

# Bernat Martorell i la llegenda de Sant Jordi.

## Del retaule als brodats

Guadaira Macías  
guadaira.macias@gmail.com  
Rafael Cornudella  
rafael.cornudella@uab.cat

### RESUM

El *Retaule de sant Jordi*, distribuït entre el Musée du Louvre, el Chicago Art Institute i, potser, el Philadelphia Museum Art, és, sens dubte, l'obra mestra de Bernat Martorell, però també una de les que presenta més interrogants pel que fa a l'estil, la cronologia i la destinació originària. En aquest article, es revisen algunes de les hipòtesis proposades per donar resposta a aquests aspectes. D'altra banda, aquest retaule, probablement procedent de la casa de la Diputació del General (avui Palau de la Generalitat), no va ser l'única obra amb la qual Martorell es va enfrontar a la llegenda del sant cavaller. L'anàlisi estilística dels brodats del tern de sant Jordi, conservat encara avui a la capella del Palau de la Generalitat, permet concloure que van ser brodats probablement per Antoni Sadurní i el seu taller, cap al 1443-1450, a partir d'uns patrons pictòrics proporcionats per Martorell.

Paraules clau:

Bernat Martorell; Antoni Sadurní; sant Jordi; retaule; frontal; tern; brodat

### ABSTRACT

#### Bernat Martorell and the Legend of Saint George: From the Retable to the Embroideries

The *Retable of Saint George*, whose panels are divided up among the Louvre Museum, the Chicago Art Institute, and perhaps the Philadelphia Museum of Art, is undoubtedly Bernat Martorell's masterpiece, but also one of the pieces which raises more questions regarding its style, chronology and original destination. This article reviews some of the hypotheses put forward to answer these issues. Moreover, this altarpiece, probably from the Casa de la Diputació del General (today the Palau de la Generalitat), was not the only work in which Martorell dealt with the legend of this holy knight. The stylistic analysis of the embroidered scenes on the *Tern de sant Jordi* (set of liturgical vestments), currently preserved in the chapel of the Palau de la Generalitat, allows us to conclude that they were probably embroidered by Antoni Sadurní and his workshop ca. 1443-50 following pictorial models provided by Martorell.

Keywords:

Bernat Martorell; Antoni Sadurní; Saint Georges; painting; embroidery

El *Retaule de sant Jordi*, que ens ha arribat desmembrat, és l'obra més cèlebre i a la vegada una de les més enigmàtiques de Bernat Martorell. No coneixem cap document que es refereixi directament a l'autoria del retaule o a la seva procedència. L'atribució d'aquesta obra a Martorell avui és unànimement acceptada pels especialistes, però, malgrat això, es continuen plantejant diversos interrogants sobre l'estil, la cronologia o la destinació originària. Tots aquests aspectes han donat lloc a hipòtesis i apreciacions diverses que revisarem a continuació. El *Retaule de sant Jordi* destaca, a més de per l'excel·lent qualitat, perquè es tracta d'un dels pocs conjunts de pintura gòtica dedicats a aquest sant cavaller que s'han conservat a Catalunya. A la segona part de l'article revisem un altre cicle de sant Jordi, aquest cop brodat, el frontal i el tern de la capella de la Casa de la Diputació del General de Barcelona. El frontal és una obra contractada l'any 1450 pel brodatador Antoni Sadurní, que probablement també es va ocupar, juntament amb el seu taller, dels brodats de les dues dalmàtiques, la capa pluvial i la casulla del tern. Tot i que, de vegades, les composicions figurades d'aquest darrer han estat considerades més tardanes, a causa de les manipulacions i les refeccions que han sofert, en realitat frontal i tern constitueixen una unitat amb coherència iconogràfica i estilística. De fet, l'estil de tot el conjunt permet suposar que els brodatadors van treballar a partir d'uns patrons pictòrics que creiem poder atribuir a Bernat Martorell. Això, que ja havia estat suggerit pel que fa al frontal, no havia estat contemplat mai en relació amb el tern.

### El *Retaule de sant Jordi*

La primera notícia que es refereix amb certesa a

les peces conservades del *Retaule de sant Jordi* es troba al catàleg de l'*Exposición retrospectiva de obras de pintura, de escultura y artes suntuarias*, organitzada l'any 1867 per l'Acadèmia de Belles Arts de Barcelona<sup>1</sup>. En aquesta ocasió, el baró de l'Albi, Francesc de Rocabrúna, va prestar, a més d'un calze d'or i plata sobredaurada, descrit al catàleg com una obra de finals del segle XVII, un conjunt de sis taules de «principios del siglo XVI» que representaven «La Virgen» i «San Jorge y su martirio». El fet que les sis peces es reunixin en una mateixa entrada del catàleg, agrupades sota els números que van del 2.139 al 2.144, i que se'ls atribueixi la mateixa datació, permet pensar que el tema de la Verge devia formar part del mateix conjunt que el cicle de sant Jordi, o com a mínim això devia creure el seu propietari o el redactor del catàleg. La datació tardana, ostensiblement inadequada, no ens ha de sorprendre si tenim present que, en aquell moment, no s'havia iniciat encara cap estudi historicocrític seriós de la pintura catalana medieval. De fet, l'exposició pionera de 1867 va ser una de les primeres iniciatives catalanes pel que fa a la revalorització d'un patrimoni a penes conegut. Fins i tot podem entendre que les esplèndides taules presentades pel baró de l'Albi passessin relativament desapercebudes i que no fossin citades a l'informe que va redactar Josep de Manjarrés sobre el resultat de l'exposició, publicat l'any 1868<sup>2</sup>.

Quan encara eren propietat dels Rocabrúna, les taules de sant Jordi foren estudiades per Josep Puiggarí, que més tard va publicar un dibuix amb una còpia relativament fidel d'un dels compartiments narratius —*Sant Jordi conduït al suplici*— en els seus *Estudios de indumentaria española concreta y comparada*. A la llegenda corresponent, s'hi indica que el «Retablo de San Jorge», al qual atribueix una cronologia entre 1380 i 1390,

havia pertangut a la casa Rocabrúna —«fué de la casa Rocabrúna»— i que es conservava «seccionado en varias tablas, dignas de nota, por la convencionalidad que ya se enuncia en algunos indumentos, bajo pretensiones de arcaísmo ó extranjerismo»<sup>3</sup>.

Salvador Sanpere i Miquel, en els seus dos volums sobre *Los cuatrocentistas catalanes*, aporta altres dades, per bé que imprecises i confuses, sobre l'història de les peces. Ignorant sempre la presència de les taules a l'exposició de 1867 i el fet, cert, que havien pertangut a Francesc de Rocabrúna, baró de l'Albi, l'autor al·ludit relata, en una primera versió de la història, que aleshores la taula del *Sant Jordi matant el drac* —el compartiment central del conjunt— era propietat del col·leccionista Josep Ferrer-Vidal i Soler i que aquest l'havia comprat al rector de les Escoles Pies «como bienes de un menor de conocido nombre aristocrático», nom que no vol revelar però que coincidiria amb el d'un carrer de Barcelona<sup>4</sup>. En aquest moment, l'historiador parla exclusivament de la taula central, ignorant la seva relació amb les altres peces del mateix conjunt. Ara bé, en un nou relat, inclòs en el segon tom de la mateixa obra, Sanpere i Miquel recull la notícia de Puiggarí que abans havia passat per alt, segons la qual el retaule havia pertangut a la casa de Rocabrúna, i corregeix la seva pròpia versió de la història afegint-hi precisions noves<sup>5</sup>. Les cinc taules —el compartiment central i els quatre compartiments narratius— haurien pertangut a «D.<sup>a</sup> Josefa de Rocabrúna hasta su fallecimiento, pasando por un laudo arbitral pronunciado en 1872 con motivo del reparto de sus bienes, la *tabla de San Jorge*, á su albaceazgo, y las otras cuatro á su señora hermana, madre del barón de Albi, que las vendió cinco años atrás al anticuario barcelonés señor Dupont, y éste a un anticuario francés de quien las adquirió la Sociedad francesa de Amigos del Louvre, que las regaló á este gran Museo»<sup>6</sup>. D'altra banda, en aquest moment, Sanpere i Miquel esmenava la seva versió anterior en la qual havia volgut al·ludir al carrer de Dou i, per consegüent, a aquest cognom, identificat per error amb els propietaris de les taules, quan en realitat el marquès de Dou només hauria estat el marmessor de Josepa de Rocabrúna per mediació del qual Josep Ferrer-Vidal i Soler, aconsellat pel pintor Moragas, hauria comprat la taula del *Sant Jordi matant el drac*. Cal afegir-hi només que, en la primera versió del relat, ja hi apareixia el pintor Tomàs Moragas identificat com el restaurador d'aquesta peça.

Malgrat que la historiografia ha acceptat, pràcticament sense cauteles, les dades contingudes en el relat definitiu de Sanpere i Miquel, és evident que hi continua havent diversos errors i confusions, i és per això que val la pena de revi-

sar ara la qüestió. A banda que Sanpere i Miquel desconeix el fet que les taules del retaule havien pertangut a Francesc (de Sales) de Rocabrúna i Jordà, baró de l'Albi, tampoc no sembla tenir gaire clares les identitats de «Josefa de Rocabrúna», que hauria estat propietària del retaule fins a la seva mort, i de la seva presumpta germana. Cal, doncs, aclarir que Francesc de Sales de Rocabrúna es casà amb una cosina germana seva, Maria Josepa de Rocabrúna i Pascual, i que, en morir aquests sense descendència, la baronia fou heretada per la germana gran de Francesc de Sales, Maria Josepa de Rocabrúna i Jordà, esposa de Plàcid de Montoliu<sup>7</sup>. L'homonímia de les dues Josepes, cosines germanes, degué induir la confusió de l'historiador, que tenia una informació clarament insuficient sobre la successió dels barons de l'Albi. Francesc de Sales de Rocabrúna va morir el 21 de febrer de 1874, i és després de la seva mort que la vídua, Josepa de Rocabrúna i Pascual, i la germana i hereva de la baronia, Josepa de Rocabrúna i Jordà, van recórrer a un laude arbitral per tal de repartir-se els béns del primer. El laude fou acordat l'any 1874 i dictat l'any 1876, i tot fa pensar que és a aquest repartiment de béns que al·ludeix Sanpere i Miquel, bé que amb la data equivocada de 1872. En realitat, cap de les dues cosines havia mort en aquesta data. Josepa de Rocabrúna i Pascual va morir el 31 de desembre de 1884, i Josepa de Rocabrúna i Jordà, el 5 de febrer de 1890.

Quan Sanpere i Miquel escrivia, el baró de l'Albi era Marià de Montoliu i de Rocabrúna i, per consegüent, la mare a la qual es referia l'historiador era Josepa de Rocabrúna i Jordà. És ben possible que el conjunt del *Retaule de sant Jordi* romangués a mans de Francesc de Rocabrúna fins al seu òbit i que les peces es dividissin després entre la seva germana i la seva vídua, tot i que no ho hem pogut verificar en la documentació que hem examinat. Però podem aclarir que Josepa de Rocabrúna i Pascual va atorgar el seu testament el 8 de juliol de 1884 i que hi nomenà com a marmessors el bisbe de Girona, Tomàs Sivilla, el pare Antoni Anglada, rector de les Escoles Pies de Barcelona, el marquès de Dou, Lluís Ferran d'Alòs i de Martín, i l'advocat Rafael Elias i Aleñà<sup>8</sup>. Com recordarem, el segon i el tercer dels citats són els personatges que, segons Sanpere i Miquel, havien intervingut en la venda de la taula central del *Sant Jordi matant el drac*, però és clar que ho hagueren de fer a partir de 1885 i no pas abans. Quant a les peces que haurien passat a ser propietat de Josepa de Rocabrúna i Jordà, la «madre del barón de Albi», si efectivament les va vendre ella, ho hagué de fer abans de la seva mort, és a dir, abans del febrer de 1890. En tot cas, això és compatible amb el testimoni de Puiggarí, que —com hem vist— afirma, en

un llibre publicat en aquest mateix any, que les peces del *Retaule de sant Jordi* havien estat —i per tant ja no devien ser aleshores— de la casa Rocabrúna. Potser no és impossible que Celestí Dupont hagués iniciat la seva activitat com a antiquari a Barcelona abans de 1890, però nosaltres no l'hem pogut documentar i, per tant, hem de mantenir també una reserva sobre aquest punt<sup>9</sup>. A pesar que Sanpere i Miquel podria haver obtingut informació directament de l'antiquari, ja sabem fins a quin punt és poc fiable l'historiador. Una recerca més sistemàtica sobre la successió dels barons de l'Albi tal vegada ens donarà, en el futur, noves precisions sobre l'historial de les peces del nostre retaule.

A la narració confusa de Sanpere i Miquel sobre aquestes taules, hi hem d'afegir la que més endavant oferí Agustí Duran i Sanpere, un xic diferent però igualment problemàtica<sup>10</sup>. Segons el darrer historiador, el conjunt de les taules va passar primer per la col·lecció de Ferrer-Vidal i després per les mans de «l'antiquari Moragas», però aquesta seqüència sembla menys versemblant que la relatada per Sanpere i Miquel. Igualment deu ser errònia la notícia segons la qual els quatre compartiments laterals també foren propietat de Ferrer-Vidal i va ser ell qui els vengué a Dupont. I després d'això hem de prendre amb cautela el relat del mateix Duran i Sanpere sobre la taula central del *Sant Jordi matant el drac*, que hauria estat exportada als Estats Units i després, gràcies a la intervenció de Miquel Utrillo, «repatriada i duta a la col·lecció Deering».

A la biblioteca del MNAC, es conserva una llibreta manuscrita, no datada, amb un catàleg de la col·lecció Ferrer-Vidal, on es descriu una sola taula amb el tema de sant Jordi: «Tabla Gótica San Jorge (Catalana)». Aquest assentament, que és el primer del capítol dedicat als «Cuadros», està guixat i el preu, que s'havia escrit a llapis, en fou esborrat. Però és clar que constava de cinc dígits i sembla que era de 30.000 pessetes, una quantitat gens menyspreable per a l'època<sup>11</sup>. En una data que no hem sabut establir, l'industrial i col·leccionista Charles Deering, assessorat per Miquel Utrillo, va comprar en efecte aquesta taula i la va exhibir durant alguns anys com una de les obres mestres de la col·lecció al Saló Blau del palau Maricel, la seva residència de Sitges<sup>12</sup>. Però les desavinences que es van produir amb Utrillo van fer que el magnat nord-americà decidís emportar-se a Chicago el més notable de la seva col·lecció, inclosa, per descomptat, la taula del «mestre de Sant Jordi». Tres anys abans de morir, va cedir la col·lecció a les seves filles, que, després de la defunció del pare, la van dipositar i finalment donar al Chicago Art Institute. Pel que fa a les quatre peces laterals del retaule, ja sabem que passaren per les mans de Dupont, que les va

vendre, segons sembla, l'any 1900, a Théophile Belin, de París<sup>13</sup>. L'any 1905, aquest darrer les va vendre per 13.000 francs a la Société des Amis du Louvre, que les va donar al museu<sup>14</sup>.

Fins aquí hem exposat les dades que coneixem, certes i incertes, sobre l'historial recent de les peces conservades del *Retaule de sant Jordi*, deixant només de banda l'enigmàtica taula de la Verge registrada al catàleg de l'exposició de 1867. A continuació, haurem de ponderar les hipòtesis que fins avui s'han plantejat sobre la destinació original del retaule. Sanpere i Miquel oferí una primera proposta, basada en una etiqueta, avui perduda, que hauria trobat el pintor Moragas en restaurar l'obra, en la qual es podria llegir tan sols la paraula «Albes». Aquesta prova li suggeriria que la taula podia provenir del monestir de Pedralbes<sup>15</sup>. Una segona hipòtesi fou avançada, sense raonar-la, per Frederic-Pau Verrié<sup>16</sup>, i després la va justificar Agustí Duran i Sanpere<sup>17</sup>. Segons l'últim autor esmentat, a l'etiqueta caldria llegir-hi no «Albes», sinó més aviat «Albi». Això sembla coherent amb el fet que, al segle XIX, el retaule fou propietat dels Rocabrúna, barons de l'Albi, però els historiadors esmentats anaven més lluny, assenyalant la capella del castell de l'Albi com a possible procedència del retaule, el qual hauria estat encarregat a Bernat Martorell per algun membre del llinatge que, al segle XV, posseïa la baronia. Si considerem el període d'activitat de Bernat Martorell, tenim que, en aquella època, la baronessa de l'Albi fou Violant Lluïsa de Mur i de Cardona, que degué heretar la baronia al voltant de l'any 1420, visqué fins l'any 1467 i fou esposa, primer, de Ponç de Perellós i, després, de l'infant bastard Frederic d'Aragó i de Sicília, comte de Luna<sup>18</sup>. Però més que la baronessa, Duran i Sanpere imaginava que el possible comitent hauria estat el seu cèlebre oncle, Dalmau de Mur, que fou bisbe de Girona (1415-1419) i després arquebisbe de Tarragona (1419-1431) i de Saragossa (1431-1456). Sens dubte, és l'extraordinària personalitat d'aquest prelat, un dels més grans mecenes del segle XV a la Corona d'Aragó<sup>19</sup>, el que justificaria la hipòtesi. Comparada amb la teoria totalment descartable de Sanpere i Miquel, aquesta altra pot semblar en principi més suggerent, però no deixa de ser una proposta especulativa i sense cap altra base o indicatiu significatiu al seu favor.

La tercera hipòtesi, formulada per Mary Grizzard<sup>20</sup>, resulta molt més versemblant i per això ha estat acceptada, amb més o menys cauteles, pels historiadors que han escrit després sobre aquest tema. Segons l'autora nord-americana, hauria estat la Diputació del General qui hauria encarregat a Bernat Martorell el *Retaule de sant Jordi*, destinat a l'altar de la capella de sant Jordi de la Casa de la Diputació, avui coneguda més

aviat com el Palau de la Generalitat de Catalunya. La capella es va construir en un període relativament breu. El 9 de febrer de 1432, les corts catalanes reunides a Barcelona, a proposta dels diputats del General, n'acordaren la construcció, i després de poc més de dos anys, el 28 de juliol de 1434, els diputats concediren una gratificació a Marc Safont per haver acabat l'obra<sup>21</sup>. Grizzard sembla suposar que Martorell hauria rebut l'encàrrec en el moment en què es completà la capella, ja que proposa una datació al voltant de 1434-1438 per al retaule. Aquesta cronologia seria compatible amb el moment estilístic que revela el conjunt, sempre segons aquesta autora, que encara addueix altres raons per reforçar la seva hipòtesi.

És clar que, al segle xv, es va fabricar un retaule per a la capella de Sant Jordi. Tanmateix, el primer testimoni documental conegut que registra la seva presència és relativament tardà. El trobem en un inventari de la Casa de la Diputació del General aixecat l'any 1499, que, en el seu primer assentament, descriu precisament el retaule: «E axí los dits Senyors deputats continuaren inventariar en la capella de la dita casa de la Deputació dins la qual ha hun retaula de la ystoria del gloriós cavaller mossèn sant Jordi daurat ab les armes del general»<sup>22</sup>. Al mateix inventari, es descriu també «una cortineta petita de vellut negre devant lo dit retaula en la qual cortina ha una frange d'or e de grana» i, més avall: «una cortina blancha qui's posa devant lo retaula de la capella en la coresma»<sup>23</sup>. L'any 1512 s'elaborà de nou un inventari, només de la capella, on s'omet la descripció directa del retaule, però s'hi tornen a registrar, en canvi, les cortines, per bé que la descripció presenta variants. Al primer assentament, hi apareix la peça de vellut negre: «Primo en lo altar de la capella de sanct Jordi una cortina de vellut negre guarnida en los costats de una frange d'or e flocadura d'or e de seda»; i més enllà «una cortina per devant lo retaula de drap de lli blancha guarnida ab las anelles de ferro». Les dues cortines, en fi, tornen a aparèixer en un inventari de la Casa de la Diputació dreçat l'any 1514, que continua obviant el registre directe del retaule<sup>24</sup>. Aquestes són, doncs, les primeres i també les darreres notícies que, ara per ara, coneixem sobre l'existència d'un retaule quatrecentista a la capella de Sant Jordi. Òbviament, és possible que un rastreig sistemàtic de les sèries de l'arxiu de la Generalitat ens aportí algun dia noves clàries sobre l'història d'aquest conjunt. La manera i el moment en què hauria passat a mans dels barons de l'Albi ens són completament desconeguts i, ara com ara, no estem en condicions de plantejar cap teoria sobre aquesta qüestió.

La hipòtesi segons la qual el *Retaule de sant Jordi* fou pintat per a la capella del Palau de la

Generalitat es fonamenta en un bon grapat d'arguments i indicis que es poden agrupar en tres blocs. Òbviament, cal tenir-ne en compte la dedicació i el contingut iconogràfic, però també les connexions estilístiques amb altres obres artístiques executades per a la Diputació, i, així mateix, els documents que ens parlen sobre la relació professional de Bernat Martorell amb els diputats del General, per bé que tots aquests documents siguin —segons creiem nosaltres— posteriors a l'execució del *Retaule de sant Jordi*.

Cal recordar, en primer lloc, que el 22 de maig de 1437 Martorell va rebre dels diputats de Catalunya la quantitat de cent florins d'or d'Aragó —equivalents a cinquanta-cinc lliures barcelonenes— per un retaule que li havien encarregat les corts reunides últimament a Montsó<sup>25</sup>. El retaule, que havia de portar les armes del General, seria destinat a l'església prioral de Montsó, però la seva dedicació no es menciona a l'època. Tanmateix, tenint en compte que l'església prioral estava consagrada a la Mare de Déu, Grizzard ha proposat d'identificar-lo amb la taula de la *Mare de Déu i les virtuts cardinals* atribuïda a Bernat Martorell i conservada al Philadelphia Museum of Art. Més endavant, haurem de veure per quines raons aquesta hipòtesi ens sembla poc probable. En aquest moment, només volem subratllar que tant la destinació específica —l'altar major de la prioral de Montsó?— com l'advocació del retaule continuen essent una qüestió oberta.

Més tard, el 16 de gener de 1439, els diputats del General li pagaren dues lliures i quatre sous pel preu d'una traça de les claraboies o vidrieres de l'oficina del regent de comptes<sup>27</sup>, i l'any següent, concretament el 5 de juliol, Martorell va ser nomenat pintor banderer de la Diputació del General<sup>28</sup>. Totes aquestes dades documentals reforcen, doncs, la hipòtesi que el pintor hauria rebut també l'encàrrec del retaule per a la capella de Sant Jordi, però hi ha un indicatiu documental encara més potent en aquest sentit, contingut en el contracte que el pintor va signar el 12 de juny de 1437 amb els administradors i els prohoms del gremi dels sabaters per a la pintura del *Retaule de sant Marc*, destinat a la capella que aquesta confraria professional tenia a la catedral de Barcelona<sup>29</sup>. En efecte, el contracte estableix que el retaule dels sabaters ha de ser de fusta de roure de Flandes i «á semejanza del que tenian los Diputados, ó del inmediato de santa Catalina»<sup>30</sup>. És evident que el retaule dels diputats ha de ser el de la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat, de manera que el contracte amb els sabaters ens proporciona un indiscutible *terminus ante quem* per a aquest conjunt. També és més que probable que els dos retaules mencionats com a model —el dels diputats i el de Santa Caterina— fossin obra del mateix pintor, de Martorell.



