

RETROTABULUM



Estudis d'art medieval
Núm 8. Novembre 2013
ISSN 2014-5616

El políptic dels set Goigs de la cartoixa de Valldecríst

"Humil Verge de gran dolor,
preyar-vos vull, tot humilment, si-us plats,
que dignament vostres VII- goigs ojats."¹

Francesc Ruiz i Quesada

L'any 1383, Felip l'Atreuit, duc de Borgonya, va fundar la cartoixa de Champmol a les afores de Dijon. Obra cabdal en la comprensió de l'art europeu del darrer tres-cents, la celebritat d'aquest monestir va poder impactar a l'infant Martí, dit l'Humà, ja que en aquest mateix any va sol·licitar al seu pare, el rei Pere el Cerimoniós, la fundació de la cartoixa de Valldecríst dins els territoris que governava juntament amb la seva esposa, Maria de Luna.² Aleshores era comte de Xèrica, de Luna i senyor de Sogorb, però la mort sense descendència del seu germà, el rei Joan el Caçador, va promoure la seva arribada al tron de la Corona d'Aragó, l'any 1396.

Monjos de vida contemplativa i austera, el favor reial de Martí l'Humà cap a les cartoixes, molt especialment la de Valldecríst (Altura, Castelló), va afavorir que fossin la destinació final de les millors obres d'art. Així mateix, la gran veneració del darrer

¹ Text del segle XIV dedicat als Goigs de la Mare de Déu. Vegeu VILA, P., "Els set Goigs terrenals de la Verge Maria de la catedral de Girona", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*. Vol. XLIV (2003), p. 179-184. Vull expressar el meu més sincer agraïment a José Gómez Frechina, conservador del Museu de Belles Arts de València, per la cessió d'alguns materials fotogràfics i per la seva generositat i recolzament. Així mateix, a Marisa Arguís Rey, conservadora del Museu de Bellas Artes de Saragossa, a María del Carmen Lacarra Ducay, catedràtica de la Universitat de Saragossa, a Joana Maria Palou, directora del Museu de Mallorca i a David Montolí Torán, conservador del Museu catedralici de Sogorb el seu suport davant algunes qüestions puntuals d'aquest treball. Quant als crèdits fotogràfics, agraïm al Museu de Bellas Artes de Saragossa que ens hagi cedit una imatge per a la seva reproducció en aquest article (José Garrido. Museo de Zaragoza, portada, p. 23, 24, 25, 26, i 38) i al Philadelphia Museum of Art (p. 23, 27 i 29).

² GÓMEZ I LOZANO, J.-M., *La Cartuja de Vall de Crist y su Iglesia Mayor. Aproximación a su reconstrucción gráfica*, La Vilavella, 2003, p. 53-61.

³ Pel que fa a la cartoixa de Valldecríst, vegeu: ALFAURA, J., *Omnium domorum ordinis cartusiani a Sanctissimo Patriarcha Bruno fundati origines, serie chronographica & descriptione topografica. Adunantur in hoc libello ex variis ipsius Ordinis Cartusiani monumentis*, València, 1670; VIVAS, FRA JOAQUÍN & BONET, FRA FRANCISCO, *Historia de la Fundación de la Real Cartuja de Vall de Cristo*, manuscrit inèdit de l'any 1775; SARTHOU CARRERES, C., "La ex Cartuja de Vall de Cristo", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXVIII, 1920, p. 85-93; DÍAZ MANTECA, E., "La fundación de la Vall de Crist (1385-1388). Els orígens d'un monestir cartoixà", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, (1985), p. 591-660; RODRÍGUEZ CULEBRAS, R., "Notas sobre algunos aspectos artísticos de la Cartuja de Vall de Crist", *Centro de Estudios del Alto Palancia*, Sogorb, 1985; SANTOLAYA, M. J., & MARTÍN, E., "La iglesia mayor, sacristía y transagrario de la cartuja de Vall de Crist", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXI (1985), p. 556-589; AA.VV., *La Cartuja de Valldecríst, 1385-1985. Boletín de Estudios del Alto Palancia*, 7 i 8 (1986); SIMÓN AZNAR, V., *Historia de la cartuja de Val de Cristo*, Sogorb, 1998; SANTOLAYA, M^a. J.; MARTÍN, E., "Resumen histórico-constructivo de los edificios que constituían el conjunto monástico de la cartuja de Val de Cristo", *Analecta Cartusiana*, 173, 2000; DELICADO MARTÍNEZ, J.; ALEJOS ANDREU, M., "La cartuja de Valldecríst tras las desamortizaciones del siglo XIX. La dispersión y pérdida de su legado artístico y cultural, y la destrucción de su patrimonio arquitectónico", *Archivo de Arte Valenciano*, 84 (2003), p. 97-115; GÓMEZ I LOZANO, J.M., *La Cartuja de Vall de Crist y su iglesia mayor. Aproximación a su reconstrucción gráfica*, Universitat Salzburg, Salzburg, 2003; AA.VV., *Actas del Congreso Internacional sobre las cartujas valencianas*, 2 vols, Salzburg, 2004 i GÓMEZ LOZANO, J.-M., *La Cartoixa de Valldecríst (Altura), un esmorteït crit d'esperança*, *Sumari monogràfic*, 38 (abril 2006).

monarca del casal de Barcelona cap a les relíquies va originar un autèntic tresor, amb innumerables testimonis, part del qual va assignar a Valldecríst.³ L'elevada qualitat artística de les obres i el gran valor simbòlic de les relíquies van coincidir en una composició magistral: el políptic que el rei Martí regalà al cenobi d'Altura. Obra abonada al pintor català Pere Nicolau, l'any 1403, a aquest conjunt esplèndid i a una pintura magnífica, la Verònica del Museu de Belles Arts de València, dediquem bona part d'aquest estudi, tot tenint en compte els primers treballs pictòrics duts a terme a la capçalera de l'església primitiva del monestir, dedicada a sant Martí.



Entre els diversos motius que el van motivar a erigir aquest monestir, Alfaura comenta que el futur monarca va tenir un somni del Judici Final que va originar la sol·licitud de llicències al papa Climent VII i al General de l'Orde cartoixà, Guillem Raynald, per dur a terme la fundació. Assolits ambdós beneplàcits, Martí va demanar al bisbe de Sogorb, Ènnec de Vallterra, al procurador general dels seus estats, Bonanat de Sant Feliu, i al prior de la cartoixa de Portaceli, Simó de Castellet, que cerquessin l'emplaçament més idoni per al futur monestir.⁴ Tanmateix i passats gairebé dos anys, els delegats reials encara no havien trobat el lloc i va ser per això que l'Humà va decidir intervenir personalment. Sempre segons la llegenda i en correlació amb el somni de Martí, l'indret que s'havia d'escollir devia ser semblant a la Vall de Josaphat a Jerusalem, raó per la qual van ser assistits per un pelegrí que havia estat a Terra Santa. A banda de la llegenda, una carta de l'infant a Bernat Safàbrega, de data 27 de març de l'any 1385, dóna a conèixer que Martí sí que va intervenir en la tria del paratge i que juntament amb Vallterra i Castellet van acordar que la Vall de Cànova, en el terme d'Altura (Castelló), era "los pus (bel) loch que res que y fos per fer la dita fundació."⁵ Més tard, el 8 de juny del mateix any, l'infant, el bisbe de Sogorb, els priors de Portaceli i Escaladei, així com els sis primers monjos, van anar fins a la nova cartoixa i van sentir la missa.

En aquell moment regnava el rei Pere el Cerimoniós i encara que el monarca va aprovar el projecte personal del seu fill, el monestir d'Altura no va ser ni una prioritat seva ni va gaudir d'ingressos importants derivats de la tresoreria reial. Tanmateix, la mort del rei Pere, el 1387, i la de Joan el Caçador, el 1396, van promoure que l'infant Martí fos rei en aquest mateix any i, en conseqüència, la projecció i importància de la cartoixa van tenir una gran embranzida. Eren temps de canvis i aleshores, tot just, començava una nova variant gòtica de la pintura, la miniatura, l'escultura, l'orfebria, els brodats i els vitralls que se sintetitza, per la seva homogeneïtat, sota el nom de gòtic internacional. Es tracta d'un art de tipus aristocràtic que neix amb la voluntat d'evidenciar el poder de les corts que s'originaren arran de la mort del rei de França Joan II el Bo († 1364),

³ Quant a les relíquies atresorades pels monarques de la Corona d'Aragó, vegeu LÓPEZ DE MENESES, A., "Pedro el Ceremonioso y las reliquias de Santa Bárbara", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, VII (1962), p. 299-357; TORRA PÉREZ, A., "Reyes, santos y reliquias. Aspectos de la sacralidad de la monarquía catalano-aragonesa", *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Jaca, 1993)*, tomo I, vol. 3, Jaca, 1996, p. 495-517; BAYDAL SALA, V., "Santa Tecla, San Jorge y Santa Bárbara: Los monarcas de la Corona de Aragón a la búsqueda de reliquias en Oriente (siglos XIV-XV)", *Anaquel de Estudios Árabes*, 2010, vol. 21, p. 153-162 i MARTÍN LLORIS, C., *Las reliquias de la capilla real en la Corona de Aragón y el Santo cáliz de la catedral de Valencia (1396-1458)*, tesis doctoral, Universitat de València, València, 2010, <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/52188/martin.pdf;jsessionid=9A80E8FC2DD80CC0B76D92816D77F1F8.tdx?sequence=1> (link actiu a l'octubre de 2013).

⁴ GÓMEZ I LOZANO, J.-M., *La Cartuja de Vall de Crist y su Iglesia Mayor. Aproximación a su reconstrucción gráfica*, La Vilavella, 2003, p. 53-61.

⁵ GIMENO BLAY, F.M., "Vos scrivim...per fer la fundació de Vall de Jesucrist", *La cartuja de Valldecríst (1405-2005). VI centenari del inici de la obra mayor*, Sogorb, 2008, p. 141-181. Amb data 17 i 18 de març de 1385, el consell municipal d'Altura va eximir al monestir de Valldecríst dels tributs derivats de la propietat i l'infant Martí va lliurar a l'orde cartoixà les possessions en què s'havia de construir el cenobi.

principalment les de Berry, Anjou i Borgonya, les quals havien de competir amb les de França i Anglaterra. La Corona d'Aragó s'integrà dins aquesta xarxa fruit del prometatge del futur rei Joan I amb Joana de Valois i dels seus matrimonis amb Mata d'Armanyac (1373) i Violant de Bar (1379), neboda de Carles V de França. El caràcter i l'aspecte àulic de les obres d'art sintetitzen la voluntat propagandística dels mecenes en favor de la seva imatge i del seu govern, en un moment políticament força conflictiu i crític, que va trobar en l'art una opció estratègica per revalidar la representació del poder, més enllà de les armes.

En aquest entorn i amb els precedents àulics fixats pel rei Joan, *l'Aimador de la gentilesa*, Martí l'Humà va ser proclamat rei i va néixer de nou la cartoixa de Valldecrist. La profunda religiositat del novell monarca, dit també l'Eclesiàstic, va afavorir la difusió de l'orde cartoixà a la Corona d'Aragó i el 1399 va cedir el palau reial de Valldemossa (Mallorca) als frares cartoixans. En aquesta localitat mallorquina, concretament a la capella del Crucificat del monestir de Miramar, es conservava la magnífica taula del Judici Final d'Starnina, ara a l'Alte Pinakothek de Munic. A la pintura, apareix un membre de la reialesa amb la divisa de la Corona doble en el coll del vestit que du, i ha estat proposada, entre d'altres opcions, la seva identificació amb el rei Martí l'Humà.⁶ Quant a la procedència, s'ha dit que podria ser una de les obres que els jerònims del monestir de Cotalba (València) van portar quan varen annexionar Miramar, el 1400. Tanmateix, en aquestes mateixes dates i mentre no es duia a terme la nova cartoixa de Valldemossa també van residir a Miramar els monjos procedents de Portaceli. Pere Despujol fou elegit primer prior de la nova fundació de Valldemossa i va anar a Barcelona, pel juny de l'any 1400, per besar les mans del rei i recollir les seves donacions, abans de dirigir-se a Mallorca.⁷

Anteriorment, ja hem comentat la llegenda relativa al somni del Judici Final que va tenir l'infant Martí, que aquesta suposada "revelació" va motivar la construcció de la cartoixa i que fou per això que la va fundar amb el nom de la vall de Jesucrist. És en base a aquesta referència que no es pot desestimar la possibilitat que l'esplèndida taula mallorquina del Judici Final mostri el somni apocalíptic de Martí I, a la vall de Josaphat. Tal vegada una coincidència, la suposada proximitat dels monarques de la Corona d'Aragó a la divinitat va ser força sovintejada i va tenir el seu punt àlgid amb l'arribada dels Trastàmara.⁸ L'aparició de sant Jordi, com a *miles Christi*, a les conquestes de València i Mallorca és prou coneguda i en el cas de Martí l'Humà, o l'Eclesiàstic, cal atendre, evidentment, la seva destacada religiositat.⁹

⁶ Vegeu LLOMPART, G.: *La Pintura Medieval Mallorquina*, Palma, 1978, vol. 3, p. 93-95; JOSÉ PITARCH, A., "Les arts plàstiques: L'escultura i la pintura gòtiques", a Llobregat, E. A. & Yvars, J. F. (ed.), *Història de l'Art al País Valencià*, vol. I, València, 1986, p. 216 i 217 i MIQUEL JUAN, M., "Martín I y la aparición del gótico internacional en el Reino de Valencia", *Anuario de Estudios Medievales*, 33/2 (2003), p. 781-814.

⁷ Vegeu SABATER, T., *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma, 2002, p. 127. En relació amb la cartoixa de Valldemossa, vegeu BAUÇA DE MIRABÓ GRALLA, C., *La Real Cartuja de Jesús de Nazareth de Valldemossa. Formación y evolución de su patrimonio histórico-artístico*, Palma, 2008.

⁸ Per exemple, Alfons el Magnànim va revelar que la capitulació de Nàpols va ser per voluntat de la Maredeu i que fou Maria qui li va dir en un somni la manera d'entrar-hi a la ciutat, sense gran perill. Així mateix, va encarregar a Jacomart, el millor pintor de la Corona d'Aragó, la representació del suposat miracle a l'església napolitana de Santa Maria della Pace. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Els primers Trastàmars. La legitimació mariana d'un llinatge", a R. Terés (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Barcelona, 2011, p. 71-112.

⁹ Quant a l'aparició de sant Jordi a la batalla de Portopí, vegeu LLOMPART, G. & PALOU, J.M. & RUIZ I QUESADA, F., & PARDO, J., *El cavaller i la princesa. Pere Nisard i la Ciutat de Palma*, Palma, 2001 (edición en catalán y castellano).



Gherardo Starnina. Judici Final. Alte Pinakothek de Munic

De nou vinculat a les cartoixes, Martí també fou present a la consagració de l'església del monestir de Portaceli, l'any 1402,¹⁰ i les construccions que es van portar a terme a Valldecríst, fins a l'any 1400, van ser el claustre primitiu, així com l'església de Sant Martí, amb dos nivells, consagrada el 13 de novembre de l'any 1401.¹¹

Testimonis esplèndids d'aquesta institució són els còdexs de la fundació de la cartoixa de Valldecríst (Arxiu de la Catedral de Sogorb, I-4 i I-5 i Biblioteca de Catalunya, ms. 947). Tant el de Barcelona com l'I-5 de Sogorb van ser duts a terme l'any 1404 i corresponen als Privilegis del monestir de Valldecríst i la confirmació dels privilegis reials atorgats a aquest cenobi per part de Martí l'Humà, mentre que el tercer, I-4, datat un any després, resta vinculat als atorgats pel seu fill Martí el Jove, rei de Sicília des de 1390 fins a 1409, any de la seva mort.¹²

¹⁰ MIQUEL JUAN, M., "Martín I y la aparición del gótico internacional en el Reino de Valencia", *Anuario de Estudios Medievales*, 33/2 (2003), p. 792.

