

EL COMTE PERE II D'URGELL I LES ARTS¹

ALBERTO VELASCO GONZÁLEZ
Museu de Lleida: diocesà i comarcal

FRANCESC FITÉ LLEVOT
Universitat de Lleida

RESUM

El comte Pere II d'Urgell (ca. 1339/1343-1408) va ser un dels promotors artístics més destacats de la Catalunya dels segles del gòtic. Ell, al costat de la seva muller, Margarida de Monferrato (1364-1420), van posar en marxa una política artística desenvolupada en diferents àmbits, el màxim exponent de la qual és la renovació de la residència que els comtes tenien a Balaguer, el denominat «*Castell Formós*». Al llarg de la seva vida Pere i Margarida van mostrar un especial interès en joiells i objectes de luxe, que en algunes ocasions van acabar regalant a esglésies i centres religiosos com a mostra de pietat i magnificència. Podria ser el cas de l'arqueta de pastillatge procedent de Santa Maria de Bellpuig de les Avellanes (Museu de Lleida: diocesà i comarcal), la qual contenia una important relíquia, la Santa Sandàlia de la Mare de Déu, i que en aquest estudi presentem com una possible donació dels comtes al dit monestir. Passa el mateix amb un copó esmaltat, de gran qualitat i amb punxó de Barcelona, conservat al Museu de l'Ermitage (Sant Petersburg, Rússia), el qual llueix a la base la doble heràldica del comte Pere. En desconeixem la procedència, però és factible que aquest luxós objecte fos una presentalla seva a alguna de les esglésies emplaçades dins dels seus dominis senyorials.

¹ Aquest article s'inscriu en el marc del projecte de recerca «Expresividad, sentimiento y emoción (siglos XII-XV)» (Universitat de Lleida, investigador principal: Dr. Flocel Sabaté, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, ref. HAR2016-75028-P).

PARAULES CLAU: Pere II d'Urgell, Margarida de Monferrato, Balaguer, Comtat d'Urgell, Art Gòtic, arquetes, orfebreria, esmalts.

ABSTRACT

Count Pere II d'Urgell (ca. 1339/1343-1408) is one of the most outstanding artistic promoters of the gothic centuries. He, along with his wife, Margarida de Monferrato (1364-1420), set in motion an artistic policy that was developed in different fields, the maximum exponent of which is the renovation of the residence that the counts had in Balaguer, the so-called «*Castell Formós*». Throughout his life Pere and Margarida showed a special interest in jewels and luxury objects, which on some occasions were given as a present to churches and religious centers as an example of piety and magnificence. It could be the case of the *pastiglia* casket from Santa Maria de Bellpuig de les Avellanes (Museu de Lleida: diocesa i comarcal), which contained an important relic, the «*Santa Sandàlia*» (an slipper) of the Virgin, which in this study we present as a possible donation of the counts to this monastery. The same goes for an enamelled ciborium, of great quality and with the mark of Barcelona, preserved in the Hermitage Museum (Saint Petersburg, Russia), which has at the base the double heraldry of Count Pere. We do not know its origin, but it is feasible that this luxurious object was a present of the count to one of the churches located within its domains.

KEYWORDS: Pere II of Urgell, Margarida of Monferrato, Balaguer, County of Urgell, Gothic Art, caskets, Goldsmithing, enamels.

El comte Pere II d'Urgell, promotor de les arts

Encara que el comte Pere II d'Urgell (1348-1408) ha estat invocat des de ben antic com algú amb fortes inclinacions culturals,² no ha estat fins data recent que la seva figura ha estat recuperada per a la història de la promoció artística a Catalunya.³ En aquest sentit, l'exposició organitzada pel Museu de la Noguera, titulada

² Per exemple, ho va posar de manifest Monfar al segle XVII, quan afirmava que «[...] fué hombre muy sabio, valiente y rico; dejó grandes tesoros y riquezas, y de los condes de Urgel, antecesores suyos, fué el que poseyó mejores estados, lugares y rentas» (Diego MONFAR, *Historia de los Condes de Urgel*, Barcelona, 1853, vol. II, p. 248). També va dir d'ell que «[...] no había señor en Cataluña ni en la tierra del rey de Aragón, que tuviese ni mejores castillos, ni edificios mas suntuosos que el conde de Urgel» (*Ibidem*, p. 228-229). Aquests palaus i residències eren, a més, luxosament decorats: «[...] de joyas, colgaduras y otras alhajas semejantes habia tanta abundancia, que tenia mas de diez castillos tan bien alhajados, que en cualquier ocasion llegara el rey á ellos se pudiera aposentar con toda su casa» (*Ibidem*, p. 249).

³ La primera aproximació moderna a la figura del comte Pere com a promotor artístic la trobem a Francesc FITÉ, «Els inicis i la implantació del gòtic dins del que fou l'antic territori del comtat d'Urgell i el vescomtat d'Ager», a Esther BALASCH i Francesca ESPAÑOL (eds.), *Elisenda de Montcada. Una reina lleidatana i la fundació del reial monestir de Pedralbes*, Lleida, 1997, p. 143 i s.

O rei o res. 600 anys de la fi del comtat d'Urgell (del 8 de novembre de 2013 al 23 de febrer de 2014), va donar peu a l'edició d'una monografia que analitzava diferents temes al voltant del comtat d'Urgell, alguns dels quals giraven a l'entorn de qüestions artístiques.⁴ El comte Pere va tenir un protagonisme excepcional, ja que es va aplegar tota una sèrie d'informacions esparses que el van acabar de presentar, definitivament, com un dels més grans benefactors de les arts a Catalunya en el pas del segle XIV al XV.⁵ Avui no tornarem a incidir en les qüestions desenvolupades en la publicació esmentada, atès que la nostra intenció és acabar de perfilar la visió que varem oferir del personatge, ja sigui a través de noves dades, nous objectes relacionables amb la seva persona, o de reflexions complementàries que ajudin a millorar la percepció que tenim d'ell com a promotor artístic.

Sigui com sigui, paga la pena esbossar un breu perfil del comte abans d'endinsar-nos en les qüestions concretes que pretenem desenvolupar. Desconeixem la seva data de naixement, però segons Monfar, en el moment de signar els capítols matrimonials amb Beatriu de Cardona el 1359, tenia menys de vint anys i més de setze.⁶ Cal deduir, per tant, que va néixer entre 1339 i 1343. Era l'hereu del comte Jaume I d'Urgell (1336-1347) i Cecília de Comenge (†1384), amb qui podem dir que s'inicià l'esplendor artística del comtat. El pare, que era fill d'Alfons el Benigne i Teresa d'Entença, i germà de Pere el Cerimoniós, va morir jove. Això va fer que Pere esdevingués comte el 1348, quan encara era un infant. Aquest fet va obligar Cecília a jugar un rol principal en el regiment administratiu del senyoriu familiar, fins que el fill va poder desenvolupar les tasques que li eren pròpies. Com veiem, el nostre protagonista era nèt i nebot de reis, alhora que cosí germà dels dos darrers monarques de la dinastia catalanoaragonesa, Joan I i Martí l'Humà. Era membre, per tant, de la branca de la casa reial que el 1314 va heretar el comtat d'Urgell a la mort d'Ermengol X, el darrer representant dels Cabrera al capdavant del comtat.

Pere va ser educat a la cort reial, i aquesta relació de primera mà amb l'entorn àulic va condicionar la formació del seu exquisit gust. Hi hem d'afegir un gran poder econòmic que li va permetre viure envoltat de luxe i adquirir productes i manufactures artístiques de gran qualitat. El refinament del comte s'explica, també, per l'herència rebuda dels seus pares, que van atresorar una interessant biblioteca i que van promoure empreses artístiques ben rellevants.⁷ Un tercer factor determinant en la formació del seu gust cal segurament buscar-lo en la seva segona muller, Margarida de Monferrato (1364-1420), amb la qual va maridar el

⁴ Carme ALÓS; Francesc FITÉ; Eva SOLANES i Alberto VELASCO (coords.), *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*, Balaguer, 2016.

⁵ Alberto VELASCO i Francesc FITÉ, «El Castell Formós de Balaguer, escenari del poder comtal», a *Ibidem*, p. 27-43; Alberto VELASCO i Francesc FITÉ, «Els comtes d'Urgell, promotors artístics», a *Ibidem*, p. 45-93; Alberto VELASCO i Francesc FITÉ, «Els llibres del comte Pere II d'Urgell», a *Ibidem*, p. 96-107.

⁶ D. MONFAR, *Op. cit.*, vol. II, p. 251.

⁷ Per al paper de Jaume I d'Urgell i Cecília de Comenge com a promotors artístics, vegeu A. VELASCO i F. FITÉ, «Els comtes...», p. 59-66.

1375.⁸ Era filla de Joan II el Paleòleg, marquès de Monferrato (1338-1372) i descendent dels emperadors paleòlegs, i de la seva segona muller, la infanta Isabel de Mallorca (1337-1404), filla del rei Jaume III de Mallorca. Margarida devia tenir una sòlida cultura artística forjada al nord de la península itàlica, al Piemont, dins els dominis de la família paterna. Cal suposar-li, per tant, una formació elevada i un contacte directe amb productes artístics de qualitat. Ho prova el seu domini del llatí, la cultura antiga, la música i la poesia, segons es desprèn de la seva correspondència amb Violant de Bar, muller del rei Joan I.⁹

Pere i Margarida, i així ho atesta l'heràldica que campeja en alguns dels seus projectes artístics,¹⁰ van posar en marxa una política molt ambiciosa que va abastar diferents disciplines, des de l'arquitectura, l'escultura i la pintura, passant per les arts de l'objecte i la producció de manuscrits.¹¹ Junts van escriure el capítol més destacat i exitós de la història artística d'aquesta família, però sembla que en determinats moments és el comte qui passa al davant, ja que trobarem projectes, com algun dels que avui presentarem aquí, en què només apareixeran les seves armes. És el cas d'un manuscrit il·luminat que cal relacionar amb ell i que convé afegir al llistat que varem presentar en un estudi recent.¹² Es tracta d'un exemplar de la versió llatina del Valeri Màxim conservat a la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 7540), un manuscrit en vitela amb 137 folis.¹³ Té deu inicials miniades i unes quantes més decorades —altres només amb motius cal·ligràfics—, a més d'orles efectuades amb or brunyit i decoració vegetal. Tanmateix, no podem dir que sigui un manuscrit especialment ric.

El manuscrit és interessant perquè al fol. 2r presenta l'heràldica del comte Pere combinada amb la de Jaume de Prades i de Foix (fig. 1),¹⁴ també conegut com Jaume d'Aragó i de Foix (ca 1340-1396), que va ser bisbe de Tortosa i València, i

⁸ D. MONFAR, *Op. cit.*, vol. II, p. 252-259; Joan Baptista XURIGUERA, *Margarida de Montferrat*, Barcelona, 1977.

⁹ Claire PONSICH, «Un témoignage de la Culture en Cerdagne: la correspondance de Violant de Bar (1380-1431)», a Michel ZIMMERMANN (coord.), *Le moyen Âge dans les Pyrénées catalanes: art culture et société*, Canet de Rosselló, 2005, p. 147-193.

¹⁰ Sobre l'ús de l'heràldica en els seus projectes artístics, vegeu Alberto VELASCO i Francesc FITÉ, «El comte Pere d'Urgell (1348-1408) i les pintures murals de Sant Miquel de Montmagastre (Artesa de Segre, Lleida)», *Urtx. Revista cultural de l'Urgell* (Tàrraga), núm. 25 (2011), p. 133-143; A. VELASCO i F. FITÉ, «Els comtes...», *Op. cit.*, p. 75-77.

¹¹ Vegeu una visió de conjunt dels projectes endegats a *Ibidem*, p. 66-87.

¹² Alberto VELASCO i Francesc FITÉ, «Els llibres...», p. 96-107.

¹³ Jesús DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, Madrid, 1933, vol. I, p. 277, núm. 610; Lisardo RUBIO, *Catálogo de los manuscritos clásicos latinos existentes en España*, Madrid, 1984, p. 322-323, núm. 377; *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Vol. XII (7.001-8.499), Madrid, 1988, p. 118, núm. 7540.

¹⁴ La vinculació dels emblemes heràldics amb el comte Pere II d'Urgell va ser efectuada per Josefa PLANAS, «Representaciones de tema clásico en la Corona de Aragón: códices miniados hacia 1400», *Rivista di Storia della Miniatura*, núm. 4 (1999), p. 109. Prèviament, els dos escuts s'havien relacionat, en genèric, amb el comtat d'Urgell (*Inventario...*, p. 118, núm. 7540).

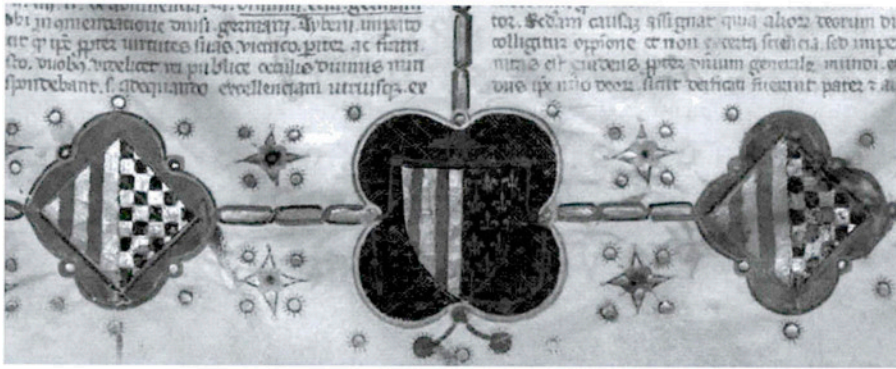


FIGURA 1. Valeri Màxim, Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 7540), fol. 2r. Cap a 1387-1396.
Foto: Biblioteca Nacional de España.

era fill de l'infant Pere d'Aragó i nét del rei Jaume II.¹⁵ El bisbe Jaume d'Aragó i el comte Pere II d'Urgell eren cosins, i d'aquí que apareguin combinades les seves armes. No descartem, en aquest sentit, que el manuscrit fos un regal del comte al seu cosí,¹⁶ atès que al foli esmentat es presenta l'heràldica del prelat flanquejada per sengles escuts del comte Pere, a manera de subordinació. En aquest sentit, s'ha de tenir present que va ser segurament a partir d'aquest manuscrit que Jaume d'Aragó va promoure la traducció al català de l'obra, efectuada pel dominic valencià Antoni Canals, de la qual es conserven dos exemplars a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona. Un d'ells va ser un regal efectuat pel bisbe als consellers de Barcelona el 1395 (L-36), mentre que el segon va ser una còpia promoguda pels mateixos consellers el 1408 (L-35).¹⁷ Al còdex del 1395 (fol. 3), en canvi, l'heràldica del bisbe ja es presenta en solitari, sense els emblemes del comte Pere.¹⁸

¹⁵ Sobre l'infant Pere d'Aragó, notable promotor artístic, vegeu l'obra col·lectiva recentment editada per Antoni CONEJO (ed.), *L'infant Pere d'Aragó i d'Anjou: «molt graciós e savi senyor»*, Valls, 2016.

¹⁶ Aquesta possibilitat ja es planteja a Josefina PLANAS, «Representaciones...», p. 109.

¹⁷ Gemma AVENOZA, «La recepción de Valerio Máximo en las Coronas de Castilla y Aragón en el medievo», *Euphrosyne. Revista de Filología Clásica*, núm. XXVI (1998), p. 241-252; Gemma AVENOZA, «Hacia una edición crítica de Valerio Máximo en romance: problemas del *Stemma Codicum*», a *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, 2000, p. 37-47; Gemma ESCAYOLA, «Estudi dels Valeri Màxim L-35 i L-36 (AHCB). Còpia i model d'un mateix text», *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. XVI (2003-2004), p. 11-46; Helena ROVIRA, *El Valeri Màxim d'Antoni Canals: estudi i edició (llibres I-V)*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014, p. 95-99 i 109-110.

¹⁸ Vegeu una reproducció d'aquest foli a G. ESCAYOLA, «Estudi...», p. 44, fig. 3.

Estilísticament, les miniatures del manuscrit de la Biblioteca Nacional van ser relacionades per Pere Bohigas amb els tallers valencians de finals del segle XIV,¹⁹ hipòtesi que va reprendre i desenvolupar més endavant Josefina Planas.²⁰ En concret, s'ha dit que l'autor de la il·luminació va ser el mateix que il·lumina el manuscrit enviat als consellers barcelonins el 1395, un mestre amb un estil previ a la irrupció del gòtic internacional. En data més recent, Escayola el va situar en l'entorn pròxim al miniaturista Domingo Crespí, que treballava a València per aquells anys, hipòtesi que ha seguit Núria Ramon.²¹ Per tant, de confirmar-se la hipòtesi d'encàrrec del comte Pere, sembla evident que devia comptar amb els serveis d'un miniaturista de la capital del Túria. Pel que fa a la data de realització, l'heràldica del bisbe Jaume d'Aragó ajuda a precisar-la amb una certa exactitud, ja que l'escut inclou el capell cardenalici. No va ser fins el 1387 que el papa Climent VII d'Avinyó va nomenar-lo cardenal prevere del títol de Sant Climent, mentre que més tard, el 1391, el va promoure a cardenal bisbe de Sabina.²² Per tant, abans del 1387 el bisbe no devia incloure el capell a les seves armes privatives, i això fa que el manuscrit s'hagi de situar entre 1387 i 1396, data de traspàs del prelat.

D'altra banda, la transcendència, qualitat i rellevància de les empreses artístiques que el comte va dur a terme, sol o en companyia de la seva muller, el van convertir en un dels promotors més importants de la Catalunya del seu temps. Va comptar amb el treball d'artistes que també treballaven per la casa reial, i va decorar la seva residència principal, el «Castell Formós» de Balaguer, d'evocadora i clarificadora denominació, amb materials que solament estaven a l'abast de la monarquia, com el pòrfir.²³ Aquest palau que ell va reformar, i que reaprofitava bona part de les estructures i fastuosa decoració en guix d'una residència andalusina del segle XI, es va convertir en l'escenari perfecte del seu poder i en la plasmació manifesta dels seus interessos artístics.²⁴ El va guarnir amb teginats

¹⁹ Pere BOHIGAS, «El miniaturista valencià del Valeri Màxim», *Spanische Forschungen des Görresgesellschaft*, núm. 21 (1963), p. 256-257; Pere BOHIGAS, *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, Barcelona, 1965, vol. I, p. 187.

²⁰ Josefina PLANAS, *El esplendor del gótico catalán. La miniatura a comienzos del siglo XV*, Lleida, 1998, p. 131-136; Josefina PLANAS, «Representaciones...», p. 118, nota 40.

²¹ G. ESCAYOLA, «Estudi...», p. 38; Núria RAMON, *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*, València, 2007, p. 88-89.

²² Ramon CORTS, Joan GALTÉS i Albert MANENT (dir.), *Diccionari d'Història Ecclesiàstica de Catalunya. Vol. I. A-C*, Barcelona, 1998, p. 418.

²³ A. VELASCO i F. FITÉ, «El Castell...», p. 27-43 (especialment, p. 29). Sobre l'ús del pòrfir per part dels monarques catalans, vegeu Francesca ESPAÑOL, «Une nouvelle approche des tombeaux royaux de Santes Creus», a *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of History of Art held in Amsterdam*, Dordrecht, 1999, p. 467-474; Francesca ESPAÑOL, *El gòtic català*, Barcelona, 2002, p. 43-44.

²⁴ Sobre les excavacions dutes a terme al «Castell Formós» des dels anys seixanta del segle XX, vegeu Carme ALÓS; Javier ESCUDER i Eva SOLANES, «El Castell Formós de Balaguer: arqueologia d'una fesomia», a Carme ALÓS; Francesc FITÉ; Eva SOLANES i Alberto VELASCO (coords.), *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*, Balaguer, 2016, p. 109-121.

policromats, pintures murals, guixeries, alicatats i ceràmiques de Manises decorades amb les seves armes privatives, un conjunt d'elements que convivien amb unes espectaculars guixeries taifals efectuades pels mateixos artesans que havien treballat a l'Aljaferia de Saragossa. Aquesta convivència palesa la fascinació del comte per l'estètica morisca, de la mateixa forma que la van sentir diferents monarques del casal d'Aragó, com el seu cosí Martí l'Humà, que en un moment donat va sol·licitar-li la cessió de l'artesa moro que treballava pel comte Pere en l'obra d'uns teginats a Balaguer.²⁵

Un dels elements decoratius més espectaculars d'aquesta residència, i que novament fa enllaçar el gust del comte amb el mon andalusí, és el sistema d'irrigació del jardí, integrat per un complex conjunt de canalitzacions decorat amb rajoles manises de la sèrie morisca i alicatats, els quals segurament van ser executats *in situ* per artesans moros desplaçats des de València.²⁶ A tot això hi hem d'afegir les tapisseries que penjaven a la denominada «Sala dels Paraments»;²⁷ els finestrals de traceria executats en guix, fets a imatge i semblança dels construïts poc abans per Pere el Cerimoniós a l'Aljaferia;²⁸ les guixeries d'aplicació arquitectònica que decoraven les estances del palau;²⁹ el retaule d'alabastre que presidia la capella, segurament executat per Aloi de Montbrai;³⁰ o la llotja-mirador del jardí, una altra estructura que connecta el projecte del comte amb els palaus de la reialesa.³¹

Aquest *belvedere* va restar inconclús a la mort del comte el 1408, ja que el seu fill, Jaume II, dit el Dissortat (1408-1413), no va ser a temps de finir allò iniciat pel pare. La seva aspiració al tron de la Corona d'Aragó va periclitat-se al Compromís de Casp el 1412, i l'any següent, arran de declarar-se en rebel·lia pel resultat de la conxorxa perpetrada a l'assemblea celebrada a la localitat aragonesa, Jaume va replegar-se al seu palau de Balaguer. La ciutat va ser immediatament assetjada per les tropes del guanyador a Casp, Ferran d'Antequera. Després d'uns mesos

²⁵ Sobre totes aquestes qüestions, vegeu A. VELASCO i F. FITÉ, «El Castell...», p. 27-43.