I, encara més, les peces del *Retaule de sant Jordi* de Bernat Martorell són, precisament, de fusta de roure, la qual cosa és coherent amb el que es diu al contracte del retaule dels sabaters. Potser n'hi hauria prou amb aquesta darrera pista documental per donar suport a la hipòtesi sobre la procedència original del *Retaule de sant Jordi*, però encara cal revisar el que els historiadors —especialment Grizzard— han proposat sobre les relacions estilístiques entre el retaule i altres obres quatrecentistes destinades a la Casa de la Diputació.

Si el nostre retaule fou pintat per a la capella de la Generalitat, aleshores és possible —i fins i tot és natural— que Bernat Martorell, a l'hora de dibuixar el compartiment central, hagués tingut presents com a models dues plasmacions anteriors del mateix tema —*Sant Jordi matant el drac*— encarregades anys abans pels diputats, és a dir, el relleu escultòric de Pere Joan (1416-1418) a la façana del Palau de la Generalitat que dona al carrer del Bisbe, i el segell major de l'escripció dels diputats, gravat per l'argenter alemany Hans Tramer (1417)<sup>31</sup>, si bé les analogies de composició són massa genèriques perquè aquest argument sigui decisiu. Més significativa sembla, en canvi, l'afinitat de l'escena central del retaule amb el *Sant Jordi matant el drac* de la clau de volta de la mateixa capella de Sant Jordi<sup>32</sup>. No abordarem aquí el problema de l'autoria d'aquesta excel·lent obra escultòrica. Ara bastarà puntualitzar, com ja va fer Grizzard, que el *Retaule de sant Jordi* i la clau de volta de la capella podrien ser obres pràcticament contemporànies i que, per consegüent, es fa difícil establir quina va poder influir sobre l'altra.

Finalment, com a prova de la presència del retaule de Bernat Martorell a la capella de la Diputació del General, la mateixa Grizzard esmenta el *Frontal de Sant Jordi*, obra documentada del brodatador Antoni Sadurní. La composició, que representa l'escena de *Sant Jordi matant el drac*, s'hauria basat en l'escena homòloga del compartiment central del retaule, tot i que l'adaptació correspondria a un estil més tardà<sup>33</sup>. Després veurem que es pot portar bastant més lluny aquest argument, ja que el brodatador deu haver treballat a partir d'un patró pictòric del mateix Bernat Martorell, i encara més, perquè no només el frontal, sinó també els brodats figuratius del tern de la mateixa capella de Sant Jordi semblen fets a partir de les invencions pictòriques de Martorell. És clar, doncs, que, des d'aquesta perspectiva, guanya més pes la hipòtesi que ara discutim sobre la procedència original del *Retaule de sant Jordi* de Martorell. I també ho és que l'artista va rebre de la Diputació del General més encàrrecs dels que tenim documentats.

Un altre argument que dona versemblança a la hipòtesi de la procedència del retaule de la ca-

PELLA de sant Jordi del Palau de la Generalitat és, òbviament, la seva dedicació. Els conjunts consagrats al sant màrtir a la Corona d'Aragó són molt pocs, en consonància amb el baix nombre de capelles i esglésies posades sota la seva advocació<sup>34</sup>. El culte a aquest sant va estar, al principi, molt lligat a la monarquia i a l'estament cavalleresc<sup>35</sup>, i els escassos retaules que hem conservat o dels quals tenim notícia van ser patrocinats per ordes militars, cavallers o membres de la reialesa. Així, per exemple, el 1361, el rei Pere III el Cerimoniós encarregava un retaule de sant Jordi per a la capella de la reina del Palau de l'Aljaferia, a Saragossa, malauradament perdut<sup>36</sup>. Sí que ens ha pervingut, en canvi, el *Retaule de la Mare de Déu i de sant Jordi*, encarregat pel cavaller Pere Febrer per a la seva capella funerària, conservat a l'església dels franciscans de Vilafranca del Penedès i atribuït a Lluís Borrassà. Aquest personatge no va néixer en el si d'una família noble, sinó que era fill de ciutadans benestants i va assolir la seva nova condició social, que van poder heretar els seus fills, després d'adquirir un senyoriu nobiliari. La presència de sant Jordi a la seva capella funerària devia tenir com a funció mostrar i legitimar el seu nou estatus<sup>37</sup>. Entre els cicles dedicats al sant a la Corona d'Aragó conservats, no podem deixar d'esmentar el més monumental, l'esplèndid *Retaule del Centenar de la Ploma*, atribuït generalment a Marçal de Sas, pintor d'origen neerlandès o alemany que es va establir a València cap al 1390, on va romandre fins a la seva mort, a la dècada de 1420. El retaule dit «del Centenar de la Ploma» va ser fet, probablement, per a la casa de la confraria de la companyia de ballesters de sant Jordi, una milícia instituïda el 1365 per Pere el Cerimoniós a la ciutat de València<sup>38</sup>.

A Barcelona, va ser la Diputació del General, que havia adoptat sant Jordi com a patró, qui va impulsar la diada del màrtir com a festa ciutadana. Així, només un parell d'anys després de la construcció i dedicació de la seva capella al Palau de la Generalitat, el 1436, els diputats demanaven que el dia de sant Jordi fos celebrat «almenys per lo Principat de Catalunya» amb tota solemnitat, malgrat que la petició no va ser atesa positivament fins les corts generals de 1456, quan es decidí que el 23 d'abril seria «festa colta e observada [...] com lo dia del diumenge», atès que «mossent Jordi es patró e advocat del senyor Rey [...] e de tot aquest Principat»<sup>39</sup>.

Tot i l'escassa repercussió de la devoció a sant Jordi entre la població en general, almenys fins a l'època moderna, la seva història va ser ben coneguda al llarg de tota la baixa edat mitjana. L'existència d'una traducció catalana conservada en dos manuscrits considerats de finals del segle XIV o inicis del XV<sup>40</sup> demostra, no només el ressò de la llegenda a la Corona d'Aragó, sinó també

la diversitat dels textos que es tenien a l'abast en aquelles dates, atès que aquesta versió no coincideix estrictament amb la famosa *Llegenda Daurada* o les versions catalanes que se'n van fer, conegudes normalment com a *Flos sanctorum* o *Flors sanctorum*<sup>41</sup>, sinó que incorpora episodis presents a les passions gregues i coptes considerades més primitives, plenes d'elements orientals i fantàstics.

La història de sant Jordi pertany a la categoria de les passions èpiques, de contingut llegendari escassament contrastable històricament i construïdes a partir de llocs comuns i de l'acumulació exagerada de martiris i fets miraculosos. En les primeres versions, confegides probablement en grec cap a finals del segle IV a la zona de la Capadòcia<sup>42</sup>, d'on es fa originari el sant, Jordi és un jove militar que s'enfronta al rei persa quan aquest inicia una dura persecució contra els cristians. Ni el combat amb el drac ni la mítica princesa tenen cabuda en aquest primer relat. La narració és posada en boca de Pasícates, un militar company de sant Jordi que relata com, al llarg de set anys, el màrtir és sotmès a cruels tortures per part del monarca. En aquest temps, sant Jordi mor i ressuscita tres vegades, provoca la conversió de bona part del poble persa (inclosa la consort del rei, la reina Alexandra) i fa diversos miracles, per acabar essent arrossegat pels carrers de la ciutat i decapitat. La quarta i definitiva mort del sant provoca també la fi del seu persecutor, dels seus botxins i d'altres assistents a l'esdeveniment, fulminats per una tempesta de raigs i foc.

Alguns dels elements d'aquesta primera versió van provocar certes desconfiances a l'església i, després d'un decret del papa Gelasi el 494, que la va considerar sospitosa d'incloure continguts herètics, es van redactar uns altres textos on es van eliminar alguns dels episodis més dubtosos o exagerats<sup>43</sup>. Malgrat les prevencions de l'Església, es van difondre i traduir al llatí i també a altres llengües tant la versió considerada herètica com l'ortodoxa. Al segle XIII, Jacopo da Varazze barrejaria a la seva *Llegenda Daurada* elements tant de les actes apòcrifes com de les oficials, i inclouria també l'episodi de la lluita amb el drac, que segurament va arribar a Occident cap al segle XI, des de Síria, gràcies als croats que batallaven a Terra Santa. La versió de Jacopo da Varazze va gaudir d'una extraordinària difusió, però no va impedir que continuessin circulant textos que recollien les versions més primerenques de la història amb l'afegit de la llegenda del drac.

La complexa i dilatada història de sant Jordi, que, a causa dels innumerables martiris patits, va arribar a ser conegut com el «megalomàrtir», es plasma de forma molt sintètica al *Retaule de sant Jordi* de Bernat Martorell. Tal com ha arribat



Figura 1.  
Bernat Martorell, *Sant Jordi matant el drac*, compartiment central del *Retaule de Sant Jordi*, probablement procedent de la capella del Palau de la Generalitat, cap a 1435. Chicago Art Institute (inventari 1933.786).

fins a nosaltres, sembla que el cos superior del moble estava constituït per cinc compartiments dedicats al sant i potser una taula dedicada a la Mare de Déu, a la qual després ens referirem, que coronava el carrer central substituint el més habitual calvari.

El compartiment central, conservat avui dia al Chicago Art Institute (figura 1), sintetitza l'episodi de la ciutat líbia de *Silca* o *Silene* assetjada pel drac i el seu alliberament per part del cavaller. Sant Jordi, abillat amb l'arnès blanc i a cavall, es prepara per travessar el drac amb la llança, un monstre que ensenya les seves urpes i dents mentre desplega, amenaçant, les ales de ratpenat. L'enfrontament entre el cavaller i la fera és observat per la princesa, agenolla-



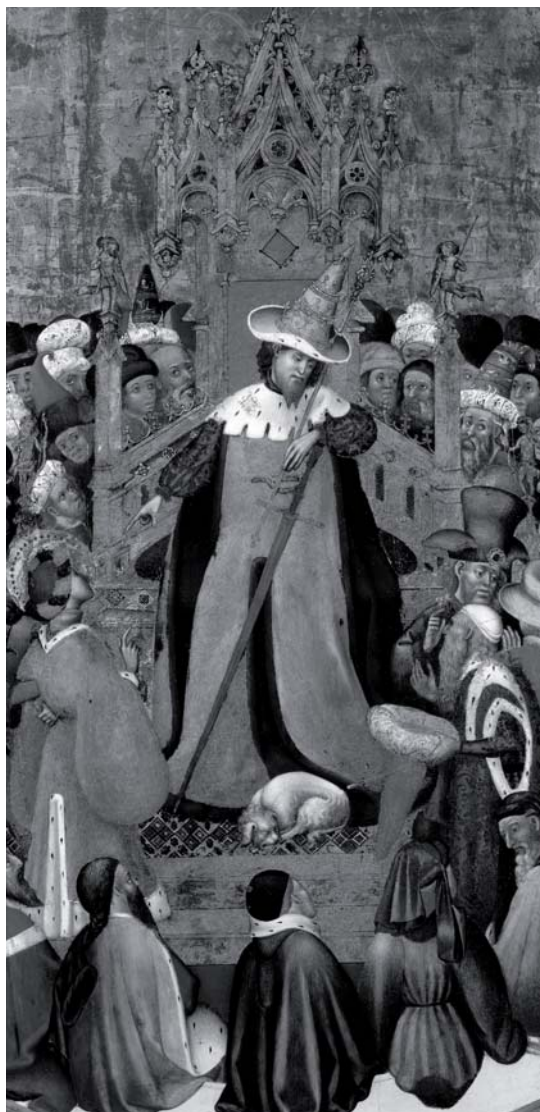


Figura 2.  
Bernat Martorell, *Judici de sant Jordi*, compartiment del *Retaule de Sant Jordi*, probablement procedent de la capella del Palau de la Generalitat, cap a 1435. París, Musée du Louvre (R. F. 1570).



Figura 3.  
Bernat Martorell, *Flagel·lació de sant Jordi*, compartiment del *Retaule de Sant Jordi*, probablement procedent de la capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, cap a 1435. París, Musée du Louvre (R. F. 1572).

da amb gest d'oració dalt del turó on s'obre la cova del drac. Més lluny, a una distància prudent de l'escenari de la lluita, una gran multitud de cortesans s'amuntega a les torres i muralles de la ciutat. S'hi poden distingir el rei i la reina, en un balcó ornat amb un pal·li i riques teles, més propi d'un torneig que del fet luctuós que contemplen. El paisatge que envolta el castell contradiu, amb la seva plàcida bellesa, l'escena de combat que centra la composició: uns cignes naden a les aigües que rodegen el castell, i els fèrtils camps de conreu i els horts s'animen, de tant en tant, amb la figura minúscula d'un pagès. Es tracta d'una pintura atenta al detall i l'anècdota i molt minuciosa en la seva factura. El pintor també demostra, aquí i a les taules laterals, les seves habilitats com a colorista. No es limita a utilitzar colors brillants i contrastats, com succeeix so-

vint a la pintura de Lluís Borrassà i a la d'altres representants de la primera generació del gòtic internacional. Els colors es juxtaposen i es matisen en intel·ligents combinacions. En aquest compartiment, hi destaca la capacitat de l'artista en l'ús del blanc i el to rosa pastel de la roba de la princesa, un color molt característic de les obres de Martorell. El mantell de la princesa, d'altra banda, ha estat pintat amb una minúscula pinzellada «puntillista» que vol suggerir la textura del teixit i que ens deixa veure el domini tècnic que tenia de l'ofici, alhora que ens permet intuir una altra faceta de l'artista, la d'il·luminador. Tant el color com la pinzellada de la roba de la princesa són idèntics als del mantell que vesteix sant Joan Evangelista en la Crucifixió, una de les millors miniatures del *Saltiri i llibre d'hores* (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), que és,



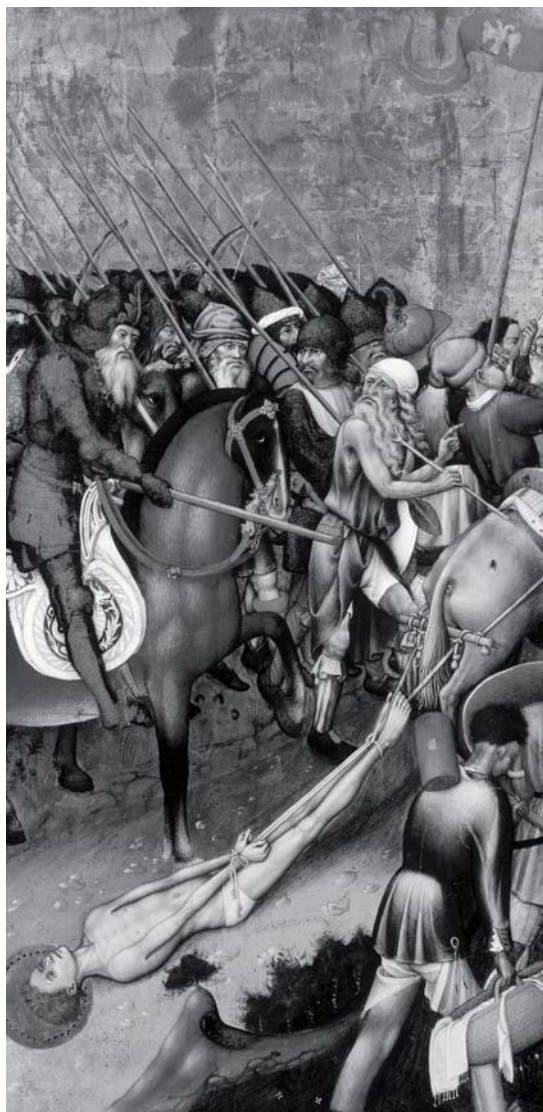


Figura 4.  
Bernat Martorell, *Sant Jordi portat al suplici*, compartiment del *Retable de Saint Jordi*, probablement procedent de la capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, cap a 1435. París, Musée du Louvre (R. F. 1571).

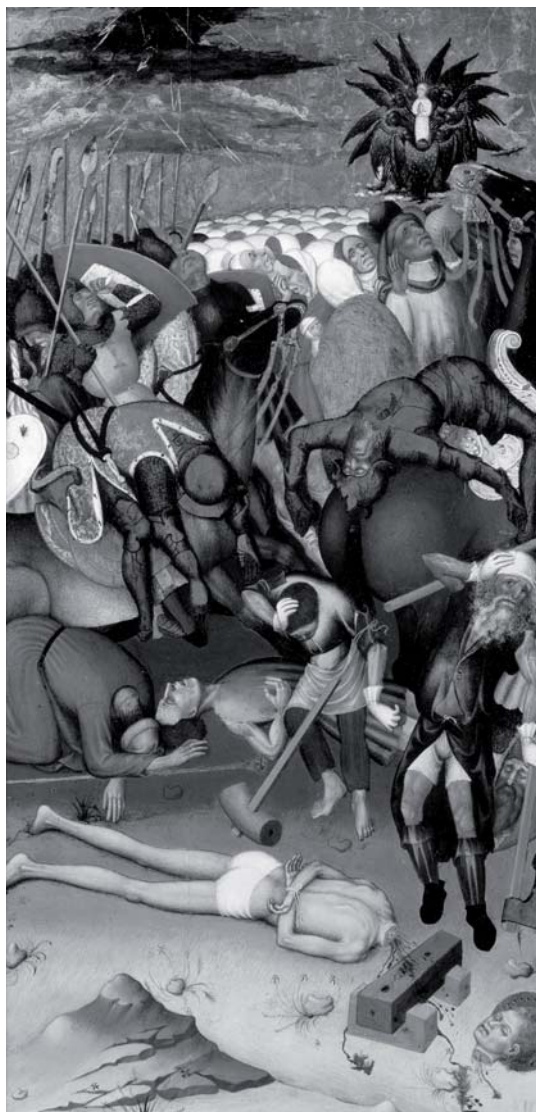


Figura 5.  
Bernat Martorell, *Decapitació de sant Jordi*, compartiment del *Retable de Saint Jordi*, probablement procedent de la capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, cap a 1435. París, Musée du Louvre (R. F. 1573).

per ara, l'únic treball en el món de la il·luminació de manuscrits que s'ha pogut atribuir amb certesa a Martorell. La crítica ha subratllat sempre un altre aspecte tècnic d'aquest compartiment, l'original ús del relleu de guix per modelar, no només els elements daurats com ara el nimbe del sant, l'arnès del cavall o la corona de la princesa, sinó també el cos del drac, en un intent d'atorgar a la bèstia més ferocitat i realisme. Malgrat que a la segona meitat del segle XV es generalitzarà l'ús del relleu de guix daurat per emfatitzar els nimbes, les corones i les joies, i també al fons de les taules dels retaules, no tornarem a veure una fórmula tan original com la de Martorell. Aquest baix relleu pintat, com el va anomenar Bertaux<sup>44</sup>, demostra la inventiva de l'artista i l'interès que demostrava per les possibilitats dels materials i les tècniques que tenia a l'abast.

Tal com expliquen les fonts, la llança de sant Jordi només va ferir el drac, que va ser lligat amb el cinyell de la princesa i portat fins a la ciutat, on seria rematat amb l'espasa després de la conversió i el bateig de la família reial i de bona part dels ciutadans. Entre els conjunts dedicats a sant Jordi a la Corona d'Aragó, és el monumental *Retable del Centenar de la Ploma*, al qual ens hem referit abans, el que dedica més escenes a aquesta part de la llegenda. Els setze compartiments laterals del retaule permeten complementar l'escena del carrer central de l'enfrontament del cavaller amb el drac amb quatre escenes més que inclouen moments anteriors i posteriors al salvament de la princesa. Dels territoris valencians, ens n'ha pervingut un segon conjunt, el *Retable de sant Jordi* de Xèrica<sup>45</sup>, datat cap a la dècada de 1420, que, malgrat les seves dimensions, molt més re-

duïdes que les del moble conservat a Londres, presenta un programa iconogràfic semblant. Al retaule de Xèrica, s'inclouen, com al del *Centenar de la Ploma*, la intervenció de sant Jordi a la batalla del Puig contra els musulmans i un compartiment on la Mare de Déu ordena cavaller el sant mentre uns àngels li calcen els esperons. En tots dos retaules, interessava remarcar el paper de sant Jordi en la protecció dels exèrcits de la Corona d'Aragó i les lluites contra els musulmans, anàleg al de sant Jaume en terres de Castella. El cicle de la lluita contra el drac al retaule de Xèrica es compon de dues escenes, el combat i sant Jordi i la princesa a les portes de la ciutat, amb el drac lligat. El *Retaule de la Mare de Déu i de sant Jordi*, de Lluís Borrassà, d'altra banda, prescindeix de la intervenció de sant Jordi en la història bèl·lica de la Corona d'Aragó i sintetitza la llegenda de la lluita amb el drac amb la mateixa escena que l'atribuït a Martorell, sant Jordi a cavall allancejant el monstre<sup>46</sup>. Malgrat que Grizzard assenyalava una estreta correspondència entre la composició de les escenes dels retaules de Vilafranca i el que suposadament prové del Palau de la Generalitat, la relació és molt genèrica. Les similituds són més clares, però també força imprecises, en el cas de la miniatura de les *Hores del Mariscal Boucicaut*, dedicada al combat de sant Jordi amb el drac, que Post citava com a precedent més directe<sup>47</sup>.

