

LA PROMOCIÓ ARTÍSTICA FEMENINA DINS DEL LLINATGE DELS CABRERA A L'ÈPOCA BAIXMEDIEVAL

JOAN VALERO MOLINA
Doctor en Història de l'Art

RESUM

En aquest estudi s'analitza el paper que varen tenir dins del camp de la promoció artística quatre dames de l'alta noblesa, pertanyents a la família Cabrera. Elionor de Cabrera en el segle XIV, i les coetànies Sança Ximenis, Timbor de Cabrera i Violant de Prades en el XV, foren dones emprenedores que, per diferents circumstàncies, es van veure obligades a adoptar un paper actiu en la gestió dels seus territoris i en la comissió artística.

PARAULES CLAU: Elionor de Cabrera, Sança Ximenis de Cabrera, Timbor de Cabrera, Violant de Prades, Jaume Vergós, Mestre de Sant Jordi i la Princesa.

ABSTRACT

This study analyzes the role that four ladies of the high nobility belonging to the Cabrera family played in the field of artistic promotion. Leonor de Cabrera in the 14th century, and the peers Sança Ximenis, Timbor de Cabrera and Violant de Prades in the 15th century were all entrepreneur, who in diverse circumstances, were forced to take active roles not only in the management of their territories but also in the artistic patronage.

KEYWORDS: Elionor de Cabrera, Sança Ximenis de Cabrera, Timbor de Cabrera, Violant de Prades, Jaume Vergós, Master of Saint George and the Princess.

Lambard. Estudis d'art medieval
Vol. XXV (2013-2014), p. 63-115
ISSN: 0214-4573

Durant els segles XIV i XV, l'activitat promotora de la família Cabrera, un dels llinatges més poderosos i influents de la Catalunya medieval, va ser exercida amb una notable intensitat i constància. Amb tot, aquesta activitat es veié indefectiblement lligada als importants alts i baixos que afectaren l'estirp, els quals la durien a l'auge, caiguda i una posterior recuperació que conduiria els Cabrera cap a l'època moderna, on l'antiga esplendor s'acabà diluint a partir de l'enllaç de la vescomtessa Anna de Cabrera amb un destacat membre de la noblesa castellana.

El punt d'inflexió en el continuat ascens del poder familiar va ser provocat per la caiguda en desgràcia i la consegüent execució de Bernat II, l'any 1364: després d'haver-se llaurat un gran prestigi i d'haver reunit un notable patrimoni, aquest esdeveniment comportà la pèrdua de bona part del poder i de les possessions materials acumulades per la família al llarg del temps. Feia uns anys, però, que Bernat II havia cedit el títol de vescomte de Cabrera en mans del seu fill Ponç IV.¹ Després de la mort de Bernat II, el vescomte Bernat III, també fill de Bernat II (Ponç havia mort el 1349), es revoltà contra Pere el Cerimoniós i es posà al servei del rei de Castella, per al qual caigué en batalla el 1368. No es va començar a recobrar l'estabilitat fins que el succeí Bernat IV (també conegut com a Bernardí); a partir d'aleshores la recuperació del poder i prestigi perdut es convertí en un objectiu compartit per les següents generacions, i en aquest sentit cal entendre el progressiu rescat de les propietats alienades i l'ampliació de l'abast dels seus dominis. Quan Bernat IV era encara molt jove i vivia sota la tutela de la seva mare Margarida de Foix, el rei Pere, en part mogut potser pels remordiments i en part pel pes que podia tenir el llinatge dels Foix (Margarida era cosina del poderós comte Gastó Febus), ordenà que es restituïssin alguns dels béns dels quals havien estat desposseïts els Cabrera; més endavant, el 1372, el rei disposà el retorn a Bernardí de bona part de les terres que havien estat comissades al seu avi, i el 1382 es reintegrà a Bernat IV el vescomtat de Bas. Uns anys després, el 1393, el rei Martí crearia a Sicília el comtat de Mòdica per a Bernat, un títol que convertí aquest en el noble més poderós de l'illa, que a la llarga esdevindria el territori més puixant dels Cabrera.

El fill de Bernat IV, Bernat Joan de Cabrera (vescomte entre 1423 i 1466) constitueix la darrera gran personalitat d'una estirp que inicià una decadència ja irre-

¹ Tradicionalment, la historiografia ha relacionat aquesta renúncia amb el suposat retir temporal de Bernat al monestir de Sant Salvador de Breda, un episodi que ha estat recentment qüestionat a: Alejandro MARTÍNEZ GIRALT, «L'agitat retir monàstic del vescomte Bernat II de Cabrera», *Quaderns de la Selva*, núm. 20 (2008), p. 43-59. Sobre la família Cabrera, l'estudi de Santiago Sobrequès segueix constituint una referència ineludible: Santiago SOBREQUÈS, *Els Barons de Catalunya*, Barcelona, 1989, p. 151-169, així com els diversos articles que sota el títol «Iconografia local de la Edat Mitjana», Josep M. de Solà Morales publicà a la revista *Pyrene* entre els anys 1953 i 1962. L'abast d'aquests treballs s'ha vist notablement ampliat amb la recent tesi doctoral d'Alejandro Martínez: Alejandro MARTÍNEZ GIRALT, *Parentela aristocràtica, territori i projecció sociopolítica. Els vescomtes de Cabrera entre 1199 i 1423*, Tesi doctoral, Universitat de Girona, 2016. Des de la perspectiva siciliana: Marcello VINDIGNI, *I Cabrera, Conti di Modica tra Catalogna e Sicilia: 1392-1480*, Torino, 2008.

meiable a partir de la Guerra Civil catalana, en la qual el noble prengué d'inici un partit que li acabà sent completament desfavorable, tant a nivell personal com per a les seves possessions. Bernat Joan es retirà al seu feu sicilià, a Ragusa, on morí el 1466, i el seu successor Joan I de Cabrera (1466-1474) pràcticament ja no sortí de l'illa, mentre s'anava perdent el patrimoni català, malgrat que durant un temps Violant de Prades (+1471), vídua de Bernat Joan, maldava com podia per intentar conservar-lo. El casament de la vescomtessa Anna de Cabrera, filla de Joan I, amb el noble castellà Fadrique Enríquez, posa el punt i final a una història on s'alternen els episodis gloriosos amb els tràgics.

Amb el prolongat període de recuperació de poder i esplendor que començà al darrer terç del segle XIV, la provisió de noves obres, la necessitat de renovació d'estructures i la dotació del mobiliari adequat per als nous edificis, propiciaren un notable protagonisme dels Cabrera com a impulsors de la creació artística, especialment als darrers anys del segle XIV i durant tota la centúria següent.

D'entre el considerable nombre de personalitats pertanyents a la família Cabrera que practicaren de manera més o menys puntual la promoció artística, en aquest estudi ens centrarem en les figures femenines, algunes de les quals poden trobar-se entre les comitents més distingides de la seva època.² L'aparició de nova documentació, o la relectura d'aquella ja publicada, permetrà atorgar a aquestes promotores una nova dimensió dins d'aquesta faceta de la creació artística.

Elionor de Cabrera

Vinculada amb la família Cabrera arran del matrimoni amb Bernat I de Cabrera (cap a l'any 1290), senyor del castell d'Anglès, Elionor d'Aguilar, filla del noble castellà Gonzalo Yáñez de Aguilar, es perfila com una de les personalitats més poderoses en el camp de la promoció artística a la Girona d'inicis del gòtic.

La historiografia ja havia atorgat a Elionor de Cabrera un espai d'honor com a benefactora de la catedral, atès que ja es tenia coneixença de la seva responsabilitat en l'edificació d'una capella al claustre. Fidel Fita publicava l'acta de concessió a Elionor, vescomtessa de Cabrera, del permís per construir una capella dedicada als sants Gabriel i Rafael al claustre, incloent-hi el dret a sepultura, a data de 18 de

² Parlem, òbviament, de membres directes de la família Cabrera, així com d'aquelles persones pertanyents a altres llinatges distingits amb les quals es vincularen mitjançant aliances matrimonials. Com passava a totes les grans famílies, existien afinitats més estretes amb algunes nissagues concretes, un fet que es posa de relleu quan constatem una certa recurrència en els matrimonis amb integrants de les famílies Prades i Urgell. Així i tot, també trobem unions més puntuals amb altres llinatges importants, com és el cas dels Cardona: el 16 de febrer de 1403, per exemple, es concordava el matrimoni entre Joan, fill i hereu de Joan Ramon Folc I de Cardona i Joana de Gandia, i Elionora, filla de Bernat de Cabrera i Timbor de Prades (Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (AHPB), 43/37, not. Bartomeu Eiximenis, *Contractes dels Cabrera*, 1403-1409, 16 de febrer de 1403). Finalment, però, Joan es va casar el 1414 amb Joana de Prades, mentre que Elionor s'uniria amb Gilabert de Centelles.

juliol de 1331.³ Joaquim Botet i Sisó aprofundia més en el personatge, en un breu article dedicat al seu sepulcre -ubicat en un dels murs de la capella- on aportava noves dades d'arxiu.⁴ La primera dada, del 24 de juny de 1331, fa referència a la fundació d'un benefici a la capella que pretenia aixecar al claustre, que comportava la institució d'una doble solemnitat el dia de la festivitat dels arcàngels, d'una làmpada que havia de cremar sense interrupció davant de l'altar i d'un aniversari després de la seva mort, tot això amb l'aportació de 400 sous. La segona notícia, del 21 de juny de 1336, tracta sobre la fundació a la seva capella d'una almoina per a deu pobres, que s'havia de distribuir el dia del seu aniversari. Aquestes referències serveixen a Botet per confirmar que la tomba de la capella pertany a Elionor,⁵ de la qual en desconeix la família d'origen, atesa la pèrdua d'una part de la inscripció i d'alguns dels blasons heràldics; quant a l'escut amb una àliga que es troba sobre la porta de la capella, interpreta que hauria pertangut al senyoriu d'Anglès, aleshores propietat dels Cabrera.

L'article monogràfic sobre la tomba publicat per Jaume Marquès l'any 1960 desvetlla l'origen familiar d'Elionor, filla del noble castellà Gonzalo Yáñez de Aguilar i de Berenguera de Cardona.⁶ Tot i reconèixer que a l'escut dels Aguilar hi hauria de figurar una àliga bicèfala, considera que Elionor l'hauria simplificat en una àliga monocèfala, i per tant identifica les armes de l'arc de l'entrada amb les del llinatge patern de la promotora de la capella. Josep Maria de Solà-Morales aportaria poc després algunes precisions de caràcter heràldic respecte a les armes dels Aguilar, sostenint que l'àliga bicèfala prové de fonts més tardanes (ja del segle XVI); aquest autor, després de plantejar diverses possibilitats, es decanta per l'escut dels Aguilar, malgrat l'afegit de la bordura componada, que atribueix -sense una absoluta convicció- a una possible brisura.⁷

Tots aquests treballs, amb els documents que aporten, ens mostren la figura d'Elionor de Cabrera com una personalitat dotada d'un remarcable interès dins del terreny de la promoció artística, però aparentment cenyida a l'àmbit de la catedral. Però el seu testament, recentment localitzat i publicat,⁸ escrit el 2 de juny

³ Fidel FITA, *Los reys d'Aragó y la seu de Girona, desde l'any 1462 fins al 1482*, Barcelona, 1873, p. 105.

⁴ Joaquim BOTET I SISÓ, «Sepulcro de Eleonor de Cabrera», *Revista de Gerona*, núm. 15 (1890), p. 225-230.

⁵ Anteriorment s'havia atribuït, no sense dubtes, a Ermessenda: Enrique Claudio GIRBAL, *Guía-Cicerone de la inmortal Gerona*, Girona, 1866, p. 82; J. Narcís ROCA, «Los templos y claustros románicos de Gerona», *Revista de Gerona*, núm. 12 (1888), p. 210.

⁶ Jaume MARQUÈS I CASANOVAS, «El sepulcro de D. Leonor de Cabrera en la Seo de Gerona», *Revista de Gerona*, núm. 12 (1960), p. 19-25.

⁷ Josep M. de SOLÀ-MORALES, «En torno a la capilla de D.^a Leonor de Cabrera, de la Seo gerundense», *Revista de Gerona*, núm. 17 (1961), p. 7-21. A: Ramon VINYES, *Anglès. Notes històriques*, Barcelona, 1973, p. 66-67, s'admet el desconeixement a l'entorn de l'heràldica medieval d'Anglès.

⁸ Brígida NONÓ RIUS i Anna GIRONELLA I DELGÀ, «Presència d'una dama al claustre. Estudi i edició del testament i la inscripció funerària d'Elionor de Cabrera», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 45 (2004), p. 457-470.

de 1333, engrandeix extraordinàriament el personatge, i posa de relleu el notable paper que tingué en el finançament de diversos temples gironins, amb l'erecció de noves capelles en uns moments en què la majoria d'aquests edificis es trobaven en ple procés constructiu.

Al marge de la capella claustral de la seu, diverses esglésies de la ciutat es vieren afavorides pels llegats de la dama. Els edificis més beneficiats foren els convents de Sant Domènec, Sant Francesc i el Carme, per als quals ordenà la fundació de noves capelles. A Sant Domènec disposà l'edificació d'una capella dedicada a sant Blai (amb una dotació de mil sous), als framenors destinava la mateixa quantitat per fer un altar dedicat a santa Bàrbara i, finalment, al Carme foren dues les capelles projectades, una dedicada a santa Llúcia (a la qual destinava dos mil sous) i una altra a sant Cristòfol (mil sous), fent constar en ambdós casos que l'ornamentació d'aquests dos espais també havia d'anar a càrrec seu.

Els altres edificis religiosos de la ciutat, en canvi, foren objecte de llegats molt més modestos, centrats bàsicament en l'ajut per al finançament de creus d'orfebreria. Elionor donà deu sous per a les creus de Sant Feliu, Sant Pere de Galligants i Sant Martí Sacosta, i tres sous per a les creus de Santa Susanna del Mercadal, Sant Nicolau, Sant Jaume de Pedret, l'Hospital Nou i Santa Eulàlia. També la creu de la catedral fou objecte de la generositat de la dama, que llegà vint sous per a la seva realització.

Un altre apartat del seu llegat està conformat per les donacions per a l'obra de diversos edificis: destina cent sous per a l'obra de la catedral, la mateixa quantitat per al convent de Santa Clara, mentre que Sant Feliu i el convent de la Mercè en reben cinquanta cada un, i deu per a la construcció del pont del Mercadal.

Encara a la ciutat de Girona, efectua diverses donacions per a les menses de Sant Daniel, Sant Domènec i Sant Francesc, per als pobres de l'Hospital Nou i de l'Hospital de la seu, per a l'Almoina de la seu, per a Sant Feliu i per a l'ornamentació de la capella de Sant Genís (enderrocada a inicis del segle XVII, estava ubicada als peus de la catedral). A més, destinava deu sous per a l'altar de Santa Maria de les Puel·les, una petita esglesiola que es trobava prop de la catedral.

Però la prodigalitat d'Elionor no se centrà exclusivament en la ciutat de Girona, i s'estengué lògicament per als territoris dominats per la família Cabrera. Anglès fou una de les localitats més beneficiades, tot i que amb donacions força modestes, concretament les esglésies de Santa Maria i Santa Magdalena d'Anglès i la capella de Sant Miquel del castell d'aquesta població. La donació de quaranta sous per a l'altar principal de l'anglesenca capella de Sant Amanç es desglossa en trenta per a l'elaboració d'un pal·li i els deu restants per a altres ornaments indefinits.

Elionor llegà cinquanta sous al monestir de Valldemaria,⁹ i deu sous per fer misses a la capella del castell de Montclús (Sant Esteve de Palautordera). També

⁹ Monestir cistercenc femení situat al terme de Maçanet de la Selva.



FIGURA 1: Sepulcre d'Elionor de Cabrera; catedral de Girona.

foren per a misses les donacions que efectuà a altres petites esglésies, com la de Sant Miquel de Comarrodona (terme d'Anglès), *Sancti Petri Çarocha* (Sant Pere Sestronques, a Anglès?), Sant Daniel de *Truierats*, Vidreres, Santa Maria i Sant Esteve de Palautordera i Santa Maria de Pineda.

A l'altar major de l'església del castell de Sant Iscle (prop de Vidreres) cedia vint-i-cinc sous per a la confecció d'un retaule.

Al monestir de Sant Salvador de Breda, amb el qual els Cabrera mantingueren uns lligams molt estrets,¹⁰ instituï un altar sota la invocació de sant Bartomeu, al qual hi destinava un fons per als paraments litúrgics; no era el primer que fundava en aquest monestir: el 7 de juny de 1331 hi havia creat un benefici dedicat a Sant Miquel.¹¹ Finalment, també fa referència a la fundació d'un hospital a Sant Jaume

¹⁰ El monestir va ser fundat al segle XI per Guerau I de Cabrera i la seva esposa Ermessenda.

¹¹ Arxiu Diocesà de Girona, *Lletres*, U-4, f. 163.

del Camp, al terme d'Hostalric, un projecte que finalment duria a terme el seu fill Bernat.

Es tracta, en resum, d'un volum molt ampli de notícies que permeten dibuixar Elionor de Cabrera com a una de les grans promotores artístiques del segle XIV a Catalunya, per bé que cal que siguem conscients que ens basem només en les dades extretes del seu testament; no sabem gairebé res del que va fer amb anterioritat, i qualsevol novetat que en el futur pugui aparèixer al respecte només farà que engrandir la seva figura.

L'única evidència material que ens ha arribat d'aquesta munificència és la capella claustral de la catedral amb el sepulcre (fig. 1). Aquesta capella es troba al sector més oriental de l'ala del claustre adjunta a la basílica. Sobre l'arc de l'entrada, en el mateix mur del claustre, hi campeja un gran escut amb una àliga. A l'interior, dins d'un arcosoli situat a l'esquerra de l'entrada, s'hi ha ubicat el sepulcre. La imatge jacent representa una dama amb el cap i el coll coberts, les mans creuades sobre la panxa, un cordó amb nusos sobre el pit i amb un gos i dues figuretes femenines als peus.¹² A sota, el frontal del sarcòfag està decorat amb vuit senzilles arcuacions gòtiques que originàriament haurien allotjat sengles figures (potser plorants) en relleu, avui totes perdudes, però de les quals queda rastre de la seva existència en haver resultat lleument buidats els espais que ocupaven. A la part superior del sarcòfag hi figura la inscripció funerària, amb parts avui perdudes, que Jaume Marquès intentà completar tal com exposem a continuació (les minúscules són afegides per aquest autor, basant-se en el context general):

«Hic jacet nobilis Eleonor de CAPRARIA, MATER NOBILIS VICECOMITIS DE CAPRARIA QUE FUIT ORIUNDA DE CASTELLA CUIUS PATER FUIT D. DE AQUILARIO, ET in hoc altari perpetuum presbiterum / INSTITUIT, CUI CCCC SOLIDOS RENDALES ASIGNAVIT, ET ANNIVERSARIUM CONVENTUALI FIERI AC CANONICAM PORTIONEM DUPLICARI MANDAVIT IN DIE SANCTORUM GABRIEL ET RAPHAEL: que obiit kalendis aprilis anno Domine M CCC XXX VII (?), CUIUS ANIMA REQUIESCAT IN PACE».¹³

Al bell mig d'aquesta inscripció s'hi ha esculpit l'escut de la família Cabrera. Suposadament en els extrems de l'epitafi hi figurarien dos altres escuts, el dels

¹² El cordó podria ser una referència a l'orde franciscà, al qual se sentí especialment vinculada la família Cabrera, sobretot les seves dames.

¹³ J. MARQUÈS, *Op. cit.*, p. 20-21. Recull la inscripció, sense incloure-hi la data de defunció: Josep M. MARQUÈS, *Inscripcions i sepultures de la catedral de Girona*, Girona, 2009, p. 81. Per un altre costat, Brígida Nonó ofereix la següent transcripció: «[...] Capraria : mat(er) nobil(is) vicecomitis d(e) Caprari(a) q(uae)fuit oriunda d(e) Castella cui(us) pater fuit [...] | [...] in instituit : cui CCCC : solidos re(n)dales asignavit : et anniversariu(m) conve(n)tuale fieri ac canonica(m) porcionem duplicari ma(n)davit i(n) die S(an)c(t)orum : Gab(ri)el(is) et Raphaelis : quae obiit [cuius] anima requiescat i(n) pace [Amen]» (Brígida NONÓ RIUS, «Aquí es redacten i s'esculpeixen inscripcions». *Aproximació al corpus epigràfic de la ciutat de Girona*, Girona, 2003, p. 100).

Aguilar i, segons suggereix Marquès, també el de Cardona, en al·lusió als progenitors d'Elionor.¹⁴

Sobre l'arcosoli es conserva en molt mal estat un relleu amb dos àngels (avui pràcticament esborrats) que eleven l'ànima de la difunta, representada per una petita figura encara distingible.

