



Las vidrieras góticas mediterráneas: composición química, técnica y estilo

El caso concreto de Barcelona y Siena en el siglo XIV

Flavia Bazzocchi

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Departament d'Història de l'Art
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona



Tesis Doctoral

**Las vidrieras gòticas mediterràneas: composició química, tècnica y estilo.
El caso concreto de Barcelona y Siena en el siglo XIV**

Memoria presentada por

Flavia Bazzocchi

Para optar al título de Doctora en Historia del Arte

Programa de Doctorado

*Història, teoria i crítica de les arts:
art català i connexions internacionals*

Los directores de tesis

Dra. María Rosa Terés Tomàs
Dr. Domingo Gimeno Torrente

En referencia al estudio químico-analítico de los plafones del siglo XIV conservados en la iglesia del Monasterio, los resultados han corroborado varias propuestas que se habían adelantado en este capítulo. De hecho se han detectado dos clases de vidrios: unos primeros sódicos, es decir realizados con cenizas de tipo mediterráneas, posiblemente fruto de la obra de un taller local y un segundo grupo de muestras de tipo potásico, posiblemente de importación. Los análisis comprueban que las vidrieras son originales y del siglo XIV, que en su mayoría presentaban vidrio fabricado en la ciudad de Barcelona o en zonas cercanas, por la tipología mediterránea de las cenizas empleadas. En referencia al vidrio rojo plaqué éste era seguramente de importación y procedía del centro de Europa (Francia o Alemania) en referencia a las demás piezas coloreadas en masa pero de tipo potásico se consideran asimismo de importación y posiblemente se trajeron desde otras regiones porque en la ciudad condal aún no se lograba obtener dichos colores. La gran cantidad de piezas de importación nos sugiere una intensa relación comercial con el centro de Europa que podría explicarse con una análoga procedencia del taller ejecutor del conjunto vítreo. Las recetas de color son semejantes a las conocidas en otras regiones de Europa Occidental en aquella época, y en particular muy semejantes a las estudiadas en otras regiones perimediterráneas tal como se ve en otros capítulos de esta tesis.

algún dato relativo a ese tema que procediera de este primer manual. En cambio el historiador refiriéndose a ese mismo libro cita parte de la documentación examinada en dos copias, de igual manera que la antigua archivera Sor Anzizu, primera en catalogar todo el fondo documental del Monasterio en el siglo XIX. Para comprobar si realmente era posible que existiera una copia hemos direccionado la investigación hacia los demás archivos catalanes que, según el relato de las fuentes, podían conservar material procedente del Monasterio, trasladado varias veces en el curso de los siglos.

A pesar de que la búsqueda documental no nos haya llevado a encontrar copias o reproducciones del primer manual de fábrica del Monasterio –eso porque posiblemente Trens cuando hablaba de copias de este manual hacía referencia a unos mismos documentos conservados también en el fondo legajos del mismo archivo de Pedralbes, pero solo referentes a los encargos de la capilla de San Miguel- esta búsqueda nos ha llevado a considerar caminos alternativos que se han revelado muy fructíferos.

La familia de la reina Elisenda, los Moncada, se unieron a los Duques de Medinaceli desde el siglo XVIII, incorporando todo su patrimonio documental a estos últimos que conservaban su fondo de nobleza en Sevilla. Actualmente la parte del fondo relativa a los Moncada se encuentra microfilmada en el Archivo Medinaceli de Cataluña ubicado en Poblet donde hemos podido sacar a luz mucha información relativa a la construcción del Monasterio y la actividad del notario Guillem Turell.

Si en un primer momento este notario se consideraba activo en Barcelona entre 1342 y 1348 y de forma anómala, debido a que los demás notarios tuvieron encargos mucho más largos, en realidad hemos podido hallar mucha documentación que atestigua no solo su actividad en un marco temporal más amplio sino también que este personaje era notario personal de la Reina.

A pesar de todo eso y de que en este archivo tan rico se encuentre una gran cantidad de documentos originales, en ninguno de los fondos vaciados o examinados se ha encontrado una copia o parte del primer manual notarial desaparecido en 1936. De todas maneras quedan fondos documentales por vaciar y archivos que por falta de tiempo y por obvias razones metodológicas no se han podido estudiar en ocasión de esta tesis.

necesario separar las dos producciones, por ser diverso el uso del color en sus tonos y técnicas. Siendo Pedralbes uno de los primeros centros de acogida de aquel italianismo procedente de la Italia central (Toscana y Umbria), se ha por lo tanto reflexionado en las analogías de este plafón con la vidriera de Giovanni di Bonino (1340-45) procedente de la Iglesia de San Agustín de Perugia.

La hipótesis de que unos maestros italianos puedan haber participado en la decoración pictórica del Monasterio (pinturas murales y vidrieras) nos ha llevado a investigar preguntarnos si había alguna evidencia material de su presencia en la Corona.

Las fuentes nos han revelado la actividad de un maestro vidriero sienés, Matteo di Giovanni, que trabajó en Mallorca y para las más altas instituciones públicas y eclesiásticas, entre 1325 y 1331. Nuevos hallazgos sobre este maestro habrían representado el *trait d'unió*n entre la Isla y Barcelona, pero desafortunadamente tanto en Mallorca como en Siena ha sido imposible averiguar si hubo una actividad anterior o posterior a las fechas actualmente conocidas.

En referencia al fondo documental conservado en Pedralbes sobre las primeras obras del Monasterio, se consideraba desaparecido el primera manual notarial redactado por Guillem Turell en los años 1342-1348. Debido a la imprecisión que considerábamos relacionada a los datos ofrecidos para justificar esta gran pérdida, única fuente útil para descubrir la autoría del conjunto y sus autores, decidimos sacar a luz más informaciones al respecto. Una sistemática búsqueda documental de los archivos catalanes nos ha llevado a demostrar con cierta seguridad que es poco probable que el manual y su transcripción se quemaron durante la Guerra Civil Catalana, porque sobre todo aun se conserva su parcial trascrición en los archivos Diocesanos. Es más, en referencia a su desaparición, las fuentes documentales descubiertas nos llevan a proponer que el manual se encuentre traspapelado y que eso pudo suceder durante las tareas de devolución de todo el patrimonio documental catalán que en los años 1939 y 1940 se conservó en Pedralbes.

En referencia al contenido del texto excluimos que en su interior se conservaran también los encargos para las vidrieras, porque Mosén Trens, el último que consultó todos los manuales notariales del siglo XIV y XV, y que también se ocupaba de vidrieras, no anotó

3.11 Conclusiones de este capítulo

Debido a la heterogeneidad de temas complementares tratados en este capítulo, para facilitar su lectura hemos considerado más conveniente hacer un resumen por cada sección temática. El estudio de las vidrieras del Monasterio de Pedralbes se ha realizado desde enfoques muy diferentes que se han ido aclarando entre sí, complementándose. Desde un punto de vista histórico artístico actualmente este conjunto vítreo ya no se considera obra directa de ninguno de los talleres implicados en Girona, Tarragona, Santa María del Mar o en la Catedral de Barcelona. Como consecuencia del estudio pictórico (pre y post restauración) de los plafones del siglo XIV que decoran la iglesia, nos hemos alejado de las anteriores atribuciones (Alcoy y Cañellas) que consideraban original aquella pintura negra, espesa y opaca que tanto caracterizaba a los apóstoles de la zona absidal. Algunos repetidos detalles pictóricos nos han sugerido la posibilidad de que esta grisalla no sea el producto artístico de la decoración original trecentista, sino más bien un añadido posterior realizado por un artesano o un vidriero. Debido a la cantidad de fondos destinados a esta gran obra monástica por la realeza, no se debe excluir la idea que las vidrieras se encargaran a un maestro famoso y posiblemente extranjero, atento a las novedades pictóricas de su época, tal como refleja la pintura original que se ha conservado inalterada.

Aunque no se haya podido localizar informaciones documentales sobre los primeros encargos del siglo XIV, afortunadamente las fuentes del siglo sucesivo citan intervenciones y reparaciones relativas al conjunto vítreo, que de alguna manera podrían respaldar la hipótesis de una intervención conservativa en una época cercana a su ejecución, factor que explica la conservación de emplomado medieval (no necesariamente el original) además porque todos los plafones originales de la zona absidal tienen la misma composición vítrea.

En referencia a las vidrieras de la Sala Capitular, y en detalle al plafón de la Crucifixión, con respecto a la cronología, concordamos con la crítica en su datación hacia el segundo cuarto del siglo XIV, mientras que nos alejamos de las propuestas previamente expuestas por otros autores cuando se trata de atribuir la obra al mismo Maestro del Presbiterio de Girona. Un atento análisis de las grisallas en Girona nos ha convencido de que es

La receta del color rosa en Pedralbes en líneas generales es parecida en los casos de vidrio sódico VI-11 y potásico VI-34; en realidad se trataría de vidrios “pobres” en metales con un 30-35 % de más de Mn sobre un vidrio blanco de la misma composición; las mínimas diferencias en el contenido (superior) en Co e In en el caso del vidrio sódico (contenidos en todo caso superiores a los de la pasta base blanca sódica) hacen pensar que en todo caso la receta no era equivalente, y que probablemente ambos tipos de vidrios rosados fueron producidos en talleres diferentes, no sólo por el contenido en los elementos mayoritarios sino también por los trazas.

Con respecto al sódico, el vidrio potásico contiene además Pb, añadido para obtener una mayor luminosidad, hecho no evidente en la actualidad ya que el vidrio potásico está intensamente degradado.

El vidrio violeta (VP-33) presenta como peculiaridad una sal de Co e In, en cantidades del orden del 75 % de las empleadas en producir el color azul en vidrios potásicos.

El estudio de las muestras potásicas entonces ha demostrado que también para este segundo grupo composicional el color procede de un añadido en masa a partir de un vidrio incoloro (excluyendo el plaqué) y que posiblemente por ser potásicas son piezas de importación.

Iglesia de Santa María de Pedralbes, para confrontarlos con los resultados que acabamos de tratar en la primera parte de esta investigación.

En referencia a los elementos mayoritarios, las muestras analizadas, con sus valores más altos en óxido de potasio que en óxido de sodio, son clasificables como potásicos, por lo tanto químicamente menos estables que los vidrios del primer grupo (sódico).

Respeto a los valores minoritarios, todos los potásicos (tabla 2.1) presentan la misma pasta base con un contenido de 22-25% de óxido de cobalto y un 17-20% de óxido de calcio, además de un porcentaje en plomo muy elevado, que atestigua un sabio añadido por parte del vidriero, que debía conocer las propiedades de este elemento que proporcionaba más luminosidad y estabilidad al vidrio. No es casual que los vidrios incoloros presenten un porcentaje muy bajo de plomo -innecesario en este caso porque no había obstáculos para el paso de la luz- como tampoco en los más oscuros, en nuestro caso, los verdes, donde en cambio era necesario obtener una superficie reflectante.

El vidrio turquesa (VP-31) por su contenido en tierras raras (elementos desde el Cerio – Ce – hasta el Praseodimio – Pr -) y en plata (Ag) permite excluir un origen común con el resto de los vidrios potásicos de la vidriera de Pedralbes, siendo probablemente un vidrio importado como el rojo plaqué, poco utilizado en la vidriera y principalmente en partes nobles de ésta.

Sin embargo algunos de los vidrios potásicos de Pedralbes, correspondientes a la familia que tiene contenidos de óxido de potasio sobre el 23-25 % y de óxido de calcio en el rango 18-19 %, tienen igualmente un mismo espectro composicional de tierras raras y Ag, hecho que parece corroborar que se han producido a partir de la misma pasta base (y por tanto de las mismas materias primas, cuarzo y cenizas vegetales, en análogas proporciones).

Si ahora confrontamos el vidrio sódico VI-12 con el potásico VP-4 podemos averiguar como, sobre una pasta base diferente, han sido añadidos las mismas cantidades de Sn, Sb, In y de Co como colorante: la interpretación es que ambos vidrios pudieron producirse con la misma receta, quizás en el mismo taller, o con la misma receta y los mismos colorantes en talleres diferentes (local en el caso del Na).

que el resultado de una variación del vidrio incoloro obtenida por una producción de los vidrios en ambiente reductor, tal como relata Theophilus.

Al analizar su composición química (VI-10) hemos podido comprobar que todos los elementos, excepto el Litio (Li) presentan valores en cantidades del orden de la mitad respecto a la muestra estándar, excepto antimonio y plata que sin embargo no son muy indicativos. El litio es un elemento químico que normalmente aparece en la composición de materiales salinos, es decir los cloruros, por lo tanto mientras el Na, Mg, Cl en principio se podrían también encontrar en las cenizas que sirven para fabricar el vidrio, el litio es indicativo de un añadido específico (salino) para la obtención final de este color amarillo. En referencia a esta receta todavía no se han podido encontrar analogías en la bibliografía de sector o en muestras analizadas precedentemente en laboratorio.²⁴⁴

Todos estos vidrios sódicos presentan un estado de conservación muy bueno, mientras el potásico presenta evidencias de una alteración moderada: el escaso desarrollo de la alteración, incluso en los vidrios potásicos, indica que tanto el clima mediterráneo, como el hecho de que la iglesia haya sido relativamente poco frecuentada con la consiguiente escasa generación de condensaciones en el interior, han permitido una buena conservación del vidrio arquitectónico a pesar de su metaestabilidad.

3.10.5 Interpretación de los resultados: vidrios potásicos²⁴⁵

Por lo que se refiere al color rojo, las muestras se dividen en VI-2a y VI-9b: en la primera muestra (a) se ha analizado la parte coloreada del vidrio, mientras en la segunda (b) la capa transparente. El VI-9a presenta un porcentaje de cobalto reducido a la mitad respecto a su correspondiente VI-9b, y si este dato en realidad no resulta relevante, el altísimo nivel de Ag es indicativo de la presencia de un mineral o una aleación que contenía plata, añadido como colorante. Al mismo tiempo se ha analizado una segunda tanda de vidrios, de tipología diferente, coloreada en masa y asimismo procedente del presbiterio de la

²⁴⁴ Gimeno, D., 2010, p. 92.

²⁴⁵ Véase el apartado documental en la sección químico-analítica donde se detallan los resultados de laboratorio relativos al estudio de las muestras vítreas de tipo potásico.

un porcentaje muy similar al estándar, mientras cobalto e indio, que en la naturaleza se presentan asociados, aquí constituyen la peculiaridad en la composición de este vidrio, junto con el plomo. Si en VI-12 el porcentaje de plomo resulta 3 veces más alto de lo que encontramos en VI-13, en VI-17 sus valores se multiplican: seguramente estos resultados deben relacionarse con la presencia de la grisalla en su capa superficial, hecho que justifica no sólo la presencia del plomo, sino también de estaño, antimonio e indio, en valores más altos respecto al blanco.

El color rosado (VI-8; VI-11) no depende exclusivamente de un añadido de hierro en ambiente oxidante, es decir bien oxigenado dentro del horno (tal como sugiere Theophilus) sino más bien a un suplemento de manganeso a unas arenas previamente purificadas por lo que se refiere a impurezas cuarcíferas.

El color verde (VI-7; VI-18) en su tonalidad clara y oscura, aunque con unas variaciones composicionales todavía no apreciables, presenta valores en plomo (Pb), rubidio (Rb), estaño (Sn) antimonio (Sb) y níquel (Ni) que lo caracterizan.

Respecto a su correspondiente VI-18, en VI-7 el plomo se encuentra sensiblemente más alto, indicando igualmente el empleo de una misma receta, en cuanto debemos tener presente que estamos analizando un producto artesanal, por lo tanto una variación mínima en peso de los elementos es comprensible; níquel y antimonio, respecto a VI-13, se presentan en valores mucho más altos, al mismo que en los vidrios azules (VI-12; VI-17) indicando la presencia de un colorante común. Rubidio (Rb), zirconio (Zn) y cobalto (Co) resultan en un doble porcentaje respecto a la muestra de referencia.

La combinación de hierro y cobre utilizada en porcentaje diferente para lograr las dos tonalidades de verde remite a una posible receta medieval asimismo revisada en Siena a finales del siglo XIII, de la que aún tenemos que trazar la procedencia.²⁴³

El color amarillo representa una excepción, debido a que, presentando un porcentaje de MgO incrementado en un 70-75% respecto a la receta base del incoloro, y una disminución del orden del 10% del total de CaO, un 50% del Al y un 30% del Ti parece ser el resultado de una depuración del contenido residual en filosilicatos de la materia prima silíceo, más

²⁴³ Gimeno, D., 2010, p. 91.

3.10.4 Interpretación de los resultados: vidrios sódicos²⁴⁰

La gama composicional hallada permite extraer conclusiones sobre el proceso de fabricación de los vidrios de diferentes colores, utilizando el vidrio incoloro (uno o dos tipos, el segundo realizado con arenas más purificadas) como clave de lectura en la génesis de los colores, excepto el rojo. Según nos transmiten las fuentes documentales, esta tipología de vidrio "*incamiciato*" o plaqué era típica de los talleres del norte de Europa, y se quedó secreta hasta el siglo XV, cuando las recetas para fabricar el color rojo aparecieron en los documentos toscanos de la época y empezó a desarrollarse toda una literatura relativa, resumida ya en el siglo XVII en el famoso "*Manuscrito de Danzica*"²⁴¹.

Esta propuesta metodológica en la interpretación de los colores queda demostrada por la homogeneidad del vidrio en sus componentes mayoritarios -debido a que si se sustraen las sales metálicas que han producido la coloración queda un vidrio de composición homogénea- y minoritarios.

Es más, los elementos químicos que forman el grupo de "tierras raras" remarcan la homogeneidad del vidrio, siendo indicadores de un único tipo de arenas empleadas para la fabricación del vidrio. Este último dato, que se ha quedado aun parcialmente inédito, diferencia el conjunto vítreo de Pedralbes de las demás producciones contemporáneas de la misma área geográfica y de la vidriera de Duccio di Buoninsegna de Siena, asimismo homogénea desde un punto de vista del contenido en tierras raras, pero diversa de Pedralbes.²⁴²

En líneas generales las recetas de colores de Pedralbes siguen la tradición expuesta en los manuales, excepto algunas novedades halladas, que se detallan a continuación.

El vidrio azul, verde oscuro, verde claro y rosado remiten posiblemente a una misma receta de fabricación, es decir un vidrio incoloro al que se han añadido colorantes, el vidrio amarillo queda aparte.

Los vidrios azules (VI-12; VI-17) se realizaron con una receta clásica de cobalto. De hecho presentan la misma pasta base que los verdes y los de color rosado, rubidio y zirconio en

²⁴⁰ Véase el apartado documental en la sección químico-analítica donde se detallan los resultados de laboratorio relativos al estudio de las muestras vítreas de tipo sódico.

²⁴¹ Moretti, C., Salerno, C.S., Tommasi Ferroni, S., 2004.

²⁴² Gimeno, D., 2010, p. 91.

contenidos de MnO, en la mayor parte de estos vidrios, es inferior al 2%; los contenidos de plomo, normalmente concentrado en la grisalla, son muy bajos, y se identifican más como una presencia accidental que como componente de una receta específica.

La gama cromática varía del azul oscuro, al verde, en su tonalidad clara y oscura, al rosado, al amarillo, al blanco y finalmente, al rojo; sin embargo, mientras todos los demás colores han sido utilizados indistintamente para la composición pictórica, el uso del rojo plaqué se ha restringido sólo a sectores nobles de la iconografía.

Al analizar nuestros vidrios, el incoloro presenta la caracterización más sencilla, es decir que desde arenas cuarcíferas y cenizas de salicornáceas, añadiendo 0.30 % de Mn, y un porcentaje de hierro muy bajo (0.75 %) se ha conseguido este primer color; el vidrio azul y el vidrio rosado presentan una composición química muy parecida a la del incoloro, pero con la diferencia de que el azul contiene óxido de cobalto en cantidades inferiores al 0.5 % y el rosado un incremento del orden del 50 % en la cantidad de MnO, que apenas llega al 1.5 %. El porcentaje de hierro en el vidrio rosado y en el blanco se presenta aproximadamente en las mismas cantidades.

El vidrio verde, en sus dos modalidades (claro y oscuro) presenta como colorante CuO, en un porcentaje que varía entre $\pm 6\%$ -verde claro- y +1.7-2.2% verde oscuro; el óxido de hierro (Fe₂O₃) varía entre <0.7% en el verde claro y + 0.6% en el oscuro, de manera que es éste elemento (el hierro) el que, asociado a cantidades mucho más pequeñas de cobre que en el caso anterior da el color verde oscuro.

Los vidrios amarillos presentan más MgO que los blancos (+70-75 %), un 10 % menos de CaO, un 50 % de la alúmina que presentan los blancos, una sexta parte del manganeso y un 30 % menos de titanio; además los contenidos en sílice, sodio y cloro son de los más elevados entre todos los analizados.²³⁹

²³⁹ Gimeno, D, Pugés, M., 2002, p. 229.

3.10.3 Características químicas de los vidrios

El resultado de los elementos mayoritarios del vidrio permite clasificar la mayoría de las muestras como vidrios sódicos o sódico-cálcicos y por lo tanto químicamente muy estables y con un alto porcentaje en sílice. Queda excluida la muestra de color rojo, plaqué, que es de tipo cálcico-potásico y tecnológicamente diferente. Su peculiaridad composicional acerca esta pieza a la producción centro europea (Francia y Alemania). En los primeros estudios se constató que bajo la influencia de un clima mediterráneo los vidrios potásicos son mucho más débiles que los sódicos respecto a las alteraciones. Este resultado es comprensible si se considera que presentan un porcentaje inferior de sílice, que es el elemento (vitrificante) confiere resistencia química al vidrio.²³⁵

De hecho las composiciones típicas de los vidrios centro europeos contemporáneos al rojo, y en todos los tonos, oscilan entre valores de SiO₂ del 48%, K₂O del 23-25% y de CaO del 17-19% en el caso de vidrios cálcico-potásicos, y valores de SiO₂ del 55-56% por lo que se refiere a vidrios cálcicos. En ambos casos el contenido en Na₂O es inferior al 1,7%.

En cambio en Pedralbes los contenidos en sílice son mucho más altos (SiO₂ 59-64%) con valores elevados de Na₂O (13-19%) y contenidos muy bajos de K₂O (2,7-4%) en comparación con los centro europeos, mientras que la suma de los óxidos de los elementos considerados vitrificantes (SiO₂ + Al₂O₃ + P₂O₅) queda siempre por encima del 60 %, lo que está en buena concordancia con su estabilidad.²³⁶

Estos valores son comparables con resultados procedentes del estudio de otros vidrios de la zona mediterránea de finales del siglo XIII y del siglo XIV, analizados en el curso de los años y también con el *database* recopilado en los años por el nuestro Grupo de Investigación PE.GE.FA.²³⁷

Por el contrario, la suma de los óxidos alcalinos queda siempre ampliamente por encima del 17 % y, en el caso de algunos de los sódicos, por encima del 20 %, mientras el vidrio potásico se presenta como moderadamente alcalino en comparación con otros vidrios europeos²³⁸. El MgO presenta valores inferiores al 2 %, el fósforo es inferior al 1 % y los

²³⁵ Gimeno, D., 2010, p. 90.

²³⁶ Gimeno, D., Pugés, M., 2002, p. 229; Gimeno, D., 2012, p. 90.

²³⁷ Gimeno, D., Turiel, J.L, et.al., 2008; Basso, E., Riccardi, M.P., et. al., 2009.

²³⁸ Bill, R. H., 1994 pp. 114-131.

3.10.2 Técnicas analíticas utilizadas para caracterizar el vidrio

Tal como relatan los autores de la primera investigación analítica hallada en Pedralbes, los análisis de vidrios históricos de Pedralbes han sido realizados mediante toda una serie de técnicas que incluyen espectroscopia de fluorescencia de rayos X (FRX) sobre matriz diluida en fundente (tetra borato de litio) y directamente sobre el vidrio plano original, microscopía electrónica de barrido (MEB) con microanalizador basado en dispersión de energías de rayos X (EDS en el acrónimo anglosajón), microsonda electrónica (MSE), espectrometría de absorción atómica (EAA), etc.; se han encaminado tanto a la caracterización de la matriz base del vidrio como a la identificación específica de los elementos o sales minerales colorantes empleados.²³³

Estos procesos analíticos son complementares entre ellos y asimismo repetitivos, para comprobar la fiabilidad de los resultados. En las publicaciones sobre estos estudios solo se han expuesto los resultados obtenidos mediante el concurso de la MSE cuyas ventajas se concretan en su carácter multielemental -que permite determinar de la totalidad de los elementos mayoritarios que constituyen el vidrio, como, indirectamente, controlar la validez del análisis ya que éste debe cerrar en valores próximos al 100%- el escaso volumen de muestra requerido y su accesibilidad en términos económicos.

