

Sança Ximenis de Cabrera i la capella de santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona

Joan Valero Molina
IES Giola. Llinars del Vallès
joanvalero@telefonica.net

RESUM

L'antiga capella de santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona, una de les darreres erigides dins de l'església, va ser concedida el 1431 a Sança Ximenis de Cabrera, una dama pertanyent a un dels llinatges més distingits de l'aristocràcia catalana de l'època. Durant els anys següents, Sança s'ocupà de proveir la capella amb els elements litúrgics i ornamentals necessaris, com ara un sepulcre monumental, el retaule i diverses peces d'orfebreria, comptant amb alguns dels principals artífexs catalans del moment, com ara Pere Oller, els continuadors del taller de Bernat Martorell, Pere Àngel o fins i tot un nom que fins ara per a nosaltres no tenia gaire rellevància artística, Jaume Vergós. No obstant això, determinats elements documentals i heràldics permeten suposar l'important paper que hauria tingut en el projecte original la difunta mare de Sança, Timbor de Prades, fins al punt que aquesta circumstància ens obliga a replantejar-nos la identitat de la destinatària del sepulcre.

Paraules clau:

catedral de Barcelona, promoció, Sança Ximenis de Cabrera, Timbor de Prades, Pere Oller, Jaume Vergós, Bernat Martorell II, Pere Garcia.

ABSTRACT

Sança Ximenis de Cabrera and the chapel of sainte Clara and sainte Catherine of the cathedral of Barcelona

The former chapel of sainte Clara and sainte Catherine of the cathedral of Barcelona, one of the last ones erected within the church, was granted in 1431 to Sança Ximenis de Cabrera, a membership from one of the more distinguished lineages of the catalan aristocracy of that time. During the following years, Sança took care to provide the chapel with the liturgical and decorative elements necessities, like a monumental tomb, the altarpiece, and some pieces of silver work. For it, she counted on some of the main catalan creators contemporaries, like Pere Oller, the continuators of the Bernat Martorell's workshop, Pere Àngel, or even a name that until now lacked artistic relevance for us, Jaume Vergós. Nevertheless, certain documentary and heraldics elements allow to suppose the important role that would have had in the original project the deceased mother of Sança, Timbor de Prades, until the point to force us to reconsider the identity of the owner of the tomb.

Key words:

Barcelona cathedral, promotion, Sança Ximenis de Cabrera, Timbor de Prades, Pere Oller, Jaume Vergós, Bernat Martorell II, Pere Garcia.

1. Vull dedicar aquest treball a la memòria del meu pare, Joan Valero Duran.

2. Sobre la situació de la promoció a la Corona d'Aragó, J. YARZA LUACES, «Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispánico», *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte* (Múrcia, 1988), 1992, p. 17-47; *Imágenes y promotores en el arte medieval: Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001. Per a Catalunya, F. ESPAÑOL I BERTRAN, «Clientes i promotors en el gòtic català», *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p. 217-231; F. ESPAÑOL I BERTRAN, «La Seu Vella: els seus promotors», *La Seu Vella de Lleida. La catedral. Els promotors. Els artistes. s. XIII a s. XV*, Barcelona, 1991, p. 77-92; J. YARZA LUACES, «Clientes y promotores en el marco del gòtic catalán», *Cathalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 47-55. Per a la pintura catalana de finals del gòtic, vegeu: J. MOLINA I FIGUERES, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogòtica catalana*, Múrcia, 1999. Centrant-se en uns àmbits concrets de la ciutat de Barcelona: C. BORAU MORELL, *Els promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Barcelona, 2003. Sobre la idea de la capella com a espai funerari destinat a una persona o a un llinatge important, vegeu: J. YARZA, «La Capilla Funeraria Hispana en torno a 1400», *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia de la Edad Media*, Santiago de Compostel·la, 1986, p. 67-91.

3. Existeixen bàsicament dues fonts publicades que defineixen el perfil biogràfic de Sança: J. M. SOLÀ MORALES, «Iconografía local de la Baja Edad Media», *Pyrene*, IV, 1954, p. 1252-1258; J. ANDREU I DAUFÍ, J. CANELA I FARRÉ, M. À. SERRA I TORRENT,

Un dels espais funeraris més interessants de la catedral de Barcelona és l'antiga capella de santa Clara i santa Caterina, actualment dedicada a sant Cosme i sant Damià¹. Aquesta es troba situada al costat de la capella que serveix d'entrada a l'antiga sala capitular. Molt poc temps després de la construcció d'aquesta estança, una personalitat destacada dins l'àmbit de l'aristocràcia catalana, Sança Ximenes de Foix i de Cabrera, n'obtingué els drets. Durant les dècades següents a l'adquisició de la capella, aquesta dama s'ocupà d'anar-la proveint de tots els elements indispensables per a les necessitats litúrgiques i l'embelliment de l'espai. D'aquests, hom ha fixat l'atenció en els de més envergadura, que són el conjunt sepulcral (que comprèn la tomba d'alabastre i una pintura mural) i el retaule. Tot i així, existeix un nombre relativament important de documents que fan referència, directa o indirecta, a l'activitat promotora de Sança en la capella en altres aspectes aparentment més secundaris. Això, unit a les noves dades exhumades en fonts fins ara inèdites, permet traçar amb certa nitidesa el perfil d'una nova figura dins del camp de la promoció medieval, en aquest cas centrada en un espai concret, la capella sepulcral². En aquest estudi s'intentarà oferir un perfil de Sança Ximenes com a promotora, especialment a la capella que posseï a la catedral de Barcelona, a partir de les notícies conegudes i unes altres de noves, incidint especialment en els elements que configuren el conjunt funerari.

Sança Ximenes de Cabrera

Sança Ximenes va néixer de la unió de dos distingits personatges pertanyents a l'alta noblesa catalana: Bernat IV de Cabrera, vescomte de Cabrera

i de Bas, i comte de Mòdica i d'Osona, i Timbor de Prades, filla del comte Joan de Prades i Sança Ximenes d'Arenós³. El primer esment conegut es remunta a l'any 1397, quan és mencionada en el testament de la seva mare⁴. És sabut que el 19 de juliol de 1408 es casà a Càller amb Arquimbald o Arquimbau de Foix, senyor de Noailles, però fins ara no es tenia notícia que uns quants anys abans, el 1402, el seu pare Bernat de Cabrera havia intentat maridar-la amb el fill menor de Pere, comte d'Urgell⁵. Per raons que ignorem, la unió projectada no arribà a bon terme⁶. La dot que pagà Bernat pels esponsalícis amb Arquimbau fou molt elevada, setze mil florins d'or d'Aragó.

No deixa de despertar un cert interès la figura d'Arquimbau, senyor de Novalles o Navailles⁷, escassament tingut en compte a l'hora de ponderar la de la seva esposa. Arquimbau era el tercer fill d'Arquimbau (Archambaud) de Grailly i Isabel de Novalles, germana del comte de Foix i hereva d'aquest títol⁸. Després d'haver lliurat victoriosos combats a l'illa de Sardenya, previ pas per Barcelona, Arquimbau es posà al servei del duc de Borgonya, Joan sense Por. Tots dos van ser assassinats el 10 de setembre de 1419 per Tanguy du Châtel, proper al delfí Carles, en el cèlebre parany del pont de Montreau⁹. Un esdeveniment que ens ha arribat narrat en la versió de diversos cronistes, cadascun dels quals estava més o menys compromès o simpatitzava amb una de les dues faccions en causa¹⁰, i gràficament, a partir d'algunes miniatures de finals del segle XV¹¹. Deixant de banda aquest luctuós fet, que, malgrat la innegable importància històrica que revesteix, no deixa de ser anecdòtic en el context d'estudi d'aquest treball, el que més ens interessa és que la presència del noble al costat del duc Joan sense Por probablement implicaria la de Sança a la fastuosa cort borgonyona. Per tant, aquesta podria haver

conegut de primera mà l'activitat artística i promotora que es duria a terme a Dijon a l'entorn del duc, en un moment en què, per exemple, la producció escultòrica estava capitalitzada per Claus de Werve¹². Seria excessivament pretencios, però, suposar que Sança, sempre admetent la hipòtesi de la seva permanència a Dijon¹³, hagués arribat a fer una valoració de l'art d'aquest mestre equiparable a la que la historiografia ha dut a terme; més aviat caldria considerar, a un nivell més genèric, si el fet d'entrar en contacte amb una concepció de la promoció artística tan brillant i espectacular hauria pogut influir en la seva pròpia faceta com a promotora en la capella funerària que anys més tard tindria a la catedral de Barcelona.

Com a fruit del matrimoni amb Arquimbau, nasqueren dues filles: Isabel, la qual, el 1427, es casà amb Joan, vescomte de Caramany i baró de sant Fèlix, i Joana. No resta clar, però, si el que és anomenat pels textos com a senescal de Bearn hauria estat el marit de la darrera, o bé un altre fill baró de Sança, de nom de moment desconegut¹⁴. Sança escriu, literalment: «Mon fil, lo senescau de Bearn». Tenint present la coincidència amb el llinatge d'Arquimbau, sembla probable que es tracti efectivament d'un fill de la dama. Una de les filles ja havia enviadat el 1441, mentre l'altra és anomenada com a filla petita. Com que sembla que Joan de Caramany visqué encara força més anys que Isabel, aquesta deuria ser la menor, mentre que Joana seria la designada com a vídua¹⁵. Una possibilitat alternativa, l'existència d'alguna altra filla ara per ara no documentada, queda descartada en un document datat a 22 de febrer de 1421, una carta en què la reina es dirigia al comte de Foix per demanar-li que Sança, la qual tenia la intenció

de tornar a Barcelona, es pogués endur una de les seves dues filles¹⁶.

Quan Sança Ximenis quedà vídua deuria romandre durant un temps en terres de la família d'Arquimbau, tal com es desprèn del document que acabem d'esmentar, per tornar poc després a Catalunya, havent d'ocupar-se personalment dels afers referents al seu extens patrimoni. A l'arxiu de la catedral de Barcelona, s'hi conserven diversos llibres de comptes de Sança on es constata el control directe que exercia sobre les finances. Un d'aquests textos ha estat publicat, es tracta del *Primer llibre memorial començat per la senyora dona Sança Ximenis de Fox e de Cabrera e de Navalles, 1440-1443*¹⁷. Aquest registre de comptes només s'ocupa de les possessions que la dama tenia a la vall d'Osor, mentre que els altres llibres estan centrats en el control de les despeses de la casa barcelonina, situada al carrer de Santa Anna¹⁸. En un d'aquests volums, que comprèn un període de vuit anys, entre 1442 i 1450, s'hi detallen diversos aspectes d'enorme interès per a l'estudi del funcionament diari d'una casa acomodada de l'època¹⁹. Les compres de menjar són, evidentment, contínues, i esdevenen una valuosa font per conèixer l'alimentació d'aquell temps en un àmbit senyorial²⁰. Les donacions són també nombroses: cada dia es destinen tres sous per a l'Hospital dels Pobres; de manera més esporàdica, els convents dels framenors, Sant Joan, Sant Agustí, el Carme i la Mercè també reben algunes deixes monetàries. De tant en tant, apareix alguna notícia referent als vestits o les joies, per exemple: la compra d'un collaret d'ambre per a una de les filles de Sança, Isabel, l'any 1443. En aquest mateix any, un anònim mestre de cases efectuava unes

documentació catalana durant els anys que antecederen la mort d'Arquimbau. És molt probable que el 1414 anés a Orthez, per assistir, juntament amb el seu marit, a les solemnes exèquies funeràries d'Archambaud de Grailly (descriu la cerimònia: P. TUCOO-CHALA, «Les Honneurs funèbres chez les Foix-Bearn au xve siècle», *Annales du Midi*, 90, 1978, p. 331-351).

14. T. VINYOLES I VIDAL, «Unes cartes de dones del segle xv, notes sobre la crisi feudal», *Acta Mediaevalia*, 25, 2003-2004, p. 447, s'inclina per la primera opció, mentre que J. ANDREU I DAUFÍ, J. CANELA I FARRÉ, M. À. SERRA I TORRENT, op. cit., p. 29, opten per la segona.

15. Aquesta és la interpretació que es fa a: F. RUIZ QUESADA, «La taula de la mort de Sant Baldiri, de Lluís Dalmat: confirmació de l'autoria i de l'origen santboià de l'obra», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XIV, 2000, p. 148.

16. J. 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.

17. Analtitzat i transcrit a: J. ANDREU I DAUFÍ, J. CANELA I FARRÉ, M. À. SERRA I TORRENT, op. cit.

18. Ibídem, p. 30, on es descriu la distribució de l'habitatge. Sobre aquestes possessions gironines i els problemes amb què es trobà Sança per gestionar-los, T. VINYOLES I VIDAL, op. cit. La mateixa autora té en premsa un altre treball dedicat a aquesta dama: «La cotidianidad escrita por una mujer del siglo xv», A: *VII Congreso Internacional de la Cultura Escrita*, Alcalá de Henares, 2003.

19. ACB, *Marmessories de la Caritat*, «Llibre del servidor de dona Sanxa Ximenis de Foix e de Cabrera, 1442-1450».

20. J. ANDREU I DAUFÍ, M. À. SERRA TORRENT, J. CANELA FARRÉ, «La dieta dels membres d'un casal noble de mitjan segle xv: l'alimentació a casa de Sanca Ximenis de Foix i de Cabrera i de Novalhas, senyora de la Vall d'Osor, a través dels seus llibres de comptes (1440-1443)», *Actes del 1er Col·loqui d'Història de l'Alimentació a la Corona d'Aragó, 2. Edat mitjana. Comunicacions* (Quaderns de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, 9), Lleida, 1995, p. 357-370. Sobre l'alimentació medieval, a més dels treballs continguts a les actes citades: *Del rebost a la taula. Cuina i menjar a la Barcelona gòtica*, Barcelona, 1994.

El Llibre de comptes com a font per a l'estudi d'un casal noble de mitjan segle xv, Barcelona, 1992, p. 25-35. Sobre la seva família, vegeu també: V. COMA SOLEY, *Los vizcondes de Cabrera*, Barcelona, 1968.

