

DE LA PEDRERA A LA CATEDRAL: SINGULARITATS EN L'ÚS DE LA PEDRA A LES SEUS DE BARCELONA I GIRONA

DR. JOAN VALERO MOLINA
Amics de l'Art Romànic

RESUM:

Les catedrals de Barcelona i Girona, durant els segles del gòtic, recorregueren en diverses ocasions a la utilització de materials petris diferents als que solien utilitzar per a llurs respectives edificacions. En el cas de Barcelona, constatem l'adquisició de marbre de Vilafranca de Conflent i de jaspi de Tortosa per a projectes molt determinats, i també del marbre de Carrara per a la pica baptismal. En el cas de Girona, la principal preocupació fou el material que s'empraria per assegurar l'estabilitat de la volta de la nau única, i per aquest motiu es considerà la possibilitat d'ús de la pedra de Banyoles o de Mallorca.

PARAULES CLAU: Catedral de Barcelona, Catedral de Girona, Pedreres, Montjuïc.

ABSTRACT:

The cathedrals of Barcelona and Girona, during the centuries of Gothic, coursed several times using different stone materials that used to be employed for their respective buildings. In the case of Barcelona, we find the acquisition of Vilafranca de Conflent marble and jasper from Tortosa for very specific projects, and also for the Carrara marble baptismal font. In the case of Girona, the main concern was that the material would be used to ensure the stability of the vault of the nave, and for this reason it was considered the use of Banyoles stone or the Mallorca one.

KEYWORDS: Cathedral of Barcelona, Cathedral of Girona, Quarries, Montjuïc.

La construcció de les catedrals constitueix un tema d'investigació molt ampli i polièdric que comprèn un gran nombre de processos i al mateix temps involucra a

molts oficis i obrers; per tant, pot ser abordat des de perspectives molt diverses. En aquest treball ens centrarem en les singularitats i els usos no habituals de la pedra, especialment dels materials que no provenen de les pedreres que solien nodrir les fàbriques medievals. L'estudi se cenyeix a les seus de Barcelona i Girona, les quals conserven un ampli volum documental d'època medieval i al mateix temps comparteixen el fet de tenir les pedreres que les abastien relativament a prop.

El model econòmic d'explotació de les pedreres difereix segons la ciutat. A Girona, els propietaris eren majoritàriament pedrers o persones d'altres oficis -en ocasions les podien llogar- i rebien una quantitat anual de diners pel seu ús. Si la pedrera era propietat de l'obra de la seu, els picapedrers a sou de la catedral hi anaven a treballar directament. En el cas que la pedrera fos particular, el tinent podia proporcionar pedrers, aportar directament les pedres tallades o bé podia deixar venir els picapedrers de la seu.¹ A Barcelona, en canvi, la diversitat en la propietat de les pedreres era més acusada: n'hi havia que pertanyien a la corona, a la Ciutat, a la catedral i d'altres a particulars.²

La proximitat de les pedreres (la de Montjuïc en el cas de Barcelona, i sobretot, a Girona, la de Pedret i la que és coneguda com a «les Pedreres») contribuï a abaratir els costos de desplaçament de la pedra. Les obres disposaven d'un equip de piquers -també anomenats «trencadors de pedra» o *fractor lapidum*- que desbastaven la matèria prima, la qual era transportada amb carretes fins a la llotja de la seu, on els pedrers més qualificats s'encarregaven de donar-li la forma definitiva segons els models que els proporcionava el mestre major.³

Aquest procés queda molt ben explicat en els Llibres d'Obra barcelonins de la quarta i cinquena dècada del segle XV -els més detallats i precisos en molts aspectes- en els quals es poden resseguir les successives fases d'elaboració d'elements petris molt concrets, comprnent la indicació del cost econòmic que comportava cada una d'aquestes fases. Ho podem constatar molt especialment en les claus de volta, elements arquitectònics i escultòrics ben diferenciats i sovint documentalment individualitzables. Prenem com a exemple el bienni comprès entre 1443 i

¹ Per al cas de Girona, vegeu: Sandrine VICTOR, *La construcció i els seus oficis a la Girona del segle XV*, Girona, 2004, p. 102 i s.

² Per a les pedreres de Montjuïc, es recull la bibliografia corresponent a: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Los materiales prefabricados gerundenses de aplicación arquitectónica (s. XIII-XV)», a *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, 1999, p. 80-83; Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Las manufacturas arquitectónicas en piedra de Girona durante la Baja Edad Media y su comercialización», *Anuario de Estudios Medievales*, núm. 39/2 (2009), p. 966-967. Vegeu també l'article que hi dedica Joaquim Graupera en aquest mateix volum.

³ En altres fàbriques, com les de Lleida i Tortosa, els pedrers més competents es desplaçaven directament a la pedrera, on tallaven les pedres, especialment aquelles de caràcter més seriàt, com les de fil; d'aquesta manera s'optimitzava la despesa pel transport. Per a la catedral de Lleida: Caterina ARGILÉS i ALUJA, *Preus i salaris a la Lleida dels segles XIV i XV segons els llibres d'obra de la Seu*, Tesi doctoral, Universitat de Lleida, 1992, i l'estudi de Francesc Fité publicat en el present volum. Per al cas de Tortosa: Victòria ALMUNI I BALADA, *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, I, Benicarló, 2007, p. 75 i s. Amb un caràcter més general: Pierre du COLOMBIER, *Les Chantiers des cathédrales: ouvriers, architectes, sculpteurs*, París, 1973; Pierre GIMPEL, *Les bâtisseurs des cathédrales*, París, 1980; Alain ERLANDE-BRANDENBURG, *Quand les cathédrales étaient peintes*, París, 1993.

1445, quan es realitzaren diverses claus de volta per a la galeria del claustre; per a cada una d'aquestes claus se seguí el mateix procediment, el qual es completava en un termini inferior a una setmana. En primer lloc, un trencador de pedres, Berenguer Samunta, *tallava* o *trencava* (aquests són els termes que solen emprar els Llibres per a aquesta tasca) el bloc de pedra. A continuació la *redreçava*, és a dir, li donava la forma genèrica de clau de volta, i després es traslladava en carro de la pedrera a la catedral, a la llotja de la qual els escultors es dedicaven a la realització dels relleus i a l'acabat general de l'obra.⁴ Aquest procés es repeteix quatre vegades durant aquest bienni, amb escasses diferències en els preus: en cada ocasió, Samunta rep entre cinc i sis sous per tallar la pedra, quatre per redreçar-la, mentre que el traginer cobra cinc sous pel port del material.⁵

Però no tota la pedra que arribava a la seu estava destinada a la seva fàbrica. Regularment, l'obra venia somades de pedra a particulars o a altres obres, generalment procedent de les pedreres explotades, però també en algunes ocasions reaprofitant elements sobrers o antics del mateix edifici. Les vendes massives de pedres a altres construccions ens informen, indirectament, de la realització de treballs arquitectònics d'envergadura en esglésies o convents dels quals no disposem d'altra documentació, i per tant esdevenen una interessant font per al coneixement -sovint molt deficitari- del procés constructiu d'aquests edificis. L'any 1436, per exemple, es venia una ingent quantitat de somades de pedra, juntament amb una clau (de volta) al convent de Santa Caterina,⁶ i el 1440 eren setanta-set les somades que es dirigien cap a la canònica de Santa Anna.⁷ D'altra banda, les compres puntuals de pedra dutes a terme per l'arquitecte Marc Safont entre els anys 1427 i 1440, malgrat que no se n'especifica la destinació, molt probablement devien servir per nodrir la construcció, aleshores en curs, del palau de la Generalitat, empresa de la qual n'era mestre major.⁸

Aquestes vendes també poden proporcionar informacions molt valuoses sobre la mateixa catedral. És el cas de la que es va efectuar l'any 1375:

«Item rebi que vane en Rocha ab volentat dels senyors capitol a en P. de Conomines mercader, XVIII colones de pera de Girona a rao de XII sous per peça. Eren dela hobra vella de lesgleya.

⁴ A la catedral de Lleida l'acció de *redreçar* s'anomena *escairar* la pedra.

⁵ Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), *Llibre d'Obra*, 1443-1445, f. 94, 101, 106 i 123v.