Por lo que se refiere al protocolo analítico aplicado para el estudio de los plafones, se ha utilizado una microsonda electrónica CAMECA SZ50.²³⁴

²³³ Ibidem.

²³⁴ Para todos los detalles sobre esta maquinaria y sus características aplicativas, véase el apartado químico-analítico de esta misma tesis.

3.10.1 Características de las muestras

Los plafones muestreados presentaban un buen estado de conservación tanto en lo que se refiere a vidrios como a grisallas. Los vidrios presentan un espesor variable entre 1.5 y 3.5 mm y una factura artesanal, por haberse detectado en transparencia inclusiones de aire y cuerdas térmicas, producto del estiramiento de las anteriores burbujas. Todos los vidrios estudiados, excepto el color rojo que es de factura diferente, presentan una coloración homogénea y uniforme, sin evidentes patologías degradantes. El vidrio rojo es de factura más fina, con menores inclusiones. En referencia a su color, se trata de un vidrio blanco en el que el color aparece concentrado en una de las caras en un estrato rojo que a su vez parece recubierto de nuevo por una delgada lámina de vidrio blanco. Su estado de conservación es peor que el del resto, presentando leves veladuras con la consiguiente pérdida de transparencia y frecuente disminución parcial o total del delgado estrato blanco que protege el color. El estudio (microscopio electrónico de barrido con microanalizador, difracción de rayos X) confirma la presencia de sulfatos (yeso, mucho más raramente singenita) en la superficie de las veladuras y localmente en núcleos de alteración que se presentan como leves hinchamientos circulares o alargados en la superficie del vidrio. Además se pueden distinguir picaduras (de diámetro inferior en general a 0.5 mm), atribuibles a ataque por microorganismos.²³²

²³² Gimeno, D., Pugés, M., 2002, p. 227.

3.10 Estudio de la composición química del vidrio: tipología y peculiaridades

El conocimiento de la composición química del vidrio medieval arquitectónico resulta fundamental para su estudio y conservación histórico-artística. Estos datos nos ofrecen los instrumentos para contextualizar la época y posible zona de fabricación, las recetas empleadas y los métodos de elaboración del producto. La suma de estos datos se concretiza en la posibilidad, por parte de los conservadores y restauradores, de conocer qué transformaciones han sufrido, en términos de procesos y productos, estableciendo entonces unas correctas y eficaces estrategias de intervención.

Durante las obras de restauración del conjunto vítreo del Monasterio de Pedralbes, tal como requerido por el *Corpus Vitrearum*²³⁰, se aplicaron unas pautas de conservación que requirieron unos trabajos preliminares previos a la restauración donde se contemplaron el estudio tipológico y morfológico de vidrio. Los primeros plafones muestreados fueron los de San Pedro y San Jaime, que proceden del ábside de la iglesia. En referencia a su estudio analítico se señalaron dos principales problemas: la escasez de material disponible en cada muestra y su riqueza en elementos alcalinos.

La primera viene condicionada por la misma naturaleza de la muestra que, en la medida de lo posible debe ser mantenida en la vidriera o restituida a ésta en el caso de fragmentos rotos accidentalmente. Sin embargo, en ocasión de estas investigaciones si se quería caracterizar correctamente la composición química del vidrio por un método fiable, económico y accesible a muchos equipos de trabajo era inevitable emplear una técnica destructiva. El compromiso entonces residía en desarrollar un protocolo analítico fiable, útil a los efectos requeridos, y que implicaba sacrificar la mínima cantidad posible de vidrio. En todo caso, no está de más el señalar que, por ejemplo en el caso de vidrieras medievales, es muy raro el encontrar vidrios intactos por lo que, siendo perfectamente respetuosos en el proceso de restauración, parece fácil poder obtener las muestras necesarias, en especial cuando se trata de intervenciones sobre grandes superficies.²³¹

²³⁰ Véase el apartado correspondiente a las obras de restauración de las vidrieras, incluso en este mismo capítulo.

²³¹ Gimeno, D., Pugés, M., 2002, p. 226.

rettangolari collocate nella parte centrale dell'oculo.²²⁵ La critica suggerisce che, nonostante le vetrate potessero rompersi nel corso del tempo, e per tanto essere sostituite o tamponate, molti elementi inducono a pensare che, invece, nel corso del secolo XIV e XV si installarono poche vetrate rispetto alla totalità delle aperture in muratura.²²⁶ La cappella della Trinità, al contrario, fin dall'inizio sembra esser stata decorata con vetrate, però solo nella parte centrale, di forma quadrata, a dispetto delle altre zone che erano tamponate. L'immagine di questa finestra gotica che illumina l'interno della cappella è stata suggerita dal Dr. Capellà, che utilizzando alcuni disegni dell'Arciduca Lluís Salvador d'Austria propone che si trattasse di una vetrata impiombata la cui decorazione ricorda "els nius de les abelles".²²⁷ È precisamente da questa finestra che si dovettero recuperare i vetri consegnati al Museo de la Societat Lul.liàna di Mallorca.

Le informazioni sullo stato dei lavori della Capilla Real si protraggono negli anni fino all'intervento di Gaudí che nel giugno del 1904 *"Abrió su rosetón y dos ventanales en otros dos, como prueba, de los cuales uno se ha perdido y otro se conserva, desmontado."*²²⁸ Attualmente le vetrate di Gaudí all'interno della cattedrale di Mallorca sono cinque, nonostante il progetto iniziale fosse quello di un restauro complessivo del tempio *"Pero a medida que se prolongaba en la catedral la presencia de Gaudí, cada vez se pensaba menos en él como total restaurador bajo cualquier aspecto y al fin, hasta las vidrieras que llegó a empezar quedaron inconclusas, y los ventanales del coro que pensaba abrir siguieron sordamente cegados"*.²²⁹

Nonostante la abbondante quantità di notizie ritrovate, per il momento non è stato possibile ampliare le nostre conoscenze su Matteo di Giovanni né recuperare tracce di quegli antichi frammenti consegnati alla Societat Lul.liana nel 1889.

²²⁵ Capellà Galmès, M.A., 2012, p. 151.

²²⁶ Coll, B., 1977, p. 40.

²²⁷ Capellà Galmès, M.A., 2012, p. 152.

²²⁸ Tous, L., Coll, P., 1993, p. 33.

²²⁹ Kerrigan, A., 1960, p. 8.

*mentada capilla, lejos de ofrecer peligro alguno, se hallaban según afirmación del arquitecto diocesano que una y otra vez las examinara en estado de solidez*²²¹;

*Il 2 ottobre 1889 “Habiéndose advertido los inconvenientes y molestias que resultarían de no estar a mediados del mes cubiertos con los vidrios correspondientes los ventanales de la Capilla de la Trinidad, se acordó que ello se observare a los Señores administradores del difunto Maestrescuela a cuenta del cual se hacían aquellas obras añadiéndoseles que a no estar cerrados dichos ventanales el día veinte de los corrientes, debían levantar un tabique que preservara al recinto del templo de las incomodidades del aire. (...)”*²²²

*In data 4 novembre 1889 “El M. I. Señor Puig dijo que para complemento de la obra de los ventanales de que se encargara el difunto Maestrescuela, pensaban los administradores testamentarios de este, amparar los vidrios de dichas claraboyas con una red metálica, y además corregir los desperfectos que todavía se notaban en la bóveda de la Capilla de la Trinidad”*²²³

Nonostante i documenti non abbiano offerto informazioni sulla tipologia, forma, dimensioni o decoro delle vetrate, si è riscontrata documentalmente l’informazione che nel 1889 padre Antoni Bosch consegnò “*alguns fragments de vidre*” che appartenevano alle antiche finestre della cappella della Trinità della Cattedrale al Museo della Società Archeologica Lul.liana. Quello stesso anno venivano poi consegnati alle autorità competenti diversi frammenti vitrei procedenti dal rosone centrale della Cattedrale di Mallorca, opera del nostro maestro Matteo di Giovanni. Nonostante la loro preziosità che già dal secolo XIX imposero la loro conservazione seppur frammentata, attualmente questi pezzi archeologici si considerano dispersi probabilmente durante le fasi di trasloco della Società da un locale all’altro.²²⁴

La Catedral de Mallorca nel secolo XIX si presentava come un edificio oscuro, la cui illuminazione proveniva esclusivamente dal rosone della nave centrale, da quello della Capilla Reial e da alcune cuspidi vitree o pannello inferiore di vetrate tamponate, che decoravano l’interno dell’edificio. In quell’epoca i quattro rosoni delle navate laterali erano altrettanto tamponati e la luce filtrava esclusivamente da alcune aperture

²²¹ ACM, Repertorium Actas Capitulares, ad annum 1886 a 1896 f. 215.

²²² ACM, Repertorium Actas Capitulares, ad annum 1886 a 1896 f. 218.

²²³ ACM, Repertorium Actas Capitulares, ad annum 1886 a 1896 f. 220.

²²⁴ Capellà Galmès, M.A., 2012, p. 149.

In effetti, in data 7 settembre 1888 troviamo *“Los Señores Capitulares, protectores de la fabrica dieron cuenta de la suspensión de las obras o preparativos para abrir los ventanales de la Capilla de la Trinidad diciendo que, incumbiéndoles cuanto se refiere a la fabrica de la Señora Iglesia, y no sabiendo lo que iba a practicarse en la expresada Capilla, habían estimado estas en su derecho y aunque constituya en ellos un deber el dietar aquella disposición. Recitadas las oraciones de costumbre levantóxe la sesión que certifico”*²¹⁷

In data 13 settembre 1888 *“El Señor Maestrescuela manifestó que los operarios a que había encargado la revisión o examen de las ojivas y calados de los ventanales de la Capilla de la Trinidad con el fin de ver si se utilizaba lo existente para las claraboyas que tenía en proyecto, se habían excedido durante su ausencia de la capital, abriendo o perforando tabiques contra sus intenciones”*²¹⁸.

In data 27 ottobre 1888 *“El Señor Maestrescuela presentó un dibujo del estado actual de los calados de los ventanales existentes en la Capilla de la Trinidad y además un proyecto por el que, utilizándose dichos calados, se proponía abrir los restantes de los ventanales, y cerrarlos al propio tiempo con vidrios que representasen algún santo; fue aceptada la idea por unanimidad, quedando autorizado el Señor Maestrescuela para realizar el referido plan”*²¹⁹.

In data 1 luglio 1889 *“El Señor Maestrescuela participó al Cabildo su presupuesto de que en breve se colocasen las vidrieras en los ventanales de la Capilla de la Trinidad, que con tal motivo luciera abrir, debidamente autorizado por este cuerpo en sesiones anteriores”*²²⁰

Il 2 settembre 1889 *“El señor Maestrescuela manifestó que si los ventanales de la capilla de la Trinidad, en el trasaltar, no estaban todavía terminados y cubiertos de vidrios, no debía atribuirse a poca actividad, y si a los inconvenientes o estos dos que había surgido al realizarse las obras. A propósito de estas, hizo saber además que las bóvedas de la*

²¹⁷ ACM, Repertorium Actas Capitulares, ad annum 1886 a 1896 f. 170.

²¹⁸ ACM, Repertorium Actas Capitulares, ad annum 1886 a 1896 f. 174.

²¹⁹ ACM, Repertorium Actas Capitulares, ad annum 1886 a 1896 f. 178.

²²⁰ ACM, Repertorium Actas Capitulares, ad annum 1886 a 1896 f. 210.

*estrechando dichas claraboyas con el estilo de las de San Pedro en cuyo caso sobrarían los fragmentos que quedarían de los vidrios*²¹².

Non riappaiono poi notizie fino all'anno 1841 quando il Signor Arcediano, canonico e protettore della chiesa, ritenne utile risistemare le vetrate rotte della Chiesa *“algunas de las claraboyas de la Capilla Real amenazaban ruina y enterada su Señoría acordó que se quitase todo peligro y se tuviese presente en el primer ordinario*²¹³ ed anche il rosone. *“Manifestó el Señor Arcediano como Canónigo como protector de la fábrica que según el cálculo formado por los maestros albañil y carpintero, no sería de consideración la cantidad necesaria para repasar la ruina de las claraboyas de que se dio cuenta en 19 de los corrientes.*²¹⁴

É del 1879 l'autorizzazione a ridipingere alcune vetrate, tra cui quelle della Capilla Real ed a fabbricarne di nuove *“Se autorizó a los Señores canónigos protectores de la fábrica de esta santa iglesia para que hagan los gastos necesarios repintar los cristales de las claraboyas de las capillas de San Pedro, de la capilla Real, y del rosetón mayor de esta santa iglesia”*.

Effettivamente, alla stessa data (1879) fanno riferimento i disegni del Signor Guillermo Puig che furono consegnati all'architetto del cantiere *“para la restauración de las claraboyas de la Capilla Real y de las de San Pedro.”*²¹⁵ Sempre alla stessa data si trova notizia dell'apertura di una delle tre ogive centrali della Capilla de la Santísima Trinidad che verranno poi chiuse con vetri colorati *“El señor maestrescuela manifestó que una devota persona deseaba costear las obras necesarias para abrir una de tres de las ojivas centrales de la Capilla la Santísima Trinidad y cerrarlas después con cristales de colores, su Señoría aceptó con viva gratitud este ofrecimiento y dispuso que se forme un diseño de lo que se piensa hacer y que se presente al cabildo antes de empezar la obra”*²¹⁶.

Il documento purtroppo non offre dati sulle antiche vetrate né si menziona il maestro Matteo in nessun punto del documento. Le relazioni sugli interventi effettuati proseguono fino all'anno 1889.

²¹² ACM, Repertorium Actas Capitulares, ad annum 1821-1827, f. 124 recto, in data 12 maggio 1824.

²¹³ ACM, Repertorium Actas Capitulares, ad annum 1840-1854, f. 29 recto, in data 19 luglio 1841.

²¹⁴ ACM, Repertorium Actas Capitulares, ad annum 1840-1854, f. 29 verso, in data 29 luglio 1841.

²¹⁵ ACM, Repertorium Actas Capitulares, ad annum 1878 a 1885 f. 54.

²¹⁶ ACM, Repertorium Actas Capitulares, ad annum 1878 a 1885 f. 139.

3.9 L'Archivio Capitolare di Palma de Mallorca

All'interno dell'Archivio Capitolare di Palma, dove già Durliat aveva trovato dati relativi all'attività di Matteo di Giovanni, si sono consultati vari fondi con l'intenzione di chiarire la formazione di quello che sembra essere stato un grande maestro. Nell'inventario dei documenti notariali redatti presso il Capitolo dal 1302 al 1337 non si è ritrovata menzione del nostro maestro²⁰⁸, come nemmeno nelle due miscellanee del secolo XIV che raccolgono documenti vari.²⁰⁹ Per il fatto di aver lavorato all'interno della cattedrale e per conto del re, il Maestro Matteo avrebbe avuto, di diritto, il permesso di esservi sepolto all'interno, ma il fatto che non vi sia traccia di quest'ultimo suggerisce che probabilmente il suo decesso non sia avvenuto sull'isola. I registri notariali dei decessi, che purtroppo per quel che riguarda la Cattedrale si conservano solo dal secolo XVI, non sono stati uno strumento utile ai fini di questa considerazione.

Il primo tomo degli Atti del Capitolo comincia l'anno 1299 e termina nel 1306 ma in esso non vi sono notizie su Matteo di Giovanni.²¹⁰ Il libro successivo che raccoglieva atti, compravendite e questioni relazionate con la Cattedrale negli anni a noi utili è attualmente disperso.

Si è deciso quindi di effettuare una ricerca sistematica negli Atti, per cercare dati sul momento in cui vennero sostituite le vetrate, per evincere eventuali informazioni aggiuntive in merito a questo maestro a una possibile relazione del suo operato con Pedralbes.

Probabilmente già nel 1595 il rosone realizzato da Matteo di Giovanni non esisteva più, dato che nei registri si parla di raccogliere denaro "*pro cooperiatur rotunditas cum telis*"²¹¹.

Nel 1824 si ritorna a parlare delle vetrate che si trovano dietro l'altare maggiore (quindi nella Capilla de la Trinitat) e che presentano un pessimo stato di conservazione "*rotos en parte sus vidrios dan paso libre al viento con hasta incomodidad de los que en dicho altar mayor celebran los divinos oficios. Pues este inconveniente podría fácilmente remediarse*

²⁰⁸ ACM, Inventari, tomo II, n. 8126-8676.

²⁰⁹ ACM, Inventari, tomo II, n.9529, 9552.

²¹⁰ ACM, Actas Capitulares, tomo I.

²¹¹ ACM, Repertorium Actas Capitulares, ad annum 1592-1603, f.104, in data 26 ottobre 1595.

La mancanza di documentazione senese a lui riferita e che lo qualifichi come Maestro, non esclude la possibilità della fama –per quanto la attenui- infatti se solo pensiamo al rosone dipinto da Duccio di Buonisegna che si trova nella Cattedrale di Siena, non ci sono documenti che ne attestino l'autoria, ma solo un attento confronto delle sue opere ha permesso una corretta attribuzione della vetrata.

L'entità degli incarichi a lui affidati a Mallorca ci ha fatto poi riflettere sull'analogia tra il nome Matteo di Giovanni e quello del celebre Matteo Giovannetti, che potrebbero facilmente confondersi durante le trascrizioni.

Nel 1328 Matteo Giovannetti appare documentato in una lettera²⁰⁵ scritta da Viterbo dall'Antipapa Niccolò V dove si deduce che in quella data il pittore risiedeva ancora nella sua città natale²⁰⁶ ma ciò non significa che non avesse potuto viaggiare e in un secondo momento stabilirsi a Palma di Maiorca, come poi fece per Avignone. La mancanza di dati certi esclude anche questa possibilità, sebbene Castelnovo in una bella monografia sul pittore viterbese, propose di soffermarsi su un singolare rapporto che intercorre tra gli affreschi di Pedralbes (1346) e quelli della Cappella di San Giovanni nel palazzo papale di Avignone, nonché della cappella di Innocenzo VI alla Certosa di Villeneuve.²⁰⁷ Di fatti, se si confronta come da lui suggerito la *Cattura di Cristo* di Pedralbes con il gruppo di astanti sito nello sguancio della *Resurrezione di Drusiana* in Avignone le analogie riscontrate nelle architetture e nella rappresentazione della natura negli sfondi non possono non indurre a pensare che il clima avignonese abbia influenzato Ferrer Bassa e magari anche il maestro che realizzò le vetrate di Pedralbes.

²⁰⁵ Faldi, I., 1976, p.6.

²⁰⁶ "Matheo Janotti de Viterbio, can Praebendario eccl. S.Lucae Viterbien. Dispensatio, consid. Guillelmi de Pisis O.M. cap. et poenitentiarium PP., super eo quod non existeret clericus, cum recepisset praedicta canon. et praebendam (V.118, ep. 390) in Ehrle, F., 1890, vol. VII-2, 42702, p. 412, in data 16 agosto 1328.

²⁰⁷ Castelnovo, E., 1962, p. 166.

l'insufficienza dei dati in merito al suo *status* sociale non ci ha permesso di ampliare le nostre conoscenze in merito.

In seconda fase, si è cercata una qualche implicazione del nostro maestro nelle attività cittadine, fossero queste contenziosi tra privati, debiti con lo Stato o grandi opere in corso, quali la costruzione del Duomo, per esempio. In aggiunta sono state poi consultate le Bicchernerelative ai censi pagati sulle terre di Siena dagli ufficiali entranti in carica, i pagamenti fatti per causa di guerra, i permessi degli astellani, le vendite, etc. per accertarci di una possibile implicazione del soprascritto Matteo di Giovanni.¹⁹⁹ Sfortunatamente né gli indici dell'Archivio dell'Opera del Duomo²⁰⁰ né il Caleffo Vecchio²⁰¹ della Città di Siena né le Biccherne hanno rivelato alcun coinvolgimento da parte di Matteo di Giovanni nelle questioni cittadine dell'epoca previe all'anno 1325. Considerata infine l'ipotesi che avesse abbandonato la sua città natale perché bandito o carcerato, è stata quindi esaminata la Biccherna contenente gli elenchi dei cittadini mandati in bando, le revocche dei bandi e condanne, e le liste dei carcerati liberati in occasione di pubbliche feste²⁰², ma senza esiti soddisfacenti.

E' del 31 agosto dell 1353 il documento trovato all'interno del fondo Diplomatico del Patrimonio dei resti ecclesiastici in cui Matteo di Giovanni appare come testimone di una donazione "*propter nuptias*"²⁰³ di 150 lire ma senza che la fonte in questione aggiunga dati a noi utili.²⁰⁴ È pertanto probabile che il nostro maestro Matteo avesse imparato a lavorare il vetro e/o a dipingerlo nei grandi cantieri gotici dell'epoca, come Assisi o Orvieto, e che per qualche motivo se ne sia andato.

¹⁹⁹ Biccherne, fondo "Censi, casseri e mura" n. 937-965, anni 1369-1465.

²⁰⁰ Archivio di Stato di Siena, serie Spogli, registro B39-40, anno 1727, "Transunto delle cose memorabili ed antiche che sono nell'archivio della venerabile opera della chiesa metropolitana di siena" tomo I e II.

²⁰¹ I caleffi senensi sono strumentari pubblici in cui venivano raccolti tutti i documenti che potevano avere un particolare interesse per il Comune. Siena ne conserva cinque, di cui il più antico è proprio il Caleffo Vecchio, iniziato nel 1203

²⁰² Banditi e Carcerati" n. 918-936, registri dal 1245 al 1473. Sono stati selezionati il n.725 (dal 1270 al 1296) e il 726 (anno 1308).

²⁰³ Compagnie, 1353 agosto 31 (cas. 930).

²⁰⁴ Regesto: *In data 31 agosto 1353 Bindo di Bernardino da Staggia abitante a Siena nel popolo di Sant'Andrea, consegna ad Angela di Ser Ghezzo de Asciano abitante a Siena nel popolo di San Virgilio, sua futura sposa, 150 lire di denari senesi a titolo di donazione "propter nuptias" Contemporaneamente Agnola dà a Bindo, sempre a titolo di donazione nuziale, 150 lire di denari senesi. Subito dopo si celebra il matrimonio tra Bindo e Angela. Fatto a Siena in casa di Angela; testimoni: Riccio di Andrea, Matteo di Giovanni e Antonio calzolaio. Rogato dal notaio Giovanni di Giovanni da Siena.*

poi trovare la fama. Rimane però inspiegata la sua repentina sparizione dalla documentazione catalana dall'anno 1331, che potrebbe giustificarsi anche con il termine dei lavori sull'isola e lo spostamento dello stesso verso altri territori. La scarsa quantità di dati relativi al maestro Matteo in relazione alla sua importanza come artista ha pertanto indotto uno studio parallelo e complementare degli archivi catalani e senesi.

3.8 L'Archivio di Stato di Siena

Il fatto che Matteo di Giovanni ricevette l'incarico di decorare la chiesa di San Domenico e probabilmente anche quella di San Francesco¹⁹⁴ suggerisce la possibilità che fosse un maestro già famoso in terra natale, legato agli ordini monastici e chiamato espressamente sull'isola catalana per le sue capacità. Gli Inventari storici della città di Siena¹⁹⁵ e gli spogli della documentazione relativa ai maggiori centri religiosi del circondario toscano negli anni che precedono il suo arrivo a Mallorca e in quelli successivi all'ultimo incarico (quindi prima del 1325 e dopo il 1331) non hanno rivelato alcun dato utile a sostegno dell'ipotesi della fama.¹⁹⁶ In merito alla sua identificazione come cittadino e artista nelle date che anticipano l'anno 1325, in una serie cittadina relativa agli "*Spogli delle pergamene relative ai contratti di Siena*"¹⁹⁷ è stato rinvenuto un Matteo di Giovanni da Castelfranco di Daganica che il 13 maggio del 1306 ebbe un contenzioso con Andrea di Ventura¹⁹⁸ ma

¹⁹⁴Dato che tuttavia non è stato ritrovato nessun tipo di documentazione che faccia riferimento ad altri maestri vetrai attivi sull'isola catalana in quell'epoca, la proposta di Durliat si considera attendibile fino a quando non si proporranno nuovi documenti.