Referent al sepulcre, podem observar com del testament de la dama es desprèn una nova informació de gran interès que no ha estat correctament interpretada. Fins a la publicació d'aquest text, l'única dada de què es disposava era el dia de la concessió de la capella i del dret a ser-hi enterrada (18 de juliol de 1331), que marcava un *terminus post quem* per a la realització de la tomba. Nonó i Gironella sostenen que Elionor disposà que fossin els mateixos marmessors qui encarreguessin el monument funerari quan ella morís.¹⁵ Els termes del document, però, són molt clars al respecte: *eligimus autem sepulturam nostram in tumulo sive tumba quod sive quam si fecimus in capella quam construi fecimus in Claustro ecclesie Sedis Gerundensis ad honorem Dei et beate Marie et tocius curie celestis et beatorum Archangelorum Gabrielis et Raphaelis*.¹⁶ Es fa al·lusió a la tomba com a una obra ja acabada. Potser l'equívoc es deu al·llegat de deu sous que es fa en el mateix testament per al *magistro qui scribet picando die obitus nostri in tumba nostra*, però la pràctica d'encarregar una tomba en vida deixant buit l'espai per a l'epitafi i, després de la mort del destinatari, encomanar a un piquer la talla de la inscripció, no era rara a l'època.¹⁷

Aquesta nova lectura cenyeix notablement la data d'execució del sepulcre, que hem de situar entre el 18 de juliol de 1331 i el 2 de juny de 1333. Si bé fins ara aquest remarcable monument funerari ha estat considerat i citat per la majoria dels estudiosos que han tractat sobre la catedral i els seus tresors artístics, només Francesca Español ha anat un pas més enllà a partir de la lectura estilística que ofereix, encara que hagi estat en una brevíssima anotació a peu de pàgina: aquesta investigadora parla d'una «innegable relació estilística» entre les tombes documentades al mestre escultor Joan de Tournai i les d'Elionor i d'Arnau de Soler (també a la catedral gironina), malgrat apuntar un petit detall que singularitza les dues darreres: els ulls oberts de llurs imatges jacents (fig. 2).¹⁸

Amb tot, cal precisar que l'obra documentada del mestre de Tournai no es caracteritza per una excessiva homogeneïtat, atès que molt probablement actuà com

¹⁴ J. MARQUÈS, *Op. cit.*, p. 22.

¹⁵ B. NONÓ i A. GIRONELLA, *Op. cit.*, p. 460.

¹⁶ *Ibidem*, p. 464.

¹⁷ Per exemple, els epitafis dels reis de Navarra Carles III i Elionor de Trastàmara, on es registra la data de les seves morts, esdevinguda anys després de la finalització del sepulcre (R. Steven JANKE, *Jehan Lome y la escultura gòtica posterior en Navarra*, Pamplona, 1977, p. 59 i ss).

¹⁸ Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 33 (1994), p. 397, n. 67. Anteriorment, Jaume Marquès havia aventurat un nom per a l'autoria del sepulcre, Guillem de Cors, però amb l'únic i dèbil suport del càrrec que ocupava en l'època en què es tallà la tomba, mestre major de la seu; ni tan sols tenim constància que Guillem de Cors hagués estat escultor (J. MARQUÈS, *Op. cit.*, p. 20).



FIGURA 2: Detall del sepulcre d'Elionor de Cabrera; catedral de Girona.

un artista-empresari que subcontractava a altres escultors una part de les obres que assumia. El nom de Joan de Tournai apareix en els registres escrits en un espai de temps força restringit (1324-1328), sempre com a habitant de Girona. Els textos el vinculen directament amb quatre obres, precisament sepulcres: el 1324 estava treballant en la tomba de la reina Maria de Xipre (una part de la qual havia subcontractat a l'escultor Jaques de França) per al convent de Sant Francesc de Barcelona, el 1327 contractava els sepulcres d'Hug de Cardona, ardiaca de la catedral de Barcelona, i de la seva germana Brunissenda de Cervelló, per a la capella de Sant Antoni de la seu barcelonina, i el 1328 acabava d'enllestir la tomba de Sant Narcís, per a Sant Feliu de Girona.¹⁹ Francesca Español ha destacat el paper de mestre-empresari que hauria tingut Joan de Tournai, el qual explicaria la diversitat estilística de la seva obra conservada (el sepulcre de Sant Feliu, *in situ*, el d'Hug de Cardona i l'efígie jacent de la reina Maria, al Museu Nacional d'Art de Catalunya), i l'èxit que assolí entre assenyalats promotors de l'època, al qual no hauria estat aliena la difusió de l'aplicació del vitrificat niellat en el fons dels comparti-

¹⁹ Sobre aquestes obres i llur bibliografia: F. ESPAÑOL, *Op. cit.*

ments dels frontals dels sarcòfags; de fet, resulta molt significatiu en aquest sentit que el 1324 rebí l'apel·lació de *vitriarius*.²⁰

Les dades conegudes relatives a aquest mestre i la concreció de la cronologia del sepulcre als moments immediatament posteriors a la concessió de la capella ajuden a sostenir l'atribució efectuada per Francesca Español, una atribució que no hem d'entendre necessàriament al mestre de manera directa, sinó al seu entorn, sense per això descartar la intervenció, més o menys puntual, del mateix Joan de Tournai. D'aquesta manera, aquesta tomba s'integraria –ara millor amb la nova cronologia– dins del corpus d'obres que Español ha vinculat, de forma més o menys directa, amb l'activitat de Joan de Tournai i el seu taller: l'arqueta dels Sants Màrtirs, el sepulcre del bisbe Pere de Rocabertí (ambdós a la catedral de Girona), la lauda sepulcral de Ramon de Cornellà a Sant Joan de les Abadesses, la Verge de l'Estrella de l'antiga canònica de Santa Anna a Barcelona (avui al Museu Diocesà de Barcelona) i el reliquiari de Sant Patllari de Camprodon.²¹

Sança Ximenis de Cabrera

De totes les dames que tractem en aquest estudi, sens dubte la figura de Sança Ximenis de Cabrera és la més contrastada, tant des del punt de vista històric com des del seu vessant com a promotora, una circumstància que devem en bona part al notable volum documental que ens ha arribat sobre aquesta noble senyora. A més de les mencions més o menys puntuals que podem localitzar en els protocols notariais o en els Llibres d'Obra de la catedral de Barcelona, l'arxiu d'aquest mateix edifici custodia diversos llibres de comptes i un considerable nombre de cartes que han aportat informacions crucials sobre la seva personalitat, forma de vida i els encàrrecs artístics que duqué a terme.²²

²⁰ *Ibidem*. És possible que s'hagués aplicat aquesta tècnica en el frontal del sarcòfag d'Elionor, però no en resta cap evidència.

²¹ *Ibidem*.

²² Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), *Marmessories de la Caritat*, Primer llibre memorial començat per la senyora dona Sanxa Ximenis de Fox e de Cabrera e de Navalles, 1440-1443; Llibre del servidor de dona Sanxa Ximenis de Foix e de Cabrera 1442-1450; Llibre de despeses, 1443-1448; Deutes de la marmessoria; Llibre de comptes, 1464-1470; Manual derrer despeses de na Sanxa Ximenis de Foix, 1472-1490. El primer dels registres citats ha estat publicat íntegrament i comentat a: Jordi ANDREU I DAUFÍ, Josep CANELLA I FARRÉ i Maria Àngela SERRA I TORRENT, *El Llibre de Comptes com a font per a l'estudi d'un casal noble de mitjan segle XV*, Barcelona, 1992. La bibliografia que ha tractat la figura de Sança Ximenis és força àmplia: des d'un àmbit més genealògic i heràldic, Josep M. de SOLÀ MORALES, «Iconografía local de la Baja Edad Media», *Pyrene*, núm. 4 (1954), p. 1252-1258. Pel que fa als aspectes de la seva vida personal, vegeu els diversos treballs que Teresa Vinyoles li ha dedicat: Teresa VINYOLES, «Unes cartes de dones del segle XV, notes sobre la crisi feudal», *Acta historia et archaeologica Mediaevalia*, núm. 25 (2003-2004), p. 445-460; IDEM, «La cotidianidad escrita por una mujer del siglo XV» a *Mujer y cultura escrita, del mito al siglo XXI*, Gijón, 2005, p. 117-130; IDEM, «Encuentros con una dama del siglo XV: Sança Ximenis de Cabrera» a *Vidas de mujeres del Renaci-*

Filla de Bernat de Cabrera i Timbor de Prades, la data de naixement de Sança s'ha de situar en algun moment comprès entre 1385, data del casament dels pares,²³ i 1397, quan és citada per primera vegada en el testament de Timbor de Prades.²⁴ Després d'un fallit intent de casar-la l'any 1402 amb el fill menor del comte Pere d'Urgell,²⁵ finalment contragué matrimoni l'any 1408 amb un destacat membre de la noblesa occitana, Arquimbau de Foix, baró de Navailles, fill del comte de Foix i vescomte de Bearn i Castellbò, Arquimbau de Grailly (+1412).²⁶

Amb tota probabilitat, Sança fixaria la seva residència en terres borgonyones, atès que Arquimbau formà part de l'entorn cortesà de Joan sense Por, duc de Borgonya (n'era conseller i camarlenc), un fet que acabaria costant la vida al noble occità.²⁷ Efectivament, el 10 de setembre de 1419, en el context de dues guerres - la que mantenien els Armanyacs i els borgonyons i a nivell més global la Guerra dels Cent Anys -, el duc era amb el seu seguici al pont de Montereau, on havia d'entrevistar-se amb el delfí Carles (futur Carles VII) amb la finalitat de segellar definitivament la pau entre les dues faccions. Joan havia fet assassinar l'any 1407 el seu cosí, el duc Lluís d'Orleans, per motius polítics i per ambicions territorials, un crim que pesava profundament en l'ànim del delfí (nebot de Lluís) i del seu entorn. Les dues delegacions, composades pels líders respectius amb una escorta de deu persones cada un, entraren en un espai tancat que uns fusters havien realitzat expressament al bell mig del pont, amb una porta a cada costat.²⁸ La discussió anà pujant de to, i acabà amb la mort del duc de Borgonya i d'Arquimbau

miento, Barcelona, 2008, p. 87-101; IDEM, «La dama que va fer pintar el retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona», a M. R. TERÉS (ed.), *Capitula facta et firmata. Inquietudis artísticas en el Quatre-cents*, Valls, 2011, p. 263-279. Quant a la seva faceta promotora: Joan VALERO MOLINA, «Sança Ximenis de Cabrera i la capella de santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona», *Locus Amoenus*, núm. 8 (2005-2006), p. 47-66.

²³ Arxiu Ducal de Medinaceli, còpia digitalitzada dipositada a: Arxiu Històric d'Hostalric, *Fons Cabrera i Bas de l'Arxiu Ducal de Medinaceli* (citada a partir d'ara com: AHH, *Fons Cabrera i Bas*), reg. 918, Aprovació dels capítols matrimonials entre Bernat de Cabrera i Timbor de Prades.

²⁴ J. ANDREU et al., *Op. cit.*, p. 25, a partir d'una clàusula posterior, custodiada a l'Arxiu de la Catedral de Barcelona, *Liber Testamentorum*, st. XVIII, s. I, f. 333. Com més endavant veurem, hem pogut localitzar el testament complet.

²⁵ J. VALERO, «Sança Ximenis...», p. 48. Aquest fill podria ser Joan, que morí entre finals de 1411 i l'any següent (Virgínia COSTAFREDA PUIGPINÓS, «Cecília d'Urgell germana de Jaume el Dissortat, darrera representant d'aquesta família comtal a Catalunya», *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, núm. 25 (2011), p. 285).

²⁶ Dos anys abans de l'enllaç, també es negocià per a Arquimbau un matrimoni que no arribà a concretar-se, amb Mariota de Montaut (Gilhem PÉPIN, «The French Offensives of 1404-1407 against Anglo-Gascon Aquitaine», *Journal of Medieval Military History*, núm. 9 (2011), p. 25).

²⁷ Els vincles s'establiren a partir de l'aliança teixida el 1409 entre Arquimbau de Grailly i Joan sense Por, que duria a alguns dels fills del primer a incorporar-se a la cort del segon (Robert MOLIS, «Comminges et Bourgogne. Un client insoupçonné de Philippe le Bon: Mathieu de Foix-Grailly, comte de Comminges», *Annales de Bourgogne*, núm. 40 (1968), p. 192-196).

²⁸ Gaston DU FRESNE DE BEAUCOURT, *Histoire de Charles VII. Tome I, Le dauphin (1403-1422)*, París, 1881, p. 163 i ss.

de Foix, aquest darrer al cap d'uns dies, com a conseqüència de les ferides rebudes en la batussa. Els dos nobles foren enterrats provisionalment a Notre-Dame de Montereau, Joan en una capella lateral dedicada a sant Antoni i sant Lluís, situada als peus de l'altar, i Arquimbau en una altra de les capelles de l'església, a la dreta del cor.²⁹ Allà hi reposaren fins que el juny de 1420 s'exhumaren els dos cossos per ser traslladats a l'església de la cartoixa de Champmol, on finalment van ser enterrats el 12 de juliol del mateix any.

Fins dates relativament recents persistí la memòria gràfica d'Arquimbau en una pintura mural de la capella de Sant Jeroni al convent dels Celestins d'Avinyó, on s'havien representat els cinc fills d'Arquimbau de Grailly (Joan, Gastó, Arquimbau, el cardenal Pere de Foix i Mateu), agenollats en posició de pregària, amb els respectius escuts i divises a sota. Gràcies a una reproducció del segle XVII coneixem la divisa personal d'Arquimbau de Foix: *Lie et leale et telle la vouloie*.³⁰

Sense Arquimbau, ja res deuria lligar Sança amb la Borgonya, així que poc després del sepeli de l'espòs se'n tornà a Catalunya, amb una probable breu estada prèvia en terres de Foix. El 22 de febrer de 1421, la reina Maria escrivia una carta dirigida al comte de Foix sol·licitant-li que Sança pogués portar una de les seves filles a Barcelona.³¹ Sança tenia dues filles, Isabel i Joana. La primera es casaria el 1427 amb el vescomte Jean de Caraman (Caramany o Carmaing), baró de Sant Fèlix, i morí el 1460.³² De Joana, la filla gran, sabem que el 1441 era vídua -sense que tinguem coneixement de la identitat del cònjuge- i que el 1449 ja era difunta.³³ En aquest lapse de temps es va tornar a casar amb el senyor de Cervelló, el 31 d'agost de 1444 a Sauveterre (localitat bearnesa propera a Orthez).³⁴ Pel que fa al personatge que Sança defineix com a *mon fil, lo senescau de Bearn* (1442),³⁵ s'ha pensat que o bé podria tractar-se d'un fill varó d'Arquimbau i Sança, del qual no se'n té cap més notícia, o bé pot fer referència al marit d'una de les seves filles, el qual, tenint present la viudetat de Joana, només podria tractar-se de Jean de Ca-

²⁹ Bertrand SCHNERB, «Les funérailles de Jean sans Peur», *Annales de Bourgogne*, núm. 54 (1982), p. 122-134.

³⁰ Michel LACLOTTE i Dominique THIÉBAUT, *L'école d'Avignon*, París, 1983, p. 276-277.

³¹ Jaume RIPOLL i VILAMAJOR, «Colección de documentos para escribir la historia y dar a conocer al caballero catalán, llamado comúnmente Mossen Borra, que yace en el claustro de la Santa Iglesia de Barcelona», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, II (1868), p. 107.

³² Anselm de SAINTE-MARIE, *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France* (vol. III), París, 1728, p. 371-372.

³³ Les referències textuais efectuades per Sança diferencien la filla vídua de la petita, sense identificar-les (J. ANDREU *et al.*, *Op. cit.*, p. 29). El fet que Jean de Caraman morís el 1479, permet distingir-les. Pel que fa a la informació de 1449, s'extreu del contracte d'una creu d'argent on havien de figurar les armes de la seva filla *dona Johana quondam* (Pere FREIXAS i CAMPS, *L'art gòtic a Girona*, Barcelona, 1983, p. 265-266).

³⁴ Henri COURTEAULT, *Gaston IV comte de Foix, vicomte souverain de Béarn, prince de Navarre, 1423-1472*, Toulouse, 1895, p. 105, n. 2.

³⁵ J. ANDREU *et al.*, *Op. cit.*, p. 29.

raman.³⁶ En aquest darrer cas, no s'hauria de prendre necessàriament al peu de la lletra l'expressió *mon fil*, de la mateixa manera que Sança també es refereix en alguna ocasió a Juan Fernández de Híjar, marit de la seva germana Timbor de Cabrera, com a germà (*mon frere, don Juan d'Ixer*).³⁷

Però l'opció de reconèixer-hi Jean de Caraman presenta un important inconvenient: no tenim constància que Jean hagués ostentat el títol de senescal de Bearn. Poca cosa sabem sobre aquest càrrec, que a l'any 1390 era ocupat per Arnau de Navailles i el 1403 per Bernat de Navailles.³⁸ Aquesta coincidència amb el cognom resulta altament significativa, atès que quan Arquimbau es va casar rebé dels seus pares la baronia de Navailles, i en els capítols matrimonials que signà amb Sança s'establia que aquest títol es transmetria a llur descendència.³⁹ Amb tot, sabem que el 1437 el senescal de Bearn era Joan de Miossens o Joan de Bearn, fill bastard reconegut del comte Joan de Foix, i baró de Miossens, el qual un any abans consta com a casat amb Angline o Angeline.⁴⁰ Ignorem fins a quina data Joan de Bearn ostentaria aquest títol, però, en qualsevol cas, l'expressió que utilitza Sança per designar el senescal no encaixa amb els vincles de parentiu relativament llunyans que l'unien a Joan de Miossens (o de Foix). En conseqüència, la identitat exacta del personatge designat com a *mon fil* segueix sent un enigma, a l'espera que aparegui alguna dada més explícita.

Sança retornà a la seva terra i s'establí a Barcelona, però havia deixat assumptes pendents relatius al seu difunt marit: escrigué a la seva sogra Isabel, vescomtessa de Bearn, reclamant la devolució de la seva dot.⁴¹ També és possible que es posés en contacte amb la cort de Borgonya per mirar d'aconseguir algun tipus de compensació econòmica, perquè el 25 d'agost de l'any 1444, en una carta escrita a Arras, el duc Felip III el Bo, fill de Joan sense Por, donava a Sança 2.000 *salvorum* d'or de moneda de Flandes, pels serveis prestats per Arquimbau en la defensa de Joan sense Por.⁴²

³⁶ Decantant-se per la primera opció: J. ANDREU *et al.*, *Op. cit.*, p. 29; J. VALERO, «Sança Ximénis...», p. 49. Teresa Vinyoles, en canvi, opta per reconèixer-hi l'espòs de Joana (T. VINYOLE, «Unes cartes...», p. 447).

³⁷ J. ANDREU *et al.*, *Op. cit.*, p. 94.

³⁸ Armand de DUFAU DE MALUQUER, *Armorial de Béarn. 1696-1701*, II, Pau, 1893, p. 31-32.

³⁹ J. ANDREU *et al.*, *Op. cit.*, p. 26.

⁴⁰ Armand de DUFAU DE MALUQUER i Jean de JAURGAIN, «Armorial Général. Armorial de Béarn, 1696-1701», *Revue de Béarn, Navarre & Lannes*, VI (1888), p. 78; Dominique BIDOT-GERMA, *Un notariat médiéval. Droit, pouvoir et société en Béarn*, Toulouse, 2008, p. 151.

⁴¹ Archives de Pyrénées Atlantiques, E 319. En no haver pogut accedir directament a aquest arxiu, manca la data de la petició efectuada per Sança, que probablement podem situar cap a l'any 1421, atès que es tracta del primer document regestat d'una sèrie compresa entre 1421 i 1444. En qualsevol cas, la carta no pot ser posterior a 1428, data de la mort d'Isabel de Foix i Castellbò.

⁴² AHH, *Fons Cabrera i Bas*, reg. 3012. Aquesta moneda, en curs a Anglaterra i França durant bona part del segle XV, era anomenada en francès *salut* perquè hi figurava una representació de l'Annunciació (Adolphe CHÉRUET, *Dictionnaire historique des institutions, mœurs et coutumes de la France*, II, París, 1899, p. 1132; *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, París, 2004, p. 344-345).

Quan Sança arribà a Catalunya portava un important bagatge de la Borgonya: havia conegut de primera mà la que probablement era la cort més fastuosa d'Europa, que acollí els millors artistes del moment, i per a la qual es realitzaren obres d'art d'una extraordinària qualitat.⁴³ Aquest contacte directe amb la cort borgonyona no la convertí en una gran mecenes artística, perquè Sança sempre va conservar una manera de viure relativament humil i recollida, però l'avesà a una pràctica que podria haver incidit significativament en la forma integral com va concebre la decoració de la capella que li fou atorgada a la catedral de Barcelona. Una capella que contenia un sumptuós sepulcre i un gran retaule, encarregats a artífexs de primera fila, amb una decoració pictòrica dels murs (dins l'arcossol del sepulcre i almenys en una de les columnes) que singularitzava l'estança respecte a les altres capelles, i que incloïa l'aixovar litúrgic necessari per a la pràctica religiosa.

