

RETROTABULUM

Estudis d'art medieval
Núm 11. Febrer 2014
ISSN 2014-5616



La Verge de l'Aranya, obra de l'escultor Pere Joan

Maria Rosa Manote Clivilles

La delicada escultura gòtica de la Verge de l'Aranya, venerada a la parroquial de Nuestra Señora de la Carrasca o de la Encina de Bordón (Terol) fins a la guerra civil, es deu a l'excel·lent escultor català Pere Joan (ca. 1394/1397-1458). Devia ser llavorada en el decurs del sojorn professional de l'artista a l'Aragó, a instàncies d'un dels seus mecenes més importants, el llavors arquebisbe de Saragossa Dalmau de Mur.¹

Devem a la perspicàcia del desaparegut professor R. S. Janke la seva atribució, a partir d'una fotografia que figura al treball inèdit de Juan Cabré Aguiló, *Catálogo monumental-artístico de la provincia de Teruel*, 1909-1910.²

Es tracta d'una de les representacions més novadores del tema marià degudes a l'artista i, alhora, d'un autèntic treball de virtuós, que va despertar una innegable admiració a Roque Alberto Faci, en ple s. XVIII, quan imperaven els gustos classicistes, com ho demostra el seu detallat comentari, al qual em remeto perquè considero que amb la seva minuciositat i el seu encant fa balder qualsevol altre en el pla descriptiu.³

¹ Pel que fa al mecenatge de Dalmau de Mur a l'Aragó, LACARRA DUCAY, M. C., 1981, p. 149-160 i de la mateixa autora, 1988, p. 22-32 i 2011, p. 411-424. Cal recordar el treball de Pere Joan al retaule major de la catedral de Tarragona, quan regentava l'arxidiòcesi el propi arquebisbe Mur. Destinat l'eclesiàstic a la seu de Saragossa, no va trigar a cridar l'escultor per a confiar-li el retaule major de la Seo, quan encara no estava acabat el retaule tarragoní.

² Vegeu l'Apèndix Documental, doc. 2. CABRÉ AGUILÓ, J., 1909-1910, làmina 7, fig. 290. JANKE, R. S., 1981, p. 114-116 i 119-129; 1982, p. 17-21; 1987, p. 9-18. Aprofito un cop més l'ocasió de posar de relleu les importants aportacions del professor JANKE en el terreny de l'activitat artística de Pere Joan a l'Aragó. A ell li devem una notable ampliació del catàleg de l'escultor i també l'enriquiment i la millora del nostre coneixement més general del treball artístic en aquelles terres en posar de manifest múltiples aspectes que han permès valorar, en el marc del nostre àmbit d'estudi, la persistent i gens ocasional associació de Pere Joan amb els Ortoneda i Antoni Dalmau.

³ Vegeu l'Apèndix Documental, doc. 1. FACI, R. A., 1739, p. 545-546.



Pere Joan. Verge de l'Aranya, Foto de Juan Cabré a l'església parroquial de Bordón (Terol). Fototeca del IPCE. Ministeri d'Educació, Cultura i Esport

L'obra, llavorada en alabastre amb una cura extraordinària, mesura uns 0,40 m d'alçada.⁴ Si els seus trets estilístics no fossin prou eloqüents, la presència de l'escut de Dalmau de Mur al centre de la part anterior de la peanya ens informa de la identitat del comitent i a més reforça la possibilitat d'adscriure-la a Pere Joan, en ser l'escultor predilecte del munificent i refinat arquebisbe.⁵ Potser es podria considerar, com un element més d'afirmació de l'atribució, l'estada conjunta de l'arquebisbe i l'artista a Alcanyís, per tant relativament a prop de Bordón, el mes de març de 1435, quan Pere Joan estava ocupat en els treballs preliminars del retaule de la Seo del Salvador de Saragossa, en concret en la cerca de l'alabastre, i va retre visita a l'arquebisbe Mur segurament per donar-li compte del resultat de les seves prospeccions. Tal vegada la quantitat de cent florins lliurada per l'eclesiàstic en aquell moment, no s'hagi de relacionar exclusivament amb els treballs relatius a l'extracció del material a les pedreres de Gelsa, sinó també amb l'encàrrec de la imatge que es va venerar a Bordón.⁶

Tot i el seu caràcter innovador, les seves connexions amb altres figuracions de punt rodó o bé en alt relleu de la Verge i el Nen realitzades per Pere Joan són manifestes, però òbviament no són exclusives, car també s'enregistren concomitàncies amb les seves representacions de caràcter narratiu o d'escultura decorativa.



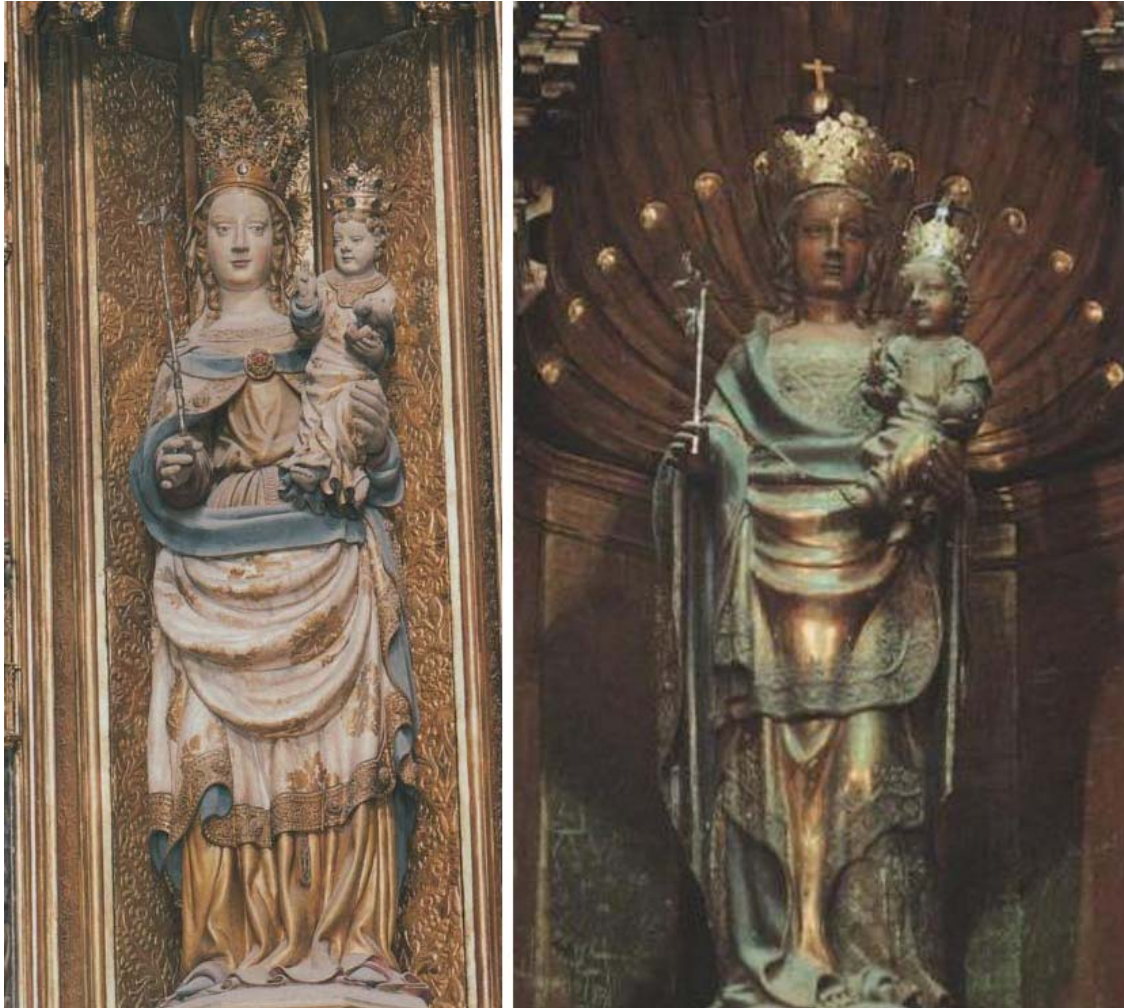
Pere Joan. Tomba del bisbe d'Osca Hug d'Urriés