¹⁹⁵Archivio di Stato di Siena, Indice sommario all'1 gennaio 1900.

¹⁹⁶ Archivio di Stato di Siena, fondo manoscritti, "Spoglio di pergamene, di fondi diversi, provenienti da diversi Monasteri di Siena"; si è consultata la documentazione relativa al Convento di San Francesco, al Monastero di Santa Maria degli Angeli di Siena, al Monastero di Santa Marta da Siena, al Monastero di San Salvatore Lecceto, al Monastero di Santa Petronilla di Siena e al Convento di San Paolo di Siena nelle date 1280-1325 e 1331-1350; Archivio di Stato di Siena, Fondo Manoscritti, serie Antonio Sestigiani, Spoglio diplomatico di contratti del convento di San Domenico di Siena (1057-1660) compilato nel 1702, copia del Mannelli; Ceppari Ridolfi, M.A. (Regesti a cura di): *Le pergamene delle confraternite nell'archivio di stato di Siena (1241-1785)*, Ed. Accademia Senese degli Intronati, Siena, 2007.

¹⁹⁷ Archivio di Stato di Siena, fondo manoscritti, serie Pier Paolo Pizzetti, spoglio delle pergamene dell'archivio generale dei contratti di Siena (1288-1298) Siena, 1785; Archivio di Stato di Siena, fondo manoscritti, serie Pier Paolo Pizzetti, spoglio delle pergamene dell'archivio generale dei contratti di Siena (1308-1319) Siena, 1785; Archivio di Stato di Siena, fondo manoscritti, serie Pier Paolo Pizzetti, spoglio delle pergamene dell'archivio generale dei contratti di Siena (1333-1345) Siena, 1785.

¹⁹⁸ Archivio di Stato di Siena, fondo manoscritti, serie Pier Paolo Pizzetti, spoglio delle pergamene dell'archivio generale dei contratti di Siena (1288-1298) Siena, 1785, pp. 359 e 376.

*prohiberi expresse, contrafacientibus penam quam imponendam videritis imponendo. Dat Perpiniani idus octobris anno. Domini. Millesimo trecentesimo trigesimo*¹⁹¹

Nonostante la mancanza di un riscontro documentale in cui appaia in modo esplicito il nome di Matteo di Giovanni, concordiamo con Durliat nell'attribuire a questo maestro l'esecuzione di altre due possibili opere d'arte: una finestra decorata per la camera del Palazzo dell'Almudaina del re Jaime II, come anche l'esecuzione di una vetrata nella chiesa di San Francesco. In riferimento alla prima attribuzione, le fonti riferiscono che nel 1331 venne pagato del piombo, usato per fare una finestra della stanza del re *"dimecres, a IIII jorns de dehembre de MCCCXXXI, liura en G.Mayassen an Moreyl, estanyar, per fer unae fenestra a la cambra del senyor rey... mig quintar miga rova"*¹⁹². Questo dato ci lascia supporre che l'incarico venisse affidato allo stesso maestro Matteo per la notorietà acquisita sull'Isola nel corso degli anni, come anche l'incarico successivo.

Un lascito testamentario dell'anno 1330, legato alla Chiesa di San Domenico, ci parla del lascito di 800 libbre per realizzare una vetrata all'interno della cappella di Santa Maria *"Item dimitto operi frarum minorum in auxilium unius viitriarie in dicta Capella Beate Marie 800 libras."*¹⁹³ È possibile che anche in questo caso i frati si rivolgesse allo stesso maestro senese al quale erano state affidate molte commissioni di gran prestigio.

3.7.2 Il silenzio degli archivi

Le problematiche associate a questo personaggio sono varie, e *in primis* la questione dei documenti a lui riferiti, che in terra catalana rimandano a poco più di un quinquennio e suggeriscono che ve ne possano esser altri in terra d'origine, Siena.

Da un lato la brevità dell'incarico maiorchino può significare che nel 1325 Matteo di Giovanni arrivò a Mallorca perché chiamato espressamente -e questo potrebbe implicare che fosse già famoso- pertanto la mancanza di dati successivi all'anno 1331 potrebbe giustificarsi un possibile decesso. La seconda opzione vagliata è che il nostro maestro arrivò a Mallorca nei primi anni del secolo XIV e che si formò sull'isola, poco a poco, per

¹⁹¹ Llibre I de Franqueses, fol. CCCXXX, 15 d'octubre de 1330.

¹⁹² ARP, Libre de Fadigas 1327-1331, f. 105 v.

¹⁹³ AHM, Baratillo del Paborde Jaime I, p. 253; ACM, n. 14551, Bernat Olives Not., 1328-1334.

Allo stesso modo gli fu affidata l'esecuzione del rosone della Capilla Real, per il quale nel 1330 gli furono pagati "162 lbs. 5 ss. 4 ds. Por la claraboya de la Capilla Real de la Seo á cuenta de vidrios, estaño, plomo y manos del Maestro"¹⁸⁸.

L'intensa attività artigiana legata alla sua bottega in occasione dell'ampliamento e decorazione della cattedrale si evince da una serie di documenti che testimoniano l'acquisto di vetro colorato, stagno e piombo "Ad annum 1328. En 5 de febrero se entregaron al Maestro que construía las vidrieras de los ventanales de la Seo 3 arrobas y 16 libras de plomo. En 10 de marzo siguiente se dieron á Maese Mateo, 4 quintales, 3 arrobas y 5 libras con igual objeto"¹⁸⁹, nonché dall'arrivo nella città di diversi vetrai¹⁹⁰; a questo si aggiunga una inconsueta e abbondante produzione di vetro *in loco* che culminó con la proibizione reale di mantenere i forni da vetro all'interno delle mura cittadine "Iacobus Dei gratia rex Majoricarum comes Rossilionis et Ceritanie ac dominus Montispeulani. Dilectis Berengario de Sancta Silia, militi, gerenti vices locum nostrum tenentis in regno majoricarum, salutem et dilectionem. Cum jam in Maioricis de lignis ad comburendum et ad usum gentium esse incipiat caristia, et maior esse speretur; propterea volumus et uobis mandamus, ad vitandam inutilem consumptionem illorum, ut nullus in insula Maioricarum vitrum vel sabonum facerepresumat inibeatisgeneraliter et faciatis

Sagrístá, E., 1952; Mulet, P. A. M., 1954; Matheu, P. A., 1955; Durliat, M., 1962, Durliat, M. 1964, Coll, B., 1977; Durliat, M., 1995; Pascual, A., 1995, Capellà Galmés, M.A., 2009; Capellà Galmés, M.A., 2012.

¹⁸⁷ "Item pagaren (els procuradors reials) per la obra qui fo feta en la capeyla del senyor rey d'En Jacme de bona memoria, qui es en lo cap de las sgleya de la Seu, so es en los vedrials a fer a les fenestres de la dita capeyla, so es en compra de vidre e ens mans de maestres, e compra de stayn e de plom, e en diverses altres messions, segons que en lo libre demunt dit es largament contengut.... CLXII lb. V s. IIII" ARP, Llibre del Compte 1330, f. 47; "Item dimecres a XIII de uytubre (1329) liuram del plom del castell a mestre Matheu, quintars (...) III e XVIII lb." Item, diluns a XV de janer (1330) liuram plom al dit mestre Matheu, quintars (...) e miga lb." ARP, Llibre de Fadigas 1327-1331, sobre la coberta de pergami; "Divendres a V de febrer (1330) liura en G. Mayassen, del plom del senyor rey, al mestre que fa los vidrials: III quintars XVI lb., les quals tres quintars e XVI lb. foren messes a la obra de Santa Maria; dissapte, a X de marts (1330) liuram del plom a mestre Matheu, qui pesa III quintars III roves V lb." Llibre de Fadigas 1327-1331, f. 109, v.

¹⁸⁸ Campaner y Fuertes, A., 1967, p. 136.

¹⁸⁹ Ibidem. Per l'anno 1329 si vedano: AHM, RP. 1492, Llibre de Fadigas 1327-1331, no fol.; per l'anno 1330 si vedano: AHM, RP.1492, Llibre de Fadigas 1327-1331 Coberta de pergami; AHM, RP. Llibre de Fadigas 1327-1331, fol. 109 v.

¹⁹⁰ ARP, Llibre de fadiga 1327-1331, fol. 108 v., any 1327, 5 de desembre; ACM, N. 1455, Pere Antich, Not. 1328-1329, no fol., 1328, 20 de desembre; ACM, N. 14556, Pere Antich, Not. 1238-1329, no fol., 1329, 27 de setembre.

3.7.1 I documenti conservati a Mallorca

Il maestro Matteo di Giovanni, di origine senese, è documentato a Mallorca dal 1325 al 1331 e la sua opera si lega fin da subito ai due più importanti cantieri dell'isola, la Chiesa di Santo Domingo e la Cattedrale. Durliat lo cita come "*pintor vidrier*" ma in realtà nella documentazione non è presente alcun indizio che lo qualifichi come vetraio, maestro vetraio o appunto pittore.¹⁸³

Il primo documento a noi noto è un contratto dell'anno 1325 stipulato con i frati della chiesa di Santo Domingo per realizzare la vetrata dell'abside "*illam fenestram maiorem, que est in capite ecclesie dicte domus*"¹⁸⁴ L'opera doveva essere di gran qualità, dal momento che si parla di "*pulchro et nitido vitro*" ed essere istoriata "*cum illis vidilicet istoriis et operibus, quibus volueritis et dictaveribus ita quod dicta fenestra erit fortis et paciens omnibus ventis*" elemento che ci indica la possibilità che esista un secondo documento in cui si esplicita l'iconografia dell'opera da eseguire; la tipologia stessa della vetrata, un rosone absidale, ci induce a credere che si trattasse di un lavoro di grandi dimensioni e prestigio, di cui a tutt'oggi non rimangono elementi comprovanti, dato che durante il lungo processo di *desamortización de Mendizabal* (fine s. XVIII-inizi s. XX) fu distrutta buona parte dell'edificio.

Se nel primo contratto esaminato Matteo di Giovanni compare esclusivamente come cittadino senese, nella documentazione pubblica dell'anno 1329 viene citato come "*mestre*", un titolo che da quel momento verrà sempre affiancato al suo nome, e che molto probabilmente giustifica l'entità degli incarichi che gli verranno commissionati lo stesso anno.¹⁸⁵ Tra il 1329 e il 1330 infatti si occupò dell'esecuzione delle vetrate della cappella della Santissima Trinità della Cattedrale di Mallorca¹⁸⁶ "*qui es en lo cap de la sglesia*"¹⁸⁷ destinata a Penteon reale già dal secolo XIV.

¹⁸³ Durliat, M., 1964, p.70.

¹⁸⁴ ACM n. 14.554, Lluçh Pons, Liber notularum et testamentorum 1325 ad 1327.

¹⁸⁵ ACM, n. 14.543, Bernat Olives Notari, any 1330, 31 de març. Analizzando il Protocollo Notariale del Notaio Bernat de Olives qui citato da Durliat si è potuto riscontrare una imprecisione documentale che qui si segnala: il contratto citato non si trova nel libro n. 14543 giacchè quest'ultimo termina prima del 31 di marzo, ma al n.14544 dove in data 31 di marzo si trova effettivamente il contratto citato.

¹⁸⁶ Sugeriamo una selezione della bibliografia relativa alla cattedrale di Mallorca e alla Capilla de la Trinidad senza la pretesa di offrire una raccolta esaustiva della bibliografia in merito: Ferra, B., 1889; Bassegoda Nonell, J. (1903-1914); Costa y Llobera, M. 1916-17; Sagristá, E., 1942; Sagristá, E., 1948; Alomar, G., 1949;

3.7 Il maestro Matteo di Giovanni

Come già anticipato nelle pagine critiche, il Monasterio de Pedralbes fu uno dei principali centri cittadini in cui si manifestó una certa sensibilità verso quella *lectio* italiana proveniente da Siena e Pisa, che nel XIV secolo giunse a Barcelona attraverso i contatti con Mallorca insieme ad una forte attenzione per le influenze d'Oltralpe.¹⁸² Dato che in Pedralbes si conservano le vetrate ma non i documenti che identificano i maestri e botteghe implicati nella loro esecuzione, ed invece proprio a Mallorca in quelle stesse date lavorava un maestro senese di cui si sono conservati una buona quantità di documenti ma sono scomparse le opere, dato che è un dato concorde a tutta la critica che a Pedralbes vi fu una presenza di maestranze italiane, il nostro tentativo è stato quello di incrociare i dati in nostro possesso per ottenere nuove risposte.

¹⁸² Alcoy, R., 1998, p.163; Cañellas, S., 2008, p. 232.

3.6.1 El encargo de las vidrieras a través de las fuentes

En conclusiones, resumiendo todo el estudio llevado a cabo hasta ahora, podemos afirmar con cierta seguridad que en el archivo de Pedralbes ya no se encuentran ni el primer Manual Notarial de Guillem Turell ni una copia de ello, y que posiblemente tampoco el archivo Medinaceli de Poblet conserva en copia datos útiles para esta atribución directa. Prueba de ello el silencio de dos grandes conocedores del Monasterio de Pedralbes: Sor Eulalia Anzizu, que en su época tuvo acceso a todo el fondo documental y que en la eventualidad de un hallazgo habría seguramente apuntado algo sobre las vidrieras, así como Mosén Manuel Trens. En sus apuntes referentes a las cosas más significativas halladas en los manuales notariales procedentes del cenobio (1342-1415) no consta información alguna sobre las vidrieras, tema de gran interés para el historiador, tal como comprueban sus investigaciones.¹⁸¹

Es razonable pensar entonces que efectivamente en el manual de Turell no se encontraran los encargos para las vidrieras y que posiblemente esa documentación haga parte de todas aquellas primeras gestiones que no se sistematizaron hasta 1342 y que por lo tanto quedan dispersas desde hace mucho tiempo.

Antes la imposibilidad de hallar fuentes documentales relativas a las vidrieras góticas de Pedralbes en los archivos catalanes de la Península, hemos considerado interesante examinar algunas informaciones referentes a un maestro vidriero italiano que trabajó en Mallorca en la primera mitad del siglo XIV y que por fechas y procedencia podría haber participado en la decoración de nuestro Monasterio.

del siglo XIV se conservan datos de nuestro interés. No obstante varias solicitudes al respecto, estamos aún pendientes de una amable respuesta.

¹⁸¹ ADB, Fondo Manuel Trens, Varia.

Entenza, Igualada, etc. Las principales series (en completo desorden en las cajas) pueden reducirse a los siguientes títulos: Administración de propiedades y censos; Decretos, ordenes, consultas y memoriales; Correspondencia; Tesorería, clavariat; Cabreos, catastros, contribuciones; Pleitos, procesos, traslados; Cuentas de abogados y procuradores; Salinas de Cardona, correspondencia; Administración, libramientos de sal, etc.”¹⁷⁶ Según las noticias referidas por la Sta. Teresa Hostalrich de Figueres, parece que unos años atrás a Hostalrich existieran muchas más cajas documentales relativas al fondo del Duque de Medinaceli, ubicadas en los sótanos del Hospital: “El S.Puxant deu guardar una documentació vella procedent de l’administració del Duc de Medinaceli. Anteriorment estava a càrrec del notari Sr. Portabella que ordenà aquest arxiu, després passa al Sr. Puxant, que estava al despatx del Sr. Portabella (información de Paquita Gusi) aquesta documentació pot correspondre amb la que hem recollit a Hostalric i amb la que se’ns avisa que ha aparegut a Tossa de Claramunt.”¹⁷⁷

Durante las tareas de vaciado de las cajas procedentes de Hostalrich el Sr. Agustí Duran Sanpere apuntó todo su contenido en una libreta, donde resulta interesante, sobre todo para nuestro estudio, la presencia de 8 libros en papel que no se valoraron, un libro de pergamino de *capbreus* y una colección de pergaminos plegados y aplanados (1110 ejemplares) referentes a los siglos X-XVII.¹⁷⁸

La última noticia que relaciona este fondo documental con el Monasterio de Pedralbes se encuentra en un documento del 22 de junio de 1940 que trata de la situación de los archivos y describe el de los Medinaceli como aún ubicado en la enfermería, habitación segunda, del Monasterio de Pedralbes.¹⁷⁹ Este dato se añade a los hallados precedentemente para respaldar la hipótesis de un extravío del manual de Turell durante las tareas de devolución de todo el Patrimonio archivístico catalán y permite adelantar la hipótesis de que, entre los fondos del siglo XIV aún por estudiar haya mucha documentación útil para la investigación sobre el Monasterio de Pedralbes.¹⁸⁰

¹⁷⁶ ANC, Generalitat de Catalunya 1, 8380, (18.12-18.22)

¹⁷⁷ ANC, Generalitat de Catalunya 1, 8305, 410.13 (2)

¹⁷⁸ ANC, Generalitat de Catalunya 1, 8340, Arxiu, 407.1, p.28.

¹⁷⁹ ANC, Generalitat de Catalunya 1, 402.

¹⁸⁰ Los datos hallados en el ANC en 2010 fueron comunicados al archivero de la fundación Medinaceli, el Sr. Juan Larios de la Rosa que se comprometió a confirmarnos si este fondo finalmente había llegado a la fundación o todavía quedaba desubicado y por catalogar. Este dato nos permitiría comprobar si en el fondo

El origen de todo archivo nobiliario está en la producción de documentos relacionados con las distintas familias que eran titulares de los señoríos; por eso, cada uno de éstos dio lugar a una sección. Por interés funcional, entre otros motivos, estos fondos terminaron formando el Archivo Ducal de Medinaceli en Madrid. Desde la abolición de los señoríos se observan cambios de uso en el conjunto del archivo que dan lugar a lo largo del último siglo a la aparición de secciones misceláneas y facticias, que se crean con un sentido más histórico y divulgativo. Por ese motivo existe documentación de las distintas secciones que terminó fuera del ámbito de las propias secciones de estado. Respecto a los fondos catalanes, hay documentos que estuvieron en distintas secciones y ahora no aparecen allí porque fueron extraídos para crear esas secciones facticias y misceláneas. Prueba de ello es el libro del archivero Paz y Mèlia en el que relaciona, describe y fotografía una serie de documentos que luego quedaron fuera de las distintas secciones.¹⁷⁴

Durante la Guerra Civil Española una de las primeras noticias útiles sobre el archivo Medinaceli se documenta en el índice de la Protección de los archivos históricos de Cataluña donde en 1936 se apunta que entre los fondos salvados a Hostalrich se encontraba el Medinaceli, que se había llevado a Viladrau.¹⁷⁵ En la relación adjunta de Archivos Protegidos se detalla la entidad del fondo así compuesto: *“33 cajas, algunas abiertas, mezcladas con toda clase de objetos fuera de uso además de cascotes, tierra, ropas, etc. El edificio estaba entonces ocupado por una colonia de refugiados infantiles. El archivo fue llevado en las mismas cajas al Depósito de Archivos de Viladrau, en donde los Sres Udina, Arques y Trilla formaron un breve inventario del contenido de cada una de las cajas. El grueso de la documentación está contenida en unos mil legajos y corresponde a los siglos XVIII y XIX. Solamente la serie de traslados empieza en el siglo XVI. Algunos otros documentos son del siglo XVII. Forman grupo aparte como restos de algún fondo anterior unos 1100 pergaminos desde el siglo X al siglo XVII. Dos de ellos escritos en árabe. Se refiere la documentación a los patrimonio y estados siguientes: Ducado de Cardona, Vizcondados de Illa, Cabrera y Bas; Marquesados de Aytóna y Pallars; Baronías de Miralcamp y Odena; Castellanía de Amposta; Arbeca, Pineda, Canet, Calella, Malgrat, Serós, Lérida, Barcelona, La Ilacuna, San Lorenzo de Morunys, Torelló, Roda, Manlleu,*

¹⁷⁴ Paz y Mèlia, A., 1915-22.

¹⁷⁵ ANC, Generalitat de Catalunya 1, 8380, (18.3-18.11).

de haber copiado perfectamente el documento original, que se encuentra en el fondo de Don Luis María Fernández de Cordova, Gonzaga, la Cerda y Moncada, Duque de Medinaceli y Marqués de Aitona. En una hoja que acompaña ambos documentos se añade que en el mismo legajo hay otra donación igual que ésta, pero del 23 de mayo de 1340¹⁷¹: la escritura, en pergamino original, es la donación otorgada por la Reina Elisenda a su hermano Ot, asimismo firmada por Guillem Turell¹⁷².

Relativos al año 1341 y redactados en Aytona el 26 de abril, tenemos el testamento de Don Ot de Moncada y las cláusulas anexas, ambos suscritos por Turell. El testamento se encuentra en varias copias¹⁷³ de épocas diferentes, pero falta el original; en cambio las cláusulas están solo en pergamino original y no hay copias posteriores.

La sentencia arbitraria dada en Barcelona por la Reina Elisenda es del 30 de octubre de 1342, firmada por Turell, y hace referencia a la sucesión de los lugares de Castellnou, Berelga i Unill en Valencia; el documento se encuentra en pergamino original.

Investigando en este fondo hemos podido comprobar que efectivamente la actividad de nuestro notario comenzó en años anteriores a los que constan en los archivos del Monasterio y de la Ciudad. Así, se ha revelado una intensa actividad de cancillería en torno a la reina Elisenda de la que no quedaba constancia en los archivos antes citados. El notario Turell suscribía entonces los actos públicos de la soberana, tanto los internos del Monasterio de Pedralbes como los que se referían a su jurisdicción en territorio valenciano; también estuvo involucrado con los asuntos de su familia, ya que redactó el testamento de Ot de Moncada, pero no aparece en la Cancillería del rey. Este asunto nos hace pensar que Guillem Turell debió de estar encargado de gestionar exclusivamente la Cancillería de la Reina, tanto en lo referente a asuntos internos al Monasterio, como en lo relativo a los externos; es decir a derechos de sucesiones y testamentos.

Pero eso no es todo. Es posible que exista mucha más documentación relacionada con los Medinaceli y Pedralbes que aún queda por catalogar e identificar, por estar en fondos difíciles de examinar.

¹⁷¹ AMC, r. 662, f. 491.

¹⁷² AMC, r. 600, f. 682.

¹⁷³ AMC, r. 578, f. 68-100.

3.6 El Archivo Medinaceli de Cataluña

Durante la Edad Moderna la rama Montcadina de Chiva y Aitona pasó a integrarse en la casa de Medinaceli, tras el enlace de la última descendiente, Mariana Teresa de Moncada (m. 1756), con Luis Antonio Fernández de Córdoba y Figueroa de la Cerda, marqués de Cogolludo, luego duque de Medinaceli¹⁶⁶. En su origen (siglo XVI) la documentación familiar del condado de Medinaceli fue recopilada y conservada en la ciudad de Soria, para ser luego trasladada desde 1731 a Madrid, por voluntad de quien era duque en aquel momento, Nicolás Fernández de Córdoba. En 1961 el Archivo pasó de Madrid a Sevilla, donde fue distribuido en diferentes estancias de la Casa de Pilatos, residencia actual de la Duquesa de Medinaceli, que en 1980 creó la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, para su gestión y custodia. El fondo Medinaceli se encuentra actualmente ubicada en el Hospital Tavera de Toledo, en una zona anexa a la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional¹⁶⁷.

Gracias al convenio establecido entre la Generalitat de Cataluña y la Fundación Casa Ducal de Medinaceli, en 1995 se decidió microfilmarse todo el fondo del Archivo Medinaceli referente a Cataluña y dejarlo a disposición de los investigadores en el Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli en Cataluña¹⁶⁸.

Durante el largo trabajo de vaciado documental del fondo Moncada hemos podido sacar a luz resultados interesantes sobre las intensas relaciones entre este linaje y la realeza catalana, también desde un punto de vista de la cancillería. De hecho, en el fondo Moncada del Archivo Medinaceli de Poblet, con fecha de 31 de enero de 1339, hemos localizado pruebas de la actividad de Guillem Turell como notario real: se trata de una donación de la Reina Elisenda, ya viuda del rey don Jaime, a favor de Ot de Moncada, de todas las acciones y los dominios que le pertenecían en los Castillos y lugares de Serós, Maquinenza, Soces y Gebut.