Els quatre compartiments narratius del retaule de Bernat Martorell es van dedicar a la segona (tot i que, com hem vist, més antiga) part de la llegenda, l'enfrontament del sant amb l'autoritat a causa de les seves creences cristianes i el martiri i la mort que va patir (figures 2 a 5). En el compartiment que inaugura aquest cicle, el jove cavaller compareix per defensar la seva fe davant d'una nodrida assemblea de prohoms (figura 2). Segons les diverses fonts textuais conegudes, els podem identificar alternativament com el rei persa Dacià i els setanta monarques que li eren sotmesos, com l'emperador romà Diocleciana i els seus prefectes i procuradors provincials, o bé com Dacià, pretor en temps dels emperadors romans Diocleciana i Maximiana, i la seva cort<sup>48</sup>. Sigui qui sigui, el jutge de sant Jordi és una elegant figura asseguda en un tron coronat per un complex dossier amb traceries calades que, curiosament, no reapareixerà a la pintura de Martorell. Diversos símbols de poder en ressalten l'alta dignitat: el barret ornat per tres corones, el ceptre i l'espasa. El petit gosset blanc adormit als seus peus insisteix en el caràcter aristocràtic del personatge. La resta de cortesans s'abilla també amb gran riquesa. Martorell representa els assistents al judici revestits amb capes ribetejades d'ermíni i altres pells i tocats amb complicats barrets cònics i elaborats turbants, molts dels quals es-

tan decorats amb inscripcions pseudoaràbigues. És evident que, amb aquest recurs, el pintor vol suggerir l'ambient ric i exòtic d'una cort oriental. En aquesta sumptuosa assemblea sobresurten, també, com dèiem en examinar el compartiment central del retaule, les combinacions cromàtiques sofisticades. Els verds, els violats, els roses i els taronges s'harmonitzen amb subtileza en conjunts plens d'encant, i les teles s'enriqueixen amb efectes tornassolats, fins i tot en el cas dels botxins vestits amb parracs que apareixen a les altres tres escenes laterals. Des del seu tron, el jutge assenyalava amb una mà la figura dempeus de sant Jordi, però dirigeix la paraula a un altre personatge, un ancià de llarga barba grisa que s'ha tret el barret en senyal de respecte, però que també porta a la mà una vara de comandament. Serà aquest personatge qui apareixerà a la resta de compartiments dirigint la tortura i l'execució de sant Jordi. A la versió copta, i també als textos catalans, s'esmenta el nom d'alguns dels reis reunits amb el monarca persa Dacià, però aquests no tenen un gran protagonisme en la direcció dels suplicis patits pel sant, més enllà de la intervenció puntual en algun episodi. És possible que, en aquest cas, s'hagi seguit la versió grega considerada «ortodoxa»<sup>49</sup>, on l'emperador Diocleciana, massa enfurismat per replicar a sant Jordi després que aquest intervingués a la sessió del senat per defensar els cristians, demana al cònsol Magnenci, qualificat al text d'amic i confident, que respongui ell a l'arenga del sant.

Cal destacar la composició circular del compartiment, amb els personatges disposats darrere i als costats del tron del jutge, però també a la part davantera de la composició, asseguts en uns bancs i donant, alguns d'ells, l'esquena completament a l'espectador. Aquesta agosarada solució, que aconsegueix crear una certa il·lusió d'espai gràcies a la disposició dels personatges i prescindint gairebé per complet de l'arquitectura i el paisatge, serà emprada habitualment per Martorell al llarg de la seva carrera. Podem citar, per exemple, el judici de sant Pere al *Retaule de sant Pere* de Púbol (Museu d'Art de Girona), contractat el 1437. Sant Jordi, d'altra banda, tot i ser un dels actors principals de l'escena, s'ha representat també pràcticament d'esquena. El seu gest i la seva posició es retroben, no només al *Retaule de sant Pere* ja citat, sinó també a les escenes on Crist compareix davant Pilat incloses a la *Predel·la de la Passió* de la catedral de Barcelona, al *Retaule de sant Vicenç* de Menàrguens (MNAC) o al de *Sant Miquel* de la Pobra de Cérvoles (Museu Diocesà de Tarragona), obres que podem situar en moments diferents de la carrera de Martorell.

Entre la gran diversitat de martiris que es poden escollir del cicle de sant Jordi, alguns dels



quals són d'una crueltat absoluta i recargolada, s'ha triat, per al segon compartiment narratiu, un dels més continguts, la flagel·lació<sup>50</sup> (figura 3). A la passió copta, una de les versions conservades més properes a l'original grec, i a les *Actes* ortodoxes, consta que el sant va ser fuetejat amb nervis de bou<sup>51</sup>, malgrat que al relat aquest martiri passa pràcticament desapercebut entre la tortura amb sandàlies plenes de claus de ferro i l'episodi de l'enfrontament del sant amb el mag Atanasi. L'assotament, per contra, no apareix al relat de la *Llegenda daurada* ni a la seva traducció catalana, les *Vides de sants*, ni tampoc a les versions en català de la passió que hem citat. Ni el *Retaule de la Mare de Déu i de sant Jordi* de Vilafranca del Penedès, ni tampoc el *Retaule del Centenar de la Ploma* o el *Retaule de sant Jordi* de Xèrica no inclouen l'assotament entre els seus compartiments. És, amb tot, una de les escenes més freqüents als retaules hagiogràfics catalans, i, de fet, com sabem gràcies a diverses fonts, una pràctica gairebé ineludible en els ajustaments de l'època. Com en el primer compartiment narratiu, l'espai es construeix gràcies als personatges. En aquest cas, unes sintètiques referències paisatgístiques defineixen un ampli primer terme, on quatre botxins envolten sant Jordi. Aquest primer terme es perllonga cap a la llunyania gràcies a la repetició sistemàtica d'elms intercalats amb llances, barrets i caps velats, que, de fet, defineixen la «línia de l'horitzó».

Les dues escenes restants, a diferència de l'assotament, apareixen en la majoria dels cicles dedicats al màrtir i es refereixen de manera molt similar a les diverses fonts textuais. Al tercer compartiment, sant Jordi és arrossegat per uns cavalls que el portaran fins al lloc on s'esdevindrà el suplici final, la mort per decapitació (figures 4 i 5). El cos pràcticament nu del sant, lligat de mans i peus, dibuixa una línia diagonal a terra que separa un primer pla format per un dels botxins, que transporta una monumental maça i un cistell de vímet amb altres instruments del seu ofici, del seguici de cavallers i soldats que formen la comitiva. A la darrera escena, el cap de sant Jordi rodola per terra mentre la seva ànima és traslladada al cel per un cor de serafins blaus. Només un parell de personatges sembla que són conscients del prodigi, atès que la resta cau abatuda per una terrible tempesta de llamps.

De cara a establir l'ordre de lectura de les escenes, no deixa de ser interessant remarcar com la figura identificable amb Magnenci apareix a les dues primeres escenes —el Judici i la Flagel·lació— vestit amb una llarga roba de brocat amb folre interior d'ermí i un barret amb turbant i un element cònic, i en les dues escenes posteriors —l'arrossegament al martiri i la decapitació— vesteix la mateixa cuirassa i munta el mateix ca-



Figura 6.  
Bernat Martorell, *Mare de Déu amb el Nen i les Virtuts*, potser compartiment cimer del *Retaule de Sant Jordi*, probablement procedent de la capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, cap a 1435. Philadelphia Museum of Art (inventari 759). Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas, clixé G-67178.

vall, amb la mateixa sella ricament decorada. El pintor ha volgut subratllar la continuïtat narrativa de les dues darreres escenes amb recursos subtils: a l'Arrossegament, Magnenci i el seu cavall es representen entrant en el camp pictòric per l'esquerra, amb la part posterior del cavall tallada pel marc, mentre que a la decapitació el mateix cavall queda en part tallat pel marc de la dreta i Magnenci es desploma sobre la gropa, en una violenta torsió.

Amb tota probabilitat, el *Retaule de sant Jordi* es completava amb una predel·la que no s'ha conservat o que, almenys el 1867, quan el retaule es mostrà a l'*Exposición retrospectiva*, no consta en poder de Francesc de Rocabrúna. Però el baró de l'Albi sí que tenia, com hem dit, una taula dedicada a la Mare de Déu que va ser exposada junt amb les taules del sant màrtir. Ja el 2002, Claudie Resson va suggerir que aquesta taula que apareix consignada al catàleg junt amb les peces del *Retaule de sant Jordi*, podia haver constituït el coronament del conjunt, però pensava que es devia haver perdut<sup>52</sup>. Recentment, s'ha proposat identificar la taula de la Verge inclosa al catàleg de l'exposició amb la *Mare de Déu amb el Nen i les virtuts cardinals* conservada al Philadelphia Museum of Art<sup>53</sup> (figura 6). Com recordarem, Grizzard havia pensat que aquesta taula podia provenir del retaule suposadament encarregat

pels diputats per a l'església de Santa Maria de Montsó. El cert, però, és que la informació que ofereix el document de Montsó pel que fa a les característiques de l'obra realitzada per Martorell és molt minsa, i no permet establir clarament la relació amb la taula de la *Mare de Déu i les Virtuts*. En canvi, arguments d'ordre divers, relatius a l'estil, la iconografia i l'estructura material de les taules, sembla que donen versemblança a la hipòtesi de la relació del compartiment marià amb el *Retaule de sant Jordi*.

Va ser Ch. R. Post el primer que va atribuir la taula de la Mare de Déu del Philadelphia Museum of Art a Bernat Martorell. L'historiador nord-americà considerava que podia haver pertangut al retaule dedicat a la Verge que Martorell va contractar, el 1427, amb el gremi dels freners per a l'església de Santa Maria de Jesús de Barcelona<sup>54</sup>. L'adscripció a la primera etapa de Martorell va ser acceptada per Gudiol i Ricart, qui datà la taula entre el 1425 i el 1437 i considerà que, si bé conté encara «elementos arcaizantes», mostra ja una tipologia «netamente martorelliana»<sup>55</sup>. Duran i Sanpere, d'altra banda, proposava, d'una manera prou arbitrària, que la taula de Filadèlfia podia haver estat la mostra «en forma minuciosa i gairebé miniaturada que després podia haver copiat en el cartó» de la vidriera de la casa de la ciutat per la qual rebia un pagament el 2 d'octubre de 1437<sup>56</sup>. És cert que al Saló del Trentenari de la Casa de la Ciutat de Barcelona hi havia dues vidrieres amb les personificacions de les quatre virtuts cardinals, però van ser instal·lades el 1407, importades des de Flandes. Pel que fa a la vidriera encarregada uns quants anys més tard a Martorell, desconeixem quin podia haver estat el seu tema.

En dates més recents, Rosa Alcoy ha defensat una atribució alternativa per a la taula, proposant l'autoria de Joan Antigó, la pintura del qual ens és coneguda gràcies al *Retaule de La Mare de Déu de l'Escala*, conservat encara a l'església del monestir de Sant Esteve de Banyoles<sup>57</sup>. Malgrat certs punts de contacte entre els estils d'Antigó i Martorell, dos pintors, d'altra banda, estrictament contemporanis, en la nostra opinió les figures més ben conservades de la taula de Filadèlfia permeten veure les característiques pròpies de les obres de la primera etapa coneguda de Bernat Martorell. Així, el rostre suaument arrodonit de la Mare de Déu coincideix, com ja va indicar Post, amb el de la princesa de la taula de Chicago, tant en els trets fisonòmics com en l'expressió, la lleugera inclinació del cap i elements accessoris com l'elaborada corona, molt semblant, que porten totes dues. La Mare de Déu i les figures que representen les virtuts cardinals es poden comparar també amb altres obres que, pel seu estil, s'han situat en dates properes al *Retaule de sant*

*Jordi*. És el cas, per exemple, de la figura dempeus del compartiment central del *Retaule de santa Llúcia*, conservat en diverses col·leccions particulars i al MNAC. Probablement els personatges més difícils d'encaixar amb la producció de Martorell són les dues dones que sostenen filacteris a la part inferior del compartiment. L'estranya deformació dels seus rostres i el tractament dels plecs de les robes fan pensar en importants repintades en aquesta zona, però sense fer-ne un examen tècnic és impossible anar més enllà.

Si bé l'opció iconogràfica més freqüent per al compartiment cimer d'un retaule és el calvari, entre la producció de Bernat Martorell hem conservat almenys un retaule hagiogràfic coronat per un compartiment dedicat a la Verge, el *Retaule de sant Vicenç* de Menàrguens, amb una Mare de Déu de la Misericòrdia. El *Retaule del Centenar de la Ploma*, d'altra banda, inclou, en el seu compartiment superior, just sobre l'escena on sant Jordi combat amb el drac, una Mare de Déu acompanyada d'àngels i envoltada d'altres símbols que construeixen una complexa iconografia<sup>58</sup>.

D'altra banda, recordem que el tema de la personificació de les virtuts cardinals té a Barcelona un precedent molt proper a les vidrieres, citades més amunt, de la casa de la Ciutat. Fora de les nostres fronteres, podem al·ludir a cicles tan espectaculars com el que cobreix els murs de la Sala dei Novi del Palazzo Pubblico de Siena, on, cap al 1338-1340, Ambrogio Lorenzetti va reflectir, amb una al·legoria, el Bon i el Mal Govern i els efectes que exerceix sobre la ciutat i els seus habitants. En una de les parets, el Bon Govern, representat com un home madur, apareix rodejat per sis figures femenines que encarnen diverses virtuts o conceptes positius com ara la pau, i acompanyat per la personificació de les tres virtuts teològals<sup>59</sup>. Afegim-hi, d'altra banda, que, en el mateix Palau de la Generalitat, a la façana de la plaça de Sant Jaume, es reprèn, al voltant de 1600, la iconografia de les virtuts, en aquest cas les dues virtuts teològals de la fe i la caritat i les dues cardinals de la justícia i la prudència<sup>60</sup>.

A la taula que atribuïm a Martorell, la Verge prescindeix del tron per seure sobre uns núvols, en una versió de caire transcendent de la Mare de Déu de la Humilitat<sup>61</sup>. A la seva falda seu el Nen, que sosté un llarg filacteri amb escriptura simulada. Aquest atribut no es troba entre els més usuals, i normalment apareix lligat a una fórmula iconogràfica específica que la historiografia ha anomenat, de vegades, la *Vierge à l'encrier*. En els diversos exemples coneguts d'aquest tipus, el Nen escriu o ha escrit en un còdex o filacteri mentre que Maria, de vegades, sosté el tinter. Aquesta iconografia es desenvolupa a finals del segle XIV a l'Europa del nord i,



tot mantenint el caràcter juganer i amable propi del grup de la Verge i el Nen, permet representar Jesús com a encarnació del legislador, el jutge, la saviesa<sup>62</sup>. Només quatre de les sis figures femenines que acompanyen la Verge són clarament identificables com a virtuts gràcies als seus atributs. La Fortalesa porta una espasa i un escut; la Temprança vessa aigua d'un gerro en un altre recipient; la Prudència sosté un mirall i una llanterna, i la Justícia, les tradicionals balances. Les dues figures inferiors porten, com el Nen, llargs filacteris on actualment no hi ha cap text llegible. És probable que es tracti, com en l'exemple anteriorment citat dels murals del Palazzo Pubblico de Siena, de la personificació de conceptes abstractes positius associats al bon govern<sup>63</sup>.

El conjunt del *Retaule de sant Jordi* inclouria, doncs, la història del sant patró de la Diputació del General i un resum visual de les virtuts i les fonts d'inspiració del bon govern, un programa molt adient per a la capella del Palau de la Generalitat. Però, per arribar a una conclusió definitiva sobre la pertinença de la taula de la Mare de Déu al *Retaule de sant Jordi*, és imprescindible realitzar un examen material de totes les peces. En tot cas, cal remarcar que la taula de Filadèlfia és, com les del Louvre i Chicago, de fusta de roure<sup>64</sup>. La utilització d'aquest tipus de fusta, importada normalment de Flandes i procedent dels boscos del Bàltic, no era freqüent a les nostres terres, i va estar sempre lligada a encàrrecs de gran prestigi. Pel que fa a les dimensions, tal com ha arribat fins a nosaltres, la taula del combat de sant Jordi i el drac mesura 155,6 cm x 98,1 cm, malgrat que evidentment ha patit alguna retallada per la part superior (on el cel blau deixa veure nombrosos retocs) i potser també pels costats, especialment per l'esquerre, on manca part de la cua i la pota del cavall<sup>65</sup>. La taula dedicada a la *Mare de Déu i les virtuts cardinals* mesura 154 cm x 107 cm, per consegüent, és lleugerament més ampla que el compartiment de Chicago, però si a aquest hi afegim les parts probablement retallades, podria créixer sense problemes fins a atènyer les mateixes mides. Quant a l'alçada, totes dues taules són pràcticament idèntiques. Amb les dades que en coneixem, no podem establir si en origen la taula de Chicago i la de Filadèlfia eren una mateixa peça, tot i que aquesta hipòtesi sembla poc probable si tenim en compte l'alçada de més de 3 metres que tindria aleshores la peça. D'altra banda, cal tenir present que la taula de Filadèlfia va ser manipulada i s'hi va posar un motlluratge modern que en distorsiona el disseny original. És evident que aquest marc amb tres gablets no es correspon amb les pautes dels retaules catalans de l'època, i en particular amb els de Martorell. Tampoc no és original el colom, emmarcat en un trilòbul que correspon a

aquesta remodelació moderna<sup>66</sup>. La part superior de la taula de Filadèlfia correspondria, doncs, a un probable arc conopial rematat amb un floró, com era habitual. Les taules laterals, d'altra banda, mesuren aproximadament 107 cm x 53 cm (segons la informació proporcionada pel Musée du Louvre), que, sumades, donen un total de 214 cm, als quals caldria afegir com a mínim el camper que, sens dubte, remataria aquests carrers laterals per la part superior. Tenint en compte això, la proporció original entre l'alçada dels carrers laterals i el central estaria dins d'uns paràmetres versemblants. Al conjunt, caldria afegir-hi la predel·la, que, com hem dit, no s'ha conservat, i el guardapols, la peça d'emmarcament que no faltava mai en un retaule català d'aquella època.

Fos quina fos la morfologia original del retaule, el cert és que els compartiments conservats van cridar, ben aviat, l'atenció dels estudiosos. La fantasia que Martorell demostra en la factura d'aquest conjunt, l'interès, inèdit a la pintura catalana anterior, per la reproducció d'una àmplia gamma d'aspectes de la realitat física, com ara el paisatge, els animals o les robes i les armadures dels personatges, i naturalment l'alta qualitat tècnica de les pintures, les situen a l'alçada del millor art europeu del seu moment, i així va ser reconegut. Les quatre taules laterals van ser presentades en societat en dues exposicions pioneres dedicades als primitius flamencs i celebrades el 1902 a Bruges i el 1904 a París. A la primera d'aquestes mostres, es van incloure dins de l'escola d'Avinyó o la Provença<sup>67</sup>. A la segona, es van classificar encara dins de «l'école du midi», però l'autor va tenir l'encert d'assenyalar que les peces provindrien d'una regió «avoissinant l'Espagne», i d'assignar-li una data aproximada al voltant del 1430<sup>68</sup>. És clar que, en l'origen d'aquesta adscripció de les taules catalanes a l'escola francesa, hi ha una pràctica, llavors corrent dels antiquaris, que venien a millor preu les peces de procedència hispànica si les feien passar per franceses o, altres vegades, per italianes. En tot cas, després d'aquestes primeres aproximacions, serà Emile Bertaux qui recuperarà les taules per al context català, gràcies a la seva descoberta del dibuix d'un dels compartiments del retaule que Puiggarí reproduceix als seus estudis d'indumentària, on, recordem, es feia constar que les taules havien pertangut a la família Rocabruna<sup>69</sup>. Bertaux va comunicar el seu descobriment a Sanpere i Miquel, que estudiava el conjunt als dos volums de *Los cuatrocentistas catalanes*, però les apreciacions d'aquest estudiós sobre l'estil i l'autoria del *Retaule de sant Jordi* són extremament oscil·lants i confuses, ja que proposa, primer, una atribució a Martorell i, més tard, a Jaume Huguet, basades, en tots dos casos, en arguments molt febles<sup>70</sup>.

Bertaux, per contra, demostra molta més perspicàcia en dos estudis publicats al 1908 a la *Revue de l'Art*, dins d'una sèrie més àmplia d'articles dedicada als primitius espanyols<sup>71</sup>. En el primer article, Bertaux caracteritza l'anònim «mestre de sant Jordi» com un artista coneixedor de la pintura flamenca. Relaciona, d'una banda, la moda extravagant que vesteixen els personatges de les quatre taules conservades al Louvre amb el món cortesà reflectit a les *Tres Riches Heures* del duc de Berry, i, d'altra banda, el vessant caricaturesc encarnat per les figures dels saigs amb l'interès pels personatges rústecs, còmics o expressius que s'observa a la pintura «francoflamenca» després de Carles V. La relació amb el món francoflamenc arriba fins a tal punt, segons Bertaux, que aquest es pregunta si el mestre no serà un artista vingut del nord. La qüestió obté resposta al segon article, on l'estudi de la taula central conservada a Chicago, i especialment el recurs del relleu de guix, el fa decidir-se per l'autoria catalana. L'historiador ja havia publicat la taula central en un article previ<sup>72</sup>, però sense relacionar-la amb les peces laterals. En aquell primer moment, Bertaux havia considerat la taula de Chicago, llavors conservada a la col·lecció barcelonina de Vidal Ferrer i Soler, com l'obra d'un mestre català «qui connaissait quelque chose de la technique et de l'art des van Eyck», però que per la força i la personalitat de la seva pintura resultava molt més original que Lluís Dalmau, el principal —per mimètic— seguidor de Jan van Eyck a Barcelona. Ara, en aquest segon article, torna a insistir en les relacions amb la miniatura del voltant del 1400, comparant el paisatge de la taula central i el del full del calendari corresponent al mes d'abril de les *Tres Riches Heures*. El fet que, en un primer moment, hagués considerat separatament la taula central i les laterals explica que Bertaux continuï veient una dualitat estilística que ara ens pot semblar arbitrària: «Les volets du retable font penser a Dijon; le grand panneau, à Bruges»<sup>73</sup>. Això el portava a preguntar-se en quina escola caldria localitzar un hipotètic mestre del «mestre de Sant Jordi», un desconegut que hauria estat precursor dels grans fundadors del nou realisme: «Je vois dans le maître inconnu du “Maître de Saint Georges”, non seulement un vague “précurseur des van Eyck”, mais un vrai précurseur du “Maître de Flémalle”»<sup>74</sup>.

Bertaux fa una altra aportació significativa en els dos articles del 1908, en relacionar amb el *Retaule de sant Jordi* unes altres obres que després passaran a constituir el catàleg de Bernat Martorell. Al·ludeix al «tríptic» de santa Llúcia, és a dir, a la taula central i els quatre compartiments narratius que en aquelles dates ja havien estat adquirits per la col·lecció Martin le Roy, considerant que són les pintures més properes a les de

sant Jordi, malgrat que no creu que siguin obra de la mateixa mà. També considera pertanyent al cercle del mestre, però més allunyades del *Retaule de sant Jordi* i tampoc de la mateixa mà que el de Santa Llúcia, unes taules dedicades a santa Eulàlia que llavors pertanyien a la col·lecció Muntadas i actualment es conserven al MNAC. Bertaux qualifica l'autor d'aquestes darreres peces de «peintre timide» i crida l'atenció sobre la distància entre els enèrgics i expressius personatges del *Retaule de sant Jordi* i els botxins «à mine de sacristains» que torturen santa Eulàlia<sup>75</sup>.

Certament, el *Retaule de sant Jordi*, que Bertaux qualifica d'obra «étrange et puissante», sobresurt dins de la producció de Martorell, malgrat l'existència d'altres conjunts molt notables. L'artista porta aquí al límit la seva capacitat d'inventiva, tot i que, com assenyala el mateix Bertaux, resta presoner de les convencions del gòtic internacional. Així, si bé s'ocupa, per exemple, de caracteritzar individualment cadascun dels personatges que apareixen a primer pla, variant la indumentària i les expressions i insistint en les diferències entre els elegants cortesans i els grotescos botxins vestits amb robes esparracades, no té empatx a repetir monòtonament fileres de caps i caps coberts amb vels blancs quan ha de suggerir una gran multitud. És capaç, també, de mostrar un considerable interès per la representació del paisatge al compartiment central del retaule i d'emprar, als compartiments laterals, un fons d'or, amb la qual cosa eludeix quasi per complet qualsevol referència espacial.