²⁶ Josep Antoni CERDÀ, «24. Decoració de sistema d'irrigació», a Carme ALÓS; Francesc FITÉ; Eva SOLANES i Alberto VELASCO (coords.), *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*, Balaguer, 2016, p. 273-284.

²⁷ A. VELASCO i F. FITÉ, «El Castell...», p. 36.

²⁸ Alberto VELASCO i Francesc FITÉ, «2. Fragments de traceria de finestrals», a Carme ALÓS; Francesc FITÉ; Eva SOLANES i Alberto VELASCO (coords.), *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*, Balaguer, 2016, p. 163-169.

²⁹ Alberto VELASCO i Francesc FITÉ, «3. Fragments de guixeria d'aplicació arquitectònica», a Carme ALÓS; Francesc FITÉ; Eva SOLANES i Alberto VELASCO (coords.), *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*, Balaguer, 2016, p. 170-178.

³⁰ Alberto VELASCO i Francesc FITÉ, «4. Elements escultòrics», a Carme ALÓS; Francesc FITÉ; Eva SOLANES i Alberto VELASCO (coords.), *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*, Balaguer, 2016, p. 179-185.

³¹ Alberto VELASCO i Francesc FITÉ, «1. Conjunt de materials arquitectònics», a Carme ALÓS; Francesc FITÉ; Eva SOLANES i Alberto VELASCO (coords.), *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*, Balaguer, 2016, p. 157-162.

de resistència, el comte Jaume va ser derrotat. Corria el fatídic 1413, any de l'ensulsiada final del comtat i de tot el que havia representat.³² S'iniciava el tràgic destí del comte i la seva família i el «Castell Formós» era saquejat per les tropes reials, pillatge amb el qual finia l'esplendor d'una residència superada només en luxe, segurament, pel Palau Reial Major de Barcelona.

Una arqueta per a la Santa Sandàlia de la Mare de Déu

Un altre dels aspectes que equiparen el comte Pere i la comtessa Margarida amb la monarquia catalanoaragonesa i, per extensió, amb la majoria de governants europeus, és la fascinació per les relíquies. No conservem gaires testimonis sobre la qüestió, però la informació que ens ha pervingut, ja sigui en forma de documents o proves materials, és eloqüent. Aplegades les evidències i llegides en conjunt, no costa imaginar-se Pere i Margarida perfectament involucrats en el trànsit i intercanvi de santes despulles que es va viure a Europa a cavall dels segles XIV i XV, un fenomen del qual van participar àmpliament personatges com Joan I o Martí l'Humà.³³

El millor exemple del que comentem és el portapau-reliquiari originari del monestir de Sixena, desaparegut fa uns anys de la caixa de seguretat del Museu Nacional d'Art de Catalunya.³⁴ Diu la tradició domèstica que la peça va ser una presentalla del comte Pere al monestir aragonès, en el qual havia professat la seva filla Isabel. Al receptacle interior s'hi incloïa una petita relíquia de la túnica de Crist, tal com es llegia al *titulus* que l'acompanyava. No cal insistir en el fet que les relíquies cristològiques van ser especialment valorades a l'edat mitjana, per la seva raresa. Segons s'ha proposat darrerament, la regalada pel comte d'Urgell podria tractar-se d'un fragment de la túnica enviada a París el 1399 per l'emperador bizantí Manuel II Komnenos, una hipòtesi versemblant tenint present que el por-

³² Virgínia COSTAFREDA, «La fi del comtat d'Urgell: parlen els seus protagonistes», a Carme ALÓS; Francesc FITÉ; Eva SOLANES i Alberto VELASCO (coords.), *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*, Balaguer, 2016, p. 145-155; Esteban SARASA, «El setge de Balaguer de 1413 per Ferran I d'Aragó», a Carme ALÓS; Francesc FITÉ; Eva SOLANES i Alberto VELASCO (coords.), *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*, Balaguer, 2016, p. 135-143.

³³ Salvatore FODALE, «Le reliquie di re Martino», a *Aspetti e Momenti di Storia della Sicilia. Studi in memoria di Alberto Boscolo*, Palerm, 1989, p. 121-134; Alberto TORRA, «Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa», a *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. El poder real de la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*, Saragossa, 1996, vol. 3, p. 493-517; Francesca ESPAÑOL, «El tesoro sagrado de los reyes en la Corona de Aragón», a *Maravillas de la España medieval: tesoro sagrado y monarquía*, Lleó, 2001, p. 269-293; Francesca ESPAÑOL, «La Santa Capella del rei Martí l'Humà i el seu context», *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. XXI (2010), p. 45-52.

³⁴ Joan Francesc AINAUD, «Dos portapaus de cap al 1400: el de Pere d'Urgell i el de Violant de Bar», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 2 (1994), p. 127-144.

tapau-reliquiari va ser executat a la capital francesa per aquelles mateixes dates.³⁵ Aquesta impressionant obra esdevé el paradigma del tresor que posseïa el comte Pere,³⁶ i cal suposar que sentia per ella una estima molt especial. L'exquisida combinació de materials que presentava, amb un excepcional i primerenc treball del nacre, afavoria la creació d'efectes lumínics i cromàtics captivadors. No cal insistir en el fet que un receptacle com aquest era especialment apropiat per custodiar una relíquia important. Així, objecte i relíquia convertien aquest joell en un absolut símbol de distinció, i que el comte Pere el regalés al monestir on havia professat la filla és un nou indicador del seu gran poder econòmic i de la seva magnificència.

Sembla que Margarida de Montferrato sentia gran devoció per les relíquies de la Vera Creu. Ho sabem a través d'una carta que el rei Martí li va adreçar el 6 de novembre de 1400, en què el monarca parla d'aquesta devoció de la comtessa i de l'enviament a través del seu cambrer major d'«un troçet del dit vertader fust»,³⁷ que possiblement procedia del gran fragment que n'havia obtingut pocs anys abans del Papa Benet XIII.³⁸ Tot indica que el lliurament no es va produir de forma immediata, atès que en una segona carta, aquesta del 3 d'abril de 1402, el rei informava a Margarida de la tramesa d'un reliquiari de la Vera Creu.³⁹

El caràcter munífic del comte Pere es palpava per totes les contrades del comtat, especialment a les esglésies i centres religiosos, als quals va fer donacions d'objectes luxosos en senyal de fe i amb la voluntat de guanyar-se el favor diví. És el cas d'un conjunt de relíquies donat a l'església de Vilanova de Meià, que associem al comte Pere per l'embolcall que les hostatjava. Es tractava d'una arqueta, avui desapareguda, que va ser descrita a finals del segle XVIII per Jaume Pasqual, canonge del monestir de Bellpuig de les Avellanes, que s'hi refereix en aquests termes:

«En la Iglesia Parroquial de Vilanova de S. Salvador de Vilanova de Meyá se conserva una gran capsas de Reliquias, de bastante antiguedad, y curiosament tre-

³⁵ Beate FRICKE, «Matter and Meaning of Mother-of-Pearl: The Origins of Allegory in the Spheres of Things», *Gesta*, núm. 51/1 (2012), p. 40. El 1399 el rei Martí va desempnyorar un conjunt de reliquiariis molt luxosos entre els quals se n'hi troba un amb una relíquia de la camisa de Jesucrist, que era especialment apreciada pel monarca (Maria VILAR BONET, «Empenyorament de joies i objectes del rei Joan I, fet per la reina Maria de Luna [1396]», *Medievalia*, núm. 8 (1988), p. 329-348; Francesca ESPAÑOL, *Els escenaris del rei: art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Manresa, 2001, p. 119). Aquesta relíquia segurament cal identificar-la amb l'actualment conservada al tresor de la Seu de València dins un reliquiari cilíndric de vidre pediculat (reproduït a Francesca ESPAÑOL, *La Vera Creu d'Anglesola i els pelegrinatges de Catalunya a Terra Santa*, Solsona, p. 60, fig. 49).

³⁶ Sobre el conjunt de joells que posseïa el comte Pere, vegeu A. VELASCO i F. FITÉ, «Els comtes...», p. 69-82.

³⁷ Daniel GIRONA LLAGOSTERA, «Itinerari del rey en Martí (1396-1402)», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1913, p. 157, doc. 45.

³⁸ Sebastián PUIG, *Episcopologio Barcinonense: Pedro de Luna, último papa de Aviñón: 1387-1430*, Barcelona, 1920, p. 452-454; F. ESPAÑOL, «El tesoro sagrado...», p. 276.

³⁹ D. GIRONA, «Itinerari...», p. 177, doc. 28.

ballada, á la manera de mosaich, de pessas molt petites de marfil y ébano, que forman quadros, ningols [sic: nínxols] y altrás figuras de primor, q. regularment internan las armas dels comtes de Urgell. Dins, pues, de eixa capsas se troban altres dos capsetas o baulets antichs plens de Reliquias, y algunas altres mes fora de ellas; y un catalogo, o Inventari de las Reliquias ques es guardan en la dita capsas, escrit en lo sigle XVI, del tenor següent (...).⁴⁰

En un altre lloc, ja vàrem demostrar que la descripció coincidia amb un tipus d'arquetes ben conegut a finals de l'edat mitjana, en concret, les produïdes pel taller italià dels Embriachi, que des del 1400 van difondre's amb profusió per tota Europa.⁴¹ Sembla, tanmateix, que aquesta no va ser una presentalla exclusiva feta per Pere i Margarida a una església del comtat. Ho deduïm d'una altra referència similar, aquest cop relacionada amb el monestir de Santa Maria de Bellpuig de les Avellanes, un dels enclavaments religiosos més importants dels seus dominis senyorials. Allà es venerava una Santa Sandàlia de Maria, la qual, segons les cròniques, havia estat donada el 1204 pel comte Ermengol VIII, i procedia del saqueig de Constantinoble de l'any anterior.⁴² La primera referència sobre la presència d'aquesta relíquia al monestir de Bellpuig de les Avellanes data del 1503, quan el rei Ferran el Catòlic va signar un document a Barcelona en el qual es comenta que a Bellpuig de les Avellanes es conservava una sandàlia de la Verge Maria que brillava amb llum pròpia pels molts miracles que havia obrat, a la vegada que encoiratjava a tothom a que hi anés per venerar-la. En aquest sentit, es van concedir indulgències per tal de recaptar diners i contribuir així a la reparació de les estructures del monestir.⁴³

Ja als anys trenta del segle XVII, la relíquia també va ser descrita per Diego Monfar:

«Entre otras muchas reliquias dignísimas de toda veneración que hay en este convento, es un zapato de la Virgen nuestra señora: tiénenla en grande veneración

⁴⁰ Biblioteca de Catalunya, ms. 729, *Sacrae Antiquitatis Cathaloniae Monumenta*, vol. VII, fol. 345r. Prèviament, Gaspar Roig i Jalpí havia ofert una primera descripció del contingut de l'arqueta, sense aturar-se gaire en la seva aparença: «En el Sagrario de dicha santa Prioral, y Colegial Iglesia se hallan las Reliquias siguientes. Un pedacito de hueso de Santa Cathalina Virgen, Y Martir. Un pedaço de la Coluna donde ataron à Christo para açotalle. Tres pedacitos del Lignum Crucis. Un pedacito de la coluna de Santa Bárbara Virgen y Martyr. Un pedaço del hueso del brazo de S. George Martyr. Un pedaço de la piedra del santo Sepulcro de Christo Nuestro Señor, del Monte Calvario, y del lugar donde fue Christo ungido. Un pedacito de su S. Pesebre, y del Sepulcro de N. Señora. Un poco de la tierra que fue mojada con la leche de la mesma Virgen, y otro poco de su santísima leche. Todas estas Reliquias están con mucha veneración cerradas en una caxuela muy curioza, dentro de la qual hay otras muchas, que por no estar retuladas no se escriven aqui» (Gaspar ROIG I JALPÍ, *Tratado de las excelencias y antigüedades de Santa Maria de Meyà*, Girona, 1668, p. 68-69).

⁴¹ A. VELASCO i F. FITÉ, «Els comtes...», p. 78.

⁴² Caresmar apunta que «no he hallado la carta de donación del Conde de Urgel; pero hay una tradición ininterumpida entre los nuestros apoyada por la arquita en que se halla la reliquia» (Jaume CARESMAR, *Historia de Santa Maria de Bellpuig de las Avellanas*, Balaguer, 1977, p. 97).

⁴³ J. CARESMAR, *Op. cit.*, p. 102.

y decoro, como prenda dignísima de ello. Un monje, tentado de hurtarla, se la llevó para enriquecer su pueblo con ella; caminó toda la noche, y cuando penso estar muy lejos, se halló en el campanario repicando aprisa las campanas: admiráronse todos, acudieron al campanario, y hallaron al fugitivo monje; mandole el prelado se sosegara, y vuelto en sí, admirado de estar allá y de que tan poco le hubiesen aprovechado sus pasos, confesó su culpa y alcanzó perdón por ella. Desde aquel tiempo hasta el presente se ha guardado con mayor cuidado: está en un relicario bajo vidrio, con dificultad de divisar la hechura de ella, por estar tomada con puntos sobre un tafetán».⁴⁴

Poc posterior deu ser el testimoni d'un altre erudit, Narcís Camós, que va visitar el monestir el 1651 i va incloure una descripció de la relíquia a la seva obra sobre santuaris marians de Catalunya:

«Tiene esta reliquia poquito menos de un palmo, y parece su materia cordovan de Levante. Tiene dos suelas, y es un poquito aguda. Fáltale la mayor parte, ò casi todo lo demás de la empeña: y lo poco que tiene parece de materia, y color que llaman polvillo. Está en un reliquiario curioso, con un vidrio delante».⁴⁵

A mitjan segle XVIII cal situar un nou testimoni, el de Jaume Caresmar, que descriu així la sandàlia:

«La 'Santa Sandalia' llamada así vulgarmente, se parece por su forma a las denominadas 'chinelas o chapines', y sólo tiene suela y empeine. Mide un palmo de largo y, aunque parece estrecha en la punta en que la han puesto plata y oro para su adorno, es redonda o roma; tiene doble suela, o suela y plantilla, ambas rojas. No está gastada en lo que toca al suelo... tal vez había otra suela que pudo darse a otro. La parte que toca al pie está algo gastada u oscurecida, seguramente porque antes se permitió que los fieles la besaran, y con el vaho se marchitó... Sólo queda ropa tejida de seda o lana, no de lino, de color algo oscuro como chocolate. Lo que falta del empeine no se ha quitado hace poco, sino que hace más de 100 años estaba como hoy, según escribe Camós».⁴⁶

El més interessant és que el canonge Caresmar la va poder veure custodiada dins d'una arqueta, la qual es va entretenir a comentar amb un cert detall:

«Tiene esa arca palmo y cuarto de longitud, medio de alto —sin contar el grueso de la cubierta— y uno de ancho. Por dentro se halla cubierta de tela azul. Por fuera, dorada y hermoçada por figuras de hombres, flores y animales en medio-relieve, y no parece se hizo para llevar reliquias sino para cosa profana o de tocador. En sus cuatro ángulos lleva latón, y en las ocho esquinas hay letras del mismo latón que parecen iniciales o siglas; sus caracteres son góticos y parecen son debidos al cambio de uso de la cajita. El arca vino de Grecia como lo indican las figuras de hombre con trajes griegos. Por curiosidad dibujo aquí las letras [di-

⁴⁴ D. MONFAR, *Op. cit.*, vol. I, p. 411.

⁴⁵ Narcís CAMÓS, *Jardín de María, plantado en el Principado de Cataluña*, Girona, 1772 [1657], p. 256. La data de la visita de Camós l'extreiem de J. CARESMAR, *Op. cit.*, p. 102.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 98.

buij]. Los mismos caracteres tienen las demás líneas de los ángeles. Pero ¿qué significan? A Edipo quisiera por intérprete».⁴⁷

L'arqueta, tanmateix, ja apareix esmentada el 1577 en una visita al monestir de Diego de Vergara, abat del monestir premonstratès de Retuerta.⁴⁸ Als relats de Monfar i Camós hem vist que la relíquia no es trobava dipositada directament dins aquesta arqueta, sinó que la protegia un reliquiari de vidre que, gràcies a Caresmar, sabem que va ser renovat el 1672. L'erudit comenta que, abans, la relíquia es servava «en un relicario muy curioso y con vidrio por delante», tot i que en aquell moment es trobava «en otro de plata muy bien labrado». Aquest reliquiari de plata va ser costejat per Mariana de Alegre i de Solà, muller de Francesc Comas i Torrò, membre del Consell del rei i fiscal seu al Suprem d'Aragó. En aquest nou reliquiari es va col·locar el 8 de setembre de 1692, i cal deduir que la relíquia i el reliquiari de plata es guardaven dins l'arqueta descrita.⁴⁹

Ens han pervingut referències sobre la important devoció que la relíquia va despertar entre els habitants de la regió i il·lustres visitants forans, entre els quals cal comptar alguns membres de la casa reial espanyola. Les fonts del monestir parlen també de diferents miracles ocorreguts per mediació de la sandàlia, que van fer créixer encara més la devoció per aquesta despulla mariana. D'un d'aquests miracles va ser testimoni el propi Caresmar, que relata com el 1744, just abans de fer la sega, es va aixecar una tempesta que amenaçava la collita. Van treure en processó la Santa Sandàlia, amb la qual es beneïen habitualment els camps, i va caure una forta pedregada que no va causar danys. Caresmar apunta, fins i tot, que al claustre del monestir hi havia uns lliris dels quals no se'n va malmetre cap, tot i que el terra havia quedat completament cobert per una espessa capa de pedra.⁵⁰ Fets com els descrits van motivar que el mes d'agost de 1746 el papa Benet XIV concedís indulgència plenària a qui visités la Santa Sandàlia el dia marcat pel bisbe d'Urgell. Aquest dia va ser el 8 de setembre d'aquell any, data en què va ser traslladada a l'altar de la Concepció del mateix monestir, que es trobava ubicat a la banda de l'Epístola. A finals del segle XVIII sabem que la sandàlia encara es venerava a la mateixa capella, i just en aquell indret es va fer sebolir el citat Caresmar, lògicament, per la gran devoció que professava a la relíquia.⁵¹

La Santa Sandàlia va ser objecte de diferents trasllats a Àger, Santa Maria de Meià, Bonrepós, Lleida i Barcelona durant diferents conteses bèl·liques, però va

⁴⁷ *Ibidem*, p. 97-98.

⁴⁸ «[...] se guarda en una arquita, cerrada con llave, en el tabernáculo del altar mayor» (*Ibidem*, p. 102).

⁴⁹ *Ibidem*, p. 105-106. Cfr. Benito GARRET I ARLOVI, *Oracion panegyrica en la fiesta que se hizo en la real casa de Nuestra Señora de Belpuche de las Abellanas, de canonicos regulares premonstratenses, el día 8 de setiembre de 1692, a la traslación de la sagrada sandalia de Maria señora nuestra al relicario de plata que ofreció Mariana de Alegre y de Solá, esposa del señor don Francisco Comas y Torrò, Barcelona, 1692*.

⁵⁰ J. CARESMAR, *Op. cit.*, p. 103.

⁵¹ *Ibidem*, p. 105.

retornar sempre al monestir.⁵² Altrament, les informacions recopilades per Gaietà Barraquer i Roviralta sobre com els canonges avellanencs van marxar l'1 d'agost de 1835 arran de la desamortització, demostren que no van abandonar els béns més preuats, i que diverses relíquies, entre elles la sandàlia mariana, van ser recollides per Guillem Escaró, rector de Vilanova de la Sal, que les va traslladar a la seva parròquia. Per aquells anys, si fem cas del testimoni de Joan Amades, sembla que la devoció encara pervivia a Bellpuig de les Avellanes, atès que va recollir que els administradors del monestir venien una estampa amb la mida del peu de la Mare de Déu de Loreto, de la qual va poder recollir un exemplar que no duia data d'impressió.⁵³ Sense cap mena de dubte, la distribució d'aquesta mida a Bellpuig era una pervivència del culte iniciat durant els segles medievals.

Sembla que la relíquia es va conservar a Vilanova de la Sal fins que, en data indeterminada, va ser reclamada pel bisbe d'Urgell, Josep Caixal (1853-1879), i traslladada juntament amb una creu processional de plata, «los cetros litúrgicos de plata, y otros objetos», al Seminari de la Seu d'Urgell, on encara hi era el 1915.⁵⁴ Aquesta és la darrera notícia que se'n té. Cal pensar, per tant, que la sandàlia va desaparèixer durant els aldarulls de la Guerra Civil espanyola, o que es conserva en algun indret avui indeterminat.

De l'arqueta descrita per Caresmar i que hostatjava la sandàlia, com veiem, feia més temps que se n'havia perdut el rastre, però una descoberta recent sembla que ha permès la seva recuperació.⁵⁵ En aquest sentit, el Museu de Lleida: diocesa i comarcal ha vist com ingressava a la seva col·lecció (inv. 3972) una arqueta d'iguals característiques a les de la descrita al segle XVIII per Caresmar (fig. 2). La peça es va subhastar el maig de 2015 a Setdart (Barcelona) com a obra italiana del segle XVI, quan en realitat es tractava d'una producció catalana de cap al 1400. Com veurem, l'element que ha permès la identificació entre l'obra adquirida en subhasta i la que l'erudit il·lustrat va veure a Bellpuig de les Avellanes, ha estat el conjunt de planxes de llautó que decoren les cantonades del buc de l'arqueta, les quals presenten una decoració epigràfica idèntica a la que va dibuixar Caresmar en descriure la que es conservava al monestir avellanenc.

L'arqueta adquirida (18 x 20 x 14,5 cm) és de format rectangular. Va ser executada en fusta i la tapa és lleugerament bombada. Tant el buc com la tapa van ser decorats amb estuc en baix relleu daurat, amb delicats motius punxonats. Aquesta decoració amb pastillatge de guix es va completar amb policromia, conservada gairebé

⁵² *Ibidem*, p. 103-105.

⁵³ Joan AMADES, *Costumari català*, Barcelona, vol. IV, 1956, p. 843-844. Cfr. PEREJAUME, *Mare-perlers i ovaladors*, Barcelona, 2014, p. 314-315. Per les característiques de la impressió, la mida ha de datar-se a la segona meitat del segle XIX, segons ens comunica, molt amablement, Albert Domènech.