⁴ En l'antiga fotografia del catàleg d'en CABRÉ s'observa amb una certa claredat que la mà dreta de la Verge és molt maldestra en la seva positura i en la seva execució i, per tant, sospitosa de ser un afegit posterior. També s'aprecia que els braços del Nen haurien estat reparats en algun moment a l'alçada de l'avantbraç dret i del colze esquerre.

⁵ Les armes de Mur, amb l'usual mur emmerletat, apareixen encerclades amb una motllura anular decorada amb punts i presentades en una mena de losange irregular.

⁶ GALINDO ROMEO, P., 1922-1923, p. 454-455; LACARRA DUCAY, M. C., 1999, p. 182.

Hi ha una clara proximitat pel que fa a la fesomia respecte de les mares de déu presidencials dels retaules de Tarragona i de Tarassona i de la representació mariana d'Osca, tot i que la Verge de Bordón apareix amb un somriure més franc i més alegre que cap altra i amb l'esguard dirigit directament cap al Fill.⁷



Pere Joan. Verge presidencial. Retaule major de la catedral de Tarragona

Pere Joan. Verge presidencial. Retaule major de la catedral de Tarassona

⁷ PIK WAJS, G., 2002, p. 197-216 va proposar dues imatges marianes a Grisel i a Tórtoles (Saragossa), com a derivades de la Mare de Déu de la Huerta, què presideix el retaule de Tarassona. JANKE, R. S., 1993, p. 428, va assenyalar un cert coneixement de l'artista del món italià, concretament del renaixement primerenc, a propòsit de l'única part subsistent de la tomba del bisbe d'Osca Hug d'Urriés, el frontal del vas funerari on hi figura la Mare de Déu amb el Nen representada de mig cos i encerclada per una sanefa circular, que s'entrellaça amb la estilitzada decoració fitomorfa estesa sinuosament per la superfície lliure. Jo afegiria que la representació, a mode d'*imago clipeata*, denota una certa familiaritat amb l'art de l'antiguitat pel fet d'emprar com element d'emmarcament de les imatges una mena de *clipeus*, propi de certs models sepulcrales que podia haver observat a la seva *Tàrraco* natal. No és l'únic cop que s'indiquen interessos d'aquesta índole en Pere Joan, encara que sigui aïlladament i fugissera, abans de la seva estada a Nàpols entre 1450 i 1458. Vegeu al respecte DURAN SANPERE, A., 1934, p. 37 i s. i LIAÑO MARTÍNEZ, E., 2001, p. 137-144. Respecte d'aquesta obra, vegeu també LACARRA DUCAY, M. C. i MORTE GARCÍA, C., 1984, p. 19-20.

Res a veure amb el recolliment de la representació de l'Anunciata de la clau de volta de l'església de Santa Maria de Montblanc.⁸ Ni tampoc amb el lleu somriure del rostre abstret de la petita imatge femenina, sense atributs –verge o santa (?)-, procedent de la tomba de Ferran d'Antequera en el Panteó Reial de Santa Maria de Poblet, actualment a la col·lecció Barrachina.⁹

6



Pere Joan. Anunciació. Clau de volta de Santa Maria de Montblanc (detall)

Pere Joan. Imatge femenina (detall). Col·lecció Barrachina

⁸ Quant a la clau de volta de Montblanc, LIAÑO MARTÍNEZ, E., 2007, p. 137-138; FELIP SÁNCHEZ, J., 2008, p. 128-131.

⁹ Pel que fa a la imatge de la col·lecció Barrachina, MANOTE CLIVILLES, M. R., 1995, p. 89-117. De la mateixa autora, 1997, p. 158-160; 2002, p. 208-215; 2004, p. 167-174; 2009-2010, p. 174-177 i en relació amb la tomba pobletina de la qual crec que procedeix l'escultura, els articles esmentats i també 1979, p. 22-29.

No entraré a considerar la Mare de Déu del retaule de l'església de Santa Maria de Verdú, contractat per Pere Joan cap a 1432 o 1433 i que va acabar abandonant el 25 de maig de 1436, perquè no crec acceptable la seva imputació a l'artista. En la data esmentada en darrer lloc, Joan va renunciar a favor del pintor Jaume Ferrer, tal vegada a causa de la feixuga carga de treball suportada entre 1434 i 1440, en simultaniejar els retaules de Tarragona i de Saragossa. Tanmateix, poc després, el 1437, s'iniciava el retaule major de Tarassona de tipus mixt, en el qual va participar. Cal recordar a propòsit dels problemes derivats de la simultaneïtat dels grans encàrrecs esmentats, que el 1436 la reina Maria va proposar sense èxit a la jerarquia eclesiàstica de Tarragona que l'escultor pogués finalitzar el retaule aragonès, per acabar posteriorment el retaule tarragoní.¹⁰

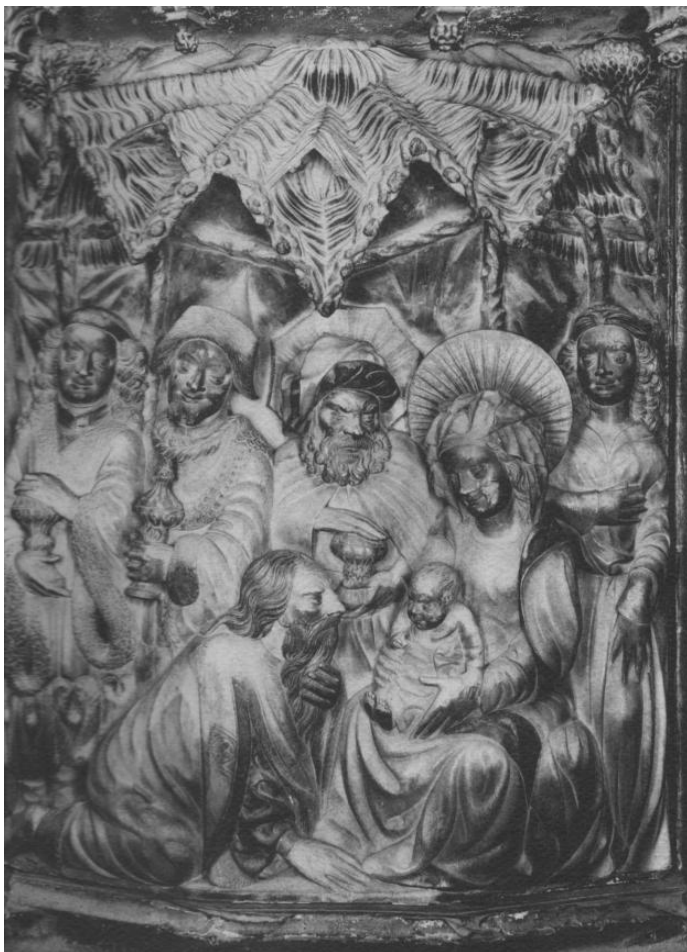
En allò que es refereix a les representacions de Pere Joan de l'anatomia infantil, devers la qual l'escultor demostra una peculiar sensibilitat, el Nen de Bordón se'ls hi acostava amb el seu crani una mica ovoïde, pràcticament sense coll, les galtes inflades, el nas camús, les espatlles carneses i els braços molsuts. En concret, és molt proper als infants que apareixen als relleus de la Prèdica de sant Pau i de l'Epifania, situats a la predel·la del retaule de Tarragona i al seu cos principal respectivament, i també als que figuren a la façana gòtica del Palau de la Generalitat de Barcelona al carrer del Bisbe, tant els que conformen una de les gàrgoles, com els que decoren el cim dels pinacles.¹¹ L'acció de llançar-se endavant, tot rient, atret per alguna cosa que hauria despertat la seva atenció, i que podria haver estat originalment a la mà dreta de la Mare –una fruita o un moixó?-, com fan sovint els nens petits, palesa el sentit de l'observació del món de la infància que caracteritza Joan.



