres de tres o quatre unitats¹⁵.

L'extensió del treball i els objectius que ens hem fixat ens obliguen a deixar de banda tot l'interessant conjunt de peces religioses, entre les quals destaquen els magnífics altars portàtils, com el de Certosa de Pavia, i els peculiars tríptics apuntats, com el conservat a Lleida¹⁶. El tema és prou interessant per encetar-lo i deixar-lo obert per a una millor ocasió, sobretot si tenim en compte que els antics regnes de la confederació catalano-aragonesa foren clients destacats de tan famosos tallers, com ho testimonien les peces conservades o provinents del tresor de moltes de les nostres esglésies¹⁷.

En començar, ens referíem als «coffanetti» o «cassettine» com a manufactures de luxe, pensades per a les núvies molt especialment, per contenir els joiells o altres objectes de tocador. Ja fossin de forma rectangular, hexagonal o octogonal, l'èxit i la moda d'aquestes peces no minvà fins avançat el segle XV, quan es començaren a imposar els «cassoni» pintats¹⁸. Hem d'advertir que el seu ús com a reliquiàries es donà

¹⁴ IVORY, Op. cit. 1987, pàg. 107.

¹⁵ Quan es tracta de caixetes rectangulars poden posseir dos o tres requadres per cara gran i un o dos pels laterals. A les octogonals i hexagonals, en canvi, cada cara l'ocupa un sol requadre, amb una o diverses escenes.

¹⁶ A Lleida es conserva un tríptic que entrà a formar part del Museu Diocesà l'any 1897, segons es fa constar al Butlletí de la Diòcesi de l'esmentat any, pàg. 116-117, sense especificar-ne la procedència -el recull igualment ESTELLA, op. cit., 1984, pàg. 224-. Se situa en la línia del tríptic conservat al Museu de Cluny (París); Vegeu TOESCA, op. cit., 1971, fig. 767.

¹⁷ A més dels exemplars que Estella inclou a la seva obra, podem afegir-hi l'arqueta de Girona (Museu d'Art, Girona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1984, pàg. 27, núm. inv. 150), l'arqueta de Vic (Encl. Espasa-Calpe, vol. 13, pàg. 1308), les dues arquetes del Museu Diocesà de Barcelona, i les set arquetes del Museu Marés, de les quals, fins al moment, hem pogut esbrinar la procedència d'almenys tres: la procedent del Monestir de Sixena, núm. inv. 1873, que estava catalogada com a procedent d'un convent castellà; la procedent de San Juan de Ortega (Burgos), núm. inv. 1876, de la qual havia publicat Estella la fotografia, extreta d'un catàleg inèdit, sense conèixer però la seva ubicació actual (1984, 252 i 278, fig. 60), i, finalment, una d'adquirida mitjançant compra a un antiquari, documentada anteriorment a l'Institut Amatller a través del Dr. Millicua (clixé núm. 30232). Podem afegir-hi les desaparegudes de la catedral de Barbaste (ARCO, R. del. *Catálogo monumental de España*, Huesca. Madrid: C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, 1942, pàg. 410, fig. 988) i la de la Col·legiata de Sant Pere d'Àger; la del Monestir de Guadalupe (Càceres), que s'exposà a Sevilla l'any 1930 (*Exposición Iberoamericana*, Sevilla, 1930, pàg. 3, vitrina 3, núm. inv. 18); la de l'església de la Sang de Mallorca; la de la col·lecció Son Verí (Mallorca); la de la col·lecció Homar (Barcelona); la de la col·lecció Carles Valin (Barcelona); la de la col·lecció Valderrey i les de la col·lecció Junyent (Mallorca). Respecte a l'arqueta de Sixena, per finalitzar, volem afegir que surt catalogada a R. del ARCO, op. cit., 1942, pàg. 908, fig. 452.

¹⁸ Un primer aprofitament als «cassoni»: WARNER, M. «Bodas de madera». A: *Franco Maria Ricci*, 6, 1990, pàg. 34-54; vegeu també FAHY, E. «The Argonaut Master». A: *Gazette des Beaux Arts*, CXIV-1989, pàg. 285-299 i ÍDEM «The Tuornaboni-Albizzi Panels». A: *Scritti d'Storia dell'Arte in onore di Federico Zeri*. Milà, 1984, pàg. 233-248.



Fig. 2. Arqueta de Sant Sever (cara A): Jàson és despedit per Pèlies.

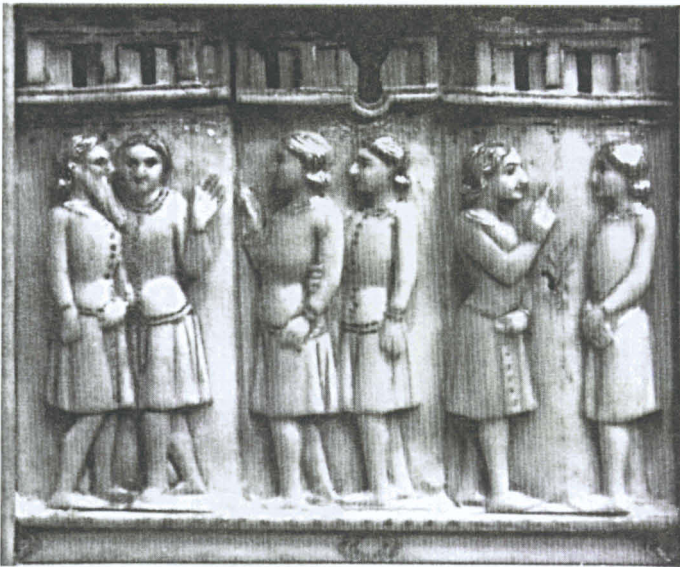


Fig. 3. Arqueta de Sant Sever (cara A): Els argonautes que acompanyen Jàson.

des de molt aviat, potser perquè es tractava de peces de prestigi, que justificava que fossin encomanades per aital finalitat. L'arqueta de Sant Sever és eloqüent en aquest sentit i en podríem citar molts d'altres exemples com el de l'arqueta d'Orense i el no menys il·lustratiu de l'arqueta de Viena procedent del convent dels caputxins¹⁹.