Aquesta capella, la segona del sector més occidental de l'epístola, li fou concedida a Sança per part del capítol de la catedral l'any 1431 a canvi d'una donació de 300 florins, que foren pagats en terminis durant els següents catorze anys. Dedicada a santa Clara i santa Caterina, la segona advocació va ser assumida per Sança com un requisit del capítol per poder acollir els beneficiats d'aquesta santa, que havien estat prèviament desplaçats a la capella de Santa Margarida, mancada d'espai.⁴⁴ L'advocació a santa Clara, en canvi, va ser elegida per la dama, i resulta plenament representativa de la devoció que sentia per l'orde franciscà.⁴⁵ El contingut iconogràfic del retaule de la capella, dedicat a les santes titulars de l'estança, revela aquesta afinitat ideològica de la promotora, més enllà de les escenes relatives a la vida de santa Clara, amb la inclusió de les figures dels franciscans sant Lluís de Tolosa i sant Bernardí de Siena, i, dins l'àmbit més general dels ordes mendicants, del dominic sant Vicenç Ferrer.

Són nombroses les dades que sostenen aquesta inclinació espiritual, des de la compra de determinats llibres, com un Nou Testament en català redactat per un franciscà i la *Summa Astensis*, un tractat teològic-moral escrit per un altre frare d'aquest orde, d'Asti,⁴⁶ fins al desig expressat en el seu testament (1471) de ser enterrada amb el cordó franciscà.⁴⁷ En el mateix testament hi trobem una referència

⁴³ Antoni Tallander, més conegut com a mossèn Borra, va ser un testimoni privilegiat d'aquest luxe, segons explica ell mateix al rei d'Aragó en una missiva escrita quan formava part del seguici de Segimon, rei d'Hongria i Bohèmia, en el moment en què aquest es trobà amb el duc Joan, en el context del concili de Constança (Agustí DURAN i SANPERE, «Paisatges d'Europa als claustres de la catedral», a *Barcelona i la seva Història. La societat i l'organització del treball*, Barcelona, 1973, p. 597). Quant a l'exuberant panorama artístic de la cort borgonyona: *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, París, 2004.

⁴⁴ J. RIPOLL, *Op. cit.*, p. 107; Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona: Joan AINAUD DE LASARTE i Frederic Pau VERRIÉ, *La pintura gòtica en la catedral de Barcelona, 1400-1442*, text inèdit en dipòsit.

⁴⁵ Joan Molina incideix en aquest aspecte a: Joan MOLINA i FIGUERAS, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogòtica catalana*, Múrcia, 1999, p. 40.

⁴⁶ J. VALERO, «Sança Ximenis...», p. 50.

⁴⁷ J. ANDREU *et al.*, *Op. cit.*, p. 32.

a un benefici de Santa Clara que antigament havia fundat al convent barceloní del Carme, així com la donació d'una creu d'argent daurat per a Santa Clara de Castelló d'Empúries.⁴⁸

Aquesta devoció pels franciscans es pot fer extensible a altres membres de la seva família, que sovint triaren convents d'aquest orde per ser enterrats. És el cas de Cecília d'Urgell, segona esposa i vídua de Bernat IV de Cabrera, que en el seu testament (1457) disposava ser enterrada al cor de Sant Francesc de Barcelona,⁴⁹ el mateix indret on uns anys després (1467) manaria ser sepultada Violant de Prades.⁵⁰ Per la seva banda, Anna de Cabrera (néta de Bernat Joan i vescomtessa de Cabrera des de 1477) es faria enterrar al convent de Sant Francesc de Medina de Rioseco.⁵¹

Un dels encàrrecs més controvertits de Sança Ximenis és el sepulcre monumental que encara avui podem admirar adossat a un dels murs de la capella, dins d'un arcosoli. Qüestions de caràcter cronològic, artístic i heràldic havien generat una notable confusió a l'entorn dels artífexs que hi havien intervingut, del període en què fou realitzat, i de la relació de l'heràldica amb la identitat de la difunta. L'aparició, en els llibres de comptes, d'algunes entrades molt explícites al respecte, així com l'aprofundiment en la identificació dels escuts presents a la capella i la tomba, han permès aclarir molts d'aquests dubtes, per bé que la inèrcia historiogràfica respecte a qüestions que fins fa poc es creien ja consolidades ha provocat que algunes de les conclusions que s'extreuen de les dades documentals hagin estat discutides.⁵² Abans de la publicació de les noves dades, se situava la realització de la tomba cap a l'any 1436, sobre la base d'una notícia que donà a conèixer mossèn Mas, segons la qual Sança havia pagat en aquell any la suma de 20 florins dels 40 que costava la sepultura que l'Obra li havia feta.⁵³ Tot i que ningú s'havia plantejat que aquesta quantitat era excessivament exigua per al cost que suposava un sepulcre monumental d'alabastre, ha estat necessari acudir a la font original de la notícia per copsar exactament el seu significat real. Efectivament, en els Llibres d'Obra trobem dues referències a aquests treballs, datades respectivament a 17 de febrer

⁴⁸ *Ibidem*, p. 33. La creu es valora en vuitanta o noranta florins. Aquesta indefinició en el preu fa pensar que podria tractar-se d'una peça encarregada força anys enrere. Tenim constància que el 1449 Sança va contractar amb l'argenter Pere Àngel una creu similar, on havia de figurar l'escut de la dama o bé el de la seva filla difunta (Joana), sense que se'n conegui la destinació, però resultaria excessivament agosarat proposar la identificació amb la peça llegada (P. FREIXAS, *Op. cit.*, p. 265-266).

⁴⁹ V. COSTAFREDA, *Op. cit.*, p. 277-303. El testament el trobem reproduït a: AHH, *Fons Cabrera i Bas*, reg. 1002, 31 de desembre de 1457. El nom de Sança Ximenis figura entre els marmessors de Cecília.

⁵⁰ AHH, *Fons Cabrera i Bas*, reg. 2986, 21 de setembre de 1467.

⁵¹ AHH, *Fons Cabrera i Bas*, reg. 1007. Anna de Cabrera s'havia casat amb el noble castellà Fadrique Enríquez de Velasco, duc de Medina de Rioseco.

⁵² La nova documentació ha estat presentada i transcrita a: J. VALERO, «Sança Ximenis...».

⁵³ Josep MAS, *Taula dels altars i capelles de la seu de Barcelona* («Notes històriques del bisbat de Barcelona», I), Barcelona, 1906, p. 50-51; Josep MAS, *Lo fossar de la seu de Barcelona y ses inscripcions funeràries* («Notes històriques del Bisbat de Barcelona», VIII), Barcelona, 1911, p. 78.

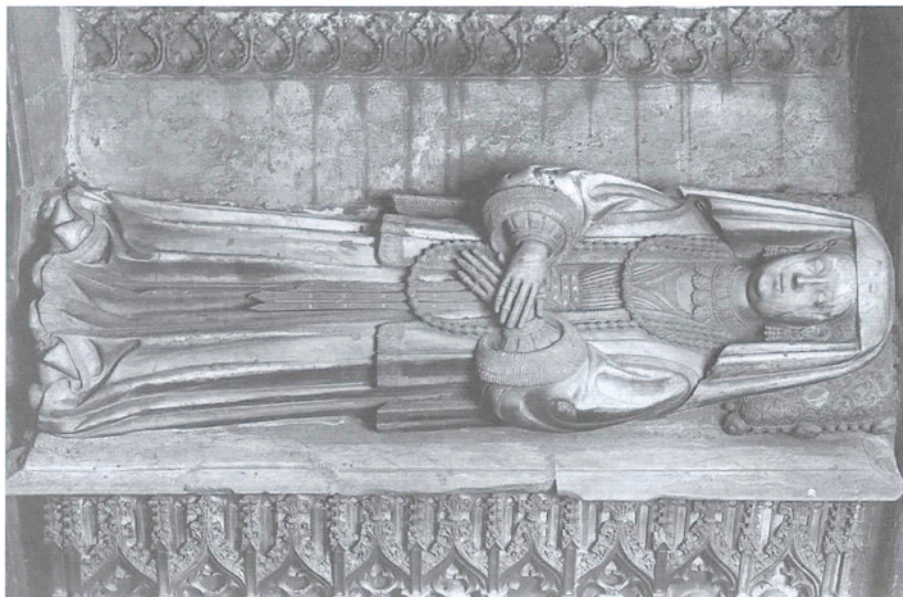


FIGURA 3: Imatge jacent del sepulcre de Tímbor de Prades; catedral de Barcelona.

de 1436 i 8 de maig del mateix any, i corresponents als dos pagaments de 20 florins efectuats per Sança.

En el primer registre s'esmenta *una sepultura que la obra li ha a fer*, és a dir, una obra que encara no està començada, mentre que en el segon se cita la sepultura que la obra li ha feta, és a dir, ja està acabada.⁵⁴ Es tracta d'un període de temps excessivament breu per a la factura d'una tomba monumental, un tipus d'obra que solia comportar entre un i dos anys de treballs, i per tant no es pot referir al monument alabastrí de la capella. Convé, a més, fixar l'atenció en l'ús del terme «sepultura» en lloc de «sepulcre», fent un esment més genèric a un espai o lloc d'enterrament: un terme que encaixa perfectament amb l'arcossoli preparat per allotjar el monument funerari, una obra de caràcter menor que necessitaria poques setmanes per a la seva execució, i que a més podia ser assumida pels pedrers a sou de la catedral. Remarquem, en aquest sentit, que els treballs no són duts a terme per un escultor concret, sinó per *la obra*, amb una al·lusió directa al seu director, Bartomeu Gual. Una bona prova d'aquesta intervenció que afectà el mur original

⁵⁴ J. VALERO, «Sança Ximenis...», p. 52.

de la capella (edificada molt poc temps abans), és l'evident diferència en el parament que rodeja l'arcosoli respecte a la resta del mur.⁵⁵

Per fortuna, s'han pogut localitzar algunes dades relatives a la realització del sepulcre d'alabastre en els registres de comptes. Es tracta de petits pagaments que, a manca del contracte, ens proporcionen informacions molt valuoses sobre el projecte. El primer pagament, datat a octubre de 1444, registra l'entrega *an p. oller asmaginayra per raho de la tomba dela seyora*; en el segon, del desembre del mateix any, és l'esposa de l'escultor qui rep una lliura i sis sous pel mateix concepte; finalment el 30 de desembre de 1444 es paga a l'escultor un sou i tres diners *per rao dela tomba de la senyora per resta daquells CXXV florins que costa*.⁵⁶ Els 125 florins citats resulten quelcom reduïts si els comparem amb el preu que es pagava en aquella època per una tomba alabastrina de grans dimensions, però podrien encaixar, en canvi, amb un dels pagaments parcials amb què se solien fraccionar aquest tipus d'obres. El sepulcre ja estava enllestit a principis de l'any següent, atès que el 14 de gener de 1445 es procedia a *lo bastiment del moniment qui es en la dita capella de santa clara*.⁵⁷ Aquestes dues notícies ens proporcionen també el nom de l'artífex del sepulcre, Pere Oller, en l'epíleg d'una prolongada i fructífera carrera que havia començat cinquanta anys abans a la mateixa catedral de Barcelona, i al mateix temps esvaeix els dubtes que s'havien generat a l'entorn d'una atribució que havia proposat per primera vegada Agustí Duran i Sanpere (fig. 3).⁵⁸

Un altre dels aspectes que ha desvetllat la documentació ha estat la identificació precisa de la persona que fou enterrada en el sepulcre monumental. Les disposicions testamentàries de Sança ja havien sembrat certs dubtes, en demanar ser enterrada humilment sota terra, obviant absolutament l'existència de la tomba d'alabastre realitzada més d'un quart de segle abans.

Francesc Ruiz ha suggerit la possibilitat que el monument hagués estat destinat a la filla gran de Sança, Joana de Foix i Cabrera, la qual, recordem, era citada en un llibre de comptes l'any 1441 com a vídua i el 1449 ja constava com a difunta, sota la presumpció que el traspàs s'hagués produït poc abans de la contractació de la tomba, és a dir, abans de 1444.⁵⁹ Però ara sabem que en aquesta època Joana

⁵⁵ El novembre de 1431, el pintor Ponç Colomer perfilava els nervis de la volta de la capella, una activitat que habitualment se solia dur a terme immediatament després que se n'hagués finalitzat la construcció (Francesc CARRERAS CANDI, «Les obres de la catedral de Barcelona», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, VII, núm. 49 (1913-1914), p. 510).

⁵⁶ J. VALERO, «Sança Ximenis...», p. 65-66.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 66.

⁵⁸ Sobre la carrera de Pere Oller: Joan VALERO MOLINA, «Pere Oller», a Antoni PLADEVALL I FONT (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura, II. De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, 2007, p. 107-123. Per a l'atribució del sepulcre a Oller: Agustí DURAN I SANPERE, *Els retaules de pedra* (vol. II), Barcelona, 1934, p. 29. Per la seva banda, Joan Molina es decantava per un escultor proper a Oller, observant les evidents diferències estilístiques que es constaten en el frontal del sarcòfag (J. MOLINA, *Op. cit.*, p. 38-39).

⁵⁹ Francesc RUIZ I QUESADA, «La taula de la mort de Sant Baldri, de Lluís Dalmau: Confirmació de l'autoria i de l'origen santboià de l'obra», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de*

seguia ben viva, fins al punt que l'agost de 1444 tornava a contraure matrimoni. Per una altra banda, tampoc podem assumir els arguments heràldics que aporta, perquè l'heràldica que usaria Joana, malgrat que ens sigui desconeguda, no pot coincidir ni amb la que veiem en els capitells de l'arcosoli de la tomba (aquells que, en raó de la seva ubicació, cal considerar com a privatis de l'autèntica difunta), ni amb els que es troben en els murs de la capella i el retaule. Seguint la pràctica acostumada de l'època per l'alta noblesa, Joana hauria mantingut les armes paternes, de Foix, les quals es trobarien a la dreta en el cas, també habitual, que en un escut partit hagués incorporat les del seu marit a l'esquerra.

En els dos capitells de l'arcosoli, en canvi, hi ha esculpit un àngel sostenint l'escut partit amb les armes de Cabrera i Prades, el mateix que figura en el retaule al costat de l'escut partit de Foix-Bearn amb Cabrera (fig. 4). Aquest darrer escut és el que pertany a Sança Ximenis, amb les armes del marit Arquimbau de Foix a l'esquerra, i les paternes de Cabrera a la dreta. Pel que fa a l'escut de l'arcosoli, pertany a la mare de Sança, Timbor de Prades, amb les armes del marit, Bernat de Cabrera, a l'esquerra i les pròpies de Prades a la dreta. Aquesta mateixa heràldica és present en l'enrunat palau vescomtal de Blanes que havia fet edificar el vescomte Bernat IV, en una clau de volta que avui es troba solta a l'exterior, i en una mènsula del primer pis.⁶⁰ Per bé que Martí de Riquer va pensar que arran del matrimoni de Bernat de Cabrera amb Timbor de Prades el primer va canviar l'heràldica tradicional de la família per la que ara tractem, i pressuposava que aquests escuts de Blanes pertanyien al senyor del castell —una interpretació que ha gaudit d'una notable fortuna i que ha arribat a condicionar la lectura d'obres artístiques més tardanes, tal com veurem més endavant—,⁶¹ el fet que l'escut de Cabrera i el que atribuïm a Timbor de Prades convisquin en el palau evidència que la idea d'aquest suposat canvi no és més que una interpretació incorrecta, que serà contundentment refutada pel mateix Bernat de Cabrera en el seu testament. Efectivament, en aquest text redactat el 1419, el vescomte expressava de manera inequívoca el desig que el seu hereu mantingués *cognomen, signum et arma de Capraria*, especificant *sine aliqua mixtura alterius cognominis, et aliorum armorum vel signorum*.⁶²

Sant Jordi, núm. 14 (2000), p. 149; Francesc RUIZ I QUESADA, «Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña» a María del Carmen LACARRA DUCAY, *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, 2007, p. 266.

⁶⁰ Joan VALERO MOLINA, «Dues mènsules del Museu de Mataró, procedents del palau dels Cabrera a Blanes. Reflexions sobre l'escultura en els tallers d'Arnau Bargués», *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 96 (2010), p. 22-34.

⁶¹ Martí de RIQUER, *Heràldica catalana. Des de l'any 1150 al 1550* (vol. I), Barcelona, 1983, p. 322. La premissa de Riquer ha estat seguida també en estudis de caràcter heràldic: Ernesto FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, «Apuntes para un estudio posterior acerca de la evolución histórica y distintos avatares por los que han atravesado las armas del escudo del linaje de los Vizcondes de Cabrera», *Hidalguía*, 1985, p. 291-325.

⁶² Joan VALERO MOLINA, «La font gòtica de Blanes», *Quaderns de la Selva*, núm. 21 (2009), p. 201; AHH, Fons Cabrera i Bas, reg. 2983 (testament) i 5231 (clàusula hereditària). Bernat va morir l'any



FIGURA 4: Escut de Timbor de Prades, a l'arcòsoli del seu sepulcre; catedral de Barcelona.

La inclusió de l'escut amb les armes de Cabrera i Prades a l'arcòsoli del sepulcre és un dels principals arguments per atribuir la tomba a Timbor de Prades, però no l'únic. La documentació ens ofereix una prova tan o més sòlida: en un dels pagaments que regularment feia Sança a l'obra per la capella, el setembre de 1442, l'escrivà que registrà la retribució en el Llibre d'Obra, afegí unes més que significatives paraules al text que des de 1431 s'anava repetint amb escasses variacions en els registres:

*Item a XIII de setembre del prop dit any rebem de la senyora dona Sancha ximenis de ffoix e de Cabrera per mans del discret en Gabriel bonfiy notari de barchinona en paga de maior quantitat per raho dela capella de santa Clara e tomba de la senyora sa mara per ella deguda segons appar per carta presa en poder de Gabriel de canyelles notari de barchinona.*⁶³

1423 a Sicília, i fou enterrat a Sant Jordi de Ragusa, en una tomba conservada parcialment, on es pot veure encara l'escut dels Cabrera. És possible que el canvi heràldic que plantejava Martí de Riquer s'hagués produït en alguna generació posterior, potser a partir dels fills de Bernat Joan i Violant de Prades, ja que a l'escut de la vescomtessa Anna de Cabrera (+1526), filla de Joan I de Cabrera i néta de Bernat Joan i Violant, hi figuren partides les armes del seu espòs Fadrique Enríquez de Velasco a l'esquerra i semitruncat a la dreta, amb les armes de Cabrera i de Prades, tal com és visible en el claustre de Santa Maria de Jesús a Mòdica (en el testament d'Anna, escrit el 1518, la vescomtessa donava 120 florins per al monestir de monges que s'estava construint a Mòdica: AHH, *Fons Cabrera i Bas*, reg. 1007).

⁶³ J. VALERO, «Sança Ximenis...», p. 65.

La menció a la *tomba de la senyora sa mara* tot seguit de la *capella de santa Clara* demostra que en la concessió d'aquesta a Sança hi deuria constar de manera explícita el dret d'enterrament de Timbor, i alhora també explica per què molts anys després, en el testament, Sança hauria de demanar permís per ser-hi enterrada. Certament es podria al·legar, com s'ha pretès en alguna ocasió, que aquest esment a la tomba de la mare pot fer referència a una sepultura de caràcter més modest, però no podem perdre de vista el que acabem de comentar, la citació conjunta de la capella i la tomba, com si formessin part del mateix concepte, i la notable proximitat cronològica –potser fins i tot estricta contemporaneïtat– amb la contractació del sepulcre monumental a Pere Oller.⁶⁴

El per què de la presència de Timbor de Prades a la capella se'ns escapa, però deuria obeir a la voluntat expressa de la seva filla. Hom podria pensar que Timbor ho podria haver disposat així en el seu testament, i que Sança ho hauria executat molts anys després, però en el testament de la mare, finalment localitzat, no existeix cap menció explícita a aquest respecte. Timbor dictà testament l'1 d'agost de 1397, i manava ser enterrada al monestir de Sant Salvador de Breda, en el cas que morís en territori dels Cabrera; si el seu traspàs s'esdevenia en algun altre indret, ordenava la seva sepultura a l'església parroquial de Falset, dins del territori dels Prades, en la *sepultura dels seus*.⁶⁵ Malgrat que no escull la catedral de Barcelona com a lloc d'enterrament, no deixa de ser significatiu que ens hagi arribat aquest testament mitjançant una còpia de l'any 1431, concretament del 16 de novembre, i per tant encarregada amb tota probabilitat per qui fou declarada hereva universal, Sança Ximenis, coincidint exactament amb el moment en què li fou concedida la capella de Santa Clara. També resulta especialment interessant la donació que Timbor fa en el seu testament de 100 florins per a la seu barcelonina, sense més especificacions. Un centenar de florins que perfectament haurien pogut formar part dels 300 que costà la concessió de la capella.