Pere Joan. Nen músic (detall). Pinnacle de la façana gòtica del Palau de la Generalitat de Barcelona
Pere Joan. Prèdica de sant Pau (detall). Retaule major de la catedral de Tarragona

¹⁰ Quant a la intervenció de la reina Maria, MANOTE CLIVILLES, M. R., 2000, p. 64. Respecte de l'atribució a Pere Joan de la imatge de Verdú, PUIG SANCHÍS, I., 1998, p. 87 i s. Per a les presumptes relacions entre Pere Joan i Jaume Ferrer i la influència irradiada de la plàstica del primer en diferents suports pictòrics, ALCOY PEDRÓS, R., 2010, p. 541 i s., amb una absència quasi total de referències bibliogràfiques de l'escultor, com no sigui la relativa al seu pare, l'escultor Jordi de Déu. Igualment en relació amb unes propostes de relacions entre Pere Joan i pintors de l'època i d'un hipotètic viatge seu a Sicília, LIAÑO MARTÍNEZ, E., p. 151-155.

¹¹ Vegeu més endavant la n. 15.



Pere Joan. Epifania. Retaule major de la catedral de Tarragona

Un tret recurrent de les representacions marianes de l'artista, exemptes o en alt relleu i ocupant un lloc principal, és l'ubicació del Nen damunt del braç esquerre de la Mare. Així s'aprecia a Bordón i també a Tarragona, Tarassona i Osca. Aquesta és una de les varies discordances que em va portar en el seu dia a no considerar en el catàleg de l'artista la Mare de Déu dels Perdons, procedent de l'església col·legial de Santa Anna de Barcelona, conservada al Museu Diocesà de Barcelona (núm. 283 del seu inventari) i que duu el Fill al braç dret.¹²

La gestualitat dels dos personatges de Bordón confereix un to intimista a la representació, que convé millor a una imatge devocional –cal suposar-li aquesta funció

¹² MANOTE CLIVILLES, M. R., 1994, p. 237 i s. Un cert parentiu del rostre de la Mare de Déu dels Perdons, que bàsicament s'ha de considerar d'època, amb el de la jove Trifena, l'amiga de santa Tecla en l'escena del Bateig miraculós de la santa de la predel·la del retaule de Tarragona, va portar ESPAÑOL BERTRAN, F., a proposar de forma certament ambigua la seva adscripció a Pere Joan. Vegeu 1983, p. 196: "Potser és discutible l'atribució de la Verge dels Perdons a Pere Johan; potser té quelcom a veure igualment amb la producció de Sanglada". Es va fer ressò d'aquesta atribució AINAUD DE LASARTE, J., 1988, p. 318-319 i del mateix autor, 1992, p. 300, quan va considerar l'obra pertanyent a l'etapa inicial de la producció de Pere Joan, mentre ESPAÑOL va opinar que cal situar-la en els anys immediatament anteriors a la seva activitat a Tarragona, és a dir, l'etapa de plenitud de l'artista. Es van manifestar contraris a l'atribució DALMASES, N. DE i JOSÉ PITARCH, A., 1984, p. 201 i 309, n. 203, partidaris d'una possible paternitat de Jordi de Déu, i TERÉS TOMÁS, M. R., 1987, p. 60-61, relacionant l'obra amb tot el món d'interferències i concomitancies de l'escultura barcelonina de principis del segle XV, sobretot entre els obradors de Pere Sanglada i Jordi de Déu.

pel seu petit format i d'altres característiques-, que no pas a l'escultura presidencial d'un retaule, de to obligadament més hieràtic i solemne. Aquest darrer tractament s'observa lògicament en les Verges de Tarragona i Tarassona.



La minuciositat i l'interès devers els diminuts representants del regne animal, en aquest cas l'aranya i la papallona dessota de la peanya de la imatge de Bordón, és habitual en l'obra de Joan i s'observa per exemple en el relleu del Bateig miraculós de santa Tecla en el toll d'animals verinosos de la predel·la del retaule major tarragoní, probablement una de les representacions més celebrades de l'artista.¹³



Pere Joan. Bateig miraculós de santa Tecla. Retaule major de la catedral de Tarragona

¹³ DURAN SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J., 1956, p. 240. La interpretació d'aquesta escena varia segons les fonts, així hom s'hi ha referit com una Naumàquia, a partir d'un bany a l'aire lliure que acaba reunint circumstàncies miraculoses o directament d'un Bateig miraculós.

La reconeguda micrografia descriptiva de Pere Joan, possibilitada per l'excel·lència de la seva tècnica, va portar en Faci a la laudatòria descripció següent d'aquests elements de la Verge de l'Aranya: "...siendo la Araña simbolo del demonio, queda este allí pisado de la Sagrada planta, que, lo venció, y vence cada dia... está esculpida una tela de araña con tanto primor, que por debaxo de ella en partes se puede pasar una aguja: en medio de esta tela ay una Mariposa harto crecida, con sus halitas tendidas, y con aquellos como bigotillos, que le dió la Naturaleza, hechos con rara sutileza, de la misma piedra Marmol:... una Araña, que será gruesa, como un garvanzo pequeño, con sus garritas y pies, como ebras de seda muy delicada...".¹⁴



Pere Joan. Mare de Déu de la Misericòrdia. Santa Maria de Vallbona de les Monges

Es dedueix clarament del text que el treball d'aquesta zona és un veritable exercici de virtuos, situat, tot i que pugui semblar paradoxal, en un lloc gairebé ocult a primera vista, però clarament concordant amb la pràctica de l'època, car es dona constantment el fet de no defugir la representació minuciosa d'elements figuratius o simplement decoratius, tot i que la seva ubicació final els faci imperceptibles als ulls de l'espectador.¹⁵

Un dels trets més persistents i definitoris de la manera de fer de l'escultor i alhora característic de les arts plàstiques de l'estil internacional, la fascinació pels detalls ornamentals i per tot allò que afegeix sumptuositat a les obres, hi és present també a la imatge de Bordón com l'abillament, amb el vel de la Verge que recorda pel que fa al plegat el del relleu de l'Epifania del retaule de Tarragona i en la seva caiguda el de la Mare de Déu de la Misericòrdia del grup de terracota que presideix la sala capitular del Monestir de Santa Maria de Vallbona de les Monges,

¹⁴ Vegeu l'Apèndix Documental, doc. 1.

