

Pintura flamenca al camí de Sant Jaume a Catalunya

MARTA MIRALPEIX
Universitat Autònoma de Barcelona

Resum:

Tot i els més nombrosos estudis sobre les relacions entre la Corona de Castella i Flandes a finals de l'Edat Mitjana, també la Corona d'Aragó mantenia intenses relacions comercials amb els Països Baixos del sud, i la moda flamenca arrelaria igualment a Catalunya. Moltes de les pintures flamenques importades a terres catalanes entre mitjans del segle XV i principis del XVI, anirien a vestir diversos dels edificis situats al Camí de Sant Jaume a Catalunya.

Paraules clau:

Pintura flamenca; Camí de Sant Jaume; Catalunya; Comerç; Baixa Edat Mitjana

Abstract:

Although there are more studies about the relationships between the Crown of Castile and Flanders in the late Middle Ages, the Crown of Aragon also maintained strong commercial relations with the southern Netherlands, and the Flemish fashion rooted in Catalonia too. Many of the Flemish paintings imported into Catalan lands between the mid - 15th century and early 16th went inside various buildings in the Saint James Way in Catalonia.

Keywords:

Flemish painting; Saint James Road; Catalonia; Trade; Late Middle Ages

La majoria d'historiadors coincideixen en afirmar que l'onada de peregrinacions que es donà als segles XII i XIII per visitar la tomba de sant Jaume, ja havia decaïgut al segle XV¹. La ruta xacobeia havia deixat de ser l'escut virtual de defensa dels regnes peninsulars i des de la presa de Toledo, la reconquesta avançava cap al sud i els principals eixos econòmics de la Península Ibèrica seguien una nova direcció nord-sud. Alhora, les epidèmies i la perillositat de la ruta n'acceleraren la decadència. Disminuí la vivència religiosa del camí i la peregrinació es frivoltzà, tornant-se minoritària i elitista, reservada a la noblesa que sovint considerava Santiago com a una etapa més del seu viatge multifuncional, sense ser-ne la finalitat última. També freqüentaven la ruta condemnats en penitència o farsants aprofitats. D'altra banda, la situació econòmica i social que viu la Península, especialment millorada des de l'arribada de béns americans, provocarà un auge constructiu a les viles del camí i un mecenatge artístic sense precedents per part de nobles, burgesos i prelats. S'incrementa la demanda de luxe i, davant el furor que causà la moda flamenca arreu d'Europa, la Península Ibèrica no en restarà aliena a l'hora de satisfer les seves necessitats. No hem d'oblidar que el prestigi dels artesans flamencs no era nou a terres castellanques. Pel camí de sant Jaume ben aviat hi transitaren grups itinerants d'artesans nòrdics que treballaven als diversos centres urbans². Al camí francès, n'és un exemple el mestre de Tournay Jehan Lome, imager, entallador i director de les obres de la catedral de Pamplona a la primera meitat del segle XV³. El mateix Jan van Eyck trepitjària la ruta xacobeia als anys vint del segle XV, en la seva missió de retratar Isabel de Portugal. I amb els artesans, arribarien en massa els productes flamencs, moneda de canvi habitual quan les activitats mercantils entre Flandes i la Península Ibèrica s'incrementaren a causa de les restriccions de llana anglesa per a les tapisseries flamenques. De la Meseta castellana s'exportarien llavors grans quantitats de llana cap als Països Baixos del sud, a través dels ports del Cantàbric. A tal efecte destacà l'eix econòmic que formaven les ciutats de Burgos i Bilbao. A la primera es centralitzaven els serveis relacionats amb les assegurances per al transport de les mercaderies, mentre que els ports biscaïns constituïen la principal porta d'entrada i sortida d'aquestes. De tornada dels ports flamencs, els mateixos vaixells que havien transportat la llana, arribaven carregats de productes de luxe, destacant-ne les preuades tapisseries. Des dels ports cantàbrics, aquestes mercaderies es redistribuïen per terres castellanques, sovint mitjançant les famoses fires de Medina del Campo, Medina de Rioseco y Villalón. Però molts d'aquests productes de luxe es quedarien a capelles de mercaders o prelats, a les esglésies del camí de sant Jaume, en aquell tram conegut com a camí francès. Tot i això, no podem afirmar que la pintura flamenca arrelà amb més força al camí que a la resta de la Península, ni que el comerç amb Flandes fou exclusiu dels ports cantàbrics.