⁶ ACB, *Llibre d'Obra*, 1435-1437, f. 50v-51. Pràcticament no tenim dades concretes sobre obres efectuades en aquest convent barceloní durant aquesta època; amb l'església ja acabada des de molt temps abans, és més factible pensar en el claustre (inferior) o en alguna de les seves capelles. Una possible pista sobre l'àmbit principal de treballs a l'època ens l'ofereix una notícia datada a l'any 1448, segons la qual es registra una donació per a les obres del claustre del convent (Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, 135/9, not. Pere Bartomeu Valls, *Manual*, 1444-1451, 19 de desembre de 1448).

⁷ Aquest material podria haver estat destinat a unes capelles que s'estaven construint a l'interior de l'església, o bé al claustre i la sala capitular: Joan VALERO MOLINA, «L'escultura del segle XV a Santa Anna. Relacions amb els mestres del claustre de la catedral», *Lambard*, vol. XI (1998-1999), 1999, p. 104.

⁸ Entre 1411 i 1413, Safont efectua una primerenca compra de quinze somades; en aquells moments, en l'inici de la seva carrera ja treballava a les obres del palau de la Generalitat, però tampoc es pot descartar que

Item li venen mes VI colones pus poques a rao de VIII sous la peça que munten de la hobra vella».⁹

Es tractava de vint-i-quatre columnes de pedra de Girona -sis de les quals de dimensions més reduïdes (*pus poques*)- procedents de l'*obra vella*, és a dir, de l'antic conjunt romànic de la catedral. Davant d'un nombre tan elevat de columnes és inevitable considerar el claustre romànic com a procedència més versemblant, i més si tenim en compte que en aquella època aquest es trobava en procés de desballestament, conforme s'anaven edificant les capelles de l'ala annexa a la catedral i les primeres del costat del carrer de la Pietat del claustre gòtic. Si fos correcta aquesta hipòtesi, caldria sumar el desaparegut claustre romànic de la seu barcelonina al nombrós grup de claustres medievals que es realitzaren amb columnes de pedra de Girona, amb la singularitat que suposa el fet que de romànic fins ara només es coneixia el de Sant Cugat del Vallès i el quelcom més tardà de Sant Salvador de Breda.¹⁰

També resulten interessants certes compres efectuades per destacats escultors: a la que donà a conèixer Josep Mas, duta a terme per l'escultor Pere Oller el 1439, de dues pedres somadals sense una destinació concreta especificada,¹¹ n'hi afegirem dues més d'inèdites. La primera la trobem el 1404, quan es venia pedra *an Jordi* per fer-ne una creu.¹² Sense cap més precisió sobre la identitat del comprador, no podem deixar de pensar en la figura de l'imaginaire Jordi de Déu, aleshores actiu a Barcelona, el qual, en el darrer tram de la seva carrera, decantà una part de la seva producció cap a la talla de creus monumentals de pedra.¹³ Amb tot, la iden-

la destinació d'aquest material fos una altra (ACB, *Llibre d'Obra*, 1411-1413, I, f. 28v). Els anys 1427 i 1428, el mestre comprava respectivament cinquanta-sis i setanta somades de paviment (ACB, *Llibre d'Obra*, 1427-1429, f. 16, 52v), el 1439 set somades de pedra (ACB, *Llibre d'Obra*, 1437-1439, f. 96v) i un any després dotze (ACB, *Llibre d'Obra*, 1439-1441, f. 52). Sobre Marc Safont i la seva responsabilitat en les obres del palau de la Generalitat: Marià CARBONELL, «Marc Safont (ca. 1385-1458) en l'arquitectura barcelonina del segle XV. Documents per un esbós biogràfic», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, núm. 21 (2003), p. 181-225; Antoni CONEJO, «Marc Safont», a Emanuela GAROPALO i Marco Rosario NOBILE (ed.), *Gli ultimi indipendenti: Architetti del gotico nel Mediterraneo tra XV e XVI secolo*, Palermo, 2007, p. 95-113.

⁹ ACB, *Papers solts de l'obra*, Caixa (segles XIV-XVIII), plec de 1375.

¹⁰ Sobre els claustres realitzats amb pedra de Girona, vegeu els recents treballs de Francesca Español: F. ESPAÑOL BERTRAN, «Las manufacturas...», p. 963-1.001; Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Claustros prefabricados de época gótica en la península ibérica: modelos, producción y comercialización», a *Claustros no mundo mediterráneo. Séculos X-XVIII*, Coimbra, 2016, p. 401-426, on es recopila una àmplia bibliografia que comprèn altres aportacions significatives de la mateixa autora. Quant al claustre de Sant Salvador de Breda (conservat només en part): Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «La escultura monumental en los monasterios cistercienses: del aniconismo a la figuración», a José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR i Ramón TEJA CASUSO (ed.), *Monasterios cistercienses en la España medieval*, Aguilar de Campoo, 2008, p. 168-169.

¹¹ Josep MAS, «Notes d'esculptors antics de Catalunya», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, vol. VI (1913-1914), p. 118.

¹² ACB, *Llibre d'Obra*, 1403-1405, I, f. 20.

¹³ El 1393 realitzava una creu de terme per a la vila de Montblanc, i el 1402 en contractava una altra per a Santa Coloma de Queralt. Es recullen aquestes dades a: Pere BESERAN i RAMON, *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*, Tarragona, 2003.

tificació no és segura, perquè en aquells anys es registra a la seu la presència d'un pedrer anomenat *mestre P. Jordi*.¹⁴ La segona notícia és datada en un moment indefinit dins del bienni comprès entre 1417 i 1419, amb la venda d'una llosa «de què en feren una creu» a *Antoni Caperos imaginare*, és a dir, Antoni Claperós; es tracta de la citació documental més primerenca coneguda fins ara d'aquest important escultor.¹⁵

Molt menys habitual era, en canvi, el procés contrari, és a dir, el retorn de la pedra de la seu a Montjuïc. Aquesta circumstància es va produir l'any 1474, quan tenim documentat l'enviament a la pedrera d'una certa quantitat de pedres procedents del claustre.¹⁶ Cal remarcar que les obres del claustre teòricament ja havien finalitzat un parell de dècades abans,¹⁷ però l'existència a la galeria de sis claus de volta d'estil netament renaixentista i italianitzant, que en algun cas precis no es correspon en absolut amb l'estil de l'escultor que, segons els Llibres d'Obra, l'havia tallada durant la dècada dels 40, ens fa pensar en alguna remodelació posterior de certa magnitud, potser oculta pel fet d'haver-se perdut els Llibres dels anys 1466 a 1472.¹⁸ L'estil d'aquestes claus (representant l'Adoració, l'Epifania, les Noces de Canà, l'Oració a l'hort, l'Ascensió i la Pentecosta), força homogeni, pot fer pensar en un artífex cinccentista -que podria ser local- o bé, en el cas que les situéssim en el tercer quart del segle XV, en un escultor d'origen italià, directament familiaritzat amb la pintura florentina coetània.¹⁹ Si fos aquest darrer el cas, no podem deixar d'esmentar la presència a la catedral barcelonina de dos artífexs que podrien encaixar amb aquest perfil: Jacobo Florentí, que el 1479 està treballant al safareig de l'hort del claustre, i Cola Sicilià, un picapedrer present a la seu entre març i abril

¹⁴ El 1411 torna a aparèixer un pedrer anomenat Jordi, treballant amb el seu fill (ACB, *Llibre d'Obra*, 1411-1413, f. 5v i s). Encara que ens vénen a la ment els noms de Jordi de Déu i del seu fill Pere Joan, una possibilitat factible atès que en aquella època es devien trobar a Barcelona, l'esment d'un Jordi Sart (de Sardenya?) al costat de Joan Sart en aquelles mateixes dates a la seu fa pensar que es tractaria d'uns artífexs diferents (ACB, *Llibre d'Obra*, 1411-1413, f. 7 i s).

¹⁵ ACB, *Llibre d'Obra*, 1417-1419, f. 44.

¹⁶ ACB, *Llibre d'Obra*, 1473-1475, f. 42.