És per aquest motiu que les esmentades arquetes són decorades fonamentalment amb temes de caràcter amorós i al·legòric, sovint extrets de la mitologia, com els de Jàson i Medea, la història del jove Paris, Piramus i Tisbe o Teseu, inspirats en versions medievals, especialment a partir del «Roman de Troie» de Benoit de Saint Maure, «l'Ovide Moralisé» o l'obra d'Hygin. No hem d'oblidar que es tracta d'una clientela cortesana i d'educació francesa, la que adquireix aquest tipus de mobiliari, paradoxalment la mateixa que impulsà i alimentà l'esperit del Gòtic Internacional. Cal assenyalar que els temes que versaven sobre l'antiguitat ja s'havien desenvolupat dins d'una mentalitat cortesana, a la qual no eren totalment aliens²⁰. No hi manquen, però, temes bíblics com la història de la casta Susanna o la mateixa vida de Crist, encara que apareguin amb menys freqüència²¹.

Peculiaritat de la majoria d'arquetes, especialment de les rectangulars, és la greca que a manera de fris recorre la part superior de la coberta, decorada amb roses i fulles de rosa i «putti» cavalcant per sobre seu, la majoria de vegades nus i afrontats, sostenint els de davant un o dos escudets en forma de cor o apunijats, disposats per pintar-hi les armes dels promesos, com encara pot veure's en algun exemplar que ha conservat la policromia²². Es pot afirmar que el peculiar fris de roses amb «putti», no sempre nus necessàriament, esdevingué una mena de signatura de taller, malgrat que es perpetuà en el temps i apareix encara en exemplars de molt baixa qualitat²³.

Pel que fa al seu estil, Schlosser ja determinà una classificació en quatre grups, que no exposarem aquí²⁴. De fet, ens interessa solament el primer, relacionat amb

¹⁹ ESTELLA, op. cit., 1984, pàg. 227; SCHLOSSER, op. cit., 1899, pàg. 269 (núm. inv. 125). Podríem citar molts altres exemples -alguns referenciats a la nota 17-, com l'arqueta de la Catedral de València (ESTELLA, op. cit., 1984, pàg. 230-231), la desapareguda de la Col·legiata d' Àger, la de la col·lecció Lázaro Galdiano (Madrid), la de la parroquial de Traiguera (Castelló), editada a MILIAN BOIX, M.; FRANCES CAMUS, J.M.; OLUCHO MONTINS, F.F. *El papa Luna y su evocación en el arte castellonense*, Peñíscola, 1982. (Catàleg d'exposició). De l'autor vegeu "Llorenç Peris: un abat humanista i mecenes d'art a la Col·legiata de Sant Pere d'Àger". A: *Miscel·lània del segle XVI*. Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs. (En premsa).

²⁰ SCHLOSSER, op. cit., 1899, pàg. 276; TOESCA, op. cit., 1971, pàg. 930; GABORIT-CHOPIN, op. cit., 1978, pàg. 170.

²¹ Tenim l'exemple de l'arqueta d'Orense i d'una de les arquetes de San Juan de Ortega (ESTELLA, op. cit., 1984, pàg. 252-253).

²² SCHLOSSER, op. cit., 1899, pàg. 274. Com un exemple d'arqueta que conserva l'heràldica, hem de referenciar la citada de Sixena, que ostenta una torre pintada, la qual deduïm que podria haver pertangut a la priora Elionor de Torralba (1543-1544) o a Na Caterina Torrellas (1571-1577) o també l'arqueta procedent de San Juan de Ortega, que es conserva actualment al Museu Marés, núm. inv. 1876. Per a Sixena, podeu consultar ARRIBAS SALABERRI, J.P. *Historia de Sijena*. Lleida: Instituto de Estudios Ilerdencs, 1975, pàg. 154-156. En aquest treball es recull també una descripció del convent del segle XVIII, en la qual es descriuen al saló prioral o del tron sengles urnes amb imatges col·locades en dues taules a banda i banda de la porta d'accés; vegeu pàg. 160.

²³ GENGARO, op. cit., 1960, pàg. 227.

²⁴ ESTELLA, op. cit., 1984, pàg. 208.

Baldassare degli Embriachi, el fundador de la «bottega», dins el qual ja hem convingut situar-hi l'arqueta barcelonesa. És prou remarcable la seva complexitat perquè encetem noves vies d'anàlisi per a les peces que en deriven, aplegades en els altres tres grups. En tot cas, l'estil de Baldassare i dels seus immediats col·laboradors, com el del seu propi fill Benedetto²⁵, són els més interessants i, com ja anunciàvem, imposaren l'empremta i les bases que donaren renom al taller.

Toesca²⁶, en referir-se a l'estil de Baldassare i del seu taller, suggeria el caràcter poc «goticitzant» dels seus relleus, que entenia més connectats amb l'escultura i amb la pintura florentina del *Trecento*. Una apreciació igualment evident per Gaborit²⁷, en entendre allunyada l'escultura dels Embriachi de les suaus elegàncies del Gòtic internacional i més propera a la «rigidesa» de l'escultura italiana de la fi del *Trecento*, per exemple la d'un Giovanni di Balduccio o d'un Alberto Arnoldi. No es tracta d'una apreciació subjectiva, evidentment, ans d'una certitud ja assenyalada per Schlosser, que albirava en l'estil dels relleus i en el motiu dels «putti» el preludi del Renaixement en gestació a la Toscana. No endebades, comparà el motiu de les greques amb la decoració del Portal dels Canonges de la seu de Florència i amb el més tardà «della Mandorla»²⁸. Toesca es fixà més en el disseny rectilini dels drapejats, en relació a l'escultura pisana, gens estrany a l'ambient propi de la pintura florentina. En el tríptic del Museu Nacional de Florència, per exemple, remarca en el «Noli me tangere» la giottesca simplicitat de la composició i fins i tot les simples indicacions del paisatge, tan peculiars de l'esmentat pintor florentí²⁹.