Tot i que sovint s'ha incidit en l'expansió cap al Mediterrani de la Corona d'Aragó i en el seu lligam amb els gustos italians, no és menys cert que existia també un intens comerç entre els ports de la Corona d'Aragó i aquells dels Països Baixos del sud, ni que la moda flamenca arrelaria amb igual força a terres catalanes. Efectivament, tot i que el consolat català a Bruges

¹ Iija Mieck ha estudiat el fenomen de les peregrinacions als segles XV i XVI, considerant que en aquesta època el culte a l'apòstol gaudeix de gran popularitat i coneix un nou auge, superant al viatge a Roma. Veure per exemple I. MIECK, "Le Pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle à l'époque moderne dans l'historiographie allemande récente: bilan et perspectives" a *Pèlerins et pèlerinages dans l'Europe moderne*, (Actes de la table ronde organisée par le Département d'histoire et civilisation de l'Institut universitaire européen de Florence et l'École française de Rome, Rome, 4-5 juny 1993), Roma, 2000, pp. 175-187.

² Aquests empresen diverses rutes des de Flandes (via brugensis, scaldea o brabantica) i baixaven per París fins a Tolosa, creuant pels Pirineus occidentals. No és casual que els coneguts i mutilats frescos de la catedral d'Albi s'inspirin en el políptic del Judici Final de Rogier van der Weyden.

³ A. MARICHALAR, "Vera efigie del Obispo de Pamplona Don Sancho Sánchez de Oteiza", *Príncipe de Viana*, XI (1943), pp. 207-219.

data del 1330⁴, la simple necessitat de crear-lo, així com de redactar-ne els estatuts per a regular l'activitat mercantil dels catalans a Bruges⁵, demostren l'existència d'aquests a Flandes des de molt temps enrere. Entre d'altres referències, en són un exemple les cartes emeses per la comtessa Margarida de Flandes el 15 de setembre de 1267 regulant la situació dels mercaders catalans, entre d'altres, que anaven a comerciar a la fira de Lilla⁶. Des de Catalunya s'exportaven a terres flamenques principalment productes agrícoles mediterranis: safrà, grana, ametlles, comí, anís, arròs, pinyons, mel, fruita, oli; substàncies tintòries, així com espècies i productes exòtics de Llevant i el nord d'Àfrica⁷. Els vaixells catalans, o bé els italians, seguint el mateix trajecte, tornarien plens dels cobdiciats draps flamencs i d'altres productes de luxe, més o menys costosos. Aquests descarregarien a València o Mallorca, des d'on es redistribuirien fins a Barcelona. I entre aquests productes també arribaria pintura flamenca a Catalunya, alhora que s'adquiria també via terrestre, a les citades fires castellanes, a les quals des del segle XII i fins al seu declivi a finals del segle XVI, hi acudirien mercaders flamencs per endur-se articles exòtics procedents d'Al-Andalus⁸. Bona part d'aquesta pintura flamenca arribada a terres catalanes, aniria a vestir diversos dels edificis eclesiàstics o altres institucions de localitats trepitjades pels pelegrins al camí de Sant Jaume de la Catalunya del segle XV.

Al mapa que estem acostumats a veure de les rutes europees de pelegrinatge a Santiago, Catalunya hi té un paper secundari: per les seves terres no hi passa cap dels camins principals que des de França entraven a la Península (rutes tolosana, podensis, lemovicensis o turonensis). Així, la majoria de pelegrins creuàrien pels Pirineus occidentals per considerar aquesta via més segura, estar més dotada d'infraestructures i relíquies, i per ser l'anomenat camí francès aquell que apareix descrit al Codex Calixtinus, manuscrit, com sabem, redactat a mitjans del segle XII i reflectint la situació anterior a la reconquesta de terres catalanes. Així, restaven ignorats els nostres camins, que sabem transitats i segurs arran de les successives preses de Saragossa i especialment de Lleida (1149). Respecte a l'època que ens ocupa, els exemples d'aquest trànsit són nombrosos: a finals del segle XIV es multipliquen els salconduits tant per a catalans com per a estrangers, especialment des del 1377, després del final de la Guerra Civil castellana i la guerra entre Castella i la Corona d'Aragó⁹. Són també de finals del XIV les dades referides a l'almoïna reial de Pere el Cerimoniós, administrada pel monjo Guillem Deudé a aquells pelegrins, locals o forans, que la demanessin al llarg del camí. Prolifera també els ordes de cavalleria, els membres dels quals s'imposen el viatge, i les confraries de ballesters que protegeixen els camins. Al XV és cada cop més habitual el pas de viatgers nòrdics per Catalunya, com ho confirmen les cròniques dels seus viatges, la redacció

⁴ J. MARECHAL, "La colonie espagnole de Bruges, du XIV au XVI siècle", *Revue du Nord*, XXXV (1953), pp. 5-40.

⁵ *Llibre del Consolat dels mercaders catalans en Bruges (1330-1537)* publicat a A. PAZ Y MELIA, *Serie de los más importantes documentos del Archivo y Biblioteca del Excmo. Sr. Duque de Medinaceli*, Segona sèrie, Madrid, 1922, pp. 435-487.