¹⁷ El darrer tram de la galeria es tancà el 1448 i un any després s'enllestí la volta del brollador, però els treballs encara es prolongarien un temps, atès que entre 1450 i 1453 es realitzaren i es col·locaren les gàrgoles, tallades per Antoni i Joan Claperós (ACB, *Llibre d'Obra*, 1449-1451, f. 90v-97; 1451-1453, f. 100, 126v, 134).

¹⁸ Joan VALERO MOLINA, «La catedral de Barcelona», a Antoni PLADEVALL I FONT (dir.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 235. Aquest buit coincideix amb els darrers anys de la Guerra Civil catalana, però pot tractar-se d'una simple coincidència, perquè és molt poc probable que s'haguessin aturat les entrades i sortides habituals a la seu (despeses de manteniment i neteja, rebuts de beneficis, d'enterraments, etc.), i encara menys que s'haguessin deixat de registrar en els llibres de comptes.

¹⁹ Alguns elements de les claus, com l'arquitectura de fons de les Noces de Canà o el gest i el vestit de la dama en primer terme a l'esquerra de la mateixa clau, així com un dels personatges de fons de l'Oració a l'hort, ens fan pensar en la pintura de Filippo Lippi i Domenico Ghirlandaio, per exemple. Per la seva banda, les composicions de la Nativitat, l'Epifania i la Pentecosta semblen més ancorades en la iconografia de la primera meitat del segle XV.

de 1480.²⁰ Una altra qüestió, independentment de la cronologia de les obres, és l'enigmàtica raó que conduí a la renovació de les claus, situades en diversos indrets de la galeria, que possiblement calgui cercar-la en algun tipus de causa de caràcter estructural que podria haver transcendit els límits del claustre, atès que un dels grans medallons que es troba al mur del cor alt a l'entrada de l'església, on es representa l'Ascensió, -teòricament realitzat cap a 1421-1422, com els altres medallons que l'acompanyen- és obra del mateix escultor renaixentista.²¹

L'ús singular de la pedra a la catedral de Barcelona

En ocasions puntuals, determinades peces o construccions de la catedral requeriren un material diferent de la pedra de Montjuïc, ja fos per necessitats tècniques, ja fos per la intenció de cercar un element diferencial al qual no seria aliena la voluntat d'embelliment i ostentació. A continuació presentarem diversos casos -alguns d'ells inèdits fins ara- on es cercarà un tipus de pedra molt específic per dur a terme projectes molt concrets. No tindrem en compte, però, aquells encàrrecs, la majoria dels quals particulars, per als quals habitualment es recorria a l'alabastre, bàsicament en sepulcres monumentals.

El primer cas documentat es remunta a l'any 1327, amb motiu de l'erecció de l'altar major de la seu: el bisbe Ponç de Gualba volia fer portar la pedra de Pisa (probablement marbre de Carrara), però els consellers de la ciutat adoptaren una posició més pragmàtica suggerint que se n'encarregués la talla al mestre pisà que en aquell temps estava realitzant el sepulcre de Santa Eulàlia, i que s'empresés la pedra de Montjuïc o bé la de Girona:²²

«Super eo vero pater quod in dicta littera nobis scripsistis de Centum decem florenis auri vobis per nos mittendis pro ara videlicet altaris maioris²³ Ecclesie barchinone de saxo marmoreo excindendo et operando in partibus pisarum, paternitate vestre significamus quod deliberatione habita inter nos et cum domino Geraldo de gualba archidiacono barchinone, vicario et fratre vestro Cesi dictam quantitatem florenorum per cum nobis mitendam hic tradere voleba-

²⁰ Per a Jacobo Florentí, que seguirà actiu fins al març de 1480: ACB, *Llibre d'Obra*, 1479-1481, f. 45 i s. Per a Cola Sicilià: *Ibidem*, f. 47v i s.

²¹ Sobre els medallons gòtics: Joan VALERO MOLINA, «Llorenç Reixac, un escultor a la sombra de los grandes maestros del gótico internacional catalán», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 103 (2009), p. 403-406. El medalló més tardà és reproduït a: Joan AINAUD, Josep GUDIOL i Frederic Pau VERRIÉ, *Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, fig. 241.

²² Francesc CARRERAS CANDI, «Les obres de la catedral de Barcelona», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, vol. VII (1913-1914), p. 29. Tot i que no s'esmenta la identitat d'aquest mestre, ara sabem que es tractava de Lupo di Francesco (Josep BRACONS I CLAPÉS, «Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia», *D'Art*, núm. 19 (1993), p. 43-51). La proposta inicial de Ponç de Gualba no seria aliena a la procedència de l'escultor.

²³ Carreras transcriu erròniament aquest terme com a *minoris*.

mus videretur expediens sibi et nobis et maioribus etiam de capitulo dicta Ecclesie, vestro meliori iudicio semper salvo, quod ex quo hic magistrum sufficientem habemus de partibus pisarum, magistrum videlicet sepulcri beate Eulalie, et possumus hic de monte judaico lapidem jaspideum vel de partibus Gerundense saxum marmoreum facere aportari, de quo, juxta notum vestrum, poterit fieri dicta ara, quod eam nos faciatis pisis fieri, vel exinde seu aliunde aportari presertim ad vitandum periculum quod in aportando ipsum lapidem posset, prout vestra reverenda paternitas bene novit vestri similiter imminere. Et ex eo etiam quare cum minoribus sumptibus potuit hic fieri et procurari quam de dictis partibus pisanorum. Et quod illud quod plus decostaret ab illis partibus aportata cum eque bona et pulcra ara speretur hic per predictum magistrum fieri et formari, detur et reffundatur in aliis operibus ipsius Ecclesie Cathedralis. Deliberet itaque vestra Reverenda paternitas, ac rescribat quid sibi fieri placeat in predictis». ²⁴

A finals de segle, quan es procedí el 1390 a l'aixecament dels murs del cor, a càrrec de Jordi de Déu, no s'utilitzà la pedra de Montjuïc, sinó, sorprenentment, la de Segur (de Calafell), arribada a Barcelona en vaixell. Tal com apunta Francesca Español, la raó caldria buscar-la probablement en interessos econòmics particulars de l'artífex, que amb tota probabilitat hauria treballat prèviament amb aquest material. ²⁵

La següent informació ens transporta ja al segle XV, concretament a l'any 1412, quan un pedrer de Vilafranca de Conflent anomenat Guillem Font rebia un pagament per tres pedres destinades a la tomba del bisbe de Barcelona Francesc de Blanes, unes pedres (presumiblement del marbre vermell de Vilafranca) que es traslladaren a Cotlliure, des d'on embarcarien cap a Barcelona. ²⁶ Ja havien arribat a la ciutat el 2 de gener de 1413, quan un pedrer anomenat Amellor polia les «loses del carner del bisbe». ²⁷ Amb tot, sembla que el projecte d'aquesta tomba s'havia planejat inicialment amb un altre tipus de pedra, atès que ja en localitzem referències l'any 1410, quan el mestre major de la seu Jaume Solà encapçalava un equip de pedrers i manobres per a la realització del carner, les lloses del qual també eren polides pel mateix Amellor. ²⁸

Poc temps després, el 1414 el mestre major Bartomeu Gual comprava quatre pedres de Tortosa «per fer los senyals de la capella del capítol». ²⁹ Malgrat que no

²⁴ Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), 1B-I-10, *Llibre del Consell*, vol. 10, 1326-1327, f. 58v-59.

²⁵ Vegeu l'estudi de Francesca Español en aquest volum. Per a la documentació del cor: F. CARRERAS, *Op. cit.*, p. 307.

²⁶ Albert CAZES, *Villefranche de Conflent*, Prades, s.d., p. 15.

²⁷ ACB, vol. 531, not. Julià de Roure, *Divers*.

²⁸ *Ibidem*, 1 i 18 de març de 1410, respectivament. Dins d'aquests comptes, destaca el pagament efectuat a un miniaturista de Barcelona fins ara desconegut, Joan Caselles, per la il·luminació d'un pontifical que el bisbe havia cedit en el seu testament a la seu barcelonina (*Ibidem*, 18 de març de 1410).