A banda dels problemes derivats de la identificació de la propietària real de la tomba, que creiem resolts a partir de l'heràldica i de la documentació, existeix un altre aspecte del conjunt funerari que també ha estat objecte de controvèrsia: l'autoria a l'entorn de la pintura mural situada sobre el sepulcre, a l'interior de l'arcossoli. En aquest espai s'hi ha representat l'escena de l'elevació de l'ànima de la difunta, efectuada per dos petits àngels, amb la mediació d'una figura santa identificada generalment amb la Verge a l'esquerra i un arcàngel a la dreta, amb tota

⁶⁴ Recordem que els pagaments a Oller eren en concepte de la *tomba de la senyora*, gairebé la mateixa expressió emprada en el Llibre d'Obra, però sense el decisiu *sa mara*. Probablement cal interpretar-ho com «la tomba que ha encarregat la senyora».

⁶⁵ AHH, *Fons Cabrera i Bas*, reg. 2982. També manà instituir un benefici sota la invocació de sant Antoni en el monestir de Sant Pol de Mar, benefici que amb posterioritat fundaria Sança en nom de la seva mare, segons consta en el testament de la filla. Timbor també especifica que, en el cas que no es pogués instituir el benefici en el monestir maresmenc, es faria al de Valldemaria, ja citat anteriorment amb relació a Elionor de Cabrera. Timbor també disposa diverses donacions per als convents de fraïmenors i predicadors de Barcelona i Girona.



FIGURA 5: Pintura mural de la tomba de Timbor de Prades; catedral de Barcelona.

probabilitat sant Miquel (fig. 5). A la part superior del fresc, un Déu-Pare de barba exuberant, envoltat d'àngels vermells, es disposa a acollir l'ànima. En aquest conjunt es pot apreciar la intervenció d'una mà principal i la d'un altre artífex de nivell força més limitat que s'hauria restringit a les figures dels àngels i potser la del Déu-Pare. És una obra amb un caràcter marcadament flamenquitzant, especialment visible en la figura de l'arcàngel i la pedreria dels seus induments, i en els gruixuts i angulosos plecs dels vestits. Amb alguns matisos, des de Post hi ha hagut un notable consens a l'hora d'atribuir el fresc al reputat Lluís Dalmau o bé al seu entorn més immediat.⁶⁶

⁶⁶ Chandler R. POST, *A History of Spanish Painting* (vol. VII), Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 23-25; J. AINAUD i F. P. VERRIÉ, *Op. cit.*; Josep GUDIOL i RICART i Santiago ALCOLEA i BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p. 160; Francesc RUIZ i QUESADA, «Lluís Dalmau», a Antoni PLADEVALL i FONT (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura, III. Darreres manifestacions*, Barcelona, 2006, p. 51-67; F. RUIZ, «Lluís Dalmau y la influencia...».

La col·locació del sepulcre a principis de 1445 marca un evident límit cronològic per a la pintura, atès que en aquell moment ja hauria d'haver estat enllestida. Els llibres de comptes de Sança no esmenten el nom de Dalmau (fet que, òbviament, d'entrada no en descarta la seva intervenció), però en canvi citen el nom d'un altre pintor, just coincidint amb el moment en què s'estarien executant les pintures. Aquest pintor és Jaume Vergós, el qual rep l'11 de novembre de 1443 setze florins per *fer la hobra que avia comensada a la mia capella*, tres lliures amb sis diners en una data indeterminada anterior a l'octubre de 1444, i quatre lliures i vuit sous el desembre de 1444.⁶⁷

Observem com aquests tres pagaments, tots ells parcials, es troben en plena concordança amb el moment en què Pere Oller estava treballant en la tomba d'alabastre, i per tant, en principi sembla admissible suposar que poden estar relacionats amb l'altre element principal del conjunt funerari, la pintura mural. De fet, si en comptes del nom de Jaume Vergós els textos ens haguessin proporcionat el de Lluís Dalmau, o fins i tot el d'un pintor desconegut, ningú no s'hauria qüestionat l'evident sincronia existent entre els treballs escultòrics i pictòrics per a un mateix projecte global. Però davant d'una presumpció tan profundament assumida com és la pretesa paternitat dels frescos per part de Lluís Dalmau o el seu cercle, sumat a l'escassa consideració que s'ha tingut de la figura de Jaume Vergós (justificada en part per la informació aportada per un notable volum de documentació), el nom de Vergós suposa un obstacle no desitjat, i l'afany per mantenir les antigues idees implica una lectura i interpretació forçada del que ens diuen els textos. S'ha intentat explicar la presència de Jaume Vergós a la capella suggerint que podria haver intervingut en la policromia del sepulcre, o bé en tasques menors de caràcter merament decoratiu, com les que uns anys després dugué a terme el pintor Joan Cabrera, que el 20 de juliol de l'any 1450 cobrava 55 florins per daurar les reixes de la capella, a més de dos florins i mig per policromar una columna del mateix espai.⁶⁸

Aquestes propostes, a priori perfectament versemblants, perden tota la seva força quan les encarem amb els documents. En primer lloc, podem descartar absolutament que els pagaments estiguessin vinculats amb la policromia del sepulcre. Com és lògic, aquesta tasca es duia a terme quan l'obra escultòrica ja estava acabada. La tomba d'alabastre va ser finalitzada durant les darreres setmanes de l'any 1444 o els primers dies de l'any següent, ja que el 14 de gener de 1445 es col·locava el monument en el seu emplaçament definitiu, però la primera retribució que rep Vergós es remunta a novembre de 1443, quan no tenim cap dubte que la tomba

⁶⁷ J. VALERO, «Sança Ximenis...», p. 65; ACB, *Marmessories de la Caritat*, Llibre de comptes de Sança Ximenis, 1442-1470, f. 49; ACB, *Marmessories de la Caritat*, Llibre de depeses, 1443-1448, f. 26 i 27v, respectivament.

⁶⁸ Sobre la intervenció de Joan Cabrera: Salvador SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes* (vol. I), Barcelona, 1906, p. 296-297; Josep MAS, «Notes sobre antics pintors a Catalunya», *Boletín de la Real Academia de Bones Lletres*, VI, núm. 4 (1911-1912), p. 255. Les reixes havien estat acabades el mateix any pel ferrer barceloní Joan Vilalta, pel preu de 335 florins (J. MAS, *Taula dels altars...*, p. 51).

estaria en els inicis de la seva execució, en el taller propi de Pere Oller. Per una altra banda, és molt probable que la policromia de l'obra s'hagués dut a terme en el sí de l'obra d'Oller, perquè tenim constància que el mateix imagineire, i potser també algun dels seus assistents, estava plenament capacitat per dur a terme aquesta comesa.⁶⁹

Descartada la policromia de la tomba, cal valorar l'altra possibilitat, que Vergós hagués dut a terme una intervenció de caire decoratiu ornamentant elements arquitectònics de la capella. En aquest sentit, és molt important subratllar el fet que aquest tipus de treball implicava una despesa temporal molt reduïda.⁷⁰ Les tres aparicions de Jaume Vergós, en canvi, es troben dins d'un període lleugerament superior a un any, i per tant poden indicar un encàrrec d'una notable magnitud. S'ha adduït que el preu percebut pel pintor era excessivament exigü per a una obra de l'envergadura de la pintura mural: si sumem el total de les remuneracions que percep arribem gairebé als trenta florins, una xifra ostensiblement inferior al que podia costar, per exemple, un retaule. Però si seguíssim aquest mateix raonament amb les pagues que rep Pere Oller, veuríem que aquestes no arriben als sis florins. Es tracta igualment de pagaments parcials sobre un total molt més ampli, amb l'única diferència que, en el cas de la tomba, el text ens proporciona una informació addicional més precisa que hauríem agraït per a la pintura. El preu, en conseqüència, no pot ser esgrimit en contra de la suposada intervenció de Jaume Vergós en la decoració mural del sepulcre. I encara afegirem una altra observació no menys significativa: els pagaments a Oller i Vergós, registrats en dos llibres de comptes diferents de Sança, sempre van junts, apuntant de manera factible cap a una mateixa empresa.

Per una altra banda, també exclourem la intervenció del pintor en un hipotètic oratori o petit retaule, o en la pintura de cortines, pavesos, o altres elements de característiques similars, perquè aquest gènere d'obres es duïen a terme en el taller, i el registre de comptes de Sança és prou explícit quan parla de *la hobra que avia comensada ala mia capella*: Vergós està treballant *in situ* a dins de la capella, i això només pot significar que està duent a terme decoracions policromes de certs elements arquitectònics, cosa que ja hem descartat per raó del temps emprat, o bé que estava pintant el fresc de l'interior de l'arcossol.⁷¹

El punt primordial que provoca una notable -i alhora comprensible- precaució envers l'atribució del fresc sepulcral a Jaume Vergós és precisament la personalitat

⁶⁹ Dues notícies extretes dels arxius vigatans (1428 i 1430) presenten Oller realitzant tasques pictòriques menors, i en un altre document fins i tot és mencionat com a *pictore*: Joan VALERO MOLINA, «L'activitat del taller de Pere Oller durant el seu període de maduresa artística», a Joaquín YARZA i Francesc FITÉ (eds.), *L'Artista-Artesa medieval a la Corona d'Aragó*. Lleida, 1999, p. 307-308.

⁷⁰ Els Llibres d'Obra ens proporcionen nombrosos exemples que demostrin fefaentment que el perfilat d'una volta (la pintura decorativa dels nervis), la pintura d'escuts o de claus de volta eren tasques que es duïen a terme en menys d'una setmana.

⁷¹ Pel que fa al retaule de la capella de Santa Clara, sabem que la seva execució s'inicià més d'una desena d'anys després de la intervenció de Jaume Vergós.

d'aquest pintor, o millor dit, d'aquests dos pintors, pare i fill homònims, l'activitat dels quals, per acabar de fer més complex l'assumpte, coincideix durant aquests anys. Jaume Vergós I i el seu germà Francesc Vergós, fills d'un sastre anomenat Francesc, encetaren una important nissaga de pintors que es prolongaria durant almenys tres generacions. El principal problema amb què ens trobem a l'hora de valorar aquests artífexs actius durant la primera meitat del segle XV és el total desconeixement d'obres seves que s'hagin conservat.

Les notícies que disposem sobre Francesc són escassament significatives, i semblen situar-lo dins la categoria del nombrós grup de pintors barcelonins de segona fila que dedicaven bàsicament la seva activitat a treballs decoratius menors.⁷² En canvi, el seu fill homònim assoleix una dimensió superior, atès que tenim notícies sobre la contractació de diversos retaules, i per tant no és descartable que en un futur es pugui arribar a identificar la seva mà en alguna obra determinada.⁷³ En aquest sentit, caldrà tenir en compte una notícia inèdita que involucra pare i fill, datada a Girona el 8 de gener de 1435, segons la qual Francesc Vergós I, pintor de Barcelona *comorans Gerunde*, nomena procurador el seu fill, en aquell moment absent de Girona.⁷⁴ Aquest vincle fins ara desconegut amb Girona obre noves vies per investigar les possibles relacions que es podrien establir amb pintors gironins com Joan Antigó i Honorat Borrassà, i també podria permetre entendre millor la posterior activitat de Francesc Vergós II en el nord de Catalunya.

Per la seva banda, Jaume Vergós I presenta un perfil molt semblant al del seu germà. Àmpliament documentat des de l'any 1409 (quan rep la tonsura, i per tant encara era un infant), no es coneix cap document anterior a l'inventari dels seus béns (1460) que permeti vincular-lo explícitament amb un retaule o alguna obra d'una magnitud similar a la pintura mural de la capella de Santa Clara. Jaume es dedica preferentment a la pintura de cortines i banderes, té el càrrec oficial de pintor de la Ciutat i, per un altre costat, el trobem ben relacionat amb altres membres destacats del seu ofici, com Jaume Huguet, que apareix com a testimoni en el testament de l'esposa de Jaume i posteriorment actuarà com a marmessor testamen-

⁷² Sobre Francesc Vergós I: Josep M. MADURELL i MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII (1949), p. 204; Agustí DURAN i SANPERE, «Els pintors Vergós», a *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 180-203.

⁷³ Respecte a Francesc Vergós II, sabem que el 1443 realitza, amb Pere Terrers, un retaule dedicat a la Santa Creu per a l'Hospital de la Santa Creu (A. DURAN i SANPERE, «Els pintors...», p. 180); el 1446 col·laborava amb el pintor Joan Cabrera en tasques decoratives en el portal major de Santa Maria del Mar (J. M. MADURELL, «El pintor Lluís Borrassà...», VII (1949), p. 364); dos anys després s'encarregava de pintar dues figures en el retaule dedicat a Sant Miquel per a Santa Maria de Castelló d'Empúries (Miquel PUJOL CANELLES, *Pintors i retaules dels segles XIV i XV a l'Empordà*, Figueres, 2004, p. 254); el 1451 contractava amb el pintor Llorenç Madur un retaule dedicat a sant Antoni i sant Bernardí per al convent de Sant Francesc de Perpinyà (Marcel DURLIAT, *Arts anciens du Roussillon*, Perpinyà, 1954, p. 254); dos anys després ja era mort, quan havia deixat inacabat un retaule per a Sant Domènec de Puigcerdà que seria finalitzat per Bartomeu Bosom i Llorenç Madur (M. PUJOL, *Op. cit.*, p. 272).

tari del pintor.⁷⁵ Jaume Vergós lliurava al notari el seu testament (escrit un any abans) el 29 de maig de 1460, el mateix dia de la seva mort, i poc després es realitzà l'inventari dels seus béns.⁷⁶

Sense cap coneixement sobre la personalitat artística de Jaume Vergós I, cal imaginar-se un artífex que ha crescut i desenvolupat la seva carrera dins les pautes del gòtic internacional. Això fa que s'hagi considerat com a poc probable que hagués dut a terme un gir estilístic tan considerable a la tardor de la seva trajectòria i que hagués assumit plenament les noves propostes flamenques, novíssimes si tenim en compte la cronologia de les pintures, coetànies a la irrupció del nou corrent nòrdic que atribuïm a Lluís Dalmau i el seu cèlebre retaule dels Consellers (1443-1445). Però poc probable no significa impossible, i en aquest aspecte cal considerar dos punts dignes d'interès. En primer lloc, aquest hipotètic gir estilístic no s'hauria produït excessivament tard: si el 1409 rebia la tonsura significa que hauria nascut cap a 1400, i per tant amb 43 anys era un artista que ja havia arribat a la maduresa professional, però encara prou jove per poder assumir importants novetats formals en la seva pràctica professional; a més, encara podríem avançar el moment de connexió amb l'estil flamenc si tenim present que Lluís Dalmau possiblement ja estava a Barcelona des de l'any 1438:⁷⁷ res ens impedeix pensar que no hagués introduït el flamenquisme en obres anteriors al retaule dels Consellers, actualment perdudes, i que haurien servit de reclam per què l'artífex rebés tan distingit encàrrec. En segon lloc, si bé no coneixem contractes ni èpoques de retaules, de l'inventari *post mortem* dels béns de Jaume Vergós I es desprèn l'evidència que estaria capacitat per realitzar obres d'aquest tipus: entre els objectes que figuraven en el seu domicili i obrador hi trobem un *retaula complit traçat*, i dos oratoris pintats, un amb les imatges de la Verge, sant Bernat, santa Caterina i santa Eulàlia, i l'altre amb la Verge i la Pietat.⁷⁸ Si bé es podria objectar que les dues darreres peces podien ser obres d'ús devocional propi, i per tant no necessàriament realitzades per ell mateix, el retaule traçat, és a dir, dibuixat, sembla una peça en curs d'execució en la qual lògicament hi estaria treballant Jaume abans de morir.

Pel que fa al seu fill, Jaume Vergós II, la primera notícia segura el situa el 22 de juny de 1448 a València, quan s'incorpora al taller del pintor Jacomart.⁷⁹ En l'instrument notarial que en dóna fe, Jaume consta com a major de vint anys i menor de vint-i-cinc: si fos el mateix que rep els pagaments de Sança Ximenis hauria dut

⁷⁴ Arxiu Històric de Girona (AHG), G-11, vol. 47, not. A. Coll, 1434-1435.

⁷⁵ Sobre la carrera de Jaume Vergós I, es recullen les dades més significatives, i se n'incorpora alguna de nova a: J. VALERO, «Sança Ximenis...», p. 60-61.

⁷⁶ Aquests documents han estat publicats íntegrament a: A. DURAN I SANPERE, «Els pintors...», p. 186 i ss.

⁷⁷ Agustí DURAN I SANPERE, «Lluís Dalmau i Jaume Huguet», a *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 146-147.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Mercedes GÓMEZ-FERRER LOZANO, «Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros», *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 75 (1994), p. 20-24.

a terme les pintures amb una edat que no podem definir, superior a quinze anys i inferior a vint-i-un (recordem que la primera citació a la catedral és de finals de 1443). Lògicament resultaria més factible la identificació si estigués dins la franja d'edat més elevada, de divuit a vint, perquè amb aquesta edat ja coneixem casos d'artistes que assumiren importants reptes de forma individual.⁸⁰ Això significaria que quan Jaume Vergós II passà a formar part del taller de Jacomart ja era un pintor que havia rebut una formació prèvia (de Lluís Dalmau?); el seu pas per l'obrador de Jacomart li permetria ampliar horitzons estètics i geogràfics. No es tracta d'una pràctica insòlita entre els pintors de l'època: Guerau Gener, per exemple, amb vint-i-dos anys signava un contracte d'aprenentatge amb el mestre Lluís Borrassà el 26 de juny de 1391, quan un any abans ja era documentat com a pintor.⁸¹

Després de l'entrada al taller de Jacomart el 1448, Jaume Vergós II desapareix de la documentació, fins que el 1459 ingressa a la confraria barcelonina dels freners, un clar indicatiu d'un retorn recent a la ciutat comtal. Salvant aquest buit temporal, la carrera que seguí amb posterioritat resulta –segons les notes d'arxiu conegudes– relativament similar a la del seu pare, especialment per la seva activitat com a pintor decoratiu i d'entremesos i pels càrrecs gremials i ciutadans que ocupà (el 1460, per exemple, succeí el seu pare en el càrrec de pintor de la ciutat), però els textos resulten quelcom més explícits sobre la seva implicació en la factura de retaules, encara que ja en l'epíleg de la seva dilatada carrera: l'any 1495 signava un rebut de la confraria dels paraïres de Barcelona, relatiu a un retaule per al convent de Sant Agustí, tot i que en aquesta ocasió sembla actuar en nom dels seus fills Pau i Rafael, també pintors.⁸² El desembre de 1498, contractava, juntament amb els pintors Joan Domènec i Climent Domènec, una obra indeterminada amb el senyor de la Casa de Cassoles, per a la qual dos anys després percebrien un pagament parcial.⁸³ El 1500 declarava haver enllestit amb el seu fill Rafael el retaule de Sant Esteve de Granollers, que havia deixat inacabat Pau arran de la seva mort, esdevinguda cap a 1495.⁸⁴ Veïem, doncs, que el perfil de Jaume Vergós II resulta molt similar al del seu pare, amb la diferència que sabem amb certesa que el primer rebé formació pictòrica d'un mestre de primera fila, i que per al cas del pare la seva capacitat per realitzar retaules la inferim del contingut del seu inventari.

⁸⁰ El més conegut pot ser el cas de l'escultor Pere Joan, el qual amb divuit anys realitzà el medalló de Sant Jordi de la façana gòtica del palau de la Generalitat de Barcelona (Maria Rosa MANOTE I CLIVILLES, «La façana gòtica del Palau de la Generalitat al carrer del Bisbe», a *Façana gòtica del Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 1999, p. 17-49).

⁸¹ J. M. MADURELL, «El pintor Lluís Borrassà...», VII, 1949, p. 136; J. M. MADURELL, «El pintor Lluís Borrassà...», VIII, 1950, p. 84-85.

⁸² Josep PUIGGARÍ, «Notícia de algunos artistas catalanes inéditos, de la Edad Media y del Renacimiento», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, III (1880), p. 89.

⁸³ Josep M. MADURELL I MARIMON, «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II-3 (1944), p. 44.

⁸⁴ S. SANPERE, *Op. cit.*, II, p. 48, doc. XXXVII.

Amb tot, Francesc Ruiz ha proposat identificar l'anònim autor del retaule de la Visitació de la catedral de Barcelona (executat aproximadament entre 1466 i 1475) amb Jaume Vergós II, al mateix temps que suggereix la intervenció del pintor en algunes produccions del taller de Jaume Huguet, un mestre vinculat documentalment en diverses ocasions amb pare i fill, tot i que sempre en qüestions alienes a l'execució d'obres pictòriques concretes.⁸⁵

Tot i que la documentació sembla apuntar amb una certa consistència cap a la intervenció directa de Jaume Vergós (pare o fill) en el mural del sepulcre de Timbor de Prades, no podem eludir les connexions que s'han establert amb relació a la producció de Lluís Dalmau, molt especialment amb les dues obres de referència documentades, el retaule dels Consellers i el retaule major de la parroquial de Sant Boi del Llobregat.⁸⁶ Constatem, però, que la majoria d'autors que han vinculat el fresc amb Dalmau s'ha basat fonamentalment en el flamenquisme de la pintura mural, sense entrar en l'anàlisi en profunditat de l'obra i explorant de forma superficial les possibles coincidències estilístiques amb les produccions conegudes del mestre valencià, especialment el retaule de la Casa de la Ciutat. Francesc Ruiz, en canvi, ha anat una mica més enllà en suggerir certes similituds entre algunes de les imatges que conformen una taula secundària procedent del retaule de Sant Baldiri, actualment pertanyent a una col·lecció privada, i les del fresc catedralici, especialment entre el rostre del botxí de sant Baldiri i el Déu-Pare de la catedral (malgrat que el segon sembla atribuïble a la mà menys qualificada que intervé en el fresc), en el que defineix com a «mirada malenconiosa» que compartiria un dels testimonis de l'escena de martiri amb la figura femenina de la pintura sepulcral, i en la forma i les posicions de les mans.⁸⁷

Però acarant les obres documentades a Dalmau amb la pintura mural de la catedral constatem que el pes d'aquestes similituds, en alguns casos potser ex-

⁸⁵ Francesc RUIZ I QUESADA, «Flandes y la pintura en Cataluña, Valencia y Mallorca, a lo largo del siglo XV», *Retrotabulum. Estudis d'Art Medieval*, núm. 17 (2015), p. 76-81, [en línia] <<http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/182-retrotabulum-n17>> (darrera consulta: 30 de setembre de 2016).