¹¹ GÓMEZ I LOZANO, J.-M., *La Cartuja de Vall de Crist y su Iglesia Mayor. Aproximación a su reconstrucción gráfica*, La Vilavella, 2003, p. 64-66. En aquest acte van assistir fra Antoni Ginebreda, bisbe d'Atenes, Ènnec de Vallterra, arquebisbe de Tarragona (abans bisbe de Sogorb), Pere Serra, cardenal i arquebisbe de Catània (abans prepòsit de Sogorb), Hug de Llupià, bisbe de València, fra Francesc Riquer, bisbe de Sogorb i Pedro, bisbe de Torralba, a més a més del rei i el seu seguici.

¹² GIMENO BLAY, F. M., "Los códices de la fundación de Valldecríst". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXI (1975), p. 502-554; SÁNCHEZ ALMELA, E., "Códices de fundación de Vall de Crist", *La Luz de las Imágenes. Segorbe*, València, 2001, p. 258-259; BARRIENTOS LIMA, M., "L'infant nu a principis del segle XV. Un estudi del cos en la marginalia del Breviari del rei Martí", Alcoy, R. & Beseran, P., (eds.), *El romànic i el gòtic desplaçats. Estudis sobre l'exportació i migracions de l'art català medieval*, Barcelona, 2007, p. 262-263 i "La miniatura

El llinatge dels Crespí i Altura

Aquesta família d'artistes, integrada primer per Domènec i seguida per Pere i Lleonard Crespí era oriünda d'Altura, municipi que va acollir dins el seu terme el monestir cartoixà. Diversos autors, especialment Nuria Ramón Marquès, han dedicat els seus estudis a aquests grans miniaturistes i han posat de relleu els seus orígens.¹³ A la carta de població d'Altura, atorgada a l'agost de 1372, apareix un síndic de nom Domènec Crespí, tal vegada el pare de l'artista, com a veí de la vila. El 1408, Joan Crespí, també veí d'Altura, va acreditar l'aveïnament per set anys a la ciutat de València, actuant com a fiador el seu germà Domènec Crespí. D'altra banda i en un canvi de procuració, dut a terme l'any 1419, el nostre miniaturista substitueix a Domènec Crespí, probablement el que figura el 1372, i a Joan Crespí, veïns d'Altura.¹⁴



Privilegis del monestir de Valldecris (folis 1r, 6r i 31r). Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 947.



entorn del 1400: marginàlia al *Breviari del Rei Martí*", en Alcoy, R. & Beseran, P., (eds.). *Art i devoció a l'Edat Mitjana. Imatges indiscretas*, Barcelona, 2011, p. 121-132.

¹³ RAMÓN MARQUÉS, N., *El origen de la familia Crespí: iluminadores valencianos*, Sogorb, 2002.

¹⁴ El 1420, Domènec Crespí, il·luminador, va sol·licitar el benefici eclesiàstic de la catedral de Sogorb i de Santa Maria d'Albarrasí per al seu fill Narcís Crespí. El 1434, van ser abonats a un il·luminador, de cognom Crespí, els treballs portats a terme en uns plecs del santoral amb destinació a la catedral de Sogorb. VEGUE PÉREZ MARTÍN, J. M., "Escritores de letra formada e iluminadores de la Catedral de Segorbe", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, VII, 1934, p. 6-20 (p. 9). El 1438, apareix l'il·luminador Domènec Pérez, artista documentat per Ramón i que procedia de Sogorb. Vegeu RAMÓN MARQUÉS, N., *La iluminación de manuscritos en la Valencia gòtica (1290-1458)*, València, 2007, p. 159.



Esriptures fundacionals de la cartoixa de Valldecríst (detall del foli 1r). Sogorb, Arxiu de la catedral, ms. I-4.

Els *Privilegis del monestir de Valldecríst* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 947) contenen les figuracions dels reis Pere el Cerimoniós (foli 1r), Joan el Caçador (foli 6r) i Martí l'Humà (foli 31r), les quals han estat posades en relació amb diversos membres del llinatge dels Crespí. Les dels monarques Joan i Martí amb Domènec Crespí, l'il·luminador del *Llibre del Consolat de Mar* (València, Arxiu Històric Municipal, ms. f. 15), i la del rei Pere amb un membre més subtil de la mateixa família o del seu pròsper taller.¹⁵

D'altra banda, a les escriptures fundacionals de la cartoixa (I-4) hi ha la representació de Martí el Jove, de vegades identificat amb el rei Martí, vestit amb túnica i amb els atributs reials (foli 1r). Aquesta il·luminació ha estat relacionada amb el *Breviari del rei Martí* (París, BnF, ms. Rothschild 2529).¹⁶

Les primeres notícies pictòriques que tenim, associades a la cartoixa, són de l'any 1391,¹⁷ moment en què el comte de Xèrica, aleshores també duc de Montblac, ordenà diversos pagaments a Joan de Brussel·les —esmentat en ocasions amb el nom d'Enequi [Hennequin]—, pintor de la casa de Martí l'Humà, el qual, en recompensa dels serveis fets, li va concedir la truaneria de la vila de Tàrraga (1388) i després la va substituir per la de Sogorb (1390).¹⁸

¹⁵ PLANAS BADENAS, J., "Un códice inédito conservado en el Archivo Capitular de Zaragoza y su filiación con el gótico Internacional de la Corona de Aragón", a Lacarra Ducay, M. C., (coord.) i *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, Saragossa, 2012, p. 157-202.

¹⁶ BARRIENTOS LIMA, M., "La miniatura l'entorn del 1400: marginàlia al *Breviari del Rei Martí*", a Alcoy, R. & Beseran, P. (ed.). *Art i devoció a l'Edat Mitjana. Imatges indiscretas*, Barcelona, 2011, p. 121-132 i PLANAS BADENAS, J., "Un códice inédito conservado en el Archivo Capitular de Zaragoza y su filiación con el gótico Internacional de la Corona de Aragón", a Lacarra Ducay, M^a C. (coord.), PLANAS BADENAS, J., *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*, Saragossa, 2012, p. 157-202. El mateix any en què es duia a terme aquest còdex, el 1405, "quiso el Rey que en presencia de su hijo se empezara de nuevo la obra mayor, claustro e iglesia y señalando día para esto se hizo el solemne oficio en la primera dicha de San Martín y celebró la misa Don Íñigo Arzobispo de Tarragona (antic bisbe de Sogorb)." Vegeu ALFAURA, J., *Omnium domorum ordinis cartusiani a Sanctissimo Patriarcha Bruno fundati origines, serie chronographica & descriptione topografica. Adunantur in hoc libello ex variis ipsius Ordinis Cartusiani monumentis*, València, 1670, Llibre I, Cap. 14, punt. 121.

¹⁷ MIQUEL JUAN, M., "Los clientes de retablos en la Valencia del gótico internacional", a Hernández Guardiola, L., (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alacant, 2006, p. 13-44.

¹⁸ Vegeu MADURELL I MARIMON, J. M., "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII (1949), p. 104. És evident que l'estada a Aragó de Joan i Nicolau de Brussel·les va donar a conèixer novetats importants en el llenguatge dels artistes locals coetanis i és per això que, tal

Joan de Brussel·les i l'església de Sant Martí de Valdecríst, l'any 1391



Aquest Joan de Brussel·les és molt probable que sigui el mateix que apareix documentat a Aragó amb anterioritat, el 1379. En aquest moment, Joan i Nicolau de Brussel·les “maestros de obra de pinzel de la villa de Bruxelles, del regno de Francia” van ser contractats per l'arquebisbe Lope Fernández de Luna per espai d'un any i van ser els responsables de decorar la seva capella funerària de Sant Miquel Arcàngel que havia fet construir a la Seo de Saragossa, mentre que el seu sepulcre el va encarregar a l'escultor i orfebren barceloní Pere Moragues.¹⁹ El 15 de febrer de 1379, Joan i Nicolau de Brussel·les pactaven la realització dels treballs que l'arquebisbe els encarregués per un salari, per dia laborable, de 13 sous, en el cas de Joan, i de 5 sous, en el de Nicolau.²⁰ En aquestes dates el salari diari d'un mestre reconegut era d'uns 4 sous, la qual cosa fa adonar-nos de la singularitat d'aquests pintors estrangers.

Amb anterioritat, el febrer del 1372, Enric de Brussel·les (podria ser un *lapsus calami* respecte a Hennequin (Joan) de Brussel·les), pintor que vivia aleshores a Daroca, va rebre d'Antón Martínez Cabrerizo, canonge de Santa Maria de Daroca, i dels administradors de les obres d'aquesta església convertida en col·legiata el 1377, 40 florins d'or per pintar i obrar la capella de l'altar major, més 6 florins per unes imatges pintades i obrades en els pilars d'aquest oratori.²¹ Pocs mesos més tard, el rei Pere el Cerimoniós, des de Saragossa, manava que s'abonessin 16 florins d'or al mestre Enric de Brussel·les, pintor, per raó d'una imatge de la Mare de Déu que havia pintat en un tapís destinat a la cambra reial.²² Aquest Enric de Brussel·les, tal vegada Hennequin, també ha estat apropiat per Maria del Carmen Lacarra al pintor Enrique Estencop,

A la col·legiata de Daroca s'han conservat unes pintures murals que han estat relacionades amb la notícia de l'any 1372. Força malmeses i de mala visualització, decoren l'absis de la capella dels Corporals i devien representar escenes de la vida de la Mare de Déu, de les quals el trànsit de Maria, els apòstols i la coronació de la Mare de Déu són les millors conservades. Per ornamentar els fons de les escenes, l'artista va escollir la flor de lis. Anys més tard, hi ha constància d'un Nicolau de Brussel·les a Barcelona (1393) i d'un Joan de Brussel·les a Cervera (1402), si bé no es té cap prova que siguin els mateixos que anys enrere treballaven a Aragó.²³ A més a més, Asunción

vegada, aquest artista pugui ser un dels pintors del tríptic reliquiari del monestir de Santa Maria de Piedra, moble finalitzat el 1390. Ens referim a les escenes de la Passió de Crist, l'autor de les quals ha estat diferenciat per algun estudiós amb el nom de Mestre de la Passió del Monestir de Piedra. La presència d'una M amb la corona ducal en un dels escuts dels soldats de l'escena del Calvari ha fet pensar que potser el futur rei Martí, va tenir alguna cosa a veure amb aquest encàrrec, més enllà del comitent mateix, l'abat Martín de Ponce. La principal relíquia del reliquiari era una sagrada forma que havia sagnat a un prevere del poble de Cimballa (Saragossa) i que va ser cedida pel duc de Montblanc al monestir de Piedra. Vegeu MAÑAS BALLESTÍN, F., *Pintura gòtica aragonesa*, Saragossa, 1979, p. 82-87, RUIZ I QUESADA, F., “El panorama artístic als països de la Corona d'Aragó”, *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 32-34 i GONZÁLEZ ZYMLA, H., *El altar relicario del monasterio de Piedra*, Madrid, 2013.

¹⁹ LACARRA DUCAY, M.C., “Las Necrópolis de Zaragoza. Edad Media”, *Cuadernos de Zaragoza*, 63 (1991), p. 216-223.

²⁰ SERRANO SANZ, M., “Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV (1916), p. 414-415.

²¹ MAÑAS BALLESTÍN, F., “La escuela de pintura de Daroca: documentos para su estudio (1372-1537)”, *El Ruejo. Revista de Estudios Históricos y Sociales*, 2 (1996), p. 39-40 i 54.

²² RUBIÓ I LLUCH, A., *Documents per a l'història de la cultura mig-aval catalana*, 2 vol., Barcelona, 1908-1921, II, p. 163, doc. CLXX.

²³ GUDIOL I CUNILL, J., *Pintura mig-aval catalana*, vol. II.2, *Els trescentistes*, Barcelona, s.d. [1924], p. 149-150. Francesca Español comenta que, tal vegada, Nicolau de Brussel·les podria ser

Mocholí ha documentat un Hennequi de Bruxelles a València, l'any 1407, moment en què es va signar la pau i la treva entre Maties Gisbert i (Joan) de Bruxelles, pintors "degentes" a València, per una discussió en què patiren ferides aquell artista i Joan Falguas.²⁴



Enric de Brussel·les. Dormició de la Mare de Déu (detalls). Absis de la capella dels Corporals de la col·legiata de Santa Maria, Daroca (Saragossa)

el pintor Nicolau Fretmon, autor d'un retaule marià destinat a l'església parroquial de la Selva del Camp (Tarragona), l'any 1383. Vegeu ESPAÑOL BERTRAN, F., "Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el reino de Francia", *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja Edad Media*, Lleó, 2009, p. 281.

²⁴ MOCHOLÍ ROSELLÓ, A., *Estudi dels documents dels pintors i altres artífexs valencians dels segles XIII, XIV i XV (1238-1450)*, tesi doctoral, Universitat de València, València, 2009, p. 194 i 414.

A més a més d'aquestes notícies, Matilde Miquel ha donat a conèixer dos documents de la Real cancelleria en els quals el l'infant Martí mana abonar diverses quantitats al pintor Joan de Brussel·les "pictori de domo nostra".²⁵ En el primer document, datat el 31 d'agost de 1391, informa que el duc de Montblanc ordenà a Berenguer Martí, col·lector seu en el regne de València, la concessió a Santiago de Fafabuig, porter i administrador seu a la ciutat de Sogorb, del lliurament a Joan de Brussel·les de 180 sous, restants d'aquells 360 sous que li havia d'abonar, segons albarà datat a Girona el 31 de març de 1390, i que, així mateix, li pagués 30 florins per l'"aurum ad opus daurandi quadam tabunaculum (?) monasterii Vallis Jhesus Christi." A l'altra referència documental, escrita l'1 d'agost de 1391, l'infant ordena de nou, a Berenguer Martí, l'abonament a Joan de Brussel·les dels 360 sous que li devia, segons albarà lliurat a Barcelona el 30 de juny de 1390.

Quant als dos abonaments de 360 sous a Joan de Brussel·les, hi ha l'eventualitat que responguin al pagament fraccionat d'una comanda, tot i que la regularitat que tenen possibilita, així mateix, que siguin les nòmimes salarials assignades per Martí, pel fet de ser pintor de casa seva.²⁶ D'altra banda i en relació amb la notícia dels 30 florins (330 sous), pensem que respon, únicament, a l'abonament de l'or emprat per Joan de Brussel·les en el daurat del sagrari que devia guardar la Sagrada Forma, el qual i per les dates no creiem que fos destinat a la capella inicial, prèvia a la de Sant Martí.²⁷

Diem això perquè sembla que el 1391 ja s'havia construït la capçalera de l'església primitiva de Sant Martí i, en conseqüència, el sagrari va poder ser destinat a l'altar major. En aquest sentit, cal tenir present la crida que el rei Martí va fer el 1385 per "que tots maestres de qualsevol art" anessin a treballar Valldecríst "ab imposició de penes" i perquè els Tosquella, mestres fusters que varen dur a terme el cor de la catedral de València, apareixen documentats treballant al cor de l'església de Sant Martí, el 1390.²⁸

²⁵ MIQUEL JUAN, M., "Los clientes de retablos en la Valencia del gótico internacional", a Hernández Guardiola, L., (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alacant, 2006, p. 13-44.

²⁶ Malgrat que era només infant, si observem les dates dels albarans, 31 de març i 30 de juny, es pot deduir que el compromís va sorgir de nou passats noranta dies, qüestió aquesta que pot assabentar, probablement, que l'artista rebia un salari regular de 4 sous diaris. Uns anys més tard, tornem a retrobar-nos un sistema d'abonaments gairebé coincident, en la figura de Lluís Dalmau, pintor de la casa del rei. En aquesta ocasió, l'artista valencià cobra 370 sous, el 3 de desembre de 1428, i 355 sous, el 31 de març de 1429 i en els mesos de juny i octubre del mateix any. Vegeu TRAMOYERES BLASCO, LL., "El pintor Luís Dalmau. Nuevos datos biográficos", *Cultura Española*, Madrid, 1907, p. 553-581. Les quantitats abonades, són gairebé les mateixes que va cobrar Joan de Brussel·les i la periodicitat d'aquestes nòmimes —tal vegada la referència d'octubre correspon als primers dies d'aquest mes— fan versemblant que el salari diari que rebia Dalmau fos proper als 4 sous, xifra que concorda amb les retribucions fixes que tenien els mestres més reconeguts i amb les que va rebre Joan de Brussel·les.