¹⁵ En l'obra de Pere Joan, un dels exemples darrerament coneguts d'aquesta pràctica és la decoració del cim de quatre pinacles de la façana gòtica del Palau de la Generalitat de Barcelona al carrer del Bisbe, amb la representació de sengles figures infantils, imperceptibles des del carrer i des del camí de ronda posterior. A la mateixa obra, l'alt relleu de sant Jordi presenta detalls del treball que comprenen les zones posteriors, invisibles quan es troba muntat presidint la façana. MANOTE CLIVILLES, M. R., 1999, p. 17-49.

dut a terme en dates primerenques de l'abadiat de Blanca de Caldes (1422-1446).¹⁶ També la túnica decorada amb motius florals que s'aprecia sota la sobrevesta.



Al llarg de la carrera de Pere Joan, s'aprecia una clara evolució pel que fa a la decoració dels vestits de les imatges. En el seu primer gran retaule, el de Tarragona, les dades més antigues relatives a la policromia són de 1447, quan el seu treball com escultor ja havia cessat. No sembla, però, improbable que se li pugui atribuir la decisió relativa als acabats pictòrics i que aquests fossin realitzats d'acord amb el seu projecte, amb l'ús de l'or i d'una àmplia gamma de blaus, de forma aclaparadorament dominant.¹⁷ Es tracta d'una clara opció decorativa o simbòlica si es vol, però allunyada d'allò que és descriptiu en relació amb la combinatòria i la tria dels colors, defugint un ús de la policromia que podria haver intensificat el realisme punyent d'algunes escenes.¹⁸

En els seus primers treballs, els més concordants amb l'estil internacional, Pere Joan va tractar doncs de confluïr positivament en l'equilibri entre idealitat i versemblança en el pla del treball escultòric, amb l'ajut de la policromia. La interrelació entre l'escultura i la pintura va canviar radicalment en la seva obra posterior, tot perseguint sovint, com a tota Europa, camins de realisme i fins i tot d'efectisme, mitjançant tècniques potenciadores del volum i les qualitats matèriques o evocadores de recursos com el *trompe l'oeil*.

En aquesta línia, cal recordar breument el text del contracte del retaule mixt per la capella municipal de Saragossa, datat el 23 de setembre de 1443 i dedicat a la Pentecosta, on es va acordar, pel que fa a la decoració de les portes, la representació d'unes imatges pictòriques conformant una Anunciació, quan el tríptic hagués de romandre tancat, i quatre profetes internament, tot plegat "de nova ordenança e tot ab colors ab oli de linos", "molt nova manera", "retirant a obre de pedra", és a dir, el que entenem per grisalles.¹⁹ El treball pictòric a l'oli havia de córrer a càrrec de Pasqual

¹⁶ MANOTE CLIVILLES, M. R., 1981, p. 27-36 i també 1989, p. 377-378. En relació amb aquesta peça de la indumentària de la imatge de Bordón, ESPAÑOL BERTRAN, F., 2001, p. 290, n. 11: "...la Virgen de la Araña...presenta ciertos particularismos en el plegado e incluso un género de tocado que parecen obedecer a modelos septentrionales". Malgrat l'anterior comentari, més endavant nega a Pere Joan la capacitat d'adaptar-se a les noves formes artístiques predominants a meitats del segle XV. Alhora imputa les condicions filoflomenques del contracte del tríptic municipal de Saragossa, al qual al·ludirem més endavant, exclusivament al gust del comitent, prejutjant un resultat decebedor pel promotor sense possibilitats reals de contrast o de comprovació (p. 287 i s.), perquè es tracta d'una obra malauradament perduda, encarregada al millor mestre que treballava a l'Aragó en aquells moments. Vegeu en sentit contrari al parer d'aquesta autora el que s'expressa a les referències bibliogràfiques de la n. 20.

¹⁷ Amb caràcter general: pels dosserets i muntants s'utilitza a bastament l'or, formant al voltant de cada relleu un marc exquisit. Les carnacions s'obtenen mitjançant tonalitats rosades, més o menys fosques, segons es tracti de personatges femenins o masculins, mentre cabelleres i barbes són preferentment daurades. Els vestits estan realitzats com si es comptés amb robes daurades, folrades de color blau fosc, segons s'aprecia al revers de túniques i mantells. La superfície daurada pot ser, al seu torn, continua o formar dibuixos, generalment de caràcter vegetal, i a voltes imitant el domàs. Les sanefes, els galons i les orles alternen la combinació d'or i blau, amb tonalitats sovint properes al gris cendra i al blau turquesa. En molt poques ocasions –el revers d'alguna roba, un barret o algun detall complementari– és emprat el roig, amb la palesa excepció del fons del vivaç basament. Si els fons de les escenes són arquitectònics, l'or és emprat en els elements prominents, mentre el color blau clar s'utilitza més aviat per les superfícies planes. Els fons dels relleus són plaques de vidre blau, que de vegades conserven els originals ramatges daurats estampats.

¹⁸ DIEULAFOY, M., 1908, p. 67-68: "...en adoptant cette gamme bleu si particulière, avaient eu pour dessein de mettre Sainte Thècle dans une atmosphère virgine et céleste". Per a la introducció i a l'ús del blau, vegeu el clàssic de PASTOUREAU, M., 2010.

¹⁹ SERRANO SANZ, M., 1915, p. 420-421.

Ortoneda –amb qui l'escultor també va treballar en el retaule mixt de l'altar major de la catedral de Tarassona-, seguint, però, ací el projecte de Pere Joan. El document de la concòrdia correspon a una data tan primerenca des del punt de vista de l'adopció de les pautes tècniques flamenques, com la de la paradigmàtica Mare de Déu dels Consellers per a la capella del consistori barceloní, contractada per Lluís Dalmau.²⁰

Des del punt de vista de l'estructura del retaule municipal, que devia tenir una certa proximitat amb la del retaule de la Presentació de Luceni a Saragossa –relacionat en el seu dia per algun autor amb Pere Joan-, l'escena escultòrica única amb la Pentecosta significa, un cop més, una posta al dia respecte de la seva producció anterior, que tants èxits li havia reportat, i la seva aproximació a l'art flamenc.²¹

A Tarragona, Pere Joan va renovar l'estructura trescentista d'una tipologia artística molt conreada a Catalunya, la dels retaules petris, que es va replantejar a la Seo de Saragossa, amb una predel·la predeterminada a fer funcions d'ostensori i una notable simplificació del cos principal amb tres grans escenes narratives, per a insistir a renovar-se en el desaparegut tríptic municipal, segons ens revela la documentació.