Schlosser veu clara la influència nord-italiana i argumenta els trets toscans a través dels lligams dels Embriachi amb Florència, i sobretot vincula l'estil de Baldassare amb el d'Andrea Pisano. Les representacions de les virtuts, freqüents en moltes arquetes, com per exemple l'octogonal de l'Arqueològic de Madrid, les considera rèplica en part dels relleus del Campanile de Florència. Fins i tot la disposició de la marqueteria i del fornícula d'algunes obres, com l'arqueta del Museu de Cluny, es relacionen amb l'esmentada obra³⁰. No obstant això, aquest mateix autor no descarta la influència rebuda de la Toscana a través de la mateixa regió del Vèneto, entesa com a marc de recepció igualment idoni. Resumint, situa els treballs dels Embriachi als antípodes d'una nova època, tot i ser encara immersos en ple esperit gòtic, com en el cas dels «putti», imbuiïts d'aquell alè que encaminà els seus contemporanis florentins vers la natura i l'antiguitat. A l'art dels Embriachi, com ha remarcat Gengaro³¹, hi és present sempre una «koinè llombarda» que porta implícita la petjada florentina i, alhora, el peculiar realisme nord-italià. Aquesta és una consideració que no es pot defugir i que determina que s'estudiïn les seves produccions dins del Gòtic i no del Renaixement incipient.

Per altra part, la pintura llombarda del primer *Quattrocento*, que mostra uns clars lligams amb l'escola veneciana, clarament advertibles en pintors com Michelino de

²⁵ Sobre Benedetto vegeu GENGARO.

²⁶ TOESCA, op. cit., 1971, pàg. 924.

²⁷ GABORIT-CHOPIN, op. cit., 1978, pàg. 170.

²⁸ SCHLOSSER, op. cit., 1899, pàg. 279.

²⁹ TOESCA, op. cit., 1971, pàg. 928.

³⁰ SCHLOSSER, op. cit., 1899, pàg. 276.

³¹ GENGARO, op. cit., 1960, pàg. 221-222.

Besozzo o el taller dels Bembo, permet advertir els seus paral·lels amb l'art sobretot de Benedetto Embriachi, segons Gengaro³². En el nord d'Itàlia, el primer Quattrocento, cal assenyalar-ho, es veié dominat per corrents múltiples, sovint sorgits dins del gust del Gòtic internacional.

Entenem que és difícil delimitar l'estil del mateix Baldassare i fixar una cronologia per a les arquetes en base a això. L'existència d'un taller plural comporta tenir en compte la presència de diverses mans. És des d'aquesta òptica que hem d'abordar ara per ara l'estil de l'arqueta de Sant Sever, sense pretendre determinar amb certesa si es tracta d'una obra del mateix Baldassare, car ens manquen dades per arribar a aquesta conclusió. Com a màxim, ja ho expressàvem al principi, la podem apropar a l'època de la seva activitat, tenint en compte que li han estat adscrites algunes de les obres més importants, com l'altar portàtil de Certosa de Pavia encomanat per Gian Galeazzo Visconti, o com els fragments d'altar del Museu de Cluny, restes dels dos altars que encarregà el duc de Borgonya, Felip l'Atrevit, per a la Cartoixa de Champmol, i com el gran retaule que encomanà el duc Joan de Berry per a l'abadia de Poissy³³. Gengaro li atribueix igualment un tríptic que es conserva en una col·lecció privada de Milà³⁴, que mostra paral·lels en les figures amb els tríptics de Madrid i amb l'esmentat de Poissy. En el mateix grup cal situar també el tríptic del Museu de Cluny i, potser més indirectament, el fragment d'altar del Victoria and Albert³⁵. Gengaro adscriu a Benedetto el tríptic del Museu Nacional de Florència, amb un estil més pla i sumari que les obres esmentades i amb el tret de les barbes apuntades en algunes de les figures de l'apostolat. Schlosser considera aquestes barbes introduïdes entrat el segle XV, com exponent d'una moda i d'uns corrents de signe exòtic que penetren des d'orient, molt especialment des del Bizanci dels paleòlegs³⁶. Una tipologia de barba que apareix igualment a la nostra arqueta i a tot un conjunt d'arquetes que hi mostren certs paral·lels, sense que denotin, però, una mateixa autoria.

Les escenes de l'arqueta de Sant Sever, composades per tres peces d'os cadascuna, exhibeixen les figures amb un relleu bastant pronunciat, de perfil o lleugerament de tres quarts; solament a la segona escena, la que representa els argonautes acompanyant Jàson mentre s'acomia del rei Pèlies, es veu un personatge amb el rostre totalment frontal. Podem afirmar que es tracta de composicions molt senzilles i amb els elements essencials. Bàsicament, els personatges que hi intervenen són disposats frontalment, o aparellats en grups de dos o tres, com si conversessin. A la nostra arqueta les escenes són d'interior o d'exterior; les d'interior, invariablement es desenvolupen en un espai indivís que corona una mena de «loggia» proveïda d'un seguit de finestres entreobertes i rematada per un dentellonat que es correspon amb l'emmerletat d'un castell. Una disposició semblant ens apareix al citat fragment d'altar del Victoria and Albert, concretament a l'escena de l'Anunciació, i també en l'ar-

³² *Ibidem*, pàg. 224.

³³ A més del referenciat a l'article citat de Schlosser, vegeu, sobretot, TOESCA, op. cit., 1971, pàg. 924; GABORIT-CHOPIN, op. cit., 1978, pàg. 170 i GENGARO, op. cit., 1960, pàg. 221.

³⁴ GENGARO, op. cit., 1960, pàg. 221, fig. 1.

³⁵ NATANSON, J. *Gothic Ivories of the 13th. and 14th. Centuries*. London: Alec Tiranti LTD, 1951, fig. 64.

³⁶ SCHLOSSER, op. cit., 1899, pàg. 276.