El mismo documento se encuentra en pergamino original¹⁶⁹ y en una copia¹⁷⁰ del año 1791; Don Manuel Bovados, el archivero encargado de esta transcripción, dejó constancia

¹⁶⁶ <http://www.grupoenciclo.com/granenciclopedia/genealog/Moncada.htm>; consultado el día 08/10/2009.

¹⁶⁷ <http://www.fundacionmedinaceli.org/archivo/ficha.aspx?id=48484>; consultado el día 08/10/2009.

¹⁶⁸ Larios de la Rosa, J.J., 2004, pp. 60-64.

¹⁶⁹ AMC, r. 662, f.492.

¹⁷⁰ AMC, r. 662, f. 488-489/1-489/2.

ninguno de los fondos consultados hasta el momento (pergaminos y legajos) han podido hallarse datos sobre la posible copia del primer manual de Guillem Turell o las vidrieras en concreto. En la obra de Trens no solo se hace referencia a fuentes documentales procedentes del archivo de Pedralbes, sino también relativas al Archivo de la Corona de Aragón, donde se conserva la Cancillería del rey Jaime II y de sus esposas. Un dato interesante sobre este fondo es la falta de documentación concerniente a la reina Elisenda de Moncada.

Dicha ausencia tan peculiar nos ha forzosamente llevado a reflexionar sobre la entidad del cargo del notario Turell y su duración, avanzando sus inicios de unos años. Efectivamente en el Archivo Capítular de Barcelona consta un Guillem Turell que "*actuà de notari públic a Barcelona per autoritat reial*"¹⁶⁴ en las fechas 1316-1317. Debido a la presencia de documentación firmada por el notario Turell entonces, se ha contemplado también la posibilidad de encontrar aquí una posible copia del manual de Pedralbes, pero desafortunadamente sin éxito. De todas maneras, el bienio 1316-1317, precoz respecto a la cronología de Pedralbes, podría adelantar una actividad que se desplegó durante cierto tiempo, lo que explicaría la falta de documentación notarial después de los años cincuenta a causa del fallecimiento del notario¹⁶⁵. El descubrimiento de abundante documentación relativa al notario Turell en el Archivo Medinaceli de Cataluña, ubicado en Poblet, ha podido respaldar esta propuesta.

En el Archivo del Monasterio de Pedralbes (AMP), fondo legajos, se ha consultado la siguiente documentación: Apoques, Barcelona, Beneficiats, Berga, Cardona, Cerdeña, Carnicerías, Castelló d'Empuries, Debitoris, Decrets, Delmes, Disposicions, Duplicats, Donacions, Molí de 'n Carbonell, Morabatins, Notes, Obres, Pergamins, Index antich, Piera, Pinós, Pintures, Procures, Rebudes, Rúbriques, Sentencies, Substitució, Testaments, Violaris, Libros I, II, III de pergaminos, Libro de Privilegios y cartas reales desde n.60 hasta el n. 100.

¹⁶⁴ ACB, vol. 90, 1316 jun 9-1316 octubre 7; ACB, vol. 91, 1316 noviembre 19-1317 gener 13.

¹⁶⁵ La caja 973 contiene documentos sueltos del siglo XIV, pero ni la tipología de las hojas ni la tinta empleada remiten a la documentación encontrada en Pedralbes, además el muy mal estado de conservación de estos documentos, afectados por una espesa capa de mojo encima debido a la humedad, junto al trabajo de termitas y/o ratones, no ha facilitado la consulta que, de todas maneras, no ha sacado a luz novedades.

3.5.3 Una posible copia

Debido a la costumbre medieval de duplicar en más copias los documentos notariales, y sobre todo si se trataba de gestiones relevantes, nos llamó mucho la atención el descubrimiento de una nota de Mosén Trens, que mencionaba la existencia de dos fuentes consultadas para su publicación, ambas firmadas por Guillem Turell.¹⁵⁹

El historiador identificaba como “réplica” un primer documento hallado por Sor Eulalia Anzizu, que se encontraba en mal estado de conservación y hablaba también de una segunda fuente, en buenas condiciones que le había servido para transcribir los contratos. Es posible que con el término “réplica” Trens hiciese referencia al legajo donde actualmente se encuentra el contrato entre Ferrer Bassa y la abadesa Francesca Sa Portella y que la segunda fuente en buenas condiciones fuera o el mismo manual notarial (cuyas condiciones actualmente no se pueden comprobar) o bien que se tratara realmente de una copia de este texto original.¹⁶⁰

En referencia a esta última propuesta, al comenzar los estudios del Archivo de Pedralbes no había indicios que comprobaran o contrastaran la posibilidad de un tercer documento (el primero es el manual original desaparecido, el segundo el legajo actualmente conservado en el archivo y el tercero la posible copia), por este motivo se consideró imprescindible hacer un estado de la cuestión de todos los fondos, debido a la información aún bastante dispersa respecto a las búsquedas anteriores.¹⁶¹

A pesar de las dificultades relacionadas con la ubicación del archivo, que se encuentra en una zona de clausura, fue posible comprobar que todo el fondo documental había sido vaciado y estudiado en detalle¹⁶², y que quedaban parcialmente “inéditos” tan sólo algunos fondos, debido a su difícil estado de conservación y consulta.¹⁶³ Por desgracia, en

¹⁵⁹ ADB, Fondo Manuel Trens, Varia.

¹⁶⁰ AMP, Lligals, Pintures, n. 184.

¹⁶¹ Con respecto al estado de la cuestión de los fondos documentales consultados hasta ahora en Pedralbes remitimos a los diagramas que se encuentran en el apartado fotográfico de final del artículo. Se agradecen a la Dra. Castellano las informaciones relativas a los vaciados documentales realizados por el grupo de Investigación por ella coordinado.

¹⁶² Castellano, A., 2011, p. 12.

¹⁶³ Por cuestiones de metodología hemos evitado volver a revisar los libros manuales notariales que, a pesar de su importancia habían sido vaciados muchas veces sin proporcionar datos acerca de las vidrieras del conjunto en el siglo XIV; en cambio nos hemos centrado en el fondo “legajos” y “pergaminos” por ser los menos tratados.

a las habitaciones contiguas a dicho corredor, en la forma siguiente: a la sala 39 fueron trasladados los archivos 22, 26, 34 (b, c) y 31. Y a la sala siguiente a esta llamada sala b o 31 bis los n. 19, 20, 23, 24, 25, 32, 33, 36, 37, 38, 16 y 17. Y a la sala 40, los archivos 34 a, 30, 21 y 35. Esto es lo único que ha sufrido cambio en todo el plano del Monasterio. Excepto las cosas entregadas todo se halla según este plano comprobado hoy 25 de mayo de 1939.”

El 15 de julio de 1939 las monjas pidieron que se dejase libre el refectorio, con el consecuente traslado de los archivos allí depositados a otras dependencias, según el esquema que reproducimos a continuación *“A la parte delantera del mismo refectorio, los archivos de 48 a 53. A la sala 39 el n. 47 y 49 a. A la sala 40 el n. 49 c. A la sala B o 31 b los 49 b, 49 d, 40 bis y 50. A la sala 4 ter. (Véanse plano suplementario) el n. 53. Todas estas variaciones están debidamente registradas gráficamente en los planos respectivos.”*¹⁵⁷

De todas maneras, los planos hallados nos hablan de fondos enteros que aún en 1940 no se habían devuelto y por lo tanto dejan mucho margen a un abanico de posibilidad que de momento no han encontrado más respuestas de las que acabamos de proporcionar documentalmente. Una parte de la documentación no reclamada fue entregada al Archivo de la Corona de Aragón (ACA) junto con otros fondos, como algunas series históricas de la Audiencia de Barcelona, que también se habían llevado al Monasterio de Pedralbes. La hipótesis del extravío de algunos manuales fue respaldada también y desde el principio por las monjas, que en 1976 se dirigieron a la archivera de la Biblioteca de Catalunya, pidiendo formalmente la restitución de 5 manuales, que se quedaron en el fondo de manuscritos del Antiguo Hospital, entre los cuales consta también el de Guillem Turell.¹⁵⁸

¹⁵⁷ ANC, Generalitat de Catalunya 1, 402.

¹⁵⁸ Las peticiones se encuentran en el Archivo Nuevo del Monasterio de Pedralbes: el primer documento está datado enero de 1974 y signado por la Abadesa Assumpta Flaquer, el segundo, dirigido a la Archivera Sra. Reis Fontanals es fichado 26 de julio de 1994.

*municipales, bien porque ya lo estaban en los archivos originales antes de la guerra o porque con los sucesivos traslados se mezclaron involuntariamente. Con la documentación restante se formó en el ACA la subsección de Diversos locales. Sin embargo, la documentación en pergamino presentaba tal confusión que en su mayor parte quedó agrupada como un todo indistinto con la denominación de pergaminos notariales”.*¹⁵²

Una fotografía del año 1938 que captura lo que era la condición de los documentos conservados en el cenobio evidencia cantidades de registros y libros amontonados, sin cajas ni identificación aparente (fig. 29).¹⁵³ De hecho las fuentes documentales al respecto respaldan la dificultad de mantener un orden logístico constante y bien monitoreado en cada momento. Los mismos planos utilizados para registrar los fondos que allí se depositaron dejan de ser tan claros cuando se refieren a las tareas de devolución a partir del año 1940.¹⁵⁴ En el mapa correspondiente a estos años, al lado de cada fondo se puede ver, apuntado en color azul y rojo, si realmente fue devuelto a su propiedad, pero justo en la portada de este documento hay una nota, en fecha mayo 1940, donde se avisa que los documentos *“actualmente están en otra disposición y situación totalmente diversa”*. A esta afirmación, en cambio, entre la documentación hallada no corresponde un tercer plano o listado explicativo que habría podido aclarar muchos aspectos de esta tarea.¹⁵⁵

En el mismo fondo, aparece una hoja suelta relativa a la zona del coro bajo en 1939 donde se puede leer, marcada en lápiz, una nota donde se lamenta la pérdida de algunos documentos, indicados en el plano primitivo.¹⁵⁶

Para valorar la hipótesis del extravío que queremos fortalecer, se tenga en cuenta que no obstante los planos identifiquen unas zonas iniciales para cada fondo, en realidad las cajas fueron movidas y descolocadas en las salas del Monasterio por varios motivos.

Es del 25 de mayo de 1939 el documento que atestigua la habilitación del pasillo de la enfermería como depósito de cuadros *“El pasillo de la enfermería fue habilitado por el Señor Morera como deposito de cuadros para lo cual traslado los archivos allí depositados*

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ AFB, Catálogo Digital, Monasterio de Pedralbes, Archivos, bcn000450, 1938.

¹⁵⁴ Véase el apartado documental en la sección relativa al Archivo Nacional de Cataluña (ANC).

¹⁵⁵ ANC, Generalitat de Catalunya 1, 402.

¹⁵⁶ El documento se encuentra en el apartado documental de esta tesis. Entre estos documentos no se contempla el Manual de Turell pero el acontecimiento revela la posibilidad tangible de que también algunos tomos del Archivo de Pedralbes pudieron perderse durante estas mismas tareas.

salvaguardar los Archivos fueron: la Sala Capitular, la antigua Sala Capitular y corredor del lado, el corredor de la enfermería, la enfermería, el refectorio, el coro bajo y la sacristía.¹⁴⁷ En algunos apuntes que acompañan los planos se precisa, además, que los archivos se colocaron también en los sótanos y galerías del claustro.¹⁴⁸

Los dietarios de la época detallan que, en su mayoría, los fondos documentales que se llevaron al Monasterio de Pedralbes se guardaron en cajas y de hecho los planos hallados evidencian una gran organización de la tarea ejecutada, incluso cuando se enumera el metraje lineal aproximado de cada fondo.¹⁴⁹

A partir de febrero de 1939 el Servicio de Recuperación Bibliográfica y Documental de la ciudad de Barcelona se encargó de la devolución del patrimonio conservado en Pedralbes que por lo tanto se utilizó como punto de acogida, clasificación y devolución a las instituciones propietarias de los fondos que se habían guardado en Viladrau.¹⁵⁰

Es precisamente durante estas complicadas tareas que consideramos posible el extravío o incluso la pérdida del primer manual notarial de Guillem Turell. Muchos indicios juegan a nuestro favor, incluso la historia de Pedralbes, previa a la Guerra.

El Archivo del Convento fue sacado tres veces de su emplazamiento original “(...) en 1868 fou portat a una casa de Sarrià per guardarlo. En 1930 les monges posaren tota la documentació en caixes i baules per portar-los en diferents cases del veïnat. En 1936 fou per ordre de la generalitat que passa per poc temps a l’Arxiu de la Corona d’Aragó retornan-lo després al Monestir.”¹⁵¹

Volviendo a los dietarios del Servicio de Recuperación Bibliográfica, en ellos se relata que el estado de todo el fondo documental durante la Guerra Civil era bastante caótico, debido a que “se habían mezclado fondos de más de cincuenta procedencias diferentes, a los que se habían añadido restos de otros fondos en teoría devueltos a sus antiguos propietarios. En el ACA se separó por una parte la documentación de origen notarial (la más abundante), aunque en algunos casos estaban involucrados libros parroquiales o

¹⁴⁷ ANC, Generalitat de Catalunya 1, 402 (signatura antiga) 3.9, todo el material que presenta esta signatura se encuentra publicado en el apartado documental de esta tesis en la sección ANC.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ ANC, Generalitat de Catalunya 1, 8132; ANC, Generalitat de Catalunya 1, 402 (signatura antiga) 3.9.

¹⁵⁰ <http://pares.mcu.es>, consultado el 20 de octubre de 2009.

¹⁵¹ Memorias encontradas en el Archivo Nuevo de Pedralbes.

El 17 de agosto de 1936 se recogió la documentación antigua del Convento de Pedralbes para llevarla al Archivo General de Cataluña.¹⁴³ El 29 de agosto de 1936 fue recogido el Archivo perfectamente ordenado e inventariado para instalarlo en la casa del Arcediano¹⁴⁴ hasta que pudo ser trasladado en el depósito de la Esperanza; el cambio se realizó de manera rápida y ya a mediados de septiembre se trasladó todo el material desde el Palacio Episcopal a su nueva destinación.¹⁴⁵

Por decreto del 29 de septiembre de 1936 el Convento de la Esperanza de Barcelona, a pesar de sus precarias condiciones, sirvió para la recogida de muchos archivos y para su clasificación, junto a la tarea de aplanamiento de los pergaminos que llegaban enrollados y dentro de sacos. Además se destinaron como depósitos del mismo dos archivos-refugios, que fueron respectivamente, Poblet para las comarcas occidentales y Viladrau para las orientales.

Por decreto del 7 de octubre de 1938, debido al peligro de estallido de bombas cerca del convento de la Esperanza, todo el patrimonio documental aquí guardado se trasladó a Pedralbes, elegido como Archivo Histórico General de Cataluña *“lugar señalado para esta finalidad por estar situado en zona por aquel entonces indemne de todo peligro de bombardeo”*¹⁴⁶.

En unos planos del mismo Monasterio conservados en el Archivo Nacional de Catalunya, y referentes al mismo año, se detalla que las zonas del Monasterio destinadas a

de Barcelona i la necessitat urgent de conservar, alhora que l'esmentat edifici, les col.leccions que han passat a ésser patrimoni del poble, i atenent, sobre tot, el veïnatge del monument salvaguardat amb el Museu de Arts Decoratives de Pedralbes, que fa pràctica l'organització d'un servei de defensa, conservació i inventariació de les col.leccions incautades, he resolt: que el Comissari dels museus d'Art de Barcelona disposi de les forces que actualment salvaguardaren aquell monument i es faci càrrec de l'edifici del Monestir de Pedralbes, per els esmentats serveis.”

¹⁴³ ANC, Generalitat de Catalunya 1, 8380, 18.1-18.2: “Barcelona, 17 d'agost de 1936. Martí de Riquer, adscrit provisionalment a la Secció d'Arxius del Servei del Patrimoni Històric, Artístic i Científic de Catalunya, proveït del carnet corresponent, està autoritzat per a que pugui recollir la documentació antiga del Convent de Pedralbes i portar-la a l'Arxiu General de Catalunya, per tal d'utilitzar-la en la organització de Institucions culturals del poble. El Cap del servei d'arxius de la Generalitat” Hay otra carta, igual donde se nombra al señor Antoni Paulí para el mismo encargo.

¹⁴⁴ Por decreto del 4 agosto de 1936 la Casa de l'Ardiaca fue nombrada lugar destinado a la concentración provisional de los archivos.

¹⁴⁵ *“Dia 29 d'agost de 1936. Ha vingut el Sr. Josep Buch Perera que junt amb el Sr. Paulí i amb el Sr. Duran i Sanpere foren els que vingueren a buscar l'arxiu a l'esclatar la revolució de l'any '36 i col·locarlo en un lloc segur al Convent de l'Esperança amb tots els arxius de varis monestirs per salvarlos de possibles cremes i fou retornat molt prompte”* Archivo del Monasterio de Pedralbes, Sor Maria del Sagrat Cor Grané, Archivera.

¹⁴⁶ Sanabre, J., 1948, p. 83-85

documentos antiguos - y más si eran de carácter religioso o burgués- y el uso de los libros de buena calidad para fabricar periódicos de propaganda.¹³⁷ La imprecisión de la nota examinada deja suponer también que el manual se encontrara en otro lugar o bien que se hubiese devuelto al Monasterio. Respalda esta última hipótesis el hallazgo de unos apuntes de Trens donde se detalla la consulta exhaustiva de todos los manuales notariales desde 1348 hasta 1415.¹³⁸ Si por lo tanto durante un tiempo el historiador fue tomándolos prestados uno a uno, resulta aún más incomprensible que se quedara solo con uno de ellos, el primero de la consulta, y más cuando ya contaba con fotos y transcripciones.¹³⁹

Si entonces se acepta la posibilidad de que el investigador devolviera el libro al Monasterio, ¿cuándo desapareció y por qué? En la actualidad consideramos que el antiguo manual se encuentre traspapelado y que su extravío se pueda contextualizar durante las obras de devolución del Patrimonio que se llevaron a cabo a partir del año 1939. La guerra representaba un riesgo constante para la sociedad, pero sobre todo para el patrimonio archivístico, público y privado, especialmente vulnerable durante la revolución¹⁴⁰; de hecho el 19 de julio de 1936 todas las monjas de Pedralbes tuvieron que abandonar el Monasterio por estar en peligro de muerte y el edificio fue ocupado por el rey Joan II y sus tropas. Se considera que los soldados montaran un campamento provisional en la plaza que se encuentra delante de la Iglesia, mientras el Monarca debió de instalarse en la zona de la clausura, pero actualmente en el Monasterio no queda traza de este emplazamiento.¹⁴¹

Desde el 1 de agosto de 1936 el Conserje de Cultura Ventura Gassol declaró Pedralbes propiedad de la Generalitat de Cataluña por el aumento de las colecciones públicas de Barcelona y por la necesidad urgente de conservar las colecciones que habían pasado a ser patrimonio del pueblo.¹⁴²

¹³⁷ ANC, Generalitat de Catalunya 1, 8380, 18.1-18.2

¹³⁸ Véase el apartado documental de esta misma tesis en la sección ADB.

¹³⁹ Todas las fuentes citadas se encuentran en ADB, Fondo Manuel Trens, Autografts.

¹⁴⁰ *"La guerra significava un risc constant per a persones i béns, però els arxius, públics o privats, esdevingueren, amb la revolució, especialment vulnerables, i molts caigueren i foren destruïts"*¹⁴⁰.

¹⁴¹ Sanjust, C., 2009, p. 349.

¹⁴² ANC, Fons 1, Generalitat de Catalunya (Segona Republica) 3540, n.29: Barcelona, 1 d'agost de 1936 *"Tenint en compte que el s fetsd'aquets últims dies han determinat un augment de les col.leccions publiques*

Monasterio ni en su archivo, con la intención de quemar el patrimonio documental. Dado lo cual nos parece razonable rebatir la primera propuesta de Cases por no tener suficientes elementos que la corroboren.¹³¹

En una nota del año 1936 redactada por la antigua archivera, Sor María del Sagrat Cor Grané se lamentaba la pérdida de este primer manual, posiblemente prestado a Mosén Trens, que estaba realizando su estudio doctoral sobre las pinturas de Ferrer Bassa en Pedralbes. En el documento se transcriben las palabras del historiador que, con cierta posibilidad, atribuye a la incursión de las tropas en su casa la desaparición del texto, posiblemente quemado con toda su biblioteca personal.¹³²

Al fallecer el historiador en 1976 todo su patrimonio fue repartido entre el Museo y Archivo Diocesano, la Biblioteca Episcopal del seminario de Barcelona¹³³, el Museo del Vi de Vilafranca del Penedés¹³⁴ y la familia¹³⁵. Contrariamente a lo que se podía deducir en las palabras del historiador apuntadas por la antigua archivera, en el Archivo Diocesano de Barcelona hemos podido hallar el manuscrito autógrafo correspondiente a la publicación del 1936 (que se creía quemado durante la incursión de las tropas) y, con él, la transcripción de muchos documentos procedentes del manual de Turell.¹³⁶

El hecho de no haber encontrado también el tomo original del siglo XIV deja margen a la posibilidad de un remplazo o extravío del mismo. En las abundantes Memorias del Servicio de Protección de los archivos se describe la aversión de los extremistas hacia los

¹³¹ Archivo nuevo del Monasterio de Pedralbes, 19 de julio de 1936.

¹³² “1935-36. Mn. Manuel Trens feia una tesis doctoral sobre el manual de Guillem Turell on estava l'escriptura de la contracta de les pintures de Ferrer Bassa de l'any 1346. Aquest manual s'ha perdut no sabem com. Ms. Trens digué que podria esser a casa seva però en el començament de la guerra li entraren els milicians i li tiraren una gran foguera en tot lo d'ell en el carrer. Això és lo que ell ens conta. Ens digué molt seriós que no el tenia i si el tingùes ja ens l'auríeu tornat. Pues era molt conivent i responsable de un tresor històric.” Archivo del Monasterio de Pedralbes, Sor Maria del Sagrat Cor Grané, Archivera.

¹³³ La Biblioteca Episcopal de Barcelona conserva un fondo importante procedente del Patrimonio de Manuel Trens; pero no se ha encontrado traza del manual desaparecido. Para excluir la posibilidad de que el libro o parte de éllo no se hubiese erróneamente catalogado entre los muchos documentos de procedencia distinta conservados en el fondo “Còdexs i Manuscrits” se han leído los documentos que reunían las características por las cuales habría podido clasificarse dicho Manual: miscelánias de materias históricas, de asuntos varios, referentes a la diócesis de Barcelona, algunos incluso protocolos notariales.

¹³⁴ El Director del Museo, el Señor Joan Cuscó i Clarasó, nos informó de que en 1976 la familia Trens se quedó parte del Patrimonio particular del historiador destinó al fondo Trens del Museo del Vi sólo una mínima parte del patrimonio que no contemplaba la presencia de manuales notariales.

¹³⁵ La familia Trens que se ha quedado con una parte del fondo bibliotecario del historiador no recuerda haber encontrado –o quizás reconocido en su momento–ningún tipo de documento antiguo.

¹³⁶ ADB, Fondo Manuel Trens, Autografs, 21; los documentos citados con esta signatura se encuentran publicados en el apartado documental de esta misma tesis.

Se desconoce si anteriormente a la fecha de su ejecución se recopilara más documentación relativa a los gastos que se generaron durante la construcción del cenobio (manuales notariales, libros de cuentas y ápoas).¹²⁸

Las primeras noticias útiles sobre este libro remiten al *Index general* de Anzizu, que en 1898 lo catalogó como tomo inicial de los 57 que constaban en el armario XXI del archivo del Monasterio. El manual consta como desaparecido desde el año 1936 y las únicas propuestas relativas a su extravío remiten al Inventario redactado por L. Cases.¹²⁹

De hecho la investigadora propone dos explicaciones: que el libro se quemara delante del Monasterio durante la Guerra Civil Española en una pira hecha con material considerado “no importante” para preservar todo el conjunto patrimonial, o bien que ardiera en un incendio en casa de Mosén Trens junto a la transcripción de su contenido. Nuestro desacuerdo con lo propuesto nos ha llevado a proponer algunas consideraciones que se basan en los datos procedentes de las crónicas y dietarios de los años 1936-39, junto con las informaciones procedentes del Archivo (nuevo y antiguo) del convento de Santa María de Pedralbes.