²⁹ ACB, *Llibre d'Obra*, 1413-1415, f. 82v.

es precisa cap altra dada sobre aquesta pedra, el recurs a la ciutat de l'Ebre ens fa pensar en un dels seus materials més preuats, el jaspi, que com veurem més endavant, tornarà a la catedral barcelonina de forma més explícita.³⁰ Aquestes quatre pedres serien unes lloses on hi figurarien els escuts de la catedral -omnipresents en altres àmbits de l'edifici- que haurien estat col·locades als murs de la capella de la sala capitular, un espai que va desaparèixer a finals del segle XVII quan s'obrí aquesta sala a l'església; aquestes obres comportaren sens dubte la pèrdua dels elements escultòrics de l'estança.

Un dels projectes que més maldecaps va produir als canonges va ser el de la pica baptismal, especialment per les dificultats amb què es trobaren a l'hora de localitzar el material adequat per realitzar-la. Les primeres notícies relatives a aquesta afer ens mostren un reconegut arquitecte i escultor, Pere de Santjoan, ja en la darrera etapa de la seva carrera, que l'abril de 1431 empenia un viatge a Vilafranca de Conflent amb la intenció de trobar una pedra per a la pica.³¹ L'empresa no es va veure coronada per l'èxit, atès que entre febrer i març de l'any següent s'efectuava un pagament a un mestre de cases tortosí, Pere Prats, per desplaçar-se a la pedrera de jaspi de Tortosa «per veura ja sis trobava la pica deles fonç».³² La seu barcelonina arribà a enviar-hi un moler, Guillem Romanyà, per trencar la pedra sota la supervisió del tortosí Pere Garcia. Entretant, el florentí Julià Nofre ja havia assumit la realització del projecte, atès que el mateix mes de febrer entregava una mostra de guix de la pica.³³ Encara es dugué a terme un darrer intent el gener de 1433, quan viatjaren a Tortosa un mestre de cases anomenat Escuder (podria ser Andreu o bé el seu germà Bartomeu), un moler (Francesc Baruta) i un trencador de pedra de Reus anomenat Sabater, però només pogueren fer arribar a Barcelona quatre peces de pedra.³⁴

Per les raons que fossin, el jaspi tortosí tampoc va satisfer les exigències dels mestres, tot i que de totes maneres se'n portà a la seu barcelonina amb el propòsit de pavimentar la capella de les fonts. Per una altra banda, alguna de les pedres de jaspi arribades de Tortosa va ser venuda des de l'obra.³⁵

³⁰ Sobre el jaspi de Tortosa, explotat des de l'època romana: Montserrat ORTÍ IGLESIAS, «La projecció catalana i europea del marbre brocatell de Tortosa», *Recerca*, núm. 16 (2015), p. 121-161. També: Joan-Hilari MUÑOZ I SEBASTIÀ, «La base del retaule major i la capella del Santíssim de Sant Joan Baptista de Valls: dues obres amb jaspi de Tortosa», *Quaderns de Vilaniu*, núm. 54 (2008), p. 40-43, on es citen altres treballs anteriors del mateix autor. Es fa menció de l'ús puntual d'aquest material al segle XIV a: Jacobo VIDAL I FRANQUET, «Àmplies, belles i aptes: les grans obres de la Tortosa gòtica en època de l'infant Pere», a Antoni CONEJO (ed.), *L'infant Pere d'Aragó i d'Anjou "molt graciós e savi senyor"*, Valls, 2015, p. 254-256.

³¹ J. CARRERAS, *Op. cit.*, p. 316.

³² *Ibidem*. En aquest desplaçament l'acompanyaren els mestres de cases Pere Garcia, Pere Guaita i Tomàs Folquer, tots tres actius per aquells anys a la catedral de Tortosa (V. ALMUNI, *Op. cit.*).

³³ ACB, *Llibre d'Obra dels claustres*, II, 1432-1433, 2 de febrer de 1432. Sobre Julià Nofre i l'obra de la pica baptismal: Joan VALERO MOLINA, «Julià Nofre y la escultura del gòtico internacional florentino en la Corona de Aragón», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XI (1999), p. 59-76.

³⁴ J. CARRERAS, *Op. cit.*, p. 317.

³⁵ *Ibidem*, p. 317.

El material definitiu per a la pica el proporcionà finalment l'artífex que n'era responsable de la talla: el 7 de novembre de 1433 el trobem a Carrara, *A Iuliano Nofrii suprascripto solvente per tribus lapidum et pro una pila baptismale*.³⁶ El 30 de març de 1434 desembarcaven la pica al port de Barcelona, i vuit mesos després Nofre rebia el darrer pagament per l'obra.

Afortunadament, s'ha conservat l'elegant pica baptismal *in situ*, tallada en un sol bloc de noble marbre, gairebé sense vetes (fig. 1). Però ens interessa fixar-nos en un element que fins ara ha passat gairebé desapercbut: la base de la pica. Aquesta està constituïda per una forma poligonal amb els costats lleugerament còncaus, conformada per vint-i-quatre lloses de marbre vermell i blanc cromàticament alternades (fig. 2). Les peces de marbre blanc (quelcom menys pur que el



FIGURA 1: Julià Nofre (Giuliano di Nofri), pica baptismal de la catedral de Barcelona

de la pica) ens fan pensar inevitablement en les *tribus lapidum* que Nofre portà de Carrara. Pel que fa al vermell, malgrat la intenció declarada de pavimentar la capella amb jaspi tortosí, hi creiem reconèixer el característic marbre de Vilafranca de Conflent, circumstància que suggereix que Pere de Santjoan no hauria tornat amb les mans buides del seu pirinenc.

També s'acudí a les pedreres de Vilafranca quan es procedí a elaborar el *lavador* o font del claustre. El 1449, el mestre major de la seu Bartomeu Escuder es desplaçà a la vila del Conflent amb la intenció de tallar la pedra per al *lavador* del claustre.³⁷ Els Llibres d'Obra silencien més dades sobre aquesta empresa, fins que el 1454 es registra l'arribada de pedra de Vilafranca de Conflent «per obs de la pedra de la font».³⁸ Ara bé, a la font del claustre, en el seu estat actual, no hi trobem el marbre vermell de Vilafranca. És feta de pedra, presumiblement de Montjuïc, mentre que a la base sí que hi trobem lloses de marbre, encara que el seu color

³⁶ Christiane KLAPISCH-ZUBER, *Les Maîtres du Marbre. Carrare, 1300-1600*, Paris, 1969, p. 93, 103, 262-263.

³⁷ ACB, *Llibre d'Obra*, 1449-1451, f. 73v.

³⁸ ACB, *Llibre d'Obra*, 1453-1455, f. 164v.

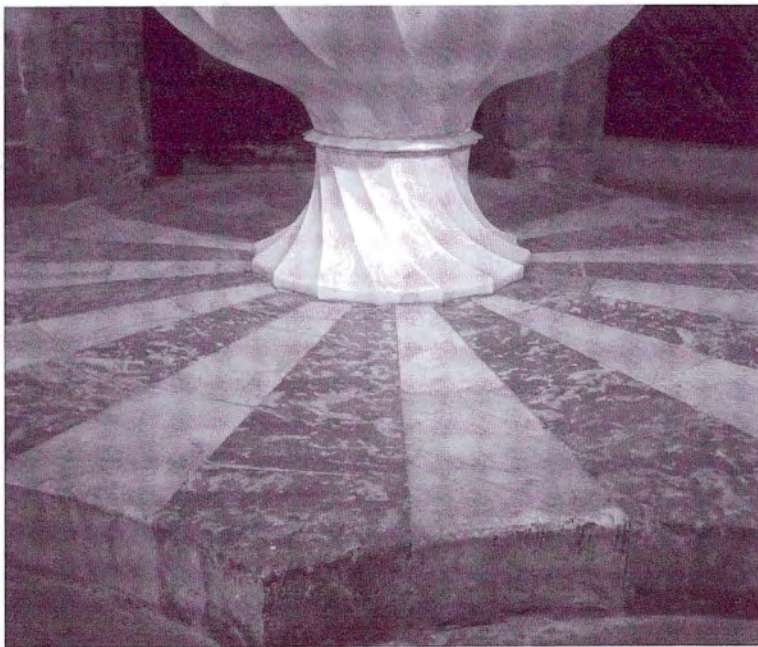


FIGURA 2: Detall de la base de la pica baptismal de la catedral de Barcelona

cremós sembli indicar una altra procedència, qui sap si també de la zona del Conflent (fig. 3).³⁹

Ja a les darreries del gòtic, es tornà a girar la vista cap a Tortosa quan es procedí a la pavimentació del cor. La idea inicial fou emprar la «pedra de color porfis que volen fer venir de Tortosa per lo paviment del cor».⁴⁰ Malgrat la referència al pòrfir, que entenem com a merament cromàtica, no hi ha dubte que el text en realitat al·ludeix al jaspi. No obstant aquesta intenció inicial, quan l'any 1511 s'efectuà la pavimentació del cor es va recórrer a un material més a l'abast, i probablement menys car, la pedra de Girona, quan es compraren a un mestre de cases gironí anomenat Joan Gomis 136 pedres «per empavimentar la seu».⁴¹ I, efectivament, així es féu finalment, tal com es pot constatar en l'actualitat.