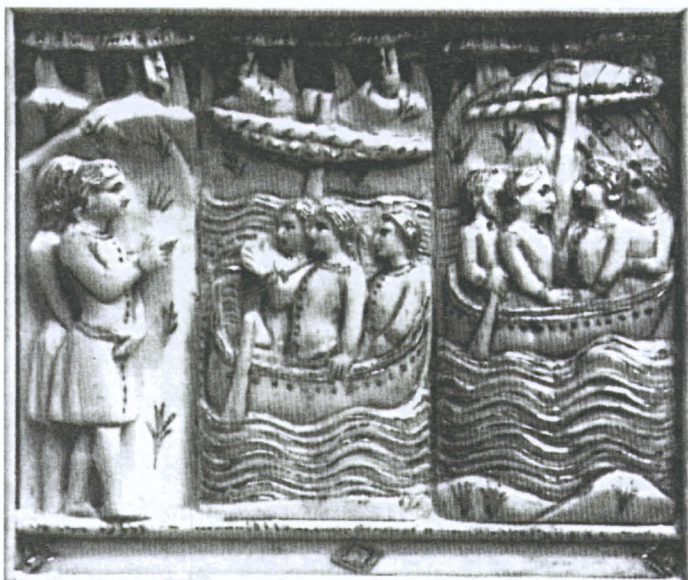


Fig. 4. Arqueta de Sant Sever (cara A): Despedida dels argonautes i navegació a la Còlquida, des del port de Troia?



Fig. 5. Arqueta de Sant Sever (cara B): Eetes rep Jàson i els argonautes.



Fig. 6. Arqueta de Sant Sever (cara B): Eetes instrueix Jàson per a la conquesta del toisó d'or.

Es tracta d'una versió una mica més simplificada d'un tipus de composició vegetal que es troba a Sant Martí Sarroca, en dos capitells procedents de Sant Miquel de Camarassa i al claustre de Sant Benet de Bages. Diversos capitells i relleus de pilars de l'interior de l'absis i del creuer i de l'exterior de la capçalera de l'església del castell del Penedès contenen les mateixes tiges entrecruades que originen fulles disposades de manera similar als exemplars barcelonins (fig. 7). El tipus de composició es manté molt semblant en alguns dels capitells, però també coneix variacions en d'altres. Les fulles, per exemple, poden definir dos o més registres. També poden variar de forma les que pegen de l'angle i del centre superior de les cares. Però potser l'únic detall important que no és recollit ni en les transformacions que trobem a Sarroca mateix ni en els exemplars barcelonins és el de les tiges enroscades al centre inferior de les cares, a banda i banda d'una fulla, tot formant dues volutes simètriques. Sovint, el mateix motiu també s'incorpora sota el dau central i, simultàniament, les tiges dibuixen les volutes pròpiament dites a l'angle²². Dos capitells procedents de l'interior de la capçalera de l'església de Sant Miquel de Camarassa i que es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya reproduïen exactament la mateixa composició²³ (fig. 8).

La factura del relleu dels capitells de Camarassa és d'una qualitat destacada, similar a la dels de Sarroca, ja que els elements vegetals omplen totalment la superfície disponible del tambor i les fulles presenten un treball detallat i desimbolt. Els capitells del palau episcopal de Barcelona, en canvi, mostren uns resultats una mica més mediocres: la composició, tot i que segueix el mateix esquema, és més senzilla i el relleu més pla. Aquesta és una dada important, no només per la procedència dels models, sinó també per a l'establiment d'una cronologia per a l'escultura del conjunt barceloní, la qual podem situar amb posterioritat a la de les esglésies castelleres de Camarassa i de Sarroca. També en aquesta mateixa situació es troben alguns dels capitells del claustre del monestir de Sant Benet de Bages, que contenen el mateix esquema compositiu comentat de Camarassa i Sarroca però amb una realització molt més barroera²⁴.

²² Els capitells més similars als barcelonins o, més ben dit, els que suposàriem que en pogueren haver estat el model, són dos que emmarquen una de les finestres de l'interior de l'absis (CUESTA, Pere. *L'església romànica de Sant Martí Sarroca*. Barcelona: Artestudi, 1976, pàg. 121-122. (Art Romànic, 4). Capitells *h-i* de l'interior de l'absis) i alguns capitells i relleus dels pilars del creuer (*Ibidem*, pàg. 105 i 107, capitells *b, e, f i g*). Així mateix, un dels dos capitells reaprofitats que actualment sostenen la imatge de la Verge al centre de l'hemicicle és idèntic als dos esmentats de l'interior de l'absis, amb els quals coincideix també en el soguejat del collari. N'hi ha molts d'altres que tot i que contenen variacions (fulles diferents, de major tamany,...) responen a un esquema compositiu semblant.

²³ MNAC/MAC 24020 i 24024. Foren adquirits a Josep Bardolet, juntament amb un lot de la mateixa procedència, poc després de l'Exposició Universal de 1929, en la qual havien estat exposats. FOLCH I TORRES, Joaquim. "Les darreres adquisicions del Museu de la Ciutadella". A: *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*. Vol. I, núm. 3, 1931, pàg. 90-93; AINAUD. *Art romànic*. Guia. pàg. 169-175.

²⁴ Vegeu ESPAÑOL. *Sant Martí Sarroca*, pàg. 178-179. Per a l'autora, l'any de consagració de Sant Martí Sarroca seria una data *post quem* per a Sant Benet de Bages. Sobre el claustre de Sant Benet de Bages vegeu el capítol corresponent on es recull la bibliografia anterior, de BARRAL I ALTET, Xavier et al. "Sant Benet de Bages". A: *El Bages*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, s.a., pàg. 428-438. (Catalunya Romànica, XI). Seguint la numeració dels capitells, extreta al seu torn de Xavier Sitges, els que contenen la composició que ens interessa són els números 28, 31, 34, 2 i 54.

Maure il·lustrat al segle XIII i actualment desaparegut⁴⁶. Hem d'assenyalar que la versió medieval de la «llegenda troiana» sorgí el segle XII a l'entorn de la cort d'Elionor d'Aquitània i de la seva filla Maria de Champanya⁴⁷, en versió vulgar versificada. Ja al segle XIII, aparegueren versions en prosa⁴⁸ i de nou una versió poètica i en llatí de Guido delle Colonne⁴⁹.