En su primera hipótesis Cases propone que el manual se quemara delante del Monasterio durante la Guerra Civil Española. En una ficha del año 1936 encontrada en el archivo de Pedralbes se describe que, nada más estallar la guerra, “una turba” de personas llegó al Monasterio para destruirlo, pero gracias a la colaboración de los vecinos que despistaron a los vándalos sólo se hizo una pequeña hoguera en la plaza del Monasterio, donde se quemaron exclusivamente algunas sillas y cosas de poco valor.¹³⁰ Existe también un segundo documento referente al mismo año donde realmente se habla de un incendio de grandes dimensiones, que duró tres semanas y en el que se quemaron objetos de la Iglesia y obras de arte, pero tampoco en este caso se habla de una irrupción en el

¹²⁸ Castellano, A., 2011, p. 12.

¹²⁹ Cases i Loscos, L., 1990, Introducción.

¹³⁰ “*Gràcies al Sr. Antoni Paulí es pogué salvar l’arxiu i altres objectes del Monestir. El Sr. Paulí feia de intermediari entre la Generalitat de Catalunya per salvar tot el que es pogués dels monestirs i coses religioses. En el nostre monestir varen fer a la plaça de l’església un simulacre de incendi amb algunes cadires i poques coses més. Els veïns i amics de la comunitat posaren a la porta de l’església un letrero que deia “es patrimoni de la Generalitat de Catalunya” igual lletrero posaren a la porta d’entrada de la porteria. Aixó i els bons veïns que distreien a la turba fent los mirar el campanar unic al món de tan alt i onic feu que desistissin de no fer res més que no cremar cadires a la plaça*” Archivo del Monasterio de Pedralbes, Sor Maria del Sagrat Cor Grané, Archivera, Doc. sin fecha.

pergamino, un Capbreus y un “Libro de óbitos”. En el Archivo, junto a los demás documentos citados, se encuentran tres libros del siglo XVIII, de grandes dimensiones y bien conservados donde se transcribió una selección de pergaminos, reunidos por orden temático.¹²⁶ Se identifican como “Legajos” una gran cantidad de documentos, en su mayoría redactada en papel y reunida en carpetas de diferentes dimensiones y materiales. Este fondo se encuentra en el mismo armario que los demás y presenta un estado de conservación bastante heterogéneo, en su mayoría inversamente proporcional a su fecha de transcripción.¹²⁷

3.5.2 El primer manual notarial: Guillem Turell (1342-1348)

El manual notarial de Guillem Turell, redactado entre 1342 y 1348, se considera la fuente más antigua relativa a la decoración del conjunto monástico y desde siempre se ha creído que posiblemente el encargo de las vidrieras del cenobio se encontrara en sus páginas.

¹²⁶ “*Libre primer en lo qual está notats tots los Actes del primer calaix del arxiu vulgarment anomenat de las Carnifferias. Lo 2 calaix conté los privilegis reals y apostolichs, concedits en lo Real Conventum de Pedralbes. Lo 3 calaix conté los Actes de las rectorias y beneficis de las quales Patrona la Illustre Abbadessa de dit Convent. Lo 4 calaix conte los Actes de Berga, Bergada y Cafferras, y lo 5 y ultim calaix conte tots los Actes de Sarria*” está datado 1724 y trata de: Carnicerías, Privilegios Reales y Apostólicos, Actos de rectoría i beneficios, Actos de Berga, Bergadán i Casserres, Actos de Sarriá” el “*Libre 2. En lo qual estan notats tots los actes del 6. Calaix de Arxiu vulgarment nomenat de la Real Comunitat de Religiosos preueres beneficiats residints en la Iglesia de Nostra Señora del Real Convent de Pedralbes. Lo 7. Calaix conte los actes de la vila y terma de Terrassa. Lo 8 calaix conte los actes de la vila parrochia y terme de Santa Maria de Piera. Lo 9 calaix conte los sensals que dit Covent reb sobre la Ciutat de Barcelona, y lo 10 y ultimo calaix conte los que reb sobre lo Señal del Principat de Cathaluña*” trata de Comunidad de Religiosos i Preveres de Pedralbes, Actos de la Vila y terme de Terrassa, Actos de la vila y terme de Santa Maria de Piera, Censal de Barcelona, Censal del General de Cataluña” y finalmente el “*Libre 3. Del Arxiu del Real Conuento de Pedrallbes en la qual estan continuats en lo XI calaix tots los actes de Sensals de Uniuersitats, y particulars. En lo calaix XII se trobaran continuats Testaments, donacions y altres especies de ultimes voluntats. En lo XIII calaix se trobaran continuats los Sensos tant de morabatins, com altres que reben, en la Ciutat y territori de Barcelona. En lo XIII y ultim calaix se trobaran continuats alguns sensals, y altres diferens contractes, trata de: Censal de universidades y particulares, testamentos y donaciones, censal de morabatines de la ciudad de Barcelona, censal y diferentes contractos*” trata de testamentos y donaciones.

¹²⁷ En los informes del Servei d’Arxius de la Generalitat de Cataluña (1994) se lamentaba la dificultad de consulta de este fondo por falta de una catalogación sistemática del contenido de sus carpetas, que, de hecho, no ha facilitado nuestra búsqueda.

documentos sueltos del siglo XIX, conservados entre el Archivo Antiguo y el Archivo Nuevo;¹²² en el Monasterio, además, se custodian 22 libros corales¹²³.

Según refiere Anzizu, en un primer momento los pergaminos se encontraban enrollados de cinco en cinco, según un orden numérico (1- 1262) y alfabético que correspondía a su colocación en la parte baja del armario y estaban repartidos en tres secciones: *Privilegios Apostólicos*, *Cartas Reales* y *Otros Documentos Notables*.

Por lo que se refiere a su catalogación, tal como señalaba un informe del Servei d'Arxius de la Generalitat de Cataluña en 1994, donde se lamentaba la pérdida de muchos ejemplares (unos 70 aproximadamente), durante las primeras investigaciones se comprobó que muchos pergaminos, en realidad, no se presentaban enrollados de cinco en cinco si no de uno en uno, y que 110 de ellos no llevaban numeración. De éstos últimos unos 70 se encontraban en una caja aparte, sin colocación, pero identificados con un símbolo a lápiz en su parte exterior.¹²⁴

En su mayoría los pergaminos presentan un buen estado de conservación (tinta y soporte) pero al haberse custodiado enrollados durante siglos, durante nuestra consulta representaron un fondo de muy difícil acceso y transcripción, por el natural endurecimiento del soporte de pergamino.¹²⁵ En la sección de pergaminos denominada *Privilegios Apostólicos* se reúnen las Bulas Papales, en parte originales -las enviadas por el Papa a las clarisas de Pedralbes- y en parte en copia -las enviadas a la orden en general-. En la unidad *Cartas Reales* se encuentran documentos dirigidos a las clarisas de Pedralbes, redactados entre el reinado de Jaime II y Ferrán IV. Finalmente se catalogan como *Documentos notables* algunos códices como el "Libro de la Regla" o "Libro de la Orden de Santa Clara", el "Libro de la cadena", con la copia de documentos sobre

¹²² El archivo nuevo actualmente es una zona del Monasterio donde se está ordenando y catalogando toda la información de los últimos dos siglos, pero no se conservan textos antiguos.

¹²³ El Index está compuesto por tres tomos, cada uno de ellos repartido en subsecciones. El primero contempla una primera parte denominada "Diferents registres ordenats per alfabet y chronologicament amb nova numeració per cada inicial" y una segunda "Documents en pergami ordenats per alfabet y cronologicament, servada la numeració antiga: 1-1262". El segundo tomo recoge legajos -"Lligalls"- ordenados por fecha y orden alfabético, mientras el tomo III, las "Notes Cronològiques relatives al Monestir (990-1899-1923)

¹²⁴ Es razonable pensar que durante las tareas de digitalización todo este problema se haya solucionado y que ahora el fondo de pergaminos presente una organización adecuada a su valoración histórica.

¹²⁵ Actualmente se está llevando a cabo la delicada tarea de digitalización de todo el fondo documental del archivo que pronto ofrecerá la posibilidad a todos los investigadores de acceder al patrimonio documental del Monasterio.

los manuales notariales del Monasterio, y en 1537 se compró tela para hacer sacos donde conservar los documentos¹¹⁹. Todos estos elementos enmarcan la evidente actividad de un cenobio en expansión constante, y con eso su archivo.

A pesar de que los datos anteriores demuestren ya una cierta actividad de reordenación y catalogación de las fuentes, el primer momento en el que se habla de manera explícita del Archivo del cenobio es en 1674, cuando dos notarios, Francesc Barrera i Josep Claris se ofrecieron para ordenarlo a precio de 26 doblones de oro, manutención, bebida, luz, papel y tinta¹²⁰. Durante mucho tiempo todo el fondo documental estuvo ubicado en la capilla de San Miguel pero en 1801 se trasladó a la capilla de San Rafael, situada en la parte tramontana del Monasterio y próxima al antiguo dormitorio de las monjas, por considerarse un lugar más seguro.¹²¹

Actualmente todo el patrimonio se conserva en un armario de abedul del siglo XVI-XVII - formado por ocho compartimentos numerados en cifras romanas y distribuidos en cuatro hileras- que se encuentra frente al altar de la capilla y a las dos ventanas que lo flanquean.

3.5.1 Contenido y ordenación de Archivo

Fue Sor Eulalia Anzizu quien en 1898, siguiendo las directrices del Dr. Jaime Colell, canónigo de la catedral de Vic, catalogó por orden alfabético y cronológico todo el fondo documental de Pedralbes en el *Index general de l'Arxiu del Monestir de Santa María de Pedralbes*, tal como lo encontramos actualmente.

En el *Index* constan Pergaminos, Legajos y 57 Manuales Notariales de negocios y contratos que empiezan el año 1342 y llegan hasta el 1790. Esta serie se completa con

¹¹⁹ Sanjust, C., 2009, p. 649.

¹²⁰ Anzizu, E., 1899, *Index* en fecha 1674 citado en Sanjust, C., 2009, p. 698.

¹²¹ "1851, 16 de junio. Document on s'indica el canvi d'ubicació de l'arxiu del Monestir. L'abadessa Bernarda Augustí el fa col.locar en la capella de Sant Rafael" en Sanjust, C., 2009, p. 649.

Perugia y conservada en la Galleria Nazionale de Perugia podría sugerirnos algunas reflexiones.¹¹⁸ Los gabletes y tracerías de ambas lancetas se han catalogado como originales y datados hacia la segunda mitad del siglo XIV; en ellos por primera vez se ha evidenciado el uso de la grisalla en negativo (*etching*) para ejecutar motivos decorativos de tipo vegetal, que ocupan principalmente las piezas vítreas de color azul (fig. 27).

De la misma época se ha datado la Anunciación, que desde un punto de vista estilístico no se puede relacionar con los demás plafones góticos, por presentar detalles de una finura y elegancia que seguramente no pertenecen al obrador que ejecutó el conjunto absidal de la Iglesia que se ve hoy en día (fig. 28). La cabeza del Arcángel es una reposición posterior, pero la cara de la Virgen se realizó con una grisalla fina, líquida, de tono más suave; los cabellos están definidos a través de pinceladas ligeras, tenues y una fina corona remarca el aspecto noble del personaje. El gesto de ambos sujetos es agraciado, y el fondo parece recordar ricos tapices. La comparación estilística entre la Crucifixión y la Anunciación evidencia la incongruencia temporal entre las dos obras, y quizás sugiere que este preciso plafón sea el único testigo material de aquella decoración translúcida pagada en 1418 para esta misma Sala Capitular y que en cambio los demás plafones procedan de la iglesia.

3.5 El Archivo del Real Monasterio de Pedralbes

Se supone que en sus orígenes el archivo se fue configurando en paralelo con la construcción del Monasterio y, debido a que no se han encontrado manuales notariales anteriores al 1342, es posible que los primeros documentos del archivo los guardara la Abadesa en una de las antiguas arquetas que aún se conservan en el Museo del Monasterio.

Anzizu informa que solo en 1458 se construyeron los armarios de la *scribania*, para satisfacer las nuevas exigencias administrativas del cenobio, que en 1482 se inventariaron

¹¹⁸ Agradecemos la imagen a la Galleria Nazionale de Perugia.

que se impone en la vidriera axial con la Virgen, mientras el plafón con la Crucifixión generó varias hipótesis que han sido recientemente refutadas por los datos de restauración (fig. 25).

En un primer momento las propuestas de Alcoy que consideraba la Crucifixión de Pedralbes como pieza procedente de la parte central del rosetón del coro alto fueron objetadas por Cañellas, que por la forma poli lobulada del plafón y por la normativa franciscana (1279) que sitúa iconográficamente la Crucifixión justo detrás del altar mayor, proponía que la Crucifixión procediera del rosetón debajo la vidriera central.¹¹⁵ Los informes de restauración recién publicados confirman las hipótesis de Alcoy, debido a que el plafón capitular encaja perfectamente en el espacio central de la gran abertura translúcida del coro.¹¹⁶

Con respecto a la cronología, la crítica está de acuerdo en datar el plafón hacia el segundo cuarto del siglo XIV, y acerca la obra al taller del Maestro del Presbiterio de Girona.¹¹⁷

En la Crucifixión de Pedralbes se emplea una grisalla negra y bien marcada para definir incluso las costillas del Cristo, sin variaciones de tonalidades aparentes, en cambio en Girona el maestro usa tres tonos de pintura, degradados, para definir respectivamente los personajes, sugerir cierto volumen y, en el caso de la cara, para inflar las gotas con una veladura externa (fig. 26). Todo eso en lo que es actualmente el plafón que ocupa la lanceta izquierda de la Sala Capitular, no existe.

Si además nos centramos en la ejecución pictórica, en Girona el maestro dibuja los ojos de forma rasgada dejándoles abiertos en su parte terminal externa, pero sin llegar al preciosismo de la Virgen del presbiterio de Pedralbes, mientras en la Crucifixión el perfil de los ojos está bien marcado con una línea negra, gruesa y continua, que sube para delinear en las pestañas dibujando una línea zigzagueada que no corresponde al perfil redondo y armónico de Girona. Todos estos elementos decorativos nos han hecho reflexionar sobre una atribución diversa de este plafón, que por proceder de la gran rosa de la pared del coro, podría ser la obra de un segundo taller? La comparación con la vidriera de Giovanni di Bonino (1340-45) procedente de la Iglesia de San Agustín de

¹¹⁵ Alcoy, R., 2003, p. 183.

¹¹⁶ Calmell, A., Pugés, M., et al., 2011, p. 59-82

¹¹⁷ Alcoy, R., 2003 p. 183, Cañellas, S., 2008, p. 345.

hasta 1418, cuando en cambio se contrataron a los maestros de obra Antoni Netó y Guillem Abiell para erigir la gran sala que actualmente se encuentra en la zona occidental del claustro.¹⁰⁹ Además se les pagaron a ellos y a otros artesanos que intervinieron en la obra, 2750 sueldos para la ejecución de los ventanales del capítulo.¹¹⁰

Es de 1419 la última noticia que hace referencia a la construcción de la Sala Capitular, donde constan Pere Closa de Barcelona y su socio Guillem como beneficiarios de un pago por los días que han estado pintando la clave de bóveda del capítulo y la imagen de María.¹¹¹ Sor Eulalia Anzizu, en referencia a las obras de este año, en su *Index* añadía que “*se piquen 6850 pedres per les obres de la Sala Capitular i es fan per la mateixa vidrieres*”. Sanjust sugiere que las obras debían de estar acabadas en el primer cuarto del siglo XV, debido a que en un documento del 23 de enero de 1433 se refiere que la abadesa y el convento se reunían con normalidad “*ad sonum squille in domo capituli dicti Monasterio*”¹¹². Es del 24 de junio de 1516 el pago de 5 libras al arquitecto Joan Mateu para renovar, entre otras tareas, los ventanales del capítulo¹¹³.

Las dos lancetas que componen la vidriera de la Sala Capitular hacen muestra de su belleza diáfana en la pared delantera al acceso principal (fig. 24 a, b).

La crítica las identificó como el resultado de un añadido heterogéneo de plafones, que posiblemente procedían del cenobio, pero de zonas diversas. Se propuso además que en origen pudiesen presentar una análoga disposición espacial: un plafón heráldico en la parte inferior, seguido por un plafón de “historia” en el registro superior, dos plafones que acogían el sujeto protagonista de la lanceta y, finalmente, un baldaquín gótico que cerraba la escena.¹¹⁴

Por lo que se refiere a la lanceta de la izquierda, tres plafones considerados originales han llamado la atención de los historiadores: el querubín que posiblemente correspondía al registro inferior de la vidriera central del ábside (H-I) la Crucifixión y la Anunciación. Desde un punto de vista estilístico el primer sujeto corresponde perfectamente al estilo

¹⁰⁹ AMP, Manual Notarial de Gabriel de Forest, 17, 1418, fol. 80v (2) en Sanjust, C., 2009, p. 212.

¹¹⁰ AMP, Manual Notarial de Gabriel de Forest, 18, 1419, fol. 12v (3) en Sanjust, C., 2009, p. 214.

¹¹¹ AMP, Manual Notarial de Gabriel de Forest, 18, 1419, fol.25v (3) en Sanjust, C., 2009, p. 216.

¹¹² AMP, Manual Notarial de Gabriel de Forest, 19, 1433, fol. 120v (2) en Sanjust, C., 2009, p. 217.

¹¹³ AMP, Llibre de comptes, c-112, fol. 70v (4) en Sanjust, C., 2009, p. 217.

¹¹⁴ Vila-Grau, J., Vila i Delclós, A., 1997, p. 328.

(acristalamientos con cámara de ventilación) que desde la Segunda Guerra Mundial han demostrado ser el método más efectivo para garantizar la protección y conservación de vidrieras. Los efectos de un acristalamiento isotérmico son la protección contra daños mecánicos (proyectiles, viento, granizo, vibraciones sónicas, etc.), la meteorización (lluvia, nieve, humedad, escarcha) y el efecto destructivo producido por contaminantes ambientales (SO₂, etc.). Además dicho acristalamiento previene la condensación, especialmente sobre la vulnerable cara interior del vidrio, dañina para las capas pictóricas. La distancia de la cámara interior debe permitir una adecuada libre circulación de aire (distancia suficiente entre el vidrio original y el vidrio de protección) permitiendo las necesarias aberturas de ventilación en la parte superior e inferior de la lanceta y, en el caso de la tracería y de ser necesario, a ambos lados del panel). Los mejores sistemas deben respetar al máximo el trazado de las formas arquitectónicas, tales como tracería, maineles y bastidores. Todos los materiales utilizados, especialmente los metales, deben de ser totalmente compatibles con los preexistentes.¹⁰⁶

3.4.1.3 La Sala Capitular

La primera noticia documental sobre la Sala Capitular remite a la donación *post mortem* de Constanza de Cardona, difunta en 1325 que dejaba 8000 sueldos para construir la capilla de San Pedro y 4000 sueldos para este preciso ambiente.¹⁰⁷ Desafortunadamente se desconoce si realmente hubo una Sala Capitular anterior a la que fue edificada en el siglo XV o bien si se utilizaran vanos complementares.

De hecho la documentación refiere que muchas de las funciones que en el siglo XV se solían llevar a cabo en la Sala Capitular eran gestionadas en el coro de las monjas “(...) *moro et loco solitis convocatus et congregatus in coro ecclesiam dicti monasterii (...)*”¹⁰⁸. Este dato sugirió a la crítica que posiblemente no hubo una verdadera Sala Capitular

¹⁰⁶ Texto redactado por el *Comité International pour le vitrail* (ICOMOS) y el Comité Técnico del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* (CVMA), XV Coloquio Internacional del Corpus Vitrearum, Amsterdam, 1989.

¹⁰⁷ Castellano, A., 1996, p. 352.

¹⁰⁸ AMP, Manual Notarial de Gabriel de Forest, 18, 1419, fol. 45 (3), en Sanjust, C., 2009, p. 211.

apartado anterior y que afectó a la mayoría de los plafones del conjunto, la misma Virgen, con su cara partida en dos partes por una línea vertical y negra, representaría el ante y el después de la intervención que sugerimos, y que los restauradores proponen como elemento peculiar de piezas no originales.

En referencia a la red de plomos se detectaron abombamientos y deformaciones de los plafones provocados por su propio peso y estructura vertical. Se ha adelantado también la posibilidad de que este estado podría proceder también de unos impactos (no especificados) recibidos desde el interior o exterior de la iglesia. Además los plomos presentan fracturas y fisuras debido al natural proceso de endurecimiento del plomo original durante los siglos.

A nivel conservativo el vidrio presentaba fracturas de las piezas, pérdida de una parte o capa del vidrio (sobre todo el plaqué) y ralladuras producidas durante intervenciones anteriores. Las pizas de color rojo (plaqués) de tipo potásico y por lo tanto más sujetos a degradación, presentaban: veladuras, iridiscencias, picaduras¹⁰⁴, concreciones y zonas superficiales con alteraciones cromáticas.

En referencia a las alteraciones físicas, que se deben entender como pérdida de una parte del material que compone el plafón (plomo vidrio o grisalla) se detectaron la pérdida de vidrios y plomos localizados sobre todo a nivel de la zona perimetral (que suele ser la más afectada durante las obras de desmontaje) y el desprendimiento o ausencia de la grisalla original.

Después de un atento estudio de los plafones se empezó el proceso de limpieza (mecánica y química) para eliminar una serie de recubrimientos, aplicados en diferentes momentos y por causas diversas *“que distorsionaven greument la visió dels vitralls”*¹⁰⁵.

Siguieron, donde necesario, la fase de reintegración vítrea, consolidación de los materiales y la colocación de cada plafón en bastidores de acero individuales, para fortalecer la estabilidad de estos últimos y agilizar las obras futuras de montaje y desmontaje. Todos los plafones restaurados se han vuelto a colocar en su emplazamiento original, pero con el añadido de vidrios de *“acristalamientos isotérmicos”*

¹⁰⁴ Las picaduras son aquellos pequeños cráteres que se forman en gran cantidad y en posición contigua encima de la superficie vítrea y en puntos determinados, transformando el vidrio en una placa opaca.

¹⁰⁵ Para entrar en los detalles relativos a las formulas empleadas para limpiar la superficie vítrea véase Calmell, A., Pugés, M., et al., 2011, p. 75.

2. Mortero y cemento, ambos encontrados a nivel de la piedra, para reforzar la colocación del plafón o también en los plafones mismos para tapiar -bárbaramente- huecos producidos por la pérdida de piezas vítreas.

3. Masilla. Este producto se aplicaba entre el vidrio y el plomo para endurecer la estructura del plafón que reconquistaba verticalidad. Los informes de restauración informan que la cantidad de este producto se encuentra en cantidades mayores en la cara interna de los plafones.

4. Expandido por toda la cara interna de las vidrieras había un recubrimiento homogéneo, de color gris, muy adherido tan al vidrio como a los plomos, con marcas de línea de pincel que opalizan el vidrio de manera consistente, impidiendo el paso de la luz.

5. Asimismo se ha encontrado una capa de pintura negra, homogénea, con marcas de líneas de pincel que opaliza el vidrio. Las memorias técnicas informan que este recubrimiento interesaba vidrios sustituidos en intervenciones anteriores y que posiblemente sirvió para homogeneizar las piezas nuevas con los originales, oscurecidos por la capa grisácea y a suciedad.

6. En toda la parte exterior de los plafones además se han encontrado pequeñas anchas de color naranja que podrían ser trazas de minio, que se han considerado como procedentes de las obras de mantenimiento de las mallas metálicas exteriores.