²⁷ A la lletra que el rei va escriure a Bernat Safàbrega, cartoixa d'Escaladei a Tarragona, el 27 de març de 1385, l'infant es refereix a l'oratori inicial de la cartoixa: "Per què Nós e lo prior acordam que escrivissem al prior d'Escale Dei que-ns enviàs IIII monges per obs del dit monestir, per tal que puguen aquí treballar en la obra e en altres coses, segons que la Orda requer, con en lo mas ha ya be X cases cubiertas e una capella qui serà acabade lo vespre de Pascue. Vegeu GIMENO BLAY, F.M., "Vos scrivim...per fer la fundació de Vall de Jesucrist", *La cartuja de Valldecríst (1405-2005). VI centenario del inicio de la obra mayor*, Sogorb, 2008, p. 141-181.

²⁸ El dia 3 de març d'aquest any, va ser presentada una reclamació contra Bernat i Francesc Tosquella, fusters, i mestre el segon, del cor de la seu de València perquè no havien acabat el cadirat del cor i, en especial, la cadira del bisbe "e son de present en lo monestir de Vall de Crist faent obra d'altre cor." Vegeu LLANES I DOMINGO, C., "Els Tosquella, fusters i mestres del cor de

Tornant de nou al daurat del tabernacle, va poder ser només el sagrari o també incloure l'estructura que acollia una imatge escultòrica, de vegades coronada per un pinacle. Un exemple el tenim al retaule major de la cartoixa de Portaceli, conjunt que, com el retaule major del monestir de Santes Creus, tenia dos tabernacles al mig: "[...] Ítem, deu mes que pagui a-n Serra, fuster per lo retaule de l'altar major de Portaceli ab dos tabernacles, hun per al Corpus Xti., altre per a la Maria, per fusta e obrar de mans XXX florins valens XVI lliures X sous."²⁹ En relació amb aquesta contingència, la quantitat de 330 sous sembla important, si correspon només a l'or emprat per Joan de Brussel·les i podria constatar la qualitat del metall, les àmplies dimensions del moble o si aquest tabernacle va ser daurat per dins i per fora.³⁰

Pel que fa a l'or, es té notícia que s'utilitzava de diverses maneres. No obstant això, el sistema de daurat més difós és el que feia ús de petites làmines molt primes d'or batut, les quals, segons el contracte, s'havien de fer a partir del florí de Florència.³¹ Cennini assenyala que l'or es podia brunyir bé si només se'n treien cent làmines per cada florí.³² Un pagament del daurat de les imatges del Consell de cent de la Ciutat comtal ens informa que el preu de cent "panyes d'or fi" era de vint sous, els quals coincideixen amb el valor de quinze sous del florí florentí, més el cost de la manufactura i els trasllats originats per la conversió de la moneda a làmina d'or.³³

la capella de Sant Martí a Valldecríst (c. 1390)", *La Cartuja de Valldecríst (1405-2005). VI Centenario del inicio de la Obra Mayor*, Altura, 2008, p. 223-246.

²⁹ LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesi doctoral, Universitat de València, València, 2011, p. 573.

³⁰ Un exemple en què es diferencia el tractament exterior i interior del sagrari és el contracte del retaule major de l'església de Sant Salvador de Guardiola, pintat per Lluís Borrassà: "Lo qual retaule a d'ample .XVI. palms de cana de barchinona; e .XV. palms de alt, compranent lo tabernacle e banch... Aximatex, lo tabernacle, promet, lo dit Luys, que farà d'or fi, so és, tant com se demostre les tres cares, e de asur de Acre. E dins pintarà, lo dit Luys, lo dit tabernacle, de vermeló, ab algunes obres." Vegeu MADURELL I MARIMON, J. M., "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII (1950), doc. 142 i RUIZ I QUESADA, F., *Lluís Borrassà i el seu taller*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999, vol. I, p. 201-208 i 400-408.

³¹ La raó d'escollir aquesta moneda com a referència va ser perquè tenia una puresa nominal de vint-i-quatre quirats, a diferència del florí d'Aragó que només tenia un setanta-cinc per cent de matèria àuria en el seu pes total.

³² "Sappi che l'oro che si mette in piani non se ne vorebbe trarre del ducato altro che cento pezzi, dove se ne trae cento quarantacinque; però che quel del piano vuole essere oro più appanato. E guarda, quando vuoi cognoscere l'oro, quando il comperi, toglio da persona che sia buon battiloro. E guarda l'oro; que se 'l vedi mareggiante e tosto, come di carta di cavretto, allora tiello buono." Vegeu CENNINO C., *Cennino Cennini. Il Libro dell'Arte*, Vicenza, 1993, cap. CXXXIX. Gràcies a les investigacions dutes a terme per Bomford i altres autors sabem que l'amplada de cada fulla d'or era d'uns set o vuit centímetres, que el seu pes era de 0,033 g aproximadament (a propòsit d'aquest pes recordem el consell d'elaborar cent pans d'or a partir d'un florí florentí, el qual pesava 3,5 g a partir de l'any 1390), i que el gruix de cada làmina era aproximadament de 0,000269 m, és a dir de 269 nm. Vegeu BOMFORD D. & DUNKERTON J. & GORDON D. & ROY A., *La pintura italiana hasta 1400*, Barcelona, 1997, p. 22.

³³ Respecte a aquest abonament de pans d'or fi, vegeu TERÉS I TOMÀS, M. R., *Pere Ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, 1987, p. 125-126. Si al valor de quinze sous barcelonins, que tenia un florí de Florència, afegim els quatre sous (jaqueses) que pujava la manufactura de cada cent fulls, la sisalla com també els trasllats de l'or, ens apropem molt al preu de vint sous pel centenar de làmines àuries observat en l'abonament relatiu al daurat de les imatges del Consell de cent barceloní. Aquesta deducció també coincideix amb el pagament realitzat l'any 1412 per la cartoixa de Valldemosa de set sous mallorquins per a la compra de vint-i-tres pans d'or (LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, Palma, 1977-1980, I, p. 121), el qual si es té en compte que un florí d'Aragó tenia un canvi de 15 sous de Mallorca, significa que, en aquest any, el preu de 100



Capçalera de la capella de Sant Martí, l'any 1920. Cartoixa de Valldecrist, Altura (Castelló)

Així doncs, els 330 sous abonats per l'or del tabernacle equivaldrien a 1650 làmines d'or, quantitat que reflecteix, per si mateixa, la importància de l'encàrrec que va enllestir Joan de Brussel·les per a Valldecrist i obre les portes a diverses interpretacions. Més enllà que aquest artista també pogués fer-se càrrec de la pintura d'algunes taules destinades a l'altar major, atès que treballava per a Valldecrist, una d'elles seria que el 1391 ja hi hagués un primer retaule amb tabernacle i imatge escultòrica, potser llavorats pels Tosquella, el 1390. Malauradament tapiades, arran de la reforma de la primera església de Valldecrist —com també va passar amb les tribunes reials—, a la paret de l'altar major hi havia la fornícula del sagrari i, probablement, la d'una imatge de bulto rodó. Tot i els bons propòsits per a enllestir la primitiva església de Valldecrist, la campanya siciliana (1392-1396) i l'extrema fragilitat de les finances

làmines d'or fi va ser de poc més de 22 sous de Barcelona. Cinc anys més tard, el pintor Nicolau Marçol va rebre tres lliures mallorquines per 206 pans d'or, poc més de 21 sous de Barcelona per cada 100 làmines, *Ibidem*, IV, p. 132, doc. 222 a. Tanmateix, aquesta valoració estigué sotmesa al valor de l'or en el mercat. Per exemple, el 1437, Bernat Martorell va cobrar 138 sous per 34 làmines d'or, destinades al tabernacle de la catedral de Barcelona, abonament que implica el preu de 25 sous per cada 100 làmines d'or. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., *Lluís Borrassà i el seu taller*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1999, vol. I, p. 400-408.

reials en arribar Martí al tron degueren endarrerir, fins al 1400, unes obres que ja eren força avançades el 1391.³⁴

Els mestres d'obres de la cartoixa van ser Joan Pere Terol, fins l'any 1394, i Pere Balaguer, assistit per Miquel Garcia, probablement a partir de 1395.³⁵ Important arquitecte, va dirigir a València la construcció de la Porta de Serrans, on van treballar Pere Nicolau i Marçal de Sax.

Pere Nicolau i les set taules dels Goigs de Maria

Dues referències documentals informen dels treballs duts a terme pel pintor català Pere Nicolau per a la cartoixa de Valldecris, però ambdues fan al·lusió a les mateixes feines.³⁶ La primera, amb data 10 de maig de 1403, correspon als comptes de la Reial cancelleria: "Ítem, a-n Pere Nicolau, lo pintor, per les taules de la Vall de Jesucrist, cent florins."³⁷ L'altre document, lliurat el 2 de setembre de 1403, verifica que Pere Nicolau va percebre de Francesc Martorell, rector de Puçol i canonge de la catedral de València, la quantitat de cent florins per set taules en què es representaven els set Goigs de la Mare de Déu, les quals havien estat destinades pel rei Martí al monestir cartoixà de Valldecris: "Petrus Nicholau, pictor Valencie, confiteor vobis honorabili Franciscus Martorelli, rectori de Puçol, presenti ex solvistis mihi illos centum florenos auri quos dominus Rex mihi per vos solvi et tradi iussit ratione illarum tabularum ubi picta sunt VII gaudia Virginis Marie quos dictus dominus Rex emisi ad opus Monasterii Vallis Christi. Unde, et caetera."³⁸

³⁴ FERRER I MALLOL, M.T., "El Consell reial durant el regnat de Martí l'Humà", *El poder real en la Corona de Aragó (siglos XIV-XVI). XV Congreso de Historia de la Corona de Aragó*. Actas, T. I, vol. 2. Comunicaciones a las ponencias I/1 y I/2, Saragossa, 1996, p. 173-190 i VILAR BONET, M., "Empenyorament de joies i objectes del rei Joan I, fet per la reina Maria de Luna (1396)", *Medievalia*, 8 (1989), p. 329-348.

³⁵ GARCÍA MARSILLA, J.V., "Pere Balaguer y la iglesia de Sant Joan de l'Hospital de Valencia", *Ars Longa*, 9-10 (2000), p. 87-91; SERRA DESFILIS, A., & MIQUEL JUAN, M., "Pere Balaguer y la arquitectura valenciana entre los siglos XIV y XV", a Taberner, F., (ed.), *Historia de la ciudad IV: Memoria urbana*, València, 2005, p. 89-111 i MIQUEL JUAN, M., "La capilla de reliquias de la cartuja de Valldecris y el mestre pedrapiquer Pere Balaguer", *XIV Congreso Español de Historia del Arte. (Palma de Mallorca, 20-23 octubre 2004)*, Vol. 1, Palma, 2008, p. 131-143.

³⁶ Nadiu d'Igualada, Pere Nicolau (doc. 1390-1408) va ser un dels artistes més importants del panorama artístic de l'internacional. De la seva obra en terres catalanes sembla ser que no n'ha quedat res, però sabem que no va fixar la seva residència a València fins al 1390, on va crear una important escola. L'art de Pere Nicolau posa de relleu la gran llacuna que ombrreja l'inici de l'art internacional català, ja que apareix a la ciutat del Túria com un artista totalment format i plenament experimentat en el nou estil. La probable coincidència a Barcelona d'Esteve Rovira i Nicolau, ha fet pensar que aquest darrer artista hagués col·laborat en el taller de Rovira, sobretot si es té en compte que l'esquema formal de Nicolau s'allunya del que és propi dels artistes catalans més coneguts del moment. La producció italianitzant de Nicolau podria tenir relació amb la possible procedència italiana de Rovira, la qual ha estat plantejada pel fet que el 1388, any en què apareix a València, consta que vivia a la casa d'un mercader florentí. Fins i tot, podria ser que l'anada de Nicolau a València (1390), on va morir el 1408, tingués alguna cosa a veure amb el trasllat de Rovira a la ciutat del Túria. Vegeu RUIZ QUESADA, F., "L'estil cortesà a Barcelona", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p.48-52.

³⁷ CERVERÓ GOMIS, L, "Pintores valentinos: su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano*. (1971), p. 23-36; CABANES PECOURT, M.D., *Los monasterios valencianos. Su economía en el siglo XV*, València, 1974, p. 86 i LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesi doctoral, Universitat de València, València, 2011, p. 140-148, 248-249, 568.

³⁸ SANCHIS SIVERA, J.: "Pintores medievales en Valencia", *Revista Estudios Universitaris Catalans*, (1914), p. 32; "Pintores medievales en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, (1928),

L'ostensori de la Verònica i l'Anunciació

L'abonament dels 100 florins a Pere Nicolau, per les set taules destinades a la cartoixa de Valldecríst, va afavorir l'adscripció d'una taula bifaç de la Verònica i l'Anunciació, presumptament relacionada amb el monestir d'Altura, a aquest artista. Actualment sense peu, les primeres descripcions de l'ostensori comenten que era pedicular, de fusta també, reproduint així una tipologia molt arrelada a la Corona d'Aragó.



Gonçal Peris. Verònica de la Mare de Déu. Museu de Belles Arts, València

Saralegui la va atribuir a Pere Nicolau o a un seguidor seu, que hauria estat Gonçal Peris, Soler d'Hyver a Nicolau, mentre que Hériard-Dubreuil, José Pitarch, Joan Aliaga, Fernando Benito i José Gómez Frechina l'han considerat dins la producció de Gonçal Peris.³⁹ Contràriament, Javier Delicado pensa que és de Pere Nicolau i que formà part

p. 56 i LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesi doctoral, Universitat de València, València, 2011, p. 140-148 i 570. A més d'aquest pagament, destaca el que va rebre el brodat Gil Sagra, per un pali i paraments destinats al monestir de Valldecríst.

³⁹ JOSÉ PITARCH, A., "Verónica de la Virgen y Anunciación", a Lacarra Ducay, M. C., *et al.*, *La pintura gòtica en la Corona de Aragón*, Saragossa, 1980, p. 136-137; HÉRIARD-DUBREUIL, M.,

del retaule portàtil, bifront, dedicat a la Mare de Déu i els Set Goigs de principis del segle XV: una obra pintada per Pere Nicolau i que Martí l'Humà portava en els seus desplaçaments.⁴⁰ Matilde Miquel, que també l'atribueix a Nicolau o a la col·laboració d'aquest artista amb Gonçal Peris, comenta que Martí l'Humà viatjava amb una taula de la Verònica que considerava part de la seva capella mòbil, possiblement la que va donar al monestir de Valdecris, segons Miquel, tot fent constar que al Museu de Belles Arts de València es conserven les pintures que ara comentem.



Gonçal Peris. Anunciació. Museu de Belles Arts, València

"Découvertes: Le Gothique à Valence", *L'Oeil*, 234, 235, 236 (1975); ALIAGA, J., *Verónica de la Virgen y Anunciación*, a Mauro Natale (com.), *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid, 2001, p. 153-156; BENITO DOMÉNECH, F., & GÓMEZ FRECHINA, J., "Gonçal Peris Sarriá. Verónica de la Virgen/Anunciación", *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI*, València, 2007, p. 102-103.

⁴⁰ Delicado diu que alguna de les peces del retaule es conserva avui al Museu de Belles Arts de València, comentari que apunta, si és bifront, a la taula de la Verònica i l'Anunciació. Vegeu DELICADO MARTINEZ, F.J.: "La Cartuja de Valdecris tras las desamortizaciones del siglo XIX. La dispersión y pérdida de su legado artístico y cultural, y la destrucción de su patrimonio arquitectónico", *Archivo de Arte Valenciano*, 84 (2003), p. 105 i LLANES I DOMINGO, C., *L'obra de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesi doctoral, Universitat de València, València, 2011, p. 143.