En l'etapa artística de Pere Joan menys reculada en el temps, caracteritzada per la intensificació del realisme anecdòtic i concret i per una forta accentuació expressiva, fins i tot a expenses de la correcció formal i de l'equilibri compositiu de les primeres obres, es va mostrar novament inserit de ple en el corrent estètic suara dominant, segons el seu estil peculiar allunyat de qualsevol mimetisme. Llavors va aplicar en l'abillament d'alguns personatges dels relleus del retaule de la catedral de Saragossa motius decoratius a mode de gofratges, amb un palès trasviament entre pintura i escultura.²²

²⁰ Respecte de l'autoria del document contractual del tríptic de Saragossa, presumiblement redactat pel mateix Pere Joan, sobre la renovació estètica de l'artista i en relació amb els aspectes tècnics innovadors de l'obra, lamentablement perduda, cal veure: GUDIOL CUNILL, J., 15 d'octubre de 1917; DURAN SANPERE, A., 1934, p. 59-60. Del mateix autor, 1955, p. 176 i 1961, p. 130. També VERRIÉ, F.-P., 1953, p. 13; AINAUD DE LASARTE, J., 1959, p. 19; JANKE, R. S., 1982, p. 20 i 21; DALMASES, N. DE i JOSÉ PITARCH, A., 1984, p. 201. Pel que fa al comitent del retaule municipal, Gonçalbo de la Caballeria, i a la seva família, VENDRELL GALLOSTRA, F., 1943, p. 115-154; LACARRA, J. M., 1972, p. 168-169; TREPPO, M. DEL, 1970, p. 179-180, 198, 379-390, 544-550, i CARRÈRE, C., 1978, p. 106 i 166. En relació amb la Mare de Déu dels Consellers, vegeu RUIZ I QUESADA, F., 2002, p. 27-46 i, pel que fa a la tècnica, SALVADÓ, N. & BUTÍ, S. & RUIZ I QUESADA, F. & EMERICH, H. & PRADELL, T., 2008, p. 43-61.

²¹ La documentació d'època referida a Pere Joan al·ludeix sovint a l'artista com a mestre del retaule de Tarragona o com a mestre del retaule de la Seo. En ser requerit a Nàpols pel rei Alfons el Magnànim el 1449, el monarca va encarregar al tresorer Perot Mercader que proveís l'artista d'allò que li calia pel viatge amb dos o tres dels seus ajudants i l'equip necessari i també l'enviament d'una certa quantitat d'alabastre amb la precisió que aquest darrer encàrrec no havia de causar cap retard en el trasllat de l'escultor, atès que encara disposava d'una certa quantitat de material i volia que Pere Joan arribés a Nàpols tan ràpidament com fos possible –MADURELL MARIMON, J. M., 1945, p. 44-45-. Aquesta dada ha donat peu lògicament a la suposició que el Magnànim tenia pensat encarregar-li un retaule.

²² També exemplifica l'exaltació de la riquesa en l'abillament, característica d'aquesta etapa, l'Àngel custodi de Museu de Saragossa –núm. 156 del seu inventari-, atribuït a Pere Joan per DURAN SANPERE, A., 1934, p. 58, malgrat una errònia identificació d'un sector d'estudiosos de l'època d'aquesta figura amb l'àngel custodi, que segons consta documentalment va ser llavorat el 1492 per Gil Morlans pare i policromat per Martí Bernat, amb destinació al Portal del Puente. A la meua Tesi de llicenciatura (1973, p. 153 i s.) ja em vaig adherir a la proposta de DURAN SANPERE i la crítica posterior també s'ha manifestat en aquest sentit, així JANKE, R. S., 1981, p. 116 i LACARRA DUCAY, M. C., 1990, p. 8. Vaig publicar a MANOTE CLIVILLES, M. R., 2001, p. 129 i



Pere Joan. Àngel custodi. Museo de Bellas Artes de Saragossa

El caràcter eminentment pictòric de la seva obra –al qual s’avé el seu freqüent cultiu del relleu en un suport tan dúctil com l’alabastre- sempre l’havia dut a interessar-se en la plasmació de les qualitats de la matèria i la contraposició de textures, mitjançant imaginatives i variades superfícies rugoses, al costat de les més brunyides, arribant a obtenir un treball de gran suavitat i delicadesa en el tractament de personatges i objectes. Però a Saragossa va utilitzar com mai sobtades decantacions expressives de la matèria, de tal manera que parafrasejant Duran Sanpere: “La mateixa tècnica de l’escultor sembla més rellevada i manifesta...A Tarragona, les figures són tocades de cisell i brunyides...A Saragossa semblen pastades al fang, i hom s’admira de no veure-hi la ditada neguitosa de l’artista donant a la pasta feble l’empremta decisiva. La diversa pintura de les dues obres ajuda a palesar aquesta diversitat”.²³

s., una hipòtesi sobre la procedència de l’escultura, que havia plantejat prèviament a la meua Tesi doctoral, 1994, p. 243 i s.

²³ DURAN SANPERE, A., 1934, p. 54; DURAN SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J., 1956, p. 243: “El interés del gran retablo (de Saragossa) radica en gran parte...en que señala la transición de éste desde un concepto idealista al realista...Esta evolución atiende también con gran frecuencia al efecto ilusionista”.



Pere Joan. Martiri de sant Llorenç. Retaule major de la Seo de Saragossa

He al·ludit al flamenquisme de l'artista. Sense que depassi el nivell de l'anècdota curiosa, és interessant recuperar "mirades" i qualificacions relatives a ell i a la seva obra en temps pretèrits que van en aquesta direcció. Així a propòsit del retaule de la Seo de Saragossa, el viatger alemany H. Münzer, a finals del segle XV, s'hi refereix com alemany de Flandes: "...*Item incepta a quodam Almanus ex Flandria* –Pere Joan-, *cui*

morto successit alius Almanus ex Gmunde Suevie, qui consumavit".²⁴ En una data posterior, però respecte d'una obra anterior, el sepulcre de Ferran d'Antequera i de la seva esposa a Santa Maria de Poblet, l'arxiver del monestir en el segle XVI, Martí Marquina, va afirmar que l'escultor que va treballar en la tomba del primer monarca Trastàmara va ser "lo gran Pere Joan" i "Pere Joan flamench".²⁵

En el marc més general de l'escultura de l'època, des de les darreres dècades del segle XIV, s'observa una evolució cap a l'accentuació expressiva i descriptiva i cap al dinamisme. Així s'observa en l'art borgonyó, el vessant més expressionista de l'estil internacional, portat al cim pel gran holandès Claus Sluter a la cort de Dijon.²⁶ També s'aprecia en l'art flamenc, que en la seva versió més propera al món germànic, va aportar una aguda visió realista impregnada sovint d'una gran espiritualitat o, de vegades, d'una emotivitat estrident. Certament, a voltes, no és clarament perceptible la solució de continuïtat entre l'art de Borgonya i el dels Països Baixos, que a més és el territori de procedència per naixença i per formació de molts dels representants més pregons de l'art borgonyó. També és cert que el sentit de la monumentalitat aportat per Sluter no va ser incompatible amb el seu interès pel llenguatge descriptiu, ans el contrari.

En l'evolució de l'estil de Pere Joan, les seves primeres obres apunten cap a uns interessos que germinarien en direcció a la seva afinitat amb l'art flamenc. Amb els anys es van potenciar aquests trets peculiars del seu estil cap a la tendència esmentada, que va imposar la seva hegemonia a l'Europa quatrecentista.

Dintre d'un estil diferent, han estat atribuïts a Pere Joan els relleus narratius del conjunt escultòric de la Capella dels Corporals de l'església col·legial de Santa Maria de Daroca.²⁷ Un dels arguments recurrents utilitzat per suportar l'atribució és la documentació relativa al retaule major de la Seo de Saragossa, situant l'artista en aquesta localitat el 1445, quan es trobava malalt.²⁸

Ni el nivell de qualitat, de caràcter una mica popular dels relleus de Daroca, ni l'estil de l'estatuària, palesament borgonyó, s'hi avenen, tot i que es poden reconèixer certs punts de coincidència propis de l'època sobretot pel que fa al pintoresquisme o al sentit narratiu. Lògicament, hi ha estudiosos no partidaris d'aquesta atribució, opinió que personalment comparteixo.²⁹ Em sembla que tal vegada caldria orientar l'adscripció del

²⁴ MONETARIO, H., 1920, p. 138.