Cara a nuestro estudio, los puntos 4 y 5 del informe de restauración han llamado nuestra atención, y sobre todo por la cuestión del recubrimiento negro, identificado como exclusivo de *“vidres substituïts en alguna intervenció anterior”*.¹⁰³ Si se analiza el plafón con la Virgen y el Niño (H-I) considerado original, sería revelador identificar la naturaleza de la capa oscura que se encuentra sobre todo a nivel de la nariz, ojo y pestaña derecha del sujeto femenino. Si en esta pieza las trazas negras que han sobrevivido son una degradación de la grisalla, no tendría sentido que se presentaran a nivel del cuello, donde en este caso no se justificaría la presencia de pintura, en el caso de que fueran, como se propone en el informe, un recubrimiento posterior y general limitado a piezas posteriores, no se explicaría en este plafón considerado del siglo XIV. Finalmente, en el caso de que se tratara de la “dichosa” intervención sucesiva de la que hablamos en el

¹⁰³ Calmell, A., Pugés, M., et al., 2011, p. 71.

preliminar constituyen la base del proyecto de conservación, el cual define los objetivos y las medidas a adoptar en cualquier tratamiento de conservación, así como la estrategia de conservación a largo plazo. (3) A partir de aquí se desarrolla la diagnosis de la obra y, consecuentemente, el proyecto de intervención. Es importante que estas directrices permitan definir de manera objetiva el estado de la vidriera antes y después de la intervención, para que también sirvan como base de evaluación de los resultados obtenidos durante y después de ésta.

(4) El último paso consiste en el proceso de restauración, que comporta el desmontaje de la obra y su traslado a las oficinas de restauración, la fase de conservación y restauración de la obra, su colocación en un soporte adecuado -sea este su bastidor original o uno nuevo- y el nuevo emplazamiento *in situ*.

Por lo que se refiere a todo el proceso previo de recopilación de datos relativos al estado de conservación de los plafones (mapeo de todos los datos), remitimos el lector a las Memorias técnicas publicadas, debido a que en este preciso contexto nos queremos centrar en la visión general del estado de conservación de las vidrieras en sus tres elementos básicos: el vidrio, la grisalla y el plomo, per tal de justificar las propuestas críticas adelantadas en el párrafo anterior.¹⁰¹

El estudio de estos tres materiales se ha determinado a través de un análisis visual de los plafones, primero en su emplazamiento original y en un segundo momento en los laboratorios de restauración, para determinar los productos de alteración y, donde posible, sus causas.¹⁰²

Todos los componentes de las vidrieras (vidrio, plomo y grisalla) presentaban depósitos superficiales, así detallados:

1. Suciedad superficial, sobre todo polvo, de aspecto negro, concentrado principalmente a nivel de las barras perimetrales de sujeción de los plafones.

¹⁰¹ Todo el material relativo a la restauración de las vidrieras de Pedralbes está en fase de edición. las noticias editas se encuentran en Julià i Capdevila, J. M., Pugès i Dorca, M., et al., 2000; Gimeno, D., Pugès, M., 2002; Pugès, M., 2005; Calmell, A., Pugès, M., et al., 2011.

¹⁰² Los datos que aquí se adelantan proceden de la relación de restauración presentada en ocasión de les *Jornades sobre las restauració dels vitralls del Monestir de Pedralbes*, MUHBA, Barcelona, 2010.

En 1998 por lo tanto, respetando las directrices impuestas por el *Comité International pour le vitrail* (ICOMOS)⁹⁶ y el Comité Técnico del *Corpus Vitrearum Medii Aevi* (CVMA) el Ayuntamiento de Barcelona, en colaboración con el *Servei d'Arqueologia Urbana* constituyó un equipo multidisciplinar para la conservación y restauración del conjunto monástico.⁹⁷

El año 2000 las obras empezaron por la zona absidal y la primera intervención conservativa se dedicó a la vidriera con San Pedro y San Jaime (O-II). En líneas generales, el protocolo de actuación empleado para estos primeros plafones se ha repetido para todas las vidrieras del Monasterio, por ser los objetivos básicos comunes a toda la decoración translúcida.⁹⁸

Las tareas ejecutadas durante la restauración se pueden sintetizar en cuatro puntos principales: (1) los trabajos preliminares, que consisten en el estudio histórico de la vidriera y de las intervenciones anteriores, junto a un análisis tipológico y morfológico del plafón.⁹⁹ (2) El CVMA indica que allí donde se considere necesario se debería realizar también un estudio organoléptico, es decir el análisis técnico y científico de los materiales que componen la obra, sus productos de alteración y su tipología (destructivos por pérdidas por corrosión o desaparición física, constructivos como acumulaciones de costras superficiales, etc.). Esta fase del protocolo se sintetiza en la observación directa de la obra, su análisis *in situ* y en laboratorio. En Pedralbes el análisis químico-analítico de las piezas vítreas ha sido realizado por el Grupo de Investigación PE.GE.FA dirigido por el Dr. Domingo Gimeno y ejecutado en los laboratorios de la Universidad de Barcelona y en el CSIC.¹⁰⁰ Junto a esta primera fase de investigación se hizo un análisis del estado de conservación y definición de los criterios de intervención. Las deducciones de este estudio

⁹⁶XV Coloquio Internacional del Corpus Vitrearum, Amsterdam, 1989.

⁹⁷ Para comprobar los nombres de los miembros que hicieron parte del equipo reunido por el Pla Director y averiguar su tarea, véanse las "Memorias" del *Servei d'Arqueologia Urbana* del Ayuntamiento de Barcelona al año correspondiente.

⁹⁸ Julià i Capdevila, J. M., Pugès i Dorca, M., et al., 2000, p. 360.

⁹⁹ En referencia a las normas de conservación que se deben aplicar para conjuntos vítreos históricos véase la siguiente bibliografía, que solo quiere ser una propuesta de selección. Brandi C., De Angelis D'Ossat, G., 1972; AA.VV.: *Carta della Conservazione e Restauro degli oggetti di arte e cultura*, 1987; AA.VV.: *Líneas directrices para la conservación de vidrieras históricas*, 1989; AA.VV.: Corallini, A., Bertuzzi V., 1994; AA.VV. *Líneas Directrices para la Conservación y Restauración de vidrieras*, 2004.

¹⁰⁰ Se remite al apartado correspondiente a los análisis todo el protocolo de actuación y los resultados hallados en sede de estudio preliminar.

algunas ventanas de la nave, por el lado del claustro, están tapiadas.⁹³ Nosotros en cambio proponemos que quizás con este dinero posiblemente se tapiaran las vidrieras, pero que esta tarea no coincida con lo que aparece en las fotos del siglo XIX. no de manera definitiva hasta llegar a la época contemporánea.

En la Edad Media era bastante usual que primero se realizaran las ventanas y que se cerraran temporáneamente con telas enceradas o simplemente con piedras, hasta que no se patrocinaban y ejecutaban las vidrieras. Las fuentes documentales del siglo XV de hecho no explicitan la entidad de los pagos en referencia a vidrieras en concreto, pero el hecho de que se especifique la necesidad de una intervención para reparar estas últimas, deja abierta la posibilidad de que quizás en esta ocasión se ejecutara el cambio pictórico analizado en este capítulo.

3.4.1.2 El proceso de restauración

A partir del año 1972, según los acuerdos estipulados con la comunidad religiosa de clarisas, el Ayuntamiento de Barcelonase encargó de la conservación y protección del Real Monasterio de Pedralbes, a cambio del alquiler de una parte del cenobio, empleada como recinto museístico.⁹⁴ A finales del año 1995 se detectaron pequeños desprendimientos tanto a nivel de la piedra que acogía las vidrieras de la iglesia como de los morteros al interior del templo, que cayéndose, representaban un peligro para la comunidad. Conjuntamente, los vidrios de protección externos y las gradas metálicas, ambos colocados a finales del siglo XIX, estaban en parte rotos y en deplorable estado de conservación.⁹⁵

La suma de estos factores, junto a la suciedad acumulada encima de los plafones vítreos que perjudicaba su lectura iconográfica, impulsó el proceso de restauración de las vidrieras de la iglesia y Sala Capitular, que se llevó a cabo desde el año 2000 hasta 2007.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Tal como hizo la Corona primero y el *Consell de Cent* después del fallecimiento de la reina Elisenda.

⁹⁵ Calmell, A., Pugès, M., et al., 2011, p. 59.

que de alguna manera podrían respaldar la hipótesis de una intervención conservativa en una época cercana a la de su ejecución, además por la misma composición vítrea de todos los plafones originales de la zona absidal.

En fecha 21 de julio 1413 el maestro Domènec Blasco recibía del Procurador del Monasterio Bartomeu Colell “12 sous” por haber trabajado dos días en “*reparar els vitralls de l’església*”; a eso se añaden “37 sous i 4 diners més” por 26 barras de hierro para las vidrieras y medio quintar de yeso para las mismas obras.⁸⁹ En torno a este recibo se abren muchos interrogantes, primero entre todos la cuestión del termino “reparar” indicio de que posiblemente en aquella fecha la iglesia presentaba ya unas vidrieras, que además necesitaban intervención. ¿Pero de cuales vidrieras se habla? Segundo y no menos importante, el pago para una gran cantidad de material: yeso y hierro.

Para fabricar una vidriera sabemos que el hierro se empleaba para el marco exterior y las barras horizontales, mientras el yeso, sobre todo en fase de preparación de la vidriera, se solía poner encima de la mesa de madera sobre la que se había pintado el dibujo del plafón a tamaño original, para recortar las piezas de vidrio. ¿Es entonces razonable pensar que en aquel momento se estuvieran fabricando *ex novo* algunas vidrieras para el Monasterio de Pedralbes?

En fecha 10 de julio de 1417 se pagaba el mismo maestro Doménec Blasco “*per apuntar un arc, fer unes portes i ajudar a tancar les finestres de l’església del Monestir*”⁹⁰.

La misma Sor Eulàlia Anzizu en sus *Notas* recordaba que en 1417 aún se estaban realizando las vidrieras de la iglesia. La última noticia documental remite al 24 de agosto de 1417 y se anota que el arquitecto Antoni Neto reconocía haber recibido “28 sous” como pago por “200 pedres de fil” que había utilizado “*per cloure un arc, reforçar-ne el peu i cloure cinc finestres de l’església*”⁹¹

El mismo maestro además se encarga de pagar unos ayudantes para traer “*diversos quintars de calç, guix i rajoles (...) per tal de cloure les dites finestres*”.⁹² Castellano sugirió que posiblemente estas 600 piezas de piedra sirvieron para tapiar los cinco ventanales mencionados en el documento anterior, debido a que en una foto de finales del siglo XIX

⁸⁹ AHMP, Manual Notarial de Ramon Forest, M-14 (1406-1412) f.112r-v., en Castellano, A., 2011, p. 16

⁹⁰ AHMP, Manual Notarial de Ramon Forest, M-17 (1414-1419) f. 57v., en Castellano, A., 2011, p. 16.

⁹¹ AHMP, Manual Notarial de Ramon Forest, M-17 (1414-1419) f. 61v. en Castellano, A., 2011, p. 16.

⁹² Castellano, A., 2011, p. 16.

las vidrieras no las ejecutaba un pintor o un maestro sino más bien un artesano, a veces simplemente un vidriero, que sustituía las piezas rotas, y, donde era necesario, también subía el tono de la grisalla degradada o desprendida, sin por eso tener muchas habilidades pictóricas. Es posible que incluso se hizo en seco, sin volver a cocer la pintura, tal como sugieren los recetarios en casos puntuales *“si tu vuoi depençare suso in uno vetro del verderamo o altrj colorj sença ricuocere el vetro, macina el verderamoo altri colorj con la vernice liquida, sopra de uno pórvido, e quando l’hai ben macinato sotilmente, depinge quello che tu vuolj sopra del vetro e poij lassalo seccare al sole e parrà ricotto. Overamente macina el colore con l’olio del seme del linoche sia cocto e macina, con ciascheduno de questo, quello che tu vuolj”*⁸⁷.

Un tercer dato que parece haber pasado inadvertido son las barbas y los nimbos de San Pedro y San Jaime (O-II). Para ejecutar los apóstoles el maestro usa el mismo tono de grisalla y pincelada fuerte, pero los nimbos son excepcionalmente decorados y las barbas no se realizaron con dos piezas de vidrio juntas con un plomo (una parte para la cara y el añadido de la barba en otro vidrio) sino que se pinta todo en un mismo vidrio, exclusivamente con grisalla y sin piezas adjuntas. Este diferente recurso podría representar un avance técnico, por lo tanto comprobar el hecho de que quizás en este caso cuando se intervino se pintaron las barbas como se solía hacer en aquella época.

De todas maneras juega en contra nuestro el hecho de que uno de los dos sujetos presenta cejas hirsutas y el otro no, dejando abierta la discusión a más interrogantes.

No obstante, si volvemos entonces a las propuestas atributivas de la crítica, que veían la implicación de dos talleres, quizás nos inclinaríamos más bien a considerar todos los personajes del ábside como obra de un mismo taller, cuyo estilo inicial fue modificado durante intervenciones sucesivas. La vidriera misma de Duccio di Buoninsegna una vez más nos sirve como ejemplo, debido a que durante su restauración se encontraron varias modificaciones y reposiciones del siglo XVII, que imitaban el estilo antiguo, así como proponemos pueda haber pasado en Pedralbes.⁸⁸

No obstante el silencio documental del siglo XIV, afortunadamente las fuentes del siglo sucesivo nos informan sobre intervenciones y reparaciones relativas al conjunto vítreo,

⁸⁷ Antonio da Pisa, (Pezzella, S., coord., Roma, 1977) cap. V, p. 19.

⁸⁸ Para profundizar este tema véase el capítulo correspondiente de esta misma tesis.

que se queda abierto y presenta un pliegue entre las dos cejas. En este caso hubo una intervención, pero ligera, donde se a mantenido el dibujo original en su mayoría. En el águila de San Juan en cambio al repasar el perfil del ojo con la misma tinta negra se cerró el ojo, borrando el detalle inicial.

Asimismo el estudio del San Juan (O-II) sugiere una manipulación posterior de la imagen, porque los ojos bien abiertos y marcados de negro en la parte superior e inferior del párpado presentan una línea ligera, de color más claro, que recuerda la tipología del ojo de la Virgen. Es más, el color negro alrededor de los ojos, sobre todo a nivel de la pupila, resulta irregular y deja la sensación de que alguien haya remarcado una línea predeterminada pero sin demasiada arte; alrededor de la pupila izquierda aun se puede ver la traza de una grisalla más clara y en toda la línea que perfila el párpado inferior sigue habiendo una línea continua que recuerda lo que era el primer dibujo.

Por lo que se refiere a los óculos, la intervención resulta ser aún más agresiva y un poco grosera –se tenga presente que estas zonas eran de más fácil acceso y es posible que se retocaran más de una vez- porque en el caso del rosetón E-III el pintor remarca los ojos con la misma grisalla negra que incluso elimina por completo el detalle de la línea que se encuentra debajo de la ceja inferior (véase el ojo de la izquierda).

Durante el estudio del conjunto absidal hemos podido detectar también una *variatio* formal que todavía no hemos podido aclarar del todo: algunos personajes presentan cejas hirsutas y otros no. Entre los apóstoles San Pablo (E-II) y San Pedro (O-II) no las tienen, San Mateo no sabemos, porque la grisalla de la cara se ha desprendido del todo, la Virgen y el Niño no las tienen; los querubines que debían ocupar el lugar donde actualmente se encuentran los escudos del siglo XIX no las tienen, como tampoco el ángel turiferario. ¿Cómo se explica este cambio de estilo limitado a unas pocas figuras, se debe interpretar como una *variatio* ejecutada por el mismo obrador o un añadido de un taller diferente? Debido a que, además, los personajes aquí detallados como “sin cejas hirsutas” son los que resultan menos “retocados” ¿sería razonable pensar que este detalle es indicador de los plafones donde se ejecutó una intervención masiva y se propuso un modelo iconográfico que quería conformarse con el primer estilo general de la decoración vítrea? Debemos tener en cuenta también que a menudo las obras de manutención y mejoría de

Debido que el mismo artesano u obrador solía por lo menos ejecutar todos los sujetos de un mismo plafón, si no de la misma vidriera ¿Cómo se explican estas inflexiones de estilo tan evidentes? Además ambos personajes tienen la misma relevancia iconográfica, por lo tanto la disparidad en la ejecución no parece justificable con la intervención de un posible ayudante menos capaz.

El espesor de la línea tan gruesa y negra que remarca ojos y cejas del niño nos ha indicado que posiblemente esta diferencia de tonalidad podría atribuirse a una intervención posterior, quizás debido al desprendimiento de la pintura original (fig. 23). Al observar en detalle los ojos de la Virgen, en la parte lateral presentan como una mínima decoración sugerida por el pliegue de la piel entre las pestañas superiores e inferiores. Los ojos del Niño en cambio están bien marcados de negro y cerrados en su parte terminal, pero bajo la ceja inferior del ojo de la derecha aún se puede ver una línea ejecutada con una grisalla más clara y líquida, que por tonalidad podría corresponder al dibujo primitivo. El ojo izquierdo ahora se ve más grande que el derecho y un poco desproporcionado pero al lado de la pupila y en la parte superior del párpado hay trazas de un dibujo diferente, justo de la misma tonalidad que la Virgen.

Asimismo en el borde inferior de la nariz, donde el pincel hace como una media luna hacia arriba, se encuentran dos líneas que se bifurcan: una más claritas, que recuerda la conformación de la nariz de la Virgen, y una más oscura, que remite a los apóstoles.

Comprobarían quizás la hipótesis de un degradado progresivo de la grisalla y de una intervención el hecho de que las caras de personajes originales como el San Francisco, el Cristo Pantocrátor y el ángel de San Mateo ya no se conservan.

Lo que queremos proponer es que posiblemente durante una intervención conservativa se sustituyeron las piezas dañadas por completo –ilegibles- y se “arreglaron” las que aún presentaban trazas de pintura, remarcando y unificando los detalles. Es posible que durante esta intervención la Virgen aún se encontrara en buenas condiciones de conservación y por lo tanto no se “retocara”.

En la misma vidriera, además, en la representación de los símbolos de los evangelistas creemos que se pueden apreciar dos fases de intervención: el ojo del león de San Marco tiene la misma conformación que el ojo de la Virgen, sobre todo a nivel del borde exterior

italianizantes procedentes de Mallorca, que posiblemente llegaron a Barcelona con el patrocinio del Arzobispo Ponç de Gualba.⁸⁴

Por su peculiaridad pictórica el panel de la Virgen con el niño se ha separado de los demás plafones absidales y comparado con el San Pedro y San Miguel (Nave O-I) que se encuentran en la homónima capilla de la iglesia. Bajo un fondo azul y amarillo, el rostro de María resulta ejecutado con una grisalla más líquida y de color marrón, que el pintor usa para perfilar los detalles de la cara con exquisita maestría y elegancia. La misma técnica vuelve a aparecer en la ejecución de los soldados en la escena de la crucifixión de San Pedro (O-I) o en la decoración del escudo del San Miguel.

A tal propósito Cañellas se inclinó hacia la propuesta de que estas vidrieras fueran obra de un taller foráneo, adaptadas *in situ* por un maestro local, tal como sucedió por la vidriera catedralicia (hoy desaparecida) de Jesucristo (1428). Además sugirió que las parejas de santos y los rosetones inferiores los ejecutara un segundo taller, local y sensible al estilo lineal. A tal propósito se adelantaron los nombres de Berenguer de Palau (1316-17) o Guillem de Via (1362).⁸⁵

Por su parte Alcoy propuso que se tratara de la obra de un solo taller, local, que sintetizó en un estilo *sui generis* las tendencias que se manifestaron en los trabajos catedralicios patrocinados por Ponç de Gualba.⁸⁶ Por un lado el arte cortesano de origen septentrional que se refleja, por ejemplo, en la vidriera de Santa Eulalia y por el otro un italianismo asociado a la revisión de las tradiciones pictóricas del siglo XIII, tal como evidencia la vidriera de San Miguel. Desde el principio se identificó como original aquella pintura negra, espesa y opaca que tanto caracterizaba a los apóstoles de la zona absidal. A tal propósito, algunos detalles nos han sugerido la posibilidad de que esta capa pictórica no sea la que corresponde a la primera fase de ejecución del siglo XIV, sino más bien, y en unos casos concretos, a un añadido posterior.

En la vidriera central el Niño presenta una tipología pictórica que por tonalidad de grisalla y trazo se acerca a los apóstoles del conjunto absidal y se aleja de forma nítida de la elegancia estilística que distingue la Virgen.

⁸⁴ Alcoy, R., 2003, p. 181; Cañellas, S., 2008, p. 344.

⁸⁵ Cañellas, S., 2008, p. 345.

⁸⁶ Alcoy, R., 2003, p. 181.

todo respecto a la permanencia de elementos del arte del siglo XIII “*l’estil lineal i expressionista amb total preponderancia del traç*”⁷⁹.

El año siguiente (1998) Alcoy separaba Pedralbes de la producción gerundense, más bien relacionada con los conjuntos más antiguos de Barcelona y Tarragona, por presentar características “*més purament italobizantínes*”. La historiadora justificaba su repartición con la falta de heterogeneidad estilística del conjunto monástico, en parte cercano a Girona en el uso de una grisalla oscura y espesa y en parte peculiar por los finos detalles que se pueden apreciar en el rostro de la Virgen o en la capilla de los Santos Pedro y Miguel (fig.22).⁸⁰ Actualmente las vidrieras de Pedralbes no se consideran obra directa de ninguno de los talleres implicados en Girona, Tarragona, Santa María del Mar o en la Catedral.⁸¹

Sobre un vidrio de espesor considerable y color rosado, los rostros de los apóstoles resultan decorados en la parte interna del vidrio (recto) con una grisalla negra, espesa y opaca, colocada con pinceladas rápidas mientras en la cara opuesta (verso) durante las obras de restauración se pudo detectar una ligera veladura de tonalidad delicada. En el *recto* la pintura marca ojos rasgados de gran expresividad y cejas alargadas que perfilan sujetos de mirada fija, en el *verso* se detallan sombras y cierta plasticidad (fig. 23).

La elegancia de los ropajes y la sutileza pictórica de los fondos, que recuerdan tapices o bordados, contrastan con los rasgos lineares de las caras y se acercan más bien a modelos norte europeos, tal como en las vidrieras más antiguas de la Catedral de Barcelona o en el gran rosetón de la Catedral de Siena.⁸² De hecho Alcoy propuso que el Monasterio de Pedralbes se interpretara como uno de los caminos que facilitaron la recuperación de la imagen, “*més o menys afrancesada, que van revestir les obres perdudes de la vitralleria sienesa en els centres franciscans de l’illa de Mallorca, almenys a partir de 1325*”⁸³.

La crítica está de acuerdo en considerar los baldaquines que enmarcan los sujetos como el resultado pictórico de la síntesis entre *la lectio* gótica francesa y los modelos

⁷⁹ Ainaud de Lasarte, J., 1997, p. 213.

⁸⁰ Alcoy, R., 1998, pp. 162-164.

⁸¹ Cañellas, S., 2008, p. 236.

⁸² El grupo más antiguo de vidrieras catedralicias está compuesto por los paneles de Santa Cruz y Santa Eulalia, San Juan Evangelista, San Pedro, San Esteban y San Nicolás.

⁸³ Alcoy, R., 1998, p. 163.

fig. 16) y finalmente San Tomás y San Mateo (O-III; fig. 17) ⁷⁵Por lo que se refiere a la pareja de santos más externos, que se suponen ser el resultado de un reemplazo de cartones, se ha identificado San Jaime Alfeo y San Tadeo (O-IV; fig. 18) como correspondiente de San Juan y San Pablo; San Simón y San Andrés (E-IV; fig. 19) como copias de San Tomás y San Mateo.

Estructuradas de la misma manera, las vidrieras de la capilla de San Miguel y San Pedro (nave O-I) representan historias que se despliegan en dos registros; en la parte baja los Santos titulares de la capilla con sus atributos identificativos y en la parte alta la representación de sus vidas: San Miguel mata al demonio y dos soldados martirizan a San Pedro (fig. 20). Por lo que se refiere a la lectura del programa iconográfico, Vila-Grau ⁷⁶ evidenció que posiblemente en alguna restauración o manipulación de la vidriera podrían haberse invertido los paneles de los santos, hecho que ahora resulta bastante evidente, dado que desde un punto de vista narrativo parece más lógico que en una misma lanceta aparezcan el santo y sus historias y no al revés.