També Josep Gudiol Ricart, a la monografia de 1959, subratlla aquesta oscil·lació entre naturalisme i fórmula arcaïtzant que caracteritza la pintura de Martorell, indicant, això no obstant, la distància que el separa de la primera generació del gòtic internacional català. Així, comparant-lo amb Borrassà, observa que «a una pintura de superfícies ha sucedido otra de modelado de volúmenes a ritmo vivo». Sorprenentment, pensa que alguns detalls de les escenes del *Retaule de sant Jordi* podrien revelar la participació de qui ell considera deixeble de Martorell, el pintor lleidatà Jaume Ferrer<sup>76</sup>. Bernat Martorell i Jaume Ferrer van coincidir a Lleida, mentre el primer treballava en la renovació de la policromia del retaule major de la Seu Vella<sup>77</sup>, i és cert que Martorell pogué influir sobre el pintor lleidatà, però aquest darrer va ser un artista autònom, amb el seu propi taller i un estil reconeixedor i ben diferent del de Martorell. D'altra banda, cal aclarir que, segons indiquen els documents, Jaume Ferrer no va col·laborar en la pintura del retaule de la Seu, com sovint s'ha dit, sinó que es va limitar a realitzar una visura de la feina feta<sup>78</sup>.

La possibilitat de la participació de Jaume Ferrer al *Retaule de sant Jordi* no ha estat re-

presa per cap autor, malgrat que altres historiadors han suggerit la presència de col·laboradors al *Retaule de sant Jordi*. És el cas de Joaquín Yarza, que hi distingia dues mans, la del pintor barceloní i una segona d'estretament relacionada tant amb Gonçal Peris com amb el mestre del *Retaule del Centenar de la Ploma*<sup>79</sup>. Més tard, el mateix historiador especificava que l'activitat d'aquest segon mestre, bon coneixedor de l'ambient artístic d'on va sorgir el retaule valencià, es detectaria especialment a les taules laterals<sup>80</sup>. A parer nostre, el *Retaule de sant Jordi* de Martorell és una obra essencialment unitària i autògrafa on l'activitat del taller degué limitar-se a tasques subsidiàries estretament controlades pel mestre. D'altra banda, no sabem veure en aquest retaule cap ingredient concret que ens remeti directament a Marçal de Sas o a algun dels pintors valencians que, com Gonçal Peris, es formaren en aquella conjuntura de l'entorn de 1400, on convergiren les poderoses personalitats del nòrdic Marçal de Sas i de l'italià Starnina. No descartarem que Martorell hagués viatjat a la ciutat de València, però si hagués estat així, aquesta hipotètica experiència hauria tingut un reflex superficial i episòdic en la seva obra. Tampoc no sembla haver estat determinant per a Martorell el coneixement que, òbviament, tindria de la producció catalana de Guerau Gener, un dels principals mediadors entre València i Barcelona en el tombant dels segles xiv i xv.

El *Retaule de sant Jordi* ens enfronta també al problema de la cronologia i de la seqüència evolutiva de Martorell. Com hem recordat, tant Henri Bouchot —quan va catalogar les taules laterals amb motiu de l'exposició dels primitius francesos de 1904— com després Bertaux —en els seus articles monogràfics sobre els primitius espanyols— proposaren per a les peces d'aquest conjunt una datació al voltant de 1430 que encara podríem acceptar perfectament com a plausible, si no haguéssim de prendre en consideració la cronologia de la construcció de la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat, des del moment que acceptem la hipòtesi de Grizzard sobre la procedència originària del *Retaule de sant Jordi*. Grizzard, i altres historiadors després d'ella, suposen que el retaule s'hauria encarregat quan la capella estava enllestida —és a dir, a mitjan 1434— o poc després, i, en tot cas, com va notar Ainaud, abans del 12 de juny del 1437, quan el retaule dels diputats és posat com a model en el contracte del retaule dels sabaters. Dins d'aquesta forquilla temporal, tendim, per part nostra, a situar el *Retaule de sant Jordi* en les dates més primerenques possible, sense descartar la possibilitat que els diputats encarreguessin la feina a Martorell abans de la conclusió de les obres arquitectòniques de la capella. Així es jus-

tificaria millor la notable evolució estilística que separa el retaule de la Generalitat de les obres de Martorell que hem de situar al voltant de 1440, com el retaule ben documentat de Púbol.

## Els brodats del frontal i del tern de Sant Jordi

És prou evident que Bernat Martorell fou sobretot un pintor de retaules, però al llarg de la seva carrera també va assumir unes altres feines pròpies del seu ofici. Amb un biaix característic de la crítica moderna, els historiadors de l'art solen qualificar de «menors» aquestes diverses tasques de policromia, per bé que algunes vegades es tractava d'encàrrecs importants si tenim en compte el preu que suposaven i els guanys que podien reportar al mestre. L'any 1441, com ja hem dit, Martorell s'encarregà, junt amb el seu taller, de la renovació de la policromia del retaule major de la Seu Vella de Lleida, tasca per la qual rebé una remuneració considerable<sup>81</sup>. Però encara hi havia uns altres àmbits, diferents de la retaulística, en els quals un pintor de la categoria de Martorell podia exhibir el seu talent artístic en l'accepció més alta. Ja hem vist, en aquest sentit, que fou també un il·luminador subtil, com ho acredita el *Saltiri i llibre d'hores*. Afegim-hi ara que, com altres pintors del seu temps, també va proporcionar patrons pictòrics per a la confecció de vitralls i de brodats. Sigui quin sigui el preu que cobrava per aquesta mena d'encàrrecs —de vegades podia ser modest—, és clar que, des d'una perspectiva artística, tampoc no els podem considerar menors, ja que els seus continguts figuratius exigien la mateixa capacitat per a la invenció, el dibuix i la composició que era necessària per pintar un retaule o il·luminar un llibre.

Tot indica que, a l'època de Martorell, la tècnica del vitrall pictòric encara era poc arrelada a Catalunya, la qual cosa comportava que s'hagués de recórrer habitualment als serveis dels mestres de vitralls immigrants —procedents del nord de França o dels Països Baixos— o bé fer directament els encàrrecs a l'estranger, sobretot a Flandes. Tant en un cas com en l'altre, el talent artesà d'aquests mestres de vidrieres estrangers es podia posar al servei de les invencions pictòriques dels artistes locals. Els diputats del General de Catalunya, per exemple, confiaren la confecció d'unes vidrieres per a la Cambra del Consell a un mestre originari d'Anvers, al comtat de Flandes, anomenat Joan Roure (el seu nom ens ha pervingut catalanitzat d'aquesta manera), que aleshores residia a Barcelona i que hagué de treballar a partir dels cartons del pintor Lluc Borrassà, l'antic esclau i deixeble de Lluís Borrassà. Tant el mestre de vidrieres com el pintor reberen sengles

pagaments per aquesta tasca el 15 de desembre de 1427<sup>82</sup>. Altres vegades, com hem dit, els patrons pictòrics proporcionats per un pintor local es podien enviar a Flandes perquè s'hi fabriqués la vidriera. Així, el 2 d'octubre de 1437, els consellers de Barcelona pagaren 8 lliures, 18 sous i 6 diners a Bernat Martorell per haver dibuixat una mostra o patró que s'havia tramès a Flandes per fer una vidriera destinada a la Sala del Trentenari<sup>83</sup>. Més amunt ja hem vist que el 16 de gener de 1439 els diputats del General de Catalunya pagaren al nostre pintor 2 lliures i 4 sous corresponents al model per a una vidriera de l'oficina del regent de comptes. Aquest patró l'havia de plasmar en vitralls Antoni Tomàs, el mestre de Tolosa que poc abans havia fabricat la gran vidriera dels apòstols de la catedral de Girona<sup>84</sup>. Cap d'aquests vitralls de la Casa de la Ciutat o de la Casa de la Diputació no ens han pervingut.

Abans de passar a parlar dels brodat, assenyalarem que, malgrat que ens en manqui l'evidència documental, no és impossible que en algun moment Martorell, com sabem que van fer altres pintors catalans del segle xv, també hagués proporcionat models per teixir tapissos de *haute lisse* —o *draps de ras*, segons se solien anomenar en català, pel fet que aquesta indústria s'havia desenvolupat principalment a la ciutat d'Arràs. Poc després de la mort del nostre pintor, concretament el mes de novembre de 1453, els diputats del General van pagar als pintors Miquel Nadal i «Joan Huguet» —tothom pensa que es tracta en realitat del cèlebre Jaume Huguet— els tres cartons —dos de Nadal i un d'Huguet— que havien de servir per teixir sengles tapissos a Arràs, dedicats a la llegenda de Sant Jordi. Segons podem deduir a partir d'altres documents posteriors, els tapissos, malauradament no conservats, es degueren enllestir a la capital de l'Artois entre 1454 i 1457<sup>85</sup>. Tanmateix, aquests no foren els únics tapissos teixits a Arràs, al segle xv, per al Palau de la Generalitat. Poc abans que es decidís la construcció de la capella de Sant Jordi, els diputats ja havien encarregat la confecció de dos tapissos dedicats igualment a la història de Sant Jordi, més quatre bancals. Els primers havien de servir per empal·liar la façana principal del palau «en les festes de Corpus Christi e de Sent Jordi e altres festes e diverses sollempnitats», mentre els bancals s'utilitzarien per empal·liar i cobrir «los banchs o padriços de la dita Casa». El 26 de febrer de 1431, els diputats van satisfer l'import d'aquests tapissos al mercader català Bartomeu Tàrraga, que, per compte del General, els havia fet teixir a Arràs<sup>86</sup>. En aquest cas, no sabem quin o quins pintors foren encarregats de proporcionar els patrons pictòrics necessaris per teixir els dos *draps de ras* historiat i eventualment els bancals, que tampoc no s'han conservat. No

podem, doncs, descartar que per fer aquesta tasca s'hagués recorregut ja a Bernat Martorell, el pintor al qual, al cap de pocs anys, es confiaria versemblantment la pintura del retaule de la capella de Sant Jordi. Si hagués estat així, la feina del nostre pintor com a autor de cartons per a tapissos hauria pogut servir per demostrar la seva competència i així aplanar el camí a l'encàrrec posterior, tan rellevant, del retaule.

La gran producció de tapissos de *haute lisse* a l'Europa del segle xv estigué, com és prou sabut, centrada, en primer lloc, a la ciutat d'Arràs i, després, successivament, a Tournai i a Brusel·les. Alguns dels mestres *hautelisseurs* formats en aquests centres anaren, també, a treballar a diferents corts i ciutats europees, des de París fins a Bohèmia o a les corts i ciutats república italianes. En el cas dels estats de la Corona d'Aragó, tenim més aviat poques notícies sobre la immigració i l'activitat de mestres de draps de ras<sup>87</sup>. Però és evident que aquestes aportacions no foren en cap cas suficients per generar una veritable tradició arrelada en alguna de les capitals de la Corona d'Aragó.

Les notícies més destacades, en temps de Bernat Martorell, fan referència a Guillaume au Vaissel, el mestre marxant *hautelisseur* d'Arràs que va prestar diversos serveis al rei Alfons el Magnànim, com a mínim entre 1431 i 1434<sup>88</sup>. Dins d'aquest període, el mestre sembla haver fet més d'un viatge entre Arràs i la Corona d'Aragó, i els documents coneguts, certament insuficients, no ens permeten saber si va arribar a instal·lar temporalment un veritable taller a Barcelona o a València. En tot cas, els darrers encàrrecs documentats del rei al mestre preveien que els tapissos es teixirien a Arràs i que Guillaume au Vaissel cercaria el pintor o els pintors que haurien de proporcionar els patrons —per a la qual cosa imaginem que s'acudiria a algun dels pintors de Tournai, de Bruges o d'algun altre centre dels Països Baixos. No cal dir que, com ocorregué en el cas dels manuscrits il·luminats, també els tapissos importats d'Arràs o de Tournai foren un dels principals vehicles que asseguraren la difusió dels corrents de la pintura francoflamenca i flamenca a la resta dels països europeus, inclosa la Corona d'Aragó.

Podem afirmar, sense gaire por d'equivocar-nos, que la situació fou molt diferent en l'àmbit del brodat i dels brodadors, tot i que aquest tema encara no s'ha estudiat adequadament a Catalunya. A diferència del que ocorria en el cas del tapís de *haute lisse*, que durant molt de temps fou l'especialitat d'un centre de producció determinat —és a dir, d'Arràs— el brodat era naturalment una especialitat difosa que disposava de tradicions locals tan importants com l'anglesa —l'*opus anglicanum* va dominar l'Eu-



ropa occidental durant els segles XIII i XIV —, com la toscana — floreixent en el segle XIV i encara en el segle XV — o la dels Països Baixos, sobretot del Brabant. Pel que fa a Catalunya, la documentació coneguda permet intuir la rellevància que, al voltant del 1400, hi degué tenir la contribució dels brodadors procedents dels antics Països Baixos — especialment, però no exclusivament, del Brabant — i la presumible influència que exercien sobre els brodadors autòctons. Una vegada més, aquesta aportació dels brodadors nòrdics coincidia amb el moment de la difusió a Catalunya de les variants franceses i neerlandeses del gòtic internacional, i de fet pogué ser-ne un dels agents.

L'any 1388, el rei Joan I d'Aragó tenia al seu servei tres brodadors del Brabant «qui son fort bons e aptes», els quals li recomanaren un pintor aleshores resident a París, *Jaco Cuno* o *Couno*, que s'ha proposat d'identificar amb el cèlebre i enigmàtic Jacques Coene, el pintor de Bruges documentat a París l'any 1398 i que l'any següent viatja a Milà per assessorar la construcció de la catedral<sup>89</sup>. El rei va ordenar insistentment al seu ambaixador a París, el vescomte de Roda, Ramon de Perellós, que fes venir el pintor a la seva cort, però no sabem si això va arribar a succeir. D'altra banda, la correspondència de Joan I no ens dona a conèixer el nom dels tres brodadors brabançons que treballaren al seu servei. Però potser caldria recordar que poc després, l'any 1390, estan documentats tres brodadors «d'Alamania» que podrien estar treballant en societat, Gerardus Vriese (Vrieze?), Matheus Sevanien i Andreas Viclart<sup>90</sup>. No cal recordar que els brabançons, que parlaven una llengua germànica i procedien de l'Imperi, sovint eren qualificats com a *alemanys* en la documentació catalana de l'època. Més tard, el 1427, treballaven a Barcelona dos nous brodadors brabançons, Llorenç Erbol i Joan Till (o Til)<sup>91</sup> — aquest darrer mort l'any 1441 a la mateixa capital catalana<sup>92</sup>. De la diòcesi d'Utrecht, segurament d'Alkmaar, als Països Baixos del Nord, procedia en canvi el brodador Nicolau Alchmar, documentat a Barcelona l'any 1416<sup>93</sup>. D'altra banda, sembla gairebé segur que era flamenc el mestre Jaume Copí, documentat regularment entre 1360 i 1415, amb una llarga trajectòria al servei de Pere el Cerimoniós, dels seus fills, els reis Joan i Martí, i de la reina Violant de Bar<sup>94</sup>. En un altre lloc, hem acceptat la hipòtesi que el cèlebre *Frontal de Crist i els Evangelistes* procedent del monestir de Sant Joan de les Abadesses, donat al voltant de 1400 per l'abat Arnau de Vilalba, podria ser obra d'un taller de brodadors brabançons instal·lat a Barcelona, i que les mateixes mostres pictòriques que hi hauria al darrere de les seves extraordinàries figures brodades es poden relacionar d'alguna manera — com han suggerit Émile Bertaux, Mi-

llard Meiss i Willibald Sauerländer — amb l'estil d'André Beauneveu, l'escultor i pintor que va treballar, entre altres patrons, per al rei Carles V de França, per al comte de Flandes, Louis de Mâle, i per a Jean de France, el duc de Berry<sup>95</sup>.

Ara bé, al costat d'aquesta contribució dels brodadors immigrants, es desenvolupà a Catalunya una tradició autòctona que es degué enfortir progressivament i degué assolir un notable grau de plenitud al voltant del terç central del segle XV. Són bastants els brodadors catalans documentats al segle XV, però n'hi ha alguns que destaquen entre els altres per la dimensió i l'ambició de la seva producció. Aquest és el cas d'una nissaga de brodadors com els Sadurní, que s'inicia amb Miquel Sadurní (documentat els anys 1403-1454) i continua amb els seus dos fills, Antoni (documentat els anys 1446-1494) i Francesc (documentat els anys 1446-1473; ja difunt el 21 de desembre de 1475)<sup>96</sup>. També degué estar al capdavant d'un important taller, a la mateixa època, el mestre brodador Gabriel Brunet (documentat els anys 1433-1480), si hem de jutjar per la documentació coneguda. Com tot seguit veurem, Bernat Martorell va proporcionar models pictòrics tant per a aquest darrer com per als Sadurní, si més no per a Antoni Sadurní.

Les vestidures i els paraments litúrgics foren, per descomptat, el gènere sumptuari principal que propiciava la col·laboració dels pintors i els brodadors en or i seda. Pel que fa a Martorell, tenim una primera notícia referida als ornaments d'una capa. Es tracta d'una àpoca del 20 de setembre de 1437, on consta que el pintor cobra 77 sous que el difunt prevere Bartomeu Collell, beneficiat de la catedral de Barcelona i també del monestir de Pedralbes, li devia per haver pintat la fressadura d'una capa amb la caputxa o el caperó corresponent («[...] septuaginta septem solidos quos michi dictus deffunctus debebat eo quia depinxi quandam fressaduram unius cape cum eius capucio vel capero»)<sup>97</sup>. Mary Grizzard interpreta que, en aquest cas, Martorell hauria pintat directament sobre el teixit, com sembla desprendre's d'una lectura literal del text, però, per part nostra, no voldríem descartar la possibilitat que es tractés de mostres per ser brodades. Es recordarà que Bartomeu Collell, actuant com a procurador de l'abadessa i la comunitat de monges de Pedralbes, va ser qui havia signat amb Bernat Martorell, l'any 1427, les capitulacions sobre la fàbrica d'un retaule destinat al cor alt d'aquell monestir<sup>98</sup>.

Tenim un altre cas, més ben documentat, en què Bernat Martorell aportà uns patrons pictòrics que foren brodats per Gabriel Brunet. El 3 de desembre de 1438, l'esmentat brodador, ciutadà de Barcelona, va signar amb els cònsols del gremi dels argenters, Bernat Blasco i Pascasi Muntanyola, unes capitulacions sobre la confecció



Figura 7.  
Antoni Sadurní (brodats) i Bernat Martorell (model pictòric), *Frontal de Sant Jordi*, capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, 1450-1451. Després de la restauració de 2009. (Fotografia: Museu Nacional d'Art de Catalunya. J. Calveras, M. Mérida i J. Sagristà.)

dels paraments brodats per a una casulla i dues dalmàtiques<sup>99</sup>. La fressadura de la casulla, brodada amb or i seda, havia de contenir cinc històries de sant Eloi, el patró dels argenters, i els senyals del gremi («Ço és una fressadura de casulla molt bella brodada de or e de seda ab cinch ystorias de sent Aloy ço es tres detrás e dues devant ab senyals de cetres e pitxers»), segons la mostra que els cònsols havien lliurat —o lliurarien?— al pintor («aquestes obres Gabriel haie a ffer segons la orda de la mostra e mesura deboxada e per los dits cònsols al dit Gabriel liurada»). Pel que fa a les dues dalmàtiques, s'estipulava el brodat dels paraments del davant i del darrere, cadascun amb una història de sant Eloi —per tant, interpretem, quatre històries en total— i dels ornaments de les mànigues i dels collars («Item més peraments de dues daumatiques [...] devant et detrás ed en cascun perament haia[?] una ystoria de sent Aloy segons los pactes se concorderan. Et manegues de las dites daumatiques brodades et faxades de fil d'or e brodades de motas. Item dos collars de las dites daumatiques que sien brodats del obratge de las dites manegues»). En els paraments i collars, s'hi afegia, hi havia d'haver també els senyals de cetres i pitxers. Per aquest conjunt de brodats, Gabriel Brunet rebria la quantitat de dos-cents florins d'or d'Aragó, pagadors en diversos terminis. També interessa recollir que els cònsols dels argenters exigien al brodat que els patrons o models («la mostra de la dita obra») els havien de ser restituïts un cop enllestits els brodats. L'any següent, el dia 4 d'octubre, els mateixos cònsols, Bernat Blasco i Pascasi Muntanyola, van pagar a Bernat Martorell la quantitat de 7 lliures i 14 sous per la mostra d'uns paraments i una fressadura d'uns induments litúrgics de la confraria de Sant Eloi dels Argenters («racione et pro mostra cuiusdam paramenti unius fresetura facta pro quibusdam vestimentis fiendis ad opus

dicte confratrie»)<sup>100</sup>. Mary Grizzard ja apuntava que hi podia haver alguna relació entre aquests encàrrecs al brodat Gabriel Brunet i al pintor Bernat Martorell. Després de rellegir els documents, estem segurs que no pot ser altrament: el pintor va proporcionar les mostres per a la fressadura i la resta de paraments que el brodat havia de fer per a les vestidures litúrgiques de la confraria dels argenters. No conservem, o no hem identificat fins ara, ni aquest conjunt ni cap altra obra brodada per Gabriel Brunet. Només podem insistir que, si hem de jutjar per la documentació, havia de ser un dels mestres més prestigiosos a la Barcelona del seu temps.

Si la feina de Martorell i de Brunet per als argenters està documentada però no es conserva, ara hem de discutir un altre cas en què la contribució de Martorell no està documentada, però es pot presumir a partir de l'anàlisi estilística d'un conjunt de brodats excepcionals<sup>101</sup>. Més amunt, hem avançat que el cèlebre *Frontal de sant Jordi* (1450-1451) de la capella del Palau de la Generalitat (figura 7), obra ben documentada del brodat Antoni Sadurní, ha estat relacionat amb Bernat Martorell pel que fa a la composició pictòrica. Per part nostra, creiem que el frontal és, en efecte, una obra mestra del tàndem Martorell-Sadurní, però estem igualment persuadits que Martorell és l'autor de les mostres que hi hauria al darrere dels brodats amb escenes figuratives del tern de la mateixa capella de Sant Jordi, integrat per una capa pluvial, dues dalmàtiques i una casulla, a més dels dos collarins, dues estoles i tres maniples. Com que això obre una nova i interessantíssima perspectiva, pagarà la pena que aborem la qüestió amb detall, tant pel que fa a la documentació com a la crítica artística.