La lectura de les imatges cal fer-la d'esquerra a dreta. A la cara frontal es distribueixen en tres requadres o compartiments, en els quals es narra primerament el comiat de Pèlies, rei de Iolque. En segon lloc, la partença de Jàson i dels argonautes per anar a recuperar el toisó d'or. Jàson, agenollat davant del rei, té les mans creuades sobre el pit amb gest d'escoltar-lo. El rei, que vesteix llarga túnica i mantell i mostra la barba apuntada, l'increpa amb el braç alçat, amb la secreta esperança que no retorni per tal que no s'acompleixi l'oracle funest de Delfos⁵⁰. L'escena dels argonautes és ambigua, perquè la conformen parelles de joves personatges en gest de conversa i d'espera. A la darrera escena s'il·lustra el comiat dels argonautes i el seu viatge a la Còlquida, i no acabem de saber si s'hi vol representar l'inici de la travessia o bé un comiat; en concret, el moment després de l'etapa de sojorn a Troia, on feren port durant el trajecte i des d'on varen reemprendre el viatge vers la Còlquida⁵¹.

⁴⁶ BUCHTHAL, op. cit., 1971, pàg. 15. La influència de la miniatura en els iveris l'han destacat altres autors, com el propi Buchthal, que recull exemples de diversos fragments de relleus d'ivori tallats a Constantinoble inspirats en miniatures (De BUCHTHAL, vegeu, op. cit., 1971, pàg. 63, especialment la nota 4, on referencia GOLDSCHMIDT-WEITZMANN. *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen*, I, núm. 14 (Dresde), 15 i 96).

⁴⁷ ECHEVERRÍA, op. cit., 1980, pàg. 75-76; LORENZO, R. *Crònica troiana*. La Coruña: Fundación Pedro Burrié de la Maza, conde de Fenosa, Real Academia Galega, 1985, pàg. 14-15. (Col·lecció Documentos Históricos). GARCÍA MORENCOS, P. *Crònica Troyana*. Madrid: Ed. Patrimonio Nacional, 1976, pàg. 7-17.

⁴⁸ Vegeu DOMÍNGUEZ, A. *The Medieval Argonautica*. Maryland: José Ronua Turanza, 1979; els tres primers capítols. Per a les versions en prosa, vegeu JUNG, M.R. «Le Roman de Troie en prose du manuscrit Rouen, Bibl. Mun. 0.33». A: *Romania*, 108-1987, núm. 4, pàg. 433-442 i, sobre el manuscrit de Rouen, VIELLIARD, Fr. «Le Roman de Troie en prose dans la version du Ms. Rouen, Bibl. Mun. núm. 0.33». A: *Romania*, 109-1988, núm. 4, pàg. 502-515.

⁴⁹ DOMÍNGUEZ, op. cit., 1979, en especial capítol II; Vegeu també BUCHTHAL, op. cit., 1971. La popularitat del tema fou molt gran i es feren moltes traduccions. Del tema de Jàson i Medea àdhuc Joan Roís de Corella en va escriure una versió pròpia, en la qual, tot i seguir els fets, posà Medea com la pròpia narradora. El relat s'inicia amb l'arribada de l'heroi a la Còlquida i finalitza amb el retorn a Iolque (Vegeu ROÍS DE CORELLA, J. *Tragèdia de Caldesa i altres proses*. Barcelona: Ed. 62 i La Caixa, 1980, pàg. 139-159. (Les millors obres de la Literatura Catalana, 50).

⁵⁰ La història s'inicia amb la usurpació del regne d'Eson, pare de Jàson, pel germà d'aquell, Pèlies; vegeu GRIMAL, P. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós, 1991 (1951), pàg. 296-297.

⁵¹ Considerem més versemblant que es tracti de la sortida del port de Troia, si seguim el relat de Guido delle Colonne, que creiem fou el que s'emprà, com més endavant explicarem. Vegeu fol. 6 v., ms. 17805, Biblioteca Nacional de Madrid, ref. GARCÍA BETETA, C. «'Jasón y Medea' un tema de las 'Crónicas Troyanas' de Guido da Colonna según el manuscrito 17.805 de la Biblioteca Nacional de Madrid». A: *Lecturas de Historia del Arte EPHIALTE*. Victoria-Gasteiz: Instituto de Estudios Iconográficos, II, 1990, pàg. 258-259; vegeu també JUNG, M. R., op. cit., 1987, pàg. 441, i GARCÍA MORENCOS, P., op. cit., 1976, pàg. 43. Per a les il·lustracions, vegeu FOLDA, J. *Crusader Manuscript at Saint Jean d'Acre, 1275-1291*. New Jersey: Princeton University Press, 1976, pàg. 190, fig. 74, i també BUCHTHAL, H., op. cit., 1957, fig. 110, a, b, i 111. Es poden consultar també els gravats de les edicions de la segona meitat del segle XV, a *THE ILLUSTRATED BARTSCH. German Book Illustration before 1500*. 80 (Part I: Anonymous Artist 1457-1475). Nova York: Walter L. Strauss Abaris Books, 1981; *Hystori wie Troya die kostlich stat erstöret ward* (c.1474, Augsburg), edició de Johann Bämmler, fig. 1474-137 (fol. 16 v.) i *Hystori wie Troya erstört*

A la següent cara de l'arqueta la narració es limita a dues escenes de solament dues peces d'os, que recullen el bon acolliment dispensat per Eetes rei de la Còlquida a Jàson i als argonautes, i el moment en què Jàson ha obtingut el consentiment per dirigir-se a l'illa del drac per conquerir el toisó i escolta de boca del rei les proves que ha de superar: vèncer els braus d'Hefest que vomitaven foc pel nas i el drac que servava el toisó.