⁸⁶ La seva etapa prèvia valenciana, que podria comprendre entre 1428 i 1438, sense cap obra segura conservada, ha estat objecte de moltes teories i suposicions, però topa amb l'obstacle que suposa la difícil determinació de la paternitat d'un conjunt notablement ampli de produccions que s'han atribuït indistintament a Jacomart, al mateix Dalmau, o a l'anomenat mestre de Bonastre, una figura tal volta factícia que podria ser assimilada, almenys alguna de les seves pintures, a un dels altres dos pintors esmentats. Per a la pintura valenciana d'aquesta època: Fernando BENITO DOMÉNECH i José GÓMEZ FRECHINA (eds.), *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, València, 2001; Francesc RUIZ I QUESADA (dir.), *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003; Ximo COMPANY I CLIMENT, «El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau», a Antoni PLADEVALL I FONT (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura, III. Darreres manifestacions*, Barcelona, 2006, p. 68-85.

⁸⁷ F. RUIZ I QUESADA, «La taula...», p. 145-146. El retaule de Sant Baldiri va ser contractat el 15 de setembre de 1448, amb la presumible participació, en qualitat d'ajudant, del pintor valencià Bartomeu Almenara, el qual acompanyava Dalmau el novembre de l'any anterior a Sant Boi, en els possibles els preparatius de la contractació de l'obra.

cessivament vagues i genèriques (com per exemple la semblança que Post veu entre el Déu-Pare de la catedral i el magnífic Sant Andreu del retaule dels Consellers), és molt menor a les diferències més que notables que les separen.⁸⁸ Observem, per exemple, grans diferències en la manera de representar els àngels portadors de l'ànima de la difunta i sant Miquel, per un costat, amb els àngels cantaires de la Casa de la Ciutat, en el perfilat dels trets dels rostres i en el dibuix dels cabells. I aquí no es pot recórrer al suposat argument que el mimetisme – patent i demostrat – d'aquests darrers respecte als àngels dels Van Eyck del políptic de Gant hauria desproveït els barcelonins del caràcter genuí del seu autor, perquè si bé és cert que Dalmau en reproduïx l'esperit i fins i tot alguns gestos i posicions, la definició dels rostres és pròpia, condicionada per la seva personalitat artística particular.

D'entrada, doncs, descartaríem la intervenció directa de Lluís Dalmau en la pintura sepulcral. Cal tenir molt present l'estricta contemporaneïtat del fresc amb relació al retaule dels Consellers, sempre que acceptem, és clar, la cronologia proposada per al primer, coincident amb l'obra del sepulcre monumental, i amb tota probabilitat ja acabat a inicis de 1445.⁸⁹ El paper preponderant que sens dubte tingué Dalmau en l'execució del retaule de la Casa de la Ciutat dificulta la seva participació directa en el fresc sepulcral.⁹⁰ Un altre tema més complex seria dirimir el possible grau de relació existent entre el mestre que intervingué en el fresc (comptant també amb l'assistent menys qualificat) i Dalmau, si existia algun tipus de subordinació laboral (i per tant si podria tractar-se d'una obra que inicialment hagués pogut contractar el mateix Dalmau) o bé si era un pintor que podia haver mantingut lligams estilístics i professionals més o menys estrets amb el mestre valencià, però que actuaria en nom propi. En qualsevol cas, observem com, a aquelles similituds estilístiques i formals que alguns autors han apuntat, n'hi podem afegir una altra, que en aquest cas no ens remet a la pintura de Dalmau, sinó al suport de fusta del retaule de la capella del Trentenari: els àngels que porten l'ànima de la difunta poden ser equiparats als que l'escultor tallista Francesc Gomar realitzà al vèrtex del retaule.⁹¹

⁸⁸ De fet, Francesc Ruiz evita l'atribució directa del fresc a Lluís Dalmau, i obre la porta a l'autoria d'un artífex que treballés dins d'unes pautes estilístiques molt similars, una idea que creiem compatible amb la intervenció d'un dels dos Vergós.

⁸⁹ Cal insistir que és molt poc probable –i gens pràctic– que s'haguessin realitzat les pintures un cop col·locada la tomba, la qual, recordem, va ser instal·lada a la capella el 14 de gener de 1445.

⁹⁰ Francesc Ruiz, per exemple, destaca el fet que l'elevat preu del retaule (i podríem afegir el grau de compromís que suposava l'encàrrec) hauria comportat una intervenció màxima per part del mestre (F. RUIZ, «Lluís Dalmau y la influencia...», p. 259).

⁹¹ En publica una imatge en detall: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «La escultura tardogòtica en la Corona de Aragón», a *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, p. 288. L'autora destaca el flamenquisme d'aquesta talla com el primer testimoni conegut de l'entrada de l'estil nòrdic en l'escultura catalana.

El retaule dels Consellers va ser contractat el 29 d'octubre de 1443. Ha estat generalment considerat com l'obra que començà a divulgar els postulats flamencs a Barcelona, una premissa que, això no obstant, i tal com s'ha comentat abans, no té en compte la possibilitat perfectament factible que ja existissin altres obres realitzades abans per Lluís Dalmau a Barcelona seguint les noves pautes nòrdiques. Recordem, en aquest sentit, que Dalmau hauria conegut de primera mà l'estil flamenc dels Van Eyck arran del seu viatge a Flandes el 1431, un periple costejat per la Corona, que es podria haver traduït en una estada força prolongada, atès que no torna a aparèixer documentat fins el 1436 a València. Amb aquest important bagatge artístic, és possible que Lluís Dalmau arribés a Barcelona cap a 1438 o poc després, si ens atenim a les notícies publicades per Duran i Sanpere relatives a la petició de veïnatge a Barcelona del seu germà, el mercader valencià Manuel Dalmau, el mateix any, quan informava que tenia llogat un habitatge al carrer de la Boqueria, a l'espera de l'arribada del seu germà.⁹² Òbviament, aquest lapse de temps (1438-1443) és suficientment ampli com per què Lluís Dalmau es comencés a donar a conèixer amb produccions imbuïdes del nou estil flamenc, sempre condicionat per les pretensions dels clients que, com seria el cas del retaule de Sant Baldiri, podien optar per decantar-se cap a solucions més tradicionals. Quan a l'any 1443 els consellers de Barcelona demanaven, per al retaule de la Casa de la Ciutat, *lo millor e pus apte pintor*, sens dubte no confiaren a cegues en un mestre desconegut, sinó que dipositaren la seva confiança en un artífex que ja havia demostrat les seves capacitats. Com ho hauria fet és una incògnita per a nosaltres, però és factible imaginar l'existència d'obres prèvies de Dalmau amb un llenguatge marcadament flamenc; per tant, el retaule dels Consellers, més que l'entrada del flamenquisme a Barcelona, n'hauria suposat la culminació, una culminació que després no tindria una sòlida continuïtat, a causa principalment del gust més aviat conservador dels promotors.⁹³ D'altra banda, la plausible existència d'aquestes obres relativitzaria la suposada «estricta modernitat» del fresc sepulcral de la catedral.

⁹² A. DURAN I SANPERE, «Lluís Dalmau...», p. 146-147.

⁹³ És curiós observar que, sempre sobre la base de la documentació coneguda, la carrera posterior de Dalmau sembla discórrer en un discret segon terme, a l'ombra dels puixants tallers de la darrera època de Bernat Martorell i de Jaume Huguet, possiblement més adaptables a les exigències del mercat. Les notícies sobre l'etapa barcelonina de Dalmau són força escadusseres, amb alguns encàrrecs que semblen més propis de pintors decoratius: a banda del ja esmentat retaule de Sant Baldiri (1448), sabem que el 1449 rebia un pagament pel retaule de sant Antoni a Santa Maria del Mar, el 1452 contractava un retaule per al convent de Sant Agustí (que finalment seria assumit onze anys després per Jaume Huguet), i el 1457 signava el contracte per a un retaule destinat a la capella de Santa Cecília de la parroquial de Mataró. Però, per un altre costat, s'encarrega de la policromia i el treball de daurat d'elements escultòrics per a la capella de Sant Elm del convent de Santa Clara (1454), i realitza treballs menors per al rei, com la pintura de guarnicions de cavall, penons, cotes i banderes (J. GUDIOL i S. ALCOLEA, *Op. cit.*, p. 157-159).

Encara que no estigui documentat, el retaule de la capella de Santa Clara i Santa Caterina ha plantejat menys problemes sobre la cronologia i la seva autoria.⁹⁴ La combinació del seu contingut iconogràfic, que revela les devocions personals de Sança Ximenis i, per extensió, de la seva família, amb la interpretació de les mans que hi intervingueren ha permès emplaçar la seva realització aproximadament entre 1453 i 1458. Post situava la cronologia entre 1450 i 1458, basant-se en la presència de sant Bernardí i la data de la seva canonització, esdevinguda en el primer any esmentat. Per la seva banda, Vicenç Ferrer, un altre dels protagonistes secundaris del moble, fou canonitzat el 1455, en un procés que es confirmà el 1458.

Des de la perspectiva estilística, s'ha reconegut la intervenció de dos pintors principals, Miquel Nadal i Pere Garcia de Benavarri, a banda d'altres mans més secundàries. Després de la mort de Bernat Martorell, esdevinguda l'any 1452, el seu exitós taller pictòric va ser gestionat per Bartomeua, la seva vídua; el pintor Miquel Nadal ja en formava part almenys des de 1453, i abandonà el taller tres anys més tard per desavinences amb Bartomeua i el seu fill, anomenat també Bernat Martorell. Per la seva banda, Pere Garcia s'incorporà al taller el novembre de 1455 i hi romangué uns tres anys.⁹⁵ La datació del retaule, per tant, s'ha situat a l'entorn de 1453-1458, sense descartar la possibilitat que s'hagués contractat encara en vida de Bernat Martorell pare.⁹⁶ Pel que fa a la intervenció de les mans secundàries, s'ha considerat la presència d'un col·laborador de Pere Garcia, el qual segons Josep Gudiol Ricart podria tractar-se de Juan de la Abadía el Vell,⁹⁷ potser també hi haurem de cercar la mà de l'encara poc conegut Bernat Martorell II, fill del cèlebre pintor, que intervingué de manera activa en el retaule dels sants Cosme i Damià, també per a la catedral de Barcelona, al costat de Miquel Nadal.⁹⁸

L'heràldica present en el retaule apunta vers la doble propietat de la capella: hi reconeixem els mateixos escuts que es troben en els murs i en l'arcòsoli sepulcral: el de Sança Ximenis i el de la seva mare, Timbor de Prades. S'ha suggerit que aquest segon escut indicaria la voluntat per part de Sança de no renunciar a l'heràldica dels seus pares: més aviat ens recorda que la capella hauria estat adquirida, en part, amb els diners que Timbor llegà en el seu testament a la catedral.

⁹⁴ Desplaçat de la seva ubicació originària, actualment es troba en una de les capelles del deambulatori. Han tractat sobre aquest retaule: Gertrud RICHERT, «El retablo de Santa Clara y Santa Catalina en la Catedral de Barcelona», *Investigación y Progreso*, núm. 7 (1934), p. 313-320; C. R. POST, *Op. cit.*, p. 182-188; J. AINAUD i F. P. VERRIÉ, *Op. cit.*, p. 44-58; J. VALERO, «Sança Ximenis...», p. 62-63; Guadaira MACÍAS, «Devoció i mort a mitjans del segle XV. Retaules per a capelles funeràries», a Rosa ALCOY i Pere BESERAN (eds.), *Art i devoció a l'Edat Mitjana*, Barcelona, 2011, p. 133-144; Alberto VELASCO GONZÁLEZ, *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri*, Tesi doctoral, Universitat de Lleida, p. 406-434, on s'inclou un recull exhaustiu de la bibliografia anterior.

⁹⁵ Sobre el taller pòstum de Bernat Martorell i la intervenció de Miquel Nadal i Pere Garcia: Agustí DURAN i SANPERE, «Bernat Martorell», a *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 129; J. GUDIOL i S. ALCOLEA, *Op. cit.*, p. 129-131.

⁹⁶ Proposa aquesta hipòtesi: G. MACÍAS, *Op. cit.*, p. 142.

⁹⁷ Josep GUDIOL RICART, *Pintura gòtica (Ars Hispaniae, IX)*, Madrid, 1958, p. 305.

⁹⁸ A. DURAN i SANPERE, «Bernat Martorell», p. 127.

Timbor de Cabrera i Violant de Prades

A diferència del que s'esdevé amb Sança Ximenis, són ben escasses les dades de què disposem sobre la seva germana, Timbor de Cabrera, i la seva cunyada, Violant de Prades (esposa del vescomte Bernat Joan de Cabrera). Ara bé, és possible que el desconeixement sobre la possible activitat promotora d'aquestes dames es degui senzillament a la parvitat de documents publicats que en facin referència, i si les hem agrupat en un mateix apartat és perquè resulta molt probable que una de les dues -la historiografia encara no s'ha posat d'acord en quina- es veiés implicada de manera directa en la promoció d'una de les obres més emblemàtiques del segle XV a la Corona d'Aragó.

A causa d'una suposada sostracció de joies a Sicília, Timbor de Cabrera (+1472) va ser desheretada pel seu pare, Bernat IV de Cabrera, tot i que seguí mantenint bones relacions amb els seus germans.⁹⁹ Timbor fixà definitivament la seva residència en terres aragoneses arran del seu matrimoni amb el noble Juan Fernández de Híjar (+1456).¹⁰⁰

Violant de Prades (+1471) era filla de Jaume de Prades i de Violant de Gandia; el 1414 es casà amb Bernat Joan, fill de Bernat IV de Cabrera.¹⁰¹ En el decurs del seu extens període de govern vescomtal (1423-1466), Bernat Joan s'absentà durant llargues temporades dels seus territoris del Principat, ja fos perquè participava en campanyes militars per al rei, o perquè residia a les seves propietats sicilianes, o bé per la seva implicació directa en la Guerra Civil (a partir de 1462). Entretant, Violant restava a Blanes i Hostalric ocupada en les diverses gestions del vescomtat, actuant sovint en nom del seu marit.

Una d'aquestes dues dames es trobaria darrere de l'encàrrec d'una de les obres pictòriques més significatives del darrer gòtic, la qual ha generat un ingent volum de literatura, farcida d'interrogants i de debats. Estem parlant del conjunt conformat per la cèlebre i controvertida taula de Sant Jordi i la Princesa (fig. 6), custodiada al Museu Nacional d'Art de Catalunya, i les dues taules laterals que fins el 1945 -quan, pel que sembla, foren destruïdes per un incendi- es trobaven al Kaiser Friederich Museum de Berlín.

Atribuïdes tradicionalment a Jaume Huguet, les darreres investigacions dutes a terme per Rosa Alcoy desvinculen les taules del mestre de Valls per relacionar-

⁹⁹ Vicenç COMA SOLEY, *Los vizcondes de Cabrera*, Barcelona, 1968, p. 168.

¹⁰⁰ S'havien casat abans del juliol de 1419, atès que el dia 2 d'aquest mes Juan Fernández atorgava una carta de pagament a favor de la seva esposa per preservar o restituir, si fos el cas, els 10.000 florins que Timbor aportà com a dot (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ), *Expedientes Casa ducal de Híjar*, ES/AHPZ - P/4-089-07, consultat en línia a:

<<http://dara.aragon.es/opac/app/item/doma?vm=nv&al=6,7,8&ob=df:1&p=0&ft=place:H%C3%ADjar&st=2.6.100.522995.105&in=%22Ducado+de+H%C3%ADjar%22&i=217205>> (darrera consulta: 30 de setembre de 2016).

¹⁰¹ AHH, *Fons Cabrera i Bas*, reg. 922, 25 de setembre de 1414, capítols matrimonials entre Bernat Joan i Violant.

les amb un pintor anònim que bateja com a «Mestre de Sant Jordi i la Princesa», ubicat dins del context de la pintura aragonesa, en relació directa amb un petit grup de pintures encapçalat per dues taules procedents d'Alloza i una sarja originària del convent del Sant Sepulcre de Saragossa, associades a l'anomenat «Mestre d'Alloza», tal volta el mateix artífex.¹⁰² Els nexes amb la pintura catalana que Alcoy constata li fan buscar l'autoria de les taules en algun pintor format a Catalunya -preferentment en el taller de Bernat Martorell- que hagués desenvolupat amb posterioritat la seva carrera a Aragó, configurant-se Bernat Ortoneda com a un dels principals candidats.¹⁰³

Però aquí no entrarem a analitzar en profunditat aspectes estilístics de l'obra ni la seva possible paternitat, sinó que presentarem algunes reflexions relatives a la incerta identitat dels promotors, una qüestió que d'altra banda no està en absolut deslligada de l'autoria. Els donants han estat representats en les taules laterals, agenollats, acompanyats respectivament per un sant protector dempeus (fig. 7). A la taula esquerra, veiem un cavaller amb sant Joan Baptista, i a l'esquerra, una dama amb un sant bisbe que identifiquem amb Lluís de Tolosa, gràcies a les flors de lis de la seva capa. Tots dos promotors van abillats amb una



FIGURA 6: Sant Jordi i la Princesa; Museu Nacional d'Art de Catalunya.

¹⁰² Rosa ALCOY, *San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*, Barcelona, 2004.

¹⁰³ Les escasses notícies conegudes sobre Bernat Ortoneda comprenen un espai molt ampli de temps, entre 1446 i 1489. Comença la seva carrera a Barcelona, als catorze anys, a l'obrador de Bernat Martorell, i posteriorment només és registrat en terres d'Osca: l'única dada artística significativa de què disposem el reconeix com a autor d'un retaule que el 1458 havia fet per a l'església d'Apiés (Osca): R. ALCOY, *Op. cit.*, p. 157-161.



FIGURA 7: Promotors amb els respectius sants protectors; antigament, al Kaiser Friederich Museum de Berlín.

indumentària molt luxosa que revela llur pertinença a l'alta noblesa. En el revers de cada taula hi ha dos apòstols sobreposats, el de dalt mutilat: sant Pere i sant Joan Evangelista (escapçat) a l'esquerra, i sant Pau amb sant Jaume o Joan Baptista (escapçat) a la dreta, en grisalla, com solia correspondre a la part exterior dels batents dels retaules flamencs (fig. 8).¹⁰⁴ Encara que el costat dels donants

¹⁰⁴ Aquesta pràctica tan estesa en la pintura flamenca sembla que apareix per primera vegada -si més no n'és la primera constància documental- en el retaule que el pintor Pasqual Ortoneda i l'escultor Pere Joan contractaren el 1443 per a la Casa de la Ciutat de Saragossa (la coincidència cronològica amb el retaule equivalent de Barcelona no deu ser casual): Manuel SERRANO SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV (1916), p. 420-421.



FIGURA 8: Profetes; antigament, al Kaiser Friederich Museum de Berlín.

sembli complet, l'amputació dels apòstols en grisalla indica que hi hauria hagut un espai de com a mínim uns 40 cm sobre els donants, on possiblement hi hauria figurat l'heràldica que els identificaria.¹⁰⁵ Altrament, en el revers de la taula de sant Jordi s'hi ha pintat un escut que ha estat reconegut com a pertanyent a la família Cabrera (una cabra de sable sobre camp d'or), per bé que hi manqui la bordura de peces característica d'aquest llinatge (fig. 9).¹⁰⁶ Aquest escut ha estat l'element principal a partir del qual s'ha intentat escatir la identitat dels donants. Tenint en compte la cronologia de la pintura, que els diferents autors han situat

¹⁰⁵ Tampoc es poden bandejar altres solucions habituals, com una Anunciació amb els dos protagonistes de l'escena separats.

¹⁰⁶ Aquesta mancança suposa un problema encara no resolt. No sembla que l'escut pugui vincular-se amb cap altra família, i no es pot excloure que hagi estat objecte d'algun retoc en èpoques posteriors a la seva realització original.

aproximadament dins del tercer quart del segle XV (amb notables variacions, que oscil·len entre la dècada dels 40 i 1470, aproximadament), són dues les parelles que es configuren com a principals candidates per assignar-les l'encàrrec. Per un costat, Juan Fernández de Híjar i la seva esposa Timbor de Cabrera (germana del vescomte Bernat Joan i de Sança Ximenis), i per un altre costat Bernat Joan de Cabrera i Violant de Prades.