La primera notícia que es pot relacionar amb el tern és un albarà del 16 de novembre de 1443 pel qual sabem que els diputats —en aquest mo-

ment eren l'abat de Montserrat, el cavaller Arnau de Biure i Bernat Çapila, ciutadà de Barcelona — compraren al mercader florentí Vanni Ruccellai («Vanni Rossellay»), per un preu total de 462 lliures, catorze canes de vellut vermell brocat d'or per confeccionar una casulla, una capa i altres paraments litúrgics per al servei de la capella del Palau de la Generalitat («XIII canes de vellut vellutat carmesí brocat d'or que a raó de XXXIII lliures per cana de vos havem comprat per casulla, capa e altres paraments a obs de la capella de la Deputació del dit General»)¹⁰². Més endavant, els diputats — ara eren el canonge Jaume de Cardona, ardiaca del Vallès, el cavaller Bernat Çalbà i Bernat Riembau, burgès de Perpinyà — autoritzaren, mitjançant una altra cautela datada el 14 d'agost de 1444, el pagament al mateix Vanni Ruccellai de 52 lliures i 9 diners que se li devien pel preu d'una peça d'atzeytoní ras de color verd, de 22 canes i 5 pams, per folrar les casulles, les dalmàtiques i altres paraments de la mateixa capella («una peça d'atzaytoní ras de color vert qui tire XXII canes v palms de vos comprada a raó de XXXVI sous la cana per forrar casulles, dalmàtiques e altres paraments de la Capella [...]»)¹⁰³.

En efecte, és amb aquestes teles de luxe — el vellut vermell brocat d'or i l'atzeytoní verd — que es van confeccionar la capa, les dues dalmàtiques i la casulla que conformen l'esplèndid tern de la capella de Sant Jordi. L'inventari del Palau de la Generalitat dreçat l'any 1499 descriu de la manera següent aquests paraments litúrgics: «Item una capa de dos brocats vellut carmesí en lo fres de la qual ha molts senyals del General / Item una casulla del propdit brocat ab les armes del General e folrada de tela verda / Item una tovallola de brocat vellut carmesí folrada de setí vert ab flochs d'or e de seda verda en lo cap de la qual per lo faristol del Evangeli [sic] / Item dues dalmàtiques de brocat vellut carmesí ab sennals del General folrades de setí vert e quiscuna ab son collar folrats de setí vert ab los matexos sennals les quals servexen per diacha et sotsdiaca / Item dues stoles del matex brocat carmesí folrades de setí vert ab los flochs o caps de or e seda verda»¹⁰⁴. A l'inventari més parcial de l'any 1512, no hi apareixen aquestes peces que, en canvi, es tornen a descriure al de 1514 en unes partides copiades literalment del text de 1499.

El que sorprèn és que ni l'any 1499 ni el 1514 no es faci cap esment dels brodats amb escenes narratives que ornin les vestidures litúrgiques, és a dir, la fressadura i el caputxó de la capa, l'escapulari de la casulla i els guarniments dels faldons del davant i el darrere de les dalmàtiques. Com tot seguit veurem amb més precisió, caldrà distingir entre els brodats quatrecentistes, que pel seu estil poden situar-se perfectament a l'època en què es van adquirir els teixits de luxe a Vanni

Ruccellai, i els afegits més tardans, que presenten una factura diferent i corresponen a una remodelació del segle XVI. Aquesta manipulació cincenista, que suposà la mutilació en alguns llocs dels brodats originals, es portà a terme en un moment posterior a 1514, data del darrer dels inventaris esmentats, segons podem deduir a partir de l'anàlisi estilística. Però el silenci dels inventaris sobre els brodats quatrecentistes continua plantejant un interrogant que té en principi dues solucions: o bé hem d'admetre que senzillament es passaren per alt, o bé que no foren confeccionats en origen per a les peces d'aquest tern, i que es reutilitzaren per ornar-lo en una data relativament avançada del segle XVI. Aquesta segona opció, tanmateix, sembla que crea més problemes que no pas en resol, ja que difícilment es podrien haver elaborat per a una finalitat que no fos la d'ornar un altre tern, i els inventaris de 1499, 1512 i 1514 no registren cap altre conjunt de vestidures litúrgiques amb brodats com aquests.

Estem més ben informats sobre l'encàrrec de l'esplèndid *Frontal de Sant Jordi*. El 16 de març de 1450, els diputats van deliberar que s'encarregués al brogador Antoni Sadurní un pali o frontal per a la capella: «Deliberarunt quod fiat pallium ad opus altaris capelle iuxta la mostra per Anthonium Saturnini brodatorem iuxta capitula ordinata»¹⁰⁵. Segons la lectura que Josep Maria Madurell feia del document, Sadurní seria l'autor de la mostra, però resulta difícil d'acceptar que aquesta l'aportés el mateix brogador i no pas un pintor. Al cap de poc més d'un any, Antoni Sadurní ja havia enllestit el frontal. Ho sabem perquè el 13 de maig de 1451 aquest fou estimat en 1.552 florins d'or d'Aragó i 3 sous pels pèrits Bernat Lleopard i Jaume Palau, argenteres, Gabriel Brunet, Joan Peris i Salvador Guerau, brodadors, i Guillem Talarn i Jaume Vergós, pintors. Aquesta taxació incloïa tant els fils d'or i de seda com el treball, però, curiosament, se n'excepuaven alguns elements («extimaverant dictum pallium inter filum auri cirici sive cirica et labores manum et alias res que in dicto pallio sunt exceptis bullis et xapis caballi et capite corrigie domicelle que in dicto palio sunt ad mille quingegentos quinquaginta duos florenos aurio de Aragonia et tres solidos barchinonensis»)¹⁰⁶. En el citat inventari de l'any 1499, hi podem identificar sense problemes el frontal que havia brodat, cinquanta anys abans, Antoni Sadurní: «hun pali molt bell brodat de fil d'or e de argent e de seda ab la ymage de sant Jordi qui mata lo drach e es la ystoria com restaure la filla del rey, son les dites ymages embotides ab frange tot entorn de fil d'or ab alguns senyals del General»¹⁰⁷. Diguem de passada que, a continuació, es descriu un altre frontal amb un sant Jordi matant el drac, guardat a la mateixa caixa: «Item hun altre pali de vellut



carmesí ab la ymatge de sant Jordi qui mata lo drach feta de brodadura de fil de argent folrat de tela verda». En aquest cas, doncs, la imatge o escena brodada no ocuparia tota la superfície del frontal, sinó que estaria aplicada sobre un fons de vellut vermell. L'inventari de 1514 copia, sense canvis, les mateixes descripcions.

És indubtable que Antoni Sadurní era un dels brodadors més reputats de Barcelona, si no és que era el primer, i la seva relació privilegiada amb la Diputació del General va continuar, perquè el 3 de març de 1458 els diputats li concediren el càrrec de «brodador del General»<sup>108</sup>. Resulta temptador posar en paral·lel aquesta experiència amb la de Bernat Martorell, sens dubte el principal pintor de la seva generació a Barcelona, que degué pintar la seva obra mestra, el *Retaule de sant Jordi*, per a la capella de la Casa del General, i que fou nomenat alguns anys després —el 1440 com ja hem recordat— per al càrrec de «pintor e banderer» de la Diputació del General. Abans que es donessin a conèixer els documents de 1450-1451 que aclareixen l'autoria del frontal pel que fa al brodat, Josep Puiggarí ja intuïa, segurament amb bastant d'encert, que el nomenament d'Antoni Sadurní com a brodador del General degué ser el premi a algun treball notable com ara els brodats del tern i del frontal de sant Jordi<sup>109</sup>. Tanmateix, aquesta proposta de Puiggarí no fou acceptada d'una manera unànime pels historiadors. La qüestió havia de quedar parcialment resolta amb la publicació, el 1946, per part de Josep Maria Madurell, dels documents referents a l'encàrrec i a la taxació del frontal<sup>110</sup>, però han subsistit diversos interrogants per resoldre. L'opinió dels historiadors s'ha dividit, en primer lloc, entre els qui han tractat del frontal i del tern —amb els seus paraments brodats— com un conjunt unitari i els qui han ignorat —si bé mai o quasi mai no han contradit explícitament— aquesta unitat. És lògic que aquells qui han acceptat la coherència del frontal i el tern hagin estat també més predisposats a admetre, ni que sigui com a prudent hipòtesi, l'atribució dels brodats del tern al mateix Antoni Sadurní. Però en el cas dels brodats del tern, gairebé mai no s'ha distingit correctament el que correspon al segle xv i el que correspon a la remodelació del segle xvi. El desenfocament que d'això s'ha seguit es pot il·lustrar amb les observacions de Duran i Sanpere. En efecte, a la vegada que confirmava la «unitat de tema» del frontal i els brodats del tern, la qual cosa l'induïa en principi a creure que tots els brodats foren projectats al mateix temps, l'autor arribava a la conclusió que les peces no podien ser contemporànies: si el frontal «correspon plenament a l'estil del segle xv», en canvi «els altres brodats revelen una altra mà i tenen aspecte d'ésser obra

de la primera meitat del segle xvi, amb alguns elements plenament renaixentistes»<sup>111</sup>.

En el cas del frontal, que ha gaudit d'una fortuna crítica superior a la del tern, també s'ha plantejat —com ja hem avançat més amunt— la qüestió del patró pictòric a partir del qual hauria treballat el brodador. Descartada la idea que Sadurní fos l'autor de la mostra, ens cal discutir la connexió que s'ha apuntat amb l'estil de Bernat Martorell. Fins avui, els historiadors que admeten aquesta relació s'han dividit entre els qui, amb més o menys convicció, creuen que el brodador va treballar a partir d'un cartó de Martorell —que sapiguem fou Frederic-Pau Verrié el primer que ho va suggerir<sup>112</sup>—, i els qui apunten només que la composició pictòrica del frontal està inspirada en el compartiment principal del *Retaule de sant Jordi* de Martorell<sup>113</sup>. Val a dir, però, que el problema mai no ha estat discutit amb rigor ni extensió. Ja hem avançat que, per a nosaltres, tant el frontal com els brodats quatrecentistes del tern són perfectament coherents amb l'estil pictòric de Martorell i també ens sembla molt probable que els brodats del tern fossin, com els del frontal, obra d'Antoni Sadurní o del taller familiar dels Sadurní<sup>114</sup>.

En tot cas, és evident que, per fer una lectura correcta dels brodats quatrecentistes, caldrà descriure adequadament les mutilacions, manipulacions i afegits que s'hi van fer en moments més tardans. Per part nostra, no només volem recuperar la idea que el frontal i el tern conformen un mateix programa iconogràfic, sinó també provar que darrere de tot el cicle hi ha el talent pictòric de Bernat Martorell. El nostre pintor, doncs, hauria abordat dues vegades la llegenda de Sant Jordi, primer amb el retaule destinat plausiblement a la mateixa capella del Palau de la Generalitat, i cap al final de la seva carrera amb les mostres per als brodats. És clar que això ens invita a desenvolupar l'anàlisi comparativa corresponent, no només pel que fa a la iconografia, sinó també a l'estil.

El frontal brodat reproduïx exactament el mateix moment escollit per Martorell per al compartiment central del *Retaule de sant Jordi*. El cavaller sosté amb la mà esquerra les regnes del cavall mentre amb la dreta enarbora la llança i amenaça la gola oberta del drac. Si bé el format del frontal, horitzontal en comptes de vertical, condiciona fins a cert punt la composició, el brodat inclou tots els elements que caracteritzen la pintura conservada a Chicago. Els integrants del grup principal, sant Jordi, el drac i la princesa i el be, destinats al sacrifici, estableixen entre ells relacions anàlogues a les que s'observen a la pintura. Així, la princesa apareix agenollada i lleugerament apartada del centre de la composició, a la vora de la cova del drac. Aquest darrer, d'altra



banda, s'ha representat, com a la pintura, fregant amb els seus ullals la pota del cavall del sant. El monstre ha perdut, entre la taula de Chicago i el brodat de Barcelona, les ales de ratpenat, però el cap i l'expressió feréstega són idèntics. Si bé el cos de llargardaix del drac del brodat difereix en certa mesura del de Chicago, s'aproxima, en canvi, al que jeu mort als peus de sant Miquel, al compartiment principal del retaule de *Sant Miquel* de la Pobla de Cérvoles. En aquest cas, el drac encara conserva les ales, però les seves urpes sense membranes i el cos verd allargat i ple d'escates és molt semblant. D'altra banda, l'original tractament del monstre per part de Martorell al compartiment de Chicago, on treballa en relleu de guix algunes parts del cos, és evocat al brodat, on les figures dels protagonistes, que no han estat brodades directament sobre el teixit suport del frontal, sinó sobre unes altres teles després adherides, han estat farcides i dotades de relleu.

A l'esquerra, s'ha disposat el castell, on els reis i els seus cortesans assisteixen a la lluita. Les robes, els turbants i els alts barrets cònics o de pells ofereixen nombrosos elements de comparació amb les obres de Martorell. També és molt característic el fossar que rodeja la fortalesa, on neden alguns cignes. Cal remarcar que, en algun cas, el brodador no només ha representat el cigne, sinó també el reflex de l'au a l'aigua, una nota de realisme no del tot corrent en aquesta època. Martorell ja introdueix aquest motiu a la predella del *Retaule de la Transfiguració* de la catedral de Barcelona, al compartiment dedicat a la trobada de Crist i la bona samaritana. El paisatge que rodeja el castell i on s'emplaça el combat entre el cavaller i el drac segueix també les pautes marcades pel *Retaule de sant Jordi*. Parcel·les de camps cultivats s'alternen amb arbres i camins transitats per minúsculs pagesos fins a la línia de l'horitzó, molt alta en relació amb les figures, com succeeix també al retaule.

El tema clàssic, eqüestre i dinàmic, de la lluita del sant cavaller amb el drac, va estimular Martorell fins al punt que les dues versions que ens ha deixat d'aquesta escena —el compartiment central del *Retaule de sant Jordi* i la composició pictòrica brodada per Sadurní al frontal— són dues obres mestres, i potser les composicions més inspirades de tota la seva producció coneguda. Si a la taula de Chicago, de format vertical, la ciutat emmurallada se situava a la part superior i el drac a la part inferior, el format acusadament apaïsat del frontal demanava —com hem apuntat— una organització diferent dels mateixos components bàsics. La solució de Martorell és magistral. La secció dreta del camp pictòric l'omplen la cova i el drac, que sembla tot just eixit del forat i que dibuixa una elegantíssima filigrana, amb el cos disposat en diagonal, la cua cargolada en S i el

coll i el cap girats cap amunt, en direcció al sant cavaller. L'encaix d'aquesta silueta en el marc és d'una eficàcia indiscutible i aporta alhora ritme i dinamisme a la composició total. A més, la corba que tracen el coll i el cap del monstre s'enllaça amb les potes davanteres del cavall, de manera que el drac i el motiu eqüestre s'uneixen gràcies a un flux serpentejant en un motiu únic. L'espai que queda entre la diagonal del drac i l'angle recte del marc s'omple amb els ossos de les víctimes de la fera, i l'espai lliure entre el perfil dorsal del drac i el cavall fa lloc a la princesa. La secció esquerra de la composició s'omple, com hem dit, amb la ciutat emmurallada on la multitud dels cortesans s'agombola per contemplar l'espectacle. Els ritmes curvilinis dels murs i les muralles s'afegeixen al moviment general de la composició, mentre que la torre més avançada, l'única que es veu sencera, amb els carreus foscos que contrasten amb el parament de color més clar dels murs circumdants, proporciona un notable accent vertical que funciona com a contrapartida de la figura de la princesa. Així, el motiu central del cavaller queda visualment emmarcat a banda i banda per la torre i la princesa. Poques composicions martorellianes semblen tan meditades com aquesta del frontal de la capella de Sant Jordi.

La mutilació del brodat quatrecentista és fàcilment apreciable a la part superior de la composició. El castell es veu amputat, amb les torres i les figures tallades, i el mateix s'observa en el paisatge obert, per exemple en algunes de les ciutats més llunyanes. També es va retallar la composició original per la banda inferior, mentre que els laterals no sembla que hagin sofert pèrdues. Hem de suposar que aquesta manipulació es va produir en el moment en què es van afegir les noves seccions laterals i una nova orla emmarcant tot el conjunt, que va créixer en amplada i aparentment hauria minvat en alçada.

Mentre que al retaule la llegenda del combat amb el drac es condensava en una única escena, el tern, amb els nombrosos brodats, permet un desenvolupament més ampli. El cicle continua a les dalmàtiques, destinades al diaca i al sotsdiaca, cadascuna de les quals inclou dues escenes, una al davant i l'altra al darrere, situades a la part inferior o faldó, on normalment es concentra la decoració figurada<sup>115</sup> (figures 8 a 11). A la part frontal d'una de les dalmàtiques, sant Jordi vessa unes gotes d'aigua sobre els caps del rei i la reina i altres personatges de la cort, agenollats davant del sant, en el que sembla ser un bateig multitudinari. Al dors de la mateixa dalmàtica, sant Jordi reparteix amb els pobres les grans riqueses que el rei, agraït pel seu ajut, li havia regalat. La segona dalmàtica clou el cicle de l'enfrontament amb el drac i la salvació de la ciutat de Silca o Silene. A la part frontal, el monstre, ja mort, és arrossegat



Figura 8.  
Atribuït a Antoni Sadurní i taller (brodats) i Bernat Martorell (model pictòric), *Sant Jordi batejant els reis de Silene*, brodat d'una de les dalmàtiques del tern de Sant Jordi, capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, cap a 1443-1450. Després de la restauració de 2011. (Fotografia: Museu Nacional d'Art de Catalunya. J. Calveras, M. Mérida i J. Sagristà)



Figura 9.  
Atribuït a Antoni Sadurní i taller (brodats) i Bernat Martorell (model pictòric), *Sant Jordi repartint els tresors donats pels reis de Silene*, brodat d'una de les dalmàtiques del tern de Sant Jordi, capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, cap a 1443-1450. Després de la restauració de 2011. (Fotografia: Museu Nacional d'Art de Catalunya. J. Calveras, M. Mérida i J. Sagristà)



Figura 10.  
Atribuït a Antoni Sadurní i taller (brodats) i Bernat Martorell (model pictòric), *Sant Jordi conduint el drac mort fora de la ciutat de Silene*, brodat d'una de les dalmàtiques del tern de Sant Jordi, capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, cap a 1443-1450.



Figura 11.  
Atribuït a Antoni Sadurní i taller (brodats) i Bernat Martorell (model pictòric), *Comiat de sant Jordi dels reis de Silene*, brodat d'una de les dalmàtiques del tern de Sant Jordi, capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, cap a 1443-1450.

per uns bous fora de les muralles de la ciutat. Al dors, el cavaller s'acomia del monarca i marxa de la ciutat. Malgrat algunes retallades a les quals després ens referirem, i exceptuant el comiat de sant Jordi, que sembla més retocat, els brodats de les dalmàtiques són els que han patit menys refeccions. Les robes, els cabells i les carnacions s'han treballat amb una puntada minúscula, gairebé invisible, i els colors s'han matisat suauement, creant efectes de clarobscur absolutament

pictòrics. Els colors, verds, blaus, roses i alguns grocs molt brillants, encaixen bé amb la paleta del darrer Martorell, representat per obres com el *Retaule de Sant Miquel* de la Pobla de Cérvoles o el *Retaule de la Transfiguració*. El fons daurat sobre el qual es retallen les figures, d'altra banda, apropa també l'efecte de conjunt dels brodats i de les taules pintades. En el cas del bateig dels reis de Silene, el fons d'or apareix decorat amb un disseny vegetal que no està gaire lluny del tre-



ball de punxonat d'alguns retaules de Martorell. En aquest cas, sembla evident que estem davant d'un element quatrecentista original. Les altres escenes de les dalmàtiques, en canvi, presenten uns fons daurats de factura i disseny diferent, que degueren substituir uns originals iguals o semblants al de l'escena esmentada.

La segona part de la història de sant Jordi, la que narra els seus martiris, es desenvolupa àmpliament a la casulla i la capa del tern, les vestidures destinades al sacerdot. El cicle continua amb els brodats de la capa pluvial. Al caperó, sant Jordi compareix davant l'autoritat (figura 12). Es tracta d'un brodat que, en bona part, hem de considerar refet: només semblen originals una part de la figura del jutge, alguns dels rostres dels cortesans que s'amunteguen al voltant del tron i la roba que vesteix un d'ells. La resta és posterior, malgrat que és molt possible que s'hagi pres com a base una composició original potser molt malmesa. Les intervencions de data posterior a la factura original del brodat es distingeixen clarament en la majoria dels casos per l'ús de fils de més diàmetre, fàcilment perceptibles a ull nu. Les transicions de color i els ombrejats són, en el cas de les intervencions cincentistes, més esquemàtics, i la textura real del fil emprat s'imposa per damunt de la textura simulada de la roba i les carnacions dels personatges. A l'escena que comentem, la figura de sant Jordi i el soldat que el porta a presència del jutge vesteixen a la romana i ofereixen, consegüentment, un aspecte ben diferent al del sant Jordi, vestit amb l'arnès blanc o l'hopalanda, que veiem en les composicions originals de Martorell. Són molt característics d'aquest segon moment les altes muntanyes blavoses que es veuen a través de la porta de la muralla o el paviment. Aquest està format per rajoles on s'alternen els verds, els grocs, els marrons i els grisos en una gradació tonal que pretén donar sensació de textura i reflexos. Es tracta d'un paviment que divergeix completament del que es pot veure als brodats quatrecentistes més ben conservats, de disseny molt més imaginatiu i variat, i molt més proper, també, als patrons que Martorell va fer servir als seus retaules. Tant les muntanyes com aquest tipus de rajoles també s'introduiran per completar, de vegades de forma molt forçada, unes altres escenes, com ara el martiri de sant Jordi a la creu en aspa, inclòs a la fressadura de la capa pluvial, i òbviament molt retocat.

La història continua a la fressadura de la capa, on els brodats han estat també molt retocats (figura 13). Cadascuna de les «capelles» o escenes està formada pel brodat quatrecentista considerablement retallat i emmarcat per un arc de mig punt sostingut per columnes *a la romana*. A l'espai que queda damunt de cada arc, s'hi han inclòs l'escut de sant Jordi i motius decoratius



Figura 12.

Atribuït a Antoni Sadurní i taller (brodats) i Bernat Martorell (model pictòric), *Judici de Sant Jordi*, caperó de la capa del tern de Sant Jordi, capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, cap a 1443-1450.

de grotescos. Les escenes representades són el martiri del sant a la creu en aspa, amb raspalls de ferro i torxes enceses; l'aparició de Crist i els seus àngels per confortar-lo, on només la composició general, els caps i la figura de sant Jordi semblen originals; el sant bevent de la copa enverinada preparada pel mag Atanasi; la conversió i decapitació del mag; sant Jordi martiritzat amb una roda proveïda de coltells tallants, i, per últim, el sant bullint al foc en una gran caldera. Fins a aquest moment, la iconografia del conjunt no s'aparta dels textos més coneguts i canònics, i reproduïx fidelment els esdeveniments narrats a la *Llegenda Daurada*. Cal remarcar que les escenes estan col·locades a la fressadura amb un cert desordre, tal vegada com a resultat de la manipulació cincentista.