⁵⁴ Gaietà BARRAQUER, *Los religiosos en Catalunya durante la primera mitad del siglo XIX*, Barcelona, 1915-1917, vol. III, p. 420.

⁵⁵ Es donen alguns detalls de la descoberta a José Àngel MONTANÉS, «La Generalitat, la arqueta y la sandalia de la Virgen», *El País*, 14 de novembre de 2015 [en línia] <http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/11/13/catalunya/1447449456_446439.html> (darrera consulta: 28 de juny de 2017).



FIGURA 2. Arqueta-reliquiari de la Santa Sandàlia procedent de Santa Maria de Bellpuig de les Avellanes. Museu de Lleida: diocesà i comarcal (inv. 3972). Cap a 1400. Foto: Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

en la seva totalitat. Totes les cares —exceptuant la base— presenten una rica decoració amb figures humanes, motius vegetals i animals. A la cara frontal hi apareix una parella galant, ell fent una lleugera genuflexió, i ella corresponent a la salutació i sostenint un filacteri. Als laterals (fig. 3) i la part posterior (fig. 4) trobem àguiles entre branquillons vegetals amb filacteris on encara es poden llegir algunes de les inscripcions, com una que diu «Per amor sou». A la tapa (fig. 5) hi apareixen dues parelles de personatges envoltats de brots vegetals, a més d'una cinquena figura que s'ha ubicat de forma invertida als anteriors. La restauració que s'ha dut a terme al Museu de Lleida: diocesà i comarcal —a càrrec de Núria Gilart— ha tret a la llum un detall important que abans de la intervenció no s'apreciava. Es tracta de la mà d'aquest cinquè personatge, al palmell de la qual hi apareix un petit objecte circular que sembla un anell. Aquest detall, com veurem, és força excepcional.

L'arqueta presenta als cantells del buc planxes de llautó repussades amb decoracions que mostren inscripcions amb lletres gòtiques, les quals no permeten cap lectura coherent. L'interior de l'arqueta es troba revestit per un teixit de lli de color blau, decorat amb estels pintats en blanc. Es tracta d'un folre interior d'època, malgrat que els estels hagin pogut ser repintats o repassats en alguna restauració posterior. A l'interior es conserva un pany de ferro que no és l'original, ja que era habitual que aquest tipus d'arquetes el duguessin a l'exterior i que es tanqués amb un pestell. De fet, a la part externa de la cara frontal encara es detecten restes d'una restauració antiga que ha intentat dissimular la pèrdua del pany pri-



FIGURA 3. Laterals de l'arqueta-reliquari de la Santa Sandàlia.
Foto: Museu de Lleida: diocesà i comarcal.



FIGURA 4. Part posterior de l'arqueta-reliquari de la Santa Sandàlia.
Foto: Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

mitiu. A primer cop d'ull, l'arqueta no presenta marques d'haver dut agafadors laterals, però a la tapa sí que en queden. Un altre element que ha desaparegut són les potes, habituals en altres peces similars conservades.

Quant a la filiació, es tracta d'una producció barcelonina del primer gòtic internacional, a cavall dels segles XIV i XV, d'acord a un tipus ben conegut gràcies als estudis d'especialistes com Jaume Barrachina o Eva Pasqual.⁵⁶ Els darrers treballs



FIGURA 5. Tapa de l'arqueta-reliquari de la Santa Sandàlia.
Foto: Museu de Lleida: diocesà i comarcal.

parlaven d'una cinquantena d'exemplars conservats entre museus i col·leccions particulars,⁵⁷ però l'aparició recent en comerç de diversos exemplars inèdits, a més de la localització en museus d'altres fins ara no coneguts, com una arqueta del Museu de l'Ermitage de Sant Petersburg, fa necessari l'increment del cens. Altres, en canvi, encara es conserven a les seves esglésies d'origen, com la de la catedral de Sainte Anne d'Apt (Vaucluse, França), que palesa la difusió d'aquestes produccions en zones adjacents a la Catalunya Nord; o les dues de l'església de San Román de Hornija, a Valladolid, que atesten la seva arribada a territori castellà.

⁵⁶ Vegeu, sense ànim d'exhaustivitat pel que fa al recull bibliogràfic, Jaume BARRACHINA, «El moble català d'ús domèstic», a *Moble català*, Barcelona, 1994, p. 35-37, i les fitxes catalogràfiques que diferents autors signen en la mateixa publicació (cat. 3, 10-17 i 20); Eva PASCUAL, «El moble medieval: els materials i les tècniques», a *El moble medieval a la Corona d'Aragó*, Barcelona, 2006, p. 56; Eva PASCUAL, «Les arquetes», a *L'art gòtic a Catalunya. Arts de l'objecte*, Barcelona, 2008, p. 310-312. Des d'un punt de vista interpretatiu, en relació amb les inscripcions i temes, vegeu Maria Paz AGUILÓ, «Imágenes y textos: la transmisión de la antigüedad clásica a mediados del siglo XV», a *XV Congrés Nacional d'Història de l'Art (CEHA). Models, intercanvis i recepció artística (de les rutes marítimes a la xarxa)*, Palma, 2008, vol. I, p. 29-36.

⁵⁷ Pel que fa als museus, se'n conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museu de Lleida: diocesà i comarcal, Museu del Cau Ferrat de Sitges, Museu Episcopal de Vic, Museu del Disseny de Barcelona, Museu de Saragossa, Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, Musée Borely de Marsella, British Museum, Kunstgewerbemuseum de Berlín, Museum für Angewandte Kunst de Frankfurt, o al Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg.

Es té coneixença que algunes de les conservades actualment en museus també troben origen en esglésies, com les tres del Museu de Lleida: diocesà i comarcal.⁵⁸ Passa el mateix amb la conservada al Museo de Zaragoza (inv. 15296),⁵⁹ de la qual és sabut que procedeix de l'església de San Lorenzo de la mateixa ciutat.

Aquest tipus d'arquetes s'han associat al treball d'un taller barceloní que les comercialitzava com peces amatòries que el nuvi regalava a la núvia en el moment del casament. Així s'atesta en la que aquí presentem, que llueix una inscripció en què llegim «Per amor sou», i en què una de les figures duu un anell a la mà. Aquestes arquetes són, per tant, obres vinculades al món profà i a la intimitat de les relacions humanes. En ser objectes preuats i valuosos, alguns exemplars van acabar sent donats a esglésies i edificis religiosos, on van adquirir un nou ús, el d'hostatjar relíquies. La seva exclusivitat i valoració estètica va determinar aquest reaprofitament, en el marc d'un fenomen que va afectar altres tipus d'arquetes, com les també catalanes efectuades amb planxes de llautó. La presència d'arquetes de pastillatge en esglésies de les nostres contrades la va atestar de primera mà mossèn Josep Gudiol i Cunill. Ho va fer a la memòria que va presentar a l'Institut d'Estudis Catalans després de la missió històrico-arqueològica al Pirineu del 1907, en la qual afirmava que:

«En diferents iglesies poguerem veurerhi capcetes reliquiers, de les que tant servien com à objecte liturgich en nostres temples, com à cofret per guardarhi els joyells y vels de les dames. Sant Climent de Tahull ne té una decorada ab relleus de pasta dorada y policromada, figurant aguiles y fullatges, y la parroquial d'Areny, ne té altre ben aperduada, les dues atribuhibles a finals del segle XV. La citada iglesia de Tahull y la de Bohi ne tenen altres dues y ab restes de policromia de caracter gotich».⁶⁰

Si recuperem la ja citada descripció de Caresmar de l'arqueta que hi havia a Bellpuig de les Avellanes a mitjan segle XVIII, veurem que es pot associar sense problemes al tipus de pastillatge al qual ens estem referint.⁶¹ El canonge avellanenc ens descriu una arqueta que tant pel que fa a la tècnica, dimensions, motius decoratius, tela blava de l'interior o les planxes de llautó dels cantells, coincideix de manera fidel amb el model apuntat. És aquest darrer element, emperò, el de les planxes, el que permet la identificació de l'arqueta ingressada al Museu de Lleida:

⁵⁸ Una (inv. 40) va ingressar a l'antic Museu Diocesà procedent de la parròquia de Buira (Ribagorça, Osca). La segona (inv. 41) ho va fer des de la parròquia de Sant Adrià, al terme de Gorp de la Conca, avui agregat al municipi de Tremp. De la tercera (inv. 42), que no presenta la qualitat de les anteriors, se'n desconeix la procedència, però és evident que va ingressar des d'alguna de les parròquies del bisbat de Lleida.

⁵⁹ E. PASCUAL, «Les arquetes...», p. 311 (reproduïda a color al desplegable que segueix a la pàgina 336 del mateix volum).

⁶⁰ Recollim la cita de Milagros GUARDIA i Imma LORÉS, *El Pirineu romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*, Lleida, 2013, p. 104-105.

⁶¹ L'associació entre la descripció de Caresmar i aquest tipus de produccions ja va ser apuntada per F. FITÉ, «Els inicis...», p. 165.

diocesià i comarcal amb la descrita per Caresmar. Al manuscrit conegut com *De Rebus*,⁶² conservat actualment a l'Arxiu del Monestir de Bellpuig de les Avellanes i que explica la història d'aquest centre religiós,⁶³ l'erudit va incloure, juntament amb la descripció, un dibuix de les lletres que apareixien a les planxes de llautó dels cantells de l'arqueta (fig. 6). La transcripció que va efectuar Caresmar, que era un expert paleògraf i, per tant, cal considerar completament fidedigna i fiable, coincideix plenament amb el conjunt de lletres gòtiques que apareixen a l'arqueta del Museu de Lleida. Tant a l'arqueta com al dibuix, hi veiem alguna «a», «o», «n», «s», «p» i «l» en seriació, però cap lectura lògica sembla possible. El més destacat és que l'ordenació de les lletres al dibuix de Caresmar troba el seu paral·lel en alguna de les planxes del Museu de Lleida (fig. 7).

Aquesta coincidència, per tant, és l'argument per defensar la identificació de l'arqueta del museu lleidatà amb la conservada segles enrere al monestir de Bellpuig de les Avellanes. S'ha de tenir present, a més, que cap de les decoracions de les planxes de les arquetes conegudes fins a dia d'avui coincideix amb la que veiem a les de la nostra arqueta. Trobem planxes amb sanefes que imiten cors amb una mena d'estels a l'interior, altres on es pot llegir la inscripció «Amor, mercè, si us plau», o plaques amb sanefes amb motius geomètrics en forma d'aspa combinats amb retícules i puntejats, entre altres.⁶⁴ Cap d'elles, emperò, té motius epigràfics com els descrits per Caresmar o els representats a l'arqueta del Museu de Lleida.

En el cas de la relíquia i l'arqueta de Bellpuig de les Avellanes, no conservem cap notícia o document que permeti associar-les al comte Pere II d'Urgell. Com ja hem apuntat més amunt, la tradició domèstica relaciona l'arribada de la santa despulla amb el comte Ermengol VIII i el saqueig de Constantinoble de 1203. El

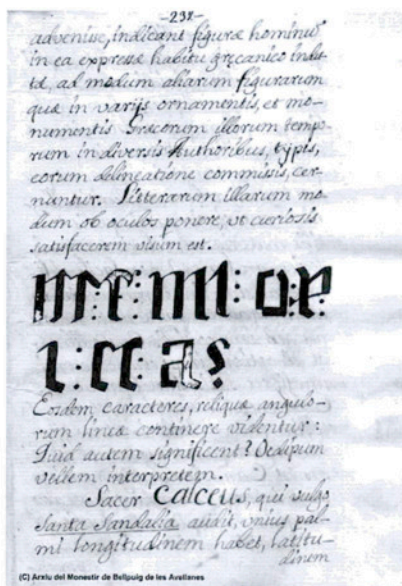


FIGURA 6. Jaume Caresmar, *De rebus*, Arxiu del Monestir de Bellpuig de les Avellanes, f. 237. Foto: Arxiu del Monestir de Bellpuig de les Avellanes.

⁶² La traducció al castellà d'aquest manuscrit va ser publicada per Eduardo Corredra a J. CARESMAR, *Op. cit.*, *passim*.

⁶³ Arxiu del Monestir de Bellpuig de les Avellanes (AMBA), *De rebus*, caixa 17, llibre 36, f. 237.

⁶⁴ E. PASCUAL, «Les arquetes...», p. 312.



FIGURA 7. Comparativa entre el dibuix de Jaume Caresmar i les planxes de l'arqueta.

primer a esmentar-ho va ser un cronista de l'orde dels premonstratesos, José Esteban Noriega, a qui després van seguir altres, entre ells Caresmar.⁶⁵ Certament, aquesta és una possibilitat plausible, atès que el saqueig de l'antiga capital de l'Imperi Bizantí va posar en circulació per tota l'Europa cristiana un conjunt impressionant de relíquies que van trobar nous emplaçaments en infinitat d'esglésies del món occidental.

Amb tot, no podem descartar que l'arribada de la relíquia a Bellpuig de les Avellanes es produís més endavant, i que el donant pogués ser, en realitat, un comte d'Urgell posterior. Ens ho fa sospitar la cronologia de l'arqueta, que ens porta fins a finals del segle XIV o inicis de la següent centúria. Són els anys de govern del comte Pere II d'Urgell, un personatge a qui cal suposar una íntima relació amb el món de les relíquies i amb importants contactes internacionals que li podien permetre tenir accés a regals diplomàtics

de nivell, com podien ser luxosos i valuosos joiells, o relíquies de gran rellevància. Ho hem vist en relació al portapau del monestir de Sixena i la relíquia de la túnica de Crist que hostatjava, i el cas de la sandàlia mariana de Bellpuig de les Avellanes podria entendre's en un context similar. Ambdues eren relíquies molt rellevants i no estaven a l'abast de qualsevol, però sí per a algú emparentat directament amb la família reial i del qual sabem que va participar en alguna missió diplomàtica important al nord d'Itàlia.⁶⁶ Sabem, igualment, de l'estreta relació de la seva família amb la del duc de Berry, a l'entorn del qual circulaven objectes i relíquies d'aquest tipus. En aquest sentit, Jeanne de Boulogne, segona muller de Jean de Valois (1340-1416), duc de Berry, era filla d'una neboda de la comtessa Cecília de Comenge, mare del comte Pere. Per tant, la mare de la duquessa de Berry i el comte Pere d'Urgell eren cosins germans. D'aquesta relació també en va quedar testimoni en una espectacular creu d'or i pedres precioses que havia estat propietat del duc de Berry i que posteriorment va passar a mans del comte Pere.⁶⁷

⁶⁵ J. CARESMAR, *Op. cit.*, p. 97 i 109.

⁶⁶ A. VELASCO i F. FITÉ, «Els comtes...», p. 71, nota 89.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 73. La relació de la família comtal amb els ducs de Berry la documentem poc després de l'ensulsiada del 1413, ja que veiem a Isabel i Margarida, muller i mare del comte Pere, demanant reiteradament ajuda i auxili a la duquessa de Berry. Vegeu Virgínia COSTAFREDA, «La infanta Isabel, darrera comtessa d'Urgell, i la seva relació amb els Ardèvol de Tàrraga», *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, núm. 27 (2013), p. 145-146.

Les relíquies marianes van ser de les més sol·licitades i venerades pels fidels, atesa la seva escassetat. Igual que el seu fill, Maria va ascendir al cel en cos i ànima, amb la qual cosa no van quedar gaires testimonis físics del seu cos a la terra, exceptuant gotes de llet del seu pit de quan va alletar Jesús a Betlem, a més de cabells i ungles. La resta de relíquies marianes que tenim documentades són fragments de la seva indumentària, com el vel, algunes sandàlies o pedretes de la tomba on va ser sebollida. Només per esmentar-ne algunes de les que atestem arreu del territori català, el 1032 es documenten a Santa Maria de Ripoll restes de la camisa de Maria, on també es conservaven alguns dels seus cabells i pedres del seu sepulcre. Cal destacar també la cinta de la Seu de Tortosa, un cingol documentat des del segle XIII i encara avui conservat, al qual s'assignaven funcions terapèutiques especialment adreçades a les dones en l'hora d'infantar. A l'àrea de Lleida també es veneraven restes del cinturó marià, a Sant Pere d'Àger i al monestir de Lavaix. Altrament, el rei Pere el Cerimoniós sabem que tenia una camisa de Maria, mentre que un monarca posterior, Ferran d'Antequera, posseïa una pinta. N'hi hauria moltes altres, tal com ha recollit en un estudi recent Marta Crispí.⁶⁸

Pel que fa a les sandàlies marianes, a França en trobem diverses, però a Catalunya el cas de les Avellanes és gairebé únic. Tenim documentat el fragment que hi havia al reliquiari de Tost (Museu Episcopal de Vic), un receptacle igualment vinculat a les terres de Lleida. Procedeix de Sant Martí de Tost (Alt Urgell) i va esdevenir la lipsanoteca dipositada a l'altar de l'església en el moment de consagració el 1040. Les relíquies emprades en aquesta consagració havien estat un regal de l'abat Oliba a Arnau Mir de Tost, vassall dels comtes d'Urgell. Oliba, segurament, va obtenir aquestes relíquies en un dels dos viatges a Roma que havia fet anys abans.⁶⁹

A França, en canvi, es documenten alguns exemples més. La sabata mariana més coneguda era la que es venerava al monestir de Notre Dame de Soissons (Picardia, França), el denominat *Sant Soulier*.⁷⁰ Apareix esmentada a les *Cantigas* d'Alfons X el Savi, segons llegim al manuscrit de l'Escorial (cantiga núm. 61). També se'n trobaven a Saint Flour i Notre Dame de Puy en Velay (Auvèrnia), el burg de Saint Jacques a la Savoia, Notre Dame de Rodez (Midi Pyrénées), entre altres.⁷¹ N'hi havia una a Beaucaire, al Llenguadoc,⁷² mentre que al reliquiari de

⁶⁸ Marta CRISPÍ, «Relíquies i devoció mariana en la Catalunya medieval», a Francesca ESPAÑOL i Francesc FITÉ (eds.), *Hagiografia peninsular en els segles medievals*, Lleida, 2008, p. 115-134. Cfr. F. ESPAÑOL, *La Vera Creu...*, p. 72-73.

⁶⁹ Francesc FITÉ I LLEVOT, «Arnau Mir de Tost i el culte a les relíquies: un exponent pirinenc en la promoció dels santuaris», *Urgellia*, núm. 16 (2006-2007), p. 511-549; Judit VERDAGUER, «Catalogació de les obres», a *El cel pintat. El baldaquí de Tost*, Vic, 2008, p. 76-79, cat. 1-4.

⁷⁰ Anne L. CLARK, «Guardians of the Sacred: The Nuns of Soissons and the Slipper of the Virgin Mary», *Church History*, vol. 76, núm. 4 (2007), p. 724-749.

⁷¹ Una de les tradicions domèstiques conegudes deia que havia arribat a Soissons a través d'una donació de Carlemany. Les cròniques del monestir recullen també com els malalts que recuperaven la salut tornaven a l'església monàstica durant nou dies per venerar-la i besar-la, i que els pelegrins habi-

l'església de Montbrison (Loira), es custodien actualment diferents relíquies, entre elles, una de la sabata de Maria.⁷³ Una altra de més devoció va ser la del santuari de Loreto (Itàlia), de la qual es van treure algunes «justes mesures» que reproduïen les seves mides, com la que es conserva al santuari de Nostra Senyora de Cura (Randa, Mallorca).⁷⁴

Si tornem a Bellpuig de les Avellanes, malgrat l'absència de dades que relacionin de forma directa el comte Pere amb la sandàlia i l'arqueta de Bellpuig de les Avellanes, la combinació entre un objecte amb aquelles característiques i la relíquia remet al cas que hem vist en relació amb l'església de Vilanova de Meià, on també hi havia una arqueta de característiques molt peculiars que hostatjava santes despulles i que la tradició deia que havia estat donada per un membre del casal urgellenc. Crida l'atenció, a més, que tots dos embolcalls es corresponguin amb manufactures pròpies del temps de Pere II d'Urgell. Tot indica, per tant, que en ambdós casos ens trobem davant donacions anàlogues en les formes i el contingut, amb la qual cosa pren sentit l'opció que el comte Pere fos el protagonista. Igualment, és revelador que la tradició domèstica de Bellpuig de les Avellanes esmenti que la relíquia fou un regal del comte Ermengol VIII, una possible deformació de la memòria del donant veritable amb la voluntat de fer recular la donació uns segles, és a dir, prestigiar-la en antiguitat i acostar-la als moments fundacionals del monestir.

En aquest context, és oportú recordar la relació que el comte Pere i la seva muller mantenien amb Bellpuig de les Avellanes,⁷⁵ un vincle que es remuntava a les anteriors nissagues de la casa comtal, com la dels Ermengols. La prova més manifesta és el cèlebre panteó funerari erigit en temps d'Ermengol X, els sepulcres del qual avui es conserven al museu dels *Cloisters*, a Nova York.⁷⁶ Un cop la casa

tualment s'enduen testimonis físics que haguessin estat en contacte amb la relíquia, com trossets de fusta o terra que podien ser efectius amb aquells malalts que no es poguessin desplaçar. Altres cops anaven més enllà, com és el cas d'una dona que va anar a Soissons i va besar la relíquia amb tant desig que va emportar-se'n un fragment amb les dents. Vegeu Maria Luisa MARTÍN ANSÓN, «El culto de las reliquias en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval*, núm. 24 (2011), p. 211-214.

⁷² Jean-Marie MAYEUR et al. (dir.), *Le temps des confessions (1530-1620/30) (Histoire du Christianisme des origines a nous jours*, vol. VIII), París, 1992, p. 974, nota 2.

⁷³ F. RENON, *Chronique de Notre-Dame-d'Espérance de Montbrison*, Roanne, 1847, p. 255.

⁷⁴ «De peus i relíquies virtuals a partir del Peu de Rocapervera», a *Piscolabis Librorum* [en línia] <<http://librorum.piscolabis.cat/2009/03/de-peus-i-reliques-partir-del-peu-de.html>> (darrera consulta: 28 de juny de 2017).