4. 21 d'agost de 1397. Citat a: J. ANDREU I DAUFÍ, J. CANELA I FARRÉ, M. À. SERRA I TORRENT, op. cit., p. 25. La data era coneguda a partir d'una clàusula posterior, continguda a: Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), *Liber Testamentorum*, st. XVIII, s. I, f. 333; també es troba a l'Arxiu Diocesà de Girona, *Pia Almoina*, Testaments. En el fons de documents relatius a Sança de la secció *Miscel·lània* de la seu barcelonina, s'hi conserva una còpia incompleta d'aquest testament, juntament amb un codicil escrit el 1398 (ACB, *Miscel·lània*, 52, doc. 7). Advertim com entre els marmessors de la dama, a més de diversos il·lustres membres de la família, hi figuren el canon-

ge Pere Despujol i el bisbe de Girona Berenguer d'Anglesola (vegeu, per al primer, J. VALERO MOLINA, «Bernat Despujol: un destacat benefactor de la seu de Vic», *Lambard*, VIII (1995), 1996, p. 164-165, i, per al segon, J. VALERO MOLINA, «El sepulcre de Berenguer d'Anglesola i els seus referents en l'escultura funerària europea», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLV, 2004, p. 689-692).

5. Segons un document datat a 14 d'agost: Arxiu Històric de Girona (AHG), *Blanes*, not. Jaume des Puig, vol. 386, 1385-1404, f. 37r.-37v.

6. Les relacions entre les famílies d'Urgell i Cabrera sembla que foren bones, ja que, uns quants anys després, Bernat de Cabrera es casaria en segones núpcies amb Cecília d'Urgell. A més, amb el problema creat a l'entorn de la successió de Martí I, l'actitud primera de la casa de

Cabrera fou la de donar suport a la candidatura de Jaume d'Urgell, anomenat «el dissortat», fill de Pere d'Urgell (+1408). Sobre aquestes famílies: S. SOBREQÜÉS, *Els Barons de Catalunya*, Barcelona, 1989, p. 143-169.

7. La grafia d'aquest nom és molt variable, tant en la documentació com en els estudis històrics.

8. Aquestes dades, així com les que segueixen a continuació, són extretes d'una antiga crònica extremament interessant, publicada a: H. BIU, «Du panéirique à l'histoire. L'archiviste Michel de Bernis, chroniqueur des comtes de Foix (1445)», *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 160, 2002, p. 385-476.

9. R. VAUGHAN, *John the Fearless. The growth of Burgundian Power*, Londres-Nova York, 1979, p. 276-279. Cal puntualitzar que la majoria d'estudis

relatius a Sança havien datat a 1417 la mort d'Arquimbau, sense proporcionar-ne cap referència documental.

10. Enguerrand de Monstrelet, Juvénal des Ursin, un religiós de Saint-Denis i Philippe de Morvillier ofereixen una explicació o interpretació d'aquest episodi històric. Michelet, en referir-s'hi, parla de la defensa d'Arquimbau «avec la violence méridionale de la maison de Foix» (MICHELET, *Le Moyen Âge. Histoire de France*, París, 1981, p. 705).

11. Vegeu: *L'art à la cour de Bourgogne. Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur (1364-1419)*, París, 2004, p. 32 i 41.

12. Sobre la situació artística en l'àmbit ducal d'aquesta època, vegeu el treball citat a la nota anterior.

13. Hipòtesi que es veu reforçada per la seva absència en la

obres a casa de la dama²¹. El 1446, es documenten dos argenters en relació amb la factura de peces de vaixel·la: mentre que Miquel Jugador elaborava un plat i una escudella d'argent²², a Bartomeu Serra se li pagava el preu de dues copes²³. Juntament amb aquestes notícies, se'n registren algunes d'extraordinàries en relació amb la construcció de la sepultura, que seran exposades més endavant.

Madurell publicà una interessant notícia, datada el 28 d'abril de 1427, segons la qual Sança comprava a Dionís de Begudà, prevere beneficiat de la seu de Barcelona i procurador del bisbe de Girona Andreu Bertran, un llibre anomenat *Lo Novell Testament de frare Pere, ordinis minoris*²⁴. Però, analitzant el document original, constatem com, en realitat, la compra va ser més extensa: per una banda, «una cetra d'argent deurada gran cubertorada an una nansa e ab peu tota picada de fullatges e ab cabres picades ala Redor ab corona al cap del cubertor e ab smalt vert en una aguila d'argent deurada patita al cap e la dita aguila te la una ala trencada» que pesava onze marcs²⁵. Aquesta peça hauria pertangut anteriorment a la família, ja que tenia el signe de Cabrera i l'àliga de Mòdica, i no pot ser anterior a 1392, data en què Bernat de Cabrera esdevé comte de Mòdica. Per una altra banda, Sança adquireix uns altres llibres que reflecteixen bé les seves inquietuds espirituals, tal com uns quants anys després es confirmarà plenament a partir de la iconografia del retaule de la capella de la seu. Els llibres estan descrits individualment en llur conformació material: tres volums de *Vicent istorial*; *Omniloquium beati Gregori*; *Summa Astensis de casibus*; *Doctrinale Vincenti*; les Etimologies de sant Isidor, i *Milleloquium beati Agostini*, a més del Nou Testament ja citat. Constatem l'existència de diversos volums relacionats amb els ordes mendicants, al pensament dels quals Sança deuria sentir-se propera: la versió del Nou Testament en català redactat per un frare franciscà, la *Summa Astensis* — un tractat de teologia

moral escrit per un anònim franciscà d'Asti — i dos llibres que probablement es poden identificar amb l'*Speculum doctrinale* i l'*Speculum historiale* del dominic Vicenç de Beauvais²⁶. Si aquests volums foren adquirits per a ús personal, demostrarien la comprensió del llatí per part de la compradora, i per tant un nivell cultural més elevat que el de la majoria de dames de la seva posició.

L'interès de Sança pels llibres es demostra també en un relleu del sepulcre que analitzarem més endavant, així com a partir d'altres notícies esparses. Una referència de l'any 1440 deixa entendre que tenia un llibre d'hores: «costa de deurar e metre en les mies ores lo tancador»²⁷. El 1465 n'havia prestat un que amb tota probabilitat procedia d'algun antecessor directe: «I libre de paper apelat libre de consolació que he presta ab cuberte de cuyro vermel e huna cabre negre sus le dite cuberte»²⁸.

La darrera etapa de la vida de Sança Ximenis resta en una certa foscor, atesa la manca de dades significatives conegudes²⁹, i no serà fins a la redacció del testament, escrit l'1 de febrer de 1471, tres anys abans de la mort de la dama, que apareixeran noves referències de gran interès. Sança patí dificultats econòmiques derivades de la convulsa situació social de la dècada dels 60³⁰, però Francesc Ruiz remarca que la dotació de la seva néta amb cinquanta mil florins demostra encara un notable poder econòmic³¹.

En el seu testament, Sança demanà ser sepultada a la capella de santa Clara de la catedral, vestida amb un drap negre, i cenyida pel cordó franciscà³². També llegà certes quantitats al convent del Carme de Barcelona (25 sous de renda anual i perpetual), a la mateixa capella de santa Clara a la seu, i al Bací dels Pobres Vergonyants del Pi. Per al monestir de Santa Clara de Castelló d'Empúries, hi destinà una creu d'argent daurat, valorada en vuitanta o noranta florins³³. Finalment, féu hereus universals, i els donà els béns mobles i immobles, l'Hospital de la Santa Creu i la Pia Almoïna de la seu.

21. ACB, *Marmessories de la Caritat*, «Llibre del servidor...», 5 de desembre.

22. Aquest era el malnom de l'argenter barceloní Miquel Valls, registrat entre 1434 i 1464 en documents d'escassa significació artística (N. DE DALMASES, *Orfebreria Catalana Medieval. Barcelona, 1300-1500*, II, Barcelona, 1992, p. 110 i 149).

23. Aquesta dada pertany a un altre llibre de despeses (1443-1448) del mateix arxiu, f. 17. Podria ser el mateix argenter que, amb el nom de Sere, daura i posa els tancadors d'un llibre d'hores per a Sança (J. ANDREU I DAUFÍ, J. CANELA I FARRÉ, M. À. SERRA I TORRENT, op. cit., p. 190). Aquest artífex és més conegut

que l'anterior, essent documentat entre l'any 1412 (AHG, not. B. Ferrer, vol. 59, 1412), quan apareix al costat del gironí Francesc Artau, fins al 1448, quan fa testament (Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, not. Antoni Vinyes, AHPB, vol. 154/12, *Testaments*). Per les notícies que en coneixem, sembla que podria tractar-se d'un argenter de cert nivell: el 1425 realitzà una creu per al Castell de Castellet, i posteriorment el trobem compromès en la factura de diverses vaixelles (N. DE DALMASES, op. cit., II, p. 134-135).

24. J. M. MADURELL I MARI-MON, «Regesta documental de biblíes manuscrites e impreses», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 47/1, 1974 (1975), p. 35.

25. AHPB, not. Pere Pellicer, vol. 68/13, *Manual*, 1426-27.

26. Dues setmanes abans d'aquesta compra, el manualet notarial registra una altra adquisició de llibres i altres objectes a Dionís de Begudà, en aquesta ocasió per part de Jaume de Tagamanent, noble barceloní. D'entre els llibres, en destaca un *Charlemaigne le guerrier* en francès, de dimensions considerables. En aquest sentit, no podem oblidar el culte que tradicionalment rebé aquest emperador a la catedral de Girona (J. MOLINA FIGUERES, «Arnau de Montrodon y la catedral de San Carlostano. Sobre la imagen y el culto al emperador carolingio en Girona», *Anuario de Estu-*

dios Medievales, 34/1, 2004, p. 417-454).

27. Publicat a: J. ANDREU I DAUFÍ, J. CANELA I FARRÉ, M. À. SERRA I TORRENT, op. cit., p. 190. Crida l'atenció sobre la significació d'aquesta notícia: F. ESPAÑOL, «La mujer y la cultura catalana en época medieval», *El conocimiento del pasado IV: la mujer transmisora de conocimiento*, Universitat de Salamanca, febrer, 2004, en premsa.

28. ACB, *Miscel·lània*, 52, doc. 57. La menció és massa vaga per poder determinar de quin llibre es tractava exactament. Això no obstant, es poden apuntar tres possibilitats: en primer lloc, la cèlebre *De consolació de filosofia* (*De consolatione philosophiae*),

de Boeci, notablement estesa en època tardomedieval (A. RIERA I SANS, «Sobre la difusió hispànica de la *Consolació* de Boeci», *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I, p. 297-327); en segon lloc, el *Llibre de consolació e d'ermità* de Ramon Llull, i, en tercer lloc, el *Llibre de consolació i de consell* (*De consolatione et consilio*) d'Albertano da Brescia. No podem deixar d'advertir, en relació amb els vincles existents amb els ordes mendicants, que la primera obra va ser traduïda i revisada per diversos dominics (Pere Sapllana, Pere Borró i Antoni Ginebreda).

29. Encara existeix a l'arxiu un altre llibre de comptes, pertanyent a aquests darrers anys (1464-1470).

Notícies sobre la construcció de la capella i del sepulcre

La capella que el capítol cedí a Sança Ximenis, situada a la zona dels peus de la seu, va ser erigida durant la darrera fase constructiva de l'interior de la basílica. No tenim dades sobre el moment precís d'edificació del recinte, però resulta força orientatiu el coneixement de les capelles veïnes. La capella de sant Climent, contigua a la porta d'entrada, que els «llibres» anomenen «de l'arquebisbe» en referència a Francesc Climent Saperà, es clogué durant la primera meitat de l'any 1419³⁴. Entre 1421 i 1423, s'està treballant en la base del cimbori i en les voltes rebaixades de l'entrada de la seu; també es detecta activitat en la volta davant de sant Climent³⁵. Les notícies dels anys següents són més confuses, i cap a finals de la dècada dels vint, o principis de la següent, es tanquen les darreres voltes de l'interior de la seu, a la capella de sant Marc, i al tram situat a sobre d'aquesta i de les capelles de l'altre costat. La capella de santa Clara, doncs, hagué de ser edificada durant aquesta època. A finals de l'any 1431 ja havia d'estar acabada, perquè la capella, que aleshores ja era anomenada «de santa Caterina i de santa Clara», va ser perfilada per Ponç Colomer³⁶. Com que normalment aquesta activitat es duia a terme immediatament després d'enllestir la construcció de cada volta, podem suposar que la capella seria bastida a principis del quart decenni del segle.

Això no obstant, és necessari indicar que, en el moment en què es projectà la capella, potser es pensà en una altra advocació, ja que a les dues claus de volta s'hi va representar la imatge de sant Cristòfol, magníficament tallades per un escultor desconegut que estilísticament sembla acusar una ascendència nòrdica³⁷.

El 1432 es féu efectiva la cessió de la capella a Sança, estipulada notarialment un any abans,

a canvi d'una donació de 300 florins que havien d'anar destinats a l'obra³⁸. El pagament es realitzà en terminis, tal com registren les entrades dels llibres d'obra dels anys següents³⁹.

Quant al sepulcre, les primeres referències dels historiadors només en fan esment com a una obra de gran interès, equiparable al monument del bisbe Escales —que Antoni Canet havia realitzat a la mateixa catedral entre 1409 i 1412—, però sense proposar-ne una autoria concreta. Només Josep Mas, amb la descripció de les tombes i les inscripcions funeràries de la seu, aportà una primera dada documental significativa: a partir de la revisió dels llibres d'obra extragué una notícia relacionada amb la factura del sepulcre, datada a 1436, que ha estat acceptada per la crítica posterior⁴⁰. En relació amb l'atribució, va ser Duran i Sanpere el primer que va proposar la paternitat de l'obra a Pere Oller (documentat entre 1395 i 1444)⁴¹, la qual ha estat una mica més qüestionada per la historiografia més recent⁴². Així i tot, ha mancat un estudi monogràfic que aprofundís en l'obra, des d'un punt de vista documental i estilístic, i que permetés aclarir les múltiples incògnites que es plantegen al seu entorn. No obstant això, tinc constància que, en un col·loqui dedicat a l'art medieval a la ciutat de Barcelona, Rosa Maria Masalles presentà una comunicació dedicada al sepulcre, que no veuria posterior sortida en les actes publicades per Lambard⁴³. El contingut de la comunicació girava a l'entorn del problema plantejat pel testament de la dama, on les indicacions sobre l'enterrament semblaven excloure l'existència d'una tomba anterior. L'exposició de Masalles no arribava a cap conclusió definitiva, encara que reconeixia una certa relació del monument amb l'estil d'Oller i, per tant, acceptava la cronologia antiga, però no aportava cap possible solució al problema⁴⁴.

L'examen minucios dels termes amb què els llibres d'obra esmenten la construcció de la sepul-

30. T. VINYOLÉS I VIDAL, «Unes cartes...».

31. F. RUIZ QUESADA, op. cit., p. 147-148.

32. Sobre la significació d'aquest darrer gest: F. ESPAÑOL BERTRAN, «Los indumentos del cuerpo a la espera del Juicio Final», *Vestiduras ricas. El monasterio de Las Huelgas y su época, 1170-1340*, Madrid, 2005, p. 73-88.