A la casulla, on finalitza el cicle, es percep un desordre encara més flagrant en la col·locació dels brodats (figures 14 i 15). El cicle es reprèn, al dors, amb un estrany miracle obrat per sant Jordi a instàncies de Magnenci, un dels reis perses convocats per Dacià, segons relaten les versions més antigues de la llegenda i també les traduccions catalanes a les quals hem al·ludit anteriorment<sup>116</sup>. Magnenci demana al sant que faci donar fruit a les fustes seques dels trons i les cadires que ocupen els membres de la cort. Cap dels retaules conservats procedents de la Corona d'Aragó no inclou



Figura 13.  
Atribuit a Antoni Sadurní i taller (brodats) i Bernat Martorell (model pictòric), capa pluvial del tern de Sant Jordi, capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, cap a 1443-1450.



Figura 14.  
Atribuit a Antoni Sadurní i taller (brodats) i Bernat Martorell (model pictòric), part frontal de la casulla del tern de sant Jordi, capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, cap a 1443-1450.

aquest miracle, que tampoc no hem localitzat en altres cicles europeus. A continuació d'aquesta escena, s'hi ha inclòs la mort de la reina Alexandra, esposa de Dacià, que havia abraçat la fe cristiana. La història continua llavors al front de la casulla, on sant Jordi és primer fuetejat i després arrossegat cap al seu martiri final, la decapitació. Aquesta darrera escena s'ha situat al dors de la casulla. El botxí és a punt de tallar el coll de sant Jordi, mentre cau una pluja de foc i llamps sobre tots els assistents. Com hem vist, doncs, el programa iconogràfic dedicat a sant Jordi inclou dos cicles ben diferenciats, l'un dedicat a la llegenda del drac, que s'inicia al frontal i prossegueix a les dalmàtiques, i el cicle de la *passio*, que comença a la capa i acaba a la casulla.

Poc o molt, totes les escenes brodades del tern de Sant Jordi han estat retallades. A les pintures de Martorell són molt freqüents els personatges que resten mig amagats o tallats pels marges dels compartiments. Cal distingir, però, quan es tracta d'un tret estilístic i quan d'una intervenció posterior que, com succeeix en molts dels brodats que ara estudiem, de vegades arriba a dificultar la correcta interpretació del moment representat.

Un dels casos on la retallada desfigura de manera més intensa l'escena és al brodat superior del dors de la casulla, que representa el miracle dels trons que fructifiquen. El cap de Dacià, una elegant figura entronitzada, ha estat tallat pel mig, i de les figures de cortesans del fons només ens en queden alguns peus i mans, però n'han desaparegut tots els caps. Entre aquests elements parcials, el tronc d'arbre que brota al costat del tron de Dacià passa gairebé desapercebut i afegeix confusió a l'escena. També semblen considerablement retallats els brodats de les dalmàtiques. En el cas de l'arrossegament del drac mort fora de la ciutat, el mateix drac, un dels elements essencials de l'escena, és visible només de forma molt fragmentària. En altres brodats, és més difícil decidir fins a quin punt l'estat actual és fruit d'una intervenció posterior. Així succeeix a l'escena on sant Jordi és assotat, a la casulla. Sobre els caps dels assistents al suplici, pengen una mena de cortinatges que veiem molt parcialment però que s'han conservat complets en un altre brodat de la mateixa peça del tern: el sant arrossegat al suplici. Aquí, una parella d'àngels aixequen les cortines amb una mà, mentre amb l'altra soste-





Figura 15.  
Atribuït a Antoni Sadurní i taller (brodats) i Bernat Martorell (model pictòric), part posterior de la casulla del tern de Sant Jordi, capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, cap a 1443-1450.

nen l'escut de sant Jordi. El problema, però, és que si considerem que la composició original de l'assotament de sant Jordi podia haver estat de mida igual a la de l'arrossegament, el brodat creix fins a adquirir unes dimensions que no encaixen, de cap manera, amb les de la casulla actual.

És possible que, en el traspàs d'uns models pintats a brodats i en l'adequació posterior d'aquests brodats a les robes, es produïssin certes disfuncions i poguessin ser necessaris alguns retocs. El que no sembla possible, però, és que un conjunt tan extens i ric de brodats es fes sense tenir molt en compte la seva destinació i fos retallat de manera tan considerable en el moment d'aplicar-los a les vestidures. Com ja hem dit, la coincidència dels teixits amb els quals ha estat confeccionat el tern amb aquells que es van comprar a Vanni Ruccellai, així com l'absència, als inventaris, de qualsevol notícia sobre altres terns que poguessin incloure un cicle de brodats de sant Jordi, semblen descartar la possibilitat que els brodats haguessin estat fets, en origen, per a un altre conjunt de vestidures litúrgiques. Podem suposar que, en gran part, les mutilacions o retallades dels brodats quatrecentistes cor-

responen a la remodelació cinccentista: en el cas de la capa sembla clar, ja que els nous brodats d'emmarcament de les «capelles» delimiten els brodats més antics. En canvi, les mutilacions dels brodats quatrecentistes de la casulla, on simplement s'han escapçat dos dels compartiments —el Miracle dels trons i l'emmarcament superior de l'Assotament—, podrien haver-se fet en dates més tardanes, probablement a partir del segle XVII. En efecte, és en aquesta època que es difon una forma nova de les casulles, que s'escurcen i es retallen, seguint un patró que de vegades recorda la silueta d'un violí o un escut. De fet, és freqüent trobar els escapularis antics mutilats a les casulles a causa d'aquestes modificacions tardanes. Només a partir d'una anàlisi tècnica exhaustiva del tern es podran precisar millor les diverses remodelacions i refeccions que deuen haver sofert les vestidures i els seus paraments brodats. Si tenim present la fragilitat del brodat i el fet que el tern era un objecte d'ús, no ens estranyarà que, a més de la remodelació cinccentista, els brodats hagin estat objecte d'intervencions més o menys puntuals en altres ocasions.

L'orla del frontal es degué brodar en el moment que s'hi van afegir les seccions laterals, tot i que els escuts amb la creu de sant Jordi deuen procedir de l'emmarcament primitiu, com s'ha apuntat<sup>117</sup> (recordem que, en la descripció del frontal feta a l'inventari de 1499, es parla de la «frange tot entorn de fil d'or ab alguns senyals del General»<sup>118</sup>). Cadascun dels afegits laterals comporten un camp rectangular, de format vertical, ornat amb una composició decorativa a la manera dels grotescos, centrada per un escut amb la creu de sant Jordi. Si bé l'efecte de conjunt pot semblar acceptable, en una mirada atenta i acostada s'hi aprecia un disseny poc reeixit, en el qual s'entrellacen amb poca traça els diversos motius —el cartutx que emmarca l'escut, el vas, les tiges i els fullatges d'acant, els girs afrontats, les màscares, les mitges figures, els ocells, els cargols, tot orquestrat amb rígida simetria, sense la més mínima concessió al *contrapposto*— al voltant de l'eix vertical. La presència, per exemple, del cartutx de cuir que emmarca la creu de Sant Jordi indica una datació difícilment anterior a 1540-1545 per a aquest brodat i, per extensió, creiem, per a la important remodelació cinccentista del frontal i dels brodats del tern. Aquesta composició a l'estil dels grotescos és flanquejada, als costats verticals, per dues franges ornades amb trofeus, mentre que a la part superior queda limitada per l'orla que ceneix tot el frontal.

Els motius arquitectònics i ornamentals de la capa pluvial semblen compatibles amb el que hem vist a les seccions laterals del frontal, també pel que respecta a la composició cromàtica i a la factura del brodat. Per tant, es podien haver fet



Figura 16.  
Atribuit a Antoni Sadurní i taller (brodats) i Bernat Martorell (model pictòric), *Sant Jordi portat al suplici*, brodat de la casulla del tern de Sant Jordi, capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, cap a 1443-1450.

en el mateix moment. El tipus de columna amb el fust fraccionat, amb la part inferior decorada amb un fullatge i la part superior entorxada, correspon a un vocabulari ja superat en el classicisme italià cincentista, però vigent a Catalunya durant tota la segona meitat del segle XVI i en alguns casos fins més enllà. És clar que l'estil *a la romana* dels marcs de les capelles de la fressadura és el que ha desorientat alguns dels historiadors que, d'una manera precipitada, sense discriminar els elements quatrecentistes, han datat del segle XVI tot el conjunt de brodats de la capa. D'una manera estrictament provisional, proposem situ-

ar aquesta remodelació cincentista cap a la meitat del segle, sense descartar-ne una cronologia més tardana. Potser caldrà recordar aquí que, l'any 1550, el brodatador Àngel Maduxer va treballar en la decoració d'una capa de vellut carmesí per a la mateixa capella de Sant Jordi<sup>119</sup>, avui conservada al Museu Tèxtil i d'Indumentària. A primera vista, no sembla pas impossible que aquest brodatador hagués treballat també en la remodelació del tern i el frontal. En el cas dels ornaments brodats de les mànigues de les dues dalmàtiques, que comporten l'escut amb la creu de sant Jordi dins d'una cartel·la envoltada de motius combinats d'acant, carxofes, raïms, sarments i flors, tot destacant sobre un fons de vellut verd, sembla que es tracta d'un afegit encara més tardà, de finals del segle XVI o del segle XVII.

Sigui com sigui, el que resulta evident és que el frontal i els brodats quatrecentistes del tern constitueixen un conjunt pensat i executat en unes mateixes dates. No només perquè un i altres són complementaris iconogràficament —el frontal podria funcionar independentment, però el tern quedaria molt incomplet sense comptar amb l'escena representada al frontal—, sinó perquè tot el conjunt respon a uns mateixos patrons pictòrics, els de Martorell, com ja hem fet explícit en el cas del frontal i detallarem a continuació pel que fa al tern. Ateses les minses referències paisatgístiques i arquitectòniques dels brodats del tern (moltes de les quals, a més, són refetes), els elements de comparació principals entre uns brodats i uns altres són els personatges. Les robes, els estrambòtics barrets, les expressions i la caracterització de les figures, així com alguns elements anecdòtics, com ara una parella de nens entremaliats que juguen, són comuns al frontal i als brodats del tern. Una altra qüestió, potser més complicada, és arribar a decidir si els patrons pictòrics comuns han estat traduïts al brodat pels mateixos brodatadors en un cas i en un altre. L'examen tècnic portat a terme per Luz Morata i Carme Masdeu amb motiu de la recent restauració d'una de les dalmàtiques<sup>120</sup> sembla confirmar la identitat dels materials i les tècniques emprades als brodats del frontal i el tern, per la qual cosa potser hauríem de pensar en el frontal i el tern com un projecte assumit globalment pel taller d'Antoni Sadurní, on les diferències, si és que n'hi ha, es podrien explicar en funció de la intervenció dels diversos membres de l'obra.

Pel que fa a la connexió dels brodats amb la pintura de Martorell, la coincidència temàtica facilita la comparació amb el *Retaule de sant Jordi*. A la flagel·lació, sant Jordi s'ha situat, en tots dos casos, lligat de mans i agenollat a primer terme, amb els botxins disposats en cercle al seu voltant. Malgrat tot, la composició general potser és més propera a una altra obra posterior, les taules



d'un retaule dedicat a santa Eulàlia conservades al MNAC (inventari 64042), on, com al brodat, s'ha inclòs el jutge entronitzat acompanyat dels seus cortesans. A l'escena de sant Jordi conduït al martiri, el cos nu i lligat de mans i peus del sant cavaller és arrossegat, com al compartiment conservat al Louvre, per un cavall que desapareix al marge de la composició i del qual veiem només una part de la gropa i les potes posteriors. Aquest recurs es fa servir també al brodat de la dalmàtica, on el drac és portat fora de la ciutat. Tant al retaule com al brodat, el cos de sant Jordi dibuixa una diagonal que separa un estret primer pla, on, a la pintura, s'inclou un botxí i, al brodat, uns nens que juguen, d'un segon terme on s'amunteguen soldats i cavalls. La decapitació de sant Jordi del tern representa el moment immediatament anterior al compartiment pictòric. El botxí es prepara per assestar el cop de gràcia, però el cap del sant encara no rodola per terra, com succeeix a la taula pintada. La presència de Dacià entronitzat introdueix algunes diferències a l'escena, però cal remarcar la similitud del seu gest, amb el braç aixecat per protegir-se del foc diví i el del botxí al compartiment corresponent del retaule.

Els paral·lels, naturalment, no acaben amb les relacions entre els dos cicles dedicats al sant cavaller. Els protagonistes de les composicions de Martorell són sempre les figures, més que no pas el seu context arquitectònic o paisatgístic. Les agrupacions dels personatges i la seva distribució a la superfície de la taula construeixen l'espai. Es poden assenyalar algunes similituds entre el bateig dels sobirans de Silene, al brodat de la dalmàtica, i la resurrecció de dos joves al *Retaule dels sants Joans* de Vinaixa. Les dues escenes estan formades per un grup d'espectadors a l'esquerra (entre els quals hi ha, en tots dos casos, un jove amb un barret alt de pells molt similar), els personatges agenollats al centre, la figura dempeus del sant i un altre grup d'espectadors a la dreta. L'agrupació de Crist i els àngels que visiten sant Jordi a la presó, malgrat les robes completament refetes de tots els personatges, recorda de prop el grup també integrat per Crist i els àngels que conforten sant Pere en el moment de la seva crucifixió al retaule de Púbol.

Les relacions entre els brodats i la pintura de Martorell tampoc no s'aturen en l'aspecte compositiu o general, sinó que es donen també en la definició dels personatges, els tipus humans. Si ens centrem en el protagonista, sant Jordi, veurem que el tipus de sant jove, esvelt i de cabells rossos de la dalmàtica reapareix, per exemple, al *Retaule de la Transfiguració*, on són molt properes les figures de sant Joan Evangelista incloses en diversos compartiments i fins i tot el nuvi de les noces de Canà. Els sants Jordis que aparei-



Figura 17.

Atribuït a Antoni Sadurní i taller (brodats) i Bernat Martorell (model pictòric), *Decapitació de Sant Jordi*, brodat de la casulla del tern de Sant Jordi, capella del Palau de la Generalitat de Barcelona, cap a 1443-1450.

xen bevent la copa enverinada a la capa pluvial o davant del jutge al miracle dels trons que fructifiquen, a la casulla, reproduïxen al peu de la lletra l'expressió i els trets del jove ressuscitat per sant Joan Evangelista al *Retaule dels sants Joans* de Vinaixa. Un altre personatge present en gairebé totes les escenes del cicle és el rei dels perses o procurador romà, Dacià. Els emperadors i prefectes que persegueixen els sants als retaules de Bernat Martorell constitueixen una tipologia molt característica. Són normalment homes barbats, tocats amb complicats capells i abillats amb llargues túniques ribetejades de pell o d'ermíni



i amb algun element que en denota la dignitat, com ara l'espasa. El Dacià dels brodatos no s'allunya gaire d'aquest prototip: vesteix una rica capa de brocat vermell i or, i apareix, en general, tocat amb un turbant i un barret cònic rodejat per la triple corona que Martorell posa, per exemple al cap del jutge del *Retaule de sant Jordi*. Els botxins que torturen els sants pintats per Martorell ofereixen una àmplia varietat de personatges calbs, rostres grotescos, nassos porcins i ganyotes que retrobem als brodatos. Només cal parar atenció al botxí que es prepara per tallar el cap del mag Atanasi: no només el rostre deforma amb un gran nas té paral·lels amb la pintura de Martorell, sinó que també coincideixen les robes del personatge, que es protegeix dels esquitxos de sang amb un davantal i porta les mànigues arromangades i subjectes als braços amb uns cordills. El pintor es mostra sempre interessat per la representació del cos en moviment, per les torsions i els gestos que denoten esforç. Aquest interès es reflecteix també en els botxins que agafen impuls per assotar el sant o en el que aixeca els braços, vinculant el cos endarrere, per assestar el cop mortal al cavaller al brodat que representa la decapitació.

La comparació dona també resultats positius amb altres «categories» de personatges. És el cas de les dones cobertes per un vel o mantell, en el dibuix de les quals Martorell demostra usualment tenir certs problemes a l'hora d'encaixar el rostre, molt petit, en el perfil del cap, massa gran. Aquestes mateixes disfuncions es constaten, per exemple, a la dona que, amb el seu fill als braços, assisteix amb altres pobres al repartiment d'almoïna de sant Jordi, en un dels brodatos de les dalmàtiques. L'ancià amb bastó i turbant que rep unes quantes monedes de la mà del sant en aquest mateix brodat, troba el seu homòleg al compartiment de la distribució de la dot entre els pobres del *Retaule de santa Llúcia*.

A més del frontal i el tern de la capella de Sant Jordi, ens podem preguntar si hi ha algun altre brodat o conjunt de brodatos conservats que es puguin relacionar amb l'estil pictòric de Bernat Martorell. Per part nostra, creiem que cal assenyalar els dos bellíssims draps de faristol dels sants Joans del monestir de Sant Joan de les Abadesses, un dels quals, el de l'Evangelista, es conserva actualment al Museu Episcopal de Vic, mentre que l'altre, el del sant Joan Baptista, es conserva al museu del monestir<sup>121</sup>. És notori que les dues peces fan parella i foren concebudes al mateix temps. Les figures brodades en or i seda dels sants Joans estan aplicades sobre un teixit de fons de damasc, de seda blanca en el drap de l'Evangelista, i de seda de color morat en el del Baptista. Cadascuna d'aquestes figures està emmarcada per quatre roses, amb la corol·la blanca destacant sobre el fons morat, en un cas, i amb

la corol·la vermella destacat sobre el fons blanc, en l'altre. Cada rosa s'integra dins d'un motiu senzill i delicat, format per dues tiges, sarments rinxolats i tres fulles —tot brodat en or i els pètals de les roses en seda. Les dues figures, d'altra banda, es drecen damunt d'unes peanyes que mostren un curiós disseny mixtil·lini. Si aquests motius florals semblen de la mateixa època que les figures, en canvi, els fons de damasc deuen ser, com s'ha dit, més tardans (el fet que el dibuix de les tiges i sarments sembla mal interpretat en alguns llocs, deu ser degut al fet que aquests elements s'hagueren de tornar a brodar sobre el nou teixit de suport)<sup>122</sup>.

Fins avui, com passa habitualment amb els brodatos, malgrat que siguin de gran qualitat, la fortuna crítica dels dos draps de faristol dels sants Joans ha estat escassa, però almenys s'han formulat dues hipòtesis alternatives sobre els cartons o les mostres que hi hauria al darrere de les figures, una que apunta a Bernat Martorell i una altra que apunta a Joan Antigó o algun pintor format en el seu taller, com ara Honorat Borrassà<sup>123</sup>. Segons la nostra opinió, la primera opció és la que val la pena de reprendre. Atesa la coincidència temàtica, el primer terme de comparació que ens ve al cap és el compartiment central del *Retaule dels sants Joans* de Vinaixa (Museu Diocesà de Tarragona), en el qual l'actitud de les figures és notòriament semblant. Sant Joan Evangelista beneeix amb la mà dreta, mentre amb l'esquerra sosté un calze on cueja la serp, símbol del seu intent d'enverinament. La figura pintada i la brodada comparteixen nombrosos trets fisonòmics, com ara la cabellera rossa que cau, lleugerament ondulada, fins al coll de la roba, la inclinació del cap i les proporcions generals. Els plecs de la roba de l'Evangelista brodat, una mica rígids, també són característics del Martorell dels anys 1440. La figura de sant Joan Baptista del drap de faristol, d'altra banda, repeteix el gest i la posició del sant pintat. També es pot remarcar la manera anàloga de representar el tema de l'*Agnus* en el cas del Baptista —tot i que el brodador deu haver mal interpretat el patró pictòric, ja que l'escorç del llibre en relació amb l'*Agnus* que té al damunt és decididament impossible.

Amb la deguda prudència, doncs, pensem que, com a mínim, resulta versemblant l'atribució dels patrons pictòrics a Martorell, encara més si tenim present que el nostre pintor no sembla que hagi tingut cap deïxeble fidel amb un talent destacat o una producció autònoma significativa, al qual li poguéssim adjudicar alternativament aquestes mostres. El més probable és que un brodador resident a Barcelona fos el responsable d'aquests brodatos, ja que resulta difícil d'acceptar la idea que a Sant Joan de les Abadesses hi funcionà un gran taller de brodat en aquesta època.

En efecte, el fet que aquest monestir hagi conservat un espectacular aixovar litúrgic, mentre que la majoria dels monestirs hagin perdut els seus tresors, es deu simplement a contingències històriques purament circumstancials.

El problema de la traducció, doncs, no ha d'impedir necessàriament l'exercici de l'atribució dels originals pictòrics dels brodats. La vida i l'activitat professional del brodatador Antoni Sadurní es prolongà, com hem dit, fins a finals del segle XV, i el brodatador hagué de posar la seva agulla al servei de les invencions de molts altres pintors. Tres escriptures notariales datades el 4 de maig de 1462<sup>124</sup> ens informen, entre altres coses, sobre la col·laboració entre Antoni Sadurní i Antoine de Lonhy («Anthonius de Llonye»), el pintor viatger i polifacètic que avui coneixem molt bé gràcies a les aportacions documentals de Josep M. Madurell i Robert Mesuret, les aportacions crítiques fonamentals de Charles Sterling, François Avril, Giovanni Romano, i les darreres contribucions de Philippe Lorentz<sup>125</sup>. Lonhy, que aleshores resideix a Barcelona però consta com a habitant d'Avigliana, al Piemont, i Antoni Sadurní, en aquest cas els deutes que havien contret mútuament per certes quantitats que el brodatador havia bestret al primer i per les mostres pictòriques que el pintor havia proporcionat al brodatador: «super omnibus et singulis picturis per me, dictum Anthonium de Llonye, ad opus vestri, dicti Anthonii Sadurní, depictis et factis». Si bé l'etapa barcelonina, aparentment breu, de Lonhy ens ha deixat els imponents vitralls de la rosassa de Santa Maria del Mar i el retaule provenient del monestir agustinà de Domus Dei de Miralles —aquest amb una capa pictòrica malauradament molt desgastada—, en canvi, no hem identificat de moment cap brodat de procedència catalana que es pugui relacionar amb el binomi Lonhy-Sadurní o almenys amb l'estil pictòric de Lonhy. Que sapiguem, els únics brodats que s'han relacionat amb hipotètiques mostres de Lonhy són els dels Apòstols aplicats a una casulla que es conserva a la catedral d'Aosta i que, consegüentment, correspondrien a la prolífica activitat del pintor en terres del ducat de Savoia. Confeccionada amb un vellut que s'ha datat dels segles XVII o XVIII, la casulla mostra les armes del llinatge de Prez —corresponents a Antonio o a Francesco de Prez, bisbes d'Aosta entre 1444-1446 i 1464-

1511, respectivament— i s'hi reutilitzaren brodats més antics de dues procedències diferents. Els dels cinc apòstols, que ocupen sengles capelles de l'escapulari —dues davant i tres darrere— haurien estat brodats a partir de les mostres d'Antoine de Lonhy segons ha proposat Elena Rossetti Brezzi<sup>126</sup>, que, per donar suport a la seva hipòtesi, addueix els documents barcelonins de 1462 que ens informen sobre l'activitat de Lonhy com a proveïdor de mostres per a un brodatador.