⁷⁵ Una notícia que justifica la relació del comte amb el monestir la trobem al seu testament de 20 de maig de 1408, en el qual va fer una deixa de dos ciris, amb un pes de vint lliures de cera cadascun, perquè cremessin a les misses des de la consagració fins que l'oficiant acabés. Vegeu D. MONFAR, *Op. cit.*, vol. II, p. 272.

⁷⁶ Francesca ESPAÑOL, «El panteó dels comtes d'Urgell al monestir de Bellpuig de les Avellanes», a *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració de l'estil*, Barcelona, 2007, p. 80-86; Gener GONZÁLEZ, *Història del panteó dels comtes d'Urgell. Els sepulcres del monestir de Bellpuig de les Avellanes*, Lleida, 2007.

d'Aragó es va fer amb el comtat (1314), la relació va continuar i, segurament, es va magnificar. La mostra més evident és la residència que els comtes es van fer construir allà mateix, tot cercant recer físic i espiritual. El monestir era, des del punt de vista religiós —i també simbòlic, ja que s'hi conservava i s'enaltia la memòria dels comtes pertanyents a la nissaga anterior—, un dels enclavaments de poder més importants del comtat. El palau comtal es va erigir de forma annexa a les dependències monàstiques, però ens és molt mal conegut per la manca de vestigis.⁷⁷ Ignorem el moment precís de la seva construcció, però la contínua emulació per part del comte Pere de les empreses artístiques del seu cosí Martí l'Humà, podria indicar que la residència es va aixecar amb la mateixa voluntat que el monarca va construir el seu palau al monestir de Poblet.⁷⁸ Aquesta presència del comte Pere a Bellpuig de les Avellanes va poder afavorir, a més, l'arribada d'altres obres artístiques de nivell, com l'escultura de la Mare de Déu i el Nen executada per Bartomeu de Robió, avui custodiada al Museu de Lleida: diocesà i comarcal (inv. 3772).⁷⁹ Tot plegat atorga un rerefons contextual a l'arribada al monestir de la Santa Sandàlia i l'arqueta que l'hostatjava.

Un copó per al comte Pere II d'Urgell

El comte Pere, igual que el seus cosins Joan I i Martí l'Humà, va ser un gran amant dels joiells, religiosos i profans, executats amb materials nobles com l'or i l'argent, i completats amb perles, pedres i altres materials que contribuïen a la seva lluentor i efecte fascinant. El ja esmentat portapau del monestir de Sixena és l'exemple paradigmàtic del conjunt d'objectes d'orfebreria religiosa o civil, i joieria, que van passar per les seves mans o que van integrar el tresor comtal. Avui, malauradament, només conservem unes poques descripcions i algun inventari d'aquests béns preuats, dels quals els seus hereus es van veure obligats a desprendre-se'n en el context de l'enfrontament amb Ferran d'Antequera que va acabar amb la desgràcia familiar i la desaparició del comtat.⁸⁰ Aquests documents ens emplacen, parcialment, davant l'entorn de luxe que envoltava el comte Pere, el qual es reflecteix en una sèrie de referències que, llegides en el seu conjunt, indiquen fins a quin punt era important el seu tresor de joiells i objectes de prestigi. Així, la presència d'aquest tipus de produccions entre les possessions del comte ens parla no només del seu gran poder econòmic o de l'exquisit gust del que feia gala i de la sofisticació

⁷⁷ F. FITÉ, «Els inicis...», p. 135; Francesc FITÉ, «El monestir de Santa Maria de Bellpuig de les Avellanes: l'arquitectura d'època medieval i les transformacions del segle XVIII», a *Bellpuig de les Avellanes i la introducció dels canonges premonstratsos a la Península Ibèrica*, en premsa.

⁷⁸ A. VELASCO i F. FITÉ, «Els comtes...», p. 80.

⁷⁹ Sobre aquesta imatge, vegeu Francesca ESPAÑOL, «Mare de Déu de Bellpuig de les Avellanes», a *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Lleida, 2003, p. 332-334.

⁸⁰ A. VELASCO i F. FITÉ, «Els comtes...», p. 71-75.

de la seva cort, sinó també de les relacions internacionals que li van permetre fer-se amb aquests objectes.

Una de les obres més espectaculars que es descriu en un d'aquests documents, l'inventari de joiells aixecat el 1413 al «Castell Formós» de Balaguer després de la rendició del comte Jaume el Dissortat, fill del comte Pere, era una «fontana dau-rada ab III lehons en los peus e ab un orifany sobre en lo cap lo qual porta un cast-ell ab diverses besties ab son smalts d'Urgell». ⁸¹ La descripció permet deduir que ens trobem davant d'una d'aquelles fonts de sobretaula, estructurada en diferents pisos, de la quals brollava l'aigua gràcies a ginyes hidràulics, com és el cas del cèlebre *Castell d'Amor* de Pere el Cerimoniós, ⁸² una joia de la qual ens han pervingut al-gunes descripcions que la fan coincidir pel que fa a l'estructura amb el joiell pro-pietat dels Urgell. No s'ha conservat, ni la del comte Pere ni la del seu oncle, però de ben segur que es tractava de peces similars al reliquiari de la Santa Espina que va ser propietat del Duc de Berry (British Museum), o la font de sobretaula que es custodia a The Cleveland Museum of Art. La darrera, realitzada en plata i es-malts a París cap a 1320-1340, també s'estructura en diferents nivells. ⁸³ Es tracta d'un tipus d'objecte a l'abast de ben pocs, i que a la documentació acostuma a apa-rèixer associat a entorns reials o nobles. Molts cops presentaven mecanismes au-tòmats per fer brollar aigua, vi o substàncies oloroses per sorprendre els convidats. ⁸⁴

En el cas de la font del comte Pere aquest enginy hidràulic s'associava a la seva persona i a la nissaga comtal a través de l'heràldica. La presència de les seves armes en peces d'orfebreria de la seva propietat devia ser habitual, atès que en l'inventari de 1413 esmentat més amunt hi apareixen més objectes que lluien les seves divises personals o les genèriques del comtat d'Urgell. Aquest ús de les armes privatives a les seves empreses artístiques va ser una constant i el trobem, fins i tot, en els atuells ceràmics manisers de la vaixel·la del «Castell Formós». ⁸⁵ Al territori del comtat, a més, han quedat diversos testimonis d'obres destinades a parròquies que presenten, combinats, els emblemes heràldics del matrimoni integrat per Pere i Margarida, com el retaule d'Albesa, ⁸⁶ executat en pedra policromada, o les pintures

⁸¹ Vegeu el contingut d'aquest document a Andrés GIMÉNEZ, *Don Jaime de Aragón. Último conde de Urgel*, Barcelona, 1901, p. 359-360, doc. CLXXXVIII; A. VELASCO i F. FITÉ, «Els comtes...», p. 94.

⁸² Anna MOLINA, «El <Castell d'Amor> de Pedro IV de Aragón. Literatura en la orfebreria de la mesa real», *Anales de Historia del Arte*, núm. 24 (2014), p. 357-371. Cfr. Alberto RECHE, «*Noverint universi quod ego, Guillelmus Morey...*»: *Un acercamiento biográfico a la relación entre élites urbanas, ambientes reales y guerra marítima a mediados del siglo XIV*, tesi doctoral, Bellaterra, Universitat Au-tònoma de Barcelona, 2015, p. 340-342.

⁸³ Stephen N. FLIEGEL, «The Cleveland Table Fountain and Gothic Automata», *Cleveland Studies in the History of Art*, núm. 7 (2002), p. 6-49.

⁸⁴ A. MOLINA, *Op. cit.*, p. 357-371.

⁸⁵ A. VELASCO i F. FITÉ, «Els comtes...», p. 75.

⁸⁶ Francesc FITÉ, «Els cancellers de l'Estudi General de Lleida i la promoció artística: l'exemple del bisbe Guerau de Requesens, fundador de la capella de l'Epifania de la Seu Vella de Lleida», *Lam-bard. Estudis d'art medieval*, vol. XX (2008), p. 61-90.

murals de Sant Miquel de Montmagastre.⁸⁷ En altres objectes propietat del matrimoni, tanmateix, només hi campejava l'heràldica dels Monferrato, la qual cosa va fer que Pere, al seu testament, manés que fossin lliurats a la seva muller.⁸⁸

De tot plegat pot deduir-se que el matrimoni va fer segurament el mateix amb objectes d'orfebreria que acabaria donant a esglésies del comtat o d'altres territoris. A part de les obres que van arribar a les seves mans a través de la cultura de la presentalla, o de les que potser encarregaren a tallers forans, fins avui no conservàvem informació sobre la relació que el comte Pere i Margarida de Montferrato van mantenir amb el món de l'orfebreria i els seus tallers de producció. És molt possible que algunes de les peces d'ús profà que empraven en la seva quotidianitat, o les que formaven part de les vaixelles d'aparat de les seves residències, fossin encarregades a tallers barcelonins. Sense descartar que aquests mateixos obradors els subministressin peces molt més sumptuoses i complexes com l'esmentada font de sobretaula, és fàcil que altres les aconseguissin per la via diplomàtica i les relacions internacionals, o a través de mercaders forans actius a la Corona d'Aragó.⁸⁹ Altres vegades, l'accés a aquest tipus d'objectes es devia produir a través dels empenyoraments reials, com quan Martí l'Humà va haver de cedir un important conjunt de joells i relíquies del Palau Reial Major el 1398, i que després li va costar recuperar pels impediments posats pel comte Pere i el seu fill Jaume, que no volien lliurar-los si el rei no redimia la penyora amb els diners corresponents.⁹⁰

Cal deduir que les peces d'ús litúrgic més comunes les encarregarien a obradors catalans. El cas del portapau de Sixena, obrat en algun dels prestigiosos tallers parisencs de cap a 1400 especialitzats en l'aplicació d'esmalts «sur ronde-bosse d'or»,⁹¹ seria una excepció que s'explicaria per la voluntat de regalar un objecte excepcional —i que contenia una relíquia encara més rellevant— al centre religiós on havia professat la seva filla Isabel, amb la voluntat de prestigiar la família i con-

⁸⁷ A. VELASCO i F. FITÉ, «El comte...», p. 133-143.

⁸⁸ D. MONFAR, *Op. cit.*, vol. II, p. 274.

⁸⁹ En el cas del comte Pere, l'únic document que el relaciona amb aquest tipus de mercaders és un del 1408 relacionat amb Pere d'Àries, a qui que el comte li havia encarregat uns cordovans granadins amb les seves armes (A. GIMÉNEZ, *Op. cit.*, p. 237-238, doc. XLVIII; A. VELASCO i F. FITÉ, «Els comtes...», p. 75). Sobre aquest tipus de mercaders a l'època del comte Pere, vegeu Joan DOMENGE, «Argenteries i marxants de "coses de grans preus" a la cort d'Aragó (ca. 1380-1420)», a Sophie BROUQUET i Juan Vicente GARCÍA MARSILLA (eds.), *Mercados del lujo, mercados del arte. Els gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, València, 2015, p. 359-398.

⁹⁰ A. VELASCO i F. FITÉ, «Els comtes...», p. 72. Publica els documents Anna M. ADROER, *El palau reial major de Barcelona*, Barcelona, 1979, p. 115-117, docs. 201 i 208.

⁹¹ Joan DOMENGE, «Los esmaltes sur ronde-bosse en los reinos hispánicos ca. 1400. Exordio para un corpus», a *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, núm. 15 (2003), p. 89-134; Joan DOMENGE, «<Iocalia ornamentaque cappellae et alia pretiosissima bona>. Orfebreria a Catalunya a l'entorn del 1400», a *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, 2012, p. 65; Joan DOMENGE, «Circulation d'objets, d'orfèvres et de techniques: l'émail en ronde-bosse en Espagne autour de 1400», a Jacques DUBOIS, Jean-Marie GUILLOUËT i Benoît VAN DEN BOSSCHE (dirs.), *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique*, París, 2014, p. 141-162.

gratular-se amb la comunitat. Pel que fa als objectes comuns de la celebració de la litúrgia, no es coneixen notícies de peces d'orfebreria que Pere i Margarida haguessin llegat a parròquies del comtat o d'altres indrets, però sí que se'n conserva alguna relacionada amb induments litúrgics. És el cas d'una referència del 1488 que trobem en un inventari de la sagristia de la Seu Vella de Lleida, en què s'esmenten «una capella de vellut negre per als aniversaris forrada de tela negra ab ses dalmatiques ab dues stoles e tres maniples floquades ab seda vermella ab senyal de compte de Urgell e de la comptesa».⁹² És aquesta menció a l'heràldica de la comtessa la que ens fa pensar en una possible vinculació de Pere i Margarida, tot i que no pot descartar-se que el tern fos llegat per uns comtes d'Urgell anteriors.

Aquest tipus de donacions per part del matrimoni devien ser habituals. Ho demostraria una petita despulla tèxtil que ens ha pervingut, a més d'alguna referència documental més. Pel que fa a la primera, es tracta d'un fragment d'escapulari de casulla (47 x 20 cm) (fig. 8), el qual ha aparegut en comerç en data recent. Va ser subhastat a Lamas Bolaño (Barcelona) a la venda del passat 12-14 de maig de 2015 (lot 681), en què fou adquirit per la Generalitat de Catalunya i dipositat al Museu de la Noguera (Balaguer). Mostra brodada la representació d'un sant a sota d'un arc de mig punt rebaixat que se sosté sobre dos capitells o mènsules. El sant, de difícil identificació, sosté un llibre a la mà esquerra, mentre amb la dreta beneeix. L'estil apunta vers una cronologia d'inicis del segle XVI, però hi destaca la presència a la part superior d'un escut caironat dimidiat amb les armes d'Aragó i Urgell. Tenint en compte que aquestes armes es van deixar d'emprar amb la desaparició del comtat el 1413, és molt possible que calgui associar a algun dels comtes anteriors a aquesta data, segurament Pere. Aquesta peça d'indumentària, per tant, podria ser el resultat de l'apedaçament i unió d'elements tèxtils proce-



FIGURA 8. Fragment d'escapulari de casulla. Museu de la Noguera (Balaguer). Inicis del segle XVI. Foto: Museu de la Noguera.

⁹² A. VELASCO i F. FITÉ, «Els comtes...», p. 76.

dents de diferents peces, o bé que una obra del segle XV fos àmpliament modificada temps després respectant-ne l'emblema heràldic.

Un cas similar el trobem en una referència inèdita relacionada amb Santa Maria del Pi, on un inventari del 1508 descriu un conjunt d'induments que incloïa «dos collars de seda blava ab perfil entorn de carmesí, brodats d'or ab ymatges de seda ab les armes d'Urgell, ab huns altres scuts al cap, lo camper vermell e les armes blanques, folrats de tela blava».⁹³ És molt possible que aquestes armes siguin les del comte Pere. Com tindrem ocasió d'analitzar amb profunditat més endavant, el comte va fer ús d'una doble heràldica en què es combinaven diferents armes: un primer escut partit amb els pals d'Aragó i l'escacat, a més d'un segon, amb els pals d'Aragó i les armes dels Entença, atès que era senyor de la baronia d'Entença. En el cas d'aquest segon escut, trobem algun cas vinculat al comte Pere en què es combinen gules i argent, esmalts que es podrien correspondre amb el segon emblema que presentaven els collarins documentats a la basílica de Santa Maria del Pi. Amb tot, en el cas de la referència que oferim, la descripció al·ludeix al fet que l'argent apareixia a «les armes», és a dir, a allò representat al camper, i no al cap, que és on apareix en alguns dels escuts dels Entença vinculats al comte Pere.

Aquest mateix inventari és força interessant perquè ens descriu una peça d'orfebreria que també havia estat donació dels comtes d'Urgell: «Item, altre calzer d'argent sobredaurat ab sa patena, tot picat ab fullatges embotits, ab alguns esmalts, ço és, en lo peu hun senyal piquat de les armes de Urgel esmaltat, e en lo botó senyalls reysals smeltats ab una P trenchada, e una coroneta dessobre, e en lo mig de la dita patena ha hun esmalt de la magestat. E pese lo dit calzer, tres marchs, una onza, deu grams».⁹⁴ La descripció no és prou eloqüent com per associar aquest calze directament a una donació del comte Pere d'Urgell, però pagava la pena esmentar-la aquí pel fet de tractar-se d'un objecte que va poder formar part de la mateixa donació que els induments anteriorment descrits. Crida igualment l'atenció la presència en aquest calze d'un senyal reial amb una «P» sobremuntada per una petita corona, la qual potser al·ludiria a Pere el Cerimoniós, oncle del comte Pere.

Sigui o no relacionable aquest calze amb la munificència de Pere II d'Urgell, aquesta notícia ens serveix per parlar d'una peça d'orfebreria litúrgica que, sense

⁹³ «Item dues dalmatigues del dit drap o seda imperial vermell, ab paraments e manegues de brocat sobre brocat vert, e als strems de les manegues hun fres de fil d'or tirat, ab flocadura de seda streta blava als costats, o manegues ab cordons, e flochs blaus, e botó d'or folrada de tela blava, ab lurs camises de drap de li. E dos collars de seda blava ab perfil entorn de carmesí, brodats d'or ab ymatges de seda ab les armes d'Urgell, ab huns altres scuts al cap, lo camper vermell e les armes blanques, folrats de tela blava. E dos maniples del dit drap imperial, ab flocadura ampla als caps de seda blava folrats de tela blava. E una stola del mateix drap, ab flocadura blava folrada de tela blava. E és tot a compliment dels dits vestiments» (Arxiu de la Parròquia de Santa Maria del Pi, *Llibre Negre*, inventari de l'any 1508, f. CCIIIr). Agraïm la cessió d'aquesta informació, així com de la que citem a la següent nota, a Alberto Cortés, sagristà de la Basílica de Santa Maria del Pi.

⁹⁴ Arxiu de la Parròquia de Santa Maria del Pi, *Llibre Negre*, inventari de l'any 1508, f. CLXXVr.

cap mena de dubte, pot relacionar-se amb la seva persona gràcies a la presència de l'heràldica. Es tracta d'un copó d'argent sobredaurat i esmaltat, de gran qualitat, conservat al Museu de l'Ermitage de Sant Petersburg (inv. Φ-3015) (fig. 9), el qual presenta a la base un escut amb les armes del comtat d'Urgell, a més d'un segon escut amb les dels Entença, la doble heràldica, precisament, que el comte emprava a les seves empreses artístiques. L'obra era coneguda per determinades publicacions antigues, però era gairebé inèdita en la historiografia catalana.

Sembla que el copó es va donar a conèixer el 1901 amb la seva participació en una exposició a Londres organitzada pel Burlington Fine Arts Club,⁹⁵ quan era propietat de Thomas David Gibson Carmichael (1859-1926). Aquest polític i administrador colonial escocès va aplegar una important col·lecció en la qual destacaven importants obres d'art medieval, la qual va ser subastada a la seu londinenca de Christie's el 12 de maig de 1902. El copó consta al catàleg de venda amb el número 69, i apareix reproduït a plena pàgina. A la informació relacionada amb la peça es fa constar que havia format part de la col·lecció Stein i que s'havia exhibit a l'exposició abans esmentada.⁹⁶ L'exemplar del catàleg que hem consultat és el conservat al Philadelphia Museum of Art (procedent de la col·lecció John G. Johnson),⁹⁷ en el qual consten anotacions manuscrites relatives als preus de remat i les persones que van adquirir els lots. En el cas de la peça que ens ocupa, consta el nom de «Seligmann», que cal associar a l'antiquari Jacques Seligmann (1858-1923), un dels més importants antiquaris del món, establert a París.⁹⁸ En aquest sentit, als registres de l'Ermitage consta que



FIGURA 9. Copó del comte Pere II d'Urgell. Museu de l'Ermitage de Sant Petersburg (inv. Φ-3015). Cap a 1390-1400. Foto: Museu de l'Ermitage.

⁹⁵ *Exhibition of a Collection of Silversmiths' Work of European Origin*, Londres, 1901, p. 146-147.

⁹⁶ *Catalogue of the Well-Known Collection of Works of Art of the Classic, Medieval, and Renaissance Times, formed by Sir Thomas Gibson Carmichael*, Londres, 1902, p. 24-25, cat. 69.

⁹⁷ En línia a <<https://archive.org/details/cawellk00chri>> (darrera consulta: 28 de juny de 2017).

⁹⁸ Sobre la seva personalitat, vegeu Immaculada SOCÍAS i Dimitra GKOZGKOU, *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte: 1850-1950*, Gijón, 2012.



FIGURA 10. Punxó de Barcelona al copó. Foto: Museu de l'Ermitage.

el copó va ser adquirit l'any 1905 a Seligmann pel Museu de l'Escola de Dibuix Tècnic de Sant Petersburg, és a dir, el Museu del Baró Stieglitz, del qual va passar a l'Ermitage el 1925.⁹⁹ El 1932 l'obra va aparèixer reproduïda a una publicació de Joseph Braun, que el va classificar per primer cop com a obra hispana,¹⁰⁰ però caldrà esperar fins el 1971 per trobar la primera filiació correcta pel que fa al centre de producció,¹⁰¹ ja que fins aquell moment ningú havia identificat el punxó de Barcelona que consta a la base de la peça (+BARCK) (fig. 10). L'únic esment en la bibliografia catalana, pel que sabem, és el que li va dedicar Núria de Dalmaes el 2008, quan va citar-lo de passada en una obra de contingut general en què el relacionava amb el comte Pere i la seva muller a partir de l'heràldica present al peu.¹⁰²

⁹⁹ La pertinença del copó al fons d'aquesta institució s'atesta a M. M. SLIPPENS, *The Baron Stieglitz Museum in St. Petersburg*, tesi de màster, Leiden, Universitat de Leiden, 2014, p. 75.

¹⁰⁰ Joseph BRAUN, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, Munic, 1932, núm. 205, p. 342, làmina 56.