33. Com veurem més endavant, uns quants anys abans (1449) havia contractat una creu a l'argenter gironí Pere Àngel, encara que cal fer notar que els preus respectius no coincideixen.

34. Pel maig, s'hi portaven gerres, i el 31 d'agost la volta

era perfilada pel pintor Ponç Colomer (F. CARRERAS CANDI, «Les obres de la catedral de Barcelona», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, 1913-1914, p. 133; ACB, *Llibre d'obra*, 1419-1421, f. 11, 22v.).

35. F. CARRERAS CANDI, op. cit., p. 133-134; ACB, *Llibre d'obra*, 1423-1425, f. 25. Es tractaria de la volta de la nau lateral, situada davant de les capelles dels peus.

36. F. CARRERAS CANDI, op. cit., p. 510; ACB, *Llibre d'obra*, 1431-1433, f. 34v. (4 de novembre).

37. Francesc Ruiz sosté que, en la visita pastoral de 1424, la capella ja era esmentada sota l'advocació de sant Cristòfol (F.

RUIZ QUESADA, op. cit., p. 142). Però en aquella època la capella de Sança encara no existia, i la visita s'efectuà en realitat a una altra capella del mateix costat de l'epístola, situada entre les de santa Marta i sant Gregori, i que també presenta, en les seves claus de volta, la figura de sant Cristòfol, de factura trescentista (Arxiu Diocesà de Barcelona, ADB, *Visita Pastoral*, 1421, f. 77-79v.; també en el mateix volum, *Secunda Visitatio*, 1425, f. 147v., i *Tertia Visitatio*, 1428, f. 163v.).

38. ACB, *Llibre d'obra*, 1431-1433, f. 19v. També hi instituí un benefici dedicat a santa Clara.

39. Les diverses pagues són transcrites a l'annex documen-

tal. El llibre del bienni 1445-1447 s'ha perdut, però un dels pagaments efectuats per la dama, pertanyent al 14 de maig de 1445, quedà reflectit en una altra font, a la qual al·ludiré més endavant per altres motius (ACB, *Marmessories de la Caritat*, «Llibre de despeses», 1443-1448, f. 28).

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

41. A. DURAN I SANPERE, *Els*

retalles de pedra, II, Barcelona, 1934, p. 29.

42. Si bé la majoria d'investigadors admeten l'atribució de Duran, alguns expressen certs dubtes al respecte: J. MOLINA I FIGUERES, *Arte, devoción y poder...*, p. 38-39, parla d'un escultor afí a Oller, pertanyent als tallers que aleshores treballaven a la seu.

43. Lambard, VI (1991-1993), 1994.

44. Tot i no haver-se publicat l'article de la comunicació, es reproduceix íntegrament a l'annex documental el contingut del resum de mà que es passà als assistents del col·loqui, pel seu interès intrínsec i les lògiques dificultats d'accés a l'escrit.

45. ACB, *Llibre d'obra*, 1435-1437, f. 30.

46. Dóna a conèixer els documents concernents a aquesta darrera obra: J. M. MADURELL I MARIMON, «El arte en la marca alta de Urgel», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III, 4, 1945, p. 281.

47. Àmpliament documentat, tot fa pensar que l'activitat de Bartomeu Gual no comprendria l'escultura d'alt nivell. Es recull la informació coneguda sobre aquest mestre i se n'aporta de nova a: J. VALERO MOLINA, «Una reunió d'arquitectes inèdita a la catedral de Barcelona», en premsa.

48. Aquests capitells, doncs, poden ser desvinculats de Pere Oller i el seu taller. Per una altra banda, la comparació amb les figures angèliques que coneixem en altres obres de l'escultor gironí permet sostenir aquesta afirmació amb fermesa.

49. ACB, *Llibre d'obra*, 1441-1443, f. 36. L'obra rep 220 sous, que equivalen a 11 lliures. Recordem que la mare de Sança era Timbor de Prades. Aquesta interessant referència esdevindrà una de les claus que ens permetrà indagar sobre la identitat de la destinatària de la tomba.

50. ACB, *Llibre d'obra*, 1443-1445, f. 67v.

51. La tomba que Pere Moragues ha de fer per al prior de Montserrat Jaume de Vivers (1373) és esmentada en el contracte com a *moniment* (A. M. ALBAREDA, «Pere Moragues, escultor i orfebre», *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, XXII, 1936, p. 499-524). També, en el contracte que Lluís Borrassà signà per a un retaule destinat al monestir de les clarisses de Vilafranca del Penedès, s'estipula que una de les escenes ha de contenir «com Jesucrist ressuït del monument» (J. 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*, VIII, 1950, doc. 143).

52. ACB, *Marmessories de la Caritat*, «Llibre de despeses», 1443-1448, f. 26.

53. *Ibidem*, f. 27v. Aquesta és la darrera menció documental coneguda de Pere Oller en vida.

tura l'any 1436, juntament amb altres referències posteriors relatives a aquesta que han passat desapercebudes, obliguen a replantejar la cronologia de la tomba, la qual he pogut confirmar a partir de la troballa d'uns pagaments al seu artífex. Per la seva banda, existeixen algunes indicacions documentals que, juntament amb l'anàlisi de l'heràldica del monument, ens duran també a qüestionar la veritable identitat de la difunta.

La citació de 1436 que recollia Mas, aparentment es referia de manera explícita al sepulcre. En realitat són dues notícies concernents a la sepultura. És interessant consignar sencera la primera per poder-ne establir el seu correcte abast:

Item Rebem a XVII de fabrer del any M CCC XXX VI dela senyora de novalles XX florins en paga e prorata de aquells XXXX florins que ha apagar per una sepultura que la obra li ha a fer an la capella de santa clara per mans den barthomeu gual⁴⁵.

Aquest text conté diverses referències que plantegen seriosos dubtes sobre el fet que es refereixi al sepulcre d'alabastre que avui es conserva. En primer lloc, el preu total de 40 florins, malgrat que és força elevat, esdevé absolutament insuficient per a una tomba d'aquestes característiques. Només cal comparar la xifra amb els 315 florins que rep Pere Oller pel sepulcre del cardenal Anglesola, els 410 que cobrà Canet pel del bisbe Escalles o els 600 que s'estipularen per a la tomba de Gonçal de Sousa, que havia de dur a terme el mateix Oller en unes dates més pròximes que els dos primers exemples⁴⁶. En segon lloc, cal parar atenció al fet que aquell qui ha de dur a terme aquesta sepultura rep el genèric però significatiu nom de «l'obra», en comptes d'un imaginari determinat, com hauria d'haver estat el cas. La menció «per mans den Bartomeu Gual» és clarament indicativa que aquest arquitecte assumia la direcció de la construcció en qualitat de mestre major de l'obra de la seu⁴⁷. Encara s'hi pot afegir un altre argument: abans he citat l'existència de dues anotacions de contingut molt similar, la primera datada el 17 de febrer i la segona el 8 de maig del mateix any. És important distingir-les, perquè, en la primera, es parla d'una sepultura que l'obra «li ha a fer», i, en la segona, es menciona «la sepultura que la obra ha feta». És evident que, en el lapse de tres mesos, no és possible acabar una tomba monumental d'alabastre i, en conseqüència, aquestes obres han de referir-se a un altre treball. Per tant, de tot això es desprèn que les dues notícies de l'any 1436 no fan referència al sarcòfag d'alabastre i, per tant, alliberen aquesta obra atribuïda a Pere Oller de la cronologia tradicionalment acceptada. A què podria, doncs, al·ludir? Al meu entendre, es tractaria de l'elaboració de l'arcosoli que més endavant hauria

d'allotjar la tomba de la dama. L'observació directa del parament de la capella en el mur on és adossat el sepulcre mostra una evident discontinuïtat, indicadora que la paret va ser modificada temps després d'haver-se acabat la capella. Per altra banda, 40 florins és una quantitat prou important, que es pot justificar per la necessitat de refer una part del mur, així com les característiques inherents en la factura de l'arcosoli, una obra de certa magnitud. Precisament hom pot constatar que hi haurien intervingut els piquers habituals per aquells anys (els que estaven al servei de Bartomeu Gual), comparant la tipologia dels àngels dels capitells des d'on arrenca l'arc, amb unes altres escultures coetànies que s'estaven realitzant per aquella època al claustre, concretament a l'ala de Tramuntana⁴⁸.

La data de 1436 esdevé, doncs, un *terminus post quem* per a l'elaboració de la tomba d'alabastre, així com de la pintura mural de l'interior de l'arcada. La lectura atenta dels llibres d'obra següents aportarà més elements al respecte. El 13 de setembre de 1442, localitzem una notícia decisiva que fins ara havia passat desapercebuda: l'obra de la seu rep un pagament de Sança en concepte «dela capella de santa Clara e tomba dela senyora sa mara»⁴⁹. La pista definitiva sobre la cronologia del sepulcre és oferta pels llibres d'obra el 14 de gener de 1445 (de moment, seguim amb la documentació que, en teoria, ja era coneguda), quan se cita l'entrega, per part de la dama, de vuit sous, en concepte de la «fusta que li avien emprastada e cordes e moltes coses per fer lo bastiment del moniment qui es en la dita capella de santa clara»⁵⁰. No hi ha dubte que el terme *moniment* es refereix a un sepulcre monumental, tal com es pot comprovar en altres exemples documentats de la mateixa època⁵¹. Si a inicis d'any es pujà el sarcòfag al seu emplaçament definitiu, és factible suposar que la seva factura devia ser recent, tenint en compte que l'espai que l'havia d'acollir ja feia uns quants anys que havia estat preparat i que, per tant, no s'hi requeria cap més treball suplementari, tret de la pintura mural, que, lògicament, també ha de ser anterior a aquesta data.

Com es pot constatar, el minuciós seguiment dels llibres d'obra ens ha permès establir amb certa precisió la cronologia de tota l'empresa artística relacionada amb la tomba, però en cap moment s'ha fet referència als seus artífexs. I serà precisament en els llibres de comptes particulars on podrem descobrir les dades que ens en mancaven. En una anotació anterior a l'octubre de 1444, s'hi esmenta l'entrega de dues lliures a Pere Oller «asmaginayra per raho de la tomba dela seyora»⁵². El desembre del mateix any, és l'esposa de l'escultor qui rep en nom seu una lliura i dos sous pel mateix concepte, i el dia trenta d'aquell mes, se li dóna al mateix Oller una petita quantitat «per rao dela tomba de la seyora per resta daquells CXXV florins que costa»⁵³. La importància d'aquesta darrera informació

és bàsica, perquè sintetitza en extrem les dades que necessitàvem: la paternitat del sepulcre, la cronologia i el preu. Respecte a aquest darrer punt, cal fer notar la seva reduïda quantia en relació amb altres obres de característiques semblants⁵⁴. En mancar-nos-en el contracte, no podem saber si el baix preu es devia al fet que el material no hi era inclòs o bé que els 125 florins en realitat constituïen només una porció del total (un terç?)⁵⁵.

Consideracions sobre la identitat de la difunta

Un cop resolta la matèria de l'autoria, si més no des d'un punt de vista estrictament nominal (més endavant veurem com en la tomba es detecta la intervenció de més d'una mà), caldrà procedir a analitzar a fons la qüestió sobre la identitat de la persona a qui anava destinat el monument. Una discordança evident que xoca frontalment amb la idea acceptada fins ara ens la proporciona una clàusula del testament de Sança, escrit el 1471, molts anys després que s'hagués encarregat i realitzat el sepulcre. Segons aquesta clàusula, que ja cridà l'atenció de Masalles, Sança disposa ser sebollida dins la capella «baix en terra», sense fer cap esment a la tomba monumental. També és molt estranya la sol·licitud al capítol de la llicència d'enterrament, quan seria molt més lògic que ja li hagués estat concedida molt abans, atès que aquest dret normalment va implícit amb el patronatge de la capella. En primera instància, per intentar cercar una explicació coherent a aquestes anomalies aparents, podríem contemplar un canvi de parer de Sança, que cercaria una inhumació més austera⁵⁶. Tot i així, no es pot oblidar un fet que no era inusual a l'època medieval: l'enterrament del cos en un lloc determinat durant un temps, per després ser traslladat a un altre emplaçament amb un caràcter definitiu. Així mateix ho disposà el rei Martí en el seu testament, quan demanava ser primerament enterrat sota una senzilla llosa a la porta de l'església de Poblet, per anar a raure després al sumptuós panteó reial⁵⁷. De la mateixa manera ho disposà Beatriu, filla de Pere de Bellví i esposa de Gilabert de Centelles, que demanà ser enterrada durant un any al Carme de Barcelona, perquè les seves despulles es traslladessin posteriorment a Lliria⁵⁸. Aquesta pràctica seria més habitual entre l'alta noblesa, que es podia permetre les despeses ocasionades per aquests moviments.

Per altra banda, cal tenir en compte que en els llibres de comptes de Sança, quan es fa referència al sepulcre, es parla de «la tomba de la senyora». Ara bé, aquesta menció és ambigua i té una doble lectura: tant pot referir-se a «la tomba destinada a la senyora» com «la tomba que ha encarregat la senyora». Aquest matís, que no podem aclarir

a partir de les succintes anotacions del llibre, és importantíssim, tal com es veurà a continuació.

Aquesta seria una possible lectura extreta només a partir del testament, però el creuament de certes dades documentals que fins ara han passat desapercebudes, juntament amb l'ajut que ens proporcionarà l'heràldica present a la capella, oferiran una explicació molt més coherent i plausible. Si partim de la premissa, gairebé invariable fins ara, que la tomba pertany a Sança Ximenis, la lectura del testament provoca un cert desconcert; aleshores cal qüestionar-se si aquesta premissa no és correcta⁵⁹. En primer lloc, ens centrarem en les informacions documentals: recordem aquella citació del 13 de setembre de l'any 1442, segons la qual l'obra acusava el rebut de 220 sous en concepte de la capella de santa Clara i la tomba de la «senyora sa mara». Queda clar, doncs, que, amb la concessió de la capella, hi anava lligat el dret d'enterrament de la mare de Sança, Timbor de Prades, difunta des de molts anys abans. Aquesta notícia no implica necessàriament que aleshores es procedís a l'encàrrec del conjunt sepulcral, que comprèn la tomba i la pintura mural, perquè la quantitat satisfeta, que equival a 40 florins, és la mateixa que Sança abona en altres ocasions, ja que forma part dels terminis normals del cost total de la capella; en els altres pagaments, els termes expressats són gairebé els mateixos, tret de la referència a la tomba de la mare. Hem d'entendre aquesta expressió, no com a una referència material a un sepulcre, sinó al dret de ser-hi sebollida.