⁶ J. FINOT, *Étude historique sur les relations commerciales entre la Flandre et l'Espagne au Moyen Âge*, París, 1899, pp. 315-6.

⁷ D. PIFARRÉ, *El comerç internacional de Barcelona i el Mar del Nord (Bruges) a finals del segle XIV*, Barcelona, 2002, pp. 155-218.

⁸ F. FERNÁNDEZ PARDO, "El Camino de Santiago y su importancia socioartística" a F. FERNÁNDEZ PARDO (coord.), *Las tablas flamencas en la Ruta Jacobea*, (catàleg), San Sebastián, 1999, p. 58.

⁹ Per a una recopilació de pelegrins documentats, veure M.T. FERRER, "El pelegrinatge a Sant Jaume de Compostel·la a la Catalunya Medieval" a VV.AA., *El camí de Sant Jaume i Catalunya*, (Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, Cervera i Lleida, els dies 16, 17 i 18 d'octubre de 2003), Barcelona, 2007, pp. 61-81.

de les quals ha esdevingut un costum entre la noblesa de l'època¹⁰. Alhora, hi transiten amb freqüència provençals i italians i a finals de segle Catalunya és porta habitual d'entrada i sortida de la Península Ibèrica, fet influït també pel renom espiritual que ha anat adquirint el santuari de Montserrat. I sabem de la vigència que manté la ruta catalana al XV pel document conservat a la catedral calceatense que ens parla de pelegrins francesos, italians o flamencs, “*ahora bengan por Nabarra, ahora bengan por Barcelona e Aragón*”¹¹. A Barcelona des de ben aviat també hi arribaven pelegrins via marítima, especialment italians, com ho mostra el ja conegut document del 1167 en el que el rei Alfons d'Aragó prometé als genovesos que no acolliria als pisans en els seus ports, des de Niça a Tortosa, exceptuant-ne Barcelona per a aquelles naus carregades de pelegrins¹². I l'arribada de naus italianes es mantenia al segle XV¹³.

Respecte a d'altres notícies de romeus locals, al XV-XVI són nombroses les peregrinacions oficials a Santiago, enviades pels consistoris catalans per demanar ajuda contra guerres seques o epidèmies. En són bons exemples les enviades des de Girona, Barcelona o Vic, entre d'altres ciutats catalanes, als anys 1482-3 per lluitar contra les pestes que assetjaven la regió¹⁴. Hi solien anar frares a encarregar misses i oferir ciris o làmpades al sant.

De l'extensa xarxa de camins trepitjada per tots aquests pelegrins, que des de Catalunya conduïen a Santiago, els més transitats i segurs eren sempre aquells que unien els diversos centres urbans o llocs habitats. Una de les vies més importants que anava a Galícia, era la que baixava pel sud-est de França passant per Elna i Perpinyà, creuava els Pirineus pel Portús i, seguint la Via Augusta¹⁵, travessava l'Empordà -desviant-se o no cap a St. Pere de Rodes- fins a Girona. El camí des de Girona continuava fins a Barcelona, bé per l'interior, bé per la costa.

Una altra via travessava els Pirineus des del Conflent fins a Puigcerdà o Camprodon, passant per St. Joan de les Abadesses cap a Ripoll, des d'on arribava a Girona per Besalú i Banyoles, o bé continuava per l'interior fins a la ciutat de Vic, tot seguint el Ter. Tot i que menys documentada, probablement també seria transitada la vall del Llobregat fins a Manresa o Montserrat.

Des de Vic el camí seguia cap a Barcelona, o bé s'endinsava cap a Manresa, potser passant per Sant Benet de Bages, i continuant per Montserrat, Igualada, Cervera i Lleida. L'eix Barcelona-Lleida serà la via principal, com ho mostra el degoteig constant de fundacions hospitalàries en aquest tram del camí, proporcionant-ne bons exemples els de la ciutat de Cervera.

¹⁰ Veure K. HERBERS, “Prescripción y descripción. Peregrinos jacobeos alemanes de paso por Catalunya” a VV.AA., *El camí de Sant Jaume i...*, 2007, pp. 27-39.

¹¹ Archivo de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, leg. 7/5, publicat a E. SAINZ, “El Camino de Santiago a su paso por Navarra y La Rioja en los siglos XV y XVI” a F. FERNÁNDEZ PARDO (coord.), *Las tablas flamencas...*, 1999, p. 41, n. 2.

¹² S. FOSSATI, “Ligures y genoveses hacia Santiago” a VV.AA., *El camí de Sant Jaume i...*, 2007, p. 125.

¹³ Per a més informació veure G. CHERUBINI, “I pellegrini italiani del cammino di Santiago in Catalogna allo fine del Medioevo” a *El camí de Sant Jaume i...*, 2007, pp. 21-25.