En favor de la primera parella, establerta a la localitat terolencina d'Híjar, tindríem la possible procedència aragonesa de les pintures, palesa tant a partir de la lectura estilística com del material del suport, la fusta de pi, més habitual en la pintura aragonesa que en la catalana.¹⁰⁷ La presència de sant Joan acompanyant el donant estaria plenament justificada pel nom del noble, mentre que la compareixença de sant Lluís amb la suposada Timbor s'explcaria a partir dels vincles existents entre la família Prades i el sant, des del matrimoni del rei Jaume II amb Blanca d'Anjou, germana del sant.¹⁰⁸ Pel que fa a la segona parella, els sants també encaixen amb els aspirants, sant Joan pel segon nom de Bernat Joan, i sant Lluís amb Violant de Prades, en aquest cas amb una mica més de força que en el cas de Timbor, atesa la vinculació familiar més directa.¹⁰⁹



FIGURA 9: Revers de la taula de Sant Jordi i la princesa: presumible escut dels Cabrera; Museu Nacional d'Art de Catalunya.

¹⁰⁷ Per bé que gairebé tota la bibliografia que fa esment del material al·ludeix a la fusta de pi, cal precisar que en el catàleg *L'època de les catedrals. Romànic / Gòtic*. Girona, 1988, p. 151, consta com a fusta de roure. Consultats els serveis tècnics del MNAC, ens informen que, malgrat que no s'ha arribat a analitzar la fusta de la taula, es pot confirmar amb certesa que es tracta de fusta de conífera, sense poder-ne precisar el tipus. Agraïixo a Mireia Mestre i Cèsar Favà les gestions efectuades al respecte. Quant a les taules alemanyes, segons la fitxa museogràfica que publicà Daniel Ventura, estaven fetes amb *Tannenholz*, és a dir, fusta d'abet, però no sabem fins a quin punt pot ser fiable aquesta informació, ara ja impossible de contrastar (Daniel VENTURA I SOLÉ, *Jaume Huguet: artista i pintor. Valls, 1414-Barcelona, 1492*, Valls, 1984, p. 33-34).

¹⁰⁸ S'expliciten aquests vincles a: Francesc RUIZ QUESADA, «Consideracions sobre el Sant Jordi i la princesa i els seus donants», a *Jaume Huguet, 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 105-106. Per a la devoció a Sant Lluís a la Corona d'Aragó: Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «La Beata *Stirps* en la Corona de Aragón. Santa Isabel de Hungría y San Luis de Tolosa, culto e iconografía», a Francesca ESPAÑOL i Francesc FITÉ (eds.), *Hagiografia peninsular en els segles medievals*, Lleida, 2008, p. 135-168.

¹⁰⁹ Això no obstant, cal fer notar que sant Lluís també figura en el retaule de la capella de Santa Clara de la catedral de Barcelona; la promotora, Sança Ximenis, hi tenia el mateix grau de proximitat que la seva germana Timbor.

Els atributs dels donants tampoc ajuden a determinar-ne la identitat. L'home porta una faixa decorada amb gerres, indicadora de la seva pertinença a l'orde de la Gerra i el Griu, instituïda per Ferran d'Antequera el 1403, quan encara era infant de Castella, i que fou atorgada pel mateix Ferran i pel seu successor Alfons el Magnànim a nombrosos nobles que conformaven el seu cercle.¹¹⁰ La confiança que la monarquia diposità en Juan Fernández queda plenament demostrada pel fet que va ser elegit per formar part de la delegació diplomàtica aragonesa que el gener de 1415 es desplaçà a Constança, on s'estava duent a terme el concili que havia d'acabar amb el cisma, per entrevistar-se amb Segimon, rei d'Hongria, dels Romans i de Bohèmia, l'ànima d'aquest concili.¹¹¹ A més, també fou majordom d'Alfons el Magnànim i virrei de Nàpols. Pel seu costat, Bernat Joan fou igualment una personalitat molt propera al rei Alfons, el qual li confià les seves tropes en diverses campanyes militars.

La dama té al pit la insígnia de l'orde del Pilar, instituïda a Saragossa el 1433 per la reina Blanca de Navarra. Malgrat que l'origen aragonès de l'orde podria apuntar cap a Timbor, aquest distintiu també s'estengué notablement entre la noblesa catalana, i de fet existeix un nexa directe entre Violant de Prades i la reina Blanca, atès que la primera havia estat protegida de la segona.¹¹²

El fet que tots dos donants tinguin un llibre obert a les mans pot indicar una actitud pietosa característica de la *devotio moderna*, on es reforçava l'actitud devocional individual amb la lectura dels Llibres d'Hores, o bé pot ser signe d'una especial sensibilitat respecte als llibres o la literatura. Possiblement les dues parelles encaixarien dins d'aquest perfil, i de fet gaudiren d'un cert protagonisme, encara que des d'una posició secundària, dins l'àmbit literari: l'any 1444, el cèlebre marquès de Santillana dedicava a Violant l'obra poètica *La comedieta de Ponça*, amb aquestes paraules: «A la muy noble señora doña Violante de Prades, condesa de Módica o de Cabrera, Iñigo López de Mendoza, señor de la Vega».¹¹³ Així mateix,

¹¹⁰ Juan TORRES FONTES, «Don Fernando de Antequera y la romántica caballeresca», *Miscelánea Medieval Murciana*, núm. 5 (1980), p. 83-120.

¹¹¹ Francisco de BOFARULL Y SANS, *Felipe de Malla y el concilio de Constanza. Estudio Histórico-Biográfico*, Girona, 1882, p. 23.

¹¹² S'exposen aquests arguments a: F. RUIZ, «Consideracions sobre el Sant Jordi...», p. 107.

¹¹³ Rafael TORRENT I ORRI, «Jaume Ferrer de Blanes, els comtes de Mòdica i la descoberta del Nou Món», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 24 (1978), p. 69-70. A nivell més general, existeixen altres dades que vinculen els Cabrera amb la producció i tinença de llibres. A banda dels que abans hem citat que comprà Sança Ximenis, sobresurt la figura de Bernat II. El 1353, el miniaturista Guillem Bernat treballava en un encàrrec per a Bernat II de Cabrera (Josep TRENCHS I ÒDENA, «De l'Estudi General a la Seu: la confecció de llibres a Lleida durant el segle XIV», a *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, p. 142-143). Vuit anys després, el miniaturista barceloní Arnau de la Pena il·luminava els següents llibres per al noble: *Liber [...] toriarum teme orientis*, *Liber provinciarum magni imperatoris del Catay* (de Marco Polo), *Libre de les mars*, *Liber doctrine et sapientie*, *Liber regiminis et sapientie magistri Arnaldi de Villanova*, i *Libre de les armades*; els tancadors d'argent els cisellaren els argenters jueus Salomó Barbut i Isaac Momet (Josep M. MADURELL I MARIMON, «Códices miniados», *Spanische Forschungen Der Görresgesellschaft*, núm. 16 (1960), p. 91; Josep HERNANDO I DELGADO, «El llibre a Barcelona. Segle XIV», *Miscel·lània de Textos Medievales*, núm. 7 (1994), p. 224-226).

el poeta aragonès Pedro de Santafé s'inspirava directament en Timbor de Cabrera en tres poemes continguts en el *Cancionero de Palacio*.¹¹⁴

Des del punt de vista iconogràfic, el protagonisme de sant Jordi sembla vincular-se més amb les devocions particulars dels Cabrera: tant Bernat Joan com Violant es faran enterrar a l'església de Ragusa, dedicada a aquest sant, la mateixa església on anys abans havien anat a raure les restes de Bernat IV. Per la banda de Juan Fernández, no s'han trobat fins ara nexes directes que el vinculin amb sant Jordi.

El gran escut de l'anvers de la taula de sant Jordi ha estat un altre element de debat entre els investigadors. Rosa Alcoy addueix «problemes heràldics que compliquen la identificació de Bernat Joan com a donant», acceptant l'afirmació de Riquer sobre un suposat canvi de les armes a partir del matrimoni de Bernat IV amb Timbor de Prades, que hauria suposat l'adopció de l'escut partit compost per la cabra dels Cabrera a l'esquerra i les armes de Prades a la dreta.¹¹⁵ Però, tal com ha estat demostrat amb anterioritat, amb proves materials i documentals irrefutables, això no fou així, i tant Bernat com els seus successors més immediats mantingueren les armes tradicionals de la família. L'escut del retaule, per tant, en realitat l'aproxima més a Bernat Joan que no pas a la seva germana Timbor, que molt probablement hauria usat un escut partit amb les armes del seu espòs a l'esquerra i les de Cabrera a la dreta. Seria un escut molt similar al que trobem en una placa de coure daurat i esmaltat custodiada al Victoria & Albert Museum de Londres, incorrectament identificada com a pertanyent a Timbor de Cabrera (fig. 10).¹¹⁶ En aquesta placa hi veiem un escut partit amb les armes d'Híjar a l'esquerra i un cèrvol (que havia estat confós amb una cabra) a la dreta; possiblement hauria pertangut a Beatriu de Cervelló, casada amb Pedro Fernández de Híjar, quart fill del senyor d'Híjar -l'homònim Pedro Fernández- i també oncle de Juan Fernández.¹¹⁷



FIGURA 10: Placa amb l'escut de Beatriu de Cervelló; Victoria & Albert Museum de Londres.

¹¹⁴ Mariano de ANDRÉS GUTIÉRREZ, «Edición crítica del cancionero de Pedro de Santafé», *Archivo de filología aragonesa*, núm. 20-21 (1977), p. 79-139.

¹¹⁵ R. ALCOY, *Op. cit.*, p. 106.

¹¹⁶ John CHERRY, *Medieval Decorative Art*, Londres, 1991, p. 24. Des del coneixement d'aquesta peça a l'agudesa i amabilitat d'Alberto Velasco, amb qui tenim en preparació un estudi conjunt on s'aprofundirà en altres aspectes relatius als Cabrera i la creació artística.

¹¹⁷ No s'ha de confondre aquesta Beatriu de Cervelló amb la dama homònima que ingressà l'any 1402 al monestir de Pedralbes, on fou enterrada el 1410. Aquesta darrera pertanyia, de fet, al llinatge de Santa Pau i havia estat casada amb Guerau VIII de Cervelló (Anna CASTELLANO i TRESSERRA, *Pedralbes a l'Edat Mitjana: història d'un monestir femení*, Abadía de Montserrat, 1988, p. 346-347), tal

Fins ara, en esmentar les pintures, hem parlat amb cautela de taules o de retaule, evitant l'ús del terme «tríptic», l'hipotètic format original que ha gaudit de més àmplia fortuna entre els investigadors. Les taules laterals, amb decoració figurada a ambdós costats, semblen les dues portes del moble, que, tancades, mostrarien les imatges en grisalla, tal com solia ser habitual en els retaules flamencs, sempre i quan l'amplada de la taula central equivalgués a la de les dues laterals juntes. També s'ha considerat la possibilitat que les tres taules tinguessin la mateixa amplària i que fos un tríptic rígid, visible per les dues cares.¹¹⁸

Amb tot, també s'han fet propostes alternatives més complexes, com les que ha dut a terme Joan Sureda. Aquest autor ha plantejat tres possibles hipòtesis: en primer lloc, un gran políptic abatible, a l'estil flamenc, en la línia del retaule de l'Anyell Místic de Gant. En segon lloc, un retaule de format més tradicional, però amb el revers visible. I en tercer lloc, un tríptic de tres cossos, no abatible, amb arcs conopials sobre els donants i una àmplia decoració vegetal omplint l'espai afegit, i una Crucifixió damunt del Sant Jordi, darrera la qual hi figuraria l'escut del segon donant.¹¹⁹ La primera possibilitat resulta altament suggestiva, encara que projecta una obra absolutament insòlita dins del context de la Corona d'Aragó, inspirada en una altra igualment excepcional (el retaule de Gant); amb tot, es podria contemplar una alternativa que fins ara no ha estat considerada: un retaule mixt amb dues taules pintades abatibles a cada costat, i un indefinible conjunt escultòric al centre, en la línia del políptic de la capella de Fernán López de Saldaña al monestir de Santa Clara de Tordesillas (c. 1435).¹²⁰ En aquest cas, ens mancaria la hipotètica taula simètrica al Sant Jordi (amb l'escut del segon promotor al revers, visible amb el moble tancat) i la part central. Respecte a la segona proposta de Joan Sureda, cal considerar que un conjunt de caràcter tan monumental difícilment

com es pot veure en la seva llosa funerària, conservada en el claustre del cenobi, on hi figura l'escut partit amb les armes de Cervelló a l'esquerra i de Santa Pau a la dreta.

¹¹⁸ Partim de la presumpció, lògica si tenim en compte les concurrències estilístiques, materials, de mides i fins i tot en el contingut (la continuïtat del marc arquitectònic pintat), que les taules dels donants i de sant Jordi havien format part d'un mateix retaule, però tampoc es pot descartar –i aquesta és una possibilitat que, encara que potser remota, ja contempla Rosa Alcoy– que procedixin de dos conjunts diferents, encara que sortits de la mateixa mà i època.

¹¹⁹ Joan SUREDA PONS, *Un cert Jaume Huguet. El capvespre d'un somni*, Barcelona, 1994.

¹²⁰ Clementina Julia ARA GIL, «El retablo gótico en Castilla», a María Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *Retablos esculpidos en Aragón. Del Gótico al Barroco*, Saragossa, 2002, p. 47. La part escultòrica d'aquesta obra tan destacable, possiblement importada, té un clar origen franco-flamenc, mentre que la pintura de les portes ha estat atribuïda al pintor Nicolás Francés, actiu a Castella. Una peça de caràcter similar és el retaule de la Reinoldikirche de Dortmund, atribuït al flamenc mestre de Haken-dover, c. 1415-1420 (Stephan KEMPERDICK i Friso LAMMERTSE, *The Road to Van Eyck*, Rotterdam, 2012, p. 71). Resulta interessant com a referent el retaule anteriorment citat de la Casa de la Ciutat de Saragossa, contractat el 1443, amb un gran escena central de la Pentecosta, d'onze pams d'alçada per vuit d'amplada, que havia d'esculpir Pere Joan, i les portes que pintaria en grisalla Pasqual Ortoneda, amb una Anunciació a un costat i quatre profetes a l'altre (dos a cada porta): no podem passar per alt la suggestiva concurrència amb les taules de Berlín (M. SERRANO, *Op. cit.*).

hauria tingut la part posterior decorada (ens referim bàsicament a l'escut o escuts), normalment oculta a l'ull de l'observador.

La presència d'un escut de notables dimensions darrere la taula de Sant Jordi fa pensar -sense excloure el conjunt mixt que acabem d'esmentar- en una obra de més petit format, fàcil de transportar, i que a més, un cop tancada, identificaria amb claredat el seu propietari. Salvant les distàncies oportunes, podem citar el cèlebre díptic Wilton, el qual, quan està tancat, mostra l'escut del rei Ricard II d'Anglaterra en una cara i el seu emblema, el cérvol blanc, en l'altra, dos indicadors ben diàfans concernents al posseïdor de l'obra.¹²¹

D'altra banda, també existeixen importants obstacles per imaginar un tríptic tal com s'ha concebut fins ara, amb els donants als costats i l'escena de Sant Jordi al mig. En primer lloc, hem de tenir present les dimensions de les peces, 124 x 57 cm les dues taules laterals, i 89 x 56 la de sant Jordi.¹²² Tenint en compte que la part superior de les dues primeres està mutilada, hi hauríem d'afegir com a mínim uns 40 centímetres d'alçada. Si es tractés d'un tríptic, doncs, la taula central hauria de prolongar-se en alçada un total d'uns 80 centímetres (per dalt i per baix) més dels actuals, i doblar-se en amplada. Això suposa dos problemes. En primer lloc, l'espai resultant seria massa ample per encabir una escena a la qual pràcticament només li mancava completar la figura de la princesa.¹²³ En segon lloc, seguint les antigues observacions tècniques efectuades per Joaquim Folch i Torres, sembla que la taula de sant Jordi no mostrava signes d'haver estat mutilada pels costats, a diferència del que es constatava en les parts superior i inferior.¹²⁴ Segons recull Milagros Guàrdia, una revisió efectuada a finals de la dècada dels 80 va arribar a les mateixes conclusions, confirmant els sòlids arguments que havia presentat Folch i Torres.¹²⁵ Juga en favor d'aquesta idea el fet que l'escut del revers estigui perfectament centrat: té poc sentit que, en l'hipotètic cas que s'hagués retallat la taula, aquesta acció s'hagués dut a terme des de la perspectiva de l'escut, respec-

¹²¹ El díptic Wilton és una obra d'un format força més petit (53 x 37 cm) que les taules que aquí ens ocupen. Sobre aquesta obra: Dillian GORDON, *The Wilton Dyptic*, Yale University, 2015.

¹²² Mentre que les mides de les taules laterals les prenem de la fitxa que el museu berlinès proporcionà a Daniel Ventura (D. VENTURA, *Op. cit.*, p. 34), les de la taula de Sant Jordi varien lleugerament segons els autors: així, segons la fitxa del catàleg de l'exposició *Cathalonia*, mesuraria 92 x 58 cm (Milagros GUÀRDIA, «Jaume Huguet. San Jorge y la princesa», a *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 184).

¹²³ Una possible referència per a un conjunt d'aquestes característiques és el cèlebre tríptic del *Buisson ardent* de la catedral d'Aix-en-Provence, de Nicolas Froment (1475-1476), on l'escena central es veu enquadrada per un ampli marc ornamental monocromàtic, que simula la decoració escultòrica d'una porta (M. LACLOTTE i D. THIÉBAUT, *Op. cit.*, p. 101). Coincideix amb el conjunt de Sant Jordi, a més, en què les imatges de la taula principal són d'una mida notòriament inferior a les dels sants i donants dels laterals, un tret que ja havia estat advertit anteriorment per diversos investigadors que han tractat el conjunt catalano-aragonès.

¹²⁴ Joaquim FOLCH I TORRES, «El retaule de Sant Jordi de Jaume Huguet, al museu de la Ciutadella», *Gasetta de les Arts*, any I, núm. 3 (1924), p. 1-3.

¹²⁵ M. GUÀRDIA, *Op. cit.*, p. 184-189.

tant-ne la simetria, i no des de la de l'escena principal. Amb relació al contingut de la taula, observem com el costat esquerre ja queda tancat per una estructura arquitectònica, mentre que la figura de la princesa podria haver romàs originalment incompleta. En aquest cas, el tancament arquitectònic que donaria simetria a l'escena quedaria totalment ocult pel personatge femení.¹²⁶

Davant d'aquestes consideracions, com a hipòtesi de reconstrucció del conjunt, recuperarem una observació efectuada per Joan Ainaud de Lasarte: segons aquest autor, un tríptic amb les tres taules d'igual amplada no es podria tancar, i afirma: «si no fos així, caldria suposar que al costat de la de *Sant Jordi* hi hagué una taula de la mateixa amplada».¹²⁷ L'escena de Sant Jordi i la Princesa, només mutilada per dalt i per baix, aniria acompanyada d'una altra imatge o escena –avui perduda o extraviada– d'identica amplària, al revers del qual hi figuraria l'escut de l'altre donant (fig. 11). D'aquesta manera s'equipararien les mides de l'escena central i les portes, i amb el retaule tancat serien visibles els apòstols en grisalla per un costat i els escuts dels donants per l'altre.

Són, en definitiva, excessius els interrogants de tot tipus que suscita aquest misteriós conjunt, unes incògnites que només ens podran desvetllar dades documentals explícites que fins ara encara no han aparegut. En qualsevol cas, hem constatat com l'heràldica aproxima més l'obra a Bernat Joan i Violant, encara que l'estil de les pintures sembli apuntar més cap a la parella aragonesa.¹²⁸ Però, sobre aquesta qüestió, cal tenir present el nostre desconeixement actual sobre l'anomenat Mestre de Sant Jordi i la Princesa i la seva trajectòria artística; només pressuposem l'origen en un destacat taller pictòric català i un posterior desenvolupament de la seva carrera a Aragó, però ignorem a quin punt exacte d'aquesta trajectòria –i per tant a quin indret– pot pertànyer el retaule de Sant Jordi.¹²⁹ S'han assenyalat algunes pintures aragoneses pertanyents a pintors coneguts i documentats com a rèpliques o

¹²⁶ A Rosa ALCOY, «Jaume Huguet. El darrer esclat del gòtic», a *Jaume Huguet, 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 135, es mostra la reconstrucció de les dues possibilitats de tríptic, amb les tres taules iguals, i amb la central el doble d'ampla. En aquesta darrera proposta es constata la gran quantitat d'espai que restaria per omplir a l'entorn del grup de sant Jordi i la princesa.

¹²⁷ Joan AINAUD DE LASARTE, «Sant Jordi i la princesa», a *Jaume Huguet, 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 224.