Entre los siete óculos que corresponden a los respectivos paneles en la parte alta, sólo tres son originales (E III, E II, O III) y por estilo y técnica posiblemente remiten al mismo taller que ejecutó las lancetas superiores (fig. 21). Los personajes bíblicos de los que se ve solo la cabeza, están enmarcados en un cuadrilobulado de fondo azul con motivos vegetales, perfilado por elementos decorativos de tipo geométrico. ⁷⁷

En unos primeros estudios sobre vidrieras, el conjunto absidal de Pedralbes se puso en relación con las vidrieras de la Capilla de las Once Mil Vírgenes de la Catedral de Tarragona, las vidrieras de Santa María del Mar y las del deambulatorio de la Catedral de Barcelona. ⁷⁸

Unos años más tarde se detectó una estricta analogía entre el conjunto de Pedralbes y las vidrieras del ábside de la Catedral de Girona, adelantando incluso la posibilidad de que se tratara del mismo taller. En 1997 el mismo autor rectificó sus propuestas anteriores e incluso matizó los tonos, proponiendo más bien similitudes entre los dos conjuntos, sobre

⁷⁵ Cañellas, S., 2008, p. 344.

⁷⁶ Ainaud de Lasarte, J., 1997, p. 295.

⁷⁷ Ainaud de Lasarte, J. 1997, p. 304.

⁷⁸ De Dalmases, N., Pitarch, A., 1984, p. 273.

3.4.1.1 El conjunto vítreo absidal

El ábside gótico de la iglesia del Monasterio está iluminado por siete ventanales y correlativos rosetones inferiores que se consideran, en su mayoría y junto con las vidrieras de la capilla de San Miguel y San Pedro de la misma iglesia, obra original del siglo XIV (fig. 9). Preside la escena la vidriera central (H-I) con la Virgen, que reparte el espacio en dos zonas simétricas ocupadas por parejas de apóstoles. Esta vidriera está compuesta por tres lancetas y dividida en diferentes registros: en la parte inferior hay motivos heráldicos del siglo XIX sobre los que se levanta la imagen de la Virgen, de pie, con el Niño en brazos rodeada respectivamente por San Francisco⁷¹ y San Juan Bautista; todos los personajes se encuentran bajo arcos de medio punto, tal como en los conjuntos de la Catedral de Barcelona y Girona (fig. 10). En la parte superior preside la escena la imagen del Creador entronizada y rodeada por un ángel a su izquierda y un serafín a su derecha junto a los símbolos de los evangelistas (fig. 11).⁷²

Desde un punto de vista iconográfico, se ha considerado que el ángel turiferario podría estar mal colocado. Dada su posición es posible que ocupara el plafón opuesto, donde ahora está el querubín, que en cambio podría ir aparejado con el ángel, de idénticas formas y colores, que se encuentra en la Sala Capitular (fig. 12-13). Un tercer ángel, hoy desaparecido, debía acabar esta serie que posiblemente ocupaba los plafones bajos de las lancetas, donde ahora se encuentran los escudos del siglo XIX.⁷³

Las vidrieras laterales, de dos lancetas cada una, muestran parejas de apóstoles que se corresponden con los rostros de los profetas de los rosetones inferiores; en todas las lancetas las figuras ocupan los dos registros más bajos, aparecen enmarcadas por arquitecturas que corresponden al tercer plafón y sobre esas se elevan motivos decorativos de tipo abstracto, perfectamente distribuidos de forma simétrica y correspondientes a un coherente plano proyectual.⁷⁴

Desde un punto de vista iconográfico se ha propuesto la identificación de San Bartolomé y San Felipe (E-III; fig. 14) San Juan y San Pablo (E-II; fig. 15) San Pedro y San Jaime (O-II;

⁷¹ La cara del santo es una reposición posterior.

⁷² La cara del Pantocrátor es una reposición posterior.

⁷³ Cañellas, S., 2008, p. 344.

⁷⁴ Julià i Capdevila, J. M., Pugès i Dorca, M., et al., 2001, p. 361.

(este y oeste) se desarrolla un ciclo de seis vidrieras que representa una serie de apóstoles, cuya estructura compositiva recuerda los santos góticos del presbiterio. Por el lado del evangelio acaban la serie un ciclo de cuatro vidrieras con motivos decorativos a contraste (verde e incoloro) típicos del arte cisterciense, mientras en el muro opuesto (oeste) se encuentran vidrieras cuyos plafones están en parte tapiados y presentan motivos geométricos; por este lado se encuentran asimismo tres rosetones que por su composición decorativa remiten a las composiciones góticas del ábside, pero en este caso no se representan personajes sino más bien símbolos: el anagrama de Jesús (Ro-I) el de María (Ro-II) y un corazón sagrado (Ro-III), una tipología típica de muchas piezas del siglo XIX y XX.⁶⁶

En la pared norte, donde se abre el coro, un gran rosetón del siglo XVI ilumina la iglesia. La referencia documental más antigua remite al 1514 y se relaciona con la obra de Gil Fontanet, pero, como se ha sugerido recientemente, los gastos del siglo XVIII y una inscripción que lleva la fecha 1760 hacen pensar en una reconstrucción posterior.⁶⁷ Este primer encargo del maestro vidriero Fontanet coincide con el ingreso monástico de la nueva abadesa sor María de Aragón, hija natural del rey Fernando de Aragón y con todo un séquito de reformas internas consecuentes a su nómina. De hecho entre los varios documentos del siglo XVI se evidencia el pago en fecha 8 de noviembre de 1523 donde Gil Fontanet recibió 4 libras y 4 sueldos “*per lo adob de les vidrieres del cor*”⁶⁸.

El rosetón es una obra cuyas piezas indican la intervención de varias manos durante siglos, y entre los sujetos más relevantes destaca la cara de la Virgen, que ha sido relacionada con la cabeza del arcángel que se encuentra en la capilla de Santa María (de los Sastres) de la Catedral de Tarragona, posiblemente obra del mismo maestro Jaume Huguet⁶⁹ e introducida por el maestro Fontanet durante su encargo.⁷⁰

⁶⁶ Cañellas, S., 2011, p. 47.

⁶⁷ Cañellas, S., 2011, p. 42.

⁶⁸ AHMP, Dates fetes per obs de la procuradora, Llibre de Comptes, C-117, f. 55r, en Castellano, A., 2011, p. 76.

⁶⁹ Ainaud de Lasarte, J., Vila-Grau, J., 1997, p. 322 y 327; Ainaud de Lasarte, J., 1992, p. 256, Alcoy, R., 1998, p. 292.

⁷⁰ Cañellas, S., 2011, p. 43.

inverso respecto a lo usual. Desde el coro alto hasta el ábside se desarrollan las Historias Marianas que se concluyen con la última dedicada al Cristo del Juicio final.⁶³ En referencia a su autoría se han considerado como el resultado de la obra de un mismo taller que se encargó de ejecutar el sepulcro de la reina Elisenda entre 1341 y 1343 y sucesivamente (entre 1341 y 1348) de las claves de bóveda.⁶⁴

3.4.1 Las vidrieras góticas de la Iglesia

Las vidrieras del Monasterio de Pedralbes representan el único conjunto medieval que se conserva en una construcción conventual de la ciudad de Barcelona. Su valor excepcional consiste en el hecho de que posiblemente en época gótica toda la iglesia debía de estar decorada con plafones similares, cuyos restos se han recién descubierto en algunas tracerías de la nave durante las obras de restauración.⁶⁵

Exceptuando los nuevos hallazgos que remiten a unas pocas piezas en concreto, desde un punto de vista cronológico la decoración vítrea de la iglesia se reparte en dos grandes momentos: la época gótica y la post medieval. Pertenecen al siglo XIV y XV las vidrieras del ábside, de la primera capilla de la epístola y de la Sala Capitular, mientras remiten a los siglos XVIII- XIX los plafones y aberturas circulares de la nave. No obstante la gran diferencia cronológica que existe entre las dos series, en su totalidad el conjunto se presenta unitario, por la explícita voluntad de sus ejecutores de mantener viva la influencia de la vidriera gótica también en los ciclos posteriores.

Por lo que se refiere a la producción post-medieval, las primeras dos vidrieras que se encuentran al lado del presbiterio en la pared norte, son obras de época barroca, y representan dos abadesas, Santa Clara y Santa Inés de Asís. Es posible que el maestro vidriero Josep Ravella, documentado durante mucho tiempo en Pedralbes, se encargara en parte de la ejecución de estas dos lancetas en el siglo XVIII. En ambos lados de la nave

⁶³Baqué i Prat, N., 1997, p. 60.

⁶⁴Baqué i Prat, N., 1997, p. 77.

⁶⁵La restauración del conjunto vítreo de la iglesia empezó el año 2000 y terminó en 2007. Las obras interesaron todas las vidrieras, excepto cuatro que se encuentran en el lado del evangelio: E-I, E-III, E-VI-EVII. Las actividades de conservación fueron dirigidas por la Sra. Montserrat Pugés del Instituto de Cultura de Barcelona.

de tres coros en el interior de una iglesia de tipo mendicante y femenina ha sido considerada inusual, además porque en Cataluña no quedan ejemplos contemporáneos a Pedralbes para determinar si este modelo era usual en aquella época. Por lo que se refiere a Italia, los conventos de clarisas conservados evidencian soluciones heterogéneas que se adaptan más bien a exigencias puntuales; en el Monasterio de Santa Clara de Anagni (segunda mitad del siglo XIII) el coro o *matronium* se encuentra en el muro oeste de la nave. En el convento de Santa María Donnaregina de Nápoles (finales s. XIII) el coro, en forma de tribuna alta, ocupaba más de la mitad de la nave, y en su parte superior era destinado a las monjas mientras la zona inferior al pueblo.

En el convento de Santa Clara de Nápoles, en cambio el coro se sitúa detrás del altar, en el nivel bajo y detrás de una reja. De un siglo posterior respecto a Pedralbes es el convento de clarisas de la Santísima Trinidad de Valencia (1445), donde vuelve a aparecer el coro doble (uno alto y uno bajo) ambos colocados a los pies de la nave.⁶⁰

En referencia a la distribución de los muros, la peculiaridad de esta iglesia se refleja en la nave y capillas, que mantienen continuidad con la cabecera. Esta última está repartida en siete tramos y presenta dos niveles de aberturas sobrepuestas, lancetas y rosos circulares, que se dilatan hacia las capillas laterales. Un ejemplo próximo y semblante se encuentra en la Catedral de Barcelona, donde a pesar de que las dimensiones del templo sean mayores, se ha comprobado cierta solución de continuidad en el uso de un doble nivel de aberturas a nivel del ábside e incluso el empleo de material como la piedra procedente de Montjuïc.⁶¹

Al lado del ábside se encuentra el sepulcro de la reina Elisenda, un grandioso arcosolio de proporciones exquisitas que tiene su doble, simétricamente colocado en el paramento correspondiente al claustro. Si la reina ofrece su cara más solemne y aspecto real en la parte del monumento dirigida al público y reservada a la iglesia, el claustro defiende y protege la imagen de aquella reina que, quizás antes de todo, fue mujer cristiana.⁶²

Distribuidas entre las seis capillas laterales y la nave principal, las claves de bóveda se dividen en 8 mayores y 6 menores, por un total de 14, y siguen un orden iconográfico

⁶⁰ Ortoll, E., 1997, p. 57.

⁶¹ Ortoll, E., 1997, p. 55.

⁶² Manote, M.R., Terés, M.R., 2007, pp. 172-176.

Pere Llobet que aparece documentado en 1325 como el ejecutor de la primera *Llotja* de Barcelona y como arquitecto de la ciudad, y en 1369-73 se le ve implicado en el proyecto del portal de Santa Eulàlia y en la construcción de la Sala de Cent de la casa de la ciudad.

3.4 La iglesia del convento

La iglesia del Monasterio de Pedralbes, que se encuentra en una de las esquinas del claustro, se inserta de forma plena en las soluciones arquitectónicas del gótico catalán: de nave única y capillas laterales entre contrafuertes, está cubierta por bóvedas de crucería y decorada con gran simplicidad tanto en su interior como en su exterior. Único añadido posterior es el campanario, que tapia uno de los ventanales a nivel del quinto tramo.

En referencia a su arquitectura, la iglesia del Monasterio de Pedralbes corresponde de forma plena a las directrices impuestas por el gótico meridional por su distribución de los muros, su coro y sistema de cobertura. A pesar de que no hubiese una normativa franciscana que impusiera ciertos modelos constructivos, se ha propuesto que la elección de la planta de nave única respondiera más bien a exigencias funcionales (disponibilidad del material, capacidad de los arquitectos, etc.) y a la voluntad de su fundadora, según lo que dictaba la moda barcelonesa de principios del siglo XIV.

La nave de la iglesia puede considerarse idealmente como un vano dividido en dos sectores: el correspondiente al testero, dedicado al público con ábside y cuatro tramos, con seis capillas laterales en los tres primeros y la puerta de ingreso a la izquierda del cuarto. El segundo sector, reservado a la comunidad, está dividido en dos zonas: el coro alto sobre bóveda de ojivas ocupa la totalidad de los tres tramos, desprovisto de capillas laterales; el coro bajo separado del primer sector por un muro con rejas, ocupa solamente el primer tramo del segundo sector; se une con la capilla opuesta a la puerta de ingreso al templo y con la planta baja de la torre.⁵⁹

El coro del medio de la nave correspondía a la comunidad de frailes franciscanos que acudían a la vida espiritual del convento, el alto y el bajo a las monjas: el primero destinado a las rezas del día, el segundo para seguir las funciones religiosas. La presencia

⁵⁹ Ainaud, J., Gudiol, J., Verrié, P.: 1947, p. 133.

ser escasa, pero a lo largo de los siglos fueron constantes las obras de conservación y mejoría del conjunto.⁵⁶

3.3.1 *Els Mestres d'obra*

La identificación de los maestros y arquitectos implicados en la ejecución de la obra monástica ha sido objeto de estudio durante mucho tiempo y ha generado una vasta bibliografía; A finales del siglo XIX Josep Oriol Mestres propuso el nombre de Guillem Abiell como único autor del Monasterio, y también añadió la participación de Ferrer Peiró y de Domènec Granyena. Verrié encontrando una comparación estilística entre el ejecutor de las puertas laterales de la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona o de la Catedral de Manresa y Pedralbes adelantó la hipótesis de que se tratara del mismo constructor, posiblemente un arquitecto al servicio de la realeza. Vives i Miret propuso el nombre de Reinard des Fonoll, mientras Assumpta Escudero se decantaba por la autoría de alguno de los maestros barceloneses activos en aquel momento, como Jaume del Rei, Bertran de Riquer, Ramon Despuig o el Berenguer Montagut, que en aquella época era arquitecto en Santa María del Mar. Español sugirió el nombre de Pere del Rey como posible ejecutor de la obra, por ser un artista del círculo monárquico de Jaime II, mientras en su último estudio Sanjust se ha inclinado por Pere Llobet, por el hallazgo de nuevas informaciones documentales.⁵⁷ De hecho el nombre de este maestro consta documentalmente en fecha 30 de septiembre de 1354 como "*lambardo barchinona domestico dicte domine Regine*"⁵⁸ y hace referencia a la petición que le hizo la reina Elisenda de no marchar hacia Cerdeña sino más bien de quedarse a su servicio en el Monasterio de Pedralbes. Este dato se ha utilizado en la identificación de Pere Llobet como arquitecto o funcionario, miembro de la corte de la reina Elisenda, activo en las obras del Monasterio.

⁵⁶ Sanjust, C., 2009, pp. 349-354.

⁵⁷ Para analizar en detalle la diatriba atributiva que precedió los hallazgos de Sanjust, C., véanse: Mestres, J.O., 1882; Verrié, F.P., 1962; Vives i Miret, J., 1964; Escudero i Ribot, M.A., 1988; Español, F., 2002.

⁵⁸ ACA, Cancillería, Registros, 1601, fol. 33v (1): 1354, septiembre 30, en Sanjust, C., 2009, p. 318.

Monasterio después de enviudar, y que dejaba una cantidad de dinero indefinida para soportar la construcción de la iglesia.⁵²

A pesar de que en el testamento de la reina Elisenda aparezca mencionado el sepulcro que se encuentra en el ábside de la iglesia "*in monumento quod nos ibi habemus*" la crítica actual no considera que esta información esté directamente relacionada con el final de las obras, debido a que en el inventario *post mortem* recopilado en 1364, se habla exclusivamente de la parte exterior de la iglesia, la denominada "*església de fora*"⁵³. Además se detallan como conclusas la sacristía, el coro de las monjas, el altar de las once mil Vírgenes, seis altares "*de fores*" el altar de San Honorato, el altar de la cuaresma, el almacén, el huerto, la cocina, el refectorio, el lugar donde poner el ganado, y la celda de la abadesa. Es razonable pensar que después de la interrupción de las obras por la peste negra, la decoración del interior de la iglesia estuviese en su fase avanzada, como confirma en 1368 el contrato para el retablo mayor de la iglesia, encargado a los hermanos Serra.⁵⁴

El siglo XV representa uno de los momentos álgidos para la construcción del Monasterio que adquirirá precisamente lo que es su aspecto actual. Desde 1409 se actuó una reforma arquitectónica con la intencionalidad de cerrar el conjunto para adaptarse a lo que eran las normativas del cenobio.⁵⁵ En estas fechas se pavimentan la iglesia y las capillas laterales, dos años después se empieza a construir la galería inferior del claustro y durante el decenio sucesivo se levanta también la segunda galería, que aparece documentado como "*claustre superior*". Desde el 1423 se empieza a edificar la cubierta del claustro, y en general las obras se prolongan hasta 1430 aproximadamente. Entre 1441 y 1446 se han recopilado datos relativos a pagos por material, sobre todo madera para los constantes arreglos que se producían en el conjunto arquitectónico, *in primis* por cuestiones de canalización del agua y goteras.

Tal como aparece recopilado por la última crítica, la documentación sobre la evolución del conjunto monástico desde mediados del siglo XV hasta la Guerra Civil Catalana resulta

⁵² Beseran i Ramon, P., Cubeles i Bonet, et al., 2002, p. 199.

⁵³ AMP, Lligals, Inventaris, 137 en Sanjust, C., 2009, p. 345.

⁵⁴ AMP, Manual Notarial, fol. 99v. en Sanjust, C., 2008, p. 345.

⁵⁵ Sanjust, C., 2008, p. 347.

Según se puede deducir en un permiso dictado en 1347 por el cardenal Valayrando, resulta que ya desde el principio el conjunto presentaba capillas que posiblemente evolucionaron en lo que actualmente son las celdas de día.⁴⁷ Para la ejecución de las claves de bóveda de la iglesia se sugiere una datación acabaran entre 1341 y 1348 y que su lectura iconográfica requiere una sucesión contraria al recorrido usual de las obras, que solían desarrollarse desde el presbiterio hacia la nave.⁴⁸ Esta sugerencia se ve respaldada por el testamento de Ot de Montcada, datado 26 de abril de 1341, donde se dejan 10.000 sueldos para fundar la capilla de las Once Mil Vírgenes –la segunda desde el ábside en el lado del evangelio- en memoria de los fundadores de Pedralbes⁴⁹.

Además la capilla de San Miguel, celda de la abadesa Francesca Sa Portella, ha sido datada entre los años 1343 y 1346 y constituye, junto con los datos anteriores, uno de los límites cronológicos útiles para acotar los límites de la primera fase de obras, por estar ubicada entre dos contrafuertes del ábside y directamente accesible desde el claustro. En 1346 se contrata a Ferrer Bassa para la decoración de la celda de San Miguel⁵⁰ y en 1348 se le vuelven a encargar, junto con su hermano, diferentes retablos y la decoración de la pared que se encuentra a los pies de la iglesia donde hay el rosetón “*depingam in Ecclesia dicti monasterii totum parietem qui est fine dicte Ecclesie ad forum eiusdem ibi sopores dicti Monasterii dicunt horas (...) depingam quatuor historias possessionis domini nostri Jhesu Christi ascilicet duas ex unaquaque parte arboris sepedicte, Ceterum circuít circa fenestram rotundam que est in dicto pariete usque ad testudinem dicte Ecclesie inclusive facial*”⁵¹.

El primer aniversario de la Iglesia, bajo la advocación de San Pedro y San Miguel, se fundó el 18 de enero de 1361 por voluntad de Constanza de Cruilles, que había ingresado al

⁴⁷ AMP, Chronològic, cita el AMP, Pergamins, n. 122 en Sanjust, C., 2009, p. 344.

⁴⁸ Baqué, N., 1997, pp. 59-105.

⁴⁹ AMP, Casa de Montcada: estat d’Aitona i Baronies de Fraga, Lagostera, Chiva, Maquinença i Villamarchant, rollo 578.

⁵⁰ AMP, Lligals, Pintures, 184. Sanjust añade que en AMP, Speculum, 21, fol. 3 la fecha que se indica en el contrato corresponde al año 1343.

⁵¹ AMP, Lligals, Altars, 12; AMP, Speculum, 21, fol. 4 en Trens, 1936, Apendix documental.

En 1328 el Papa Juan XXII concedía un indulto de cien días de perdón a todas las mujeres religiosas y a las personas que, confesadas, visitaran la iglesia en diferentes festividades.⁴² Eso a respaldo de la hipótesis de que posiblemente las obras de la Iglesia aún estaban por acabar y que el Monasterio necesitaba dinero para finalizar la construcción de todas sus dependencias.

En los últimos estudios crono-estructurales se ha podido llegar a la conclusión que el alzado de la fachada oeste de la iglesia posiblemente remite al año 1334, pero que el edificio no se cubrió antes de 1336. Posiblemente se levantaron primero el coro bajo de las monjas y las capillas laterales, en un segundo momento el ábside, y al final de todo, la nave con su cubierta.⁴³

El 7 de junio de 1336 el rey Alfonso firmaba en Sarriá un documento para la protección del Monasterio, que de hecho se estaba “*fabricandum*”⁴⁴ y el 4 de noviembre la Reina Elisenda, de acuerdo con la abadesa proclamaba su Segunda Ordenación. En este documento se establecían nuevas normas para adecuarse a las renovadas necesidades del Monasterio, del que la reina y los patrocinadores particulares habían ido ampliando el patrimonio.⁴⁵ Como consecuencia de las varias concesiones adquiridas hubo un cambio significativo en la vida de la comunidad, que se concretó en el aumento, hasta sesenta, del número de monjas aceptadas en la comunidad y consecuente séquito de sacerdotes dedicados al servicio de las mujeres.

El 8 de mayo de 1353, el obispo de Mallorca concedía 100 días de indulgencia a todos aquellos que, visitando la Iglesia de Pedralbes, ofrecieran donaciones para sus obras “*opus pulcherrimam quod in ipsus Monasterio et ecclesia inceptum est (...) ad intentum finem celeriter piis elemosiinis perducantur*”⁴⁶.

possibilitat d'una edificació ràpida. De tota manera, això no vol pas que tot estigués acabat quan va inaugurar-se el nou cenobi.” en Beseran i Ramon, P., Cubeles i Bonet, A., Julià i Capdevila, J., 2002, p. 200.

⁴² AMP, Privilegis Apostòlics, 16, p. 97 en Sanjust, C., 2009, p. 220.

⁴³ Nualart, A., 2006, p. 39; Castellano, A., 2011, p. 13.

⁴⁴ ACA, Cancilleria, Registres, 488, fol. 24 en Sanjust, C., 2009, p. 343.

⁴⁵ AMP, Segona Fundació de la Reina, Pergamí n.100; por su importancia en el Archivo del Monasterio de Pedralbes se conservan varias transcripciones del texto original en latín, redactado sobre cuatro pergaminos. Véanse también “Fundació Segona del monestir de Pedralbes feta per la serenissima Reyna Elisendis y tenint aquesta feta la primera” en Inventarios, Segona fundació, F/24A y “Fundacions Reials” en Legajos, Segona Fundació, n. 124, vol. F. en Castellano, A., 1998, p. 59.