La taula de la *vera effigies* de Maria i l'Anunciació és una de las obres més reeixides del gòtic internacional a la Corona d'Aragó.⁴¹ Pel que fa a la Mare de Déu, la seva delicada bellesa va nodrir a la d'altres veròniques, com per exemple la taula del convent de Santo Domingo el Real de Madrid, la de la col·lecció Durrieu de París o la que apareix integrada al calvari del retaule de Sant Antoni Abat de Vilanova de Sixena (Osca), al Museu de Lleida: diocesà i comarcal, ja advertida per Rosa Alcoy, entre d'altres.⁴²

Les faccions de la Mare de Déu són properes a les de Maria a la Coronació de Verge que va formar part del retaule major de la catedral d'El Burgo de Osma, ara al Cleveland Museum of Art, a les de Santa Marta del retaule encarregat pel bisbe Francesc Climent Sopera, conservat al Museu de la catedral de València, i també a les de Santa Bàrbara del retaule de Puertomingalvo, al MNAC.⁴³ Pel que fa a l'Anunciació, pensem que cal atendre la proximitat de l'arcàngel sant Gabriel i la de l'àngel que canta a la Mare de Déu entronitzada del retaule de Santa Cruz de Moya, conservat al Palau episcopal de Conca.



Gonçal Peris. Anunciació (detall). Museu de Belles Arts, València

Gonçal Peris. Retaule dels Goigs de Maria (detall). Palau episcopal de Conca

A la Salutació, Maria apareix de peu, davant l'anunci de l'arcàngel sant Gabriel, assolint la voluntat de Déu. En un cantó es dibuixa la figura de Déu Pare, la del Nen Jesús amb la Creu i l'Esperit Sant en forma de colom. Aquesta iconografia, la del Nen amb la Creu, és un dels trets icònics més característics de la pintura valenciana del 1400 i ja fa uns mesos, en parlar del Mestre de Cincorres, varem comentar la incidència al territori

⁴¹ GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, València, 2004, p. 87-88.

⁴² ANGULO IÑIGUEZ, D., "Primitivos valencianos en Madrid", *Archivo Español de Arte*, Madrid, 14 (1940-1941), p. 85; ALIAGA, J., & NATALE, M., "Verónica de la Virgen (anverso), Santa Faz (reverso)", a Natale, M. (com.), *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid, 2001, p. 157-160 i BERLABÉ JOVÉ, C., *El Museu diocesà de Lleida. La seva legitimitat i la legitimitat del seu patrimoni artístic*, Lleida, 2009.

⁴³ GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, València, 2004, p. 87-88.

llevantí del Mestre Bertram, tot tenint present imatges com, per exemple, l'escena de l'Anunciació del retaule Grabow (1379-1383).⁴⁴ Es tracta del *Parvulus puer in Annuntiatione Virginis*, imatge que es pot resseguir a l'obra d'Starnina, Marçal de Sax, Pere Nicolau, Gonçal Peris i el Mestre de Monti-Sion.⁴⁵

El tema de les veròniques, especialment les dutes a terme durant el regnat del rei Martí l'Humà, ha estat tractat per Marta Crispí, autora que les ha posat en relació amb el culte a la Puríssima o Immaculada Concepció de Maria.⁴⁶ Aquesta associació s'escau totalment a la Verònica que ara comentem, atesa la presència de la *vera effigies* i l'Anunciació en una mateixa taula. A més a més, la Verònica del Museu de Belles Arts de València mostra, a la part inferior de la taula, la salutació angelical "AVE GRATIA PLENA DOMINUS", la qual, òbviament, també enllaça amb la figuració de l'anunci de l'arcàngel que hi ha al dors de l'ostensori i l'Immaculada Concepció de Maria.

D'altra banda i segons el nostre parer, la divulgació d'aquestes icones marianes, moltes vegades acoblades a la representació de l'efígie de Crist, són dipositaries d'un missatge iconogràfic complementari que les apropa al triomf del Salvador sobre la mort i tenen una expressió gràfica en la figuració d'ambdues imatges al cim de l'arbre de la vida. És per això que sovint, com és el cas del Reliquiari de la columna del Museu de la catedral de Mallorca, o d'altres documentats per Crispí, van associades a relíquies de la Passió o a la representació de la Crucifixió, com es pot apreciar al calvari del retaule de Sant Antoni Abat de Vilanova de Sixena (Osca), custodiat al Museu de Lleida: diocesà i comarcal.⁴⁷ En aquesta direcció i més enllà de la divulgació que va tenir la representació del Nen amb la Creu, a la pintura valenciana del gòtic internacional, cal ponderar la concurrència d'aquesta iconografia a la Verònica del Museu de Belles Arts de València. Mossèn Trens la relaciona amb Sant Tomàs d'Aquino i Saralegui amb els franciscans, concretament amb Francesc Eiximenis i amb passatges com: "ans serà crucificat que nat."⁴⁸ La representació de la doble Verònica, la de Maria i la de Crist, implica l'inici i

⁴⁴ HERIARD DUBREUIL, M., *València y el gótico internacional*, 1, València, 1987, p. 76-77 i RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintors del Bisbat de Tortosa", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 6 (12/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'octubre de 2013).

⁴⁵ Parlem de les escenes de l'Anunciació del retaule de Bonifaci Ferrer, relacionat amb Starnina; del Museo de Bellas Artes de Saragossa, atribuïda a Marçal de Sax i de la qual parlarem tot seguit; del Museo del Prado, vinculada a un membre del cercle de Pere Nicolau i a la predel·la del retaule de Monti-sion de Palma, obra coetània al retaule major gòtic de la catedral d'aquesta ciutat, on també apareix. Pel que fa al tema del Nen Jesús amb la creu a l'escena de l'Anunciació, vegeu HERIARD DUBREUIL, M., *València y el gótico internacional*, València, 1987, I, p. 75-77, II, fig. 172, 199, 339 i 344; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. "Parvulus puer in annuntiatione virginis. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación", *Espacio, Tiempo y Forma*, Sèrie VII, 9 (1996), p. 11-51 i "Parvulus puer in Annuntiatione Virginis", <http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/anunciacion/paises.htm> (link actiu a l'octubre de 2013). Quant al Mestre de Monti-Sion, artista apropat a Guillem Arnau, vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Repercussions i incidències del períple pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes", *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 21-43.

⁴⁶ CRISPÍ I CANTÓN, M., "La verònica de Madona Santa Maria i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà", *Locus Amoenus*, 2 (1996), p. 85-101 i CRISPÍ I CANTÓN, M., "La difusió de les «Veròniques» de la Mare de Déu", *Lambard*, IX (1997), p. 83-103. Un article important a GUDIOL I CUNILL, J., "Les Veròniques, I", *Vell i Nou*, Barcelona, 1921, II, 13, p. 1-11.

⁴⁷ RUIZ I QUESADA, F., "Antoni Oliva (?) i Miquel Alcanyís I. Reliquiari de la columna", *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 171-174. A l'inventari dels béns de Brunilda, filla de Bernat Benet, peleter, fet el 28 d'abril de 1416, figura una taula amb la Verònica de la Mare de Déu i la Passió de Crist. Vegeu MIQUEL JUAN, M., "¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede!"». La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales", *Anuario de Historia de la Iglesia*, XXII (2013), p. 291-315.

⁴⁸ SARALEGUI, L. DE, *El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos*, València, 1954, p. 73 i GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. "Parvulus puer in annuntiatione virginis. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación", *Espacio, Tiempo y Forma*, Sèrie VII, 9 (1996), p. 11-51. La

final del trànsit terrenal del Salvador, el qual i associat a la Creu, com és el cas del Calvari del retaule de Sant Antoni Abat de Vilanova de Sixena (Osca), evidencia, en una única imatge, el projecte cristològic de Déu Pare.⁴⁹ Molts dels retaules valencians i mallorquins, i també alguns de catalans, van assolir un programa iconogràfic en què la representació de l'Anunciació es desdobra en dues taules que acompanyen la representació del Calvari i, en ocasions, inclou també la Dormició de la Mare de Déu.⁵⁰

Pel que fa al presumpte vincle de l'ostensori amb Valldecris, va ingressar al Museu de Belles Arts de València pel Servicio Militar de Recuperación, l'any 1939, i va ser Saralegui qui va apuntar per primera vegada que, tal vegada, la pintura procedís de la cartoixa d'Altura, a partir d'unes investigacions de Pérez Martín.⁵¹ Saralegui es referia a l'*Historia de la fundación de la Real Cartuja de Vall de Cristo* de fra Joaquín Vivas i fra Francisco Bonet, on s'informa que a la capella de Sant Martí hi havia una Verònica de la Mare de Déu: "Digno de ponerse en la memoria las extraordinarias y magnificas reliquias que se veneran en nuestro relicario por ser desde nuestros reyes fundadores. Primeramente se venera en el, el altar portátil de nuestro Rey Don Martín, que es de la alzada de un palmo y medio y de la altitud lo mismo poco más o menos, y en el está pintada en tabla una Ymagen de Nuestra Señora María Santísima primorosamente de quien era devotísimo nuestro rey, copia de la que pintó san Lucas, que se venera en Roma, y las puertecitas que le cierran por el interior están cubiertas de reliquias de algunos santos apóstoles, mártires y confesores, adornadas con varcas, florecitas de oro y plata. En el mismo relicario se venera una de las espinas de la Corona de Cristo nuestro Redentor, que se demuestra rubricada con su preciosísima sangre, y también un cabello de María Santísima en la corona de su santa Ymagen de plata dentro de un relicarito grabado en la misma; un pedacito de la vara de Moisés prodigiosa y otro de la

incidència d'Eiximenis i els franciscans a la diòcesi de Sogorb-Albarrasí va ser molt forta, amb la irrupció primerenca dels framenors observants a Xelva, per exemple, com també ho va ser el vincle entre aquest religiós i la cartoixa de Valldecris. En una lletra dirigida per Francesc Eiximenis a l'infant Martí, de data 15 de juliol de 1392, el religiós li diu: "Siatz cert, seyor, que oracions de santas personas vos sostenen e us han dada honor, en especial ma pens en les dels frares de la Val de Jhesucrist, e puy les dels frares de Sent Francesch los quals avetz oblidatz de totz punts, Deu vos ho perdo. dich vos en veritat que en aquest convent sa fa tot jorn special oració per vos e per lo senyor rey vostro fill e per vostra expedició, regiment, vida e salvació, e es lo convent pobra car no avem rendas, e donchs, senyor tramatets al convent qualque poch de forment o uns deu o vint florins... Item, seyor, lo mester que us convertatz un poch à sent Francesch, que no l laxetz de totz punts; ab poch mesió porietz fer una casa a Sogorb, per que, seyor, placie us que le y fasatz." Vegeu RUBIÓ I LLUCH, A., *Documents per a l'història de la cultura mig-aval catalana*, 2 vol., Barcelona, 1908-1921, II, p. 399-403, doc. IX.

⁴⁹ Tradicionalment relacionat amb Montsó, l'emplaçament original d'aquest retaule, conservat al Museu de Lleida: diocesà i comarcal, ha estat donat a conèixer a BERLABÉ JOVÉ, C., *El Museu diocesà de Lleida. La seva legitimitat i la legitimitat del seu patrimoni artístic*, Lleida, 2009.

⁵⁰ Traslladat als compartiments principals i en clau mariana, un conjunt pictòric que evidenciava aquesta síntesi fou el retaule major de l'església parroquial de Peralta de la Sal. Vegeu RUIZ I QUESADA, F. & VELASCO GONZÁLEZ, A., "El retaule de Peralta de la Sal (Osca), una obra desconeguda de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 7 (04/2013), <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/90-retrotabulum-7> (link actiu a l'octubre de 2013)

⁵¹ "Aunque sin poder asegurarlo, ni mucho menos, pues son demasiado imprecisas las referencias entreoídas, no me sorprendería si resultase ser de Valdecristo (para donde consta documentalmente que trabajó Nicolau), en cuyo relicario incluye una, esa, u otra) la "Crónica" manuscrita que halló el benemérito Sr. Pérez Martín, aludida en [PÉREZ MARTÍN, J. M., "Addenda a Pintores valencianos medievales y modernos", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, vol XII, 36 (1936), p. 253-259]. Vegeu SARALEGUI, L. DE, "De iconografía medieval", *Arte Español*, XV (1944), p. 49-65. Al respecte, Pérez Martín comenta: "Concretamos nuestra finalidad en dar a luz las notas que, en la lectura de una crónica inédita escrita por el moneje converso Fr. Joaquín Vivas en el año 1658, continuada más tarde por otro monje converso apellidado Fr. Francisco Bonet, en 1790, en la que se refieren hechos, efemérides, privilegios, obras y vicisitudes relativos al desaparecido Monasterio..."

de Araon que floreció e hizo almendras; un grande pedazo de Lignum crucis que forma una santa Cruz e igualmente se conservan tres varas de los capitanes de la tribu de Ysrael, que todas por ser dignas de eterna memoria se hace mérito; dejando en silencio otras muchas santas reliquias que autenticadas se veneran en este santo relicario a que me remito y se demuestran en él."⁵²

En aquesta descripció hi ha diversos aspectes que no s'adiuen amb la Verònica valenciana. En primer lloc, els cronistes assabenten que la *vera effigies* tenia portes, les quals i en ser obert el tríptic mostraven una quantitat important de relíquies, mentre que el marc de la de València, que sempre ha semblat original per a la crítica, correspon a la tipologia d'ostensori —doncs és similar, més luxós, al de la Verònica de Tortosa—, amb la particularitat que no palesa cap rastre de frontisses i, a més a més, era pedicular.⁵³ En segon lloc, també parlen de la corona de la "santa Ymagen de plata" la qual, a banda de la seva desaparició, no ha deixat cap senyal a la pintura del Museu de Belles Arts de València. Finalment, en cap moment els cronistes diuen que la pintura fos bifaç.

També s'ha dit que del monestir d'Altura havia passat a Sogorb i més tard a una col·lecció particular de València, però en realitat les notícies d'ambdós ostensorsis, el de Valldecríst i el conservat a València, han estat solapades. Pel que fa al de la cartoixa, que rastrejava José Maria Pérez Martín, sí que va tenir aquest itinerari, però de la taula bifaç del Museu de Belles Arts de València només sabem que va ingressar per lliurament del Servicio Militar de Recuperación.⁵⁴ La fortuna crítica de l'obra la va iniciar Saralegui, l'any 1944: "Aunque sin poder asegurarlo, ni mucho menos, pues son demasiado imprecisas las referencias entreoídas, no me sorprendería si resultase ser de Valdecristo" i, sense cap més aportació documental, ara sovint s'afirma que procedeix d'aquesta cartoixa.

L'única referència —l'època dels cent florins lliurats a Pere Nicolau, l'any 1403—, és la que va influir a Saralegui, a l'hora de plantejar aquest supòsit, i és la que continua influïnt a bona part de la crítica. El document de Pere Nicolau informa de set taules i la Santa Faç de Maria resulta ser que era un ostensori amb peu de fusta. També s'ha comentat que va ser lliurada pel rei Martí a la cartoixa de Valldecríst amb motiu de la consagració de l'església primitiva d'aquest cenobi (1401), datació que avança l'obra uns quants anys i canvia l'autoria de Gonçal Peris per la de Pere Nicolau. A la descripció de Vivas i Bonet s'indica que la imatge era "copia de la que pintó san Lucas, que se venera en Roma" i nosaltres ens preguntem: és creïble que el rei Martí fos el comitent d'una verònica, bellíssima, però tan allunyada de la que va ser, documentalment, el seu referent marià? L'estima que Martí l'Humà va tenir cap a la Verònica que es custodiava a la capella reial de Barcelona, dipositada a la catedral de València en data 18 de març

⁵² SERRA DESFILIS, A., & MIQUEL JUAN, M., "La capilla de San Martín en la Cartuja de Valldecríst: construcción, devoción y magnificencia", *Ars longa: cuadernos de arte*, 18 (2009), p. 79-80. La informació relativa a la Verònica procedeix a la cita de Pérez Martín de Vivas, relativa a la crònica de fra Joaquín Vivas i Francisco Bonet, *Historia de la fundación de la Real Cartuja de Vall de Cristo por Pedro IV, Juan el II y Martín el I Humano recopilada de los anales, libros de privilegios, por F. Joaquín Vivas, religioso de la misma cartuja*, copia de manuscrito confeccionado entre 1658 y 1790 (Ms. València, Biblioteca Valenciana, 246, fol. 145-146).