Recuperar les grans obres del brodat per a la història de la pintura és una tasca que, en gran part, encara està pendent. Dins de l'extraordinari aixovar litúrgic que s'ha conservat del monestir de Sant Joan de les Abadesses —al qual ens hem referit ja dues vegades—, hi ha també un notable *Frontal de l'Epifania*, que s'ha relacionat, per la seva heràldica, amb els preveres Joan de Rovira i Jaume Tenes<sup>127</sup>. L'estil pictòric de la composició figurativa ha fet pensar en Jaume Huguet o bé en algun pintor del seu cercle<sup>128</sup>, però no hi veiem afinitats suficients amb el compartiment central del *Retaule de l'Epifania* o del *Conestable* (1464-1465), ni tampoc amb el més primitiu i enigmàtic *Retaule d'oratori de l'Epifania* (Museu Episcopal de Vic), les dues obres d'Huguet que coincideixen amb el tema del frontal. A primera vista, sembla més versemblant la connexió amb Huguet en el cas de l'important *Frontal de sant Lluís de Tolosa* de la catedral de Tarragona<sup>129</sup>. Les quatre escenes brodades de la vida del sant mostren uns tipus humans i una manera compositiva i narrativa en efecte pròxima a l'estil de Jaume Huguet. El que resulta més estrany a l'idioma huguetià són algunes de les formes arquitectòniques, com ara les exòtiques cúpules en forma de ceba que es prodiguen en els compartiments del frontal brodat, o l'estructura d'un sostre amb una cantonada suspesa, que encara es troba en molts pintors de mitjan segle XV, però no en Huguet. Ens queda, doncs, una petita reserva en relació amb la possible adscripció dels cartons a Huguet, tot i que la localització del frontal a Tarragona també és un argument a favor d'aquesta hipòtesi<sup>130</sup>. En tot cas, els brodats del *Frontal de sant Lluís de Tolosa* ens proporcionen un altre testimoni de la capacitat i l'ambició dels tallers de brodatadors catalans del segle XV i sobre la qualitat de les composicions pictòriques que hagueren de traduir amb les seves agulles.

1. *Catálogo de la Exposición retrospectiva de obras de pintura, de escultura y artes suntuarias, celebrada por la Academia de Bellas Artes, en junio de 1867*, Barcelona, 1867, p. 94.
2. [José de MANJARRÉS] (1868), *Informe sobre el resultado de la Exposición retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867 dado a la misma Academia por la comisión encargada de dicha exposición*, Barcelona.
3. Josep PUIGGARÍ (1890), *Estudios de indumentaria española concreta y comparada*, Barcelona, làmina 40 i p. 380.
4. Salvador SANPERE I MIQUEL (1906), *Los cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo xv*, Barcelona, tom I, p. 194.
5. Salvador SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes...*, tom II, p. 275-276.
6. *Ibidem*.
7. Francesc de Sales de Rocabruna i la seva germana Maria Josepa — juntament amb tres germanes més: Dolors, Carlota i Petra— eren fills de Pere d'Alcàntara de Rocabruna i de Cartellà (†1850), baró de l'Albi, i de Francesca Jordà i Boada, i néts per via paterna de Carles de Rocabruna i de Taberner i de Maria Josepa de Cartellà-Sabastida-Ardena i de Sentmenat, baronesa de l'Albi (†1835). Aquests últims eren també pares de Josep de Rocabruna (†1847), casat amb Eulàlia Pascual, els pares de Josepa de Rocabruna i Pascual, cosina germana i esposa —com hem assenyalat— de Francesc de Sales de Rocabruna i Jordà. Totes aquestes dades, i les que esmentem a continuació, es poden trobar a la documentació de la baronia de l'Albi conservada a l'Arxiu Nacional de Catalunya, Fons ANC-168/Llinatge Cartellà de Sabastida, barons de l'Albi.
8. Arxiu Històric de Protocols de Barcelona (en endavant, AHPB), Notari/1303, Miquel Martí i Sagristà, *Protocolo año 1884*, 3ª parte, núm. 71.
9. La notícia més antiga que coneixem sobre la presència de Celestí Dupont a Barcelona, i sobre la seva condició d'antiquari, es troba a *La Vanguardia* de 13 de març de 1896, p. 5. Que sapiguem, no s'ha publicat encara cap estudi monogràfic sobre aquest antiquari i col·leccionista. Frederic Marès en parla breument, a partir d'un record «algo borroso» —anomenant-lo «Pedro C. Dupont»—, a Frederic MARÈS (2000), *El mundo fascinante del coleccionismo y de las antigüedades: Memorias de la vida de un coleccionista*, Barcelona, p. 226-227 (1ª edició 1977). Diu Marès que Dupont era d'origen francès i fill d'un agricultor, i, en efecte, a l'esquela mortuòria publicada a *La Vanguardia* (25 de febrer de 1940), hi consta que Celestí Dupont era natural de Ribeiret (França). A la mateixa esquela, s'hi diu que era vidu en primeres núpcies de Teresa Farré Llorç, que la seva vídua era Josefa Farré, i que tenia tres fills: Celestí (que deu ser l'autor de la comèdia *Flors de camí*, publicada l'any 1909), Maria Teresa i Josefa. Seria útil de disposar d'una bona biografia de Celestí Dupont, que tingué un paper molt important en el comerç d'antiguitats a Barcelona. Vegeu, per exemple, Maria Josep BORONAT (1999), *La política d'adquisicions de la Junta de Museus. 1890-1923*, Abadía de Montserrat, ad indicem.
10. Agustí DURAN I SANPERE (1975), *Barcelona i la seva història. 3: L'art i la cultura*, Barcelona, p. 79.
11. José FERRER VIDAL, *Objetos artísticos: catálogo* [manuscrit], f. 20. Coneixem aquesta font gràcies a una amable indicació de Bonaventura Bassegoda.
12. Cfr. Bonaventura BASSEGODA (2010), «El col·leccionisme d'art a Barcelona al segle XIX», a *Animas de vidre. Les col·leccions Amatller*, Barcelona, p. 25-36, esp. 34 [catàleg d'exposició].
13. Segons Émile Bertaux, els quatre compartiments laterals eren a la col·lecció de Théophile Belin des de l'any 1900. Vegeu Émile BERTAUX (1908), «Les primitifs espagnols. V: Le «Maître de Saint Georges», *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, tom XXIII, p. 269-279, esp. 269.
14. Claudie RESSORT (2002), «Bernat Martorell: Quatre scènes de la légende de saint Georges», a Veronique GERARD-POWELL i Claudie RESSORT, *Écoles espagnole et portugaise. Musée du Louvre-Catalogue*, París, p. 96-101, esp. 96.
15. Salvador SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes...*, tom I, p. 194, tom II, p. 275-276.
16. Frederic-Pau VERRIÉ (1957), «La pintura», a Joaquim FOLCH (ed.), *L'Art Català*, vol. I, Barcelona, p. 381-414, esp. 401.
17. Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història. 3...*, p. 79-80. Cfr. Mary Faith Mitchell GRIZZARD (1985), *Bernardo Martorell Fifteenth-Century Catalan Artist*, Nova York, p. 195 i p. 223, nota 34: «Sr. Durán y Sanpere explained this theory to the present author in spring, 1974. The castle of Albi was given as the provenance of the St. George retable by Frederic Pau Verrié in 1962 [en realitat, 1957], but he did not include the rationale behind the theory».
18. Josep LLADONOSA (1986), *Història de la vila de l'Albi i la seva antiga baronia*, Lleida, p. 393. Violant Lluïsa era filla d'Acad de Mur i Alemany de Cervelló, baró de l'Albi, i d'Elfa de Cardona i de Luna. Amb Ponç de Perellós tingué una filla, Elfa de Perellós i de Mur, que heretà la baronia de l'Albi i que es casà amb Hug III de Cardona-Anglesola, baró de Bellpuig.
19. Sobre Dalmau de Mur i el seu mecenatge artístic, vegeu, entre altres, Maria Carmen LACARRA (1981), «Un gran mecenas en Aragón: D. Dalmacio de Mur y Cervellón (1431-1456)», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII, p. 149-159, i Antonio DURAN GUDIOL i Maria Carmen LACARRA (1996), «El testamento de Don Dalmau de Mur y Cervellón, Arzobispo de Zaragoza (1431-1456), nuevas observaciones», *Aragonia Sacra*, XI, p. 49-62.
20. Mary Faith Mitchell GRIZZARD (1983), «La provenance du retable de saint Georges par Bernardo Martorell. Nouvelle hypothèse», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, XXXIII-2, p. 89-96, i Mary Faith Mitchell GRIZZARD, *Bernardo Martorell...*, p. 197-202.
21. Josep PUIG I CADAVALCH i Joaquim MIRET I SANS (1909-1910), «El palau de la Diputació General de Catalunya», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, p. 49-33 i 418-419. Sobre la capella de Sant Jordi, vegeu també Marià CARBONELL (2003), *El Palau de la Generalitat, del Gòtic al Renaixement*, Barcelona, p. 27-32 i 101-107.
22. Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, cartes reials, Ferran II, caixa 4, Inventari de la Casa de la Diputació, 1499, foli 2r. Aquest inventari de 1499 s'ha citat sovint amb les diverses datacions errònies (1458, 1488, 1498) que li atribuïren Puig i Cadafalch i Miret i Sans en el seu article seminal sobre el Palau de la Generalitat. D'aquí que alguns autors hagin pensat que es tractava de diferents inventaris



quan, en realitat, es referien a un únic document. Aquesta confusió ja la va aclarir fa molt de temps Serra-Ràfols, que va transcriure i publicar aquest inventari a Josep de Calassanç SERRA-RÀFOLS (1930), «Antics inventaris de la Casa de la Diputació», *Estudis Universitaris Catalans*, XV, p. 357-368.

23. Arxiu de la Corona d'Aragó, Cancelleria, cartes reials, Ferran II, caixa 4, Inventari de la Casa de la Diputació, 1499, folis 2r. i 3v.

24. Arxiu de la Corona d'Aragó (en endavant ACA), Cancelleria, cartes reials, Ferran II, caixa 4, Inventari de la capella de sant Jordi, 1512, foli 1r. i 1v.

25. ACA, Cancelleria, cartes reials, Ferran II, caixa 4, Inventari de la Casa de la Diputació, 1514, foli 6r. i 6v.

26. Agustí DURAN I SANPERE, Barcelona i la seva història. 3..., p. 118, doc. 18; Mary Faith Mitchell GRIZZARD (1982), «An Identification of Martorell's Commission for the Aragonese "Corts"», *The Art Bulletin*, LXIV-2, p. 311-314 (conté una transcripció del document), i Mary Faith Mitchell GRIZZARD, *Bernardo Martorell...*, p. 202-212 i 374-375, doc. 20.

27. Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*. 3..., p. 120, doc. 29, i Mary Faith Mitchell GRIZZARD, *Bernardo Martorell...*, p. 213-214 i 380, doc. 25.

28. Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*. 3..., p. 121, doc. 37.

29. Josep PUIGGARÍ (1880), «Notícies de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras*, 3, p. 83-84; Salvador SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas...*, I, p. 184; Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*. 3..., p. 89-91, i Mary Faith Mitchell GRIZZARD, *Bernardo Martorell...*, p. 374-375, doc. 20.

30. Segons recull Josep Puiggarí, el document es conservava en una col·lecció privada i avui és en parador desconegut. Vegeu Josep PUIGGARÍ, «Noticia de algunos artistas catalanes...», p. 83-84.

31. Mary Faith Mitchell GRIZZARD, *Bernardo Martorell...*, p. 197-198. Sobre el relleu de Pere Joan, vegeu Josep PUIG I CADAFAELCH I JOAQUIM MIRET I SANS, «El palau de la

diputació...», p. 398-402. L'argenter Hans Tramer, nadiu de la ciutat de Constança, a Alemanya, va rebre l'encàrrec de gravar la matriu del segell l'abril de 1417 i l'havia enllestit el desembre del mateix any. Vegeu Ferran de SAGARRA (1916), *Sigil·lografia Catalana. Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, I, Barcelona, p. 192 i 195, i Ferran de SAGARRA (1922), *Sigil·lografia Catalana: Inventari, descripció i estudi dels segells de Catalunya*, Barcelona II, p. 94

32. Mary Faith Mitchell GRIZZARD, *Bernardo Martorell...*, p. 198-199.

33. *Ibidem*, p. 200-201.

34. A inicis del segle XV, a Barcelona, per exemple, es té constància només d'un altar dedicat a sant Jordi, situat a l'església de Santa Maria del Mar i compartit amb santa Helena (vegeu Àngel CANELLAS, «San Jorge y la Corona de Aragón», a Francisco MARCO i Àngel CANELLAS (1987), *San Jorge de Capadocia*, Saragossa, p. 168) i d'un altre a la catedral de Barcelona, compartit amb sant Genís, al claustre (vegeu Josep BRACONS I Pere FREIXAS (2002), *Arquitectura I: Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos*, Barcelona, p. 288). D'altra banda, documents com els recomptes de fogatges demostren que Jordi va ser un antropònim molt infreqüent a la Corona d'Aragó al llarg de la baixa edat mitjana.

35. La monarquia catalanoaragonesa va mostrar ben aviat el seu favor al sant cavaller, a qui va considerar protector dels seus exèrcits i responsable d'algunes victòries «miraculoses» contra els musulmans. El 1201, Pere el Catòlic va fundar a Alfama un orde militar sota l'advocació de sant Jordi. Caigut més tard en desgràcia, l'orde fou reconstituït per Pere el Cerimoniós i, sota el regnat de Martí l'Humà, unit a l'orde de Santa Maria de Montesa. Vegeu Francisco MARCO i Àngel CANELLAS, *San Jorge...*

36. Antoni RUBIÓ I LLUCH, *Documents per a la història de la cultura catalana medieval*, p. 134, doc. 134.

37. Francesca ESPAÑOL, *Els convents de Sant Francesc i Santa Clara de Vilafranca. L'arquitectura i els seus promotors*, p. 263-267.

38. Aquest conjunt es conserva des del 1864 al Victoria and Albert Museum de Londres (inv. 1217-1864). Vegeu Claus

Michael KAUFFMANN (1970), «The altarpiece of st. George from Valencia», *Victoria and Albert Museum Yearbook*, 2, p. 65-100. Més recentment, Matilde MIQUEL (2011), «El gòtic internacional en la ciudad de Valencia: El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma», *Goya*, 336, p. 191-213

39. ACA, Llibres de correspondència de la Generalitat, registre 318, foli 10. El text es publica a Àngel CANELLAS, «San Jorge y la Corona de Aragón...», p. 206, doc. 4. Per a la transcripció dels documents de les corts de 1456, vegeu les pàgines 207-209, documents 5 i 6. Malgrat aquesta decisió i el fet que, el 1395, Barcelona ja havia adoptat el senyal de sant Jordi com a propi de la ciutat, no va ser fins al darrer quart del segle XIX quan la festa prengué una veritable volada popular, en bona part gràcies a l'impuls donat per la Renaixença literària i el catalanisme polític. Per aquestes dades i altres sobre la celebració de la festivitat de sant Jordi a Barcelona, vegeu Pere ANGUERA (2004), «Sant Jordi patró de Catalunya», *Estudis d'Història Agrària*, 17, p. 67-76.

40. Ramon D'ALÓS-MONER (1926), *Sant Jordi: Patró de Catalunya*, Barcelona, p. 16-58, transcriu el text, conservat en dos manuscrits: el manuscrit 889 de la Biblioteca de Catalunya i el 2.F.I de la Biblioteca Real de Madrid.

41. Santiago DE LA VORÁGINE (1982), *La leyenda dorada* (edició a cura de José Manuel Macías), Madrid, p. 248-253, vol. I. Pel que fa a les versions medievals catalanes, vegeu, per exemple, les edicions d'alguns textos fetes per Nolasch REBULL (1976), *Llegenda Auria*, Olot, p. 224-230, i Charlotte S. MANEIKIS KNIAZZEH i Edward J. NEUGAARD (1977), *Vides de sants rosselloneses*, Barcelona, p. 410-418, vol. II.

42. Francisco MARCO, «San Jorge de Capadocia», a Francisco MARCO i Àngel CANELLAS, *San Jorge...*, p. 28.

43. Georges DIDI-HUBERMAN, Riccardo GARBETTA i Manuela MORGAINE, *Saint Georges et le Dragon: Versions d'une légende*, p. 127-132, en publiquen una versió copta considerada molt propera a l'original herètic. Francisco MARCO, «San Jorge de Capadocia...», p. 91-115, inclou una traducció de les actes oficials.

44. Émile BERTAUX (1907), «Les

primitifs espagnols II: Les disciples de Jean van Eyck dans le royaume d'Aragon», *La Revue de l'Art*, XXII, 241-262: 259

45. Christabel BLACKMAN i Josep Antoni FERRE-PUERTO (2001), *Retaule de Sant Jordi de Jérica*, València.

46. També ens han pervingut algunes taules mallorquines dedicades a sant Jordi. És el cas del compartiment amb sant Jordi matant el drac atribuït a Francesc Comes, procedent d'Inca (Museu de Mallorca) o del «tríptic» atribuït al mateix autor, dedicat a *Sant Jordi, la Mare de Déu i sant Martí*, conservat a la col·lecció Isabella Stewart Gardner de Boston. Tot i que més tardà, cal citar també el *Retaule de sant Jordi* encarregat a Pere Nisard i Rafael Möger per la confraria mallorquina del sant cavaller l'any 1468. A més d'aquestes restes pictòriques, tenim també algunes notícies documentals, vegeu, per exemple, Gabriel LLOMPART (2001), *El cavaller i la princesa: El sant Jordi de Pere Nisard i la ciutat de Mallorca*, Mallorca.

47. Aquest manuscrit, la miniatura del qual ha estat el punt de partida per a la creació d'un anònim Mestre de Boucicaut, es data cap al 1405-1410 i es conserva al Musée Jacquemart Andrée de París (ms. 2). La miniatura dedicada a sant Jordi ocupa el foli 23. Vegeu Chandler Rathfon POST (1930), *A history of spanish painting*, Cambridge, Massachussets, II, p. 396.

48. Segons els textos de la versió primitiva considerada apòcrifa, la versió ortodoxa i la *Llegenda daurada*, respectivament. Per a aquests textos, vegeu les notes 40 i 42.

49. Francisco MARCO, «San Jorge de Capadocia...», p. 91-115.

50. La coherència narrativa fa suposar que aquest és, en efecte, el segon compartiment del retaule, però caldria fer un examen material de les peces conservades per establir una hipòtesi sobre la col·locació original de cada una d'aquestes. Amb motiu de l'exposició *Catalunya 1400* al MNAC hem pogut prendre les mides dels tres taulons que conformen cada una de les peces amb les escenes narratives laterals, sense retirar els marcs, de manera que les mides de les posts externes no tenen en compte el petit marge encaixat dins del marc. Les posts de la taula del *Judici de sant Jordi*, mesurades per

l'anvers i al marge inferior, són de 8,7 / 26,5 / 16 cm, i s'assemblen a les de la *Flagel·lació*, que al marge superior són de 8,8 / 25 / 17,8 cm. Això podria suggerir que en origen van formar una única taula, però aquesta relativa coincidència no es produeix en el cas de les dues taules restants. Les posts del *Sant Jordi portat al suplici* fan 17,8 / 22,2 / 11cm, al marge inferior, i les de la *Decapitació* fan 17,5 / 25 / 8,4 cm, al marge superior. El més probable, doncs, és que en origen fossin quatre taules independents. L'estat actual del revers de les peces del Louvre no ens permet fer més deduccions. Entre altres coses, no queda rastre dels travessers que unirien les posts.

51. Georges DIDI-HUBERMAN, Riccardo GARBETTA i Manuela MORGAINÉ, *Saint Georges et le Dragon...*, p. 127-132.

52. Claudie RESSORT, «Bernat Martorell: Quatre scènes...», p. 96-101.

53. Té el número d'inventari 759, va ingressar com a part de la col·lecció John G. Johnson el 1917. Qui primer ens va comunicar aquesta hipòtesi va ser Carl B. Strehlke, conservador del Philadelphia Museum of Art. Paral·lelament, Santiago Alcolea va formular la mateixa idea a Santiago ALCOLEA BLANCH (2007), «El Retaule de Sant Jordi de Bernat Martorell a París, Xicaga i Filadèlfia», a *Història de l'Art Català: Art Català al Món*, Barcelona, p. 72-75.

54. Chandler Rathfon POST (1941), *A History of spanish painting...*, VIII, p. 623-626, figura 291. L'autor suggeria que podia tractar-se del coronament d'un retaule, en funció de les dimensions i els emmarcaments.

55. Josep GUDIOL i RICART (1959), *Bernat Martorell*, Madrid, p. 15-16.

56. Agustí DURAN i SANPERE, Barcelona i la seva història. 3..., p. 100-101.

57. Rosa ALCOY (1998), «La Pintura Gòtica», a Xavier BARRAL i ALTET (dir.), *Pintura antiga i medieval* (Art de Catalunya. Ars Cataloniae, 9), Barcelona, p. 136-329, esp. 274 i 282.

58. Es tracta de la Mare de Déu de la Llet que és coronada per àngels i que té als seus peus el creixent de lluna. Aquest símbol és un dels atributs de la Dona descrita per sant Joan a l'Apocalipsi, i entesa a

la baixa edat mitjana com l'alter ego de la Verge. A l'Apocalipsi, aquesta Dona venç el Mal, representat, com a la llegenda de sant Jordi, sota la forma d'un drac.

59. Randolph STARN i Loren PARTRIDGE (1992), *Arts of Power: Three balls of state in Italy, 1300-1600*, Berkeley, p. 11-80.

60. Joan AINAUD (1998), *El Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, p. 146-147.

61. Millard MEISS (1936), «The Madonna of the Humility», *The Art Bulletin*, vol. 18, núm. 4., p. 435-465.

62. Charles P. PARKHURST (1941), «The madonna of the writing Christ child», *The Art Bulletin*, 23 (4), desembre, p. 292-306.

63. Les virtuts ja van ser identificades per Post (vegeu nota 54), qui pensava que les dues figures amb filacteris podien ser sibils.

64. Aquesta informació ens ha estat proporcionada pel conservador del Philadelphia Museum of Art, C. B. Strehlke, a qui agraïm la seva amabilitat.

65. Una antiga fotografia de l'Arxiu Mas, publicada a Émile BERTAUX, *Peinture et sculpture...*, figura 455, p. 773, feta quan la taula era a la col·lecció de Ferrer Vidal i Soler, permet veure-hi un llistó afegit a la part esquerra.

66. Segons ens ha comunicat amablement C. B. Strehlke.

67. George HULIN (1902), *Exposition des Primitifs flamands et d'Art ancien. Bruges: première section, tableaux*, Bruges, p. 123, cat. 321 [catàleg d'exposició].