³⁹ Sobre els marbres de la Catalunya Nord, vegeu el treball de Martzluff, Catafau, Giresse i Barrau, publicat en aquest mateix volum.

⁴⁰ ACB, *Llibre d'Obra*, 1506-1507, f. 34v.

⁴¹ AHCB, *Notes inèdites de Mossèn Mas* (5.D.49.13). Marià Carbonell registra l'arribada de pedra de Girona entre 1510 i 1514, aportada pels pedrers gironins Francesc Gomis i Bartomeu Ruffi, per a la pavimentació del cor (Marià CARBONELL I BUADES, «Bartolomé Ordóñez i el cor de la catedral de Barcelona», *Locus Amoenus*, núm. 5 (2000-2001), p. 125, n. 55).

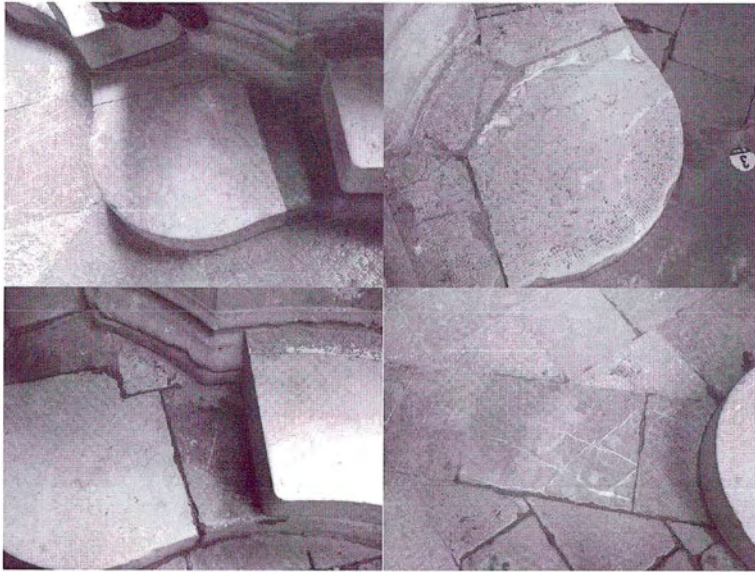


FIGURA 3: Detalls del peu de la font del claustre de la catedral de Barcelona

L'ús singular de la pedra a la catedral de Girona

A diferència del que s'esdevé a la catedral de Barcelona durant els segles XIV i XV, a la de Girona no sovintegen els esments a pedres alienes a les pedreres habituals. Per altra banda, les referències concretes a les pedreres mateixes també són escasses. Podem destacar, en aquest sentit, una nota datada entre 1380 i 1381 sobre l'arribada de carretades de pedra procedents de la «pedrera den Sans», una més que probable al·lusió al seu propietari.⁴²

Més interessant resulta una menció del 15 de febrer de l'any 1431, no tant pel probable indicatiu de la propietat de la pedrera com per les implicacions cronològiques, fins ara passades per alt, que comporta respecte a un important element de la catedral: «Dicta die comensaren a trencar la rocha den geroni de que fassen lo jussa dela porta envers lo palau».⁴³ *La porta envers lo palau* és, òbviament, la

⁴² Joan DOMENGE I MESQUIDA, «Guillem Morey a la seu de Girona (1375-1397). Seguiment documental», *Lambard*, vol. IX, (1996), 1997, p. 111. Probablement es tractava d'Arnau Sanç, un dels pedrers dominants dins l'ofici durant la segona meitat del segle XIV.

⁴³ Arxiu Capitular de Girona (ACG), *Llibre d'Obra*, 1429-1431. Amb aquest nom només hem trobat un pedrer actiu en aquesta època, Antoni Geroni.

portalada dels Apòstols i el terme *jussà* fa referència a la part baixa. Fins ara teníem constància documental que en una primera fase s'havia començat a aixecar la portalada entre 1370 i ja avançada la següent dècada, sota la direcció del mestre Pere çà Coma i, més endavant, amb Guillem Morey liderant el projecte; no se'n tornaven a tenir notícies fins que l'any 1458 se li encarregà a l'imaginaire barceloní Antoni Claperós la factura de les estàtues dels brancals, i al seu fill Joan -que es presentava davant del notari en nom del seu pare- la imageria del timpà.⁴⁴ Certament, la lectura estilística de la porta ja deixava veure amb meridiana claredat que el costat dret de la porta (des de la perspectiva de l'observador) pertanyia a la primera fase documentada, mentre que l'altre costat acusava un estil més tardà, fins al punt que en alguna ocasió s'havien arribat a atribuir les notables escultures de les mènsules al reputat Pere Joan o al seu cercle.⁴⁵ Ara, gràcies a la dada que presentem, podem precisar la cronologia d'aquest sector -que situarem aproximadament entre 1431 i 1432- i fins i tot podem efectuar algunes consideracions sobre l'autoria de les mènsules (fig. 4).

D'entrada, descartarem l'atribució a Pere Joan: malgrat certes confluències estilístiques, la mà que treballa a Girona es pot diferenciar netament de la del mestre del retaule major de la catedral de Tarragona. Els Llibres d'Obra no ens poden proporcionar la informació que necessitem, perquè, lamentablement, existeix un buit documental entre mitjan 1431 i 1434. Per la seva banda, acudint a una font complementària, concretament els registres notariais, constatem que entre 1431 i 1432 trobem actius a Girona tres artífexs que realitzen tasques pròpies d'un escultor, per bé que l'ofici principal de dos d'ells sigui el de pedrer o mestre de cases: Ramon Boet, Jaume Reig i Berenguer Cervià.⁴⁶ Ramon Boet és un pedrer que s'especialitza en la talla de creus de pedra i que arriba a realitzar una delicada clau de volta per a la catedral; la conservació d'algunes de les seves obres i el consegüent

⁴⁴ Tret de dues estàtues, la resta del conjunt de l'apostolat es perdé el 1936, mentre que el grup del timpà no s'arribà a realitzar, probablement a causa de la guerra de 1462-1472. Sobre la portada dels Apòstols: Jaume MARQUÈS CASANOVAS, «El Portal de los Apóstoles en la Seo de Gerona», *Revista de Gerona*, núm. 71 (1975), p. 1-7, núm. 72 (1975), p. 6-12, núm. 74 (1976), p. 1-7. Més recentment, Pere FREIXAS I CAMPS, *Girona. La porta dels Apòstols*, Girona, 2015, on recull les notícies conegudes fins al moment, inclouent-hi un notable corpus fotogràfic del conjunt monumental anterior a la Guerra Civil.

⁴⁵ Pere de PALOL, *Gerona*, Barcelona, 1953, p. 32-33.