⁵³ La Verònica que cercava Pérez Martín: "estaba en custodia, como ésta (la del Museu de Belles Arts de València), con pie." SARALEGUI, L. DE, *El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas 1ª y 2ª de Primitivos Valencianos*, València, 1954.

⁵⁴ "Sólo sé que mi llorado amigo rastreaba huellas de la que hace años emigrara de Segorbe y suponía de aquella Cartuja, pasando a propiedad particular en Valencia. Debió de haber muchas, según revela el documento que transcribió S. Sivera en sus "Pintores medievales" al tratar del valenciano Juan Vicent, y las que Llorente citó en su "Valencia" (I, 443), más las que figuraron en las Exposiciones de "Lo Rat Penat" (1908) y Nacional de Valencia (1910), ahora en ignorado paradero." Vegeu SARALEGUI, L. DE, "De iconografía medieval", *Arte Español*, XV (1944), p. 49-65.

de l'any 1437, resta avalada per la documentació i ha estat motiu de diversos estudis.⁵⁵ A l'inventari redactat en aquest acte consta la verònica "de la sagrada verge Maria laqual Sent Lluç obra de les seues mans..."⁵⁶



Verònica de la Mare de Déu. Catedral de València

Verònica de la Mare de Déu. Catedral de Tortosa (Tarragona)

Llenç de la Mare de Déu i el Nen. Església de Nostra Senyora, Tobed (Saragossa)

La *vera effigies* de la capella reial de Barcelona ja havia estat a València anteriorment, atès que sovint acompanyava al monarca en el decurs dels seus viatges pel Regne, i, associada al valor de relíquia, era considerada un retrat real de Maria.⁵⁷ La seva singularitat va promoure que fos la mostra de una gran quantitat d'ostensoris, com els de Tortosa o Vic, per exemple,⁵⁸ devoció que coincideix amb la pintura que li va regalar

⁵⁵ Els reliquiari i relíquies, entre les quals també hi era la Longitud de Crist o *Salvator mundi* de la seu valenciana, procedien de la capella reial de Barcelona, on havien estat atresorades per Pere el Cerimoniós, Joan el Caçador i, molt especialment, Martí l'Humà. Quant a la sarja de la Longitud de Crist, vegeu RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "Salvador Mundi", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 210-213. Al gran estudi de les veròniques dut a terme per GUDIOL I CUNILL, J., "Les Veròniques, I", *Vell i Nou*, Barcelona, 1921, II, 13, p. 1-11, s'han d'afegir SALAS BOSCH, X. DE, "Una obra de Bartomeu Coscollà, argenter. La Verònica de la Verge a la catedral de València", *Analecta Sacra Tarraconensia*, XII (1936), p. 425-439; CRISPÍ I CANTÓN, M., "La verònica de Madona Santa Maria i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà", *Locus Amoenus*, 2 (1996), p. 85-101 i CRISPÍ I CANTÓN, M., "La difusió de les "Veròniques» de la Mare de Déu", *Lambard*, IX (1997), p. 83-103. Espanyol és l'única estudiosa que mostra dubtes a l'hora de identificar la Verònica de la catedral de València amb la del rei Martí. Vegeu ESPAÑOL BERTRAN, F., "Relicario de la Verónica de la Virgen, c. 1398?", a Mauro Natale (com.), *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid, 2001, p. 149-152.

⁵⁶ El dia 16 de març de 1416, poc abans de morir, Ferran d'Antequera la va demanar a Barcelona. Pel que fa a la bibliografia de l'ostensori del rei Martí, vegeu CRISPÍ I CANTÓN, M., "La verònica de Madona Santa Maria i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà", *Locus Amoenus*, 2 (1996), p. 85-101.

⁵⁷ Així consta l'any 1402. Vegeu CRISPÍ I CANTÓN, M., "La verònica de Madona Santa Maria i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà", *Locus Amoenus*, 2 (1996), p. 85-101.

⁵⁸ BACCI, M., *Il pennello dell'Evangelista. Storie delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa, 1998, p. 327-328 i ESPAÑOL BERTRAN, F., "Relicario de la Verónica de la Virgen, c. 1398?", a Mauro Natale (com.), *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid, 2001, p. 149-152. Francesca

Carles VI de França i que ell va donar a l'església de Nostra Senyora de Tobed el 1400, ja que ambdues segueixen un model força proper, pel que fa a les faccions de Maria.⁵⁹

La veneració a la Verònica de Maria, i també a la de Crist, fou molt singular en el decurs del segle del gòtic i tots els temples religiosos de la Corona d'Aragó custodiaven una o fins i tot dues, dins els seus tresors.⁶⁰ A més a més i arran dels inventaris, sabem que també varen formar part dels oratoris particulars.⁶¹ Malauradament, han estat moltes les que van desaparèixer.

Amb tot, no neguem la possible adscripció de l'ostensori a Valldecríst, però evidenciem que l'associació dista molt de ser clara i qüestionem la seva vinculació a Martí l'Humà així com l'atribució a Pere Nicolau, ja que per a nosaltres, i la majoria d'autors, va ser duta a terme per Gonçal Peris, anys més tard.⁶²

El retaule portàtil de Martí l'Humà o dels set Goigs de Pere Nicolau

Anteriorment, ja hem comentat diversos aspectes relatius a la Verònica de Martí l'Humà, amb portes i amb un bon nombre de relíquies així com elements decoratius d'or i plata, i és en aquest punt que volem incorporar la descripció del retaule portàtil de Martí l'Humà a Valldecríst que va fer Rafael Martí de Vicià, el 1563. Aquest gran historiador i cronista valencià, que va considerar Valldecríst la més bella de les cartoixes espanyoles, comenta: "En esta sancta iglesia, por haver sido fundada por reyes, ay muchas reliquias de sanctos, de algunas de las quales que con mis propios ojos las he visto, haré mención. Nueve cabeças enteras de sanctas de las onze mil vírgines, y en cada una de ellas un título de nombre; muchos huessos de santa Sophia... un retablo portàtil del rey don Martín de siete pieças iguales, que con sus gonzes se juntan por lados, y en cada pieça figurado uno de los siete gozos de nuestra Señora, y por todo el retablo, en trenta y dos apartamientos o células, muchas reliquias de santos."⁶³

A banda que les pintures fossin o no el retaule portàtil del rei Martí, la descripció de Martí de Vicià aclareix dues qüestions.⁶⁴ La primera és que la Verònica i el retaule portàtil són dues obres diferents. De fet i en relació amb les obres d'art de la cartoixa, inventariades l'any 1835 arran de la desamortització de Mendizàbal, hi figuren ambdues: "La Santa Espina con relicario de plata", tot coincidint amb la que hi era a la Verònica coronada amb la garlanda d'argent i estava decorada amb flors or i plata: "En el mismo relicario se venera una de las espinas de la Corona de Cristo nuestro

Español la relaciona amb les Madonnas de Sant Domenico e Sisto, Santa Maria del Rosario a Monte Mario, Santa Maria in Via Lata, la de l'església dels sants Bonifaci i Alessio i Santa Maria in Campo Marzio.

⁵⁹ CONDOR ABANTO, L., "La iglesia de Santa María de Tobed", *Cuadernos de Aragón*, 45 (2010).

⁶⁰ Pel que fa a la de València, vegeu ESPAÑOL BERTRAN, F., "Relicario de la Verónica de la Virgen, c. 1398?", a Mauro Natale (com.), *El Renacimiento Mediterráneo*, Madrid, 2001, p. 149-152.

⁶¹ GARCÍA MARSILLA, J.V., "Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV", *Recerques*, 43 (2001) 163-194.

⁶² En aquest sentit, darrerament s'ha posat de relleu la semblança entre la Verònica del Museu de Belles Arts de València i el baix relleu de la Mare de Déu de la Cova Santa. Vegeu PLANILLO PORTOLÉS, J.A., "La cueva santa ¿iniciación, implantación o adaptación de un culto?", *Cuadernos de Valldecríst*, 4(09/2011). Tot i això, cal ponderar que el model de verònica pintat per Gonçal Peris va gaudir de molt èxit arreu del Regne de València i fins i tot va ser reproduïda a Lleida.

⁶³ IBORRA, J., *Libro tercero de la Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia y de su reino, de Martí de Vicià*, València, 2002, p. 179.

⁶⁴ Un exemple de retaule portàtil fou el de la Mare de Déu, sant Joan evangelista i sant Antoni, sol·licitat, dins un cofre, per l'infant Martí al sotalcalde de Sogorb, el 23 d'abril de 1389. Vegeu MADURELL I MARIMON, J. M., "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X (1952), doc. 800, p. 317.

Redentor" i, a més a més, l'"altar portàtil del Rey D. Martín."⁶⁵ Quant a la segona qüestió i atès que Viciana parla del rei Martí i de set taules amb els Goigs de la Mare de Déu, el mateix número i tema que les pintures que Pere Nicolau va cobrar per a la cartoixa, és força evident que descriu l'encàrrec que el monarca va abonar a l'artista català, l'any 1403. Pel que fa a aquest retaule i segons la nostra opinió, la descripció feta per Viciana remet a tres taules que es conserven al Museo de Bellas Artes de Saragossa, amb l'escena de l'Anunciació, i a la col·lecció John G. Johnson del Philadelphia Museum of Art, amb el Naixement i la Dormició-Assumpció de la Mare de Déu. Diem això, perquè la temàtica és la dels set Goigs de Maria, per la singularitat tipològica de l'obra, per l'època en què va ser dut a terme, per l'elevadíssima qualitat artística de les pintures, pròpia d'un encàrrec reial, pels compartiments de relíquies que hi havia en tot el retaule i perquè hi havia "trenta y dos apartamientos o células" amb moltes relíquies de sants.

El conjunt pictòric del rei Martí constava de set taules separades, engalzades lateralment, tipologia que degué propiciar la pèrdua de les quatre pintures que manquen, com així va passar amb els reliquiariis que envoltaven lateralment les pintures del Philadelphia Museum of Art. Tot i que l'"altar portàtil del Rey D. Martín" figura a l'apartat de relíquies de la relació d'obres d'art que van ser inventariades el 1835, arran de la desamortització de Mendizàbal, actualment només tenim notícia de tres taules i dues franges de reliquiariis. Es tracta d'una obra magnífica, de la qual seria impossible saber la procedència si no fos per la descripció de Viciana, l'època signada per Pere Nicolau així com les obres que s'han salvat, vinculades als reliquiariis. La pintura de l'Anunciació, l'única que es conserva amb els reliquiariis, va ingressar al Museo de Bellas Artes de Saragossa el 1941, pel Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, procedent d'un dipòsit a la Puebla de Castro (Osca).⁶⁶ Malgrat que no sabem on va ser retinguda, la desamortització de Mendizàbal degué propiciar la dispersió del conjunt pictòric cartoixà, atès que dues de les pintures ja eren custodiades a la Johnson Collection de Filadèlfia, el 1900. Uns anys més tard i juntament amb altres obres d'art, moltes d'elles italianes, van ser donades per John G. Johnson al Philadelphia Museum of Art, el 1917.⁶⁷

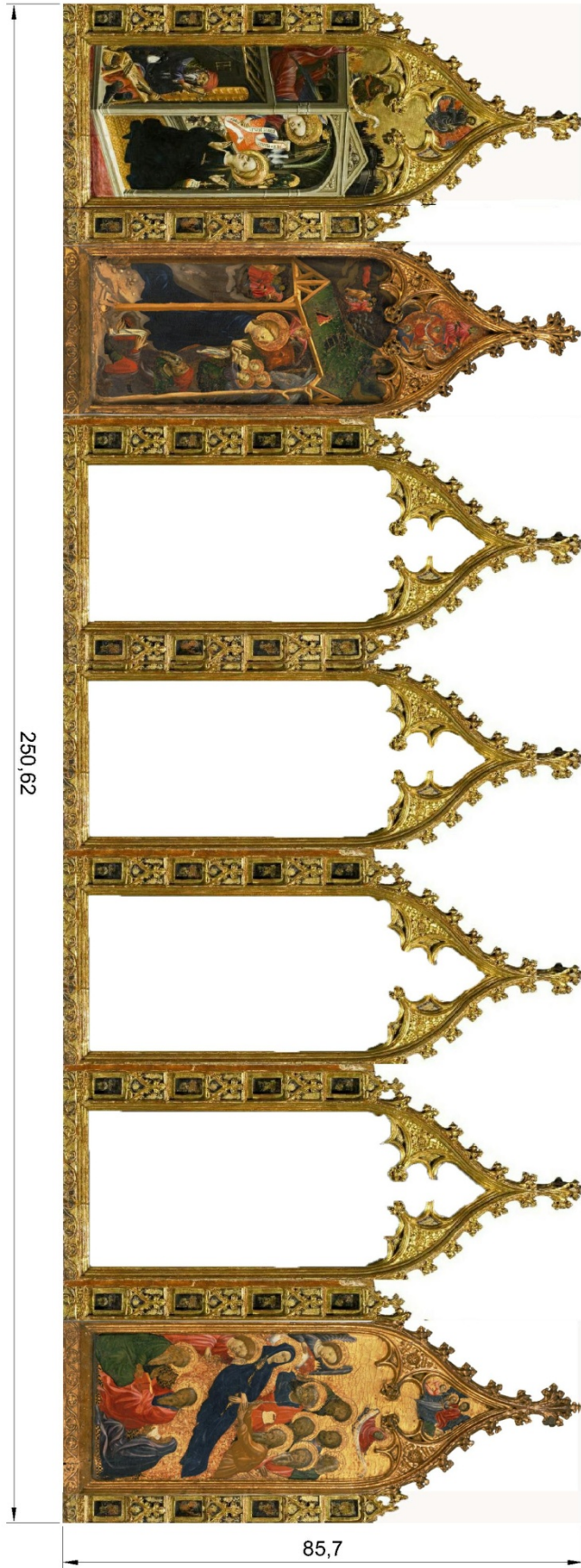
Deixant de moment a un costat el tema de l'autoria, el retaule que descriu Viciana fa comprensible el perquè a l'època dels cent florins que va rebre Pere Nicolau s'esmentin les set taules amb la representació dels set Goigs de Maria, però que no es faci cap al·lusió a la seva estructura retaulística. La de l'Anunciació apareix envoltada de vuit petits casalicis, ja identificats per Ch. R. Post com a reliquiariis, els quals són cabdals a l'hora de reconèixer el retaule del rei Martí, ja que si tenim en compte les altres sis taules, sumen 32, tot coincidint amb els descrits per Viciana, segons la hipòtesi de reconstrucció de l'obra que ara donem a conèixer.⁶⁸

⁶⁵ VIDAL PRADES, E. D., "La desamortización y los bienes muebles de la cartuja de Vall de Crist", *La cartuja de Valldecris (1405-2005). VI centenario del inicio de la obra mayor*, Sogorb, 2008, p. 361.

⁶⁶ També van ingressar dues taules del retaule de la Mare de Déu d'Alpuente, vila que a l'igual que Valldecris havia format part de la diòcesi de Sogorb-Albarrasí. Vegeu LACARRA DUCAY, M.C., "Una tabla de Marzal de Sax en el Museo Provincial de Zaragoza", *Suma de estudios en Homenaje al doctor Canellas*, Saragossa, 1969, p. 665-670.

⁶⁷ STREHLKE, C. B.: *Italian Paintings 1250-1450*, in *The John G. Johnson Collection and The Philadelphia Museum of Art*, Filadèlfia, 2004.

⁶⁸ POST, CH. R., *The schools of Aragon and Navarre in the early renaissance (A History of Spanish Painting*, vol. XIII), Cambridge (Massachusetts), 1966, p. 303. Quant a aquesta hipòtesi, la presència dels reliquiariis a l'entorn de les taules de Saragossa-Filadèlfia ja ha estat proposada per Matilde Miquel i Amadeo Serra Desfilis, tot i reproduint el suggeriment de trític ja plantejat per Post. Vegeu MIQUEL JUAN, M., & SERRA DESFILIS, A., "Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400", *Artigrama*, 26 (2011), fig. p. 378.