¹⁰¹ E. A. LAPKOVSKAYA, *Applied Art of the Middle Ages in the Collection of the State Hermitage. Artistic Metalwork*, Moscou, 1971, p. 75-76. La peça s'ha publicat amb descripcions més o menys detallades en altres publicacions relacionades amb el museu rus, però sense aportar res novedós, segons ens informa Ekaterina Nekrasova, conservadora d'art medieval del Museu de l'Ermitage, a qui agraïm totes les informacions que ens ha facilitat en relació a la nostra recerca.

¹⁰² Núria de DALMASES, «L'objecte artístic», a *L'Art Gòtic a Catalunya. Arts de l'Objecte*, Barcelona, 2008, p. 74.

El copó, que és d'argent completament sobredaurat, té una alçada de 52 cm i presenta una qualitat i estat de conservació excepcionals, dues qüestions que atorguen transcendència a la seva recuperació per a la historiografia de l'orfebreria catalana, juntament amb el fet que es pugui associar a un promotor artístic tan rellevant com és el comte Pere II d'Urgell. Cal sumar-hi la plasticitat i bellesa escultòrica dels dos àngels que rematen els braços, els quals no troben parió en els exemples fins ara coneguts de la mateixa tipologia, que són força escassos. Aquestes i altres qüestions, en conjunt, obliguen a considerar la peça com una de les mostres més rellevants de l'orfebreria catalana de la baixa edat mitjana.

L'elegant estructura del copó, de mòdul hexagonal i «a sis caires», respon a l'habitual en aquest tipus de peces, amb la base, l'eix central amb el nus, damunt del qual sorgeixen dos braços, i el receptacle eucarístic que corona l'objecte. La base, que és de perfil mixtilini, s'aixeca sobre un repeu motllurat que presenta al seu interior una retícula amb losanges calats i quadrifolis al seu interior. Se sustenta sobre sis lleonets de fosa ubicats sobre petites peanyes, un recurs que retrobem en altres obres catalanes del moment. Aquesta base es subdivideix en sis lòbuls en què s'alternen tres amb decoració vegetal cisellada, de relleu no gaire pronunciat, i tres més amb plaques decorades amb esmalts translúcids. A cadascuna d'aquestes plaques hi trobem àngels sostenint escuts heràldics, les armes dels quals descriurem més endavant (fig. 11). Les figures es retallen sobre un fons blau de tonalitat força intensa, mentre del terra neixen uns branquillons vegetals amb eminent voluntat decorativa. En dues de les plaques els àngels tenants són tres, amb un àngel de mig cos que sosté l'escut per la part superior, i els altres dos, de cos sencer,



FIGURA 11. Escuts heràldics del comtat d'Urgell I del comte Pere a la base del copó. Foto: Museu de l'Ermitage.



FIGURA 12. Plaques esmaltades amb santa Llúcia i sant Jaume el Major ubicades al temple de l'eix central del copó. Foto: Museu de l'Ermitage.

agafant-lo pels laterals. A la tercera placa el nombre d'àngels es redueix a dos. Tots ells vesteixen albes de diferents colors en què s'alternen el morat, el marró, el verd i el blau, finides a la part baixa amb plecs rectilinis que s'acumulen a l'alçada dels peus. La matisada gamma cromàtica de l'esmaltat dels induments és molt delicada, amb reflexos lumínics de tonalitat clara, i contrastos d'ombres a l'interior dels plecs. Les ales dels àngels llueixen una tonalitat verd maragda molt efectista des del punt de vista visual. Les figures, en canvi, no van rebre l'esmalt al coll i el cap, que es configuren simplement a partir del traç dibuixístic de l'orfebre. En aquest sentit, l'anàlisi estilística fa molt evident que una de les plaques —la de l'escut amb les armes plenes d'Urgell— va ser efectuada per una mà diferent de la que va realitzar les altres dues.

En el punt central del peu els lòbuls s'aixequen i d'ells sorgeix l'eix central o canó, que neix d'un cos arquitectònic en forma de temple de secció hexagonal,

amb sis finestrals trilobats separats per contraforts rematats amb pinacles. Cadascun dels finestrals es remata, a més, per arcs conopials coronats per florons i decorats amb frondes a l'extradós. Els finestrals presenten una decoració esmaltada — en un estat més precari que la de les plaques de la base — sobre fons blau en què apareixen representacions de tres sants i tres santes, entre els quals només hem pogut identificar santa Llúcia i sant Jaume el Major (fig. 12). De la motllura que corona aquest cos arquitectònic surt l'eix vertical, que no va rebre decoració i presenta una superfície completament llisa. Aquest eix veu trencada la seva verticalitat per la presència d'un nus central sisavat, bulbós i en forma de magolla, el qual llueix sis aplicacions romboidals decorades amb esmalt blau i un punt central daurat. La superfície decorada d'aquest cos alterna els espais llisos amb tetralòbuls inscrits dins de losanges ratllats, així com finestrals lanceolats invertits igualment ratllats.

Del cos mitjà, just per sobre del nus, arrenquen dos braços serpentejants d'elegant ondulació, decorats en tot el seu perfil amb petites tiges cargolades en forma d'espiral. Aquestes branques culminen en una mena de falsos capitells a manera de palma que serveixen de base a les figures d'àngels que rematen els braços (fig. 13); aquestes van ser executades en fosa i són buides per l'interior. Els àngels sostenen candelers, i han rebut un tractament plàstic molt acurat. Flexionen un genoll i semblen decantar-se cap a un costat, gest que els atorga un cert naturalisme. La simetria de la seva disposició es trenca amb la posició del coll, que fa que cadascun miri cap a una banda. Les túniques que vesteixen destaquen per la preciositat i elegància dels plecs. És igualment interessant el tractament dels cabells, que es lliguen amb una diadema i que llueixen els rínxols i ondulacions pròpies del llenguatge del gòtic internacional. A l'esquena, els àngels presenten ranures en les quals s'acoblen les ales, que es presenten completament desplegades



FIGURA 13. Detall d'un dels àngels candelers que rematen els braços del copó. Foto: Museu de l'Ermitage.



FIGURA 14. Plaques esmaltades amb la Flagel·lació, la Nativitat i la Crucifixió en un dels costats del receptacle del copó. Foto: Museu de l'Ermitage.

i en posició alçada, accentuant la verticalitat de l'objecte. Les plomes es troben completament retallades en el perfil de les ales, les quals mostren a la superfície una decoració efectuada a burí de gran detallisme que, fins i tot, permet apreciar els canons de les plomes.

Just per sobre del punt d'arrencament dels dos braços trobem una petita motllura perlejada que serveix de base a una estructura en forma de palma decorada amb les mateixes tiges cargolades que els braços i que recorren la base del receptacle central o sepulcre, que presenta forma hexagonal. Cadascuna de les cares de la caixa apareix emmarcada per pinacles i arcs conopials decorats amb frondes i rematats amb florons. Els pinacles, a més, es desdoblen en uns petits arcs boterells a través d'uns minsos enllaços. La part superior del sepulcre apareix decorada amb una cresteria de fosa amb formes flordelisades, mentre que els cantells de cadascuna de les plaques que integren la coberta apareixen decorats, novament, amb els elements cargolats ja descrits. Aquestes arestes superiors menen cap a una base de perfil motllurat on destaca una tija perlada, sobre la qual s'aixeca el floró de fosa que remata el copó per la part superior. Les plaques de la caixa central estan totes esmaltades, tant les del sepulcre com les de la tapa. El fons és presidit pel mateix blau intens que apareix a les plaques del peu. Al receptacle trobem tres episodis dels goigs i sengles de la Passió, ubicats en un ordre que no segueix una seqüència

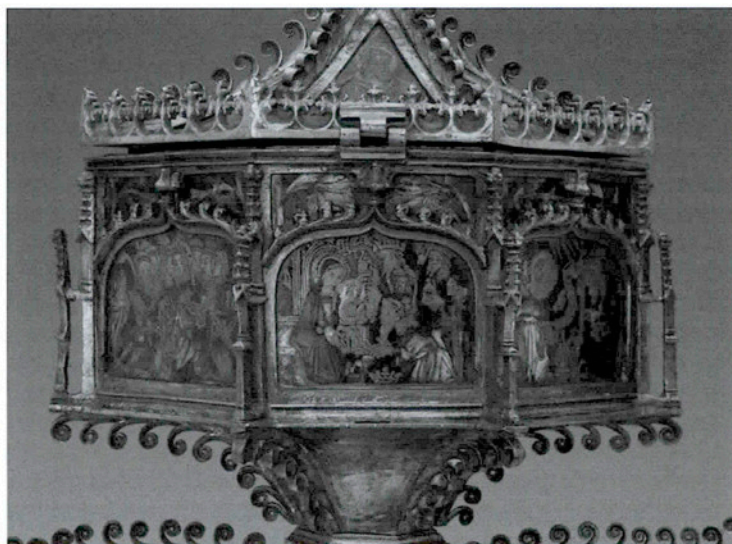


FIGURA 15. Plaques esmaltades amb el Prendiment, l'Epifania i l'Anunciació en un dels costats del receptacle del copó. Foto: Museu de l'Ermitage.

narrativa lògica. Fent una lectura endreçada, l'ordre seria aquest: Anunciació, Nativitat, Epifania, Bes de Judes, Flagel·lació i Crucifixió (fig. 14-15). La frontissa es troba a sobre de la Nativitat, cosa que ens marcava quin és l'anvers i el revers. Les plaques conserven l'esmail transparent en un estat força desigual, ja que ens ha pervingut força bé a la part superior, just per sobre dels arcs, amb uns motius a base de branquillons vegetals similars als que hem vist en descriure les plaques de la base, i que combinen els colors violat, verd i groc. En canvi, l'esmail que decorava la part narrativa de les plaques s'ha perdut en la seva major part.

La coberta del receptacle també mostra decoració esmaltada, en aquest cas, amb sant Pere, sant Pau, sant Andreu i tres apòstols més de difícil identificació perquè no duen els preceptius atributs personals (fig. 16). Totes les figures es retallen sobre el fons blau, on també hi apareixen unes petites rosetes esmaltades en groc. L'estat de conservació de l'esmail en aquesta part és, igualment, desigual. Destaca, tanmateix, un acurat i contrastat tractament del violat en les túniques d'alguns apòstols, amb delicats reflexos de llum blanca. El dibuix, en canvi, és pobre i reiteratiu, amb figures rabassudes de cànon excessivament curt, i amb caps i mans desproporcionades.

Veiem que el relat exposat a les plaques esmaltades del sepulcre insisteix en els episodis de la infància i els darrers moments de la vida de Crist per narrar, així, una



FIGURA 16. Plaques esmaltades amb sant Pere, sant Pau i sant Andreu a la coberta del receptacle del copó. Foto: Museu de l'Ermitage.

història més o menys completa de la Salvació. La iconografia, per tant, és molt escaient per a un objecte que havia de contenir el cos de Jesucrist consagrat durant l'Eucaristia, i que s'havia d'emprar en cerimònies que feien remembrança del seu sacrifici. Alguns episodis, com la Flagel·lació o la mateixa Crucifixió, fan al·lusió al vessament de la sang del Fill de Déu, amb la qual cosa es reforça la funcionalitat litúrgica de l'objecte. Els copons, així com la resta de receptacles destinats a albergar l'hòstia consagrada, mantenen una vinculació simbòlica amb el sepulcre de Crist.



Així, serà habitual que el receptacle central sigui custodiat per àngels que vetllen el sepulcre i que poden sostenir candelers —com és el nostre cas—, encensers o els atributs de la Passió.¹⁰³ Els sants representats al temple de la part baixa del nostre copó, que no sabem si tenen a veure amb les devocions personals del comte Pere, i els apòstols que coronen simbòlicament el discurs expressat al sepulcre, reblen aquesta exposició de marcat signe cristològic.

La consolidació de la tipologia d'objecte que hem descrit coincideix amb el desenvolupament del culte al *Corpus Christi*, festivitat que a Catalunya comença a celebrar-se des del segon decenni del segle XIV.¹⁰⁴ Això va donar lloc a la proliferació d'ostensoris-custòdies, que van patir un procés de monumentalització degut al seu protagonisme cabdal en les processons celebrades per a l'ostentació de l'hòstia.¹⁰⁵ De retruc, es va produir la renovació de les tipologies d'objectes ja existents, com la dels copons, el vas litúrgic en què es custodiaven les formes dins del sagrari un cop consagrades. Els obradors barcelonins van popularitzar un tipus molt concret amb unes característiques molt definides: peu de perfil normalment mixtilini, eix amb temple arquitectònic a la part baixa i nus central, dues branques rematades per àngels de figuració escultòrica,¹⁰⁶ sepulcre o caixa per contenir l'hòstia i remat superior que podia presentar diferents formes. Una d'elles és la de vericle per a la mostració de la forma consagrada, l'absència o presència del qual pot fer variar la denominació de l'objecte entre «copó» o «copó-ostensori».¹⁰⁷

Els exemples coetanis conservats o coneguts que responen al model descrit són relativament nombrosos i acostumen a dur el punxó de Barcelona. Alguns, a més, provenen de les terres de Lleida i de l'entorn del comtat d'Urgell. És el cas dels desapareguts copons-ostensoris de les esglésies de Cubells, datat genèricament al

¹⁰³ Núria de DALMASES, «L'objecte...», p. 74.

¹⁰⁴ Francesca ESPAÑOL, *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc, 1994, p. 91-95; Marisa MELERO, «Eucaristia y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges», *Locus Amoenus*, núm. 6 (2002-2003), p. 21-40; Cèsar FAVA, «El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d'Aragó», *Locus Amoenus*, núm. 8 (2005-2006), p. 105-121; Francesca ESPAÑOL, «Iconografia antisemita», *Lambard. Estudis d'art medieval*, núm. 23 (2012), p. 71-101.

¹⁰⁵ N. de DALMASES, «L'objecte...», p. 73-74.

¹⁰⁶ L'estructura descrita remet a tipologies ja ben conegudes a mitjan segle XIV, com ho demostra el reliquiari de la Vera Creu de la catedral de Girona, que s'aixeca sobre un repeu amb lleonets i presenta un eix central de configuració arquitectònica des del qual sorgeixen dues branques rematades per Maria i sant Joan Evangelista (Núria de DALMASES, «Creu-reliquiari de la Vera Creu», a *Thesaurus. Història i art de l'Església catalana*, Barcelona, 1989, p. 299). Objectes de cronologia anterior, com la Veracreu de l'arquebisbe Joan d'Aragó conservada al tresor de la catedral de Toledo, executada el 1326 en un obrador barceloní (reproduïda a N. de DALMASES, «L'objecte...», p. 64); o el desaparegut copó-ostensori de la catedral de Vic (cap a 1328) (Núria de DALMASES, *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500: aproximació a l'estudi*, Barcelona, 1992, vol. I, p. 284-287, figs. 197-199), ja presenten una morfologia similar de peu i temple a la part baixa de l'eix. Pel que fa l'aparició de les branques o braços en aquest tipus de peces, vegeu Manuel TRENS, *Las custodias españolas*, Barcelona, 1952, p. 70-72.

¹⁰⁷ Per als copons i copons-ostensoris, vegeu N. de DALMASES, *Orfebreria...*, vol. I, p. 283-297, 315-319 i 363-370.

segle XV;¹⁰⁸ i Agramunt, que presentava el punxó de Barcelona i que s'ha situat a mitjan segle XIV.¹⁰⁹ El darrer, emperò, no presentava els braços i la tipologia general és sensiblement diferent. Tampoc presenta braços el copó conservat a Florejachs, datat de forma indeterminada als segles XIV-XV i que al peu llueix l'escut dels Josa.¹¹⁰ Pot citar-se igualment el copó que el mercader Ramon Grau va llegar a la catedral de la Seu d'Urgell el 1390, avui custodiat al Museu Diocesà d'Urgell (inv. 911), també amb punxó barceloní i que va ser profundament transformat al segle XVI.¹¹¹ Aquesta obra té l'interès de mostrar dues Maries rematant els braços, en substitució dels habituals àngels que custodien el sepulcre. Al mateix museu es conserva un copó d'estructura similar i punxó de Barcelona originari de Sanaüja (inv. 422), el qual s'ha datat a finals del segle XIV.¹¹² Un exemple que posa en evidència la versatilitat dels obradors barcelonins en la difusió d'aquesta tipologia d'objecte el veiem en el copó de l'església dels Omells de na Gaia, a l'Urgell, on les figures angèliques no hi són presents i els braços es tanquen per tal de sostenir el receptacle central.¹¹³ D'altra banda, sembla que els obradors lleidatans també van produir objectes d'aquest tipus, com ho demostra un exemplar de l'antiga col·lecció John Pierpont Morgan —i abans, a la d'Albert Oppenheim— avui conservat a The Metropolitan Museum of Art de Nova York (inv. 17.190.373), que malgrat ser cincentista s'adscriu perfectament al grup i presenta l'interès de dur el punxó de la vila de Cervera (fig. 17).¹¹⁴ També cincentista és un exemplar amb punxó de Barcelona, inèdit, conservat a la col·lecció Jordi Llorens (Barcelona) (fig. 18).

Fora de l'àrea lleidatana cal esmentar el copó de l'església de l'Espluga de Francolí, desaparegut el 1936;¹¹⁵ el de la parròquia de Savallà del Comtat (Tarragona), de mitjan segle XIV i amb punxó de Barcelona;¹¹⁶ i, sobretot, un dels copons conservats fins el 1936 a la Seu de Tortosa. Formava part d'un servei eucarístic, dit

¹⁰⁸ M. TRENS, *Las custodias...*, p. 64-65, lám. 66; N. de DALMASES, *Orfebreria...*, vol. I, p. 127, fig. 42.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 290, fig. 202.

¹¹⁰ Maria del Carme DIVÍ et al., *Inventari del patrimoni arqueològic, arquitectònic i artístic de la Segarra: volum VI: Torrefeta i Florejachs*, Massoteres, 2010, p. 298-299.

¹¹¹ Núria de DALMASES, «Cibori-ostensori», a *Thesaurus. Història i art de l'Església catalana*, Barcelona, 1989, p. 310-311; N. de DALMASES, *Orfebreria...*, vol. I, p. 294-297, figs. 208-210 i lám. 14.

¹¹² Maria GARGANTÉ, Jordi OLIVA i Josep ROS, *Inventari del patrimoni arqueològic, arquitectònic i artístic de la Segarra: volum I: Municipi de Sanaüja*, Hostafrances, 1998, p. 128-129.

¹¹³ Antonio MARTÍNEZ SUBÍAS, «Anònim. Cibori pediculat», a *Pallium. Exposició d'art i documentació*, Tarragona, 1991, p. 134. Un cas anàleg és el del copó del tresor de la seu de Girona (reproduït a Elizabeth TABURET-DELAHAYE, *L'orfevrie gothique (XIIIe-début XVe siècle) au Musée de Cluny. Catalogue*, París, 1989, p. 206).

¹¹⁴ Émile MOLINIER, *Collection du Baron Albert Oppenheim: Tableaux et objets d'art, catalogue précédé d'une introduction*, París, 1904, núm. 139, p. 60, pl. LXXV; Joseph BRECK i Meyric R. ROGERS, *The Pierpont Morgan Wing: A Handbook*, Nova York, 1925, p. 91 i 121-22, fig. 69.

¹¹⁵ M. TRENS, *Las custodias...*, p. 65, lám. 67; Josep M. VALLÈS i Teresa VALLÈS, *La Custòdia de la parròquia de Sant Miquel de l'Espluga de Francolí*, Valls, 2003.

¹¹⁶ Antonio MARTÍNEZ SUBÍAS, *La platería gótica en Tarragona y provincia: tipología, catálogo, punzones*, Tarragona, 1988, p. 116, fig. 109; N. de DALMASES, *Orfebreria...*, vol. I, p. 291.

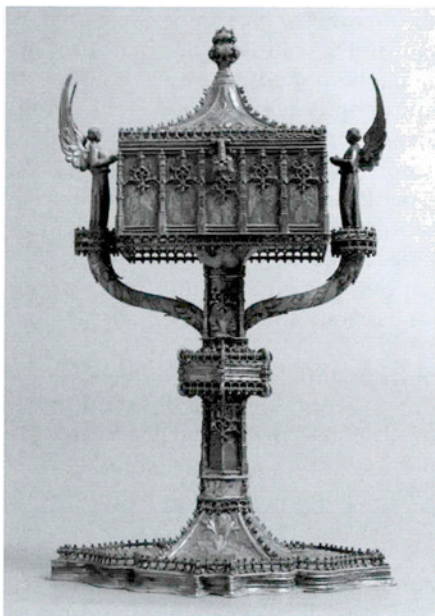


FIGURA 17. Copó amb el punxó de Cervera conservat a The Metropolitan Museum of Art de Nova York (inv. 17.190.373). Segle XVI. Foto: The Metropolitan Museum of Art.



FIGURA 18. Copó amb el punxó de Barcelona. Segle XVI. Col·lecció Jordi Llorens (Barcelona). Foto: Alberto Velasco.

«del Papa Luna», en què hi havia un segon copó més petit, un calze i una patena. El copó gran, segons esmenten els documents, s'emprava a la catedral com a custòdia major, mentre que l'altre es feia servir a les processons i per a portar el viàtic. Presentava el punxó de Barcelona i s'ha datat vers 1380-1390, una cronologia que s'escau bé amb l'estil dels esmalts, molt similars als d'un grup d'obres efectuades a Barcelona cap a finals del segle XIV, amb un clar ascendent italianitzant relacionat amb els esquemes del taller dels Serra.¹¹⁷ Temàticament, els esmalts entronquen directament amb les escenes representades al copó de l'Ermitage.