⁴⁶ Descartem el nom de Joan Gonsalvo, un pedrer relativament ben documentat entre 1426 i 1440, responsable d'algunes obres d'envergadura, com la construcció d'un pont a Esponellà (Pere FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a Girona*, Barcelona, 1983, p. 347) o l'aixecament d'una capella per a la confraria dels sabaters al convent de la Mercè (Arxiu Històric de Girona (AHG), G-11, vol. 47, not. A. Coll, 1434-1435, 24 de març i 13 d'abril de 1435). S'atribueix a Gonsalvo la realització d'una estàtua de sant Tomàs l'any 1431 (P. FREIXAS, *Op. cit.*, p. 347), però acudint al document original constatem que en realitat l'artífex -que finalment no es tracta de Joan Gonsalvo, sinó del pedrer Gonçal Joan- reconeixia a Bernat Martí, escriptor de Girona i prepòsit de la confraria de Sant Tomàs d'Aquino, haver rebut sis lliures i set sous que restaven per una imatge de sant Tomàs que havia dut a terme el brodatador Pere Ans (AHG, G-6, vol. 168, not. P. Cervià, 1431-1432, 10 de maig de 1432).



FIGURA 4: Berenguer Cervià? Mènsula de la porta dels Apòstols de la catedral de Girona

coneixement del seu estil ens permet descartar-lo com a candidat per a la paternitat de les mènsules.⁴⁷

El nom de Jaume Reig apareix en la documentació gironina almenys des de l'any 1387, i tindrà una notable continuïtat fins a 1463 (a partir de 1435 s'estableix a Barcelona). Evidentment, aquest espai de temps tan ampli convida a pensar en dos artífexs homònims, tal volta emparentats, tot i que sabem amb certesa que no eren pare i fill.⁴⁸ De fet, el primer Jaume Reig és sempre citat com a fuster (1387-1417),⁴⁹ i a partir de 1421 ja podríem distingir un segon Jaume, quan comença a treballar a la seu en qualitat de pedrer amb un salari molt baix (dos sous i sis diners diaris);⁵⁰ el 1426 ja és esmentat explícitament com a imaginare,⁵¹ i, fet que resulta molt interessant, tres anys després és citat a Vic també com a escultor habitant

⁴⁷ Sobre Boet: Joan VALERO MOLINA, «El capitell de la creu de terme del Museu de l'Empordà a Figueres. Ramon Boet i la producció de creus esculpides dels pedrers gironins», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, núm. 38 (2005), p. 231-252.

⁴⁸ L'any 1432, el segon Jaume Reig declara ser fill d'un blanquer barceloní també anomenat Jaume Reig (AHG, G-7, vol. 89, not. A. B. Ferran, 1431-1433, 17 de novembre de 1432).

⁴⁹ El 1387 està treballant a l'església de Sant Feliu: Àngeles MASIA DE ROS, «Algunos documentos referentes a obras en la colegiata de San Félix de Gerona», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, vol. III, núm. 4 (1945), p. 354.

⁵⁰ ACG, *Llibre d'Obra*, 1418-1422, f. 192 i s.

⁵¹ AHG, G-7, vol. 88, not. A. B. Ferran, 1425-1429, 27 de novembre de 1426.

d'aquesta ciutat.⁵² Aquesta darrera dada ens fa suposar la seva integració dins del taller de l'escultor gironí Pere Oller, que en aquella època acabava de realitzar el retaule major de la catedral de Vic.⁵³ Posteriorment, Reig torna a Girona, on el trobem els anys 1432 i 1434,⁵⁴ i poc després es trasllada a Barcelona on, segons els documents coneguts, orienta la seva producció cap a la talla de suports de retaules, per a pintors com Bernat Martorell, Guillem Martí i Jaume Huguet.

No coneixem la personalitat artística de Jaume Reig, però les notícies apuntades indiquen que probablement orbitaria dins l'entorn estilístic de Pere Oller, fet que el descartaria com a autor de les mènsules de la porta dels Apòstols.

El tercer nom a considerar i, com veurem, el que cobrarà major força, és Berenguer Cervià. Les dades conegudes fins ara ens presenten un artífex amb una carrera molt prolongada (entre 1422 i 1470), citat fonamentalment com a mestre de cases i en ocasions com a fuster. Preval sens dubte l'ofici d'arquitecte, que el durà a dirigir les obres de la catedral entre 1434 i 1470, però entre la documentació publicada hi figuren encàrrecs que demostren que posseïa habilitats escultòriques: el 1430 contractava, en qualitat de fuster, la realització dels respatlles del cadirat del cor de l'església gironina de Sant Feliu, encara que en el protocol no s'especifica quin tipus de decoració havia de tenir.⁵⁵ El 1438 assumia l'edificació d'un portal a la muralla, en el qual s'hi havia d'incloure un bust (una imatge a *miges*) de sant Antoni amb la seva mènsula i tabernacle.⁵⁶ Dos anys després, contractava amb el pedrer Jaume Cobies la factura de la tomba d'un canonge per a l'església de Sant Afrodisi de Béziers,⁵⁷ una obra de caràcter força senzill que només disposaria de decoració figurada (àngels i escuts) en els capitells que sostenien la llosa sepulcral. Són, en suma, obres que no s'han conservat, en les quals la intervenció escultòrica és força modesta i pot ser assumida per una mà de discret nivell. Amb tot, això no ha estat un obstacle perquè s'hagi intentat cercar una dimensió superior del Berenguer Cervià escultor: Joan Molina, a més de situar Cervià com a un arquitecte preminent a partir de les voltes estrellades de les capelles de Sant Jordi i de Sant Dalmau a la catedral, ha proposat que el mestre podria haver tingut un cert protagonisme en la talla de les tombes de Dalmau de Raset i Bernat de Pau (ubicades

⁵² Arxiu de la Cúria Fumada, vol. 795, not. Gabriel Estanyol, 1428-1431, 29 de juny de 1429.

⁵³ Sobre Pere Oller i el retaule de Vic: Joan VALERO MOLINA, *Pere Oller, escultor*, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004; Joan VALERO MOLINA, «Pere Oller», a Antoni PLADEVALL I FONT (dir.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 107-123.

⁵⁴ P. FREIXAS, *Op. cit.*, p. 354; AHG, G-7, vol. 89, not. A. B. Ferran, 1431-1433, 17 de novembre de 1432; AHG, G-7, vol. 90, not. A. B. Ferran, 1433-1436, 15 de febrer de 1434. En els dos documents és reconegut com a habitant de Barcelona, i en el segon ja com a mestre d'imatges.

⁵⁵ P. FREIXAS, *Op. cit.*, p. 137-138.

⁵⁶ Pere FREIXAS I CAMPS, «Girona medieval: muralles i ponts», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. XXV (1979), p. 402-403.

⁵⁷ P. FREIXAS, *L'art gòtic...*, p. 138-139.

precisament en aquestes capelles), si més no en determinats elements de llur imageria.⁵⁸

Noves notícies inèdites, situades entre 1430 i 1432, tendeixen a reforçar el paper de Cervià com a imageria, encara que no necessàriament en la direcció que apuntava Joan Molina. Entre aquests anys, Berenguer és citat en diverses ocasions com a *imagerius*, un qualificatiu que, amb les dades fins ara conegudes, no tornarà a repetir-se en el decurs de la seva llarga carrera.⁵⁹ No deixa de resultar significativa la coincidència de l'aparició força reiterada del terme amb el moment en què s'estava obrant en les mènsules de la portalada dels Apòstols, unes peces conformades pel característic *marble blau* gironí, i que en certa mesura desmenteixen, per la seva qualitat, la idea estesa que aquest material era, per la seva duresa, poc apte per a la talla escultòrica d'alt nivell.

En els Llibres d'Obra de la seu gironina localitzem un altre esment inusual a la pedra. En aquest cas no pel seu tipus i procedència, sinó perquè no encaixa en el context constructiu del moment, tot i que, analitzat amb detall, ens proporcionarà una valuosíssima referència cronològica per a un monument fins ara pràcticament indocumentat. El 22 de març de 1449 arribaren diverses somades de pedra *qui serviren ala obra del honorable Dalmau de Raset*.⁶⁰ En principi, podríem pensar que es tractava de material destinat a la construcció de la capella de Sant Dalmau i Sant Jordi, fundada per Dalmau de Raset (la capella més occidental del costat de l'Epístola), però en el testament de Dalmau, escrit el 1448, ja es fa referència a la capella com a acabada, i de fet s'hi cita l'existència del sepulcre del seu germà Bernat de Raset.⁶¹ Segons el testament, la concessió de la capella -o més precisament, del dret a possessió de l'espai on s'hauria d'edificar- es féu efectiva el 1437. Unes notícies inèdites permeten acotar la cronologia de la construcció de l'estança: el 20 d'agost de 1442, el pintor Ramon Solà signava una àpoca a Dalmau de Raset per la realització d'un retaule dedicat a Sant Dalmau i Sant Jordi, destinat a la seva capella; el mateix dia, el ferrer Gabriel Sopera rebia un pagament per les reixes de la capella.⁶² Són dues dades inequívokes que estableixen una data *ante quem* per a la construcció de la capella, una circumstància que cal tenir en compte a l'hora de valorar determinades qüestions, com la cronologia de les delicades claus de volta, atribuïdes a Antoni Claperós.⁶³

⁵⁸ Joan MOLINA I FIGUERAS, «La catedral del canonge i bisbe Joan Margarit (1434-1484)», a *El bisbe Margarit i la seva època*, Girona, 2006, p. 33-38.