A la cara posterior, altre cop la narració es distribueix en tres escenes, a la primera de les quals es recull l'encontre de Jàson i Medea, seguit del moment en què Medea ofereix a Jàson, agenollat davant seu, l'estatueta d'argent que ha de protegir-lo en l'illa del drac⁵². La tercera representa el passatge en què Jàson navega vers l'illa, sol i armat cavaller, amb un únic remer que l'acompanya i que, justament, el text no descriu⁵³. A l'escena del mig s'ofereix una visió de l'illa i alhora el moment en què Jàson està lluitant, espasa en mà, contra els braus d'Hefest⁵⁴. A la següent escena, un cop vençuts els toros, l'heroi s'enfronta al drac.

Finalment, en una de les dues escenes corresponents a la cara petita oposada, apareix el moment en què Jàson extreu les dents del drac mort i les sembra⁵⁵. El relat finalitza amb la lluita dels homes de la terra, quan es maten entre ells⁵⁶. Queda omesa la presa del toisó i la partença de Jàson i Medea vers Iolque amb què se sol acabar generalment el cicle.

No cal insistir sobre el caràcter medieval de les escenes, que en cap moment no traïxen l'evocació de l'antiguitat. Són, cal repetir-ho, il·lustracions d'un text clàssic en versió totalment medieval, elaborat amb mentalitat medieval i dins d'un gust cortesà i cavalleresc, el que esdevé propi de la clientela lectora⁵⁷.

ward, d'Ambrosius Keller (c. 1479, Augsburg), fig. 1479/169, edicions del text de Guido delle Colonne. En aquestes edicions es recull la tradició dels cicles de miniatura il·lustrats.

⁵² No es pot deduir, de la sola imatge, si es tracta de l'estatueta d'or de Júpiter, sobre la qual Medea féu jurar a Jàson el seu matrimoni, o bé si es tracta de l'ídol d'argent que Medea va lliurar el dia següent a Jàson per desfer els encanteris dels déus, juntament amb d'altres remeis, per tal de poder vèncer la prova (SCHLOSSER, op. cit., 1899, pàg. 260-261; BUCHTHAL, op. cit., 1971, pl. 21, c [ms. 17805, Madrid, fol. 14 v], pl. 27, b, d [Guido, ms. Ginebra, tols. 6 v i 5 v]; GARCÍA BETETA, 1990, pàg. 259-260, fol. 14 v.

⁵³ Segons SCHLOSSER, op. cit.

⁵⁴ Generalment es representa tan sols l'escena de Jàson vestit de cavaller enfrontant-se als braus; no és habitual l'escena en la qual, un cop sotmesos els braus, els fa llaurar la terra per sembrar-hi les dents del drac (inf.). Al ms. de Madrid, fol. 16r. apareix l'escena de Jàson llaurant amb els braus, com a l'arqueta del Victoria and Albert (núm. inv. 3265-1856) i a la desapareguda d'Àger.

⁵⁵ La confusió respecte a la llegenda clàssica (Ov. Hero., 12, 109-110) s'originà a partir del text de Benoit, que confongué les dents del drac custodi del toisó amb les del drac/serp de Cadmi i invertí les tasques de Jàson, posant primerament la mort del drac i després la lluita amb els «homes de la terra» (DOMÍNGUEZ, op. cit., 1989, pàg. 22).

⁵⁶ El tipus de representació és bastant convencional; una derivació podem veure-la a l'arqueta del Museu Marès, núm. inv. 1875, que, possiblement, és posterior a la de Barcelona.

⁵⁷ Vegeu SCHLOSSER, op. cit., 1899, pàg. 262 i 276. Aquest refinament literari es reflecteix en molts altres objectes de l'entorn cortesà, ja siguin tapissos, peces d'orfebreria o altre tipus d'utensilis de luxe. Un ressò de la llegenda troiana el tenim a la cort dels Ducs de Borgonya (DOMÍNGUEZ, op. cit., 1979, cap. V). En aquest sentit es pot consultar igualment HUIZINGA, J. *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1978 (1930), pàg. 355-380. Recordem, per altra part, que foren els ducs de Borgonya els qui fundaren el 1430 l'Ordre del Toisó d'Or, que tanta transcendència tindria entre la noblesa, i àdhuc a la nostra ciutat (vegeu AINAUD, J. *El Toisó d'Or a Barcelona*. Barcelona: Aymá, 1949).



Fig. 7. Arqueta de Sant Sever (cara C): Encontre de Jàson i Medea; jurament d'amor i matrimoni per part de Jàson?; Jàson adreçant-se a l'illa del drac.



Fig. 8. Arqueta de Sant Sever (cara C): Lluita de Jàson contra els braus d'Hefest.

Per a aquesta iconografia, posseïm la relació d'arquetes que Schlosser recollí, a les quals hi hem d'afegir la descrita de Barcelona, l'esmentada del Museu Capodimonte de Nàpols, la ben semblant de l'Arqueològic de Madrid⁵⁸, així com la interessantíssima arqueta del Museu Marès, procedent de la col·lecció Rothschild⁵⁹ i la desapareguda però documentada per Villanueva⁶⁰, procedent del tresor de la Col·legiata de Sant Pere d'Àger (Lleida).

El cicle iconogràfic d'aquestes arquetes, com apunta Schlosser, presenta variants o omissions en unes respecte a d'altres. Per exemple, a l'arqueta desapareguda d'Àger, si seguim la descripció de Villanueva, coincideixen amb l'arqueta de Barcelona les escenes del comiat de Pèlies i Jàson, la dels Argonautes⁶¹, l'escena en què Medea lliura l'ídol a Jàson, Jàson lluitant contra els braus d'Hefest i Jàson extraient les dents al drac ja sotmès. És, però, l'esmentada arqueta rectangular del Victoria and Albert (núm. inv. 3265-1856), la que potser presenta més similituds amb la de la Col·legiata d'Àger, car hi identifiquem la resta de les escenes descrites per Villanueva: la del toisó, representat com un anyell i custodiat per un drac dalt d'un nínxol, Jàson llaurant amb els braus d'Hefest, Jàson lluitant contra el drac, l'escena que sembla representar un home mort, possiblement Asquist, el germà de Medea⁶², i finalment el viatge de retorn a Iolque, navegant en un vaixell amb tres personatges, un dels quals sosté l'anyell, que roman viu.