²⁵ ESPAÑOL BERTRAN, F., 1998-1999, p. 99.

²⁶ CHATELET, A. i RECHT, R., 1988, p. 112.

²⁷ Entre els més recents: PIK WAJS, G., 2001-2002 p. 150 i 152-154; MAÑAS BALLESTÍN, F., 2006, p. 119 i 164, i TERÉS TOMÁS, M. R., 2011, p. 160.

²⁸ GALINDO ROMEO, P., 1922-1923, p. 434 i 457.

²⁹ DURAN SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J., 1956, p. 239-240: "...su estilo es uno de los más interesantes de la Europa de su tiempo. Frente al arte de Dijon... (es) más efectivo en el uso de las calidades, en el simbolismo de la forma y en la expresión del mundo interior; es decir, resulta más espiritual e imaginativo, menos naturalista. Hay también en su escultura esa anticipación del barroco que se manifiesta por una tendencia a la riqueza, a la exuberancia rítmica y temática, al gusto por la representación de lo suntuoso y espectacular, de conformidad con el sentido de una cultura que en el siglo XV encontraba su culminación. Apreciamos en el arte de Pedro Johan, por su búsqueda de lo dinámico y su entrega casi total a lo imaginativo, una afinidad con lo germánico, aunque sin caer en los extremos a que tan propensos fueron los alemanes..."; p. 282: "Durante la etapa en que el artista trabajó en la capital aragonesa se sabe documentalmente que estuvo en Daroca (Zaragoza)... No obstante, en la obra escultórica de dicha capilla, de estilo muy borgoñón, nada hay que nos indique el influjo directo del maestro catalán".

treball dels relleus cap a algun membre, anònim ara per ara, esbrancat de la quadrilla del mestre Ysambart.³⁰

A mode d'epíleg sobre la Verge de l'Aranya, cal subratllar l'excel·lència del treball i el fet que traspua un aire del tot diferent al d'altres imatges marianes de Pere Joan i, tanmateix, el seu estil hi és clarament discernible. L'escultura és notablement esvelta i airosa. Hi contribueixen, sens dubte, la singular peanya que la recolza i una suau inclinació del cos descrivint una curvitat lleugera envers l'esquerra, pròpia de les mares quan porten els nens a coll, que incrementen la seva elegància i gentilesa. La disposició de l'elàstic cos, el somriure alegre i complagut del rostre femení, juntament amb l'atmosfera intimista i de reciprocitat afectiva entre la Mare i el Fill, també somrient, són alguns dels aspectes més nous i rellevants d'aquesta representació, la vivacitat de la qual està lluny del to majestàtic emprat necessàriament per l'escultor en altres ocasions en el mateix tipus de representacions.

Apèndix Documental

Doc. 1: Descripció de la imatge de la Verge de l'Aranya de Bordón, Terol

FACI, R. A., *Aragon, reyno de Christo y dote de María Santísima, fundado sobre la columna inmovil, de Nuestra Señora en su Ciudad de Zaragoza*, Saragossa, Francisco Moreno, 1739, vol. I, 2^a part, p. 545-546, reimpressió facsímil: Saragossa, Diputación General de Aragón, 1979.

“N. S^a de la Araña: llámase assi porque debaxo de sus pies se vee ésta en la forma, que se dirá luego, y siendo la Araña symbolo del demonio, queda este allí pisado de la Sagrada planta, que, lo venció, y vence cada dia. En todo se vee el acierto de la devoción, que assi la llamó, y cognominó, pues Maria S.S. rompe las redes, y engaños, que la astucia diabólica texe para coger incautos pecadores. Ignorase el año, y aun el siglo, en que fue hallada esta S. Imagen, por ser mucha su Antigüedad: asimismo es cierto, que no es Aparecida, sino hallazgo Milagroso en la misma Iglesia, como contesta la Tradición constante de la Villa de Bordón...Es la S. Imagen de Marmol el mas blanco...hermosíssima sobre manera, y de tan apacible y bello rostro, que no se conoce otra, que la exceda en belleza y alegría...tiene en alto dos palmos y medio: tiene al Niño Jesús en el brazo izquierdo, sujetándolo con la diestra: esta el Niño medio desnudo; en todo es muy semejante a su Madre SS. en rostro, cabeza, espaldas y cabello: ambos son alli aclamados...El tocado, cabellos y manto talar de la S. Imagen, aunque de escultura...es tan admirable por su delicadeza, que no parece, que manos humanas las ayan formado: yo los he visto, y advertido a buena luz, y no me atreveré a afirmar, que

QUARRÉ, P., 1976, p. 460, era de l'opinió que les escultures de Daroca s'havien fet dintre del primer quart del segle XV i s'havien d'atribuir a algun anònim col·laborador de Claus de Werve, el nebot i ajudant de Sluter, i successor seu al front del taller ducal d'escultura. El llavors conservador en cap del Musée de Dijon també va plantejar la possibilitat que Juan de la Huerta, escultor nat a Daroca i actiu a la Borgonya per a llavorar la tomba del duc Joan, s'hagués format amb l'anònim mestre de Daroca, tot rebutjant la possibilitat que ho hagués fet amb Pere Joan, que considerava aliè a l'estil borgonyó: “Les chantiers de la Seo à Saragosse, où l'on a cru qu'il (Juan de la Huerta) aurait pu être formé avant que sa présence ne fût révélée à Chalons en 1443, n'aurait pu lui procurer une semblable initiation, puisque l'art du sculpteur catalan Pedro Johan, qui y prédominait depuis 1434, était d'un style fort différent de celui de la plastique bourguignone”. Del mateix autor 1972, p. 12 i 1976, p. 8. Vegeu igualment *Sculpture*, 1976, p. 14 i 20 i s. Sobre de la Huerta vegeu també LACARRA DUCAY, M^a C., 1995-1996, p. 40 i s.

³⁰ A propòsit de l'actuació d'Ysambart i Gelopa a la Corona d'Aragó i a d'altres regnes hispànics, PONSICH, P., 1953, p. 197; YUSTE GALÁN, A. M., 2004, p. 291-300; SOUZA, J. C. i GARCÍA FLORES, A., 2009, p. 43-76; VALERO, J., 2010, p.157-178; IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., 2011, p. 27-44 i 2012.

essas manos ayan en ellas trabajado: La Tunica, sin celada, se adorna con flores de oro con tanto primor, que admira: es talar, y llega, sin descubrirse a la S. Imagen los pies hasta besar el Pedestal: este vestido, y tocas de N. S^a tienen tales dobles, que ni en la seda mas sutil se hallaria mayor flexibilidad, para lucirse el Arte: Pedestal è Imagen son de una pieza: aquel está hueco por la parte inferior, y sentado en seis pies, como de Leon, y sobre ellos se vee un Escudito, muy sutil, donde se ven un Castillo, o Ciudad murada, y cinco lanzas; al rededor de dicho Pedestal, sobre los pies de Leon, ay unas flamulas o listas, a manera de cintas, anchas un dedo, al través, con los siguientes Epitetos, y symbolos de Maria SS. escritos en letras, o Góticas, o muy antiguas, que dizen: Ego flos Campi: Ego Liliium Convallium: Ego vitis: Ego Radius: Ego fons vitae; Ego Jessé y otras...en el concavo, ó hueco dicho del Pedestal, que tiene en lo profundo, como dos dedos al través, y en lo ancho, medio palmo, está esculpida una tela de araña con tanto primor, que por debaxo de ella en partes se puede pasar una aguja: en medio de esta tela ay una Mariposa harto crecida, con sus halitas tendidas, y con aquellos como bigotillos, que le dió la Naturaleza, hechos con rara sutileza, de la misma piedra Marmol: lo ultimo y que mas se descubre, es una Araña, que será gruesa, como un garvanzo pequeño, con sus garritas y pies, como ebras de seda muy delicada, todo de la misma piedra Marmol: de esta Araña son allí las telas: en estas se vee enredada la Mariposa, y assi pressa por la Araña: todo este sutil artificio no se puede notar, sino bolviendo la S. Imagen: porque si esta tiene su postura natural, solamente se descubre algun un tanto la Araña, que se vee por el hueco. o como Arco, que forman los pies de Leon, que se sustentan a dicho Pedestal...En el año 1733...congregado este Capitulo Eclesiastico con todo el Pueblo en las Casas de la Cofradia con votos conformes fue elegida por Patrona principal de la Villa de Bordon, N. S^a de la Araña, atendiendo dicha Villa, agradecida a los favores...”