⁵⁹ AHG, G-6, vol. 166, not. P. Cervià, 1430, 13 de maig, 9 i 20 de juliol, 5 d'agost; AHG, G-6, vol. 168, not. P. Cervià, 1431-1432, 13 i 14 de gener de 1432.

⁶⁰ ACG, *Llibre d'Obra*, 1448-1449.

⁶¹ Publica un extracte del testament: P. FREIXAS, *L'art gòtic...*, p. 147.

⁶² AHG, G-4, vol. 83e, not. B. Ferrer, 1442.

⁶³ En proposta l'atribució: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Santa Eulàlia», a *La Barcelona gòtica*, Barcelona, 1999, p. 177-178. D'altra banda, també resulta interessant la notícia referent a Ramon Solà (I), el pintor dominant a les terres gironines durant el segon terç del segle XV, amb un bon nombre d'obres do-

Per tant, la menció de l'any 1449 a l'entrada d'un considerable volum de pedra a la capella ha de fer referència a la construcció del sepulcre de Dalmau de Raset, del qual fins ara només se sabia que el 1448 encara no s'havia realitzat, tal com es desprèn del seu testament. I, en aquest sentit, resulta especialment interessant observar els noms presents a la seu, perquè entre ells es poden trobar els artífexs del monument, una obra en la qual s'ha apreciat la intervenció de diverses mans de diferent qualitat.⁶⁴ Evidentment, un dels mestres presents en aquell moment a la seu era el director de les obres, Berenguer Cervià, del qual anteriorment ja s'ha assenyalat la proposta de Joan Molina d'atribuir-li la responsabilitat directa d'alguns elements inconcrets de la tomba.⁶⁵ Però la intervenció de l'arquitecte és força dubtosa, si més no en el cas que s'accepti la hipòtesi de la seva autoria en les mènsules quatrecentistes de la porta dels Apòstols: enlloc s'aprecia l'estil de l'artífex d'aquells relleus. Més interessant resulta, per contra, el nom de Bernat Andreu, un pedrer actiu a la catedral entre 1448 i 1452.⁶⁶ Podria tractar-se de l'homònim imaginari que el 1441 (els mesos de juny i juliol) està obrant capitells al claustre de la catedral de Barcelona,⁶⁷ en els pilars ubicats entre la porta de Santa Eulàlia i la capella de Santa Llúcia. Encara no s'ha pogut determinar la seva personalitat estilística -la seva intervenció coincideix amb la d'altres escultors, com Pere Oller, d'estil ben conegut, però també amb l'encara indefinit Bertran Tolosa-. En qualsevol cas, el sou d'Andreu és, a Barcelona, ostensiblement inferior al dels companys escultors (tres sous i sis diners diaris enfront dels quatre sous i mig que percebien els altres), una circumstància que apunta cap un artífex de caràcter més secundari, que trobaria un bon encaix en els sectors menys reeixits del sepulcre de Dalmau de Raset, com pot ser, per exemple, el conjunt de figures que conformen les exèquies funeràries.

L'altre escultor que apareix en els Llibres gironins (en una referència fins ara inèdita), per contra, és un artífex de primera línia, i podria haver estat involucrat en la factura de la imatgeria de més nivell del sepulcre. Es tracta de Joan Claperós, que apareix citat en els registres d'obra durant el mes de setembre de 1449.⁶⁸ Els Llibres no especifiquen les tasques que hi hauria dut a terme, que potser no tenien relació amb el sepulcre de Dalmau de Raset, atès que la contractació de l'obra s'hauria realitzat per via notarial, amb un finançament aliè al de la fàbrica de la

cumentades i cap de conservada; per a una proposta d'identificació d'aquest -de moment- enigmàtic pintor: Francesc RUIZ I QUESADA, «Ramon Solà I», a Antoni PLADEVALL I FONT (dir.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona, 2002, p. 282-285.

⁶⁴ Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Els sepulcres de la catedral de Girona més enllà del gòtic internacional», a Antoni PLADEVALL I FONT (dir.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 278-281.

⁶⁵ J. MOLINA, *Op. cit.*

⁶⁶ ACG, *Llibre d'Obra*, 1448-1449, 1449-1451 i 1451-1452. La primera aparició d'Andreu a la seu gironina es remunta al 1423 (fins l'any següent: ACG, *Llibre d'Obra*, 1423-1425, f. 52v i s.), i retorna el 1437 (*Ibidem*, 1437-1439).

⁶⁷ J. MAS, *Op. cit.* p. 118.

⁶⁸ ACG, *Llibre d'Obra*, 1449-1451.

seu. Però allò que resulta realment significatiu és la presència a Girona de l'artífex barceloní, coincidint amb una època d'activitat molt intensa en el claustre de la seu de Barcelona, al costat del seu pare Antoni: els dos artífexs treballen tot l'any 1448 al claustre barceloní, acabant les darreres claus de volta que restaven de la galeria, i començant la complexa imatgeria de la volta del brollador, que els ocupà fins al juny de 1449.⁶⁹ Significativament, desapareixen ambdós dels registres barcelonins durant sis mesos, fins que a finals de desembre del mateix any tornen per acabar la feina al brollador, concretament per pintar la volta i les imatges de la volta de l'estança.⁷⁰ Davant d'aquest buit, és inevitable pensar en la possibilitat que estiguessin ocupats en la talla de la tomba de Raset, en la qual, malgrat l'absència d'Antoni en el Llibre d'Obra gironí, hi haurien treballat pare i fill plegats. De fet, tal com hem apuntat abans, l'aparició de Joan Claperós pot ser «accidental», ocasionada per algun treball aliè al sepulcre o indirectament relacionat amb aquest.

La hipòtesi de la intervenció dels Claperós en la tomba de Dalmau de Raset es veu reforçada per la lectura estilística dels elements més sobresortints del monument, especialment l'efígie jacent, els sis lectors del registre immediatament inferior, i els relleus que conformen el donant i el sant protector (sant Dalmau) de la base, al costat de la llarga inscripció (fig. 5). Malgrat que no pertoqui ara aprofundir més en qüestions estilístiques, no es poden deixar d'observar les estretes similituds que existeixen, per exemple, entre els lectors i les imatges documentades que Antoni i Joan tallaren coetàniament a la catedral de Barcelona, especialment les figuretes que ressegueixen els nervis de la volta del brollador. Un altre tema fins ara pendent, que també depassa sobradament l'àmbit tractat en aquest treball, és la difícil delimitació de les mans de pare i fill.⁷¹

El darrer terç del segle XIV estigué marcat, a la catedral de Girona, per les constants preocupacions tècniques que comportava l'edificació de l'església en una o tres naus, a les quals no fou gens aliena, com veurem a continuació, l'elecció del material petri adequat. No entrarem en consideracions sobre les dues consultes o reunions d'arquitectes dutes a terme amb la finalitat de decidir quin model arquitectònic s'havia d'emprendre (1386 i 1416), reunions que per altra banda han generat un ingent volum literari.⁷² Amb tot, destaquem una menció interessant en el decurs de la pri-

⁶⁹ ACB, *Llibre d'Obra*, 1447-1449, f. 103 i s.; 1449-1451, f. 69 i s.

⁷⁰ ACB, *Llibre d'Obra*, 1449-1451, f. 84-84v.