Sovint la col·locació de les escenes no s'ajusta a l'entrellat narratiu del text que les recolza, tot i mantenir les essencials. Aquest és el cas de l'arqueta octogonal del Victoria and Albert, que igualment esmentem, en la qual es pot veure que la col·locació de les escenes no es correspon amb la seqüència narrativa del text literari⁶³.

A l'arqueta del Museu Marès el cicle de Jàson i Medea és incomplet i a més s'hi han afegit tres escenes d'un cicle distint, la qual cosa ens porta a pensar que ens trobem davant d'un exemple clar de treball de taller fet en sèrie, en el qual sense gaire cura s'han aprofitat peces d'os de diversos cicles. Del cicle de Jàson i Medea hi ha les escenes dels braus d'Hefest i el drac custodiant el toisó; la de Jàson lluitant contra els toros i la d'Eetes acomiadant Jàson i Medea, que sostenen el toisó. De les tres restants, dues pertanyen a un altre cicle, com hem avançat, i a la darrera s'hi representa una virtut flanquejada per soldats, tipològicament igual que les que apareixen a les cobertes d'algunes arquetes octogonals, com les esmentades del Capodimonte de Nàpols i de l'Arqueològic de Madrid⁶⁴.

⁵⁸ ESTELLA, op. cit., 1984, pàg. 280, fig. 62.

⁵⁹ Museu Marès, núm. inv. 1878.

⁶⁰ VILLANUEVA, J. *Viaje literario a las iglesias de España*. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1821-1851, vol. IX, pàg. 134-140.

⁶¹ Sorprenentment, VILLANUEVA, op. cit., pàg. 136, descriu el rei entronitzat en lloc de descriure'l dempeus, increpant Jàson.

⁶² L'escena no és massa habitual però té els seus paral·lels en llibres il·lustrats, com la *Historia Troiana* en versió gallega (fol. 12r) en la qual apareix aquesta il·lustració amb la llegenda següent: «Como Medea se apartou et degolou seu yrmaao, Asquisto, et leyxou a cabeça et leouo o corpo». Vegeu LORENZO, op. cit., 1985, pàg. 31-32.

⁶³ LONGHURST, op. cit., 1929, II, pl. LXI, núm. inv. 4304-1857.

⁶⁴ Es tracta de la Prudència, que presenta com atributs la serp i un espill a les mans (HALL, J. *Diccionario de temas y simbolos artisticos*. Madrid: Alianza Editorial, 1987, pàg. 262).



Fig. 9. Arqueta de Sant Sever (cara C): Jàson lluita contra el drac que custodia el toisó d'or.



Fig. 10. Arqueta de Sant Sever (cara C): Els homes de la terra lluiten contra ells fins a morir.



Fig. 11. Arqueta de Sant Sever (cara D): Jàson treu les dents al drac vençut i les sembra?

Aquest cicle iconogràfic, ho hem insinuat, deriva sens dubte de la miniatura, és a dir, dels llibres il·lustrats i es remunta al segle XIII, quan feren la seva aparició els primers «Benoit» il·lustrats, al cap de gairebé cent anys que hagués aparegut el text literari⁶⁵. Schlosser⁶⁶ ja havia plantejat l'existència de models previs per a la realització dels relleus d'os. Aquests, si existiren, considerem evident que s'inspiressin en algun dels llibres il·lustrats aleshores en voga. Cal precisar que l'origen del cicle és francès i que, mercès al seu èxit, es difongué d'una forma particular per Itàlia, concretament dins de la cort del regne de Nàpols, on ben aviat s'establí una tradició pròpia de textos il·luminats, derivant, evidentment, dels exemples francesos⁶⁷.

Com hem assenyalat, a Itàlia sorgí també un text poètic, creat per Guido delle Colonne, que s' il·lustrarà igualment amb molta fortuna. A nosaltres ens interessa especialment el cicle d'imatges del text de Guido, pel fet de considerar que fou un manuscrit il·lustrat de la «Historia destructionis Troia» el que serví de model. Volem destacar sobretot el manuscrit 17805 de la Biblioteca Nacional de Madrid i el manuscrit de la Biblioteca Bodmeriana de Geneva-Cologny que publica Buchthal⁶⁸, ja que segurament foren il·luminats a Venècia en les primeres dècades del segle XIV, la qual cosa ens permet hipotitzar l'existència d'una tradició en la mateixa ciutat on foren confeccionades les arquetes amb el tema de l'Argonàutica.

De la popularitat de la Llegenda Troiana ens en dóna testimoni també el mural que es féu a principis del segle XIV a la «loggia dei cavalieri» de la ciutat de Treviso⁶⁹, segurament inspirat igualment en un manuscrit. L'article de Garcia Beteta i el recull d'imatges de l'obra de Buchthal ens han permès dur a terme una comparació entre ambdós cicles i advertir que, «grosso modo», són les mateixes escenes les dels manuscrits i les arquetes, que giren a l'entorn de dotze o tretze, com ja hem apuntat. A més, és observable a les representacions dels relleus d'os aquesta tradició que es remunta als primers cicles il·lustrats del text de Benoit, en escenes tant típiques com la de Jàson vestit de cavaller enfrontant-se als braus d' Hefest, o la ja comentada escena de la sortida del port de Troia⁷⁰. Per altra part, la tècnica narrativa en fris seguit, reiterant la imatge de l'heroi, és un subterfugi propi de la miniatura, que advertim igualment als relleus de les arquetes⁷¹.

⁶⁵ BUCHTHAL, op. cit., 1971, pàg. 12-13.

⁶⁶ SCHLOSSER, op. cit., 1899, pàg. 260.

⁶⁷ BUCHTHAL, op. cit., 1971, pàg. 16-17. Un recull d'il·lustracions del cicle de Jàson i Medea d'un Benoit de c. 1340, d'origen italià, ens el proporciona SAXL, Fr. «The Troy Romance in French and Italian Art». A: *Lectures*, Londres, 1957 (trad. castellana «La aventura troyana en el arte francés e italiano»). A: ÍDEM, *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza Editorial, 1989, pàg. 116-127 (Alianza Forma, 89), fig. 80 i 81 (Ms. Leningrad, Fv. XIV, fols. 8r, 9r, 10r i 10v).