¹⁴ J. GUDIOL, “De peregrins i peregrinatges religiosos catalans”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, III (1927), pp. 113-114; P. VERDÉS, “El pelegrinatge a Sant Jaume i Catalunya, segons la documentació municipal (s. XIV-XVI)” a VV.AA., *El camí de Sant Jaume i...*, 2007, p. 186-7.

¹⁵ Per a una aproximació al deute dels camins medievals envers les antigues vies romanes, veure J. BOLÒS, “Nous mètodes per a conèixer els camins medievals: la xarxa de vies a la Catalunya Central” a VV.AA., *El camí de Sant Jaume i...*, 2007, p. 49-60.

Una altra via arribava a Lleida des de Tarragona, passant per Poblet; i també a Lleida s'hi arribava des de Tortosa, seguint l'antiga via romana per la riba dreta del riu Ebre¹⁶.

Com veiem, tots els camins confluen a Lleida, on encara s'hi arribava per dues vies més: l'anomenada del Segre, que seguia aquest riu des de La Seu d'Urgell; i l'anomenada del Pallars, seguint la Noguera Pallaresa o Ribagorçana des de La Vall d'Aran¹⁷.



FIG.1 ANÒNIM FLAMENC. TRÍPTIC DE LA PIETAT. MUSEU D'ART DE GIRONA. FINALS DEL SEGLE XV © Museu d'Art de Girona (Fot. Rafel Bosch)

Des de Lleida, s'enfilava cap a Saragossa o Osca, per continuar cap a Calahorra i fins Logronyo, desembocant en el camí francès, per trobar-se amb els pelegrins que arribaven des de Roncesvalles o del País Basc.

Doncs bé, al llarg d'aquesta xarxa, a algunes de les ciutats amb un tràfec documentat de romeus, entre d'altres manifestacions artístiques vinculades al pelegrinatge s'hi conserven un seguit de pintures flamenques que haurien arribat al segle XV mitjançant el citat comerç amb els ports flamencs i que repassarem tot seguit.

Començant per Girona, on podia venerar-se el cos incorrupte de Sant Narcís, els seus diversos hospitals ens confirmen l'assistència als pelegrins que s'hi oferia a la ciutat. El més antic fou l'hospital dels Capellans, amb origen probable al segle XI, i a principis del XIII funcionaria el de Santa Caterina. En el camí d'entrada a la ciutat baixant des de França, a l'avui barri de Pedret, on hi havia almenys des del segle XV un pont sobre el riu Ter anomenat de Sant Jaume¹⁸, s'hi trobava l'hospital de Sant Llätzer, anomenat dels mesells o dels leprosos. Avui parcialment destruït pels bombardeigs patits durant la guerra de successió, existia ja des de finals del segle XII¹⁹, per acollir els pelegrins que venien del nord. Tal hospital tenia una capella dedicada a Sant Jaume, documentada des d'abans del segle XIII. A través d'un inventari redactat pels administradors de l'hospital el 1623, sabem que la citada capella posseïa entre el seu mobiliari litúrgic, junt amb un crucificat i una imatge de la Verge, un tríptic flamenc avui conservat al Museu d'Art de Girona (nº 250.265-266-267), (FIG.1). Aquest hi ingressà després d'haver estat decorant una temporada el despatx presidencial de la Diputació Provincial de la ciutat, quan aquesta es trobava ubicada, després de la desamortització del 35, a l'antic convent dels Carmelites Calçats²⁰. La taula central, formada per dos peces de fusta unides verticalment, ens presenta una Pietat o plor de la Verge sobre el cos del seu fill mort. Envoltant els personatges centrals, trobem a l'esquerra, Sant Francesc

¹⁶ A. MONLLEÓ I GALCERÀ, "Importància de la ruta de l'Ebre en el trànsit de pelegrins de Sant Jaume a la Baixa Edat Mitjana" a VV.AA., *El camí de Sant Jaume i...*, 2007, pp. 131-150.

¹⁷ G. BOTO, "Cartografia de la advocació jacobea en Catalunya (siglos X-XIV)" a VV.AA., *El camí de Sant Jaume i...*, 2007, pp. 282-3.

¹⁸ G. BOTO, "Cartografia de la advocació jacobea...", 2007, p. 282, n. 20.

¹⁹ El primer document que l'esmenta data del 1188, i la seva fundació no seria massa anterior. N. CASTELLS, *et al.*, *L'Hospital de Santa Caterina*, Girona, 1989, p. 23.