Si aquesta dada és força explícita, la següent només ens ofereix un indicatiu, encara que és tan significatiu que permet encaixar totes les peces. Timbor de Prades féu testament el 21 d'agost de 1397 amb el notari gironí Guillem de Donç. Malgrat que es conserven, a l'Arxiu Històric de Girona, llibres de testaments d'aquest notari, és de lamentar que no s'hagi pogut localitzar el de la dama⁶⁰. Però sí que es conserva, en canvi, la translació d'una clàusula testamentària d'un interès extraordinari, que ajuda a aclarir la qüestió⁶¹. El trasllat, en poder del notari gironí Nicolau Frugell, es dugué a terme el 16 de setembre de 1430, quan ja feia anys que Timbor era morta, i coincidint curiosament amb el moment en què Sança es disposa a obtenir la capella de santa Clara. Segons la clàusula, Sança és nomenada hereva universal, i a més s'especifica que Timbor efectua una donació de 100 florins per a la Pia Almoïna de la seu de Barcelona. No deu ser tampoc casual que aquesta quantitat coincideixi exactament amb un dels tres terminis per al pagament de la capella⁶². Davant d'aquestes dades, sembla versemblant suposar que la raó que hauria mogut Sança per impulsar el trasllat de la clàusula seria la imminent adquisició de la capella, ja que el document la confirmava com a hereva universal

54. Recordem les ja citades tombes de Ramon d'Escalles (410 florins), de Berenguer d'Anglesola (315 florins) i de Gonçal de Sousa (600 florins).

55. Moltes obres importants es pagaven en tres terminis. I, en alguns casos, no es percebia de cop la quantia que corresponia a cada termini, tal com queda demostrat en l'època que el mateix Pere Oller signà per al retaulle del Carme de Girona, on s'expressa el següent: «[...] per inter diversis vices et solucionis et per diversorum temporum intervalla solvistis michi Centum viginti florenis auri de aragonia ex illis Trescentis quinquaginta quinque florenis eiusdem monete quos vos michi dare [...]» (AHG, not. G. Descoll, vol. 132, 1417-1420). El document és citat per primera vegada a: P. FREIXAS I CAMPS, *L'art gòtic a Girona*, Barcelona, 1983, p. 121).

56. En el testament, Sança demana ser enterrada amb un vestit de drap negre i el cordó franciscà, signes inequívocs de sobrietat. Sobre aquest tema, vegeu: F. ESPAÑOL BERTRAN, «Los indumentos...».

57. R. DEL ARCO GARAY, *Los sepulcros de la casa Real de Aragón*, Madrid, 1945, p. 533.

58. ACB, not. Gabriel Canyelles, vol. 368, *Testaments*, 1433-1448, 22 d'abril de 1435.

59. Francesc Ruiz, davant l'aparent contradicció plantejada pel testament, planteja la possibilitat que la tomba no pertanyi a Sança, sinó a la seva filla Joana de Foix i de Cabrera (F. RUIZ QUE-SADA, op. cit., p. 148-149).

60. Recordem que, a l'arxiu de la catedral barcelonina, s'hi conserva l'encapçalament del testament, absolutament insuficient, ja que hi manquen les disposicions sobre l'enterrament. La participació del notari Guillem de Donç en la redacció de les taxes salarials dels notaris i escrivans dependents del vescomtat de Cabrera, que havien estat promulgades per Bernat IV (*Llibre de la Universitat de la vila de Blanes* (transcrit per J. M. Pons i Guri), Blanes, 1969, p. 13), fa pensar en l'existència d'algun lligam especial amb aquesta casa senyorial.

61. Vegeu la nota 4.

62. Sança abonà a l'obra 300 florins per la capella, que es dividiren en tres pagaments iguals: 100 abans de 1432; 100 més entre 1432 i 1436, i els 100 restants més endavant. Una anotació notarial ens especifica la forma del pagament: 200 florins donats en vida, i 100 més després de la seva mort; així es disposà en un document escrit l'11 d'agost de 1431, en poder del notari Gabriel Canyelles (ACB, not. Gabriel Canyelles, *Divers*, vol. 1011, *Liber 3, Negotio*).



Figura 1.
Escut de Timbor de Prades.



Figura 2.
Escut de Sança Ximenis de Cabrera.

63. Tant Domènech i Roura com Piñol recullen els dos escuts (els dels murs i els de l'arcosoli), però els atribueixen indiferentment a la mateixa Sança Ximenis (Biblioteca de Catalunya, Ms. 1202, F. DOMÈNECH I ROURA, *Heràldica de la catedral de Barcelona*; R. PIÑOL ANDREU, *Heràldica de la catedral de Barcelona*, Barcelona, 1948, p. 216-217).

64. Reproduït a: L. MONREAL, M. DE RIQUER, *Els castells medievals de Catalunya*, I, Barcelona, 1955, p. 281.

65. M. DE RIQUER, *Heràldica*

catalana. Des de l'any 1150 al 1550, I, Barcelona, 1983, p. 322. Segueix aquest raonament: E. FERNÁNDEZ-XESTA, «Apuntes para un estudio posterior acerca de la evolución histórica y distintos avatares por los que ha atravesado el escudo de armas del linaje de los vizcondes de Cabrera», *Hidalguía*, 1985, p. 310.

66. Bernat de Cabrera es casà amb Timbor el 1385. En relació amb els capitells, J. VALERO MOLINA, *Dos capitells del Museu Comarcal del Maresme (Mataró), procedents del palau dels Ca-*

brera a Blanes. Reflexions sobre l'escultura en els tallers d'Arnau Bargués, en premsa.

67. Sobre aquest edifici, vegeu: V. COMA SOLEY, *Santa Maria de Blanes. Palacio de los Vizcondes de Cabrera*. Jaime Ferrer de Blanes, Barcelona, 1941; A. M. ARAGÓ, «Els castells de Blanes i Palafoles i el vescomtat de Cabrera, al segle XIV», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 22, 1974-1975, p. 177-190.

68. En relació amb la possibilitat apuntada per Francesc Ruiz, que es tractés de Joana de Foix

de la seva mare, gràcies als diners de la qual, i en el seu nom, possiblement hauria costejat una part molt significativa de l'estança.

L'altre argument de pes que advoca a favor d'una atribució de la tomba a Timbor de Prades és de caràcter heràldic. En els capitells de l'arcosoli on s'allotja el sepulcre d'alabastre, s'hi han representat uns àngels que sostenen un escut en losange (figura 1). És partit: en el primer, hi ha una cabra amb vorada componada; el segon és quarterat en sautor; el primer i el quart amb quatre pals, i el segon i el tercer sembrats de flors de lis. Són, en definitiva, les armes partides dels llinatges Cabrera i Prades. Si bé, en principi, hom podria pensar que aquest escut també podria correspondre a Sança Ximenis, sempre i quan obviés la secció que li correspondria al seu difunt marit, existeix a la mateixa capella una prova inequívoca que demostra que no és així. Efectivament, a les parets laterals de la capella s'hi han ubicat uns grans escuts que fins ara havien passat gairebé inapercebuts (figura 2)⁶³. El seu contingut ens revela la identitat de la seva propietària: també partit, el primer és quarterat en creu, amb el primer i quart amb tres pals, i el segon i el tercer amb dues vaques; en el segon, hi ha una cabra amb vorada componada. Són les armes de Foix i Bearn, per un costat, a més del característic emblema dels Cabrera. No hi ha dubte, doncs, que es tracta de l'escut de Sança Ximenis (Arquimbau era, a més de senyor de Foix, de l'estirp de Bearn) i, per tant, elimina la possibilitat que els de l'arcosoli li pertanyin. Aquests han de ser de l'esposa de Bernat de Cabrera, Timbor de Prades, la qual ha de ser la destinatària final del sepulcre. Un escut idèntic als de l'arcosoli es localitza en una clau de volta de l'avui enrunat castell de Blanes⁶⁴. Martí de Riquer interpretà que podria haver pertangut al senyor del palau, Bernat de Cabrera, espòs de Timbor i, basant-se en aquesta referència, considerà que a partir d'aleshores la família Cabrera hauria adoptat aquest nou escut⁶⁵. Però tot sembla indicar que, almenys en vida de Bernat, s'haurien mantingut les armes tradicionals, i una prova fefaent es troba en una mènsula procedent del mateix palau de Blanes, avui al Museu Comarcal de Mataró, realitzada durant la campanya constructiva que el mateix Bernat endegà, i datable cap als darrers anys del segle XIV o primers del XV, quan ja estava casat amb Timbor⁶⁶. L'escut de la clau de volta, doncs, hauria pertangut a Timbor de Prades, quelcom perfectament viable cronològicament, ja que aquesta dama vivia quan s'edificava el palau⁶⁷.

Recordem, a manera de compendi, les dades presentades, que, interrelacionades, permeten arribar a aquesta nova conclusió sobre la destina-

tària del sepulcre: l'explícita menció documental a la tomba de la mare de Sança, aparentment en referència a la possessió del dret d'enterrament a la capella; la translació d'una clàusula testamentària de Timbor, uns quants anys després de la seva mort, just quan s'atorgaria a la seva filla la capella de la seu, en la qual s'esmenta una donació per a la catedral, i on es declara Sança com a hereva universal; finalment, l'única presència de l'escut de Timbor a la tomba. A tot això cal sumar-hi les diverses consideracions a l'entorn de les notícies extretes del testament de Sança, que la desvinculen del monument⁶⁸.

Descripció i anàlisi del sepulcre

La tomba és encabida dins d'un arcosoli ubicat a la paret lateral adjacent a l'antiga capella de sant Oleguer. La decoració comprèn els capitells de l'arrencada de l'arc de l'arcosoli, on s'hi ha representat un àngel que sosté l'escut de la dama, una pintura al fresc amb la recepció divina de l'ànima de la difunta, amb la mediació d'un personatge femení —tradicionalment identificat amb la Verge— i sant Miquel, i el sepulcre pròpiament dit.

La imatge jacent ha estat representada com una dama abillada amb gran luxe (figura 3). Porta una túnica amb un escot obert en forma de V, cenyida per un ampli cinturó compost per tres franges; pel damunt, la cobreix un tabard de dilatades mànigues, la vora de les quals sembla que vulgui simular la textura de la pell; també mereix un comentari el tocat del cap, característic de les dames de l'aristocràcia de l'època. Lluny de la sobrietat amb què alguns promotors demanaven expressament ser representats en la pedra, la magnificència de les joies atorga una aura de sumptuositat a la imatge. Les més aparatoses són les arracades, compostes per diversos tipus de pedres precioses, i els paternòsters, un element molt usual a finals de l'edat mitjana, que disposava d'un nombre de grans variable, que oscil·lava entre 30 i 60, aproximadament⁶⁹. A més, cal fer esment del gran collar que li cobreix una bona porció del coll, i també dels diversos anells que li embelleixen els dits. Per la seva banda, la detallada decoració del coixí no desdii en absolut d'aquest efecte predominantment luxós. Com era habitual en les tombes femenines de l'època, l'escultor va col·locar dos petits gossos als peus de l'efígie.

Són ressenyables els paral·lelismes en la indumentària que es poden establir amb altres figures coetànies. Una de les més sobresortints és l'anomenada «marededéu del Blau», procedent de la Seu Vella, una obra realitzada per Marc Safont el 1447, amb la qual coincideix especialment en



Figura 3.
Pere Oller: figura jacent del sepulcre.

la túnica, el tipus d'escot, així com en la peça interna que trenca el vèrtex de l'escot⁷⁰. Aquest tipus de vestit és també present en la producció del pintor Bernat Martorell, especialment en la seva etapa més madura⁷¹. També s'hi poden contemplar unes joies molt similars en una obra més o menys coetània, de característiques afins, pel seu caràcter sepulcral i pel tipus de persona a qui va dirigida. Es tracta del cenotafi de Maria Ximénez Cornel (+1355), realitzat pel pintor aragonès Blasco de Grañén. Si bé totes dues dames han estat representades amb un estil diferent d'indumentària, comparteixen el mateix tipus d'arracades i l'ampli collar⁷². També podem citar la desconeguda donant de la cèlebre taula de sant Jordi i la Princesa, d'autoria i cronologia molt discutida⁷³, molt probablement familiar propera de Sança Ximenis: s'ha especulat amb la possibilitat que es tractés de Violant de Prades, una cosina i cunyada alhora (era casada amb Bernat Joan de Cabrera), o bé de Timbor de Cabrera i Prades, germana de Sança.

i Cabrera, l'heràldica tendeix a desmentir-la, ja que aleshores, en els escuts sepulcral, hi haurien de figurar les armes de Foix, en el lloc de les de Prades, al costat de les de Cabrera. No podem perdre de vista, però, la dificultat que implica l'estudi de l'heràldica medieval, que no es caracteritza precisament per la rigidesa de les seves normes.

69. Sobre aquests detalls de la indumentària, vegeu M. BEAULIEU, J. BAYLÉ, *Le costume en Bourgogne, de Philippe le Hardi à Charles le Téméraire*, París, 1956, p. 109.

70. La bibliografia relativa a aquesta important imatge és molt àmplia, i aquí em limitaré a citar-ne les dues darreres contribucions: F. ESPAÑOL, «Mare de Déu del Blau», *Ars Sacra. Seu Nova de Lleida. Els tresors artístics de la catedral de Lleida*, Lleida, 2001, p. 59-61; M. R. MANOTE CLIVILLES, «Mare de Déu del Blau», *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Lleida, 2003, p. 206-209.

71. Així ho ha posat de manifest Francesca Español en el primer treball citat a la nota anterior.

72. M. C. LACARRA DUCAY, *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*, Saragossa, 2004, p. 166-170. Actualment es troba al Museo de Bellas Artes de Saragossa.

73. Vegeu, al respecte: R. ALCOY, *San Jorge y la Princesa. Diálogos de la pintura del siglo xv en Cataluña y Aragón*, Barcelona, 2004.

L'encabiment just dins del nínxol motiva l'absència de qualsevol treball decoratiu a les cares laterals. A la part frontal, una escena més àmplia separa els plorants en dos grups de tres a cada costat (figures 4 i 6). Aquesta escena, rematada per tres arquets conopials, a les mènsules internes dels quals hi trobem uns petits àngels de mig cos que sostenen un escut, està ocupada per cinc personatges femenins amb hàbits religiosos, disposats simètricament (figura 5). La figura central, de dimensions superiors, s'asseu sobre un escambell delicadament decorat en la seva base; imbuïda de ple en la lectura d'un llibre, porta penjats dos rosaris al coll. La resta de dones adopta diferents actituds d'oració, també amb un rosari les dues inferiors.