⁶⁸ Ibídem, cap. V, pàg. 28-31.

⁶⁹ Ibídem, pàg. 60.

⁷⁰ Sup. 51. Si l'escena de la lluita contra els braus i el drac és força evident en aquest sentit, hem vist també que elements de la composició, especialment els arbres, ens remeten a aquesta mateixa tradició i alhora influència -vegeu notes 39 i 46-. En la mateixa línia podríem analitzar igualment les escenes de la navegació, que responen als convencionalismes propis de la miniatura, fins i tot en el tipus de representació de vaixell adaptat a l'espai de la composició; vegeu en aquest sentit VILLAIN-GANDOSSI, Ch. «Iconographie et datations du navire médiéval». A: G. DUCHET-SUCHAUX (dir.): *Iconographie Médiévale. Image, texte, contexte*. París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1990, pàg. 49-71.

⁷¹ BUCHTHAL, op. cit., 1971, cap. VI.

Voldríem finalitzar aquestes breus consideracions sobre l'arqueta de Sant Sever de Barcelona, a manera de cloenda, incidint novament en els dos aspectes que considerem de més interès. Primerament, pel que fa a l'estil, el seu atansament a l'escultura toscana i a la de la Llombardia, força influïda per aquesta, tot i derivar iconogràficament dels cicles d'imatges de la miniatura, amb una tradició perfectament establerta des de mitjan segle XIII, quan es començaren a il·lustrar els «Benoit», com ja demostrà fa temps Saxl⁷². Per altra part, volem incidir altre cop en la importància i el relleu que adquirí la llegenda troiana, molt especialment a Itàlia, cosa que permet entendre perquè fou el tema escollit per a la il·lustració de les nostres arquetes, quan d'antuvi s'havia utilitzat, amb una mentalitat més cavalleresca, per decorar altres objectes com els arçons amb aplicacions d'ivori en relleu⁷³. L'únic que afegiríem és la major importància que es dóna al tema amorós, des d'una òptica al·legòrica-simbòlica, reforçat amb la presència de les «virtuts». Podem dir que s'inaugura una nova tradició al nord d'Itàlia pel que fa a les arquetes de núvia i sobretot als «cassoni» que les vindran a substituir⁷⁴.

F. Fité
Universitat de Lleida

RESUMEN

La arqueta de San Severo fue fabricada en Venecia entre 1400 y 1405, en el taller de *Baldassare Embriachi*, especializado en la confección de muebles suntuarios y la labra del hueso. La datación ha podido verificarse gracias a la documentación conservada sobre el traslado de las reliquias de San Severo desde el monasterio de *San Cugat del Vallès* a la catedral de Barcelona. Dicho traslado lo dispuso el monarca *Martí l'Humà* que se creyó sanado de una dolencia por la intervención del santo.

Sorprendentemente, no se trata de una arqueta-relicario provista de iconografía religiosa, sino de una arqueta profana, de las usadas por las damas nobles para joyero o para guardar objetos de tocador, decorada a tal efecto con iconografía profana inspirada en la mitología antigua a través de las fuentes literarias medievales.

El tema representado en la arqueta se corresponde con el ciclo iconográfico de Jasón y Medea, tal como aparece en la obra de *Benoit de Saint Maure* y más concretamente en la versión de *Guido delle Colonne*. En la investigación tratamos sobre el origen de dicha iconografía a partir de los manuscritos ilustrados. Buchthal demostró ya que se iluminaron en Venecia todo un conjunto de Guidos durante la primera mitad del siglo XIV. Es por ello que planteamos como fuente de inspiración de las arquetas con el

⁷² Vegeu SAXL, op. cit., 1989, pàg. 116-127.

⁷³ ECHEVERRÍA, op. cit., 1980, pàg. 73.

⁷⁴ Sobre el tema, vegeu, de l'autor, col·laborant amb Na Carmen Berlabé, *Els tapissos de la Seu Vella. Noves dades i aportacions*. Lleida: Amics de la Seu Vella, 1992, pàg. 139-166; especialment la nota 48 de la pàg. 150.

* Haig d'agrair a tots aquells que m'han donat suport en la investigació, molt especialment al Dr. Joaquín Yarza i als meus companys i col·laboradors Dra. Josefina Planas, Dra. Francesca Español, Dra. Mercedes Valdivieso i Na Carmen Berlabé.

tema de Jasón y Medea, entre ellas la de Barcelona, un Guido iluminado en Venecia, independientemente del estilo de los relieves, que claramente deriva de la corriente toscana protorrenacentista dominante.

ABSTRACT

St. Sever's chest was made between 1400 and 1405 in Venice in Baldassare's workshop, which specialised in bone carving. Dating was possible thanks to documents about the transfer of St. Sever's relics from St. Cugat to Barcelona Cathedral. This transfer was ordered by King *Martí l'Humà*, who believed he had been cured by the Saint's intercession. Surprisingly, the chest is not a reliquary with religious-iconography but a wedding chest used for jewellery or personal objects.

It was the kind of chest that the workshop made popular and it was decorated with motifs taken from ancient mythology which appeared in medieval texts and which were always directly related to love and indirectly to marriage values.

The theme represented on the chest alludes to the cycle of Jason and Medea taken from the Trojan War in *Benoit de Saint Maure's* text and especially from that of *Guido delle Colonne*.

This piece of research deals with the origin of the iconographic cycle from which the workshop takes inspiration and tries to show the links with the miniature cycles from illustrated manuscripts starting from these *Guidos*. Buchthal proved that these *Guidos* were illuminated in Venice in first half of the 14th century.

These considerations have suggested that the cycle of images on the chest, are based on one *Guido* illuminated in Venice, whereas the style of the reliefs is nearer to that of the Tuscan Sculpture of the *Trecento* and that of the North of Italy influenced by the Tuscan Sculpture.