"Lo primer goig que Vós, Verge, agües
fo quant l'àngel Gabriel, missatger,
a Vós vengué de part del Creador;
dix: "Concebrets Jhesu-Christ salvador."



Pere Nicolau. Anunciació.
Museo de Bellas Artes,
Saragossa



Pere Nicolau. Anunciació (detall).
Museo de Bellas Artes, Saragossa

Les taules de Filadèlfia van ser comentades per primera vegada per Mayer i poc després per Post, l'any 1930, qui, el 1966, també va donar a conèixer la pintura de l'Anunciació de Saragossa.⁶⁹ L'eminent professor les va atribuir a Marçal de Sax i opinà que van poder formar part d'un tríptic centrat per la Salutació i amb les pintures de Filadèlfia als costats. Tanmateix i arran de l'associació que tot just hem comentat, el conjunt fou de set taules dedicades als Goigs, de les quals la primera seria la de la Salutació de l'àngel a Maria, seguida del Naixement, l'Adoració dels Reis, la Resurrecció, l'Ascensió, la Pentecosta, aquestes quatre darreres desaparegudes, i la Dormició-Assumpció de la Mare de Déu.⁷⁰

Pel que fa a l'Anunciació, és una obra mestra —tant per la delicadesa de l'escena com per la seva bellesa— en què Maria, amb les mans alçades, assumeix el disseny diví anunciat per l'arcàngel. Apareix dins una cambra-temple, d'estructura gòtica, inundada pels set rajos de llum emesos per Déu Pare des del cel, entre els quals hi ha el Colom de l'Esperit Sant i, de nou, la figura del Nen amb la Creu. A l'estança contigua i amb la porta tancada, apareix sant Josep, amb la barba blanca i fent feines de fuster a la claror d'una llum d'oli. Amunt, al costat de la representació de la Jerusalem emmuralla, dos profetes corroboren que el programa de Déu ja havia estat anunciat. El primer, sense cap atribut personal, és dins el frontis de la casa de Maria i l'altre és Isaïes, amb un filacteri a les mans i la llegenda: "Ecce Virgo concipiet in utero" (Is 7:14).

A l'entorn de la Mare de Déu apareix una espelma i el llibre obert, amb el text "Ecce ancilla domini [fiat mihi secundum verbum tuum]", "Sóc l'esclava del Senyor: que es compleixin en mi les teves paraules" (Lc 1:38). Pel que fa a l'espelma, Panofsky destaca la simbologia mariana del candeler que porta l'espelma encesa, " (...) (a la façó dont une mère porte son enfant), est égalment un symbole familier de la Vierge: Ipsa enim est candelabrum et ipsa est lucerna... Christus, Mariae filius, est candela accensa."⁷¹

⁶⁹ Vegeu MAYER, A. L., *La pintura española*, Madrid, 1928, p. 55; POST, CH. R., *The Italo-gothic and international styles (A History of Spanish Painting*, vol. III), Cambridge (Massachusetts), 1930, p. 66, fig. 272 i *The schools of Aragon and Navarre in the early renaissance (A History of Spanish Painting*, vol. XIII), Cambridge (Massachusetts), 1966, p. 303, fig. 119.

⁷⁰ Pel que fa als Goigs de Maria, un gran treball a VICENS I SOLER, M.T., *El cicle de la mort i glorificació de la Verge a la plàstica catalana medieval*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1995; "Els goigs marians: un programa iconogràfic del gòtic català", *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7 (2003), p. 25-50

⁷¹ Vegeu PANOFSKY, E., *Les primitifs flamands*, París, 1992, p. 267. A més a més i dins el programa de Salvació que marca la Creu, tal vegada també s'hauria de tenir present la referència a l'arbre del Paradís en l'arbre bifurcat que s'adverteix rere la finestra oberta de la cambra (vegeu la fotografia de la portada). Solució amb precedents coneguts, associats amb la Salutació,



Guerau Gener i Lluís Borrassà.
Retaule major del monestir de Santes Creus
(detall, foto invertida). MNAC, Barcelona
Pere Nicolau. Anunciació (detall).
Museo de Bellas Artes, Saragossa

Malgrat les petites dimensions de l'obra, l'artista no descuida cap detall i atorga un tractament virtuós a tot el conjunt, característic d'un dels grans mestres europeus.⁷² Aspectes icònics com els dits entrecruats de la Mare de Déu, també són presents al retaule major del monestir de Santes Creus, conservat a la catedral de Tarragona, al MNAC i a la Fundació Godia de Barcelona, i va ser incorporat per Lluís Borrassà en diverses de les seves obres. D'altres, com l'estora de palla trenada gaudirà de molt èxit a la pintura de Jaume Ferrer, artista versemblantment format a València.⁷³

Quant al lligam entre l'escena de la Salutació i la Passió de Crist, apuntat abans, la taula de Saragossa manté paral·lels amb altres obres nòrdiques. Només cal recordar el tríptic de Mérode pintat per Robert Campin i conservat al Metropolitan Museum de Nova York, on també es representa sant Josep al seu taller de fuster.⁷⁴ En aquesta obra, en què hi és el Nen amb la Creu a la taula central de l'Anunciació, Albert Châtelet es qüestiona si els estris de fuster poden al·ludir a la mort de Crist a la Creu i Schapiro comenta la ratera que apareix figurada a l'obrador.⁷⁵ Una al·lusió que potser és extensible a la taula de Saragossa, on, a primer terme del banc de sant Josep, destaquen unes tenalles, recordem que són un *Arma Christi*, i un peu de cabra, eines que no són les més característiques d'un fuster i que s'utilitzen per treure claus.

la bifurcació correspondria a l'arbre del Bé i del Mal, l'arbre de la Creu, el qual s'unifica arran de la mort de Crist. Un gran treball a GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. "Parvulus puer in annuntiatione virginis. Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación", *Espacio, Tiempo y Forma*, Sèrie VII, núm. 9 (1996), p. 11-51, vegeu p. 27.

⁷² LACARRA DUCAY, M. C., *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*, Saragossa, 2003, p. 35-37 i GÓMEZ FRECHINA, J., "Marçal de Sas. Anunciación", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, València, 2005, p. 38-41.

⁷³ Aquest aspecte iconogràfic es tracta a RUIZ I QUESADA, F. & VELASCO GONZÁLEZ, A., "El retaule de Peralta de la Sal (Osca), una obra desconeguda de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 7 (04/2013), <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/90-retrotabulum-7> (link actiu a l'octubre de 2013).

⁷⁴ GÓMEZ FRECHINA, J., "Marçal de Sas. Anunciación", *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, València, 2005, p. 38-41.

⁷⁵ Meyer Schapiro interpretà la ratera com a al·lusió directa al sermó *De Ascensione Domini* de Sant Agustí: "Muscipula diaboli, crux Domini", segons la qual la ratera del diable és la creu del Senyor. Vegeu SCHAPIRO, M., "<Muscipula Diaboli>. The Symbolism of the Mérode Altarpiece", *The Art Bulletin*, vol. XXVII, 3 (1945), p. 182-187. Sobre aquesta qüestió a la pintura catalanoaragonesa, vegeu RUIZ I QUESADA, F. & VELASCO GONZÁLEZ, A., "El retaule de Peralta de la Sal (Osca), una obra desconeguda de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 7 (04/2013), <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/90-retrotabulum-7> (link actiu a l'octubre de 2013).

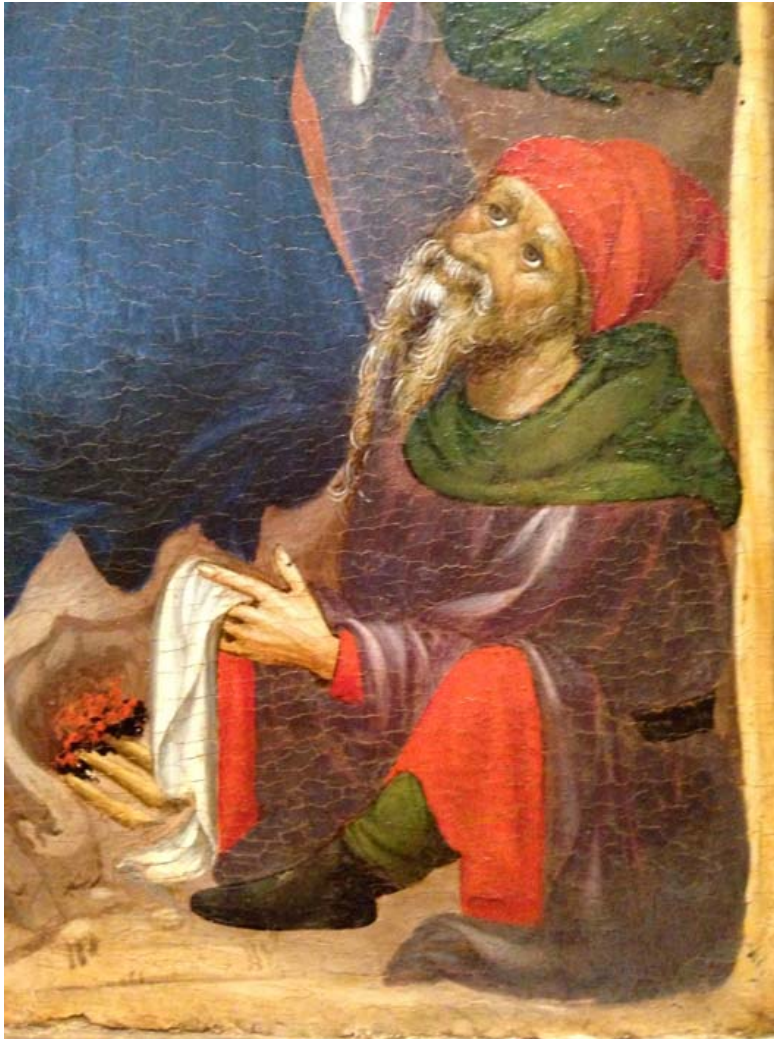
"Lo segon goig fo lo jorn de Nadal,
quant Jhesús nasch del ventre virginal
e Vós, Verge, agués perfecció
que infants sense corrupció."

27



**Pere Nicolau. Naixement (abans de
la restauració de l'obra)
Philadelphia Museum of Art**

A la primera de les pintures de Filadèlfia, la del Naixement, figura l'estable que empara a la Sagrada Família, amb la tradicional presència del bou i la mula. Dos àngels sustenten el Nounat davant Maria agenollada i en oració cap al seu Fill, d'acord amb les *Revelacions* de Santa Brígida de Suècia.⁷⁶ Mentre, sant Josep eixuga un bolquer i aixeca un altre per resguardar el cos nu de l'Infant.⁷⁷ L'escena és presenciada pels pastors, els quals, prèviament, havien conegut la notícia gràcies a l'anunci de dos àngels. Aquesta escena apareix representada a la part superior de la pintura, sota el profeta Isaïes amb un filacteri i la llegenda: "Puer natus est nobis" (Is. 9:6).



Pere Nicolau. Naixement (detall)
Philadelphia Museum of Art

⁷⁶ Una imatge similar, ja que reproduïx també les *Revelacions* de Santa Brígida de Suècia, la varem tractar a l'anterior número d'aquesta revista. Vegeu RUIZ I QUESADA, F. & VELASCO GONZÁLEZ, A., "El retaule de Peralta de la Sal (Osca), una obra desconeguda de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 7 (04/2013), <http://www.ruizquesada.com/index.php/ca/retrotabulum/90-retrotabulum-7> (link actiu a l'octubre de 2013). Pel que fa a aquest tema, MATA, S., "La huella de las <Revelaciones> de Santa Brígida de Suecia (1302-1373), en la pintura gòtica tarraconense", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 102 (2008), p. 399-412.

⁷⁷ També en el número anterior de *Retrotabulum* varem parlar de la iconografia de la llevadora aixugant el bolquer del Nen Jesús, vegeu RUIZ I QUESADA, F. & VELASCO GONZÁLEZ, A., "El retaule de Peralta...", *cit. supra*.



"Lo setè goig fo complit de tots béns,
tots los altres foren ab est ensemps,
quant vostre cors, ab molt gran claradat,
fo alt als cels ab Jhesús col·locat."

29

**Pere Nicolau. Dormició (abans
de la restauració de l'obra)
Philadelphia Museum of Art**

A la darrera de les pintures, la de la Dormició i Assumpció de l'ànima de la Verge al cel, Maria ja en un llit, representat obliquament, envoltada dels onze apòstols i l'àngel que custodia la capçalera del tàlem. La Mare de Déu descansa sobre el ric teixit que el seu Fill li havia enviat i s'aferma a la *palma mortis* del Paradís que li va ser lliurada per l'arcàngel, en anunciar-li el seu proper traspàs.⁷⁸ Amb l'excepció de sant Joan i del deixeble de Crist que diposita l'espelma encesa a la mà de la Verge, la resta apareixen reunits de tres en tres. Els membres del primer grup, abatuts, són representats als peus del llit, mentre llegeixen les sagrades escriptures. A l'altra banda del tàlem, tres apòstols més, de mirada trista, contemplen el traspàs de Maria. Entre ells destaca sant Pere, que actua d'oficiant, amb el salpasser i el perolet d'aigua beneïda. Una cerimònia vinculada amb els ritus d'ofrenes i purificació, amb els quals també està relacionat l'encenser que bufa sant Joan evangelista. Darrere d'aquest col·lectiu, els tres apòstols restants semblen embadalits per la marxa de la Mare de Déu. Gràcies a aquesta disposició, l'artista dissipa l'aglomeració dels personatges, condicionada per l'estretor del suport pictòric, i atorga profunditat a l'escena.



Pere Nicolau. Dormició (detall). Philadelphia Museum of Art

El viatge de l'ànima materna als braços del seu Fill és representat al cim de la pintura, envoltats d'una glòria d'àngels, per damunt d'un altre profeta que mostra el filacteri i una llegenda, molt perduda, que podria ser del profeta Jeremies: "Novum fecit Dominus super terram: femina circumdabit viru" "El Senyor fa sorgir una cosa nova en aquest món: la muller que festeja el seu marit" (Jr 31,22).

⁷⁸ En diversos apòcrifs s'esmenta que els llençols sobre els quals va reposar Maria en el moment de la seva mort van ser enviats per Déu: "Pues no es posible que una ropa de este mundo toque su cuerpo, ya que ha sido morada del Hijo amado del Padre que soy yo" (*Homilia d'Evodî*).

El revers de les set taules del políptic marià del rei Martí també va ser decorat amb motius estilitzats que remetien a l'ús freqüent de models tèxtils en moltes de les composicions del gòtic internacional.⁷⁹ La gran acollida de Pere Nicolau i Marçal de Sax a València va tenir com a company al fuster Vicent Serra, mestre que va gaudir d'èxit tant pel seu mestratge com per la sàvia creació d'un nou tipus de retaule, a l'entorn del canvi de segle.⁸⁰ Autor de la fusteria i arquitectura del retaule de la confraria de Sant Jaume de la catedral de València, obra mestra que va ser pintada per Nicolau i Sax, és versemblant que Serra fos el creador del delicat treball de fusteria de les taules de la cartoixa, per la seva bellesa i atès que va ser un encàrrec reial.⁸¹

Finalment i pel que fa a l'autoria, les tres pintures conservades han estat atribuïdes a Marçal de Sax i també a Miquel Alcanyís, adscripció aquesta darrera amb la que figura actualment al Philadelphia Museum of Art.

Una època signada per Pere Nicolau i la cultura figurativa del políptic de Martí l'Humà

D'acord amb la referència de la Reial cancelleria, de data 10 de maig de 1403, i l'època signada per Pere Nicolau a Francesc Martorell, rector de Puçol, sabem que l'artista va dur a terme set taules amb la representació dels Goigs de Maria, per encàrrec del rei Martí. Tanmateix i com ja hem comentat, fins ara aquest abonament ha estat vinculat, per una part de la crítica, a la suposada Verònica de Valldecris. Un ostensori que evidencia la mà d'un altre artista: Gonçal Peris.