Els sis plorants són molt semblants entre ells, tots masculins, i amb la caputxa posada. El primer (començant per l'esquerra) s'estira la barba amb les mans. El segon, imberbe, uneix els braços sota la gramalla. El tercer plorant està llegint, girat envers la composició central; tant ell com els dos anteriors tenen el rostre gairebé ocult sota la caputxa. El quart uneix les mans a l'altura de la barbata i, en simetria amb l'anterior, també està orientat cap al grup de dames del centre. El cinquè alça les mans, amagades per la gramalla per ocultar-se la cara. El sisè i darrer es posa una mà a la cara, mentre amb l'altra sosté una espasa.

En línies generals, es pot afirmar que aquesta tomba és l'obra de Pere Oller que presenta una discontinuïtat estilística més gran en el seu conjunt, atès que s'hi poden diferenciar dos caràcters molt definits. Per una banda, tenim la imatge jacent i certs detalls de la composició central del sarcòfag, que es poden atribuir directament a Pere Oller, i, per una altra banda, el grup de plorants i algunes de les dones orants, que denoten una mà sensiblement diferent de la del mestre.

L'efecte que causa l'efígie de la dama, potser condicionat per la seva indumentària i l'atapeït guarniment d'aquesta, no pot amagar una certa rigidesa, força allunyada de l'esplèndida execució demostrada per Oller en altres figures d'aquest tipus, com les de Pere Rovira a Sant Vicenç de Besalú i d'un prior de Santa Anna⁷⁴. Això no obstant, hi retrobem els trets fonamentals i definitoris de l'estil d'Oller, d'entre els quals cal destacar, en primer lloc, el fet que l'efígie hagi estat representada amb els vestits caient, malgrat que, en aquest cas, la caiguda sigui molt suau i només constatable a la zona dels peus, en la mateixa línia que en la imatge del cardenal Berenguer d'Anglesola⁷⁵. En el rostre de la difunta, s'hi identifiquen els estilemes principals d'Oller: juntament amb la forma del rostre i amb el perfil arquejat dels arcs ciliars que enllacen directament amb l'inici del nas, destaca l'especial factura de les orelles, molt sortides i amb la meitat superior força més ampla⁷⁶. Potser



Figura 4.
Col·laborador de Pere Oller: plorants del sepulcre.

les hauria ocultades si no s'hagués vist obligat a mostrar-les per exhibir les espectaculars arracades que llueixen, perquè el cabell resta totalment cobert darrere del complex tocat que porta la dama. I les orelles es mostren més sortides que mai, gairebé perpendiculars als flancs de la cara.

A la resta del cos trobem, com a elements significatius, la presència d'un motiu decoratiu molt usual en el mestre (en el retaule major de la seu de Vic és quasi omnipresent), consistent en un brocat quadriculat en el coll de la túnica interior, així com en alguna altra zona del vestit, i els plecs dels braços, que Oller buida d'una manera molt particular. També es pot comparar la decoració del coixí amb els de Berenguer d'Anglesola i Pere Rovira, encara que, en aquest sentit, simplement es verifica un seguiment d'unes formes prèviament establertes⁷⁷.

De tots els elements que conformen la tomba, els plorants són els que més s'allunyen de la tècnica escultòrica de Pere Oller, fins al punt que permeten afirmar amb un alt grau de convenciment que han de ser obra d'un altre escultor. És cert que existeixen confluències compositives amb altres plorants d'Oller, com alguns dels que integren el sepulcre de Pere Rovira, els de la tomba del canonge Bernat Despujol⁷⁸ o un plorant procedent del sepulcre de Ferran d'Antequera que avui es conserva al Metropolitan Museum de Nova York⁷⁹, però la proximitat és molt més acusada amb una altra tomba veïna de la mateixa seu barcelonina, la del bisbe Escales⁸⁰. Sembla

74. Cap de les dues obres és documentada. Vegeu, al respecte: J. VALERO MOLINA, «L'escultura del segle XV a Santa Anna. Relacions amb els mestres del claustre de la catedral», *Lambard*, XI (1998-1999), 1999, p. 87-109.

75. És aquesta una característica molt especial que aparta Oller de la resta d'escultors que coetàniament treballen a la Corona, i sobre la qual ja cridava l'atenció en el treball esmentat en la nota anterior, i desenvolupa a: J. VALERO MOLINA, *Pere Oller, escultor*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, p. 228-230.

76. Aquesta curiosa conformació, que esdevé gairebé un signe distintiu del mestre, es troba en els caps de Pere Rovira i del prior de Santa Anna, també en diverses figures de la seva obra cabdal, el retaule major de la catedral de Vic, especialment les tonsurades.

77. Fórmules seguides per mestres coetanis, com ara Pere Sanglada (tomba de sant Oleguer) i Antoni Canet (tomba del bisbe Escales).

78. Reproduïts a: J. BRACONS I CLAPÉS, *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic, 1983, p. 49.

79. Sobre aquesta peça, i a nivell més general, l'obra del sepulcre: F. ESPAÑOL I BERTRAN, «El sepulcre de Fernando de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet», *Locvs Amoenuis*, 4, 1998-1999, p. 81-106.



Figura 5.
Pere Oller i taller: escena central del frontal del sarcòfag.

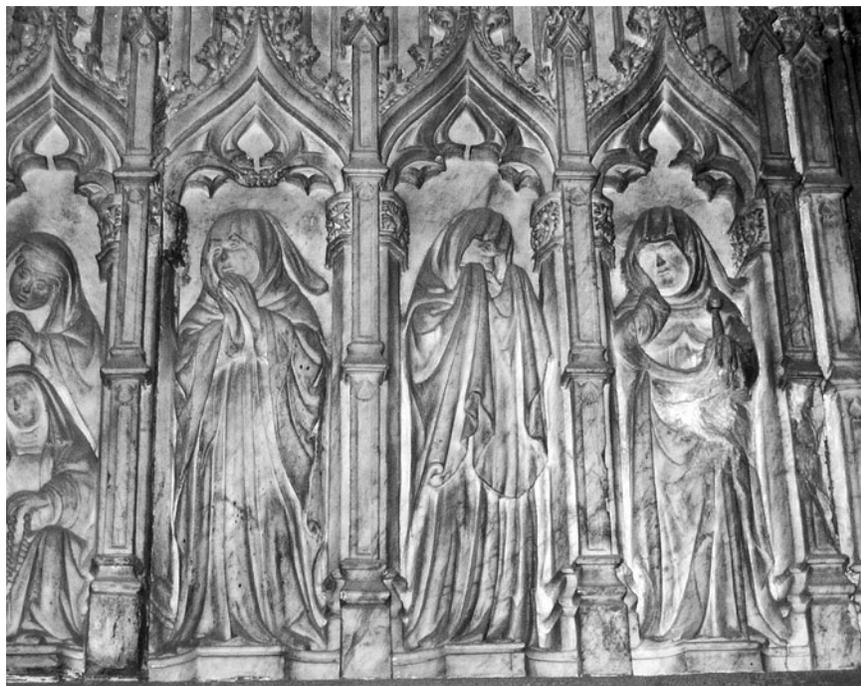


Figura 6.
Col·laborador de Pere Oller: plorants del sepulcre.

80. Vegeu-ne una bona reproducció a: F. ESPAÑOL, *El Gòtic Català*, Manresa, 2002, p. 298. Sobre el sepulcre, vegeu: A. DURAN I SANPERE, «Antoni Canet, un gran escultor medieval», *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 52-56; M. R. TERÉS I TOMÀS, «Una nova aportació a l'obra d'Antoni Canet», *D'Art*, 8-9, 1983, p. 201-204.

81. J. VALERO MOLINA, «Bernat Despujol...», p. 264.

82. Per exemple, en un contracte signat l'any 1451 per Pere Comes, pintor de Castelló d'Empúries, hi figura la clàusula següent: «Item mes es stat reconegut e concordat que lo dit Comes haze haver un obrer pintor dels pus abils del Principat de Catalunya per fer e pintar e be finalment encarnar les cares de les dites ymatges de tot lo dit retaule» (M. PUJOL I CANELLES, «El retaule de Sant Miquel de Castelló d'Empúries i els seus autors», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 1988-1989, p. 239, n. 20).

que l'autor dels plorants de la tomba de la dama es podia haver inspirat directament en el model d'Antoni Canet, amb la qual cosa obvià en gran mesura el tamís estilístic de Pere Oller. El primer plorant, amb una barba llisa molt més característica de Canet que no pas d'Oller, malgrat que no copia el gest del primer plorant del bisbe Escales —començant des de l'esquerra—, manté la mateixa posició del cos i una distribució molt semblant dels plecs. El mateix es pot afirmar del segon plorant dels sepulcres respectius. Fins i tot per la tècnica escultòrica, amb els plecs primis i angulars en l'aresta, la proporció més equilibrada dels cossos i el seu encabiment no forçat dins de llur espai, sembla que el model preferent és l'obra de Canet. Amb tot, no es poden deixar de mencionar alguns detalls que ens recorden una certa ascendència d'Oller, com ara el model utilitzat en el vestit del darrer plorant, especialment en l'organització dels plecs, habitual en la producció del mestre gironí. En resum, cal atribuir el grup de plorants a una sola mà, força allunyada de l'estil d'Oller, que intentà imitar l'execució dels plorants de la tomba del bisbe Escales.

Però ja no resulta tan clara l'escena central del frontal del sarcòfag. Si bé existeixen algunes parts que poden atribuir-se indiscutiblement a Oller, o a un escultor extremament afí, la resta ha de ser obra d'algun ajudant que gaudís d'una certa independència estilística, possiblement el mateix artífex dels plorants. Els petits àngels de les mènsules són atribuïbles a la primera mà, ateses les

estretíssimes similituds, tan tipològiques com estilístiques, que es constaten amb les petites mènsules d'algunes escenes del retaule de Vic, o amb la que es conserva al Museu Episcopal⁸¹. També és patent la mateixa mà en el rostre de la dama central; les seves faccions delaten l'empremta d'Oller, amb els ulls gairebé tancats i les parpelles molt marcades, i les arrugues que solquen en diagonal la part inferior de les galtes. També en els plecs del vestit, especialment en les espatlles. De les dames que acompanyen la principal, es pot afirmar que, si bé la posició i l'estructura dels plecs de llurs vestits s'adiuen amb l'estil d'Oller, es noten diferències tangibles en la resolució dels rostres. Això es fa més evident en el d'aquella que s'asseu a l'esquerra, molt més reduït del que li pertocaria en funció de la proporció del cos. A més, a sota de la cara, en la part que correspondria al coll, existeix un espai buit sense esculpir de certa extensió. Crec que és en aquest detall on podem constatar amb més claredat que el sepulcre va ser producte d'un equip d'artífexs, els membres del qual no es limitaren a treballar en una àrea específica, sinó que en algun sector hi podien confluïr diverses mans. Aquest podria ser el cas d'aquesta escena, i no seria gens estrany que un escultor fes els cossos i llurs vestits deixant un espai buit perquè un altre hi tallés els rostres, o a l'inrevés. Aquesta pràctica no està documentada en l'àmbit de l'escultura, però podria no ser-hi estranya, ja que, en el camp de la pintura, en coneixem alguns exemples, ja estipulats contractualment⁸².

83. A: F. ESPAÑOL I BERTRAN, «Plorants del sepulcre de Ferran d'Antequera. Pere Oller», *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p. 241, s'hi proposa la idea que el frontal del sarcòfag reial podria haver presentat una estructura parella.

84. La utilització del llibre de devoció personal per part d'una dama ha estat desenvolupat per Joaquín Yarza en el marc del seu estudi dedicat al llibre d'hores destinat a la reina Maria de Navarra (J. YARZA LUACES, «María de Navarra y la ilustración del Libro de Horas de la Biblioteca Nazionale Marciana», *Libro de Horas de la reina María de Navarra*, Barcelona, 1996, p. 106-117). Podem trobar un referent de la representació d'aquest tema —que m'ha fet conèixer la doctora Francesca Español— en una interessant peça romànica, la tomba de Doña Sancha, a Santa Cruz de la Serós (J. GUDIOL I RICART, J. A. GAYA NUÑO, *Arquitectura y escultura románicas*, «Ars Hispaniae», 5, Madrid, 1948, fig. 246). Es tracta aquest tema, a: F. ESPAÑOL, «La mujer y la cultura catalana...».

85. La tomba va ser destruïda durant la Guerra Civil, i avui només ens en resta una fotografia general, insuficient per poder-ne determinar cap autoria concreta amb fiabilitat. Vegeu la imatge a: J. AINAUD DE LASARTE, J. GUDIOL I RICART, F. P. VERRÍE I FAGET, *Catálogo Monumental de España: la Ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, fig. 99. En qualsevol cas, esdevé un tema que es pot desenvolupar en el futur.

86. Sobre aquest sepulcre, vegeu, a nivell genèric: L. PRATS, «El sepulcro de Bernat de Pau, obispo de Girona (1436-1457)», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XXXIII, p. 453-479, on, en la figura 9, es reproduceix una de les imatges de dames que llegeixen. Aprofundint en el terreny estilístic: F. ESPAÑOL, «Maestro del Sepulcro de Bernat de Pau. Figuras de Bernat de Pau y de una plorante, ¿c. 1457?», *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid, 2001, p. 438-443.

87. Es conserva al Museu Diocesà de Lleida, i és atribuïda a l'aragonès Blasco de Grañén (M. C. LACARRA DUCAY, op. cit., p. 164-166). Curiosament, retornem a l'obra d'aquest pintor per a un monestir, on, casualment, una de les monges era tia de Sança Ximenes (J. ANDREU I DAUFÍ, J. CANELA I FARRÉ, M. À. SERRA I TORRENT, op. cit., p. 71).

88. En el sepulcre de Berenguer d'Anglesola els plorants també s'alcen sobre una peanya, encara que de característiques diferents.

89. AHPB, not. Nicolau de Mediona, vol. 163/2, *Manual*, 1438, 2 de desembre. Sobre la figura de Francesc Oller, vegeu: J. VALERO MOLINA, *Pere Oller...*, II, p. 649-655.

He mencionat el sepulcre del bisbe Escalles com a referent a l'hora de valorar algunes qüestions de caire estilístic i compositiu. Des d'un punt de vista més general, l'estructura del conjunt sepulcral també presenta importants concomitàncies amb la tomba episcopal, i possiblement la raó es degui a la voluntat expressada per la promotora en el contracte, avui perdut, de prendre com a model la tomba d'Escalles. Inserides totes dues en un arcosoli, la diferència més significativa és de caire plàstic, encara que no iconogràfic: si en la tomba del bisbe, l'*elevatio animae* i el Déu Pare que acull el difunt són esculpits (malgrat que el primer conjunt s'hagi perdut, en coneixem l'existència a partir del contracte), a la tomba de la dama s'optà per plasmar aquesta escena mitjançant una pintura mural. També pot ser significativa, encara que a un nivell molt més modest, la coincidència en la franja vegetal que decora la paret al costat del cos dels difunts.