¹²⁸ Alcoy proposa una nova alternativa: que els donants fossin Timbor de Prades i el seu fill, anomenat també Joan Fernández de Híjar (R. ALCOY, *Op. cit.*, p. 116-117). D'aquesta manera ofereix una possible explicació al fet que la dama sigui ostensiblement més gran que el cavaller. Encara s'ha considerat una nova parella (obviem les que s'havien proposat abans que es descobrís l'escut a l'anvers de la taula de Sant Jordi), el vescomte Joan de Cabrera (1466-1474) –fill de Bernat Joan– i la seva esposa Joana de Foix, però el seu confinament en territori sicilià fa molt improbable un encàrrec d'aquestes característiques.

¹²⁹ Malgrat que Rosa Alcoy situï el taller de Bernat Martorell com a possible punt de partida d'aquesta carrera, l'empremta d'aquest mestre en la producció del Mestre de Sant Jordi i la Princesa no resulta tan evident com per suposar necessàriament una relació directa mestre-aprenent. En canvi, es constata una major proximitat en diversos aspectes (ús de models concrets, característiques de les mirades dels personatges, certs elements ornamentals, dibuix dels nimbes, direccionalitat de determinades pinzellades...) envers Jaume Huguet, encara que mantenint una sòlida i distintiva personalitat pròpia.

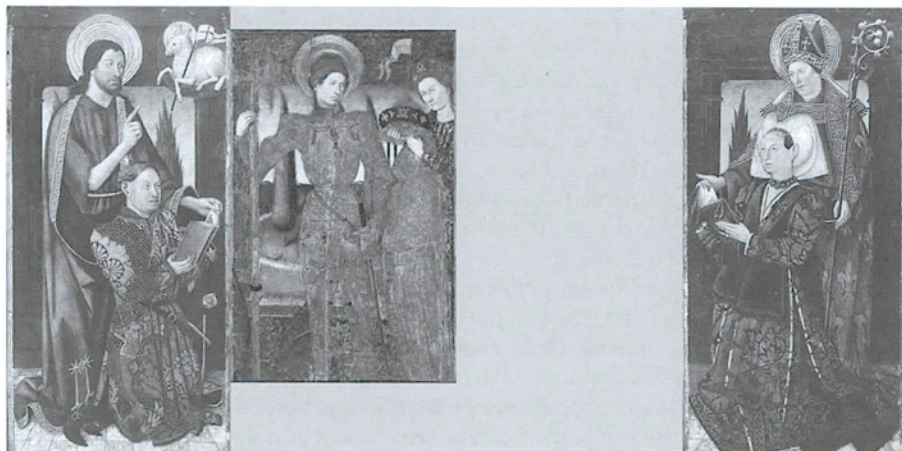


FIGURA 11: Proposta de reconstrucció del retaule.

reflex d'alguns elements de les taules analitzades, però ningú no pot assegurar que existissin altres obres del mestre de Sant Jordi i la Princesa, posteriors al políptic i executades a Aragó, on es reproduïssin aquests elements i que haguessin exercit de referents directes. D'altra banda, tampoc sabem quin és el grau de relació existent amb relació al grup de pintures que s'agrupen sota l'autoria del Mestre d'Alloza (en ocasions identificat amb el mateix autor del retaule de Sant Jordi), si aquestes deriven del pintor de Sant Jordi i la Princesa, o bé si el precedeixen. Pel que fa a un dels noms als quals darrerament s'ha al·ludit com a candidat per identificar l'autor de les taules del MNAC i de Berlín, el pintor Arnau de Castelnou, documentat a Aragó entre 1466 i 1474, sembla que el seu estil, molt proper però amb tangibles minves qualitatives, pot derivar directament del nostre mestre.¹³⁰ El cognom d'aquest pintor, Castelnou, l'ha dut a ser relacionat amb una petita localitat propera precisament a Híjar, però la grafia i el nom complet amb què apareix citat documentalment per primera vegada, Arnaut de Castelnou de Navalles,¹³¹ fa pensar en un origen occità, tant pel nom, Arnaut, com pel fet que Navalles (Navailles) es troba al nord de Pau.

¹³⁰ María del Carmen LACARRA DUCAY, «Taller de Arnal de Castelnou de Navalles. San Juan Bautista en el desierto», a Francesc RUIZ I QUESADA (ed.), *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona: MNAC, 2003, p. 259-261. Lacarra es decanta per atribuir a aquest artífex algunes taules d'origen aragonès que tradicionalment s'havien vinculat a Jaume Huguet o Martín de Soria.

¹³¹ M. SERRANO, *Op. cit.*, XXXIII (1915), p. 419. En un altre document és anomenat Arnau de Castelbon.

Tanmateix, el corpus d'obres pertanyent al nostre anònim pintor és ben migrat i molt parcial, absolutament insuficient per intentar estructurar amb una mínima solidesa una personalitat artística definida dins d'un marc cronològic i geogràfic determinat: a més de la taula del MNAC i les desaparegudes de Berlín,¹³² s'ha considerat com a obra de la seva mà un profeta actualment custodiat al museu del Prado (d'origen desconegut) i dues taules representant sant Joan Baptista i sant Jaume, incloses en un retaule factici dedicat a sant Blai al monestir de San Pedro el Viejo de Siresa.¹³³ Només podem afirmar que resulta inqüestionable l'establiment -en un moment que no podem determinar de la seva carrera- del mestre en terres aragoneses, especialment per l'empremta que deixa en determinats pintors, alguns anònims i altres identificats, que treballen a Aragó durant el darrer terç del segle XV. Aquesta empremta és perfectament visible en la utilització de determinats models, en la manera de definir els rostres, i en altres detalls que han passat més desapercebuts, com la peculiar direccionalitat de les pinzellades que conformen el cel en diagonal ascendent cap a la dreta, perfectament perceptible en la taula de Sant Jordi, així com també en els sants de la predel·la del retaule de la Mare de Déu d'Erla (Arnaut de Castelnou), en algunes obres de Juan de la Abadía (retaule de Santa Quitèria a Santa Maria d'Alquézar, retaule major de San Vicente de Labuerda), i en les taules anònimes procedents de Cervera de la Cañada. Potser no resulta casual que aquest curiós procediment ja es trobi en el paisatge de l'Anunciació de Vallmoll, considerada com una de les primeres obres conegudes (que no documentades) de Jaume Huguet, i en el frontal d'altar dels sabaters de la catedral de Barcelona, actualment al museu del Louvre.¹³⁴

El material de suport del conjunt de Sant Jordi i la Princesa, la fusta de pi, tampoc constitueix un element conclouent sobre el seu origen. Si bé és cert que el pi va ser més utilitzat a Saragossa (també a València), mentre que a Barcelona predominà la fusta d'alber, no podem compartir la categòrica sentència de Joan Ainaud, segons el qual a Barcelona mai s'utilitzà el pi a mitjan segle XV, i veiem a

¹³² Alguns autors han assenyalat diferències estilístiques i qualitatives entre les taules laterals i el sant Jordi, que podrien apuntar a la intervenció de dos pintors diferents (una pràctica ben habitual en la pintura de l'època, tant a Aragó com a Catalunya). Però, segons el nostre criteri, aquestes diferències -l'apreciació de les quals potser ha estat condicionada per la impossibilitat d'estudiar amb detall les taules alemanyes, conegudes només per reproduccions en blanc i negre- són insuficients per dissociar el conjunt en dues mans independents, sense per això negar la participació d'ajudants, que potser podria explicar alguna de les discrepàncies, com la diferent manera aplicada en la definició del contorn dels xiprers.

¹³³ Atribució efectuada a: Guadaira MACÍAS PRIETO, «Noves aportacions al catàleg de dos mestres aragonesos anònims. El Mestre de Sant Jordi i el Mestre de Sant Bartomeu», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 11 (2010), p. 33-61. Mentre que la poderosa imatge de sant Jaume coincideix plenament amb l'estil del mestre, mantenim més dubtes respecte a la de sant Joan, que no apareix reproduïda en detall en aquesta publicació.

¹³⁴ Vegeu-ne les imatges a: *Jaume Huguet, 500 anys...*, p. 201 i 217, respectivament. Aquest tipus de pinzellada desapareix en la producció posterior d'Huguet, bàsicament a causa de l'aplicació intensiva de fons daurats.

més la necessitat d'obrir altres possibles camps que ultrapassin l'excloent dicotomia Saragossa-Barcelona.¹³⁵ Quan el 6 de juliol de 1437 Bernat Martorell signava a Barcelona el contracte del retaule de Sant Pere de Púbol, en les capitulacions es precisava que la base seria feta amb *bona fusta de poi* (pollancre) o *de pi*.¹³⁶ Malgrat que finalment es realitzaria amb àlber, aquesta anotació demostra que el pi era una opció viable a Barcelona, contemplada pels promotors. També és de fusta de pi el retaule de Sant Miquel i Sant Joan que Jaume Cirera i Bernat des Puig realitzaren per a Sant Llorenç de Morunys, una obra també contractada, amb tota probabilitat, a Barcelona.¹³⁷ Els registres gironins rarament especifiquen en els contractes el tipus de fusta emprat, però en trobem algun fet sobre pi, com el de la Pietat d'Olot (en aquest cas parcialment), o unes taules procedents de Sant Domènec de Puigcerdà obrades pel mestre de Canapost.¹³⁸ A Lleida, l'ús del pi sembla més estès, des del retaule de Guardiolada contractat per Ramon de Mur,¹³⁹ passant per Jaume Ferrer II, el qual es mostra ben familiaritzat amb aquest material, que li serveix de base per als retaules de la Paeria i d'Alcover i per a la taula de sant Jaume que es conserva al Museu Diocesà de Lleida; el mateix podem afirmar dels mestres pirinencs de finals del segle XV (Pere Espallargues, per exemple). A les comarques tarragonines ja descobrim alguns exemplars pictòrics amb fusta de pi des del segle XIV, i es manté una certa continuïtat amb obres d'autors com Valentí Montoliu.¹⁴⁰

Amb aquesta indefinició pendent sobre la identitat dels donants del retaule de Sant Jordi i sobre el seu origen, encarem la figura de Violant de Prades i tot allò que coneixem amb més certesa sobre l'activitat que dugué a terme en el camp de la promoció artística. D'entrada, descartarem la principal obra que tradicionalment se li havia atribuït: la magnífica font gòtica que encara avui es pot contemplar, en un estat de conservació força satisfactori, al carrer Ample de Blanes. Certament, no existia cap document que sustentés aquesta atribució, malgrat que

¹³⁵ J. AINAUD, «Sant Jordi i la princesa», p. 225.

¹³⁶ A. DURAN I SANPERE, «Bernat Martorell», p. 88-89.

¹³⁷ *Memòria d'activitats del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, 1997-2002*, Barcelona, 2004, p. 88-89. En el taller barceloní de Pere Serra també es produïren pintures sobre fusta de pi, cap a finals del segle XIV o els primers anys del XV, com els fragments que es conserven en el Museu Diocesà de Solsona (*Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles. Memòria d'activitats, 1982-1988*, Barcelona, 1988, p. 55), o la taula de la Verge amb àngels músics procedent de la catedral de Tortosa (*L'època de les catedrals...*, p. 134).

¹³⁸ Per al retaule d'Olot: CRBMC. *Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Catàleg d'activitats, 2003-2010*, Barcelona, 2012, p. 123-125; per a les pintures de Puigcerdà: *L'època...*, p. 147-148. Per poder determinar amb precisió la incidència dels diversos tipus de fusta, caldria un complet estudi de caràcter monogràfic. A nivell més global, existeix un treball de referència que comprèn un nombre força ampli d'exemplars catalans, però que no arriba ni molt menys a l'exhaustivitat (Jacqueline MARETTE, *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*, París, 1961).

¹³⁹ S. SANPERE, *Op. cit.*, II, p. XIII-XIV.

¹⁴⁰ CRBMC. *Centre...*, p. 82-83, 90-91. També hi comptem el retaule de l'Estrella de la catedral de Tortosa.

els diversos autors que en parlaven proporcionaven la data de 1458.¹⁴¹ Tampoc semblava sostenir-ho la presència heràldica a la font, consistent en l'escut dels Cabrera i un altre escut que encara no ha pogut ser identificat, però que sembla pertànyer a una associació gremial.¹⁴² La recerca en els fons arxivístics de Blanes, finalment, ha permès localitzar un document de l'any 1443 on s'explicita el nom de l'artífex de la font (Pere Torrent) a més del promotor, que no és altre que el vescomte Bernat Joan.

Malgrat el prolongat període de temps durant el qual Violant romangué al palau de Blanes, pràcticament no disposem de notícies significatives que demostrin de manera fefaent la seva intervenció com a comitent artística. Destacaria especialment la donació que hauria fet a l'església parroquial de diversos objectes destinats al culte, entre d'altres, vasos sagrats de plata i un pal·li ricament brodat, encara que es tracta d'una informació que no ha pogut ser contrastada, perquè qui la proporciona, Josep Cortils, no en cita la font.¹⁴³

Per ara no podem aportar dades més explícites. Tanmateix, hem detectat a Blanes la presència d'alguns artífexs que podrien estar involucrats en encàrrecs determinats, malgrat que els documents no precisin detalls gaire eloqüents al respecte. Així, el 29 de juliol de 1425, Violant, en qualitat de procuradora de Bernat Joan, feia entrega a l'argenter barceloní Bartomeu Piquer de l'elevada suma de 55 lliures per un concepte no determinat.¹⁴⁴

També en nom del seu marit, Violant emprengué certes actuacions edilícies, com la restauració del castell, la muralla i les torres d'Hostalric el 1452.¹⁴⁵

Per una altra banda, anotarem la presència d'altres destacats mestres a la vila, registrada en instruments notariais, per bé que la indefinició dels textos no permet saber si estaven treballant per a la cort dels vescomtes, per a l'església parroquial, o bé si es trobaven a Blanes per motius aliens a la seva professió. És el cas de l'argenter barceloní Joan Oliver, que el 1429 nomena com a procurador un habitant de Blanes,¹⁴⁶ o dels argenters Guillem Bonet, Joan Moner, Joan Olzina, Joan Ros, Llorenç Clos i Joan Massaguer, tots ells barcelonins, documentats de manera puntual entre 1436 i 1446.

El 1448 apareix en escena un brodador anomenat Jaume Oromir, habitant de Barcelona, una personalitat dotada d'un innegable interès.¹⁴⁷ Ignorem la raó que el portà a Blanes, però les dades que hem reunit sobre el seu recorregut vital fan

¹⁴¹ Aquest treballs han estat recollits a: J. VALERO, «La font gòtica...», on s'amplien els arguments presentats aquí i es transcriu la documentació relativa a la fabricació de la font.

¹⁴² En aquest escut s'hi ha representat un teler, símbol dels paraires, tot i que no tenim constància documental de l'activitat d'aquest gremi a Blanes.

¹⁴³ Josep CORTILS I VIETA, «La iglesia de Blanes», *Revista de Gerona*, núm. 6 (1882), p. 251.

¹⁴⁴ AHG, *Blanes*, vol. 396, not. Joan Manresa, Manual, 1423-1426. Sobre aquest argenter: Núria de DALMASES, *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500* (vol. II), Barcelona, 1992, p. 120.

¹⁴⁵ AHH, *Fons Cabrera i Bas*, reg. 3343, 29 de novembre.

¹⁴⁶ AHG, *Blanes*, vol. 398, not. Joan Manresa, Manual, 1427-1429, 11 d'agost.

¹⁴⁷ AHG, *Blanes*, vol. 419, not. Jaume Joan Manresa, Manual, 1448, 12 de març de 1448.

pensar en un artífex a tenir en compte. El 14 de desembre de 1442, a Palma, constant com a ciutadà mallorquí, nomenava un procurador.¹⁴⁸ Quatre anys després, s'instal·lava a Tortosa.¹⁴⁹ El 1453, un altre cop a Barcelona, agafava com a aprenent el fill d'un tapisser.¹⁵⁰ El 1479 tornava a ser a Mallorca, quan el 18 de setembre cedia tots els béns de la seva residència a una dona.¹⁵¹

També crida l'atenció la presència a Blanes del pintor barceloní Francesc Vergés o Bergés, el 15 de setembre de 1443.¹⁵² Encara que no coneixem cap obra seva conservada, hauria de ser un artífex d'un cert nivell, autor d'un retaule dedicat a Sant Llorenç per a Santa Maria del Mar (en col·laboració amb Miquel Nadal, 1445),¹⁵³ d'un altre per a Sant Sebastià de Montmajor (1450),¹⁵⁴ i dels cartons per a uns tapissos destinats al palau de la Generalitat (1460).¹⁵⁵ Tot i que la imprecisa grafia dels textos ens el pot fer confondre amb Francesc Vergós (pare i fill), es tracta d'un pintor diferent, fill d'un sastre de nom Joan; recordem en aquest sentit que, tal com s'ha indicat amb anterioritat, el pare del primer Francesc Vergós, també sastre, s'anomenava Francesc.¹⁵⁶

A diferència dels noms esmentats, podem determinar els motius que portaren a Blanes a un altre destacat artista, en aquest cas per uns treballs sense relació amb la casa vescomtal. El pintor gironí Joan Antigó rebia el 18 d'abril de 1432 la suma de trenta florins per la pintura de dos gonfanons destinats a la parroquial de la vila, encarregats pels marmessors d'un calafat anomenat Miquel Ganell.¹⁵⁷

El testament de Violant de Prades, escrit el 1467, podria ser una interessant font de coneixement sobre l'existència d'encàrrecs pòstums, però no hi hem trobat notícies rellevants. En tot cas, el text manifesta la recurrent devoció de la família (si més no dels seus membres femenins) cap al franciscanisme, atès que un dels

¹⁴⁸ Gabriel LLOMPART, «Bordadores medievales en Mallorca», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, núm. 37 (1979-1980), p. 212.

¹⁴⁹ Jacobo VIDAL FRANQUET, «El centro de producción de tapices de Tortosa (ca. 1425-1495/1513)», *Ars Longa*, núm. 16 (2007), p. 30.

¹⁵⁰ Ivana STOJAK, *La sederia a Barcelona al segle XV*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2013, p. 480.

¹⁵¹ G. LLOMPART, *Op. cit.*, p. 212; en aquesta ocasió Oromir torna a ser citat com a ciutadà de Mallorca. Una menció de l'any 1432 a un brodador homònim podria al·ludir a un familiar pertanyent a una generació anterior, atès que en aquell moment estava casat amb una dona que ja tenia una filla adulta (Montserrat RICHOU i LLIMONA, «Berenguer Bartomeu, draper barceloní d'arrels maresmenques (segle XV)», *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, núm. 31 (2013), p. 81).

¹⁵² AHG, *Blanes*, vol. 401, not. Jaume Joan Manresa, Testament, 1435-1450. Vergés compareix com a testimoni documental.

¹⁵³ A. DURAN i SANPERE, «Bernat Martorell...», p. 123.

¹⁵⁴ Josep M. MADURELL i MARIMON, *El arte en la comarca alta de Urgel*, Barcelona, 1946, p. 71-72.

¹⁵⁵ Josep M. PUIG i CADAFAELCH i Joaquim MIRET i SANS, «El Palau de la Diputació del General de Catalunya», *Annari de l'Institut d'Estudis Catalans*, III (1909-1910), p. 416.

¹⁵⁶ Per al pare de Francesc Vergés: AHPB, *Notes inèdites de Madurell i Marimon*; per al de Francesc Vergós: J. M. MADURELL, «El pintor Lluís Borrassà...», VII, 1949, p. 203.

¹⁵⁷ AHG, *Blanes*, vol. 443, not. Joan Manresa, 1431-1432.

marmessors pertany a aquest orde, i la dama disposa ser enterrada en el convent de Sant Francesc de Barcelona.¹⁵⁸

Respecte a la seva cunyada Timbor de Cabrera, hem localitzat un interessant document escrit el 21 de març de 1423 a Palermo, relatiu a l'entrega d'un notable conjunt de joies i vestits que efectuà Bernat Joan al virrei de Sicília com a fiança d'un préstec.¹⁵⁹ Com que aquest lliurament es va dur a terme amb l'aquiescència de Timbor, hem de suposar que aquesta hauria estat la propietària dels objectes; de fet, totes les peces d'indumentària incloses en el lot són femenines.

En l'apartat de joies i objectes d'argenteria, hi trobem dos collars d'or (un dels quals esmaltat), *quodam pelvis argenti per abluendis manibus* (un bací d'argent per rentar-se les mans) amb un escut de Cabrera al mig, un *confiterius* amb les armes esmaltades del difunt cavaller Jaume Camp, dues copes d'argent daurat, un saler d'argent amb coberta i tres peus, un pitxer daurat amb la creu de Calatrava esmaltada i l'escut dels Cervelló, una *terraccia magna* (gerreta de boca ampla) d'argent feta a Alemanya amb la seva coberta, una creu d'or petita amb diverses pedres precioses, un saler de nacre amb or encastat i pedres, dues manilles o braçalets d'or amb ambre i dues arracades. El conjunt de peces d'indumentària estava conformat per una túnica de domasquí blanc amb àmplies mànigues obertes, una gonella de vellut brodada, una túnica femenina folrada de pell d'ermeni, una túnica de pany de Florència, verda i folrada de domasquí blanc, una túnica verda de vellut, brocada d'or, amb pell de marta, una manteta folrada d'erminis i una túnica de vellut brocada d'or amb pell de marta.¹⁶⁰ En suma, una autèntica col·lecció de sumptuosos objectes que ens parlen del luxe amb què vivia la dama i, per extensió, la seva família.