²⁰ N. CASTELLS, *et al.*, *L'Hospital de Santa...*, 1989, pp. 24-25.

d'Assís amb l'hàbit de franciscà i mostrant els estigmes i Nicodem, amb els claus de la passió a la mà. A la dreta hi ha Josep d'Arimatea barbat, subjectant la corona d'espines, i al seu costat la Magdalena amb el flascó de perfums. Al fons a l'esquerra se situa l'escenari del Calvari, amb alguns soldats i dues dones, les Maries, que abandonen l'indret. De les seves creus encara en pengen els dos lladres. Al fons a la dreta, s'obre un paisatge parcialment urbanitzat amb la ciutat de Jerusalem. A la porta esquerra del tríptic hi ha representat sant Cristòfol amb el bastó i el nen Jesús sobre l'espatlla, aquest amb l'urbs a la mà. Al fons, un paisatge rocallós amb arbres i una ermita al capdamunt: la casa de l'ermità que guia al gegant en el seu camí. La porta dreta ens mostra a l'arcàngel sant Miquel amb lluent armadura, matant el diable estès als seus peus. Al fons, altra cop, arbres i un paisatge rocós, que sustenta una ciutat típicament nòrdica. L'exterior de les portes resta sense pintar. La iconografia del retaule no es fa estranya per a la capella d'un hospital per a pelegrins, tot i que en aquest cas potser podríem esperar trobar-hi a sant Llàtzer o sant Jaume. Sant Cristòfol és el patró dels viatgers i dels moribunds. Aquests l'invoquen per evitar la mort lluny de casa, sense haver rebut els últims sagraments. Cal recordar els nombrosos testaments documentats a Catalunya ja des del segle X, redactats abans de partir en pelegrinatge davant la por a trobar la mort en el camí²¹. A sant Miquel Arcàngel en aquest context seria lícit trobar-lo pesant les ànimes el dia del Judici Final, però també ho és que aparegui destruint el mal. A la taula central, la figura de sant Francesc faria al·lusió a la pobresa i la humilitat, tot i que també podria referir-nos el nom del donant.

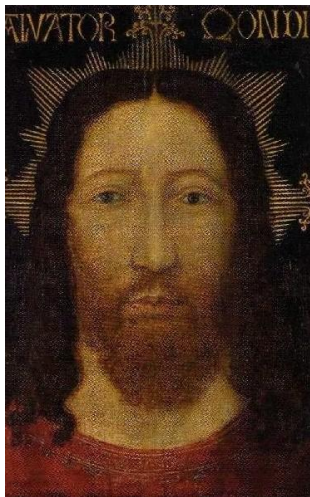


FIG.2 TALLER DE ROGIER VAN DER WEYDEN? SALVATOR MONDI. MUSEU D'ART DE GIRONA. CA. 1460-5

D'altra banda no és el primer cop que es troben relacionats sant Cristòfol i sant Jaume en un context similar dins la tradició flamenca: el tríptic Moreel de Memling es realitzà igualment per a una capella dedicada a sant Jaume i la taula central la protagonitza sant Cristòfol. I no és coincidència que els dos sants se celebrin el mateix dia: 25 de juliol²². Estilísticament, el tríptic s'ha posat en relació amb l'escola de Roger van der Weyden, i s'ha arribat a referir el nom de Dieric Bouts com a possible autor²³. Certament els gestos encarcarats de les figures del tríptic ens poden recordar a algunes de les peces de Bouts, com ara la Lamentació del Louvre -com també el sant Francesc ens remet al mateix sant de Gerard David de la Gemäldegalerie. Però les mans que han dut a terme aquest tríptic són ben lluny de les del mestre de Haarlem.

També al Museu d'Art de Girona (nº MD 258) es troba la petita taula a l'oli provinent del Palau Episcopal de la ciutat de l'Onyar, edifici que hauria rebut més d'una visita nobiliària (FIG.2).

Com indica la inscripció al marge superior, es tracta d'un Crist redemptor de la humanitat, idea que reforcen l'alfa i l'omega representades a la primera A de SALVATOR i a la M de MONDI. Aquest es presenta en bust, vestit amb túnica, al coll de la qual acompanya als brodats

²¹ J. GUDIOL, "De peregrins i peregrinatges...", 1927, pp. 106-108; P. BENITO, "Els primers pelegrins catalans a Sant Jaume de Compostel·la (segles XI-XII): identitat, perfil social i procedència geogràfica" a VV.AA., *El camí de Sant Jaume i...*, 2007, p. 112.

²² M.A. ROIG, M. PUIGDEVALL, "Tríptic", *MD'A*, 132 (1995).