⁴⁶ AMP, Privilegis Apostòlics, 16.

frailes dependían de las monjas, mientras en los Monasterios dúplex las dos comunidades tenían el mismo rango.³⁷

En referencia a las directrices impuestas por la Orden de Santa Clara, las clarisas no tenían reglas arquitectónicas tan estrictas como otros órdenes (p. ej. cistercienses), por lo tanto en Pedralbes se ha podido detectar un equilibrio perfecto entre la normativa religiosa y la práctica cotidiana, al que se añade también la presencia del Palacio de la reina Elisenda, que por voluntad testamentaria de la misma fue derrumbado tras su fallecimiento.

Por lo que se refiere a su emplazamiento, la documentación y los restos arqueológicos sugieren que estuviese colocado en la zona sur-oeste del claustro, entre el refectorio y el dormitorio de las monjas, hipótesis respaldada por el paso de la mina, que conferiría a la zona una condición perfecta en cuanto a salubridad, para edificar una corte.³⁸

Entre las propuestas se adelantó también que el palacio se encontrara justo debajo de la actual Sala Capitular, en la zona oriental, para responder a una lógica arquitectónica según la cual la iglesia representaba el eje central del conjunto, separando el espacio privado de la zona pública.³⁹ Ambas propuestas siguen siendo objeto de críticas y reflexiones, pero de momento la comparación planimétrica con otros edificios de la misma tipología evidencia que desde siempre las residencias reales se erigían en un espacio separado con respecto al Convento o Monasterio y que solían encontrarse en la esquina meridional del conjunto.

En referencia a la primera fase de construcción del cenobio, las fuentes documentales reseñan que el 3 de mayo de 1327 se inauguró la iglesia con una misa solemne *“no avie cor un any e un mes que lo monestir s’ere començat d’obrar”*⁴⁰. Actualmente la crítica está de acuerdo en considerar imposible que en un solo año se levantara la iglesia en su totalidad, a pesar de la cantidad de fondos invertidos o talleres implicados.

Anzizu refiere que en 1327 Elisenda y las primeras monjas ingresaron en el conjunto, pero no era tan extraordinario por la época que se habitara un edificio acabado solo en parte.⁴¹

³⁷ Sanjust, C., 2009, p. 98.

³⁸ Sanjust, C., 2009, p. 99.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ Anzizu, E., 1897, p. 6.

⁴¹ *“Si les construccions no haguessin estat minimament resoltes, ni les monges ni la mateixa reina no s’hi haurien instal.lat , i també ho és que l’aparent coherència formal de l’obra de l’esglesia sugereix la*

monástica claustral de la Baja Edad Media³⁴. El cenobio presenta una orientación que depende de varios componentes, *in primis* la conformación de la zona montañosa de Collserola, que justifica la orientación del cenobio, dispuesto en tres terrazas, que siguen la moldura del terreno. El primer nivel, más alto, incluye el coro (alto) de la iglesia, el dormitorio, la Sala Mayor del Palacio de la Reina y la primera planta del claustro, el nivel mediano incorpora la iglesia, la planta baja del claustro, el refectorio, la enfermería y la Sala Capitular. Sobre el nivel inferior se adaptaron las *procuras*, el almacén, el huerto y las casas de los beneficiados.³⁵ La presencia de un torrente en la zona sur-oeste del lugar seguramente representó el segundo elemento decisivo para la orientación del Monasterio. De hecho, frente a la necesidad de construir el cenobio con cierta rapidez, no se contempló la posibilidad de desviar el río, sino más bien de adaptar la nueva estructura a su conformación. Se ha propuesto también que sobre la orientación del cenobio influyeran también los restos del antiguo *Mas Pedralbes*, posiblemente aprovechados durante la primera fase de construcción, y un antiguo camino terrestre, que llevaba a la ciudad de Barcelona desde poniente, pasando por San Vicente de Sarriá.³⁶

El Monasterio está rodeado por una muralla, interrumpida sólo por dos entradas contrapuestas que corresponden a las dos torres de guardia; formalmente está repartido en dos zonas contrapuestas, cuyo límite representa la Iglesia. En la parte oriental del conjunto se encuentran la plaza, el *Conventet* donde residían los frailes y algunas casas, mientras en la zona occidental se abre la zona de la clausura con el claustro, varios ambientes comunitarios, las celdas de las monjas, los huertos y la Iglesia misma.

En un primer momento la crítica consideró el Monasterio de Pedralbes como una arquitectura de tipo “dúplex” por la presencia añadida de los franciscanos, pero en las últimas propuestas de Sanjust se ha precisado que, a pesar de que la iglesia fuera utilizada por las dos comunidades, la masculina vivía en un convento diferente (*el Conventet*) y entre las dos comunidades había una jerarquía. De hecho en Pedralbes los

³⁴ Sanjust, C., 2009, p. 96.

³⁵ Nualart, A., 2006, p. 23.

³⁶ Sanjust, C., 2009, p. 97.

construir como residencia anexa al Monasterio de Pedralbes. El rey Jaime II fue enterrado provisionalmente en el Convento de San Francisco de Barcelona y sus despojos no fueron llevados hasta el Monasterio de Santes Creus, elegido como panteón real, hasta 1310, posiblemente por el desafortunado reinado de su hijo Alfonso, o bien porque Pedro el Ceremonioso prefería el Monasterio de Poblet.²⁹

Durante los 37 años de permanencia en el Monasterio, Elisenda se entregó por completo a beneficiar y enriquecer Pedralbes con un afán permanente, pero hasta tal extremo que ello incluso pudo ser un perjuicio del voto de pobreza a que se hallaban sujetas sus religiosas de Santa Clara. *“Al cap d’allà, com son regne era d’aquest món, volia deixar sa fundació ben aferrada á la terra”*.³⁰

En efecto, los privilegios reales y pontificios, las franquicias de varia natura, las rentas y todas las propiedades territoriales y los señoríos que la reina logró para el Monasterio fueron muchos, como también fue determinante el patrocinio económico de los reyes Alfonso el Benigno, Pedro el Ceremonioso y de toda la sociedad.

El papel de la reina fue tan incisivo en toda la organización del cenobio que en algunas ocasiones incluso prevaleció sobre la autoridad de la abadesa misma.³¹ No es casual que incluso la elección de las abadesas del cenobio dependiera de su voluntad hasta 1364, fecha de su fallecimiento. A partir de este momento, por voluntad testamentaria de la soberana³², la comunidad de monjas adquirió todos los derechos de controlar y administrar su patrimonio por haber sido nombrada entre los herederos.³³

3.3 La construcción del Monasterio

La organización arquitectónica del Monasterio de Pedralbes, con su equilibrio perfecto entre normativa religiosa y práctica cotidiana, se inserta en lo que era la tradición

²⁹ Martínez Ferrando, J. E., 1953, p. 22.

³⁰ Anzizu, E., 1897, p. 58.

³¹ Castellano, A., 1998, p. 33.

³² AMP, *Llibre de Privilegis i Donacions Reials*, P/17. Perg. n. 94.

³³ Anzizu, E., 1897, p. 67.

iglesia *“ab gran festa e ab molta gent honrada e assenyada, la qual cosa fure long de contar e molt més d’escriure”*.²³

El 1 de julio de 1326 el ministro provincial de la orden franciscana, el fraile Ramon Bancal confirmó la elección de la orden y del lugar, Petras Albas, como el más idóneo, limitando el espacio dedicado a la clausura tal y como la regla de la orden requería. En seguida fueron nominados como directores de obra Ferrer Peyró *“procurador general, benefactor, ordenador i gestor dels edificis, rèdits i ordenacions”*²⁴ y Doménech Granyena, respectivamente capellán y tesorero de la misma reina.²⁵

El 3 de mayo de 1327, día de la Santa Cruz, se inauguró el Monasterio con una misa solemne: *“en l’an de Nostre Senyor Jhesucrist M CCC XX VII en lo dia de la invenció de Senta Creu de Mayg, que fo la doncs en dicmenge, lo molt alt senyor en Jacme rey daragó e la mol alta senyora dona Elysen, per la gracia de Deu. reyna darago meteren e posaren les dones sors menors del orde de senta Clara. en lo molt honrat monestir, novelament edificat per eyls en la parroquia de sent Vicent de Sarriá proa Barcelona nomenat senta maria de pedralba ab molt gran solemnitat.”*²⁶

A pesar de que evidentemente el edificio no fuera acabado, la primera comunidad de Pedralbes en un principio incorporó a 14 monjas y 6 novicias, todas procedentes del Monasterio de San Daniel, dirigidas por sor Sobirana de Olzet, abadesa: *“ab gran goig e alegria, féu hom gracies a Déu e a la Verge Maria e al benahuyrat sent Francesc e a Madona senta Clara e tota la cort celestial, car aquest fet ere vengut a acabament en tan breu de temps que no avie cor un an e un mes que lo monestir s’ere començat d’obra”*²⁷; la inauguración de un Monasterio que todavía quedaba incompleto no representaba una excepción, aunque seguramente el delicado estado de salud de Jaime II pudo influir mucho en la rapidez de los acontecimientos.

De hecho el rey Jaime II falleció el 2 de noviembre de 1327 *“circa horam pulsaciones cimbali latronis”*²⁸ y el mismo día la reina se trasladó a vivir al Palacio que había hecho

²³ Anzizu, E., 1897, p. 12.

²⁴ *Reg. Avinionensium*, 88, fol. 446, n. DCXXV y *Reg Vaticanum*, 176, fol. 247, n. 623.

²⁵ AMP, Perg. N. 113 y 169M; *Llibre de Privilegis*, P/15, fol. 25v-26, *Llibre de Privilegis Apostòlics*, P/16, fol. 77-85.

²⁶ Anzizu, E., 1897, p. 40; González i Betlinski, M., Rubió Rodon, A., 1982, p. 28.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ ACA. Reg. 548, fol.1.

independientes, aprovechando los beneficios de la cercanía de la clausura, pero sin sus inconvenientes.¹⁸ Una elección que Elisenda posiblemente quiso imitar.

3.2 La fundación del cenobio

Para esa nueva fundación en un primer momento Jaime II pensó en Valldaura –un territorio de caza real emplazado entre Cerdañola y Moncada- pero la reina Elisenda prefirió unas posesiones en una colina al suroeste de la ciudad, en una tierra más hermosa y salubre, donde había la vieja casa de labor del almirante Bernat de Sarriá y por el hecho de encontrarse más próximo a la corte y al núcleo habitado.¹⁹

El 17 de enero de 1326 se adquirieron la propiedad a Bernat de Sarriá²⁰ por 3.000 monedas y el 24 del mismo mes la posesión del territorio a Elisenda, viuda de Arnau de Pedralbes “*per 13.000 sous barcelonesos, dantlos ademès de gracia 3.000 sous*”.²¹

El 1 de febrero de 1326 los reyes pidieron al Pontífice Juan XXII el permiso para que la reina Elisenda pudiera fundar el nuevo Monasterio de clarisas, concebido en la condición que las monjas no fueran menos de 12 y su sustento fuera garantizado como prescribía la regla de Urbano IV a través de la *Bolla Beata Clara*.²²

El 6 de marzo de 1326 Elisenda tuvo que pagar 6.500 monedas antes de la ceremonia de inauguración del conjunto monástico para facilitar las operaciones de compra-venta. El día siguiente la festividad de la Encarnación, el 26 de marzo de 1326, los soberanos, acompañados por algunos de los infantes e infantas reales, y con asistencia de una nutrida representación de corte, colocaron la primera piedra donde había de edificarse la

¹⁸ Español, F., 1997, p. 27.

¹⁹ “Durante la época romana, a partir de la fundación de la colonia de Barcino, este territorio fue utilizado para construir *villae romanae*, donde se cultivaban cereales, viñas y oliveras. El termino *Petras Albas* aparece documentado desde el año 1056 por la grandes extensiones de roca blanca existentes, que eran explotadas como canteras” en Martínez Ferrando, J. E., 1953, p. 18.

²⁰ AMP, *Llibre de Privilegis*, P/15, fols. 21-25; Perg. n. 96; *Llibre de Privilegis Reials*, P/17, fol. 254-268.

²¹ Anzizu, Sor E., 1897, p. 12.

²² AMP, Pergamino n. 113; *Llibre de Privilegis (s. XIV)*, fol. 25v-26, *Llibre de Privilegis Apostòlics*, P/16, fol. 81-84.

contribuyeran con donaciones a la construcción de un Monasterio de frailes menores y, en 1237, el Obispo Berenguer de Palou donó a sor Agnés, nominada primera abadesa, plenas facultades para construir un Monasterio bajo la advocación de San Antonio de Padua, *extra moenia* y cerca de la playa. Desde el Monasterio de San Antonio procedieron luego las monjas que, hacia 1260, fundaron un nuevo convento en Castellón de Ampurias, como también las que fundaron el de Vilafranca de Penedès (1308), el de Girona (1319), el de Santa Clara de Manresa (1322) y el de Pedralbes (1327): todos los conjuntos estaban bajo la regla de Urbano IV y pertenecían al territorio de Barcelona. En una sociedad misógina como la medieval, donde la mujer era relegada al ámbito privado, el Monasterio representó un instrumento útil para que las mujeres no cuestionaran las jerarquías.¹⁴ Desde la baja edad media fueron principalmente las reinas que se dedicaron a la fundación de Monasterios de clarisas, con una clara intención de asegurarse una quieta residencia para sus últimos años de vida y un lugar adecuado donde ser enterradas.¹⁵

La construcción del Monasterio de Santa María de Pedralbes no representa una excepción en España, como tampoco en Francia o en Italia: a partir del siglo XIV lo mismo hicieron Constanza de Aragón, hija natural de Pedro el Católico y esposa de Guillem Ramón de Moncada, así como la bisabuela de Elisenda, quien fundó, tras enviudar, un Monasterio de monjas en sus dominios de Avingaña.¹⁶ La espiritualidad misma de la época influyó mucho en la elección específica de la orden; la primera esposa de Jaime II, Blanca de Anjou (1283-1310) había sido la promotora del convento de Santa Clara de Vilafranca del Penedès; la segunda, María de Chipre, fue enterrada en el Convento de San Francisco de Barcelona, e Isabel de Aragón (1271-1336) hermana de Jaime II, cuando enviudó ingresó en el convento de clarisas de Coímbra.

A partir de estos precedentes, y en función del entorno, la iniciativa de Elisenda no representaba ningún hecho extraordinario.¹⁷ A principios del siglo XIII Guillem Ramón de Moncada se casó con Constanza de Aragón, hija natural de Pedro el Católico, que fundó un Monasterio en Avingaña, donde la reina pudo vivir en unas habitaciones

¹⁴ Petras albas, 2001, p. 213.

¹⁵ Sanahuja, P. P., 1959, pp. 106-112.

¹⁶ Castellano, A., 1998, p. 25.

¹⁷ Español, F., 1997, p. 25.

Barcelona, dedicado a la Virgen. Martínez Ferrando¹² atribuía esta concesión sólo a un avanzado estado de depresión del monarca, que nunca habría permitido que alguna nueva obra eclipsara el Monasterio fundado en Villafranca de Penedés por su querida Blanca de Anjou. Además en la ciudad de Barcelona desde la mitad del siglo XIII existía ya un Monasterio dedicado a San Antonio de Padua, del que Elisenda quería sacar una colonia de religiosas y trasplantarlas a su nuevo convento.

Durante el reinado de Jaime II la orden franciscana representaba ya una institución formalizada en sus aspectos y entre sus seguidores había muchas mujeres. El caso de Clara, hija de una de las familias más notables de la ciudad de Asís, se inserta en el articulado proceso de crecimiento de la sociedad; quizás no se comprendería el gesto de una mujer noble y rica que quiere hacerse "*minor et pauper*" sino dentro de un clima cultural dominado por la idea del *contemptus mundi*. Si el mensaje religioso propuesto por su fundador consiguió el apoyo del pueblo, la figura de Clara sirvió para conquistar las clases sociales más elevadas. La nueva orden por lo tanto, surgida para dar voz a la condición desfavorecida de unas clases sociales, en realidad representó pronto una sociedad al completo, que contaba también con el apoyo de nobleza y burguesía.

El reinado de Jaime I, no obstante la ayuda franciscana, se caracterizó más bien por unos ideales feudales, caballerescos y tradicionales que por la mentalidad urbana de las nuevas órdenes, en cambio aceptadas por completo -tanto en su línea masculina como femenina- por Jaime II, que favoreció los emplazamientos franciscanos en los territorios de la Corona.

El primer Monasterio de clarisas instituido en el territorio de la corona de Aragón fue el de Zaragoza, fundado en 1230 por Ermesenda de Selles, tía de Jaime I, que se regía bajo la constitución Hogoliniana de 1218. En Barcelona fue el de San Antonio, más conocido con el nombre de San Damián, San Daniel o Santa Clara, fundado por dos monjas de Asís, Agnés de Peranda y María de Pisa, sobrina de Santa Clara, que en homenaje a su tía eligió el nombre de sor Clara de Asís.¹³

La leyenda cuenta que ambas llegaron a Barcelona desde el mar, en un barco sin remos ni velas; lo más cierto es que en 1236 Gregorio IX pidió a los ciudadanos de Barcelona que

¹² Martínez Ferrando, J. E., 1953, p. 17.

¹³ González i Betlinski, M., Rubió Rodon, A., 1982, p. 24.

Cataluña. La princesa, en cambio se casó con el infante don Pedro, hermano de Jaime II, incrementando todavía más su patrimonio. Cuando, al cabo de poco tiempo falleció don Pedro sin dejar sucesión, averiguando como la rama de los vizcondes de Bearn tendía a extender sus dominios entre ambas partes del Pirineo, el rey, de acuerdo con la propia Guillerma de Moncada, quedó convenido que ésta durante toda su vida administraría y usufructuaría sus territorios y que a su muerte revertirían a la Corona de Aragón.⁸ Este acuerdo perjudicó evidentemente los derechos de herencia de los sobrinos de ésta, que intentaron oponerse. Es por este preciso motivo que en la boda con Elisenda de Moncada se ha conjeturado la voluntad de legitimar, antes los herederos más directos de Guillerma, su acuerdo precedente.

La boda con Elisenda tuvo efecto en Tarragona, en un contexto de intimidad, el día de Navidad⁹ de 1322 y fue precedida por todo un *iter* burocrático para obtener dispensa de consanguinidad en tercer o cuarto grado.

En las cartas reales dirigidas al Sumo Pontífice, e intercedidas por su buen amigo Berenguer Fredol, cardenal de Túsculo, el rey mantuvo secreto el nombre de la dama elegida "*Elissendis, filia nobilis quondam Petri de Montecatheno*" para que ningún acontecimiento social, teniendo en cuenta la notoriedad de la princesa, pudiera influir sobre la decisión del Pontífice.¹⁰

Entre las causas que determinaron la elección de Tarragona como lugar para las nupcias, se considera que la organización de la inmediata expedición hacía Cerdeña, capitaneada por el Infante Alfonso que marchaba desde el puerto de Portfangós, aclare la elección, debido a la cercanía territorial entre las dos ciudades de la Corona. Se añade que en 1317 Jaime II había patrocinado la restauración del Castillo real de la ciudad que representaba entonces el sitio más adecuado para coronar su nueva unión matrimonial.¹¹

Si la conquista de Cerdeña se ha identificado como la última gran alegría de Jaime II, Elisenda, por su calma y acendrada religiosidad, encarnó el mejor alivio para las penas del rey en sus últimos años de vida. Entre ambos esposos se instauró un inmediato mutuo afán religioso que pronto se concretizó en la fundación de un Monasterio de clarisas en

⁸ Martínez Ferrando, J. E., 1953, p. 12.

⁹ Exactamente tres meses después de la muerte de María de Chipre.

¹⁰ Martínez Ferrando, J. E., 1953, p. 12.

¹¹ Español, F., 1997, p. 17.

Blanca de Anjou, hija del enemigo de su padre y, tras su muerte, en 1315 con María de Lusignan (o María de Chipre). La crónica cita esta unión con la hermana de Enrique II de Chipre como un matrimonio desafortunado, que acabó en 1319, con la muerte de la esposa, y mucho alivio por parte del rey, cansado por las enfermedades y por el largo periodo de soledad nupcial *“sperabamus ab ea aliquali uxoris consolamine refici...propter tamen ipsius vetustam inaptitudinem consolati inde non fuimos quinimmo non pauci temporis curriculo magne desolacionis angustia lacessiti, adeo quod fere importabile fuit nobis.”*⁴

Su cuarta unión matrimonial con Elisenda de Moncada ha sido objeto de interpretaciones diferentes. Por un lado en su actitud no se han evidenciado precisos intereses políticos, si no más bien la voluntad de un hombre ya mayor de casarse con una noble mujer catalana que compartía con él un fuerte sentido religioso. De hecho la crónica relata que si Elisenda no hubiese devenido reina *“sembla doncs que estava abocada a consumir la seva existencia discretament.”*⁵

En cambio los acontecimientos del año 1322 respaldan la propuesta de que su patriotismo le indujera a desdeñar enlaces matrimoniales con princesas extranjeras. Este mismo año al cabo de la preparación de la armada para la conquista de Cerdeña, el rey estaba exaltado por un alto orgullo patriótico que se concretó en un fervoroso discurso a las tropas y a una autocelebración de su raza *“qui in terris et regnis nostri ut imperator sumus, cum nec habebamus nec recognoscamus aliquem nobis superiores in illis, sicut nec ceteri reges Ispanie”*⁶. Es razonable pensar entonces que el monarca considerara más prudente contraer matrimonio con una dama de su misma lengua y tradiciones, además procedente de una de las familias más antiguas y gloriosas de Cataluña, que con una princesa extranjera, cuyos hábitos diferentes le habrían seguramente proporcionado problemas de adaptación en tierras de origen.⁷

Durante los años en que Jaime II fue rey de Sicilia (1285-1291) intentó casarse con Guillerma de Moncada, descendiente de la parte bearnesa de la familia y singularmente rica, por sus inmensas propiedades, que se extendían por los reinos de Aragón, Mallorca y

⁴ Español, F., 1997, p. 16.

⁵ Español, F., 1997, p. 15.

⁶ ACA. Reg. 292, fol. 160.

⁷ Martínez Ferrando, J. E., 1953, p. 10.

3. El Real Monasterio de Santa María de Pedralbes

El Convento de Santa María de Pedralbes representa una de las fábricas góticas catalanas que mejor ha conservado su unidad artística, arquitectónica y conventual: sus murallas todavía guardan la historia íntima de una comunidad, un día protegida por la realeza, retiro de toda aquella devota *élite* catalana, atenta a los gustos y novedades artísticas de su época. Ejemplo peculiar de gótico catalán, el Monasterio vivió también épocas de olvido, de abandono, de miseria, por lo menos material, pero sin embargo supo siempre conservar puro e intacto, aún a pesar de la ruina de su antiguo poder feudal, el clima y el acento de aquel siglo XIV que le vio nacer.¹

3.1. Los patrocinadores del Monasterio: Jaime II y Elisenda de Moncada

El Monasterio de Santa María de Pedralbes representa la culminación del deseo conjunto de dos grandes personajes de la historia catalana: el rey Jaime II y su tercera esposa Elisenda de Moncada y Pinós.

Los detalles relativos a la vida de la princesa antes su unión con el rey son escasos; Hija del senescal Pedro II de Moncada y Abarca había heredado de su padre la baronía de Aitona, Seròs y Soses y, cuando murió su primo Simón, la senescalía real; la madre era Elisenda de Pinós, hija de Galceran IV el Viejo, señor de la señoría de Pinós y de Esclarmunda de Canet, señora de Guàrdia de Ripollès². Pedro de Moncada murió en 1300 dejando el control de la familia a Ot I, que heredó también la señoría de Aitona, Mequinensa y Llagostera, Seròs, Caldes de Malavella y Soses; desde 1312 formó parte del consejo de Jaime II y el año siguiente fue nominado mayordomo real, hasta lograr el encargo de procurador de Cataluña.³

Sabio calculador de todas las dinámicas internas a su reino, Jaime II supo gestionar los matrimonios de la Corona como medio político: primero se unió con Isabel de Castilla. En 1295, después del Tratado de Anagni y la consecuente paz con Carlos III, se casó con

¹ Rosselló, M., 1971, p. 161.

² http://www.enciclopedia.cat/fitxa_v2.jsp?NDCHEC=0043623&BATE=Moncada

³ Castellano, A., 1998, p. 30.

3. El Real Monasterio de Santa María de Pedralbes