La següent –i darrera– notícia remarcable que coneixem sobre Timbor i la promoció artística ens condueix cap al seu testament, escrit l'any 1472, on, segons va recollir el cronista franciscà Blasco de Lanuza, la dama llegava una considerable suma de diners per a la fundació d'un convent de monges, presumiblement clarisses.¹⁶¹ Aquesta fundació no es dugué a terme fins l'any 1524, tot i que finalment el cenobi seria dedicat als frares franciscans.

Conclusions

Cercant en gairebé totes les grans famílies nobiliàries catalanes de la Baixa Edat Mitjana hi trobaríem distingides figures femenines que haurien tingut un protagonisme especial en l'encàrrec d'obres artístiques o per haver impulsat la

¹⁵⁸ AHH, *Fons Cabrera i Bas*, reg. 2986, 21 de setembre de 1467.

¹⁵⁹ AHPZ, *Casa ducal de Híjar*, P/002075/0011, [en línia].

<<http://dara.aragon.es/opac/app/item/doma?vm=nv&q=Timbor&p=2&i=605307>> (darrera consulta: 30 de setembre de 2016).

¹⁶⁰ Sobre els diferents tipus d'indumentària i teixits a l'ús en aquesta època: Isidra MARANGES I PRAT, *La indumentària civil catalana. Segles XIII-XV*, Barcelona, 1991.

¹⁶¹ Blasco de LANUZA, *Historias Eclesiásticas y seculares de Aragón*, 1622, p. 295.

construcció de noves edificacions. En aquest aspecte, el llinatge dels Cabrera assoleix una certa singularitat perquè, a més de concentrar un nombre important de dames promotores, l'aspecte qualitatiu i referencial de les empreses que dugueren a terme les fa destacar per sobre d'altres personalitats coetànies. Amb tot, el seu llegat es conforma amb les necessitats de cada època. En el cas d'Elionor de Cabrera, predomina l'edificació de capelles en diverses esglésies, coincidint amb una època en què moltes d'aquestes es trobaven en plena fase constructiva. Per la seva banda, les coetànies Sança Ximenis, Timbor de Cabrera i Violant de Prades incideixen més en obres de caràcter decoratiu i luxós, en sintonia amb els gustos més estesos entre l'alta noblesa del segle XV.

BIBLIOGRAFIA

- AINAUD DE LASARTE, Joan. «Sant Jordi i la princesa». A: *Jaume Huguet, 500 anys*, Barcelona, 1993, p. 224-227.
- AINAUD DE LASARTE, Joan; VERRIÉ, Frederic Pau. *La pintura gòtica en la catedral de Barcelona, 1940-1942*.
- ALCOY, Rosa. «Jaume Huguet. El darrer esclat del gòtic». A: *Jaume Huguet, 500 anys*. Barcelona, 1993, p. 120-141.
- ALCOY, Rosa. *San Jorge y la princesa. Diálogos de la pintura del siglo XV en Cataluña y Aragón*. Barcelona, 2004.
- de ANDRÉS GUTIÉRREZ, Mariano. «Edición crítica del cancionero de Pedro de Santafé». *Archivo de filología aragonesa*, núm. 20-21 (1977), p. 79-139.
- ANDREU I DAUFÍ, Jordi; CANELLA I FARRÉ, Josep; SERRA I TORRENT, Maria Àngela. *El Llibre de Comptes com a font per a l'estudi d'un casal noble de mitjan segle XV*. Barcelona, 1992.
- ARA GIL, Clementina Julia. «El retablo gòtic en Castilla». A: LACARRA DUCAY, María Carmen (coord.), *Retablos esculpidos en Aragón. Del Gótico al Barroco*. Saragossa, 2002, p. 7-63.
- L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*. París, 2004.
- BENITO DOMÉNECH, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José (eds.). *La clave flamenca en los primitivos valencianos*. València, 2001.
- BIDOT-GERMA, Dominique. *Un notariat médiéval. Droit, pouvoir et société en Béarn*. Toulouse, 2008.
- de BOFARULL Y SANS, Francisco. *Felipe de Malla y el concilio de Constanza. Estudio Histórico-Biográfico*. Girona, 1882.
- BOTET I SISÓ, Joaquim. «Sepulcro de Eleonor de Cabrera». *Revista de Gerona*, núm. 15 (1890), p. 225-230.
- CARRERAS CANDI, Francesc. «Les obres de la catedral de Barcelona». *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, VII, núm. 49 (1913-1914), p. 22-30; 128-136; 302-317; 510-515.
- CASTELLANO I TRESSERRA, Anna. *Pedralbes a l'Edat Mitjana: història d'un monestir femení*. Abadia de Montserrat, 1988.
- Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles. Memòria d'activitats, 1982-1988*. Barcelona, 1988.
- CHERRY, John. *Medieval Decorative Art*. Londres, 1991.
- CHÉRUÉL, Adolphe. *Dictionnaire historique des institutions, mœurs et coutumes de la France*, II. París, 1899.
- COMA SOLEY, Vicenç. *Los vizcondes de Cabrera*. Barcelona, 1968.
- COMPANY I CLIMENT, Ximo. «El flamenquisme al País Valencià i Lluís Dalmau». A: PLADEVALL I FONT, Antoni (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura, III. Darreres manifestacions*. Barcelona, 2006, p. 68-85.

- CORTILS I VIETA, Josep. «La iglesia de Blanes». *Revista de Girona*, núm. 6 (1882), p. 251-256.
- COSTAFREDA PUIGPINÓS, Virgínia. «Cecília d'Urgell germana de Jaume el Dissortat, darrera representant d'aquesta família comtal a Catalunya». *Urtx. Revista cultural de l'Urgell*, núm. 25 (2011), p. 277-303.
- COURTEAULT, Henri. *Gaston IV comte de Foix, vicomte souverain de Béarn, prince de Navarre, 1423-1472*. Toulouse, 1895.
- CRBMC. Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. *Catàleg d'activitats, 2013-2010*. Barcelona, 2012.
- de DALMASES, Núria. *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500* (vol. II). Barcelona, 1992.
- de DUFAU DE MALUQUER, Armand. *Armorial de Béarn, 1696-1701*, II Pau, 1893.
- de DUFAU DE MALUQUER, Armand; de JAURGAIN, Jean. «Armorial Général. Armorial de Béarn, 1696-1701». *Revue de Béarn, Navarre & Lannes*, VI (1888), p. 1-296.
- DURAN I SANPERE, Agustí. *Els retaules de pedra* (vol. II). Barcelona, 1934.
- DURAN I SANPERE, Agustí. *Barcelona i la seva Història. La societat i l'organització del treball*. Barcelona, 1973.
- DURAN I SANPERE, Agustí. *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*. Barcelona, 1975.
- DURLIAT, Marcel. *Arts anciens du Roussillon*. Perpinyà, 1954.
- L'època de les catedrals. Romànic / Gòtic*. Girona, 1988.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 33 (1994), p. 379-432.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. «La escultura tardogòtica en la Corona de Aragón». A: *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*. Burgos, 2001, p. 287-333.
- ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. «La Beata Stirps en la Corona de Aragón. Santa Isabel de Hungría y San Luis de Tolosa, culto e iconografía». A: ESPAÑOL, Francesca; FITÉ, Francesc (eds.), *Hagiografía peninsular en els segles medievals*. Lleida, 2008, p. 135-168.
- FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, Ernesto. «Apuntes para un estudio posterior acerca de la evolución histórica y distintos avatares por los que han atravesado las armas del escudo del linaje de los Vizcondes de Cabrera». *Hidalguía*, 1985, p. 291-325.
- FITA, Fidel. *Los reys d'Aragó y la seu de Girona, desde l'any 1462 fins al 1482*. Barcelona, 1873.
- FOLCH I TORRES, Joaquim. «El retaule de Sant Jordi de Jaume Huguet, al museu de la Ciutadella». *Gasetta de les Arts*, any I, núm. 3 (1924), p. 1-3.
- FREIXAS I CAMPS, Pere. *L'art gòtic a Girona*. Barcelona, 1983.
- DU FRESNE DE BEAUCOURT, Gaston. *Histoire de Charles VII. Tome I, Le dauphin (1403-1422)*. París, 1881.
- GIRBAL, Enrique Claudio. *Guía-Cicerone de la inmortal Gerona*. Girona, 1866.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. «Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros». *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 75 (1994), p. 20-24.
- GORDON, Dillian. *The Wilton Dyptich*. Yale University, 2015.
- GUÀRDIA, Milagros. «Jaume Huguet. San Jorge y la princesa». A: *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*. Madrid, 1997, p. 184-189.
- GUDIOL RICART, Josep. *Pintura gòtica (Ars Hispaniae, IX)*. Madrid, 1958.
- GUDIOL I RICART, Josep; ALCOLEA I BLANCH, Santiago. *Pintura gòtica catalana*. Barcelona, 1986.

- HERNANDO I DELGADO, Josep. «El llibre a Barcelona. Segle XIV». *Miscel·lània de Textos Medievals*, núm. 7 (1994), p. 189-258.
- JANKE, R. Steven. *Jehan Lome y la escultura gòtica posterior en Navarra*. Pamplona, 1977.
- KEMPERDICK, Stephan; LAMMERTSE, Friso. *The Road to Van Eyck*. Rotterdam, 2012.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen. «Taller de Arnal de Castelnou de Navalles. San Juan Bautista en el desierto». A: RUIZ I QUESADA, Francesc (ed.), *La pintura gòtica hispano-flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*. Barcelona, 2003, p. 259-261.
- LACLOTTE, Michel; THIÉBAUT, Dominique. *L'école d'Avignon*. París, 1983.
- de LANUZA, Blasco. *Historias Eclesiásticas y seculares de Aragón*, 1622.
- LLOMPART, Gabriel. «Bordadores medievales en Mallorca». *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, núm. 37 (1979-1980), p. 201-230.
- MACÍAS PRIETO, Guadaira. «Noves aportacions al catàleg de dos mestres aragonesos anònims. El Mestre de Sant Jordi i el Mestre de Sant Bartomeu». *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 11 (2010), p. 33-61.
- MACÍAS, Guadaira. «Devoció i mort a mitjans del segle XV. Retaules per a capelles funeràries». A: ALCÓY, Rosa; BESERAN, Pere (eds.), *Art i devoció a l'Edat Mitjana*. Barcelona, 2011, p. 133-144.
- MADURELL I MARIMON, Josep M. «Pedro Nunyes y Enrique Fernandes pintores de retablos (Notas para la historia de la pintura catalana de la primera mitad del siglo XVI)». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, I-3 (1943), p. 13-91; II-1 (1944), p. 7-65; II-2, p. 25-72; II-3, p. 11-62.
- MADURELL I MARIMON, Josep M. *El arte en la comarca alta de Urgel*. Barcelona, 1946.
- MADURELL I MARIMON, Josep M. «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII (1949), VIII (1950).
- MADURELL I MARIMON, Josep M. «Códices miniados». *Spanische Forschungen Der Görresgesellschaft*, núm. 16 (1960), p. 85-114.
- MANOTE I CLIVILLES, Maria Rosa. «La façana gòtica del Palau de la Generalitat al carrer del Bisbe». A: *Façana gòtica del Palau de la Generalitat de Catalunya*. Barcelona, 1999, p. 17-49.
- MARANGES I PRAT, Isidra. *La indumentària civil catalana. Segles XIII-XV*. Barcelona, 1991.
- MARETTE, Jacqueline. *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*. París, 1961.
- MARQUÈS I CASANOVAS, Jaume. «El sepulcro de D. Leonor de Cabrera en la Seo de Gerona». *Revista de Gerona*, núm. 12 (1960), p. 19-25.
- MARQUÈS, Josep M. *Inscripcions i sepultures de la catedral de Girona*. Girona, 2009.
- MARTÍNEZ GIRALT, Alejandro. «L'agitat retir monàstic del vescomte Bernat II de Cabrera». *Quaderns de la Selva*, núm. 20 (2008), p. 43-59.
- MARTÍNEZ GIRALT, Alejandro. *Parentela aristocràtica, territori i projecció sociopolítica. Els vescomtes de Cabrera entre 1199 i 1423*, Tesi doctoral, Universitat de Girona, 2016.
- MAS, Josep. *Taula dels altars i capelles de la seu de Barcelona en Notes històriques del bisbat de Barcelona* (vol. I). Barcelona, 1906.
- MAS, Josep. *Lo fossar de la seu de Barcelona y ses inscripcions funeràries en Notes històriques del Bisbat de Barcelona* (vol. VIII). Barcelona, 1911.
- MAS, Josep. «Notes sobre antichs pintors a Catalunya». *Boletín de la Real Acadèmia de Bones Lletres*, VI, núm. 47 (1911-1912), p. 216-221; 250-260; 307-321; 430-440.
- Memòria d'activitats del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, 1997-2002*. Barcelona, 2004.

- MOLINA I FIGUERAS, Joan. *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*. Múrcia, 1999.
- MOLIS, Robert. «Comminges et Bourgogne. Un client insoupçonné de Philippe le Bon: Mathieu de Foix-Grailly, comte de Comminges». *Annales de Bourgogne*, núm. 40 (1968), p. 192-196.
- NONÓ RIUS, Brígida. «Aquí es redacten i s'esculpeixen inscripcions. Aproximació al corpus epigràfic de la ciutat de Girona». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 42 (2001), p. 115-130.
- NONÓ RIUS, Brígida; GIRONELLA I DELGÀ, Anna. «Presència d'una dama al claustre. Estudi i edició del testament i la inscripció funerària d'Elionor de Cabrera». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 45 (2004), p. 457-470.
- Paris 1400. Les arts sous Charles VI*. París, 2004.
- PÉPIN, Gilhem. «The French Offensives of 1404-1407 against Anglo-Gascon Aquitaine». *Journal of Medieval Military History*, núm. 9 (2011), p. 1-40.
- POST, Chandler R. *A History of Spanish Painting* (vol. VII). Cambridge (Massachusetts), 1938.
- PUIG I CADAFALECH, Josep M.; MIRET I SANS, Joaquim. «El Palau de la Diputació del General de Catalunya». *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, III (1909-1910), p. 385-480.
- PUIGGARI, Josep. «Noticia de algunos artistas catalanes inéditos, de la Edad Media y del Renacimiento». *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, III (1880), p. 73-103, 265-306.
- PUJOL CANELLES, Miquel. *Pintors i retaules dels segles XIV i XV a l'Empordà*. Figueres, 2004.
- RICHERT, Gertrud. «El retablo de Santa Clara y Santa Catalina en la Catedral de Barcelona». *Investigación y Progreso*, núm. 7 (1934), p. 313-320.
- RICHOU I LLIMONA, Montserrat. «Berenguer Bartomeu, draper barceloní d'arrels maresmenques (segle XV)». *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, núm. 31 (2013), p. 35-116.
- RIPOLL I VILAMAJOR, Jaume. «Colección de documentos para escribir la historia y dar a conocer al caballero catalán, llamado comúnmente Mossen Borra, que yace en el claustro de la Santa Iglesia de Barcelona». *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, II (1868), p. 77-129.
- de RIQUER, Martí. *Heràldica catalana. Des de l'any 1150 al 1550* (vol. I). Barcelona, 1983.
- ROCA, J. Narcís. «Los templos y claustros románicos de Gerona». *Revista de Gerona*, núm. 12 (1888), p. 208-216.
- RUIZ QUESADA, Francesc. «Consideracions sobre el Sant Jordi i la princesa i els seus donants». A: *Jaume Huguet, 500 anys*. Barcelona, 1993, p. 104-108.
- RUIZ I QUESADA, Francesc. «La taula de la mort de Sant Baldri, de Lluís Dalmau: Confirmació de l'autoria i de l'origen santboià de l'obra». *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 14 (2000), p. 135-149.
- RUIZ I QUESADA, Francesc (ed.). *La pintura gòtica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*. Barcelona, 2003.
- RUIZ I QUESADA, Francesc. «Lluís Dalmau». A: PLADEVALL I FONT, Antoni (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura, III. Darreres manifestacions*. Barcelona, 2006, p. 51-67.
- RUIZ I QUESADA, Francesc. «Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña». A: LACARRA DUCAY, María del Carmen (ed.), *La pintura gòtica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Saragossa, 2007, p. 243-297.
- RUIZ I QUESADA, Francesc. «Flandes y la pintura en Cataluña, Valencia y Mallorca, a lo largo del siglo XV». *Retrotabulum. Estudis d'Art Medieval*, núm. 17 (2015).

- de SAINTE-MARIE, Anselm. *Histoire généalogique et chronologique de la maison royale de France* (vol. III). París, 1728.
- SANPERE I MIQUEL, Salvador. *Los cuatrocentistas catalanes* (2 vol.). Barcelona, 1906.
- SCHNERB, Bertrand. «Les funérailles de Jean sans Peur». *Annales de Bourgogne*, núm. 54 (1982), p. 122-134.
- SERRANO SANZ, Manuel. «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV». *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXIII (1915), p. 411-428; XXXV (1916), p. 409-421.
- SOBREQUÉS, Santiago. *Els Barons de Catalunya*. Barcelona, 1989.
- de SOLÀ MORALES, Josep M. «Iconografía local de la Baja Edad Media». *Pyrene*, núm. 4 (1954), p. 1252-1258.
- de SOLÀ-MORALES, Josep M. «En torno a la capilla de D.^a Leonor de Cabrera, de la Seo gerundense». *Revista de Gerona*, núm. 17 (1961), p. 7-21.
- STOJAK, Ivana. *La sederia a Barcelona al segle XV*, Tèsi doctoral, Universitat de Barcelona, 2013.
- SUREDA PONS, Joan. *Un cert Jaume Huguet. El capvespre d'un somni*. Barcelona, 1994.
- TORRENT I ORRI, Rafael. «Jaume Ferrer de Blanes, els comtes de Mòdica i la descoberta del Nou Món». *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. 24 (1978), p. 57-130.
- TORRES FONTES, Juan. «Don Fernando de Antequera y la romántica caballerescas». *Miscelánea Medieval Murciana*, núm. 5 (1980), p. 83-120.
- TRENCHS I ÒDENA, Josep. «De l'Estudi General a la Seu: la confecció de llibres a Lleida durant el segle XIV». A: *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*. Lleida, 1991, p. 133-145.
- VALERO MOLINA, Joan. «L'activitat del taller de Pere Oller durant el seu període de maduresa artística». A: YARZA, Joaquín; FITÉ, Francesc (eds.), *L'Artista-Artesa medieval a la Corona d'Aragó*. Lleida, 1999, p. 295-309.
- VALERO MOLINA, Joan. «Sança Ximenis de Cabrera i la capella de santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona». *Locus Amoenus*, núm. 8 (2005-2006), p. 47-66.
- VALERO MOLINA, Joan. «Pere Oller». A: PLADEVALL I FONT, Antoni (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura, II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona, 2007, p. 107-123.
- VALERO MOLINA, Joan. «La font gòtica de Blanes». *Quaderns de la Selva*, núm. 21 (2009), p. 195-216.
- VALERO MOLINA, Joan. «Dues mènsules del Museu de Mataró, procedents del palau dels Cabrera a Blanes. Reflexions sobre l'escultura en els tallers d'Arnau Bargués». *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria*, núm. 96 (2010), p. 22-34.
- VELASCO GONZÁLEZ, Alberto. *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri*, Tèsi doctoral, Universitat de Lleida, 2015.
- VENTURA I SOLÉ, Daniel. *Jaume Huguet: artista i pintor. Valls, 1414-Barcelona, 1492*. Valls, 1984.
- VIDAL FRANQUET, Jacobo. «El centro de producción de tapices de Tortosa (ca. 1425-1495/1513)». *Ars Longa*, núm. 16 (2007), p. 23-37.
- VINDIGNI, Marcello. *I Cabrera, Conti di Modica tra Catalogna e Sicilia: 1392-1480*. Torino, 2008.
- VINYES, Ramon. *Anglès. Notes històriques*. Granollers, 1973.
- VINYOLES, Teresa. «Unes cartes de dones del segle XV, notes sobre la crisi feudal». *Acta historica et archaeologica Mediaevalia*, núm. 25 (2003-2004), p. 445-460.

- VINYOLES, Teresa. «La cotidianidad escrita por una mujer del siglo XV». A: *Mujer y cultura escrita, del mito silo XXI*. Gijón, 2005, p. 117-130.
- VINYOLES, Teresa. «Encuentros con una dama del siglo XV: Sança Ximenis de Cabrera». A: *Vidas de mujeres del Renacimiento*. Barcelona, 2008, p. 87-101.
- VINYOLES, Teresa. «La dama que va fer pintar el retaule de les santes Clara i Caterina de la catedral de Barcelona». A: TERÉS, M. R. (ed.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el Quatre-cents*. Barcelona, 2011, p. 263-279.