²³ J. CALZADA, "Art i arquitectura en l'història hospitalari de Girona", *Revista de Girona*, 89 (1979), pp. 257-8.

daurats una inscripció: EGO SUM VIA VERITAS ET VITA. El rostre es presenta inexpressiu i serè, amb barba arrodonida i cabells llargs que cauen en forma de rínxols sobre les espatlles, i envoltat per un nimbe radial daurat, amb les potències remarcades amb estilitzacions corbes, ressaltant sobre el fons obscur. Aquest tipus de retrat verídic de Crist prové d'una llarga tradició de representacions de la Santa Faç com a empremta real del rostre de Jesús sobre el llenç de la dona que el va voler socórrer camí al calvari, o bé sobre el mandylion que Crist enviaria al rei Abgar V d'Edessa per guarir-lo. En el primer cas se sol representar amb la corona d'espines, símbol de la passió, mentre que en el segon, menys freqüent, sense. En ambdós casos però, no era el propi Crist, sinó el seu rostre, el motiu de la representació. No serà fins a l'arribada del realisme flamenc i d'acord amb els nous corrents devocionals, que per primer cop es voldrà plasmar la presència real de Crist, sense aïllar-ne el rostre sobre un llenç. El primer en encetar aquesta proposta seria Jan van Eyck, i el seguirien bona part de pintors neerlandesos, amb variants d'expressions facials o atributs. En la majoria dels casos es tracta de taules de petites dimensions, per a la devoció privada, que s'escamparien per Europa. També a la Península n'arribarien exemples d'aquestes primeres versions, com ara la còpia del *Bust de Crist* de Jan van Eyck conservat a la col·lecció Adanero de Madrid²⁴, o el *Bust de Crist coronat d'espines* còpia de Petrus Christus del museu de la catedral de Calahorra (La Rioja)²⁵. Tot i que es continuaria usant la tradicional versió del llenç en peces de petites dimensions, com la versió del Mestre de la Llegendra de Santa Úrsula conservada a la Pinacoteca Manfrediana de Venècia²⁶, la majoria apareixia en grans retaules narratius, com al *Tríptic de l'Adoració dels Mags* de Memling, conservat a Bruges. D'altra banda, la taula de Girona no presenta la iconografia habitual del Salvator Mundi. Aquesta sol mostrar a Crist de mig cos, en posició frontal i amb riques vestimentes, beneint amb la mà dreta i amb el globus terraqui a l'esquerra. Els exemples amb aquesta iconografia seran també molt nombrosos als Països Baixos del sud, i a mig camí entre el Salvator Mundi clàssic i la versió gironina s'hi troben les imatges de Crist beneint, sense vestimentes reials ni globus terraqui, com a la taula de Memling d'aquestes característiques conservada a la col·lecció Norton Simon de Los Àngeles²⁷.

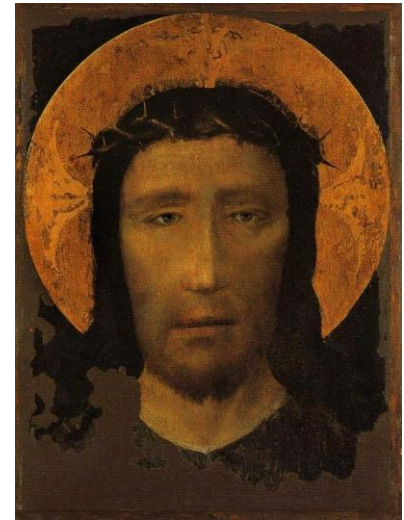


FIG.3 ROGIER VAN DE WEYDEN, TALLER. CRIST CORONAT D'ESPINES. NATIONAL GALLERY. CA. 1460-5

Estilísticament, el *Salvator Mundi* gironí s'ha atribuït a un seguidor del taller tardà de Roger van der Weyden²⁸, per la seva similitud amb una peça suposadament d'aquest taller conservada a la National Gallery de Londres. Es tracta d'un *Crist coronat d'espines* (FIG.3) que apareix al revers del conegut *Retrat d'una dama* (NG 1433). És una peça de petites dimensions amb el bust de Crist frontal, però aquí coronat d'espines i amb el nimbe circular, daurat. Tot i el seu mal estat de conservació, el format, la serenitat facial i trets estilístics han

²⁴ E. BERMEJO, *La pintura de los primitivos flamencos en España, I*, Madrid, 1980, p. 255.

²⁵ F. FERNÁNDEZ PARDO (coord.), *Las tablas flamencas...*, 1999, p. 277.

²⁶ M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. VIa, Brussel·les i Leiden, 1971, Làm. 146.

²⁷ M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish...*, vol. VIa, 1971, Làm. 90.

²⁸ J. GARRIGA, "Salvator Mundi (c. 1460). Seguidor del taller de Rogier van der Weyden", *md'A*, 68 (2008), pp. 6-8.



FIG.4 JAN MASSYS. LA VERGE I EL NEN AMB UN ÀNGEL. MUSEU D'ART DE GIRONA. SEGON QUART DEL SEGLE XVI © Museu d'Art de Girona (Fot. Rafel Bosch)

estat prou per a alguns valents historiadors per agermanar aquesta taula amb la gironina. Però no cal oblidar d'altres semblances amb alguns dels exemples citats anteriorment.