Doc. 2: Descripció de la imatge de la Verge de l'Aranya de Bordón, Terol

CABRÉ AGUILÓ, J., *Catálogo monumental-artístico de la provincia de Teruel*, 1909-1910, v. III, làmina 7, fig. 290

“Ntra. Sra. de la Araña. Es de alabastro y ricamente cincelada y dorada.

Llámase así porque el artista se complació en representar bajo el plinto que se levanta la Virgen una araña de tamaño natural, aprisionada en su red.

Mide 0,40 metros de alto. Siglo XV.”

Bibliografia



- AINAUD DE LASARTE, J., "Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo", I Actas y comunicaciones, *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (1955), Palma, 1959, p. 5-28.
- AINAUD DE LASARTE, J., "La Virgen "dels Perdons"", *La Corona de Aragón en el Mediterráneo. Un legado común para Italia y España*, Barcelona, Ministerio de Cultura, 1988, p. 318-319.
- AINAUD DE LASARTE, J., "La Mare de Déu dels Perdons", *Catalunya Medieval*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1992, p. 300.
- ALCOY PEDRÓS, R., "La bottega in fabula nella scuola pittoriaca di Lleida. Lavoro individuale e collettivo nelle officine catalane tardogotiche", *Medioevo : le officine*. Atti del Convegno Internazionale di Studio di Parma, Milà, A. C. Quintavalle ed., 2010, p. 529-548.
- CABRÉ AGUILÓ, J., *Catálogo monumental-artístico de la provincia de Teruel, 1909-1910*, v. III, lámina 7, fig. 290, manuscrit inèdit digitalitzat per l'Institut del Patrimoni Cultural de España, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, (CSIC).
- CARRÈRE, C., *Barcelona, 1380-1462. Un centre econòmic en època de crisi*, Barcelona, Curial, 1978.
- CHATELET, A. I RECHT, R., *Le monde gothique. Automne et renouveau 1380-1500*, París, Skira, 1988.
- DALMASES, N. DE I JOSÉ PITARCH, A., *L'Art Gòtic, s. XIV-XV, Història de l'Art Català*, v. III, Barcelona, Edicions 62, 1984.
- DIEULAFOY, M., *La statuaire polychrome en Espagne*, Paris, Hachette et Cie. 1908
- DURAN SANPERE, A., *Els retaules de pedra*, Monumenta Cataloniae, II, Barcelona, Alpha, 1934.
- DURAN SANPERE, A., *L'escultura gòtic, L'art català* –dirigit per FOLCH I TORRES-, I, Barcelona, Aymà, 1955.
- DURAN SANPERE, A., *A l'encalç de Pere Johan, Tornant-hi a pensar –evocacions de moments viscuts-*, Barcelona, Selecta, 1961, p. 127-131.
- DURAN SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J., *Escultura Gòtica, Ars Hispaniae*, VIII, Madrid, Plus Ultra, 1956.
- ESPAÑOL BERTRAN, F., "Pere Johan i la Verge dels Perdons de Santa Anna a Barcelona", *D'Art*, Universitat de Barcelona, 1983, núm. 8 i 9, p. 193-200.
- ESPAÑOL BERTRAN, F., "El sepulcro de Ferran de Antequera y los escultores Pere Oller, Pere Joan y Gil Morlanes, en Poblet", *Locus Amoenus*, 4, UAB. 1998-1999, p. 81-106.
- ESPAÑOL BERTRAN, F., "La escultura tardogòtica en la Corona de Aragón", *Actas del Congreso Internacional sobre Gil de Siloé y la escultura de su época*, Burgos, (1999). 2001, p. 287-333.
- FACI, R. A., *Aragon, reyno de Christo y dote de María Santísima, fundado sobre la columna inmobile, de Nuestra Señora en su Ciudad de Zaragoza*, Saragossa, Francisco Moreno, 1739, vol. I, 2ª part, p. 545-546, reimpressió facsimil: Saragossa, Diputación General de Aragón, 1979.
- FELIP SÁNCHEZ, J., "L'escultor Pere Joan a Montblanc i la Conca de Barberà (segle XV)", *Aplec de Treballs*, 26 (2008), p. 126-139, p. 128-131.
- GALINDO ROMEO, P., "La intervención de Pere Johan en el retablo mayor de la Seo de Zaragoza (1434-1445), Las Bellas Artes en Zaragoza", *Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza*, 1922-1923, v. I, p. 423-472.

- GUDIOL CUNILL, J., "Dels orígens de la pintura a l'oli", full artístic de *La Veu de Catalunya*, núm. 404, 15 d'octubre de 1917.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., "Seguendo il corso del sole: Isambart, Pedro Jalopa e il rinnovamento dell'ultimo Gotico nella Penisola Iberica durante la prima metà del XV secolo", *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 13, Palermo, Ed. Caracol, 2011, p. 27-44.
- IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, 2012.
- JANKE, R. S., "Observaciones sobre Pere Johan", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIV (1981), p. 114-116 i 119-129.
- JANKE, R. S., "Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta, una nueva atribución", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVI (1982), p. 17-21.
- JANKE, R. S., "Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor, 1437-1441", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, XXX (1987), p. 9-18.
- JANKE, R. S., "Escultura gótica en el Alto Aragón", *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, (catàleg de l'exposició), Osca, 1993, p. 167-173.
- JANKE, R. S., "Frente del sepulcro de don Hugo de Urriés", *Signos, Arte y Cultura en el Alto Aragón Medieval*, (catàleg de l'exposició), Osca, 1993, p. 428.
- LACARRA, J. M., *Aragón en el pasado*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- LACARRA DUCAY, M. C., "Un gran mecenas en Aragón: D. Dalmacio de Mur y Cervellón 1431-1456, Actas del II coloquio de Arte Aragonés", *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII (1981), p. 149-160.
- LACARRA DUCAY, M. C., "Mecenatge dels bisbes catalans a les diòcesis aragoneses durant la baixa edat mitjana", *Quaderns d'Estudis Medievals*, núm. 23-24 (1988), p. 22-32.
- LACARRA DUCAY, M. C., *Arte medieval, Museo de Bellas Artes de Zaragoza, Musea-Nostra*. Colección Europea de Museos y Monumentos, Brussel·les, Jean Martens-Ibercaja, 1990.
- LACARRA DUCAY, M. C., "La devoción a Santa Maria del Pilar de Zaragoza durante la baja edad media", *El Pilar es la Columna*, (catàleg de l'exposició), Saragossa, Gobierno de Aragón, Ayuntamiento de Zaragoza, 1995-1996, p. 29-46.
- LACARRA DUCAY, M. C., *El Retablo Mayor de la Seo de Zaragoza*, Saragossa, Diputación General de Aragón, 1999, p. 182.
- LACARRA DUCAY, M. C., "Mecenazgo eclesiástico en el antiguo reino de Aragón durante el reinado de Alfonso el Magnánimo", *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents* (coord. M. R. TERÉS), Valls, Cossetània ed., Universitat de Barcelona, 2011, p. 411-424.
- LACARRA DUCAY, M. C. & MORTE GARCÍA, C., *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Saragossa, Guara, 1984.
- LIAÑO MARTÍNEZ, E., "Guerau Gener y la presencia artística valenciana en la Cataluña del siglo XV", *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano* (1992), València, 1993, p. 151-155.
- LIAÑO MARTÍNEZ, E., "Pere Johan entre el exemplum medieval y la estética clásica: el retablo mayor de la catedral de Tarragona", *Goya*, 282 (2001), p. 137-144.
- LIAÑO MARTÍNEZ, E., "Guillem Timor i l'escultura trescentista a Montblanc", *L'Art Gòtic a Catalunya, Escultura I, La configuració de l'estil*, volum coordinat per MANOTE CLIVILLES, M. R. i TERÉS TOMAS, M. R., Barcelona, Gran Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 137-138.