Podem afegir al grup un copó-ostensori del Museu Diocesà de Barcelona (inv. 155) originari de Santa Maria de Llerona, quatrecentista i d'obrador barceloní; un

¹¹⁷ Joan DOMENGE i Jacobo VIDAL, «El tresor medieval de la Seu de Tortosa», a *Art i cultura. Història de les Terres de l'Ebre*, vol. 5, El Perelló, 2010, p. 123-125; Jacobo VIDAL, «Relíquies, béns, joyes, argent, perles, pedres precioses, vestiments e altres coses...» Introducció al tresor medieval de la seu de Tortosa», *Recerca*, núm. 16 (2015), p. 34-38.

segon copó del mateix museu (inv. 126) també quatrecentista i amb punxó de Barcelona; i un tercer exemplar (inv. 161) de la mateixa institució originari de Teià, conservat molt fragmentàriament, però que també pot adscriure's al conjunt de peces que descrivim.¹¹⁸ Des de Barcelona, aquest tipus de copons i copons-ostensoris es van difondre a altres indrets de la Corona d'Aragó. Així, a l'Aragó destaca el reliquiari-ostensori de l'església de Tronchón (Terol), amb punxó de Morella, que ja va ser relacionat amb el de l'Ermitage per Braun i que s'ha atribuït a Bernat Santalínea (cap a 1416-1418),¹¹⁹ així com un interessant copó del Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 12177), amb punxó de Saragossa i de cap a 1425, que presenta l'interès de tenir el sepulcre decorat amb «opus punctorium».¹²⁰ En terres valencianes sobresurt l'ostensori-copó de Traiguera, obra documentada de l'orfebre Joan Olzina (1415).¹²¹

Aquest tipus d'objectes han patit múltiples manipulacions, adaptacions i refeccions amb el pas dels segles, amb la qual cosa molts cops es fa difícil constatar si, originalment, duïen vericle a la part superior per fer l'ostentació de l'hòstia. De fet, la majoria dels conservats o coneguts per fotografies antigues, si realment el duïen, avui l'han perdut. I molts dels que s'han definit com a copons-ostensoris sembla, a més, que no el van lluir en origen. I en ocasions, si el presentaven, van ser afegits posteriorment, fins i tot en dates ben recents. En aquest sentit, el copó de l'Ermitage va ser citat com a «ostensori copó» per Núria de Dalmaes en el seu breu esment de 2008, ja que suposava que havia perdut «el vericle superior que, de ben cert, el coronava».¹²² Tanmateix, no tenim pas la certesa que això fos així, per diferents motius. Primerament, perquè el floró de fosa que remata el receptacle, i que és absolutament d'època, forma part de la mateixa peça que una motllura ornada amb un fris perlejat. S'ha de tenir present que aquesta motllura i el perlejat són idèntics als que trobem a la base del sepulcre, de la qual cosa cal deduir que el floró és original. Per tant, podria donar-se el cas que el copó no dugués vericle en origen. Una altra cosa és que l'orfebre plantegés el floró de forma practicable i que pogués ser substituït, quan fos necessari, per un vericle. Aquesta opció, tanmateix, no pot ser confirmada en el cas del copó de l'Ermitage.

¹¹⁸ Sobre aquests tres objectes, vegeu N. de DALMASES, *Orfebreria...*, vol. I, p. 315-319, figs. 224-229.

¹¹⁹ J. BRAUN, *Das christliche...*, làmina 56, fig. 206; Núria de DALMASES, «Aproximación a la orfebrería morellana», a *La memòria daurada: obradors de Morella s. XIII-XVI*, [s. l.], 2003, p. 134; Lourdes de SANJOSE, «Les creus processonals majors de Vilafranca i Coratxar i la custòdia processonal de Tronchón», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, núm. 79 (1) (2003), p. 174-188, figs. 29-38.

¹²⁰ Núria de DALMASES, «Píxide pediculada», a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 270-271.

¹²¹ M. TRENS, *Las custodias...*, p. 65-66, lám. 70; Josep Lluís GIL, «La custòdia-arqueta de Traiguera, 589 anys després. Projecte de restauració», *Centro de Estudios del Maestrazgo: Boletín de Divulgación Cultural*, núm. 72 (2004), p. 63-78.

¹²² N. de DALMASES, «L'objecte...», p. 74.

Altrament, la tipologia d'objecte a la qual s'adscriuen els copons o copons-ostensoris descrits manté molts punts de contacte amb un grup de reliquiariis del mateix moment igualment realitzats per tallers barcelonins. L'estructura general és la mateixa, i en ella torna a destacar la presència dels dos braços serpentejants rematats per àngels que, en aquest casos, actuen com a custodis de la relíquia de torn. Entre els exemplars que responen a aquest model destaquen el reliquiari de la Santa Espina de la Seu de Girona, que incorpora una peça central de possible factura parisenca del dos-cents, tot i que la resta de la peça cal relacionar-la amb algun taller gironí del segle XIV;¹²³ el de la Santa Espina del tresor de la Seu de Barcelona, executat per Marc Canyes el 1435;¹²⁴ el reliquiari executat el 1410 que Felip de Malla va llegar a la basílica del Pi (Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, inv. 402);¹²⁵ i, sobretot, un reliquiari del Museu del Louvre (inv. OA 5565) procedent de l'antiga col·lecció Rothschild, obra barcelonina del primer quart del XV.¹²⁶ L'estil de les micro-arquitectures d'aquesta darrera obra i dels àngels s'ha relacionat amb l'esmentat Marc Canyes, i no es troba lluny del que presenta el copó de l'Ermitage. Podem afegir al grup un exemplar del Museu Diocesà de Barcelona (inv. 156),¹²⁷ i tres reliquiariis quatrecentistes —poc coneguts, o si més no inèdits— conservats al fons del Museu Diocesà de Girona (inv. 1610, 1716 i 1546).¹²⁸ Una petita variant la trobem en el reliquiari de Sant Fructuós de la seu de Tarragona (Museu Diocesà de Tarragona), una obra del darrer terç del segle XIV amb punxó de Barcelona, d'estructura similar, però en la qual els braços no són serpentejants.¹²⁹ Pel que fa a les terres de Lleida, pot esmentar-se un reliquiari pediculat conservat a l'església de Verdú, el qual contenia relíquies de Terra Santa i que va ser donat a la parròquia el 1397 per Vicenç Ferrer, abat de Poblet.¹³⁰

Tots els paral·lels apuntats situen el copó del comte d'Urgell en un horitzó contextual molt precís, el de l'orfebreria barcelonina del pas del segle XIV al XV, just en el moment en què les novetats del gòtic internacional quallaven a casa nostra. Així, les solucions arquitectòniques amb contraforts, pinacles, finestrals i arcs

¹²³ F. ESPAÑOL, *La Vera Creu...*, p. 65, figs. 53-54.

¹²⁴ N. de DALMASES, *Orfebreria...*, vol. I, p. 346-348, figs. 252-254.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 334-335, figs. 242-243; J. DOMENGE, «<Localia...», p. 77, fig. 7.

¹²⁶ N. de DALMASES, *Orfebreria...*, vol. I, p. 340-341, fig. 247; Núria de DALMASES, «L'objecte...», p. 53 (reproduït a color).

¹²⁷ N. de DALMASES, *Orfebreria...*, vol. I, p. 342-343, figs. 248-250.

¹²⁸ Un d'ells (inv. 1610) presenta l'interès, a més, de lluir el punxó de Besalú, l'única peça que coneixem a dia d'avui d'aquest centre productor. Sobre aquest reliquiari, de tipus turriforme i un xic tardà (cap a 1475-1525), vegeu Miquel Àngel FUMANAL, «L'orfebreria a l'arxiprestat de l'Alt Fluvià, segles XIII-XIX. Notes per a l'estudi», *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca*, núm. 19 (2008), p. 70. Els altres dues el punxó de Girona.

¹²⁹ Antonio MARTÍNEZ SUBÍAS, «Els reliquiariis de la seu de Tarragona», a *L'Art Gòtic a Catalunya. Arts de l'Objecte*, Barcelona, 2008, p. 104-105.

¹³⁰ Isidre PUIG, «El tresor de l'església parroquial de Verdú», *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, núm. 13 (2000), p. 73-75; Esther BALASCH, *Patrimoni a la llum: Santa Maria de Verdú*, Verdú, 2004, p. 197-201; F. ESPAÑOL, *La Vera Creu...*, p. 58-59, fig. 47.

decorats amb frondes que trobem al copó remetem a la producció catalana de cap a 1400, que es va recrear en aquest tipus de micro-arquitectures.¹³¹ A banda de l'ascendent sienès dels esmalts, un dels aspectes que lliga el copó de l'Ermitage amb la tradició de l'orfebreria trescentista és la presència del sis lleonets sobre els quals reposa el peu. Aquest recurs apareix ja generalitzat al segon quart d'aquella centúria,¹³² i el retrobem en obres com el reliquiari de la Vera Creu de l'església de Sant Miquel de l'Espluga de Francolí,¹³³ el de la Vera Creu de la catedral de Girona,¹³⁴ o un petit bust-reliquiari originari de Sant Joan de Valls, avui en mans privades.¹³⁵ La seva utilització no és solament pròpia de l'orfebreria catalana, com ho demostra la seva presència a la base de la desapareguda creu «dels lleonets» del tresor de la seu de Tortosa, una obra sienesa de cap al 1300.¹³⁶

L'eix central del copó de l'Ermitage presenta les característiques típiques de l'orfebreria catalana i valenciana del darrer tres-cents, amb el cos hexagonal que li serveix de base farcit d'elements arquitectònics, el qual és més ample que el propi canó; i amb el prominent nus central de forma esfèrica i losanges aplicats i esmatats. Aquestes característiques es repeteixen en obres com el calze de Maria de Luna (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 40425), de cap a 1396-1406 i amb punxó de València; el del bisbe Galceran de Vilanova (Museu Diocesà d'Urgell, inv. 331), obra barcelonina de cap a 1400;¹³⁷ el que Felip de Malla va donar a la basílica de Santa Maria del Pi, o el conservat a The Metropolitan Museum of Art (inv. 1988.66), ambdós igualment barcelonins.¹³⁸

Un dels aspectes que fa sobresortir la peça és la qualitat excepcional dels dos àngels que rematen els braços. Es tracta de figures de grans dimensions i d'una excepcional monumentalitat escultòrica, les quals han rebut un exquisit tractament

¹³¹ J. DOMENGE, «<Localia...>», p. 75.

¹³² Joan DOMENGE i Anna MOLINA, «Les nobles i riques ofrenes d'Isabel de Portugal. Orfèries de la reina santa», a *Princeses de terres llunyanes: Catalunya i Hongria a l'edat mitjana*, Barcelona-Budapest, 2009, p. 311-312.

¹³³ Antonio MARTÍNEZ SUBÍAS, «Anònim. Veracreu», a *Pallium. Exposició d'art i documentació*, Tarragona, 1991, p. 162.

¹³⁴ Núria de DALMASES, «Creu-reliquiari de la Vera Creu», a *Thesaurus. Història i art de l'Església catalana*, Barcelona, 1989, p. 299.

¹³⁵ Francesca ESPAÑOL, «El tresor de Sant Joan de Valls entre els segles medievals i l'època moderna», *Quaderns de Vilaniu*, núm. 66 (2014), p. 53, fig. 3.

¹³⁶ Pierluigi LEONE DE CASTRIS, «Smalti senesi di primo Trecento in Spagna», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia Ser. 3*, vol. 24, núm. 2-3 (1994), p. 629-641; Joan DOMENGE, «En torno a las relaciones entre la orfebrería italiana y catalano-aragonesa en el Trecento. Tres postillas sobre el caso liguor», a Anna Rosa CALDERONI, Clario di FABIO i Mario MARCENARO (eds.), *Tessuti, orficerie, miniature in Liguria XIII-XV secolo: atti del Convegno internazionale di studi, Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997*, Bordighera, 1999, p. 162-163; J. DOMENGE i J. VIDAL, «El tresor...», p. 121-123.

¹³⁷ Joan DOMENGE, «Bernat Daries (?). Calze de Maria de Luna», a *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, 2012, p. 120-121; Joan DOMENGE, «Anònim actiu a Barcelona. Calze de Galceran de Vilanova», a *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, 2012, p. 122-123.

¹³⁸ J. DOMENGE, «<Localia...>», p. 75, figs. 5-6.

volumètric i que fan gala d'un realisme en l'expressió dels rostres que les singularitza en el context català. El resultat final de la fosa d'aquestes petites escultures és bellíssim, i podem dir que poques peces catalanes poden equiparar-s'hi en qualitat. El gran preciosisme en l'execució dels vestits i la delicadesa dels caps ens emplacen davant un orfebre amb qualitats d'escultor que s'ha imbuït parcialment de l'estil internacional. Ambdues figures són absolutament equiparables a les que trobem en algunes obres dels millors orfèvres del moment, com els àngels que rematen el reliquiari dels sants corporals de Daroca, obra de Pere Moragues (1384-1386),¹³⁹ o les figures que trobem en les obres de Marc Canyes, autor dels bordons de Sant Joan de les Abadesses (1415),¹⁴⁰ i del reliquiari de la Santa Espina de la catedral de Barcelona.¹⁴¹ Superen, de bon tros, els sants Abdó i Senén que rematen les branques del ja esmentat reliquiari de la basílica del Pi, o a les Maries dels braços del copó de la catedral de la Seu d'Urgell. El tractament especialment acurat de les figuracions escultòriques reapareix en altres obres barcelonines del moment, com l'esmentat reliquiari del Museu del Louvre, la creu de Santa Maria d'Igualada (cap a 1428-1439),¹⁴² o la creu de Sant Nicolau de Cervera, obra documentada de Bernat Lleopart (1435-1437).¹⁴³ Cal incloure dins d'aquest grup d'obres l'arqueta de sant Martí de Banyoles (1413-1473), en la qual van treballar Francesc Artau I i II, pare i fill, i que ostenta un conjunt d'escultures policromades de gran qualitat que esdevenen el paradigma de la figuració plàstica en l'orfebreria del moment.¹⁴⁴ Encara amb els Artau, cal esmentar la custòdia major de la Seu de Girona, obra de Francesc Artau II (1430-1438), que hostatja una sèrie de petites escultures de sants de gran qualitat plàstica a l'entorn del vericle.¹⁴⁵ A Mallorca, veiem relleus i figures de gran qualitat a la magnífica creu de Porreres, obra documentada d'Antoni Oliva (1400).¹⁴⁶

¹³⁹ Francesca ESPAÑOL, «Reliquiari dels sants corporals de Daroca. Pere Moragues», a *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p. 242-245.

¹⁴⁰ Joan DOMENGE, «Marc Canyes. Bordons de Sant Joan de les Abadesses», a *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, 2012, p. 124-125.

¹⁴¹ N. de DALMASES, *Orfebreria...*, vol. I, p. 348, fig. 252. Vegeu un bon detall fotogràfic d'un d'aquests àngels a Núria de DALMASES, «L'esplendor de l'orfebreria catalana», a *L'Art Gòtic a Catalunya. Arts de l'Objecte*, Barcelona, 2008, p. 40.

¹⁴² Daniel VILARRÚBIAS, «La creu processional major de Santa Maria d'Igualada, una mostra destacada de l'argenteria catalana del quatre-cents (s. xv)», *Miscellanea Aqualatensis*, núm. X (2002), p. 173-230; Joan DURAN-PORTA, «Anònim actiu a Barcelona. Creu processional de Santa Maria d'Igualada», a *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*, Barcelona, 2012, p. 128-131.

¹⁴³ Carme BERGÉS, «Bernat Lleopart i la creu de Sant Nicolau de Cervera», a *L'Art Gòtic a Catalunya. Arts de l'Objecte*, Barcelona, 2008, p. 94-97.

¹⁴⁴ Sobre l'arqueta de sant Martí, vegeu les darreres aportacions de Joan VALERO, «La creu de pedra d'Olot. Algunes reflexions sobre les relacions existents entre l'escultura i l'orfebreria gòtiques», *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca* (Olot), núm. 16 (2005), p. 163-164. L'arqueta apareix reproduïda a F. ESPAÑOL, *El gòtic...*, p. 317.

¹⁴⁵ N. de DALMASES, *Orfebreria...*, vol. I, p. 313, fig. 222; reproduïda a color a N. de DALMASES, «L'objecte...», p. 77.

¹⁴⁶ Joan DOMENGE, «La creu de Porreres i l'argenter Antoni Oliva», a *L'Art Gòtic a Catalunya. Arts de l'Objecte*, Barcelona, 2008, p. 86-89.

Encara en relació amb el treball dels àngels, és de gran delicadesa la solució plàstica adoptada a les ales, que presenten un interessant i detallista treball de picadura que evoca, tot i que de manera llunyana, la tècnica de l'«opus punctorium» de les peces més exquisides de l'orfebreria europea d'aquells anys,¹⁴⁷ com el mateix portapau que el comte Pere va regalar al monestir de Sixena. El tipus de retall de les plomes recorda, a més, el de les ales dels àngels del reliquiari del Museu del Louvre, al de les figures del Tetramorf de la creu processional major de la catedral de Vic, obra de Joan Carbonell documentada el 1394,¹⁴⁸ o al dels àngels del copó de Ramon Grau de la catedral de la Seu d'Urgell. Pot afegir-se l'àngel-reliquiari de Sant Andreu de la Selva del Camp, creació probablement tarragonina del primer quart del segle XV que mostra un treball anàleg del retall del plomall.¹⁴⁹ A la mateixa parròquia tarragonina es conserva una custòdia executada per Guillem Druell el 1451 amb àngels de característiques i plomalls similars.¹⁵⁰

Com hem anat veient, el comte d'Urgell va cercar per a l'execució del copó un argenter-esmaltador plenament relacionat amb el llenguatge plàstic dels obradors barcelonins de cap a 1400. Palesa una certa habilitat a l'hora de plantejar l'estructura de la peça, curulla de motius arquitectònics, i es mostra delicat i es recrea en la realització dels àngels de fosa que coronen els braços. El seu treball amb el cisell a la base i amb el burí a les ales dels àngels és igualment atent i preciosista. Tanmateix, es mostra conservador —com molts altres artesans catalans del moment— en l'aplicació dels esmalts, que traspuen les característiques tradicionals de la cultura sienesa que encara domina el període final del tres-cents català.¹⁵¹ Els esmalts del copó del comte d'Urgell palesen, per tant, la continuïtat italianitzant dels tallers catalans, malgrat les novetats del gòtic internacional que ja havien penetrat en l'àmbit de l'orfebreria. El fons blau de les plaques, contrastat amb rosetes grogues en alguns casos, l'ús del violat als induments i el groc en determinats elements arquitectònics, són afins a la paleta cromàtica tradicional de l'ascendent sienès propi de l'orfebreria catalana, i que retrobem en obres com la creu dels esmalts de la Seu de Girona, de cap a 1350-1360 atribuïda a Pere Bernés,¹⁵² o ja en realit-

¹⁴⁷ Sobre aquesta tècnica, vegeu Neil STRATFORD, «De opere punctili. Beobachtungen zur technik der punktpunzierung um 1400», a *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*, Munic, 1995, p. 131-145. Sobre la seva arribada i recepció en el si dels tallers catalans, vegeu J. DOMENGE, ««Iocalia...», p. 69-70; Joan DOMENGE, «Circulation...», p. 156-158.

¹⁴⁸ Núria de DALMASES, «Joan Carbonell. Creu processional», a *Thesaurus. Història i art de l'Església catalana*, Barcelona, 1989, p. 298.

¹⁴⁹ Antonio MARTÍNEZ SUBÍAS, «Anònim. Àngel-reliquiari», a *Pallium. Exposició d'art i documentació*, Tarragona, 1991, p. 166.

¹⁵⁰ Antonio MARTÍNEZ SUBÍAS, «Guillem Druell. Custòdia», a *Pallium. Exposició d'art i documentació*, Tarragona, 1991, p. 161.

¹⁵¹ Sobre aquestes qüestions relatives a l'esmalteria catalana del moment, vegeu Marie-Madeleine GAUTHIER, *Émaux du moyen âge occidental*, Friburg, 1972, p. 281-283; Núria de DALMASES, *L'esmalteria gòtica a la corona d'Aragó: reflexions per a una línia d'estudi*, Barcelona, 1996; J. DOMENGE, «En torno...», p. 149-184 (esp. p. 170-173); N. de DALMASES, «L'objecte...», p. 59.

¹⁵² Vegeu un detall dels esmalts a N. de DALMASES, «L'esplendor...», p. 55. Imatges completes a tot color de l'anvers i el revers a *Ibidem*, p. 66-67.

zacions de cronologia més tardana com la creu de Santa Eulàlia de la catedral de Barcelona, obra de Felip Vilardell (1383),¹⁵³ que en algunes de les plaques esmaltades mostra encara el pes de la tradició italianitzant i en altres, en canvi, deixa entreveure l'ascendent de les novetats de l'estil cortesà.¹⁵⁴ En aquest sentit, els esmalts de les obres al·ludides són força interessants perquè marquen un horitzó de producció per al copó del comte d'Urgell, un context en què el llenguatge internacional encara no es feia del tot evident. Aquest caràcter tradicional de l'esmalteria de la peça, en contrast amb la modernitat de les figuracions escultòriques, evidència una dicotomia constant en algunes obres catalanes del moment.

Estilísticament, la majoria de rostres i figures de les plaques esmaltades es van configurar de forma estereotipada i lineal, amb traços repetitius i poc acurats. Són obra d'una mà d'escassa qualitat que es troba molt propera a l'autor d'una placa amb la imatge de Crist en majestat envoltat d'àngels del Musée de Cluny (inv. Cl 14723),¹⁵⁵ la qual ha estat posada en relació amb els esmalts que decoren una creu processional de cap a 1380-1400, amb punxó de Morella, originària d'Ares del Maestrat, avui conservada al Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (inv. 577);¹⁵⁶ i amb els esmalts d'una segona creu processional amb punxó de Tarragona servada al Victoria & Albert Museum de Londres (inv. M. 340-1956).¹⁵⁷ En canvi, la contrastada gamma cromàtica i la major qualitat del segon dels artesans atestats en l'esmalteria del copó de l'Ermitage, la intervenció del qual es detecta als àngels que sostenen els escuts partits del peu —la placa amb els àngels sostenint l'escut amb les armes plenes d'Urgell correspondria a l'altra mà—, ens emplaça davant un mestre que es mostra molt més receptiu a les novetats amañades del gòtic internacional. Es tracta d'un artesà hàbil en el dibuix i sensible a l'hora de plantejar contrastos cromàtics i transparències, el qual presenta un estil molt similar a l'autor dels esmalts de la creu de Cuencabuena (Terol), obra barcelonina del primer quart del segle XV.¹⁵⁸

Malauradament, conservem ben poca documentació que ens informi sobre els artistes que van treballar a les ordres del comte Pere. A banda de dos mestres moros actius a les obres del «Castell Formós» de Balaguer,¹⁵⁹ la desaparició de la documentació notarial balaguerina d'aquella època, i la manca d'informacions procedents d'altres arxius, fan que la nòmina d'artistes sigui gairebé inexistent.