Encara a Girona, al mateix museu, hi trobem una taula, de majors dimensions que l'anterior, representant a la Verge amb el nen i amb un àngel (nº 250.256), (FIG.4). Malgrat les múltiples llacunes que presenta, hi apreciem la Verge de la humilitat asseguda al terra, sostenint el nen Jesús cobert amb un llençol. Aquest li acaricia la galta a sa mare amb la mà dreta, mentre amb l'esquerra pren una poma que li ofereix l'àngel que acompanya a la parella principal. Aquest darrer sosté d'altres fruites amb les seves vestidures, clara al·lusió a l'eucaristia, el raïm, i al pecat original, la poma. Al fons apareix un paisatge urbà. Al catàleg de la Primera mostra del Patrimoni artístic de la Diputació de Girona²⁹, hi apareix la taula, atribuïda a Bernardino Luini, popular pintor milanès imitador de Leonardo, de principis del segle XVI. Encara al catàleg de 1984³⁰, es considera

la peça d'escola llombarda. No seria fins el 1985 que Giorgio T. Faggin reconeixeria l'empremta nòrdica de Jan Massys a la taula gironina, comunicant-ne la troballa al museu. Certament són molts els "italianismes" que s'hi poden reconèixer: és evident l'*sfumato* lleonardesc; predominen els colors apagats, ocres i granats, contrarestant amb l'ús de colors més vius habitual a la pintura flamenca; les línies suaus i arrodonides destronen l'angulositat dels primitius; els gestos delicats de les extremitats dels protagonistes s'allunyen de l'expressivitat nòrdica per pronunciar les simetries de la composició; també la inclinació dels rostres de la Verge i l'àngel, així com de les ales d'aquest, prenen similar funció. Alhora, la ciutat del fons s'ha proposat també com a italiana. Moltes d'aquestes característiques, les aprendria Jan al taller del seu pare Quentin, el contacte amb l'obra del qual, queda manifesta a la peça gironina, també iconogràficament parlant. Diversos són els exemples en la producció del pare on la Verge, amb l'habitual rostre de dolçor, pren el seu fill grassonet que li acaricia la galta, sovint també amb el detall de les fruites, com ara a *La Verge amb el Nen* de Detroit³¹. Però d'entre els deixebles de Quentin, Jan serà dels que no el seguiran amb fidelitat sinó que en prendrà només alguns aspectes, creant el seu propi camí. Aquest farà seu, com hem vist, l'*sfumato*, la suavitat de línies o la dolçor dels rostres, però aplicarà el seu propi ritme cromàtic i formal.

La taula gironina s'ha situat a l'etapa primerenca de Jan Massys³², per les similituds de la Verge amb la *Santa Magdalena* del Maagdenhuis d'Anvers (c.1528-35), o de l'àngel amb la *Madona* del Museu Lázaro Galdiano de Madrid. També hi ha prou analogies amb la *Sagrada Família amb Santa Isabel i Sant Joan* del Museu d'Art de Pittsburg (c. 1530), on la Verge

²⁹ *Primera mostra del Patrimoni artístic de la Diputació de Girona* (catàleg), Girona, 1979, cat. 49.

³⁰ *Girona. Museu d'Art* (catàleg), Barcelona, 1984, p. 40.

³¹ M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. VII, Brussel·les i Leiden, 1971, Lám. 26.

³² D. MARTENS, "Note sur Jan Massys: une récente monographie et un tableau méconnu conservé à Gérone", *D'Art*, 21 (1995), pp. 203-207.

sembla una versió de tres quarts de la taula gironina, duent el mateix mocador al cap i fent el mateix gest amb la mà esquerra.