La diferència compositiva principal la trobem en l'organització del frontal del sarcòfag, que alguna vegada ha estat mencionat en relació amb el sepulcre de Ferran d'Antequera, i més concretament amb el relleu de *Córrer les armes*⁸³. La inclusió d'una escena de dimensions superiors al centre, flanquejada per plorants, no té cap equivalent conegut que permeti establir-hi algun referent significatiu.

Tampoc no és gaire habitual la incorporació del tema iconogràfic de les dames llegint un llibre devocional dins d'un àmbit sepulcral, malgrat que pot encaixar perfectament amb el programa ideològic contingut en el monument⁸⁴. Curiosament, retrobarem el tema en una altra tomba barcelonina, lleugerament posterior, pertanyent a Elionor de Bellveí (+1448), abadessa de Sant Pere de les Puel·les. Tot i que l'estructura d'aquesta obra, realitzada cap a 1452, és diferent de la de la tomba encarregada per Sança Ximenes, crida l'atenció la reiteració en l'adopció de la dama llegint, que a Sant Pere ha estat doblada. És molt possible que en aquest cas la tomba de la catedral hagués servit parcialment de model per a l'autor del monument de l'abadessa, un mestre del qual de moment ignorem la identitat, però que probablement caldria cercar en el si de la família Claperós, si ens atenim a les analogies que presenta amb determinades produccions d'aquests⁸⁵. Un altre monument funerari un xic més tardà a aquest darrer, presenta un tema similar, en aquest cas amb les figures dels lectors com a estàtues exemptes. Es tracta de la tomba de Bernat de Pau a la catedral de Girona, una molt interessant obra de filiació flamenca, els autors de la qual romanen encara en l'anonimat⁸⁶.

Troben una figura semblant en un taüt pintat, als peus de l'efígie d'Isabel d'Aragó (+1434), filla del comte Pere d'Urgell, i procedent del monestir

de Sixena⁸⁷. La identitat exacta, en trets facials i la indumentària de la difunta i la dama lectora fa pensar que es podria tractar d'una mateixa persona, la qual cosa obre la possibilitat que el personatge central del relleu de la tomba barcelonina sigui la mateixa destinatària del monument.

Finalment, resten per esmentar els elements de caràcter arquitectònic, on es torna a constatar una clara dependència del model del sepulcre d'Escalles. Si bé la majoria de solucions, a nivell general, són comunes entre els escultors de l'època (el tipus i la decoració de les pilastres, els arcs i les traceries internes, les arcuacions cegues del nivell superior), existeix un detall força significatiu que no trobem en cap altra obra d'Oller. Els plorants descansen sobre unes peanyes lleugerament enfoncades als extrems, que al centre sobresurten al mateix nivell de la pilastra. Es tracta exactament del mateix tipus de peanya que utilitzà Canet en el frontal de la tomba episcopal, ignorat en altres obres d'Oller⁸⁸.

La documentació ens proporciona el nom de l'artífex de la tomba de la dama, que, a més, esdevé la seva darrera obra documentada, però l'estudi estilístic de la peça demostra que hi tingué una intervenció molt important un altre escultor, potser del mateix taller. Insinuar la possibilitat que es tractés del fill de Pere, Francesc Oller, no deixa de ser una hipòtesi prou interessant, encara que difícilment demostrable, ja que ignorem si en aquella època aquest encara depenia del mestre o ja se n'havia independitzat. Francesc Oller, en el moment en què es realitzà el sepulcre, tenia uns vint-i-quatre anys, edat que podem determinar a partir d'una breu menció continguda en un dels documents referents a la tomba de Gonçal de Sousa⁸⁹.

El sepulcre en el seu context: la capella funerària nobiliària

A més del sepulcre d'alabastre, existeixen dos altres testimonis artístics d'envergadura encarregats per Sança i destinats a la capella de santa Clara. El primer és la pintura mural que decora el fons del sepulcre, i el segon, el retaulle dedicat a santa Clara i santa Caterina, que actualment es troba a la capella que avui és sota l'advocació d'aquestes santes, a la capçalera de l'església. La primera ha estat atribuïda a Lluís Dalmau o al seu cercle, i s'ha datat entre 1438 i 1450. Per la seva banda, el retaulle ha estat atribuït a Miquel Nadal i Pere Garcia, i se situa més tardanament, entre 1454 i 1458. Juntament amb aquestes realitzacions d'importància, cal afegir-hi la nota publicada per Sanpere i Miquel, segons la qual el 20 de juliol de 1450 es pagaven 55 florins d'or a Joan Cabrera en concepte del daurat de les reixes de la capella, a més de dos



Figura 7.
Jaume Vergós (?): *Elevatio animae* del sepulcre.

florins i mig per haver pintat amb diversos colors una columna de la mateixa estança⁹⁰.

Dels objectes sumptuaris d'orfebreria i robes i teles de la capella, no se n'ha conservat res. La visita pastoral de 1444, però, ens informa dels objectes que conformaven el proveïment del parament litúrgic, entre els quals es trobava un «calzer dins e defora daurat ab ses smalts en lo pom, en lo un dels quals es lo senyal dela senyora de Novalles, e ab sa patena daurada ab smalt de sede magestatis» que pesava tres marcs, i un misal votiu⁹¹. També podria haver estat destinada a la capella una creu que Sança, a través del seu procurador Pere Joan Mont, prevere beneficiat de la seu, contractà a l'argenter gironí Pere Àngel el 25 de març de 1449, tot i que aquest punt no s'especifica en el document, on es fa constar que, a la peça, hi ha de figurar l'escut de la dama o bé el de la seva difunta filla Joana⁹².

En la pintura mural que corona el sepulcre alabastrí, s'hi ha representat l'*elevatio animae* (figura 7): una petita figura femenina que representa l'ànima de la difunta, vestida amb una senzilla túnica blanca i amb les mans en actitud d'oració, és acompanyada per dos àngels que l'empenyen amb un llençol cap a les altures. L'acull una figura

en bust de Déu Pare —envoltat per deu àngels—, que, amb una mà, sosté l'orbe mentre, amb l'altra, fa un signe de benedicció. Dos personatges actuen com a mediadors de l'ànima: a la dreta, sant Miquel, la presència del qual en l'àmbit funerari és habitual com a psicopomp⁹³, mentre que la figura femenina de l'esquerra s'ha identificat tradicionalment amb la Verge. Amb tot, i tenint present la titularitat de la capella i l'especial devoció que Sança Ximenis sentia per santa Clara, no es pot descartar en absolut que en realitat sigui aquesta darrera la personalitat intercessora.

Segons les dades documentals presentades amb anterioritat, és evident que la pintura mural havia d'estar ja enllestida a inicis de l'any 1445, quan es col·loca la tomba dins l'arcòsoli. I coincidint amb aquesta cronologia, els llibres de comptes de Sança registren l'activitat d'un pintor en uns treballs que no determinen, però que podrien referir-se al fresc de la recepció de l'ànima. La primera anotació correspon a l'any 1443, amb la rebuda per part de Jaume Vergós de tres lliures i mitja, sense especificar el concepte de l'entrega⁹⁴. En el mateix volum, s'hi consigna un altre pagament a Vergós, pertanyent al desembre de 1444, de quatre lliures⁹⁵. Si aquestes notícies són poc concretes, quelcom

90. S. SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes*, I, Barcelona, 1906, p. 296-297; J. MAS, «Notes sobre antics pintors a Catalunya», *Boletín de la Real Academia de Bases Lletres*, VI, 1911-1912, p. 255. Les reixes van ser realitzades el 1450 pel ferrer barceloní Joan Vilalta, pel preu de 335 florins (J. MAS, *Taula dels altars...*, p. 51).

91. ADB, *Visita Pastoral*, vol. 20, 1444, f. 59.

92. P. FREIXAS I CAMPS, op. cit., p. 265-266.

93. J. YARZA LUACES, «San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VI-VII, 1981, p. 5-36.

94. ACB, *Marmoreries de la Caritat*, «Llibre de despeses», 1443-1448, f. 26.

95. *Ibidem*, f. 27v.

96. ACB, *Marmessories de la Caritat*, «Llibre del servidor...», 1442-1450.

97. C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, VII, Cambridge (Massachusetts), 1938, p. 23-25.

98. J. GUDIOL I RICART, S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, p. 131-132.

99. F. RUIZ QUESADA, op. cit.

100. Sobre els Vergós, vegeu: A. DURAN I SANPERE, «Els pintors Vergós», *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 180-203; J. GUDIOL I RICART, S. ALCOLEA I BLANCH, op. cit., p. 175-180. Duran i Sanpere ofereix un arbre genealògic de la família que caldrà revisar més endavant, tot analitzant les fonts d'on s'han extret les dades que, amb el temps, s'han anat recollint.

101. La majoria de dades conegudes sobre aquests artífexs foren publicades a: J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», VII, p. 203-204, a més dels treballs citats a la nota anterior.

102. Per al testament de Jaume Vergós, vegeu: A. DURAN I SANPERE, «Els pintors...», p. 186-196. La majoria dels pintors de l'època, fins i tot els més importants, de tant en tant assumien treballs menors, però quan ens trobem amb artífexs al·ludits com a cortiners o perpunters, rarament es tracta de pintors capaços de realitzar retaules. Sobre el caràcter pluridisciplinari de la tasca del pintor medieval, vegeu: J. YARZA, «El pintor en Catalunya hacia 1400», *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, I, Rennes, 1983, p. 381-405.

103. ADB, *Registra ordinatum*, 1409-1437, f. 9v.

104. J. M. MADURELL I MARIMON, op. cit., doc. 671. Les properes notícies sense referència documental són extretes de la mateixa obra.

105. Durant aquests anys de joventut, una de les dedicacions principals d'Antoni Claperós fou la talla de la fusta de retaules, i tenim constància de la seva col·laboració, en qualitat d'obrer «d'imatges e de retaules», amb Bernat Martorell en el retaule dels freners, destinat al convent de Jesús i contractat el 1427 (A. DURAN I SANPERE, «Els pintors...», p. 94-95). En aquest aspecte, a més, és interessant exposar una dada inèdita sobre aquest escultor, en la qual és denominat com a «magister faciendi ymaginis lapideas et fustecas» (ACB, not. Julià Roure, vol. 428, 1423-1425, 4 de desembre de 1424).

106. De les quals, en destacaria el pagament que rep el 1438 per la pintura d'una finestra a la Casa del Consell (A. DURAN

més precisa serà la que trobem en un altre llibre de comptes, datada l'11 de novembre de 1443: «It a XI de novembre done en Vergos pintor per fer le hobra que avie comensada ala mia capella sis florins»⁹⁶. Quina seria aquesta obra que havia iniciat? Podem descartar la policromia del sepulcre, perquè encara no era acabat. Per una altra banda, no es pot excloure que es tracti de la pintura decorativa de les parets o del sostre de la capella. De totes maneres, hi ha dos detalls que no se'ns en poden escapar: en primer lloc, la coincidència cronològica exacta amb la factura del sepulcre; en segon lloc, el fet que els pagaments que perceben Pere Oller i Jaume Vergós sempre van junts, probable indicatiu de la pertinença a un mateix projecte. Encara es pot considerar un tercer punt, l'absència del nom de cap més pintor: si tenim en compte el funcionament dels llibres de despeses de la dama, el més probable és que, en el cas que el responsable del fresc sepulcral hagués estat un altre mestre, el seu nom hi hauria aparegut registrat. Tot això fa pensar que la menció a Jaume Vergós ha de fer referència a la pintura mural del sepulcre. Si bé podria al·legar-se que les quantitats percebudes per Vergós són excessivament baixes per a una obra amb les característiques de la pintura mural, cal subratllar que es tracta de simples pagaments parcials, com els que rep Pere Oller, i que, a diferència d'aquest, en cap moment no s'especifica el cost total de l'obra.

Post va ser el primer que va proposar una paternitat concreta per a la pintura mural, que atribuï amb reserves a Lluís Dalmau⁹⁷, i així ho han acceptat els investigadors posteriors⁹⁸. En un estudi recent, Francesc Ruiz, partint d'una taula atribuïble amb tota versemblança a Dalmau, estableix uns nexes ben estrets amb la pintura de la seu, amb la qual cosa en reforça l'antiga atribució⁹⁹. Però la revelació del nom del possible artífex del fresc sepulcral aporta una nova variable que fins ara no es podia considerar, alhora que podria obrir un nou camí en el coneixement dels inicis de l'estil tardogòtic en la pintura catalana. Fill del sastre barceloní Francesc Vergós, i germà d'un pintor també anomenat Francesc aparentment poc destacat (amb un fill pintor homònim), el seu cognom és més conegut pels membres de les generacions següents que segueixen l'ofici, Jaume II, fill de Jaume I; Rafael i Pau, fills de Jaume II, ben documentats i amb retaules conservats¹⁰⁰.

Totes les dades que es coneixen de Francesc semblen indicar un estatus discret dins l'ofici, i les notícies que mencionen un pintor homònim amb la factura de retaules pertanyen a una fase molt avançada de la carrera del primer (Hospital de la Santa Creu, 1443; retaule de sant Miquel a Castelló d'Empúries, 1448; retaule de sant Antoni i sant Bernardí a Perpinyà, 1451, i un altre per a Sant Domènec de Puigcerdà el 1453), la qual cosa coincideix amb la irrupció de Francesc II, de manera que és probable que es refereixin a aquest

darrer¹⁰¹. El mateix s'esdevenia fins ara amb el seu germà Jaume, amb l'excepció significativa de l'esment en l'inventari dels seus béns d'un retaule esbossat i algunes taules i oratoris, un fet que indica que, a més de treballar com a cortiner, era capaç de realitzar obres d'una envergadura superior¹⁰².

La primera notícia documental de Jaume Vergós es remunta a l'any 1409, quan rep la tonsura¹⁰³. El 1415, als setze anys, entrà com a aprenent del perpunter Antoni Ulzina¹⁰⁴. Deu anys més tard, se'l comença a documentar en relació amb la pintura de cortines, i és curiós constatar que en dues ocasions l'escultor Antoni Claperós li actua de testimoni. És possible que existís alguna relació laboral entre ells; potser l'imaginaire s'encarregava de la talla de la fusta dels emmarcaments pictòrics que havia de realitzar Vergós¹⁰⁵. Durant els anys següents, les notícies són menys significatives¹⁰⁶, però, a partir de l'any 1440, comença a aparèixer al costat d'altres pintors, com ara Pere Deuna, Tomàs Alemany¹⁰⁷, Pere Arnau, Berenguer Castellar, Miquel Nadal, Bernat Martorell i Pere Terrers. La majoria dels quals, tret d'alguna destacada excepció (Martorell i Nadal), d'escassa entitat artística. Tanmateix, en el seu testament nomenarà Jaume Huguet com a marmessor. El 1448 deuria col·laborar regularment amb Jaume Vergós un pintor anomenat Joan Esquella: tots dos són mencionats consecutivament en el llibre dels quarters de Barcelona d'aquest any, on s'indica que Joan és el «pintor qui sta en la botiga»¹⁰⁸. Jaume Vergós morí l'any 1460.