¹⁵³ Núria de DALMASES, «Francesc Vilardell. Creu processional de Santa Eulàlia», a *Thesaurus. Història i art de l'Església catalana*, Barcelona, 1989, p. 294-297; N. de DALMASES, *Orfebreria...*, vol. I, p. 199-201.

¹⁵⁴ J. DOMENGE, «En torno...», p. 171.

¹⁵⁵ Elizabeth TABURET-DELAHAYE, *L'orfèvrerie...*, p. 208-209.

¹⁵⁶ Javier ALONSO, *Platería. Colecciones del MNAD*, Madrid, 2015, p. 84-85.

¹⁵⁷ Charles OMAN, *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*, Londres, 1968, núm. 2; Elizabeth TABURET-DELAHAYE, *L'orfèvrerie...*, p. 203; N. de DALMASES, *Orfebreria...*, vol. I, p. 100, fig. 28.

¹⁵⁸ Sobre la creu de Cuencabuena vegeu N. de DALMASES, *Orfebreria...*, vol. I, p. 230-231, figs. 145-146, amb un molt bon detalla a color d'un esmalts (p. 446, làmina 8, fig. 3).

¹⁵⁹ A. VELASCO i F. FITÉ, «El Castell...», p. 36.

Amb tot, les despulles que ens han pervingut del naufragi de la residència balaguerina, així com les característiques d'objectes com el copó de l'Ermitage, palesen que el comte es va envoltar molts cops d'artesans de primer nivell. Ho certifica també, la gran qualitat dels escultors que van llavorar les mènsules del claustre d'Àger o els àngels tinents de Castelló de Farfanya, dos mestres que cal emplaçar entre els millors que treballaven a Catalunya en aquells anys. Altres vegades, en canvi, va contractar artistes de menys solvència, com l'autor de les pintures murals de Sant Miquel de Montmagastre, o l'escultor que va efectuar el retaule major d'Albesa. En el cas del copó, el seu autor devia ser un dels grans mestres actius a Barcelona cap a finals del segle XIV o inicis de la següent centúria, amb qui potser cal relacionar la «A» burinada que trobem dins del receptacle eucarístic (fig. 19). Desconeixem el sentit de la seva presència, però entre les múltiples explicacions possibles de la mateixa, convé no descartar que fos la inicial del nom o el cognom de l'orfebre que va llavorar l'objecte.



FIGURA 19. Detall amb la «A» burinada a l'interior del copó del comte Pere II d'Urgell. Foto: Museu de l'Ermitage.

D'altra banda, amb la donació d'aquest copó el comte cercava la salvació per a ell i els seus, alhora que fer remembrança i exaltació explícita de la seva persona i de la nissaga comtal que ell encapçalava. Ho va fer de forma tradicional, ben ostentosa, amb la inclusió dels seus emblemes heràldics en dues de les plaques de la base, mentre que la tercera la va reservar per a l'escut amb les armes plenes d'Urgell, amb el qual al·ludia directament al conjunt de la seva família i al senyoriu que regia, un dels més destacats de la Catalunya medieval. La presència de les armes d'aquesta nissaga prestigiava l'obra, i el comte i la família, a més, treien rèdit del que aquella donació suposava. La presència de l'heràldica familiar en un receptacle que havia de contenir el cos de Crist consagrat els situava, simbòlicament, a tocar de la divinitat transsubstanciada.

L'auge del culte al *Corpus Christi* va potenciar aquest tipus de lectures, i els comtes d'Urgell no devien ser aliens al fenomen si tenim en compte determinats successos transcorreguts als seus dominis just pels mateixos anys en què aquest copó va ser encarregat. En concret, es tracta d'un fet que va gestionar directament el comte Pere, i que té a veure amb un robatori sacríleg ocorregut el 1377 en una de les esglésies de Castelló de Farfanya, una de les localitats més importants del

comtat en la qual els comtes tenien residència pròpia.¹⁶⁰ El robatori, tanmateix, no sabem si va tenir lloc a Santa Maria o bé a la parròquia de Sant Miquel, ubicada a la part baixa del poble. En qualsevol cas, els fets delictius van consistir en la sostracció de «calzes d'argent e custodies ad quatorze formes ho hosties sagradas». El més greu va ser que les hòsties robades van ser venudes a uns jueus, grup social al qual habitualment s'acusava d'actes similars i de profanacions d'hòsties. Aquest tipus d'actes eren especialment perseguits i condemnats pels cristians, i d'aquí que cinc anys després dels fets, el rei Joan I s'adreçés al comte Pere, el seu cosí, perquè l'informés dels fets.¹⁶¹ És suggeridor pensar, per tant, que actes i situacions com els descrits poguessin servir de teló de fons per a l'encàrrec i realització del copó conservat a l'Ermitage, però no tenim prou evidències com per defensar-ho de forma sòlida.¹⁶²

Pel que fa als emblemes heràldics que decoren el peu del copó (fig. 11), hi hauria algunes consideracions a fer a tenor del seu blasonament i lectura. Un dels emblemes no presenta cap tipus de problema quant a la seva identificació, ja que llueix al camper les armes plenes d'Urgell, això és, l'escacat d'or i sable. El segon és un escut partit dimidiat: primer, d'or amb dos pals de gules; segon, escacat d'or i de sable. Aquest escut el comte Pere va emprar-lo profusament en diferents àmbits, des de la sigil·lografia,¹⁶³ la numismàtica,¹⁶⁴ la vaixel·la de luxe del Castell For-

¹⁶⁰ A més, l'església del castell, Santa Maria, havia estat un temple a la construcció i embelliment del qual hi van col·laborar de forma important els seus pares. Vegeu A. VELASCO i F. FITÉ, «Els comtes...», p. 64-66.

¹⁶¹ «Lo primogenit: Comte car cosi: entes havem que de manament nostre es pres en Balaguer Bernat, de Vilanova de Balaguer, delat e inculpat que ell ab daltres, be ha V. anys, entrades ladronivolumen en una esgleya de Castello de forfanya de daqui tragueren calzes d'argent e custodies ad quatorze formes ho hosties sagradas. E quen havets feta fer inquisició contra lo dit Bernat, lo qual ha confessat que ell fo a fer lo furt damunt dit, e que aquelles XIII formes son stades venudes a Juheus e han inculpats molts. E nos volriem saber la veritat daquest fet, qui es fort leig a tot cristia; Per ço us pregam que, al pus tost que puxats, nos trametats complidament translat clos e segellat de la confessio del dit Bernat sobre aço feta e coses emergents de aquella; E fer nos nets fort gran plaer. Data en Tarragona, sots nostre segell secret, a XXVIII de febrer M. CCCLXXXII. Primigenitii. A nostre car cosi lo comte Durgell» (la referència, publicada d'antic per J. M. Roca, ha estat posada en valor per Francesca ESPANOL, «Ecos del sentimiento antimusulmán en el *Spill* de Jaume Roig», *Sharq Al-Andalus*, núm. 10-11 (1993-1994), p. 333, nota 22).

¹⁶² Cal apuntar que Núria de Dalmases, en l'únic esment fins ara conegut del copó en la historiografia catalana, proposa que el copó fos realitzat cap a 1380 per a Santa Maria de Castelló de Farfanya, atesa la relació del comte Pere amb aquest temple (Núria de DALMASES, «L'objecte...», p. 74).

¹⁶³ Ferran de SAGARRA, «Sigilografia dels comtes d'Urgell», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. IV, núm. 29 (1908), p. 318-319; Ferran de SAGARRA, *Sigillografia catalana: inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, Barcelona, 1915-1932, vol. II, p. 10-11, ref. 290-291, lám. LXXXIX; Josep TRENCHS i Rafael CONDE, «La escribanía-cancillería de los Condes de Urgel (siglo IX-1414)», *Folia Munichensia*, Saragossa, 1985, p. 79.

¹⁶⁴ Xavier SANAHUJA, «La moneda», a *L'art gòtic a Catalunya. Arts de l'objecte*, Barcelona, 2008, p. 169; Xavier SANAHUJA, «Les monedes dels comtes sobirans d'Urgell», a Carme ALÓS; Francesc FITÉ; Eva SOLANES i Alberto VELASCO (coords.), *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*, Balaguer, 2016, p. 338.

mós,¹⁶⁵ i en molts dels seus projectes artístics. Fins i tot, apareixia a la caixa sepulcral de fusta en la qual va ser sebollit i que Monfar va poder veure al segle XVII a Santa Maria d'Almatà de Balaguer.¹⁶⁶ Aquest escut que combinava les armes pròpies del comtat amb els pals de la casa d'Aragó va ser emprat per primer cop pel comte Alfons, marit de Teresa d'Entença i avi del comte Pere, que va utilitzar-lo entre 1314 i 1327 mentre va ser al capdavant del comtat. Un cop va convertir-se en rei (1327), lògicament va passar a emprar únicament les armes reials.¹⁶⁷ L'escut partit en pal amb les armes d'Aragó i Urgell també va ser emprat algun cop per Jaume I, pare del comte Pere,¹⁶⁸ però no va ser fins els temps del nostre protagonista que el seu ús per part del cap del casal es va generalitzar.¹⁶⁹

El tercer emblema heràldic que apareix a la base del copó és també un escut partit dimidiat: primer, d'or amb el cap de gules; segon, d'or amb dos pals de gules. En principi, caldria associar aquestes armes a la nissaga dels Entença,¹⁷⁰ atès que els comtes d'Urgell eren també els senyors d'aquesta baronia des del casament de l'infant Alfons amb Teresa d'Entença, reneboda d'Ermengol X. Això va fer que el comte Pere emprés en alguns dels seus projectes artístics una doble heràldica consistent en els dos escuts partits que acabem de descriure. Ho veiem en algunes de les mènsules del claustre de Sant Pere d'Àger,¹⁷¹ o als àngels tinents reaprofitats a la font de Castelló de Farfanya.¹⁷² Aquests escuts avui han perdut els esmalts, però cal deduir que representaven les armes del comte. El problema rau en què altres projectes artístics per ell promoguts llueixen també aquesta doble heràldica, però l'escut relatiu als Entença presenta uns esmalts diferents. És el cas de les pintures murals de Sant Miquel de Montmagastre i el retaule d'Albesa, on observem que la part corresponent de l'escut dimidiat amb les armes d'Aragó i Entença és de gules amb el cap de plata. En el cas de les pintures, a més, s'observa una anomalia heràldica, la de prioritzar les armes d'Entença per davant dels pals d'Aragó,

¹⁶⁵ Josep Antoni CERDÀ, «26. Vaixella de taula», a Carme ALÒS; Francesc FITÉ; Eva SOLANES i Alberto VELASCO (coords.), *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*, Balaguer, 2016, p. 293-308.

¹⁶⁶ «Está sepultado en Nuestra Señora de Almata, en una caja de madera, alta, al entrar, á la mano derecha de la puerta que mira al río [...] Está la caja pintada de color verde, con algunos escudos pequeños de las armas de este conde, que eran, á la mano derecha, dos palos de las armas reales de los reyes de Aragon, y á la izquierda, algunos jaqueles de oro y negro [...]» (D. MONFAR, *Op. cit.*, vol. II, p. 278; A. VELASCO i F. FITÉ, «Els comtes...», p. 84).

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 57.

¹⁶⁸ Sobre l'ús d'aquest escut pels diferents membres de la nissaga, vegeu *Ibidem*, p. 55, nota 24.

¹⁶⁹ La generalització de l'ús d'aquest escut partit per part del comte s'atesta també en un foli del cèlebre *Armorial de Gelre*, atribuït a l'heraldista Claes Heinenszoon, àlies Gelre, i que va ser copiat entre 1370 i 1414.

¹⁷⁰ Martí de Riquer, *Heràldica catalana: des de l'any 1150 al 1550*, Barcelona, 1983, vol. I, p. 104.

¹⁷¹ D. MONFAR, *Op. cit.*, vol. II, p. 270; Francesc FITÉ, «El claustre de la canònica de Sant Pere d'Àger», a *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II: Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*, Barcelona, 2003, p. 193-196.

¹⁷² Carmen BERLABÉ, «Una empresa artística dels comtes d'Urgell: l'església de Santa Maria de Castelló de Farfanya (Noguera)», a *I Congrés d'història de l'Església catalana. Des dels orígens fins ara*, Solsona, 1993, vol. II, p. 577-578, fig. 8; Francesc FITÉ, «Els inicis...», p. 146-147.

que apareixen a la part dreta de l'escut. Aquesta qüestió, que no s'entén des del punt de vista de la jerarquia, també es detecta a l'escut corresponent del copó de l'Ermitage.¹⁷³

Quant a aquesta incoherència dels esmalts dels Entença representats al copó i a les altres obres esmentades, podria ser que fos a causa d'una brisura introduïda en l'armoria per distingir la branca corresponent de la nissaga, atès que la modificació d'esmalts és un dels sistemes atestats a l'hora de brisar les armes.¹⁷⁴ Tanmateix, crida l'atenció que algú com el comte Pere II d'Urgell, tan procliu a la mostra i exhibició dels seus emblemes heràldics en els projectes artístics que promovia, emprés variants poc coherents entre elles en obres separades per poca distància cronològica. Tampoc podem descartar que es tracti d'algun error o canvi de parer, però tot i això, les peces i les figures que apareixen als escuts descrits són les correctes i corresponents a les armes d'Aragó, Entença i Urgell.

¹⁷³ Advertim problemes similars amb la representació en aquestes mateixes obres de la doble heràldica que emprava la seva muller, Margarida de Montferrato. A Montmagastre i Albesa, la comtessa va utilitzar també l'escut dimidiat amb els pals d'Aragó i l'escacat d'Urgell, a més d'un segon escut, igualment dimidiat, de gules amb el cap d'atzur, que cal associar a les armes pròpies de la seva família, els marquesos de Monferrato. Ambdós escuts els retrobem —aquí caironats— a la caixa sepulcral d'Isabel, monja de Sixena, filla de Pere i Margarida, tot i que en el cas del relatiu als Monferrato, els esmalts de la banda dreta apareixen invertits. Sobre aquesta caixa sepulcral, vegeu Alberto VELASCO, «Caixa sepulcral d'Isabel d'Aragó», a Carme ALÒS; Francesc FITÉ; Eva SOLANES i Alberto VELASCO (coords.), *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*, Balaguer, 2016, p. 221-226. A la vista dels esmalts de l'escut que Margarida emprava com a membre dels Monferrato, veiem que no coincideix amb les armes més difoses dels Monferrato: un escut d'argent amb el cap de gules. Sobre l'heràldica d'aquesta família, vegeu Francesco Agostino DELLA CHIESA, *Fiori di Blasoneria per ornare la Corona di Savoia*, Torino, 1655, p. 48; L. TETTONI i F. SALADINI, *Teatro araldico ovvero raccolta generale delle armi ed insegne gentilizie delle più illustri e nobili casate che esisterono un tempo e che tuttora fioriscono in tutta l'Italia*, Lodi, 1841, vol. I, p. 39; Aldo di RICARDONE, «Rapporti del S. M. Ordine Costantiniano di San Giorgio con il Ducato di Monferrato», *Hidalguía*, vol. 25, núm. 144 (1977), p. 619; Luisa Clotilde GENTILE, *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere principesco in area subalpina (XIII-XVI secc.)*, Torino, 2008, p. 151-152.

¹⁷⁴ Armand de FLUVIÀ, *Manual d'heràldica i tècnica del blasó: amb un glossari final*, Cabrera de Mar, 2011, p. 135. Vegeu les diferents variants recollides a <http://www.armoria.info/libro_de_armoria/ENTENZA.html> (darrera consulta: 28 de juny de 2017), i també les recopil·lades a Carlos E. de CORBERA, «Piedras armeras de la comarca de la Litera. El armorial de la Litera», *Emblemata*, núm. 19 (2013), p. 325-326.

BIBLIOGRAFIA

- ADROER, Anna M^a. *El palau reial major de Barcelona*. Barcelona, 1979.
- AGUILÓ, María Paz. «Imágenes y textos: la transmisión de la antigüedad clásica a mediados del siglo XV». A: *XV Congrés Nacional d'Història de l'Art (CEHA). Models, intercanvis i recepció artística (de les rutes marítimes a la xarxa)*. Palma, 2008, vol. I, p. 29-36.
- AINAUD, Joan Francesc. «Dos portapaus de cap al 1400: el de Pere d'Urgell i el de Violant de Bar». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 2 (1994), p. 127-144.
- ALONSO, Javier. *Platería. Colecciones del MNAD*. Madrid, 2015.
- ALÒS, Carme; FITÉ, Francesc; SOLANES, Eva; VELASCO, Alberto (coords.). *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*. Balaguer, 2016.
- ALÒS, Carme; ESCUDER, Javier; SOLANES, Eva. «El Castell Formós de Balaguer: arqueologia d'una fesomia». A: ALÒS, Carme; FITÉ, Francesc; SOLANES, Eva; VELASCO, Alberto (coords.). *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*. Balaguer, 2016, p. 109-121.
- AVENOZA, Gemma. «La recepción de Valerio Máximo en las Coronas de Castilla y Aragón en el medievo». *Euphrosyne. Revista de Filología Clásica*, vol. XXVI (1998), p. 241-252.
- AVENOZA, Gemma. «Hacia una edición crítica de Valerio Máximo en romance: problemas del *Stemma Codicum*». A: *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, 2000, p. 37-47.
- BALASCH, Esther. *Patrimoni a la llum: Santa Maria de Verdú*. Verdú, 2004.
- BARRACHINA, Jaume. «El moble català d'ús domèstic». A: *Moble català*. Barcelona, 1994, p. 21-43.
- BARRAQUER, Gaietà. *Los religiosos en Catalunya durante la primera mitad del siglo XIX*. Barcelona, 1915-1917, 4 vol.
- BERGÉS, Carme. «Bernat Lleopart i la creu de Sant Nicolau de Cervera». A: *L'Art Gòtic a Catalunya. Arts de l'Objecte*. Barcelona, 2008, p. 94-97.
- BERLABÉ, Carmen. «Una empresa artística dels comtes d'Urgell: l'església de Santa Maria de Castelló de Farfanya (Noguera)». A: *I Congrés d'història de l'Església catalana. Des dels orígens fins ara*. Solsona: [s. d.], 1993, vol. II, p. 563-579.
- BOHIGAS, Pere. *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*. Barcelona, 1960-1967, 3 vol.
- BOHIGAS, Pere. «El miniaturista valencià del Valeri Màxim». *Spanische Forschungen des Görresgesellschaft*, núm. 21 (1963), p. 254-262.
- BRECK Joseph; ROGERS, Meyric R. *The Pierpont Morgan Wing: A Handbook*. Nova York, 1925.
- CAMÓS, Narcís. *Jardín de María, plantado en el Principado de Cataluña*. Girona, 1772 [1657].
- CARESMAR, Jaume. *Historia de Santa Maria de Bellpuig de las Avellanas*. Balaguer, 1977.
- Catalogue of the Well-Known Collection of Works of Art of the Classic, Medieval, and Renaissance Times, formed by Sir Thomas Gibson Carmichael*. Londres, 1902.
- CERDÀ, Josep Antoni. «24. Decoració de sistema d'irrigació». A: ALÒS, Carme; FITÉ, Fran-

- cesc; SOLANES, Eva; VELASCO, Alberto (coords.). *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*. Balaguer, 2016, p. 273-284.
- CERDA, Josep Antoni. «26. Vaixella de taula». A: ALÒS, Carme; FITÉ, Francesc; SOLANES, Eva; VELASCO, Alberto (coords.). *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*. Balaguer, 2016, p. 293-308.
- DELLA CHIESA, Francesco Agostino. *Fiori di Blasoneria per ornare la Corona di Savoia*. Torino, 1655.
- CLARK, Anne L. «Guardians of the Sacred: The Nuns of Soissons and the Slipper of the Virgin Mary». *Church History*, vol. 76, núm. 4 (2007), p. 724-749.
- CONEJO, Antoni (ed.). *L'infant Pere d'Aragó i d'Anjou: «molt graciós e savi senyor»*. Valls, 2016.
- CORBERA, Carlos E. de. «Piedras armeras de la comarca de la Litera. El armorial de la Litera». *Emblemata*, núm. 19 (2013), p. 303-348.
- CORTS, Ramon; GALTÉS, Joan; MANENT, Albert (dir.). *Diccionari d'Història Eclesiàstica de Catalunya*. Vol. I. A-C. Barcelona, 1998.
- COSTAFREDA, Virgínia. «La infanta Isabel, darrera comtessa d'Urgell, i la seva relació amb els Ardèvol de Tàrraga». *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell*, núm. 27 (2013), p. 131-155.
- CRISPÍ, Marta. «Relíquies i devoció mariana en la Catalunya medieval». A: ESPAÑOL, Francesca i FITÉ, Francesc (eds.). *Hagiografia peninsular en els segles medievals*. Lleida, 2008, p. 115-134.
- DALMASES, Núria de. *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500: aproximació a l'estudi*. Barcelona, 1992, 2 vol.
- DALMASES, Núria de. «Francesc Vilardell. Creu processional de Santa Eulàlia». A: *Thesaurus. Història i art de l'Església catalana*. Barcelona, 1989, p. 294-297.
- DALMASES, Núria de. «Joan Carbonell. Creu processional». A: *Thesaurus. Història i art de l'Església catalana*. Barcelona, 1989, p. 298.
- DALMASES, Núria de. «Creu-reliquiari de la Vera Creu». A: *Thesaurus. Història i art de l'Església catalana*. Barcelona, 1989, p. 299.
- DALMASES, Núria de. «Cibori-ostensori». A: *Thesaurus. Història i art de l'Església catalana*. Barcelona, 1989, p. 310-311.
- DALMASES, Núria de. *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500: aproximació a l'estudi*. Barcelona, 1992, 2 vols.
- DALMASES, Núria de. «Aproximació a l'orfebreria morellana». A: *La memòria daurada: obradors de Morella s. XIII-XVI*. [s. l.], 2003, p. 117-139.
- DALMASES, Núria de. «L'esplendor de l'orfebreria catalana». A: *L'Art Gòtic a Catalunya. Arts de l'Objecte*. Barcelona, 2008, p. 22-32.
- DALMASES, Núria de. «L'objecte artístic». A: *L'Art Gòtic a Catalunya. Arts de l'Objecte*. Barcelona, 2008, p. 51-79.
- DIVÍ, Maria del Carme et al. *Inventari del patrimoni arqueològic, arquitectònic i artístic de la Segarra: volum VI: Torrefeta i Florejacs*. Massoteres, 2010.
- DOMENGE, Joan. «En torno a las relaciones entre la orfebrería italiana y catalano-aragonesa en el Trecento. Tres postillas sobre el caso ligur». A: CALDERONI, Anna Rosa, FABIO, Clario di; MARCENARO, Mario (eds.). *Tessuti,oreficerie, miniature in Liguria XIII-XV secolo: atti del Convegno internazionale di studi, Genova-Bordighera, 22-25 maggio 1997*. Bordighera, 1999, p. 149-184.
- DOMENGE, Joan. «Los esmaltes sur ronde-bosse en los reinos hispánicos ca. 1400. Exordio para un corpus». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, núm. 15 (2003), p. 89-134.