El punt de trobada més evident de l'art de Pere Nicolau respecte al de Gonçal Peris es centra en el retaule de Sarrión (Terol) —que amb l'excepció de la taula central, destruïda a la guerra civil, es conserva al Museu de Belles Arts de València—. Obra contractada al creador català l'any 1404, altres retaules, com els d'Albentosa, Cruz de Moya i també els de la col·lecció Gualino de Torí i d'El Burgo de Osma, mostren importants deutes respecte al conjunt de Terol.⁸² La problemàtica que encercla el fet

⁷⁹ GÓMEZ FRECHINA, J., "Anunciación", La *Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememoración de un centenario*, València, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2009, p. 86-87 i GÓMEZ FRECHINA, J., "Modelos textiles en la pintura valenciana (ca. 1390-1440): importancia y significación", *El retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio*, Valencia, Museo de Belles Arts, València, 2004, p. 73-83.

⁸⁰ Pel que fa al retaule valencià, vegeu SERRA DESFILIS, A., & MIQUEL JUAN, M., "La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos", *Archivo de Arte Valenciano*, XCI (2010), p. 13-37. Quant als canvis tipològics del retaule a la Corona d'Aragó, a l'entorn del 400, vegeu RUIZ QUESADA, F., "L'evolució del retaule", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 40-47.

⁸¹ En la contractació del conjunt pictòric de Sant Joan Baptista de Terol, Gil Sánchez de les Vaques, en representació de Francés de Villaespesa, exigeix que el moble "*sia lo pus bell e pus bé acabat de fusta que algun altre retaule de València*" i fa referència a Vicent Serra quan exigeix les condicions del suport i dels elements de talla: "*e fer serrar e fer obrar de fusta an Serra o aquell qui ha obrat lo retaule de la dita església de Senta Creu, e que sia punt a punt obrat de fusta segons aquell de fullaces e de totes coses necessàries al dit retaule.*" Quant a Francés de Villaespesa com a comitent del retaule de Terol, pintat per Pere Nicolau, vegeu RUIZ QUESADA, F., "Del obispo Sopera a los linajes Pomar y Nadal. Gonçal Peris y los retablos de Puertomingalvo", *Retrotabulum. Estudios d'art medieval* 5 (09/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'octubre de 2013). Pel que fa al retaule valencià, vegeu SERRA DESFILIS, A., & MIQUEL JUAN, M., "La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos", *Archivo de Arte Valenciano*, XCI (2010), p. 13-37.

⁸² El retaule de la Verge de la població d'Albentosa, desaparegut des de la guerra civil, però conegut a través de bones fotografies, va ser estudiat inicialment per Saralegui com a obra de Pere Nicolau o de la seva escola, però el seu estil respon a Gonçal Peris, com ha estat assenyalat

que l'obra documentada de Nicolau es limiti a una única època, relativa a una obra de la qual no s'indica l'advocació, ha donat lloc a dues opinions. La majoria està d'acord que ha de correspondre al retaule major de Sarrión, però José Pitarch és contrari a la vinculació de l'obra amb el document i pensa que el retaule de Sarrión és atribuïble a Gonçal Peris. El problema sorgeix quan aquest estudiós identifica a Pere Nicolau amb l'autor del retaule de l'Ascensió, sant Vicenç i sant Gil de l'església de Sant Joan de l'Hospital de València, conjunt atribuït per la majoria de la crítica a Starnina i Miquel Alcanyís que es conserva al Metropolitan Museum i a la Hispanic Society de Nova York. El vincle entre Pere Nicolau i el retaule de Sant Joan de l'Hospital ve donat perquè en el contracte del retaule de Sant Cosme i sant Damián, sant Miguel, santa Caterina, sant Joan Baptista i sant Blai, així com d'un frontal d'altar dedicat a santa Caterina, —acordats entre Miquel del Miracle, rector de Penàguila, i Pere Nicolau—, diu que: "acabarà axí bé o mellor com lo altar de Sent Johan del Spital."⁸³



Pere Nicolau
Retaule dels set Goigs
de la Mare de Déu
de Sarrión (Terol).
Museu de Belles Arts, València

per José Pitarch. Vegeu SARALEGUI, L. DE, "Pere Nicolau II. Sus obras", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, (1942), p. 100 i JOSÉ I PITARCH, A., "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques", a Llobregat, E. A. & Yvars, J. F. (ed.), *Història de l'art al País Valencià*, I, València, 1986, p. 229. Algunes figures de la predel·la són molt properes, en composició i factura, a les del retaule de santa Úrsula, sant Martí i sant Antoni abat del Museu de Belles Arts de València. Vegeu GÓMEZ FRECHINA, J., *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, València, 2004, p. 92.

⁸³ JOSÉ PITARCH, A., "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques", a Llobregat, E. A. & Yvars, J. F. (ed.), *Història de l'art al País Valencià*, I, (Biblioteca d'Estudis i Investigacions, 10), València, 1986, p. 222 i SANCHÍS SIVERA, J., "Pintores medievales en Valencia", *Archivo de Arte Valenciano*, any XIV (1928), p. 55-56.



Atribuït a Gherardo Starnina i Miquel Alcanyís. Retaule de l'Ascensió, sant Vicenç i sant Gil de l'església de Sant Joan de l'Hospital de València. Metropolitan Museum of Art de Nova York i Hispanic Society de Nova York (en dipòsit al Metropolitan Museum)

Així doncs, no hi ha consens entre la crítica a l'hora d'identificar la pintura de Pere Nicolau i és per això que les tres taules conservades del retaule marià del rei Martí poden donar lloc a diverses lectures, unes més arriscades que d'altres. La més agosarada, però factible, és que l'autor sigui únicament Pere Nicolau i la més conservadora és que l'encàrrec reial fos dibuixat per Marçal de Sax i pintat per Pere Nicolau. Les referències documentals són de l'any 1403 i s'ha dit que el políptic degué ser lliurat amb motiu de la consagració de l'església de Sant Martí, l'any 1401. Aquesta datació coincideix amb un període en què ambdós mestres van treballar junts en diverses ocasions.

Tema brillantment tractat a la tesi doctoral de Carme Llanes i amb el precedent de la presència de Nicolau i Sax en els treballs de pintura a la valenciana Porta de Serrans (1393-195), en què Marçal de Sax només dibuixa i Nicolau pinta i daura, passem al 1399.⁸⁴ El 9 de febrer d'aquest any, ambdós mestres es van comprometre a pintar el retaule de Santa Àgata de la catedral de València i només dos mesos més tard, el 24 d'abril, van signar les capitulacions del retaule de la confraria de Sant Jaume, destinat

⁸⁴ LLANES I DOMINGO, C., *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesi doctoral, Universitat de València, València, 2011, p. 122-124.

també a la seu valentina.⁸⁵ La relació artística i empresarial entre tots dos creadors fou tan estreta que Sanchis Sivera va comentar: “es de notar que muchos documentos venían firmados sólo por dicho Pedro Nicolau, lo cual prueba la confianza que en él tenía Marzal (sin duda su maestro o copartícipe) y, en segundo lugar, por su pericia en la pintura como lo prueban las muchas obras que hizo y terminó.”⁸⁶ Efectivament, en data 23 de juliol de l'any 1399, hi ha constància que Pere Nicolau va signar una àpoca només a nom seu, relativa al retaule de Sant Jaume, quan sabem que va ser una obra duta a terme conjuntament amb Marçal de Sax.⁸⁷

En conseqüència i en aquestes dates, les mateixes en què va ser pintat el políptic, Sax degué atorgar amplis poders a Nicolau i, tal vegada, sigui per això que al rebut dels 100 florins abonats per les taules de Valdecríst només consti Pere Nicolau. El reconeixement cap a tots dos mestres resta avalat, amb escriure, per l'elevadíssima valoració del retaule de la confraria de Sant Jaume, segons ha estat evidenciat per Carme Llanes.⁸⁸



**Marçal de Sax. Dubte de sant Tomàs.
Museu de la catedral de València**

⁸⁵ COMPANY CLIMENT, X. *et al.*, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, València, 2005, p. 476, doc. 901 i doc. 909. Ambdós artistes apareixen documentats al retaule major de Portaceli. Vegeu LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesi doctoral, Universitat de València, València, 2011, p. 155-161.

⁸⁶ SANCHIS SIVERA, J., "Pintores medievales en València", *Estudis Universitaris Catalans*, Barcelona, 1914, p. 30 i LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesi doctoral, Universitat de València, València, 2011, p. 557.

⁸⁷ COMPANY CLIMENT, X. *et al.*, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna I (1238-1400)*, València, 2005, p. 484, doc. 924.

⁸⁸ LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesi doctoral, Universitat de València, València, 2011, p. 224.

A partir de les notícies documentals conegudes, potser Marçal de Sax va poder ser millor dibuixant que pintor, almenys per a una part significativa de la seva potencial clientela, i d'aquí, juntament amb els problemes econòmics que sempre li van perseguir, que puguin néixer moltes de les col·laboracions amb altres artistes, al llarg de la seva esplèndida carrera com a mestre de retaules. La bellesa d'obres com el Dubte de sant Tomàs, superba, potser va semblar extremadament dura i l'alternativa va poder ser la col·laboració amb pintors que van optar per models més amables. Una combinació perfecta que va originar una obra exquisida. L'observació prové de Carme Llanes, encara que l'autora vacil·la entre si és un problema d'especialització o d'edat.⁸⁹



Guerau Gener. Retaule de Sant Bartomeu i santa Elisabet. Catedral de Barcelona

Pel que fa a Miquel Alcanyís, pintor mallorquí que va treballar a València, Barcelona i Mallorca, la datació de les taules marianes impossibilita aquesta autoria, tot i que, evidentment, la seva pintura mostra deutes importants, atès que va treballar amb Marçal de Sax.⁹⁰ La principal prova que anul·la l'opció Alcanyís ve donada per la datació del políptic, l'any 1401, moment en què encara s'estava formant. A més a més, el retaule de sant Bartomeu i santa Elisabet de la catedral de Barcelona, contractat a Guerau Gener l'any 1400, evidencia que els models conreats per l'artista català coincideixen amb els que havia conegut prèviament a València, qüestió aquesta que encara enredereix més la cronologia i, en conseqüència, va en detriment d'Alcanyís com a autor de les taules dels Goigs.

⁸⁹ LLANES I DOMINGO, C., *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesi doctoral, Universitat de València, València, 2011, p.154.

⁹⁰ Respecte a la col·laboració de Miquel Alcanyís en el retaule del Centenar de la Ploma, ja varem demostrar que diverses de les seves obres reproduïen models presents en el conjunt de Londres, qüestió prèviament tractada per Gómez Frechina. Vegeu GÓMEZ FRECHINA, J., "Miquel Alcanyís, en la encrucijada de lo florentino y lo flamenco", *El retablo de San Martín, santa Úrsula y san Antonio*, València, 2004, p. 55-64 i RUIZ I QUESADA, F. "Miquel Alcanyís. Muerte de San Vicente", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 232-237. Una darrera revisió de l'obra a MIQUEL JUAN, M., "El gòtic internacional en la ciudad de Valencia: El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma", *Goya, revista de arte*, 336 (2011), p. 191-213.

El retaule de sant Bartomeu i santa Elisabet de la catedral de Barcelona és un testimoni cabdal per a la comprensió de la pintura de Guerau Gener, tot i la seva deficient conservació i inadequada restauració, i, així mateix, en l'apropament a la cultura figurativa de les taules de Valldecris. La seva singularitat, en què cal destacar-ne la sintonia cap a algunes de les produccions realitzades a València, va ser l'origen d'una proposta brillant de Rosa Alcoy, segons la qual, en la dècada dels anys noranta, l'artista es va establir a València, on devia tenir un primer contacte amb alguns dels grans mestres de retaules actius a la capital del Túria.⁹¹ El 1391, moment en què tenia 22 anys, va signar un compromís i l'anul·lació del contracte d'aprenentatge per dos anys amb Lluís Borrassà. Segons els acords pactats, Borrassà l'havia de mantenir durant aquests dos anys i també li havia d'abonar 22 lliures, 11 per cada any de formació. Aquesta quantitat fa pensar que Guerau ja tenia una experiència com a aprenent de pintor d'uns sis o set anys, la qual cosa li devia permetre dur a terme treballs de més responsabilitat dins l'obrador. Tanmateix, l'anul·lació d'aquest contracte degué promoure el viatge a València, a l'entorn d'aquestes dates, on degué col·laborar en el taller de Marçal de Sax i Pere Nicolau i, així mateix, va haver de conèixer Gonçal Peris.⁹²

Una vegada superada aquesta etapa de perfeccionament, Guerau va tornar de nou a Barcelona, ciutat on apareix documentat el 1399 i on va rebre l'encàrrec del retaule catedralici.⁹³ Tanmateix, pocs anys més tard tornava a ser a la Capital del Túria. Entre

⁹¹ ALCOY PEDRÓS, R., "Guerau Gener i les primeres tendències del Gòtic Internacional català en les arts pictòriques de les catedrals catalanes", *Lambard. Estudis d'art medieval*, VIII (1996), p. 179-213. La primera obra documentada de Guerau Gener és el retaule que li encarregà Bartomeu Bou, vídua de Francesc de Santcliment. Una època del 1401 -signada per Guerau a favor de Jaume Vallirana, del convent del Carme de Barcelona, Jaume Arbós, prevere i beneficiat de la catedral de Barcelona, Francesc Codina, apotecari, Francesc Bofill, mercer, i Guillem Ferrer, de la parròquia de Sant Joan d'Horta, marmessors testamentaris de la comitent-fa saber que el retaule de Sant Bartomeu i Santa Elisabet de la catedral de Barcelona va ser contractat a Guerau Gener un any abans. Francesc de Santcliment, cavaller i senyor d'Alcarràs, la Roca, Montagut i Llardecans, va ser veguer de Barcelona entre el 1360 i el 1363 i devia morir entre el 1383, data en què consta que va comprar al rei Pere III els llocs i viles de Flix i de la Palma, i el 1385, any en què la seva esposa, ja vídua, va promoure la construcció de la capella que s'havia de dedicar als esmentats sants, emplaçada al claustre de la catedral. A l'inici del 1397 Bartomeu Bou havia fet testament i havia disposat fundar el benefici de Sant Bartomeu i Santa Elisabet d'Hongria així com també la construcció del retaule. Vegeu BORAU MORELL, C., *Els promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Barcelona, 2003, p. 504-507.

⁹² En aquest temps, en què consta que el seu pare ja era mort, la situació econòmica de Guerau Gener devia ser força precària. La manca gairebé total de recursos econòmics devia motivar que el 16 de setembre de 1390 rebés 50 sous de Miquel Gombau, marmessor testamentari de Joan de Puig, en concepte d'ajuda per a l'aliment necessari d'un pobre vergonyant. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Guerau Gener", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 84-88.