⁷¹ Per a un recent estat de la qüestió sobre els Claperós, per bé que amb un conjunt d'obra atribuïda excessivament heterogeni: Montserrat JARDÍ ANGUERA, «Els Claperós i la seva activitat a Barcelona i Girona», a Antoni PLADEVALL I FONT (dir.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 177-186.

⁷² Vegeu, entre altres: Elies SERRA I RAFOLS, «La nau de la Seu de Girona», a *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, Barcelona, 1947-1951, p. 185-204; Christian FREIGANG, «Les expertises de la cathédrale de Gêronc. Aspects du discours architectural au moyen âge», a *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache*, París, 1999, p. 385-393; Pere FREIXAS CAMPS, «La catedral de Girona», a Antoni PLADEVALL I FONT (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura I. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona, 2002, p. 302-324; Sandrine VICTOR, «L'expertise architecturale au service



FIGURA 5: Attribuït a Joan i Antoni Claperós, amb col·laboradors: detall de la tomba de Dalmat de Raset, catedral de Girona

mera consulta, quan s'esmenta el nom d'un mestre de Narbona, *Vesiani*, al qual s'havia demanat l'opinió temps abans i no havia fet cap objecció a la construcció amb una sola nau «[...] magistros qui viderunt et recognoverunt ipsum opus et specialiter [magist]rum Vesiani de Narbona quorum nullum vidit nec audibit dubitare nec [du]bium ponere quin dictum opus secure possit ad unam navim [...]».⁷³

Aquest *Vesiani* és el mestre Vesian de Cadinhac que l'any 1370 acudia a Girona com a expert per assessorar al mestre major de la catedral gironina, segons ja va

d'une décision controversée: la cathédrale de Gérone, 1386 et 1416», a *Experts et expertises au Moyen Âge*, París, 2012, p. 243-254.

⁷³ E. SERRA, *Op. cit.*, p. 208.

donar a conèixer Puig i Cadafalch (el qual el cita com a Vesian de Cadinhac).⁷⁴ Va ser concretament entre juny i juliol d'aquell any quan aquest mestre occità, del qual la documentació només ens informa sobre l'ofici i la procedència (podria ser el mestre major de la catedral de Narbone?), vingué a Girona per reconèixer l'obra, acompanyat d'un ajudant. De fet, també es cridà Bernat Roca, mestre major de la seu barcelonina, el 28 de juny d'aquell any:

«Item pague en G. Badie menobre per anar a Narbone de part de mosenyer lo bisbe e capítol per fer venir lo mestre de Narbone per regonexer le obre astech lo dit G. Badie entre anar e venir VI dies e pres per cascun III sous VI diners XXI sous.

Item la present setmana fou tremes de manament de mosenyer lo bisbe e capítol en G badie manobre a Barcelone al mestre mayor dela seu de barçalone per tal que el dit mestre vengues aci per regonexer la obre dela seu ab lo mestre de Narbone ensemps e no y poch venir, fo pagat lo dit G. Badie per IIII dies a rao de III sous per die monta XII sous».⁷⁵

El bisbe i el capítol enviaren un manobre a Narbone per fer venir Vesian a Girona, *per regoneixer le obre*, un viatge que ocupà, entre l'anada i la tornada, sis dies. El mateix manobre fou tramès aleshores a Barcelona, segons llegim en el document anterior, però finalment el mestre major de la catedral barcelonina no pogué venir (*e no y poch venir*).⁷⁶

Els Llibres d'Obra ens proporcionen unes noves dades d'extraordinari interès sobre l'activitat del mestre Vesian, les quals, malgrat haver estat ja publicades per Puig i Cadafalch, no han rebut l'atenció que mereixien:

«Item pague de manament dels senyors obres a mestre Vesian de Cadinhac mestre de Narbone lo qual mosenyer lo bisbe e capítol hic feeren venir per regoneixer la obre de la seu e astach hic VIII dies ultre lo die que vench e que ych parti XXX florins per son patge e per la mansio sue del camin valien a rao de XI sous per peçe ... CCCXXX sous».

«Item anaren lo dit mestre de Narbone el mestre de la seu e en Bernat Guilane clergue a banyoles per ver la pere de banyoles si serie meyor a fer la volte de la esgleye que aquella de la pedrera pague per loguer de les dites besties que manaren en que cavalcaren... ».⁷⁷

⁷⁴ Josep PUIG I CADAFALCH, «El Problema de la transformació de la catedral del Nord importada a Catalunya: contribució a l'estudi de l'arquitectura gòtica meridional», a *Miscel·lània Prat de la Riba*, Barcelona, 1923, p. 74-75, on es transcriuen tots els documents relatius a aquesta trobada.

⁷⁵ ACG, *Llibre d'Obra*, 1370-1371, f. 43v.

⁷⁶ Sobre Bernat Roca com a mestre major de la catedral de Barcelona: Ernest ORTOLL I MARTÍN, «Bernat Roca, un artífex pluridisciplinar», a *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida, 1999, p. 271-293.

⁷⁷ ACG, *Llibre d'Obra*, 1370-1371, f. 45v.

Constatem, doncs, que una de les principals preocupacions va ser la tria de la pedra idònia per construir la volta -presumiblement de la nau única-, i per aquest motiu es traslladaren a Banyoles, per valorar si les propietats del travertí (utilitzat en la construcció local) eren adequades per a la seu gironina. Amb tot, els resultats no degueren ser satisfactoris i, uns anys després, el febrer de 1384, el mestre escultor Guillem Morey feia venir una pedra de Mallorca per provar si seria profitosa a l'obra.⁷⁸ Malgrat que no es precisa a quina obra en concret es volia destinar la pedra, i que Morey, entre altres ocupacions a la seu, era el mestre de l'obra del portal dels Apòstols (en aquella època el mestre major de la seu era Pere Sacoma), el context d'incertesa i de recerca d'un material idoni per a la volta major fa viable pensar que podria haver estat aquesta la raó per a aquesta demanda. La majoria de referències escrites del moment apunten que les principals preocupacions estaven centrades en la volta, en procés de ser traçada pel mestre major: el maig del 1384, per exemple, arribava «l'arbre que el mestre de la obra en comprà a obs de sinsele o compàs, a obs de dictar la volta de la obra».⁷⁹

L'objecte de la requesta de Guillem Morey devia ser amb tota probabilitat la reputada pedra de Santanyí, que pocs anys després seria utilitzada en la construcció del palau dels Cabrera a Blanes i també en el palau reial de Barcelona, per al qual el rei Martí, l'any 1406, n'ordenava una tramesa molt important.⁸⁰ Més endavant, a partir de 1447, el rei Alfons faria portar la pedra de Santanyí a Nàpols per a les obres del Castelnuovo, sota la direcció del mestre mallorquí Guillem Sagrera.⁸¹

En tot cas, a Girona tampoc es va arribar a fer ús de la pedra de Mallorca, i potser cal cercar els motius en el preu que hauria suposat el transport a gran escala del material.

La continuació de la història ja és ben coneguda per tothom. El congrés de 1416 esvai els dubtes que podien quedar sobre l'estabilitat de la nau única, i les obres es reprengueren definitivament en aquesta direcció sota el mestratge d'un dels principals valedors d'aquesta solució, Antoni Canet. A partir d'aleshores, les notícies sobre usos de tipus de pedra inhabituals a la seu pràcticament desapareixen dels registres, si més no de la documentació fins ara coneguda.

⁷⁸ J. DOMENGE, *Op. cit.*, p. 114-115. Morey coneixia de ben segur aquest tipus de pedra, atès el seu origen mallorquí.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 115, n. 35. Per a altres dades coetànies referides a la volta: S. VICTOR, «L'expertise...».

⁸⁰ Sobre el palau de Blanes: JOAN VALERO MOLINA, «La font gòtica de Blanes», *Quaderns de la Selva*, núm. 21 (2009), p. 199. Per al palau reial, DANIEL GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari del rey en Martí (1403-1410)», *Anuari. Institut d'Estudis Catalans*, núm. 5 (1913-1914), p. 591.

⁸¹ JUAN MUNTANER BUJOSA, «Piedra de Mallorca en el Castel Novo de Nápoles. Datos para la biografía de Guillermo Sagrera», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, vol. XXXI (1960), p. 615-630.