68. Henri BOUCHOT (1904), *Exposition des Primitifs français au Palais du Louvre et a la Bibliothèque Nationale*, París, p. 14-15 [catàleg d'exposició].

69. Émile BERTAUX, «Les primitifs espagnols. V...», p. 270.

70. Salvador SANPERE i MIQUEL, *Los cuatrocentistas...*, I, p. 173-205, i II, p. 275-283.

71. Émile BERTAUX, «Les primitifs espagnols. V...», p. 269-279 i 341-350. Per les mateixes dates, publica una síntesi de les seves idees al capítol «Peinture et sculpture espagnoles au XIV et au XV», a André MICHEL (1908), *Histoire de l'Art*, p. 772-775.

72. Émile BERTAUX (1907), «Les primitifs espagnols. II...», *La Revue de l'Art*, vol. XXII, núm. 125, p. 241-262: 258-260.
73. Émile BERTAUX, «Les primitifs espagnols. V...», p. 345.
74. *Ibidem*.
75. *Ibidem*, p. 348-349.
76. Josep GUDIOL, *Bernardo Martorell...*, p. 16-17.
77. Gabriel ALONSO (1976), *Los maestros de «La Seu Vella de Lleida» y sus colaboradores: Con notas documentales para la Historia de Lérida*, Lleida, p. 122-123 i 131, i Francesc FITÉ i Carme BERLABÉ (1996), «L'estada a Lleida de Bernat Martorell i Rafael Gregori i la policromia del retaule major de la Seu Vella», *Locus Amoenus*, 2, p. 103-110.
78. *Ibidem*, p. 110, doc. 18.
79. Joaquín YARZA (1986), «Bernat Martorell», *Thesaurus: l'Art als Bisbats de Catalunya, 1000-1800. Estudis*, Barcelona, p. 152.
80. Joaquín YARZA (1995), *La pintura española*, Milà, p. 121.
81. D'11.543 sous i 9 diners i mig segons Francesc FITÉ i Carme BERLABÉ, «L'estada a Lleida de Bernat Martorell...», p. 106, i de 11.633 sous i 8 diners segons Gabriel ALONSO, *Los maestros de «La Seu Vella de Lleida»...*, p. 131, i Agustí DURAN i SANPERE, *Barcelona i la seva història. 3...*, p. 122, doc. 39.
82. Josep PUIG i CADAFALECH i Joaquim MIRET i SANS, «El palau de la Diputació...», p. 410.
83. Agustí DURAN i SANPERE (1917), «En Bernat Martorell il·luminador de llibres», *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, p. 68-77, i Mary Faith Mitchell GRIZZARD, *Bernardo Martorell...*, p. 212-213 i 378, doc. 23.
84. Antoni Tomàs va contractar el vitrall dels Apòstols, amb el capítol de la seu de Girona, el 7 de setembre de 1437; vegeu AADD (1987), *Els vitralls de la catedral de Girona* [Corpus Vitrearum Medii Aevi, Espanya, 7, Catalunya, 2], Barcelona, p. 39 i 199-225. En el cas de la vidriera gironina, és clar que Tomàs no va treballar a partir de patrons de Bernat Martorell. De fet, els autors del volum esmentat sembla que admeten que el mateix mestre vitraller seria, en aquest cas, l'autor de les composicions pictòriques, i fins i tot detecten «una semblança remarcable amb el vitrall de la capella 1.<sup>a</sup> (esquerra) de la catedral de Sant Esteve de Tolosa de Llenguadoc» (p. 202).
85. Josep PUIG i CADAFALECH i Joaquim MIRET i SANS, «El palau de la Diputació...», p. 414-415.
86. *Ibidem*, p. 403. Heus ací la transcripció que aquests autors donen del document: «A 26 de febrer 1431, en Berenguer Arnau de Cervelló, en Joan de Bosch, ciutadà de Lleida y altres diputats acordaren: "Com a vos en Bartomeu Tàrraga, mercader ciutadà de Barchinona, sien degudes CCCCLII lliures VIII. Solidos VI. diners barcelonesos per lo cost o compra de dos draps de Ras istoriats de la istoria de Sent Jordi e de quatre banchals, los quals draps e banchals hauets de ordinació nostra [...] fets fer en la vila de Ras e apres hauets fets aportar e darrerament liurar a nosaltres en la present ciutat de Barchinona qui aquells tenim per servey del dit General, es assaber en fer empaliar ab los dits draps en les festes de Corpus Christi e de Sent Jordi e altres festes e diuerses sollempnitats lo front de la Casa on exercim llofici de la Deputació [...] e en empaliar axí meteix e cobrir ab los dits banchals los banchs o padriços de la dita Casa [...]»». Sobre Bartomeu de Tàrraga i el seu germà Joan, vegeu l'important article de Rafael CONDE Y DELGADO DE MOLINA (1977), «Joan de Tàrraga: comerciante y hombre de negocios barcelonés del siglo xv», *Miscellanea Barcinonensis*, XVI-47, p. 55-95. Els dos germans eren fills d'un draper de Vilafranca del Penedès. La societat dels Tàrraga, tal com es constituí a partir de 1417, s'estructurà en tres cases, la de Barcelona, la de Vilafranca del Penedès i la de Bruges. Aquesta darrera fou confiada a Valentí Saperà, que actuà com a factor, de vegades substituït pel seu germà Guillem Saperà. Sens dubte, la filial establerta a Bruges facilitaria els encàrrecs a Arràs, que, com les ciutats flamenques, formava part dels estats borgonyons. Podríem citar altres casos en els quals els mercaders catalans establerts a Bruges encarreguen tapissos als mestres o marxants d'Arràs.
87. Ara per ara, només podem dir que les dades són escasses i sovint poc explícites. L'activitat d'un Joan de Brussel·les, mestre de draps de ras, és atestada des de 1382, quan el primogènit Joan estén un salconduït a favor del mestre, que emprèn un viatge a Avinyó amb la seva esposa i un fill homònim. L'any 1397 reapareix un Joan de Brussel·les que cobra certa quantitat per haver restaurat «lo drap apellat del hermità» per encàrrec de la reina Maria de Luna. La seva activitat, centrada pel que sembla a Saragossa, es prolonga com a mínim fins a l'any 1400. Es dedicà a la producció de gèneres menors i tasques de manteniment o fou també capaç de produir tapissos d'una certa ambició? Cfr. Marçal OLIVAR (1986), *Els tapissos francesos del rei En Pere el Cerimoniós*, Barcelona, p. 49-50.
88. Per a un estat de la qüestió sobre Guillaume au Vaisel, vegeu Rafael CORNUDELLA (2009-2010), «Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck: Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón», *Locus Amoenus*, 10, p. 39-62:44-47.
89. Josep PUIGGARÍ, «Noticia de algunos artistas catalanes...», p. 79-80.
90. AHPB, 29/3 Joan Eiximenis, Manual, 1388-1390, 14 d'octubre de 1390, foli 134v. Aquesta referència documental fou publicada per primer cop per Josep PUIGGARÍ, «Noticia de algunos artistas catalanes inéditos...», p. 278.
91. Salvador SANPERE i MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes...*, tom I, 1906, p. 76.
92. AHPB, 165/98, Antoni Vilanova, Llibre de Testaments, 1434-1455, 24 de juliol de 1441.
93. AHPB, Pere Granyana, Manual 1415-1416, 20 d'abril de 1416.
94. Agustí DURAN i SANPERE (1973), *Barcelona i la seva història. 2...*, p. 315-317.
95. Guadaira MACÍAS PRIETO i Rafael CORNUDELLA i CARRÉ (2009), «Taller brabançó actiu a Barcelona (?). Frontal de Crist i els Evangelistes», a Cristina MENDOZA i Maria Teresa OCAÑA (eds.), *Convidats d'Honor: Exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC*, Barcelona, catàleg de l'exposició, p. 152-157.
96. La major part de la documentació coneguda sobre els Sadurní es troba referenciada a Josep Maria MADURELL (1946), *El arte en la comarca alta de Urgel* [Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona], p. 88-97. A més de Miquel Sadurní i els seus fills, Francesc i Antoni, també estan documentats dos brodadors que deuen pertànyer



a la tercera generació d'aquest llinatge. No sabem de moment de qui és fill un Miquel Sadurní II que és documentat a Barcelona entre 1494 i 1504 i que estigué casat amb Violant, segurament també brodatora si és idèntica a la «madona Sadornina» que l'any 1508 cobra 1 lliura i 5 sous «per una frasedura sutileta, e adobar una casulla de fustani blanch de la Capella de la lotge», amb motiu de la festa de la Nativitat de la Mare de Déu a la capella de la Casa de la Llotja de Barcelona. L'altre brodat de la tercera generació és Miquel Guillem, àlies Sadurní, documentat entre 1479 i 1489, que era fill de Pere Guillem i d'Úrsula, aquesta, tal vegada —com apunta Madurell—, germana d'Antoni i Francesc Sadurní.

97. AHPB, 145/14 Joan Ubac, *Primus liber apocharum diversarum manumissioriarum*, 1424-1449, 20 de setembre de 1437. Vegeu Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*. 3..., p. 119, doc. 23, i Mary Faith Mitchell GRIZZARD, *Bernardo Martorell...*, p. 87-88 i 377, doc. 22.

98. Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*. 3..., p. 116, doc. 1.

99. AHPB, 154/15 Antoni Vinyes, XIII *Manuale*, 1438, abril, 28-1439, gener, 10: 3 desembre 1438.

100. AHPB, 154/17 Antoni Vinyes, *Sextum decimum manuale*, 1439, setembre, 4-1440, juny, 13: 4 octubre 1439. Vegeu Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*. 3..., p. 121, doc. 32, i Mary Faith Mitchell GRIZZARD, *Bernardo Martorell...*, p. 385, doc. 28. El 12 de maig de 1440, Bernat Martorell va cobrar 9 lliures i 10 sous de la vídua i hereva universal del difunt Bernat Blasco, argenter, però aquest pagament no deu tenir res a veure, almenys directament, amb la mostra que havia fet el pintor per a la confraria dels argenters. Vegeu AHPB, 106/39 Antoni Brocard, *Manual d'Àpoques diverses*, 1432-1443: 12 maig 1440. Aquesta època és citada —sense precisar que l'argenter era ja difunt— per Agustí DURAN I SANPERE, op. cit. supra, p. 121, doc. 36. D'altra banda, Mary Faith Mitchell Grizzard (*Bernardo Martorell...*, p. 389, doc. 32) referencia i transcriu parcialment una altra època, datada el 16 de març de 1441, on constaria que Bernat Martorell cobra certa quantitat de Bernat Blasco, que apareix com si encara estigués viu, cosa impossible si el 12 de maig de l'any anterior ja

constava com a difunt. No hem sabut localitzar aquest document esmentat per Mary Faith Mitchell Grizzard i, per consegüent, no estem en condicions de resoldre la contradicció que es planteja.

101. Una primera versió, molt més sintètica, dels arguments que segueixen a Guadaira MACÍAS i Rafael CORNUDELLA (2012), «Antoni Sadurní i taller (brodat), Bernat Martorell (model pictòric). Frontal de sant Jordi, Dalmàtica del tern de sant Jordi», a Rafael CORNUDELLA, amb la col·laboració de Guadaira MACÍAS i Cèsar FAVÀ (eds.), *Catalunya 1400. El Gòtic Internacional* [catàleg d'exposició], Barcelona, p. 208-211.

102. ACA, Generalitat, 515. Registres de cauteles i albarans, 1440-1444, foli 102v. Josep PUIG I CADAFAELCH i Joaquim MIRET I SANS, «El palau de la Diputació...», p. 420-421.

103. Arxiu de la Corona d'Aragó, Generalitat, 516. Registres de cauteles i albarans, 1444-1446, foli 10v. Josep PUIG I CADAFAELCH i Joaquim MIRET I SANS, «El palau de la Diputació...», ibídem.

104. ACA, Cancelleria, cartes reials, Ferran II, caixa 4, Inventari de la Casa de la Diputació, 1499, foli 4r-4v.

105. ACA, Generalitat, N-110 Deliberacions, 1449-1455, foli 10v. Vegeu Josep Maria MADURELL, *El arte en la comarca alta de Urgel...*, p. 88-89, nota 234.

106. Els pèrits, que empraren tres dies complets per fer el dictamen, van rebre 4 florins, equivalents a 2 lliures, malgrat que havien demanat una quantitat superior. ACA, Generalitat, N-110 Deliberacions, 1449-1455, foli 30v. Vegeu Josep Maria MADURELL, *El arte en la comarca alta de Urgel...*, p. 89, notes 235 i 236.

107. ACA, Cancelleria, cartes reials, Ferran II, caixa 4, Inventari de la Casa de la Diputació, 1499, foli 5v.

108. *Dietari de la Deputació del General de Catalunya*, Barcelona, 1974, vol. I, p. 247.

109. Josep PUIGGARÍ (1879), *Garlanda de Joyells*, Barcelona, p. 130-134. A més del frontal i del tern, Puiggarí també parla de «lo grandiosos dossier que cubreix l'altar», una peça que no hem sabut identificar. Vegeu igualment Josep PUIGGARÍ, «Notícia de algunos

artistas catalanes inéditos...», p. 91, on es refereix més concisament a aquesta qüestió i ja no menciona el dossier: «De Antonio Sadorní dimos noticia en otro opúsculo, describiendo las preciosidades de la Capilla de San Jorge de la Audiencia, y entre ellas un riquísimo terno y el célebre frontal ó pálido del Santo, que atribuímos a dicho bordador, por la verosímil razon de haberle nombrado tal bordador la Diputacion ó General de Cataluña, en 3 Marzo 1458».

110. Josep Maria MADURELL, *El arte en la comarca alta de Urgel...*, p. 89, n. 235 i 236.

111. Agustí DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*. 3..., p. 97.

112. Frederic-Pau VERRÍE (1952), *Barcelona antigua* [Los Monumentos Cardinales de España, XII], Madrid, p. 98, referint-se al frontal, diu «Las sedas, armonizadas en tonos fríos con la plata y el oro, nos ofrecen, a través de la técnica excepcional de aquél artista [el brodatore Antoni Sadurní], una versión suntuosa del tema de San Jorge liberando a la princesa, inspirada tal vez en un cartón de Bernat Martorell». Agustí DURAN I SANPERE, a *Barcelona i la seva història*. 3..., p. 97, també creu que «Probablement, Bernat Martorell fou l'autor del cartó que serví de model al brodat» del frontal. Vegeu, en el mateix sentit, l'opinió de Núria DE DALMASES i Antoni JOSÉ I PITARCH (1984), *L'art gòtic*, s. XIV-XV [Història de l'Art Català, III], Barcelona, p. 242. Segons ells, «L'obra [el frontal], que segueix de prop el model de Sant Jordi i la princesa i d'altres pintures de Bernat Martorell, hauria pogut ésser dibuixada per aquest mestre, del qual es tenen referències d'haver dissenyat una fresadura per a una casulla encomanada pel gremi d'argenters».

113. Vegeu, per exemple, Josep GUDIOL (1974), «Arte», a *Cataluña* [Tierras de España], Madrid, p. 308: «Del retablo de San Jorge, la obra maestra de Martorell [...] deriva ciertamente el frontal de la capilla de la Diputación de Barcelona, ejecutado en altorrelieve con gran alarde técnico y bellos ritmos compositivos». En la mateixa línia, Mary Faith Mitchell Grizzard apunta només que el frontal brodat segueix de prop la composició del retaule, tot i que l'estil del frontal és més tardà. Vegeu Mary Faith Mitchell GRIZZARD, *Bernardo Martorell...*, p. 200-201.

114. Vegeu, per exemple, Joan AINAUD, *El Palau de la Generalitat...*, p. 49-50. Ainaud, que no parla de la unitat del frontal i el tern, i tampoc no esmenta Martorell en relació amb el frontal, remarca que els brodats del tern són encara «gòtics», malgrat que els de la capa «semblen haver estat retocats o modificats més tard, per bé que sobre la base antiga», i afegeix que els originals quatrecentistes també podrien ser obra d'Antoni Sadurní, «a pesar que la varietat de models que ell feia servir no permet que ens basem en l'estil pictòric per atribuir-li els brodats». Vegeu també les darreres aportacions de Rosa Maria MARTÍN (2008), «El frontal de Sant Jordi de la capella de la Generalitat» i «El tern de la Germandat de Sant Jordi», a *L'art gòtic a Catalunya. Arts de l'objecte*, Barcelona, p. 392-394 i 426-427 (respectivament). Rosa Maria Martín aporta dades de caire tècnic sobre els brodats i recull algunes opinions anteriors sobre l'estil pictòric. Tanmateix, manté alguns punts de vista que nosaltres trobem erronis, com quan considera que «Els brodats de la capa pluvial són estilísticament renaixentistes, fets segurament al començament del 1500». Hi trobem a faltar la distinció que ja feia Ainaud entre els brodats quatrecentistes i els afegits cincentistes.

115. Josep GUDIOL I CUNILL (1925), «La indumentària litúrgica», *Anuari dels Amics de l'Art Litúrgic*, 1925-1930, p. 125-155.

116. Vegeu les notes 40-41.

117. Rosa Maria MARTÍN, «El frontal de Sant Jordi...», p. 393.

118. Vegeu la nota 104.

119. CARBONELL, *El Palau de la Generalitat...*, p. 32.

120. LUZ MORATA i Carme MASDEU, «El frontal brodat i una dalmàtica del tern de sant Jordi de la capella de la Generalitat», a CORNUDELLA (ed.), *Catalunya 1400...*, p. 245-249.

121. Guadaira MACÍAS i Rafael CORNUDELLA, «Anònim (brodador), Bernat Martorell (model pictòric)? Joc de dos draps de faristol dels sants Joans», a CORNUDELLA (ed.), *Catalunya 1400...*, p. 212-213.

122. Vegeu, en aquest sentit, *Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich*, Vic, 1893, núm. 723, p. 247, on les aplicacions brodades es daten

d'inicis del segle xv i el damasc de finals del segle xvi, i Rosa Maria MARTÍN (2003), «Paño de faristol con san Juan Evangelista en Patmos», a *Museu Episcopal de Vic: Guia de les col·leccions*, Vic, p. 219-220, on els brodats es daten entre finals del segle xiv i inicis del segle xv, i el damasc, entre finals del segle xvi i inicis del segle xvii. Per a nosaltres, és clar que la cronologia dels brodats no pot correspondre a aquest moment, sinó que s'ha de situar al voltant del segon quart del segle xv.

123. Vegeu Francesc RUIZ (2002), *Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi*, Barcelona, p. 39, i ÍDEM (2005), «Bernat Martorell», a Francesc RUIZ (ed.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura. II. El corrent internacional*, Barcelona, p. 228-246: 245, on s'afirma que «el dibuix d'un brodat amb la figura de sant Joan Baptista, al museu del monestir de Sant Joan de les Abadesses, ha estat atribuït a Bernat Martorell i a Joan Antigó». No hem sabut trobar qui ha proposat per primer cop aquesta autoria de Martorell. La hipòtesi que apunta a Antigó o el seu cercle l'ha formulat Joan MOLINA (2003), «Cercle de Joan Antigó. Drap de faristol dedicat a sant Joan Baptista», a Joan MOLINA (ed.), *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic del retaule de Púbol*, Girona p. 91-93 [catàleg d'exposició]. Segons la nostra opinió, els brodats dels draps de faristol no són compatibles ni amb l'estil pictòric del *Retaule de la Mare de Déu de l'Escala*, obra documentada de Joan Antigó i únic puntal ferm que ens permet identificar-ne la personalitat artística, ni amb les taules mutilades que resten del *Retaule de sant Miquel arcàngel* procedents de Castelló d'Empúries (Museu d'Art de Girona), un conjunt encarregat a la societat formada pel mateix Antigó i per Honorat Borrassà, en el qual també cal comptar una intervenció més o menys limitada —i en tot cas documentada— d'un tercer pintor, Francesc Vergós.

124. Salvador SANPERE i MIQUEL (1906), *Los cuatrocentistas catalanes...*, I, p. 312; Josep Maria MADURELL, *El arte en la comarca alta de Urgel...*, p. 90-92, i Robert MESURET (1951), «Anton de Lonhy», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IX, p. 13-17.

125. Vegeu Charles STERLING (1972), «Études savoyardes II. Le Maître de la Trinité de Turin», *L'Oeil*, 215, p. 14-27; François AVRIL (1989), «Le Maître des

Heures de Saluces: Antoine de Lonhy», *Revue de l'Art*, 85, p. 9-34; Giovanni ROMANO (1989), «Sur Antoine de Lonhy en Piémont», *Revue de l'Art*, 85, p. 35-44; Philippe LORENTZ (1994), «Une commande du chancelier Nicolas Rolin au peintre Antoine de Lonhy (1446): la vitrerie du château d'Authumes», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, p. 9-13, i Philippe LORENTZ (2005), «Une oeuvre retrouvée d'Antoine de Lonhy et le séjour à Toulouse du peintre bourignon (1454-1460)», *Revue de l'Art*, 147, p. 9-27.

126. Elena ROSSETTI BREZZI (1989), *La pittura in Valle d'Aosta tra la fine del 1300 e il primo quarto del 1500*, Florència-Torí, p. 26-27. Vegeu també Gian Luca BOVENZI (2006), «Pianeta de Prez», a Enrica PAGELLA, Elena ROSSETTI BREZZI i Enrico CASTELNUEOVO (eds.), *Corti e Città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, [catàleg de l'exposició], Milà, núm. 168, p. 310-311.

127. *Catálogo del Museo Arqueológico...*, núm. 1949, p. 238-239.

128. Rosa Maria MARTÍN (2003), «Frontal de l'Epifania», a *Museu Episcopal de Vic: Guia de les col·leccions*, Vic, p. 223-225, i ÍDEM, «El frontal de l'Epifania», a Núria DE DALMASES (coord.), *Arts de l'objecte...*, p. 195-196.

129. Josep GUDIOL, «Arte»..., p. 309, i Rosa Maria MARTÍN (1992), «Anònim. Frontal de sant Lluís, bisbe de Tolosa de Llenguadoc», a *Pallium. Exposició d'art i documentació*, catàleg de l'exposició, Tarragona, Catedral de Tarragona, núm. 120, p. 168-169.

130. Santiago Alcolea esmenta un frontal brodat amb escenes narratives dedicades al martiri de sant Jordi, que es podria conservar a la catedral de Barcelona i que podria presentar connexions estilístiques amb Huguet: «Otro frontal, en mal estado de conservación, con distintos momentos del martirio de San Jorge, presenta evidentes conexiones estilísticas con las obras del pintor barcelonés Jaime Huguet, posible autor de los cartones para dichas escenas». Vegeu Santiago ALCOLEA, «Bordados», *Artes decorativas en la España cristiana (siglos XI-XIX)* [Ars Hispaniae, volum XX], p. 376-401, esp. 388. Per part nostra, no hem pogut localitzar el frontal ni tampoc altres referències que s'hi puguin haver fet.