⁹³ Algunes notícies d'artistes valencians a Barcelona poden estar relacionades amb l'obrador de Guerau Gener, a l'entorn del 1400. L'octubre del 1402 i davant el notari barceloní Tomàs de Bellmunt, el pintor valencià Joan Llätzer va atorgar poders al seu cunyat Bartomeu Avellà, pintor també de València, i a l'esposa d'aquest. El fet que Llätzer atorgués poders a Avellà i que aquest pintor aparegui amb la seva muller a Barcelona, sembla indicar que el primer se'n tornava a València i la possible estada també a Barcelona del matrimoni Avellà. Aquest document potser ens informa del propòsit de Guerau en tornar de València de consolidar un taller a Barcelona -del qual possiblement devien formar part aquests dos pintors valencians, que no van ser mai pintors amb taller propi sinó col·laboradors eficients d'un taller. I alhora del seu fracàs en aquesta temptativa, d'aquí la marxa de Llätzer a València. Avellà també se'n tornà aviat i va ser un dels responsables de la pintura del sostre de la casa de la Ciutat de València, feina en què també van participar Gonçal Peris i Jaume Mateu i de la qual s'han conservat quatre caps de rei que es són al Museu Nacional d'Art de Catalunya (1427). També va confluïr a Barcelona amb Llätzer i Avellà el pintor Joan Santgenís, ja que va actuar com a testimoni dels poders atorgats per Llätzer. Aquest artista va treballar a València al servei del pintor Jaume

finals de l'any 1404 i el mes d'abril de 1405 sembla ser que Pere Torrella contractà dos retaules.⁹⁴ El primer, d'advocació desconeguda, fou pactat amb Marçal de Sax i Joan Peris, pel preu de 30 florins (330 sous), mentre que el segon, dedicat a la Nativitat, l'Epifania i els sants Simó i Judes, va ser escripturat amb Sax, Guerau Gener i Gonçal Peris per 40 lliures (800 sous).⁹⁵



Guerau Gener i Gonçal Peris.
Taula de Sant Domènec.
Museo del Prado, Madrid

Pocs mesos més tard, el 25 de novembre, els pintors Guerau Gener i Gonçal Peris van pactar amb el marmessor de Jaume Prats, antic rector de l'església d'Ontinyent, la confecció d'un retaule dedicat als sants Domènec, Cosme i Damià, destinat a la capella del sant predicador a la catedral de València. El preu es va fixar en 60 lliures i amb data 27 d'abril de 1407 ambdós artistes signaren la liquidació total del retaule. Una taula amb dues filloles que es conserva actualment al Museo del Prado (núm. inv. P3111), en què es representa la figura de sant Domènec i inclou les imatges de santa Maria Magdalena, sant Llorenç, santa Llúcia i sant Vicenç màrtir a les dues filloles dels costats, ha estat vinculada al conjunt dut a terme per Peris i Gener.⁹⁶

Així doncs, gràcies a la documentació i la conservació del retaule de Sant Bartomeu i santa Elisabet de la catedral de Barcelona, podem saber quina era la cultura figurativa a la ciutat de València a la dècada dels anys noranta del segle XIV, poc abans del 1400, un marc en què s'integren totalment les taules del retaule portàtil de Marti l'Humà. En aquest sentit i si comencem per la representació de Maria a l'escena de l'Anunciació no és gaire difícil advertir les concomitàncies que hi ha entre ambdues imatges.

Tallada, el 1380, i cinc anys després es va traslladar a Barcelona, ciutat on sovint apareix relacionat amb Lluís Borrassà. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., "Guerau Gener", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II: El corrent internacional*, Barcelona, 2005, p. 84-88.

⁹⁴ Tot i que aquest personatge ha estat apropiat a Pere de Torrelles i de Blanes, pensem que cal identificar-lo amb el Pere Torrella que fou tutor i curador testamentari del noble Eiximén Pérez de Corella, àlies Ramon de Sentllir, comte de Cocentaina, qui va lliurar 770 sous al pintor Jaume Mateu per uns treballs destinats a la sepultura de Joan Rois de Corella i la seva esposa, el 26 de març de 1412. Fem aquesta proposta perquè sembla força estrany que en cap dels documents s'esmenti la condició de *militi* de Pere de Torrelles i que aparegui com a ciutadà de València. A més a més, Pere de Torrelles i de Blanes, lloctinent de Sardenya i tutor del nét del rei Martí, va morir el 1410, moment anterior, per tant, a l'època del pintor Jaume Mateu, lliurada el 1412.

⁹⁵ En relació amb aquestes notícies, algunes de les quals ja havien estat publicades amb errades, vegeu LLANES I DOMINGO, C., *L' obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València*, tesis doctoral, Universitat de València, València, 2011, p. 576-579, doc. 62-64 i 66.

⁹⁶ JOSÉ I PITARCH, A., "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques", a Llobregat, E. A. & Yvars, J. F. (ed.), *Història de l'art al País Valencià*, I, (Biblioteca d'Estudis i Investigacions, 10), València, 1986, p. 228.



Pere Nicolau. Anunciació (detall). Museo de Bellas Artes, Saragossa
Guerau Gener. Retaule de Sant Bartomeu i santa Elisabet (detall). Catedral de Barcelona

Seguidament, l'escena de la Nativitat permet apreciar, entre d'altres coincidències, que la complicada estructura de l'estable del retaule pintat per Guerau és molt propera a la de Filadèlfia, com també passa al retaule dels Goigs de Maria del Museo de Bellas Artes de Bilbao. A més a més i pel que fa a la imatge de sant Josep, que Guerau pinta cuinant i Sax representa eixugant un bolquer, també és força palès que connecta amb diversos personatges que formen part de les taules de Saragossa-Filadèlfia, concomitàncies en bona part advertides per Alcoy, ja fa uns anys.⁹⁷

⁹⁷ ALCOY PEDRÓS, R., "Guerau Gener i les primeres tendències del Gòtic Internacional català en les arts pictòriques de les catedrals catalanes", *Lambard. Estudis d'art medieval*, VIII (1996), p. 179-213.



Pere Nicolau. Dormició i Naixement (detalls). Philadelphia Museum of Art
Guerau Gener. Retaule de Sant Bartomeu i santa Elisabet (detalls). Catedral de
Barcelona

Com ja ha estat comentat, l'encàrrec del retaule de Valdecrist fou una iniciativa del rei Martí a l'entorn de l'any 1400, comanda que enllaça amb un altre encàrrec reial plenament immers en la cultura figurativa valenciana del gòtic internacional. Ens referim al *Breviari del rei Martí* (BNF, ms. Rothschild 2529), còdex que es va dur a terme al monestir de Santa Maria de Poblet, entre els anys 1396 i poc després del canvi de segle.⁹⁸

⁹⁸ ALCOY PEDRÓS, R., "Guerau Gener i les primeres tendències del Gòtic Internacional català en les arts pictòriques de les catedrals catalanes", *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. VIII (V Col·loqui d'Amics de l'Art Romànic: Les catedrals catalanes. Arquitectura i art medieval. Barcelona, 8-10 de novembre de 1995), Barcelona, 1996, p. 179-213; ALCOY PEDRÓS, R., "La il·lustració de manuscrits i el nou estil del 1400", *L'Art gòtic a Catalunya. Pintura II. El corrent internacional*, Barcelona 2005, p. 180-203 i PLANAS BADENAS, J., *El Breviario de Martín el Humano. Un códice de lujo para el monasterio de Poblet*, València, 2009.

Les característiques de les obres esmentades ens porten als millors artistes d'aquest moment i, en conseqüència, les solucions del *Breviari* també palesen punts de contacte amb les pintures dels Goigs del rei Martí i l'obra pictòrica de Guerau Gener. Un altre còdex sorgit també de Poblet, el *Llibre d'hores* del Museu Nacional d'Estocolm (ms. B, 1792), evidencia el coneixement dels mateixos referents iconogràfics, concurrència que abraça molt especialment al Mestre de Cincorres, pintor format a l'àmbit valencià dels darrers anys del segle XIV.⁹⁹ Tot i ser més afrancesat, a aquest ampli ventall d'artistes, cal afegir Rafael Destorrents i el Judici Final que forma part del *Missal de Santa Eulàlia* (Capítol de la catedral de Barcelona, ACB ms. 116), contractat el 1403.



Pere Nicolau. Dormició (detall). Philadelphia Museum of Art
***Breviari del rei Martí* (detall del foli 369). París, BNF, ms. Rothschild 2529**

La composició de la Dormició de la Mare de Déu del Philadelphia Museum of Art va esdevenir un d'aquests referents per a l'il·luminador de l'escena homònima del *Breviari del rei Martí* (foli 369). Parcialment modificada, l'artista substitueix la figura de l'àngel per la de sant Joan, a la capçalera del llit, i reproduïx amb pocs canvis tant la imatge de sant Pere, inclinat envers Maria, amb el salpasser i el perolet, així com la de l'apòstol que acaricia la mà de la Mare de Déu per a que aculli l'espelma encesa. Tant a la pintura com a la il·lustració hi ha la figura d'un apòstol bufant l'encenser i a l'escena de l'Anunciació d'ambdues obres apareix el Nen amb la Creu.

Tornant de nou als models iconogràfics valencians captats per Guerau Gener, a la taula del Naixement del retaule major de Santes Creus, actualment al MNAC, hi excel·leix la imatge de quatre àngels reparant el sostre de palla del pessebre, iconografia que connecta amb el món germànic, concretament amb una pintura conservada a la Gemäldegalerie de Berlín.¹⁰⁰ Més enllà d'aquesta simultaneïtat, l'obra en qüestió va ser

⁹⁹ En relació amb la formació del Mestre de Cincorres a València, RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintors del Bisbat de Tortosa", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 6 (12/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'octubre de 2013). Vegeu també ALCOY PEDRÓS, R. & RUIZ I QUESADA, F., "El Mestre de Cincorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellanenca en temps del gòtic internacional", *XL Assemblea Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 d'octubre de 1996, Castelló, 2000, I, p. 381-401.

¹⁰⁰ ALCOY PEDRÓS, R., "Guerau Gener i les primeres tendències del Gòtic Internacional català en les arts pictòriques de les catedrals catalanes", *Lambard. Estudis d'art medieval*, vol. VIII (V

apropada per Panofsky a la cultura figurativa de l'Alt Rhin i, pel que fa a les taules del rei Martí, també podem advertir la presència de sant Josep davant el banc de fuster i, així mateix, la figura de l'àngel que escalfa el bolquer.¹⁰¹ L'emplaçament de sant Josep, separat de Maria per una columna i amb el banc de fuster, encara és vigent en obres posteriors, com, per exemple, El dubte de sant Josep del Mestre del Jardí del Paradís, taula conservada al Musée de l'Œuvre Notre-Dame a Estrasburg.



Sagrada Família. Gemäldegalerie, Berlín

Mestre del Jardí del Paradís. Dubte de sant Josep. Musée de l'Œuvre Notre-Dame, Estrasburg

En la meravellosa naturalitat de l'escena de Berlín, Panofsky adverteix la signatura del gòtic internacional i la posa en relació amb altres obres, com el políptic de Baltimore-Anvers —taules de Felip l'Atreuit antigament custodiades a la cartixa de Champmol (Dijon) que es conserven a la Walters Art Gallery de Baltimore i al Museum Mayer van den Bergh d'Anvers—, o un retaule turriforme també custodiat a aquest museu d'Anvers (inv. 2), on a l'escena del Naixement també apareix sant Josep eixugant un bolquer davant el foc. Aquesta mateixa iconografia, així com la del Nen amb la Creu a l'escena de l'Anunciació, són presents a un *Llibre d'hores* de la Bibliothèque universitaire de Lieja (ms. 35, folis 17v. i 49v.), procedent del ducat de Guelders.¹⁰² La presència d'aquest tipus de llenguatge figuratiu a València, a l'entorn del 1400, és la que va originar que el Diptic Carrand, conservat al Museo Nazionale del Bargello de Florència (inv. 2062), fos inclosa per Panofsky dins la producció valenciana.¹⁰³

Col·loqui d'Amics de l'Art Romànic: Les catedrals catalanes. Arquitectura i art medieval. Barcelona, 8-10 de novembre de 1995), Barcelona, 1996, p. 179-213

¹⁰¹ PANOFSKY, E., *Les primitifs flamands*, París, 1992, p. 182-183.

¹⁰² PANOFSKY, E., *Les primitifs flamands*, París, 1992, p. 200-201.

¹⁰³ PANOFSKY, E., *Les primitifs flamands*, París, 1992, p. 164-165.



Atribuït a Marçal de Sax. Retaule de Sant Jordi del Centenar de la Ploma (detall).
Victoria & Albert Museum, Londres

La majoria dutes a terme amb posterioritat a les taules del rei Martí, parlem de pintures o il·luminacions que testimonien una filiació comuna en què, pel que fa a València, cal atendre la singular petjada del Mestre de Trebon i del Mestre Bertram von Minden així com les dates en què va irrompre aquesta nova cultura artística, a les darreries del segle XIV.¹⁰⁴ És per això que obres com les taules de Valldecris o el retaule del Centenar de la Ploma no es poden raonar a través de la derivació o influència figurativa, via Flandes o París, sinó per la presència a València d'un mestre ja plenament avesat en aquestes formes, el qual, per les dades que tenim, és força versemblant que sigui Marçal de Sax. Dins l'òrbita d'aquest gran mestre i a l'entorn del 1400 també destacà l'autor del retaule de Sant Miquel i tots els sants que es custodia al Metropolitan Museum de Nova York, procedent de la capella de Sant Martí de Valldecris.¹⁰⁵ Finalment i pel que fa a Johan Utuvert, pintor de retaules d'Utrecht documentat a València, l'any 1399, caldrà tenir més informació, ja que en aquestes dates tot gira a l'entorn de Pere Nicolau, Marçal de Sax i Starnina i sembla poc probable la rellevància que darrerament se li ha atorgat.¹⁰⁶

¹⁰⁴ KAUFFMANN, C.M., "The altar-piece of St. George from Valencia", *Victoria and Albert Museum. Yearbook II*, 1970, p. 64-100; HERIARD DUBREUIL, M., *València y el gòtico internacional*, 1, València, 1987, p. 76-77; RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 139-141 i RUIZ I QUESADA, F., "L'art del 1400 i els pintors del Bisbat de Tortosa", *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 6 (12/2012), <http://www.ruizquesada.com/index.php/retrotabulum> (link actiu a l'octubre de 2013).

¹⁰⁵ Pel que fa a la iconografia, vegeu RUIZ I QUESADA, F. & MONTOLIO TORÁN, D., "De pintura medieval valenciana", *Espais de Llum, (Borriana, Vila-Real, Castelló, 2008-2009)*, València, 2008, p. 139-141.

¹⁰⁶ MIQUEL JUAN, M., MIQUEL JUAN, M., "El gòtico internacional en la ciudad de Valencia: El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma", *Goya, revista de arte*, 336 (2011), p. 191-213 i

Si bé es cert que obres com el *Llibre d'hores* de Maria, duquesa de Guelders (Staatsbibliothek zu Berlin, ca. 1415, ms. Germ. Quart. 42) o el *Llibre d'hores* de la Bibliothèque universitaire de Lieja (ms. 35), ofereixen punts de contacte amb l'univers figuratiu valencià, també cal ponderar que ambdues obres són posteriors a les pintures de Martí l'Humà i les del retaule del Centenar de la Ploma.

Més amorosides, les taules del políptic de Valdecríst palesen nombrosos punts de contacte amb el retaule de Sant Jordi del Centenar de la Ploma, conjunt tradicionalment atribuït a Marçal de Sax que es custodia al Victoria & Albert Museum de Londres (num. inv. 1217-1864), i esdevenen un referent singular a l'hora de copsar un dels moments més àlgids de l'internacional valencià.¹⁰⁷



Pere Nicolau. Dormició (detall). Philadelphia Museum of Art

**Atribuït a Marçal de Sax. Retaule de Sant Jordi del Centenar de la Ploma (detall).
Victoria & Albert Museum, Londres**

Malgrat l'interrogant que pot generar la força versemblant participació de Marçal al políptic del rei Martí, la meravellosa obra de la cartoixa ens situa dins la millor producció del nou art a Europa i palesa, juntament amb la pintura de Guerau Gener o la del Mestre de Cinctorres, que la filtració d'aquesta cultura figurativa es va dur a terme principalment a les primeries de la dècada dels anys noranta del segle XIV. El català Pere Nicolau i l'alemany Marçal de Sax van arribar a València ja plenament formats com a artistes i el tema de les autories s'haurà d'atendre amb força atenció, atès que les taules de Valdecríst ofereixen diverses possibilitats i poden alterar l'estat de la qüestió. Una problemàtica que, lluny de ser feixuga, implica un compromís idoni per tornar a visitar un dels millors escenaris de la pintura gòtica en temps de l'internacional.

"Un pintor holandés en la Corona de Aragó: "Johan Utuvert, pintor de retaules de Utrecht", *Anales de historia del arte*, núm. extra 1 (2012), p. 333-346

¹⁰⁷ POST, CH. R., *The Italo-gothic and international styles (A History of Spanish Painting, vol. III)*, Cambridge (Massachusetts), 1930, p. 58-66.