Cal contemplar, també d'entrada, la possibilitat que els registres de comptes de Sança no facin menció a Jaume Vergós pare, sinó al fill, conegut per la historiografia com a Jaume Vergós II, i amb una carrera molt dilatada (morí el 1503). Però les primeres notícies que tenim d'aquest són més tardanes que les pintures de la seu: la primera data de 1448, quan signa un contracte d'aprenentatge amb el prestigiós Jacomart¹⁰⁹. Posteriorment, hi ha un notable buit documental, fins que, el 1460, encara solter, és esmentat en el testament del seu pare¹¹⁰. A partir d'aleshores, es fa present amb una notable continuïtat en l'àmbit barceloní fins a inicis del segle següent, però sempre en activitats molt secundàries¹¹¹. És interessant destacar, però, que, des d'un punt de vista cronològic, no és absolutament inviable que sigui Jaume Vergós II l'autor del fresc de la catedral, atès que, en el document de 1448, és mencionat com a més gran de vint anys. Hem d'entendre que aleshores encara no hauria assolit la majoria d'edat (vint-i-cinc anys) i, per tant, el 1443 tindria entre quinze i dinou anys, aproximadament. Una edat potser massa ajustada per poder encaixar una obra d'elevada qualitat amb un artífex que es trobaria en l'inici de la seva formació¹¹².

És interessant constatar l'innegable flamenquisme que es destil·la del fresc sepulcral, patent en la tipologia facial dels personatges, en els plecs tren-

cats dels vestits, com també en uns altres detalls més secundaris, com ara l'orla composta de pedreria de la túnica de l'arcàngel. La relació que en principi s'havia proposat amb Lluís Dalmau no és casual, ja que per les mateixes dates aquest contractava l'emblemàtic retaule dels Consellers¹¹³. Les relacions que Francesc Ruiz estableix entre el fresc i l'art de Dalmau podrien suggerir l'existència d'un cert lligam de dependència estilística de Jaume Vergós (I o II?) respecte a Dalmau, que, de moment, no es pot confirmar documentalment. Per altra banda, és cert que la pintura de la capella de la catedral reflecteix una personalitat artística pròpia, un xic allunyada de la de Dalmau; una mostra d'aquesta idea és la figura de sant Miquel, de concepció molt diferent als àngels del retaule dels Consellers. Més aviat es podria pensar que compartien una mateixa i nova sensibilitat, sens dubte molt distant de la que predominava durant el primer quart del segle XV, és a dir, durant el període de formació de Jaume Vergós I. Això significa que aquest artífex no seria insensible a les novetats nòrdiques aportades per diversos pintors, d'entre els quals no hi ha cap dubte que Lluís Dalmau ocupava una plaça privilegiada¹¹⁴. No oblidem que Dalmau entrà en contacte directe amb el medi flamenc, així com amb la pintura del seu mestre més important, Jan van Eyck.

No es pot afirmar amb certesa absoluta que l'autor de la pintura sigui Jaume Vergós I, tenint en compte que la qualitat demostrada en l'obra no encaixa fàcilment amb el perfil que gran part de la documentació ens mostra d'ell. En qualsevol cas, el treball del responsable del fresc sepulcral revela la mà d'un pintor d'alta qualitat, encara que siguin patents certes discontinuïtats qualitatives en alguna part, concretament en la imatge de Déu i els àngels que l'envolten, que potser podrien haver estat realitzats per un ajudant. Aquestes diferències obren la porta a una nova hipòtesi que també mereix ser contemplada: tenint en compte que l'aparició de Vergós coincideix amb el moment en què Lluís Dalmau està ocupat en un encàrrec de la importància del retaule per a la Casa de la Ciutat, aquest darrer podria haver començat a pintar els frescos de la capella, els quals va deixar inacabats a causa de la nova responsabilitat. Aleshores, un altre pintor hauria assumit la continuació de l'obra, o més aviat l'acabament, perquè es tractaria només del sector central superior. En aquest cas, caldria convenir en una notable comunió estilística en relació amb el primer mestre, ja que s'hi aprecia una evident coherència tècnica i formal, malgrat una certa davallada qualitativa. Es tracta d'una hipòtesi que caldria tenir en compte, però poc factible segons el meu parer, perquè no podem deixar d'observar com el text d'un dels pagaments tendeix a contradir-la: «done en vergos pintor per fer la hobra que avia comensada ala mia capella». No sembla desprendre's que els treballs ja estiguessin iniciats.



Figura 8.
Retaule de santa Clara i santa Caterina.

1 SANPERE, «Les vidrieres de la Casa de la Ciutat», *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 250.

107. El 1440 i el 1441 treballa al costat d'aquests dos pintors per al clavari de la ciutat (AHCB, *Llibre de clavaria*, 1440, f. 88; 1441, f. 87v.).

108. J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», VIII, p. 123-124; AHCB, *Llibre dels quaters de la ciutat*, 1448, f. 7v. Des de l'any 1417 ja es documenta un pintor, que de vegades apareix com a cortiner o perpunter, anomenat Joan Esquella, sempre relacionat amb treballs de molt discreta entitat (J. M. MADURELL I MARIMON, *ibidem*). La darrera notícia que tenim ja és molt tardana, l'any 1478 a Tortosa, la qual cosa porta a pensar en l'existència de dues persones homònimes pertanyents

a generacions consecutives.

109. M. GÓMEZ-FERRER LOZANO, «Un nuevo contrato de Jacomart: el retablo de la iglesia parroquial de Museros», *Archivo de Arte Valenciano*, LXXV, 1994, p. 22.

110. No es pot descartar que alguna de les notícies anteriors que fins ara s'han vinculat amb el pare, en realitat facin referència a Jaume Vergós II.

111. Això no obstant, diverses vegades és documentat al costat de Jaume Huguet.

112. El fet que entri com a aprenent d'un pintor en una edat relativament avançada, a més dels antecedents familiars directes relacionats amb aquest ofici, obliga a considerar que aleshores ja havia rebut algun tipus de formació prèvia. Un cas similar és el de Guerau Ge-

ner, el qual passa a formar part del taller de Lluís Borrassà com a aprenent als vint-i-dos anys, quan anteriorment ja havia estat documentat com a pintor (J. M. MADURELL I MARIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», VIII, doc. 88).

113. Sobre aquesta obra, vegeu: F. RUIZ I QUESADA, «Lluís Dalmau. Mare de Déu dels Consellers», *La pintura gòtica hispanoflomenca. Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 296-301.

114. Novetats també introduïdes al mateix temps per alguns escultors, per bé que aquest punt resta molt menys conegut. Es tracta sobre aquesta qüestió a: F. ESPAÑOL, «La escultura tardogòtica en la Corona de Aragó», *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos, 2001, p. 287-333.

Un dels elements fonamentals i més vistosos que no podien faltar en la decoració d'una capella particular era el retaule (figura 8). Dedicat a santa Clara i a santa Caterina, no disposem de cap dada documental directa que ens permeti conèixer-ne amb certesa la cronologia, els artífexs ni el cost. De totes maneres, a partir de l'anàlisi estilística, s'ha atribuït a Miquel Nadal i a Pere Garcia¹¹⁵. En relació amb la datació, Post suggereix que podia haver-se realitzat en el període comprès entre 1450 i 1458, basant-se en el fet que la presència de sant Bernardí a l'escena de la recepció de santa Clara a l'orde franciscana ha de ser posterior a la seva canonització, esdevinguda el 1450. Per una altra banda, l'aparició de sant Vicenç Ferrer ens condueix entre 1455, data en què el papa Calixte n'inicia el procés de canonització, i 1458, quan aquest es clou.

El que és segur és que l'any 1447 encara no s'havia iniciat el retaule, perquè en aquesta data els dos beneficiats de santa Caterina feien una petició al cabiscol, a qui demanaven que s'acomplissin els compromisos assumits per Sança Ximenis en l'acta de concessió de la capella de santa Clara. Segons aquests acords, Sança havia d'acceptar a la seva capella els beneficis dedicats a santa Caterina que havien estat transferits del celler a la capella de santa Margarida, on ja hi havia deu beneficiats, i hi mancava espai. Els beneficiats també demanaven que es traslladés una taula pintada en la qual s'havia representat santa Caterina a la capella de santa Clara, on hauria de restar fins que no hi hagués cap retaule. El mateix 1447, Sança acceptava aquestes condicions¹¹⁶. I, efectivament, a la visita pastoral de 1449 la capella ja és esmentada sota l'advocació de les dues santes¹¹⁷.

El compartiment central és ocupat per dues grans figures de les titulars, sobremuntades per la crucifixió. Els carrers laterals, organitzats en tres registres, estan destinats a allotjar escenes

de la vida de les santes. A l'esquerra de l'observador, i començant des del registre superior, hi trobem la professió de santa Clara, l'expulsió dels infidels per part d'aquesta i la mort de la santa. A la dreta, i seguint la mateixa direcció, els plafons són ocupats per les esposalles místiques de santa Caterina, el seu martiri i la mort. En els muntants, a l'esquerra, hi veiem sant Nicolau, santa Bàrbara i sant Bernardí de Siena, i a la dreta, sant Lluís de Tolosa, santa Àgata i sant Vicenç Ferrer. La predel·la, dedicada a escenes cristològiques (Oració a l'hort, Sant Enterrament i *Noli me tangere*), és flanquejada per les portes, ocupades per santa Eulàlia i santa Llúcia. Finalment, en el guardapols (no visible en la fotografia reproduïda en aquest treball), Ainaud i Verrié hi reconeixen santa Isabel, un sant amb bonet i ploma que podria ser Iu, sant Cristòfol i santa Anna amb la Verge.

La iconografia del retaule és una mostra eloqüent de l'especial devoció que Sança sentia pels ordes mendicants¹¹⁸. A banda de la dedicació del retaule, diversos sants representats es relacionen directament amb aquests ordes (Bernardí, Lluís i Isabel amb els framenors, i Vicenç Ferrer amb els dominics), i en algun cas es poden invocar també raons de caràcter familiar, ja que sant Lluís està estretament lligat al llinatge de Prades, mentre que Isabel era el nom d'una de les filles de Sança¹¹⁹. Per la seva banda, sant Iu encaixa bé amb la idea de pobresa, perquè es distingí per la defensa dels pobres i els orfes. A més, es dóna la singular circumstància que, a l'escena de la professió de santa Clara, hi apareix representat en un mur un quadre de sant Bernardí, un element completament anacrònic, però de gran interès si es compara amb la imatge del mateix sant que ocupa un dels muntants: mentre que en aquesta darrera ha estat representada amb un fons que segueix la tradició pictòrica catalana,

115. A: G. RICHERT, «El retablo de Santa Clara y Santa Catalina en la Catedral de Barcelona», *Investigación y Progreso*, 7, 1934, p. 313-320, s'atribuï a Pere i Jaume Huguet. C. R. POST, op. cit., p. 182-188 i 206-210, introdueix la personalitat de Miquel Nadal, a qui adjuica el panell central, l'Oració a l'hort, la Lamentació, el *Noli me tangere* i les portes laterals. La resta ho adscriu a un mestre aleshores innominat, l'anomenat «mestre de Sant Quirze». El treball més ampli dedicat a aquest retaule no s'ha arribat a publicar mai: J. AINAUD DE LASARTE, F. P. VERRIÉ, *La pintura gòtica en la catedral de Barcelona*, 1940-1942, p. 44-58, dipositat a l'Arxíu Històric de la Ciutat de Barcelona. A: J. GUDIOL I RICART, S. ALCOLEA I BLANCH, op. cit., p. 131-132,

s'hi recullen les dades bàsiques sobre aquesta obra.

116. Aquesta notícia és recollida a: J. RIPOLL I VILAMAJOR, op. cit., p. 107, i desenvolupada a: J. AINAUD DE LASARTE, F. P. VERRIÉ, op. cit.

117. ADB, *Visita Pastoral*, vol. 20, 1449, f. 109. Una menció que no trobàvem des del moment immediat de l'acabament de la capella.

118. Desenvolupa aquesta qüestió: J. MOLINA I FIGUERES, op. cit., p. 40. En aquest sentit, recordem l'adquisició anteriorment esmentada per part de Sança d'un Nou Testament redactat per un frare franciscà.

119. Dins l'àmbit familiar, també cal destacar que un germà

d'Arquimbau, de nom Pere, era framenor. Arribà a ser bisbe de Comminges i, a partir de 1408, cardenal, gràcies al nomenament de Benet XIII. Estigué estretament vinculat al papa cismàtic, va ser-ne vicari seu a Avinyó (H. BIU, op. cit., p. 446).

120. Sobre el taller de Bernat Martorell i l'administració que se'n féu després de la mort del mestre: A. DURAN I SANPERE, «Bernat Martorell», *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 65-134.

121. Es recullen les notícies relatives a la seva carrera a: A. VELASCO GONZÁLEZ, «Pere García de Benavari i el retablo mayor del convento de San Francisco de Barbastro», *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, p. 75-89.

122. En aquest sentit, convindrà considerar la proposta de Joaquín Yarza per a un retaule dedicat a santa Anna custodiat al Museu Nacional d'Art de Catalunya: J. YARZA, «Bernat Martorell. Tríptico del Descendimiento, c. 1440-1445», *El Renacimiento mediterráneo*, Madrid, 2001, p. 226.

Havent estat tonsurat el 22 de desembre de 1443, Bernat Martorell II deuria tenir poc més de vint anys quan es realitzà el retaule de santa Clara i santa Caterina (ADB, *Registra ordinatum*, 1437-1452, f. 76v).

123. ADB, *Registra ordinatum*, 1409-1437, f. 117.

124. J. M. MADURELL I MARRIMON, «El pintor Lluís Borrassà...», VIII, 1950, doc. 356.

en el petit quadre s'aprecia un paisatge de fons de caràcter plenament flamenc. No es pot descartar, doncs, que en aquest cas el pintor s'hagués permès la llicència de reproduir alguna imatge coetània que conegués directament.