- DOMENGE, Joan. «La creu de Porreres i l'argenter Antoni Oliva». A: *L'Art Gòtic a Catalunya. Arts de l'Objecte*. Barcelona, 2008, p. 86-89.
- DOMENGE, Joan. «<Iocalia ornamentaque cappellae et alia pretiosissima bona>. Orfebreria a Catalunya a l'entorn del 1400». A: *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*. Barcelona, 2012, p. 64-79.
- DOMENGE, Joan. «Bernat Daries (?). Calze de Maria de Luna». A: *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*. Barcelona, 2012, p. 120-121.
- DOMENGE, Joan. «Anònim actiu a Barcelona. Calze de Galceran de Vilanova». A: *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*. Barcelona, 2012, p. 122-123.
- DOMENGE, Joan. «Marc Canyes. Bordons de Sant Joan de les Abadeses», a *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*. Barcelona, 2012, p. 124-125.
- DOMENGE, Joan. «Circulation d'objets, d'orfèvres et de techniques: l'émail en ronde-bosse en Espagne autour de 1400». A: DUBOIS, Jacques; GUILLOUËT, Jean-Marie; VAN DEN BOSSCHE, Benoît (dirs.). A: *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique*. París, 2014, p. 141-162.
- DOMENGE, Joan. «Argenters i marxants de "coses de grans preus" a la cort d'Aragó (ca. 1380-1420)». A: BROUQUET, Sophie; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (eds.). *Mercados del lujo, mercados del arte. Els gustos de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*. València, 2015, p. 359-398.
- DOMENGE, Joan; MOLINA, Anna. «Les nobles i riques ofrenes d'Isabel de Portugal. Orfebreries de la reina santa». A: *Princeses de terres llunyanes: Catalunya i Hongria a l'edat mitjana*. Barcelona, 2009, p. 307-323.
- DOMENGE, Joan; VIDAL, Jacobo. «El tresor medieval de la Seu de Tortosa». A: *Art i cultura. Història de les Terres de l'Ebre*. Vol. 5. El Perelló, 2010, p. 118-129.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús. *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*. Madrid, 1933, 2 vol.
- DURAN-PORTA, Joan. «Anònim actiu a Barcelona. Creu processional de Santa Maria d'Igualada». A: *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional*. Barcelona, 2012, p. 128-131.
- ESCAIOLA, Gemma. «Estudi dels Valeri Màxim L-35 i L-36 (AHCB). Còpia i model d'un mateix text». *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. XVI (2003-2004), p. 11-46.
- ESPAÑOL, Francesca. «Reliquiari dels sants corporals de Daroca. Pere Moragues». A: *Catalunya Medieval*. Barcelona, 1992, p. 242-245.
- ESPAÑOL, Francesca. «Ecos del sentimiento antimusulmán en el *Spill* de Jaume Roig». A: *Sharq Al-Andalus*, núm. 10-11 (1993-1994), p. 325-346.
- ESPAÑOL, Francesca. *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc, Consell Comarcal de la Conca de Barberà, 1994.
- ESPAÑOL, Francesca. «Une nouvelle approche des tombeaux royaux de Santes Creus», a *Memory & Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of History of Art held in Amsterdam*, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1999, p. 467-474.
- ESPAÑOL, Francesca. «El tesoro sagrado de los reyes en la Corona de Aragón». A: *Maravillas de la España medieval: tesoro sagrado y monarquía*. Lleó: Junta de Castilla y León, Caja España, 2001, p. 269-293.
- ESPAÑOL, Francesca. *Els escenaris del rei: art i monarquia a la Corona d'Aragó*. Manresa: Fundació Caixa Manresa, Angle editorial, 2001.
- ESPAÑOL, Francesca. *El gòtic català*. Barcelona, 2002.

- ESPAÑOL, Francesca. «El panteó dels comtes d'Urgell al monestir de Bellpuig de les Avellanès» A: *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració de l'estil*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2007, 80-86.
- ESPAÑOL, Francesca. «La Santa Capella del rei Martí l'Humà i el seu context». *Lambard. Estudis d'art medieval* (Barcelona), núm. XXI (2010), p. 27-52.
- ESPAÑOL, Francesca. «Iconografia antisemita». *Lambard. Estudis d'art medieval* (Barcelona), núm. 23 (2012), p. 71-101.
- ESPAÑOL, Francesca. «El tresor de Sant Joan de Valls entre els segles medievals i l'època moderna». *Quaderns de Vilaniu* (Valls), núm. 66 (2014), p. 47-66.
- ESPAÑOL, Francesca. *La Vera Creu d'Anglesola i els pelegrinatges de Catalunya a Terra Santa*. Solsona: Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, 2015.
- Exhibition of a Collection of Silversmiths' Work of European Origin*. Londres: The Burlington fine arts club, 1901.
- FAVÀ, Cèsar. «El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d'Aragó». *Locus Amoenus* (Bellaterra), núm. 8 (2005-2006), p. 105-121.
- FITÉ, Francesc. «Els inicis i la implantació del gòtic dins del que fou l'antic territori del comtat d'Urgell i el vescomtat d'Àger». BALASCH, Esther; ESPAÑOL, Francesca (ed.). *Elisenda de Montcada. Una reina lleidatana i la fundació del reial monestir de Pedralbes*. Lleida: Amics de la Seu Vella, 1997, p. 127-165.
- FITÉ, Francesc. «El claustre de la canònica de Sant Pere d'Àger». A: *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II: Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos 2*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2003, p. 193-196.
- FITÉ, Francesc. «Arnau Mir de Tost i el culte a les relíquies: un exponent pirinenc en la promoció dels santuaris». *Urgellia* (La Seu d'Urgell), núm. 16 (2006-2007), p. 511-549.
- FITÉ, Francesc. «Els cancellers de l'Estudi General de Lleida i la promoció artística: l'exemple del bisbe Guerau de Requesens, fundador de la capella de l'Epifania de la Seu Vella de Lleida». *Lambard. Estudis d'art medieval* (Barcelona), núm. XX (2008), p. 61-90.
- FITÉ, Francesc. «El monestir de Santa Maria de Bellpuig de les Avellanès: l'arquitectura d'època medieval i les transformacions del segle XVIII». A: *Bellpuig de les Avellanès i la introducció dels canonges premonstratsos a la Península Ibèrica*, en premsa.
- FLIEGEL, Stephen N. «The Cleveland Table Fountain and Gothic Automata». *Cleveland Studies in the History of Art*, núm. 7 (2002), p. 6-49.
- FLUVIÀ, Armand de. *Manual d'heràldica i tècnica del blasó: amb un glossari final*. Cabrera de Mar: Galerada, 2011.
- FODALE, Salvatore. «Le reliquie di re Martino». A: *Aspetti e Momenti di Storia della Sicilia. Studi in memoria di Alberto Boscolo*. Palerm: Stampatori tipolitografi associati, 1989, p. 121-134.
- FRICKE, Beate. «Matter and Meaning of Mother-of-Pearl: The Origins of Allegory in the Spheres of Things». *Gesta* (Chicago), núm. 51/1 (2012), p. 35-53.
- FUMANAL, Miquel Àngel. «L'orfebreria a l'arxiprestat de l'Alt Fluvià, segles XIII-XIX. Notes per a l'estudi». *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i comarca* (Olot), núm. 19 (2008), p. 65-76.
- GARGANTÉ, Maria; OLIVA, Jordi; ROS, Josep. *Inventari del patrimoni arqueològic, arquitectònic i artístic de la Segarra: volum I: Municipi de Sanauja*. Hostafrancs: Fundació Jordi Cases i Llebot, 1998.
- GARRET, Benito. *Oracion panegyrica en la fiesta que se hizo en la real casa de Nuestra Señora de Belpuche de las Abellanas, de canonigos regulares premostratenses, el día 8 de se-*

- tiembre de 1692, a la traslacion de la sagrada sandalia de Maria señora nuestra al relicario de plata que ofreció Mariana de Alegre y de Solá, esposa del señor don Francisco Comas y Torrò. Barcelona: Jayme Surià, 1692.
- GAUTHIER, Marie-Madeleine. *Émaux du moyen âge occidental*. Friburg: Office du Livre, 1972.
- GENTILE, Luisa Clotilde. *Riti ed emblemi. Processi di rappresentazione del potere principesco in area subalpina (XIII-XVI secc.)*. Torino: Silvio Zamorani Editore, 2008.
- GIL, Josep Lluís. «La custòdia-arqueta de Traiguera, 589 anys després. Projecte de restauració». *Centro de Estudios del Maestrazgo: Boletín de Divulgación Cultural*, núm. 72 (2004), p. 63-78.
- GIMÉNEZ, Andrés. *Don Jaime de Aragón. Último conde de Urgel*. Barcelona: Hijos de J. Jepús, 1901.
- GIRONA, Daniel. «Itinerari del rey en Martí (1396-1402)». *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (Barcelona), 1913, p. 81-184.
- GONZALVO, Gener. *Història del panteó dels comtes d'Urgell. Els sepulcres del monestir de Bellpuig de les Avellanes*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2007.
- GUARDIA, Milagros; LORÉS, Imma. *El Pirineu romànic vist per Josep Gudiol i Emili Gandia*. Lleida: Garsineu Edicions, 2013.
- Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional*. Vol. XII (7001-8499). Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1988.
- LAPKOVSKAYA, E. A. *Applied Art of the Middle Ages in the Collection of the State Hermitage. Artistic Metalwork*. Moscou: Iskustvo, 1971.
- LEONE DE CASTRIS, Pierluigi. «Smalti senesi di primo Trecento in Spagna». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia Ser. 3* (Pisa), vol. 24, núm. 2-3 (1994), p. 629-641.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa. «El culto de las reliquias en las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie III, Hª Medieval* (Madrid), t. 24 (2011), p. 185-218.
- MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio. *La Platería gótica en Tarragona y provincia: tipología, catálogo, punzones*. Tarragona: Diputació de Tarragona, Institut d'Estudis Tarraconenses Ramon Berenguer IV, 1988.
- MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio. «Anònim. Cibori pediculat», a *Pallium. Exposició d'art i documentació*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1991, p. 134.
- MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio. «Guillem Druell. Custòdia», a *Pallium. Exposició d'art i documentació*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1991, p. 161.
- MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio. «Anònim. Veracreu», a *Pallium. Exposició d'art i documentació*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1991, p. 162.
- MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio. «Anònim. Àngel-reliquiari», a *Pallium. Exposició d'art i documentació*. Tarragona: Diputació de Tarragona, 1991, p. 166.
- MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio. «Els reliquiariis de la seu de Tarragona». A: *L'Art Gòtic a Catalunya. Arts de l'Objecte*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2008, p. 102-108.
- MELERO, Marisa. «Eucaristia y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges». *Locus Amoenus* (Bellaterra), núm. 6 (2002-2003), p. 21-40.
- MOLINA, Anna. «El <Castell d'Amor> de Pedro IV de Aragón. Literatura en la orfebrería de la mesa real». *Anales de Historia del Arte*, núm. 24 (2014), p. 357-371.
- MOLINIER, Émile. *Collection du Baron Albert Oppenheim: Tableaux et objets d'art, catalogue précédé d'une introduction*. París: Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1904.

- MONFAR, Diego. *Historia de los Condes de Urgel*. Barcelona: Establecimiento litográfico y tipográfico de José Eusebio Monfort, 1853, 2 vol.
- MONTANÉS, José Ángel. «La Generalitat, la arqueta y la sandalia de la Virgen». *El País*, 14 de novembre de 2015, online a http://ccaa.elpais.com/ccaa/2015/11/13/catalunya/1447449456_446439.html (consulta: 28 de juny de 2017).
- PASCUAL, Eva. «El moble medieval: els materials i les tècniques». A: *El moble medieval a la Corona d'Aragó*. Barcelona: Museu de les Arts Decoratives, Associació per a l'Estudi del moble, 2006, p. 51-57.
- PASCUAL, Eva. «Les arquetes». A: *L'art gòtic a Catalunya. Arts de l'objecte*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2008, p. 307-312.
- PLANAS, Josefina. *El esplendor del gòtico catalán. La miniatura a comienzos del siglo XV*. Lleida: Universitat de Lleida, 1998.
- PLANAS, Josefina. «Representaciones de tema clásico en la Corona de Aragón: códices miniados hacia 1400». *Rivista di Storia della Miniatura* (Florència), núm. 4 (1999), p. 105-120.
- PONSICH, Claire. «Un témoignage de la Culture en Cerdagne: la correspondance de Violant de Bar (1380-1431)». A: ZIMMERMANN, Michel (coord.). *Le moyen Âge dans les Pyrénées catalanes: art culture et société*. Canet de Rosselló: Trabucaire, 2005, p. 147-193.
- PUIG, Isidre. «El tesoro de l'església parroquial de Verdú». *Urtx. Revista Cultural de l'Urgell* (Tàrraga), núm. 13 (2000), p. 68-102.
- PUIG, Sebastián. *Episcopologio Barcinonense: Pedro de Luna, último papa de Aviñón: 1387-1430*. Barcelona: Políglota, 1920.
- RAMON, Núria. *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*. València: Generalitat Valenciana, 2007.
- RECHE, Alberto. «*Noverint universi quod ego, Guillemus Morey...*»: Un acercamiento biográfico a la relación entre élites urbanas, ambientes reales y guerra marítima a mediados del siglo XIV. Tesis doctoral. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2015.
- RENON, F. *Chronique de Notre-Dame-d'Espérance de Montbrison*. Roanne: Imprimerie de A. Farine, 1847.
- RICALDONE, Aldo di. «Rapporti del S. M. Ordine Costantiniano di San Giorgio con il Ducato di Monferrato». *Hidalguía*, vol. 25, núm. 144 (1977), p. 617-623.
- RIQUER, Martí de. *Heràldica catalana: des de l'any 1150 al 1550*. Barcelona: Edicions dels Quaderns Crema, 1983, 2 vol.
- ROIG I JALPÍ, Gaspar. *Tratado de las excelencias y antigüedades de Santa Maria de Meyà*. Girona: Gerónimo Palol, 1668.
- ROVIRA, Helena. *El Valeri Màxim d'Antoni Canals: estudi i edició (llibres I-V)*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014.
- RUBIO, Lisardo. *Catálogo de los manuscritos clásicos latinos existentes en España*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1984.
- SAGARRA, Ferran de. «Sigilografía dels comtes d'Urgell». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. IV, núm. 29 (1908), p. 306-320.
- SAGARRA, Ferran de. *Sigillografia catalana: inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*. Barcelona: Henrich i C^a, 1915-1932, 5 vol.
- SANAHUJA, Xavier. «La moneda». A: *L'art gòtic a Catalunya. Arts de l'objecte*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2008, p. 162-172.
- SANAHUJA, Xavier. «Les monedes dels comtes sobirans d'Urgell». A: ALÒS, Carme; FITÉ, Francesc; SOLANES, Eva; VELASCO, Alberto (coord.). *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*. Balaguer: Museu de la Noguera, 2016, p. 336-339.

- SANJOSE, Lourdes de. «Les creus processionals majors de Vilafranca i Coratxar i la custòdia processional de Tronchón». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (Castelló), núm. 79 (1) (2003), p. 167-198.
- SLIPPENS, M. M. *The Baron Stieglitz Museum in St. Petersburg*. Tesi de màster. Leiden: Universitat de Leiden, 2014.
- SOCIAS, Immaculada; GKOZGKOU, Dimitra. *Agentes, marchantes y traficantes de objetos de arte: 1850-1950*. Gijón: Trea, 2012.
- STRATFORD, Neil. «De opere punctili. Beobachtungen zur technik der punktpunzierung um 1400». A: *Das Goldene Rössl. Ein Meisterwerk der Pariser Hofkunst um 1400*. Munic: Hirmer, 1995, p. 131-145.
- TABURET-DELAHAYE, Elizabeth. *L'orfèvrerie gothique (XVIII e-début XVe siècle) au Musée de Cluny. Catalogue*. París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1989.
- TETTONI, L.; SALADINI, F. *Teatro araldico ovvero raccolta generale delle armi ed insegne gentilizie delle più illustri e nobili casate che esisterono un tempo e che tuttora fioriscono in tutta l'Italia*. Lodi: Pei tipi di Cl. Wilmant e figli, 1841, vol. 1.
- TORRA, Alberto. «Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa». A: *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. El poder real de la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*. Saragossa: Gobierno de Aragón, 1996, vol. 3, p. 493-517.
- TRENCHS, Josep; CONDE, Rafael. «La escribanía-cancillería de los Condes de Urgel (siglo IX-1414)». A: *Folia Munichensia*. Saragossa: Cátedra Zurita, Institución «Fernando el Católico», 1985, p. 7-129.
- TRENS, Manuel. *Las custodias españolas*. Barcelona: Editorial Litúrgica Española, 1952.
- VALLÈS, Josep M.; VALLÈS, Teresa. *La Custòdia de la parròquia de Sant Miquel de l'Espluga de Francolí*. Valls: Cossetània, 2003.
- VELASCO, Alberto. «Caixa sepulcral d'Isabel d'Aragó». A: ALÒS, Carme; FITÉ, Francesc; SOLANES, Eva; VELASCO, Alberto (coord.). *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*. Balaguer: Museu de la Noguera, 2016, p. 221-226.
- VELASCO, Alberto; FITÉ, Francesc. «El comte Pere d'Urgell (1348-1408) i les pintures murals de Sant Miquel de Montmagastre (Artesa de Segre, Lleida)». *Urtx. Revista cultural de l'Urgell* (Tàrraga), núm. 25 (2011), p. 133-143.
- VELASCO, Alberto; FITÉ, Francesc. «El Castell Formós de Balaguer, escenari del poder comtal». A: ALÒS, Carme; FITÉ, Francesc; SOLANES, Eva; VELASCO, Alberto (coord.). *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*. Balaguer: Museu de la Noguera, 2016, p. 27-43.
- VELASCO, Alberto; FITÉ, Francesc. «Els comtes d'Urgell, promotors artístics». A: ALÒS, Carme; FITÉ, Francesc; SOLANES, Eva; VELASCO, Alberto (coord.). *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*. Balaguer: Museu de la Noguera, 2016, p. 45-93.
- VELASCO, Alberto; FITÉ, Francesc. «Els llibres del comte Pere II d'Urgell». A: ALÒS, Carme; FITÉ, Francesc; SOLANES, Eva; VELASCO, Alberto (coord.). *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*. Balaguer: Museu de la Noguera, 2016, p. 96-107.
- VELASCO, Alberto; FITÉ, Francesc. «1. Conjunt de materials arquitectònics». A: ALÒS, Carme; FITÉ, Francesc; SOLANES, Eva; VELASCO, Alberto (coord.). *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*. Balaguer: Museu de la Noguera, 2016, p. 157-162.
- VELASCO, Alberto; FITÉ, Francesc. «2. Fragments de traceria de finestrals». A: ALÒS, Carme; FITÉ, Francesc; SOLANES, Eva; VELASCO, Alberto (coord.). *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*. Balaguer: Museu de la Noguera, 2016, p. 163-169.
- VELASCO, Alberto; FITÉ, Francesc. «3. Fragments de guixeria d'aplicació arquitectònica». A: ALÒS, Carme; FITÉ, Francesc; SOLANES, Eva; VELASCO, Alberto (coord.). *O rei o res.*

- La fi del comtat d'Urgell*. Balaguer: Museu de la Noguera, 2016, p. 170-178.
- VELASCO, Alberto; FITÉ, Francesc. «4. Elements escultòrics». A: ALÒS, Carme; FITÉ, Francesc; SOLANES, Eva; VELASCO, Alberto (coord.). *O rei o res. La fi del comtat d'Urgell*. Balaguer: Museu de la Noguera, 2016, p. 179-185.
- VERDAGUER, Judit. «Catalogació de les obres». A: *El cel pintat. El baldaquí de Tost*. Vic: Museu Episcopal de Vic, 2008, p. 75-85.
- VALERO, Joan. «La creu de pedra d'Olot. Algunes reflexions sobre les relacions existents entre l'escultura i l'orfebreria gòtiques». *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca* (Olot), núm. 16 (2005), p. 149-168.
- VIDAL, Jacobo. «“Relíquies, béns, joyes, argent, perles, pedres precioses, vestiments e altres coses...” Introducció al tresor medieval de la seu de Tortosa». *Recerca* (Tortosa), núm. 16 (2015), p. 11-56.
- VILAR, Maria. «Empenyorament de joies i objectes del rei Joan I, fet per la reina Maria de Luna (1396)». *Medievalia* (Barcelona), núm. 8 (1988), p. 329-348.
- VILARRÚBIAS, Daniel. «La creu processional major de Santa Maria d'Igualada, una mostra destacada de l'argenteria catalana del quatre-cents (s. XV)». *Miscellanea Aqualatensia* (Igualada), núm. X (2002), p. 173-230.