- MADURELL MARIMON, J. M., "El arte en la Comarca Alta de Urgel", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III, 1945.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., *Pere Johan*, Tesi de llicenciatura, Departament de Història de l'Art, Universitat de Barcelona, 1973.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., "Un relleu català al Museu del Louvre", *Daedalus. Estudis d'art i cultura*, I (1979), p. 22-29.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., "Una escultura de Pere Joan en Santa Maria de Vallbona de les Monges", *Ilerda*, 42 (1981), p. 27-36.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., "Grup de la Mare de Déu de la Misericòrdia", *Millenium. Història i art de l'Església catalana*, Barcelona, 1989, p. 377-378.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera*, I-II, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1994.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., "Córrer les armes. Cerimònia dels funerals dels reis d'Aragó, representada en un relleu procedent del monestir de Santa Maria de Poblet", *Lambard. Estudis d'art medieval*, VII 1993-1994 (1995), p. 89-117, il.l. p. 226-229.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., *Ceremonia de Correr las armas, Cathalonia, Arte Gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, Museo del Prado, 1997, p. 158-160.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., *La façana gòtica del Palau de la Generalitat al carrer del Bisbe, Façana Gòtica del Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, MNAC, 1999, p. 17-49.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., "El retaule major de la catedral de Tarragona, obra de l'escultor Pere Joan", *Clau. Revista de Cultura de la Diputació de Tarragona*, 2000, p. 61-88.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., "El Ángel Custodio, una escultura de Pere Joan en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Hipótesis sobre su procedencia", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LXXXIV (2001), p. 127-133.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., "Pere Joan. Figura femenina", *La col·lecció somniada. Escultura medieval a les col·leccions catalanes, Quaderns del Museu Frederic Marés*, 7 (2002), p. 208-215.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., "La col·lecció Pascó i Poblet", *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, III, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, p. 167-174.
- MANOTE CLIVILLES, M. R., "Relleu amb la cerimònia de "córrer les armes", atribuït a Pere Joan (1394/1397-1458)", *Convidats d'honor*, (catàleg de l'exposició commemorativa del 75è aniversari del MNAC), Barcelona, MNAC, 2009-2010, p. 174-177.
- MAÑAS BALLESTÍN, F., *Capilla de los Corporales. Iglesia colegial de Santa María (Daroca)*, Saragossa, Centro de Estudios Darocenses, Institución Fernando el Católico, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006.
- MONETARIO, H., *Itinerarium Hispanicum 1494-1495*, separata de la "Revue Hispanique", XLVIII, Nova York, París, 1920, p. 1-179.
- PASTOUREAU, M., *Azul, historia de un color*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós, 2010.
- PIK WAJS, G., "La escultura zaragozana del siglo XV: estado de la cuestión", *Turiaso*, XVI (2001-2002), p. 145-177.
- PIK WAJS, G., "El retablo gótico de la Seo de Tarazona: Una hipótesis sobre dos piezas conservadas en Grisel y Tórtoles (Zaragoza)", *Turiaso*, XVII (2002), p. 197-216.

- PONSICH, P., "La Cathédrale Saint-Jean de Perpignan", *Études Roussillonnaises*, III, 2, 3, 4, Perpinyà, 1953.
- PUIG SANCHÍS, I., "Los Ferrer, una familia de pintores leridanos vinculados con la Seu Vella de Lleida" a COMPANY, X. i PUIG, I., ed., *La pintura gòtica dels Ferrer i altres aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida, s. XIII-XVIII*, Lleida, Amics de la Seu Vella, 1998, p. 65-248.
- QUARRÉ, P., *Jean de la Huerta en Bourgogne, Jean de la Huerta et la sculpture bourguignonne au milieu du XVe siècle*, Dijon, Musée de Dijon, 1972.
- QUARRÉ, P., "Le retable de la Capilla de los Corporales de la Collegiale de Daroca et le sculpteur Juan de la Huerta, España entre el Mediterráneo y el Atlántico", *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, I, (1973) Granada, Universidad de Granada, 1976, p. 455-464.
- QUARRÉ, P., "Cloux de Werve imagier des ducs de Bourgogne", *Cloux de Werve et la sculpture bourguignonne dans le premier tiers du XVe siècle*, Dijon, Musée de Dijon, 1976.
- RUIZ I QUESADA, F., "Apropament a la simbologia del Retaule de la Mare de Déu dels consellers", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5 (2002), p. 27-46, 229-242 i 331-342.
- SALVADÓ, N. & BUTÍ, S. & RUIZ I QUESADA, F. & EMERICH, H. & PRADELL, T., "La Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau. Una nova tècnica per a una obra singular", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 9 (2008), p. 43-61.
- *Sculpture bourguignonne, fin du Moyen Age*, Fribourg, Musée d'art et d'histoire, 1976.
- SERRANO SANZ, M., "Documentos relativos a la pintura de Aragón durante los siglos XIV-XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXIII (1915), p. 411-428.
- SOUZA, J. C. i GARCÍA FLORES, A., "Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la Capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate", *Anales de Historia del Arte*, 19 (2009), p. 43-76.
- TERÉS TOMÀS, M. R., *Pere Ça Anglada, Introducció de l'estil gòtic internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, Proa, 1987.
- TERÉS TOMÀS, M. R., "La escultura del Gótico Internacional en la Corona de Aragón: los primeros años (ca. 1400-1416)", *Artigrama. Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 26 (2011), p. 149-183.
- TREPPO, M. DEL, *Els mercaders catalans i l'expansió de la Corona catalano-aragonesa al segle XV*, Barcelona, Curial, 1970.
- VALERO, J., "Pere Torregrossa, Pere Jalopa i la Capella de Sant Sever de la Catedral de Barcelona", *Lambard. Estudis d'art medieval*, XXI 2009-2010 (2010), p.157-178
- VENDRELL GALLOSTRA, F., "Aportaciones documentales para el estudio de la familia Caballeria", *Sepharad*, III, (1943), p. 115-154.
- VERRIÉ, F.-P., *La vida de l'artista medieval*, Barcelona, Aymà, 1953.
- YUSTE GALÁN, A. M., "La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna", *Archivo Español de Arte*, LXXVII (2004), p. 291-300.