Com ja s'ha dit, s'ha considerat que el retaule hauria estat realitzat per Miquel Nadal i Pere Garcia de Benavarri, pintors que s'adscrigueren de manera successiva al que havia estat el taller de Bernat Martorell, ja difunt, gestionat per una vídua ferma i emprenedora¹²⁰. No se'n coneix cap dada documental, però el retaule dels sants Cosme i Damià de la mateixa seu ha servit de referència. Entre octubre de 1453 i desembre de 1455, Nadal i Bernat Martorell II (fill del mestre) signen tres rebuts per aquest retaule. Però l'entrada de Pere Garcia en el taller no es produeix fins al novembre de 1455, en un moment en què Nadal i la vídua de Martorell estan implicats en una disputa, sembla que de caràcter econòmic, que acabarà provocant la sortida del pintor. La cronologia del retaule dels sants metges, així com l'estil de les seves taules, fan molt improbable la participació de Pere Garcia, un mestre conegut a partir d'altres obres posteriors documentades¹²¹. En canvi, en el retaule dedicat a santa Clara i a santa Caterina la mà de Pere Garcia esdevé una de les preponderants.

Segons Ainaud i Verrié, la intervenció de Pere Garcia s'hauria estès a la crucifixió, les escenes narratives relacionades amb les santes, les figures dels muntants, i el guardapols, mentre que la resta la consideren més antiga i l'atribueixen a Miquel Nadal. Caldrà, però, centrar-se més endavant en l'estudi d'aquesta obra, comparant-la amb el retaule de sant Cosme i sant Damià i amb altres pintures relacionables, tenint ben en compte una presència que fins ara ha estat força negligida, però que amb tota probabilitat intervingué en els dos retaules: la de Bernat Martorell II¹²².

És interessant fixar l'atenció en els escuts que figuren en el retaule, ja que són molt il·lustratius sobre la problemàtica de la titularitat real de la capella. Per un costat, l'escut de Timbor de Prades, en qualitat de la primigènia i, en certa mesura, indirecta propietària de la capella. Per un altre costat, l'escut de Sança com a representació de la persona que féu efectiva l'obra, en aquest cas amb un finançament propi.

Finalment, no es pot deixar d'esmentar la intervenció de Joan Cabrera en la pintura de la reixa i d'una columna, malgrat el caràcter menor d'aquesta activitat. Fill del més cèlebre Jaume Cabrera, va ser tonsurat l'any 1418¹²³. El perfil documentat de la seva vida sembla indicar una situació professional semblant a la de Jaume Vergós, amb una activitat més orientada cap a obres menors, però amb la capacitat de dur a terme encàrrecs més importants, com ara el retaule del castell d'Orpí, que realitza vers 1435¹²⁴. Dels pintors amb qui es relaciona, destaca una col·laboració aparentment estable amb Francesc Vergós, la presència com a testimoni de Bernat Martorell en una ocasió i l'aparició al costat de Jaume Huguet el 1458, l'any de la mort de Cabrera.

El sepulcre monumental, el fresc i el retaule esdevenen els principals components artístics de la capella, i en certa mesura reflecteixen un cert tarannà en l'elecció de la promotora, ja que en tots els casos optà per artífexs altament qualificats, per bé que no els més distingits del moment: Pere Oller, en la darrera etapa de la seva carrera, quan les principals comandes anaven a parar a mestres més joves, com ara els Claperós; Jaume Vergós, que sembla ocupar una posició discreta darrere Lluís Dalmau, i, finalment, Miquel Nadal, Pere Garcia i Bernat Martorell II, continuadors del taller del pare d'aquest darrer, coincidint amb l'època d'esplendor de Jaume Huguet.

APÈNDIX I

Resum de mà de la comunicació de Rosa M. Masalles presentada el 27 de març de 1992 en el marc del IV Col·loqui Art Medieval a la Ciutat de Barcelona, organitzat pels Amics de l'Art Romànic a l'Institut d'Estudis Catalans, i que finalment no seria publicat a les actes (*Lambard*, VI (1991-1993), 1994).

EL SEPULCRE D'UNA DAMA A LA CATEDRAL DE BARCELONA: CONSIDERACIONS SOBRE LA TOMBA DE SANÇA EIXIMENIS DE CABRERA, ATRIBUÏDA A PERE OLLER

Rosa Maria Masalles

A l'actual capella de sant Cosme i sant Damià (antigament de santa Clara i santa Caterina) hi ha un dels sepulcres més bells i singulars de la nostra catedral, el de Sança Eiximenis de Cabrera. I hom es pot preguntar: qui fou aquesta dama que meresqué una tomba tan solemne a la seu barcelonina? Els seus pares foren Timbor de Prades i Bernat IV de Cabrera, més conegut com a Bernardí, primer comte de Mòdica, i un dels personatges més notables al llarg dels regnats de Pere el Cerimoniós, Joan I, Martí l'Humà, Ferran d'Antequera i Alfons el Magnànim. Sança Eiximenis es casà, molt jove, amb el fill dels comtes de Foix, Arquimbau, que era senyor de Noailles. A més de la noblesa del seu llinatge i dels vincles familiars, cal esmentar la seva contribució a l'obra de la catedral (amb tres-cents florins), cosa que motivà que el capítol li cedís la capella (el 1432) on ja havia instituït un benefici (el 1431) anomenat de Santa Clara, a favor de Joan Font de Borrell, nebot del seu administrador.

El sepulcre, delicadament treballat en alabastre, està recolzat en el mur del costat de l'Evangeli i emmarcat per un arcosoli; la figura jaçent va vestida amb una rica indumentària cortesana i molt enjoiada. A l'enfront, en la part central, un

grup de dones endolades estan pregant, en una actitud de gran recolliment, acompanyades per les figures del seguici funerari situades a banda i banda.

Les pintures del fons de l'arcòsoli representen el moment de comparèixer l'ànima de la difunta a judici, assistida per la Verge Maria i l'arcàngel sant Miquel, i són atribuïbles a Lluís Dalmau o a algun pintor del seu cercle.

Fins ara no s'ha trobat cap document que demostrï quin artista treballà en la seva execució. Ara bé, com que estilísticament evidencia certes concordances (sobretot en alguna de les seves parts) amb l'estil de les obres de Pere Oller —i per aquests anys l'escultor està precisament treballant en l'obra de la catedral—, és força coherent i gens aventurat arribar a la conclusió que es pot tractar d'una obra de la seva mà.

A nivell documental, l'únic indicatiu existent que es féu una tomba en l'esmentada capella és una àpoca (maig de 1436), signada per l'administrador de l'obra, per un import de 220 sous «pagadors d'un total de 40 florins que costa la sepultura [...]».

Aquest era l'estat de la qüestió. Tot feia pensar que la senyora de Noailles descansava en la solemne sepultura, fins al moment en què la lectura del testament de Sança Eiximenis de Cabrera, signat el 1471, ens fa conèixer (entre altres disposicions) les instruccions precises de com volia ser enterrada «[...] Elege sie la mia sepultura esser feta dins la capella [...] baix en terra [...] e pregant lo honorable Capítol de la dita seu los sia placent volerme atorgar la dita sepultura [...]», sense mencionar per a res el sepulcre que ja havia d'estar fet des dels voltants del 1436.

Això ens condueix a preguntar-nos: si quan mor Sança el 1474 ja té la tomba a punt en la seva capella, per què sol·licita permís per ser-hi enterrada? Com és que no menciona el sepulcre? Aquesta és la incògnita.

APÈNDIX DOCUMENTAL

I
1432, 16 de gener, Barcelona.

Pagament de Sança Ximenis per la capella que se li ha concedit a la seu de Barcelona.

Original: ACB, *Obra*, 1431-1433, f. 19v.

Inèdit fins ara.

Item rabi a xvi de janer del anys M cccc xxx ii dela nobla na Sancca de novalles per paga e prorata de aquells C florins que devia aver ala dita obra a nadal propessat per la capella laqual lo honorable capitol li ha dona en la seu per la qual ha apagar CCC florins en aquesta manera. C florins a nadal del any M cccc xxx ii e C florins dins IIII anys primers vinents, so es XXV florins per any e los restants C florins apres son obre segons appar ab carta presa an poder del discret an Gabriel Canyellas notari de

barchinona a xi de agost del any M CCC tricesimo primo [...] XVII lliures per mans den bernat tor prevera.

II

1432, 10 de juliol, Barcelona.

Pagament de Sança Ximenis per la capella que se li ha concedit a la seu de Barcelona.

Original: ACB, *Obra*, 1431-1433, f. 67.

Inèdit fins ara.

Item rabi a x de juliol del dit any L florins de la nobla dona na Sança de Novalles per paga e prorata de aquells C florins que havia apagar ala dita obra a nadal proppassat per la capella que lo honorable capitol li ha dona en la dita seu havian ja pagades XVII lliures segons appar demunt.

III

1433, 24 d'abril, Barcelona.

Pagament de Sança Ximenis per la capella que se li ha concedit a la seu de Barcelona.

Original: ACB, *Obra*, 1431-1433, f. 68v.

Inèdit fins ara.

Item rabi a xxiiii de abril del dit any dela noble dona na Sança de novalles XVII lliures X sous qui restaven apagar ala obra de aquells C florins que devia pagar a nadal del any M CCCC XXX II per la capella que lo honorable capitol li ha donada en la seu e VII lliures VI sous IIII diners per paga e prorata de aquells XXV florins que devia pagar a nadal del any M CCCC XXX III per mans de mossen bernat tor prevere.

IV

1435, 27 de juny, Barcelona (amb addicions posteriors).

Pagament de Sança Ximenis per la capella que se li ha concedit a la seu de Barcelona.

Original: ACB, *Obra*, 1435-1437, f. 29.

Inèdit fins ara.

Item rabem a XXVII de juny del dit any de la senyora de nuvellers XXV florins an paga e porata de aquells C florins que havia a pagar ala dita obra dins IIII anys per la capella que lo honorable capitol li ha donada en la seu son aquells XXV florins qui foren pagadors a nadal del any M CCCC XXX IIII dels quals C florins restan a la dita obra L florins e II sous dels quals feren pagados XXV florins a nadal del any M CCCC XXX VI e XXV florins II sous a nadal del any M CCCC XXX VII e C florins que deu de altra part los quals se han apagar apres la obra dela dita senyora segons apar en la carta feta an poder den gabriel canyellas a XI de agost any M CCCC XXX I.

V

1436, 17 de febrer, Barcelona.

Pagament de Sança Ximenis per les obres d'una sepultura a realitzar per Bartomeu Gual.

Original: ACB, *Obra*, 1435-1437, f. 30.

Inèdit fins ara.

Item rabem a XVII de febrer del any M CCCC XXX VI dela senyora de novalles XX florins an paga e porata de aquells XXXX florins que ha apagar per una sepultura que la obra li ha a fer an la capella de santa clara per mans den bartomeu gual.

VI

1436, 8 de maig, Barcelona.

Pagament de Sança Ximenis per les obres d'una sepultura realitzada per Bartomeu Gual.

Original: ACB, *Obra*, 1435-1437, f. 30.

Inèdit fins ara.

Primo rabem a VIII del mes de maig del any M CCCC XXX VI de la senyora de novalles XX florins acompliment de pagua de aquells XXXX florins que avia a pagar ala obra per la sepultura que la obra ha feta en la capella de santa clara per mans den

barthomeu guall los quals nos feu dir en la taula den berenguer venrell cambiador.

VII

1442, 13 i 24 de setembre, Barcelona.

Pagament de Sança Ximenis per la capella que se li ha concedit a la seu de Barcelona, així com per la tomba de la seva mare.

Original: ACB, *Obra*, 1441-1443, f. 36.

Inèdit fins ara.

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 dela senyora sa mara per ella deguda segons appar per carta presa en poder de Gabriel de canyelles notari de barchinona.

Item a xxiiii del dit mes e any rebem dela prop dita senyora per mans del dit bonfiy per la raho damunt dita de que li fou feta apocha lo dit dia en poder del discret en Johan torro notari de barchinona a XI dels XLVIII sous VIII diners son dels CC XX damunt prop dits.

VIII

1443, Novembre, Barcelona.

Pagament al pintor Vergós per treballs realitzats a la capella de Sança Ximenis.

Original: ACB, *Marmessories de la Caritat*, llibres de comptes de Sança Ximenis, 1442-1470, f. 49.

Inèdit fins ara.

It a XI de novembre done en vergos pintor per fer la hobra que avia comensada ala mia capella sis florins he pres lin avie dats al comensement X florins sumen a XII MCCCCXLIII [...] XVI florins.

IX

1444, octubre, Barcelona.

Pagament a Pere Oller per la tomba de Sança Ximenis.

Original: ACB, *Marmessories de la Caritat*, llibres de comptes de Sança Ximenis, 1442-1470, f. 26.

Inèdit fins ara.

Iten mes e dats an p. oller asmaginayra per raho de la tomba dela seyora.

X

1444, Desembre, Barcelona.

Pagament al pintor Vergós per treballs realitzats a la capella de Sança Ximenis.

Original: ACB, *Marmessories de la Caritat*, llibres de depeses, 1443-1448, f. 27v.

Inèdit fins ara.

Item mes an Jacme Vergos pintor daquelles IIII lliures e VIII sous an feta apocha.

XI

1444, 30 de desembre, Barcelona.

Pagament a Pere Oller per la tomba de Sança Ximenis.

Original: ACB, *Marmessories de la Caritat*, llibres de comptes de Sança Ximenis, 1442-1470, f. 27v.

Inèdit fins ara.

It a xxx del mes dasembra any MCCCCXLIII doni an p. oler asmayinaira per rao dela tomba de la senyora per resta daquells CXXV florins que costa am feta apocha an poder de bofill e lin dat per la apocha [...] I ss III.

XII

1445, 14 de gener, Barcelona.

Pagament de Sança Ximenis per la capella que se li ha concedit a la seu de Barcelona. Col·locació de la tomba.

Original: ACB, *Obra*, 1443-1445, f. 67v.

Inèdit fins ara.

Digous a XIII del mes de jener del any M CCCC XLV rebem de mossen johan mont prevere beneficiat en la seu procurador dela senyora de novalles aquelles XIII lliures III sous III diners de resta que devia de aquells cent X lliures que avia promes ala obra per la capella que lo honorable capitoll li avia atorgada dins la seu sots invocacio de santa clara los quals avia apagar en sa vida segons apar per la apoqua feta per nosaltres en la dita jornada en poder den matheu de tassarachs notari de barchinona la qual quantitat nos dona en conte lo honorable mossen barthomeu cases canonge que avia tret del llibre dels notamens del capitoll qui es CCLXXXIII sous III diners.

Item mes nos dona lo dit mossen pere johan per la dita senyora VIII sous per amor de deu ala obra per molta fusta que li avien enprestada e cordes e moltes coses per fer lo bastiment del moniment qui es en la dita capella de santa clara.