Si continuem cap a la ciutat de Vic, on les despulles de Sant Just es veneraven a la catedral, i on als afores d'aquesta, la capella de Sant Jaume dels Malalts, amb tal advocació ja des de 1210³³, ens confirma el pas de pelegrins per aquestes terres, hi trobarem una petita tauleta, obra de Geertgen tot Sint Jans, o seguidor (FIG.5). Aquesta arribà al Museu Episcopal de Vic (nº 3422) regalada pel difunt bisbe de la ciutat, Torres i Bages, qui l'hauria tret d'alguna dependència de la catedral o del Palau Episcopal. Tenia un ample marc daurat d'uns cinc centímetres, probablement l'original. Presenta en primer terme el calvari, amb la Verge a la dreta de Crist i sant Joan Evangelista a l'esquerra. Acompanyant-los, als peus de la Verge, agenollat, sant Geroni penitent, colpejant-se amb una pedra el pit descobert. Sota sant Joan, hi ha sant Domènec també de genolls, amb l'hàbit blanc de dominic i el rosari a la cintura. Entre els dos sants, l'esquelet sencer d'Adam substitueix la més habitual calavera, i als peus de la creu s'obre la terra perquè en surtin els morts. Darrera l'escena principal, sobre un paisatge obert, es desenvolupen d'altres escenes de la passió. A l'esquerra, Crist és despulcat de les seves vestidures mentre el fuetegen els soldats. A la dreta, diversos personatges el claven a la creu, estesa al terra. Aquesta taula de Vic resulta ser una còpia simplificada i en més mal estat d'una altra peça de petites dimensions conservada a la National Gallery d'Edimburg (nº 1253), (FIG.6). A banda de les petites diferències en les mides³⁴, l'escolesa és rectangular, mentre que la catalana presenta l'extrem superior corb. L'escena principal de les dues taules és pràcticament idèntica, però a la d'Edimburg, les escenes secundàries de la passió es multipliquen. Al fons apareix la ciutat de Jerusalem, de complicades arquitectures, a l'interior de les estances de les quals, així com en el paisatge que s'estén al seu davant i fins al Gòlgota, es narraran pràcticament tots els episodis de la passió. Hi veiem dins les citades estances, Crist davant Pilat, la flagel·lació o la coronació d'espines; i a camp obert hi trobem a mà dreta, l'oració a l'hort de les oliveres, escena anterior narrativament a les citades fins ara, i a l'esquerra, Crist de camí al calvari, amb Verònica inclosa, Jesús despulcat dels seus vestits, els soldats jugant-se aquests als daus, i finalment Crist essent clavat a la creu, estesa al terra. Encara a mà dreta, hi apareix una escena posterior a la crucifixió: el sepulcre obert espera el cos de Crist, sobre el que ploren la Verge, les Maries, Nicodem i Josep d'Arimatea. Aquesta taula d'Edimburg hauria estat la porta esquerra d'un díptic, la porta dreta del qual es conserva al Museu de Rotterdam³⁵ (FIG.7). L'ala dreta presenta una Verge amb el nen, coronada, sobre la mitja lluna apocalíptica que trepitja el diable. Mare i fill desprenen una lluminositat sobrenatural de la que n'ergeixen multitud d'èssers angelicals, fent sonar els seus instruments. No sabem si la taula de Vic formava part també d'un díptic similar. En qualsevol cas, aquestes dues tauletes s'han usat per a corroborar



FIG.5 SEGUIDOR DE GEERTGEN TOT SINT JANS. CALVARI. MUSEU EPISCOPAL DE VIC. FINALS DEL SEGLE XV O PRINCIPIS DEL XVI.

³³ G. BOTO, "Cartografía de la advocación jacobea...", 2007, p. 285.

³⁴ La taula d'Edimburg fa 26'8 x 20'5 cm. mentre que la vigatana fa 22'5 x 16 cm.

³⁵ J.Q. VAN REGTEREN ALTENA, "Postscriptum", *Oud Holland*, LXXIV (1959), pp. 169-173.



FIG.6 GEERTGEN TOT SINT JANS. CALVARI. NATIONAL GALLERY D'EDIMBURG. FINALS DEL SEGLE XV O PRINCIPIS DEL XVI

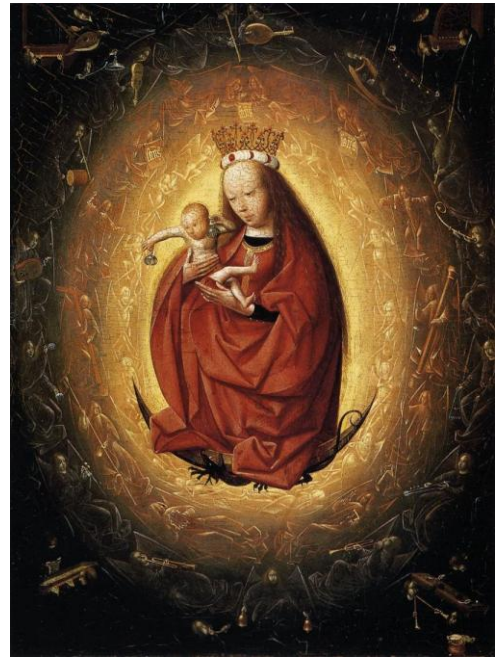


FIG.7 GEERTGEN TOT SINT JANS. VERGE APOCALÍPTICA. MUSEU DE ROTTERDAM. FINALS DEL SEGLE XV O PRINCIPIS DEL XVI

l'existència d'una producció com a miniaturista per part de Geertgen³⁶. Diverses de les seves característiques les fan apropar a aquest format: les petites dimensions de la peça, o la composició elaborada amb un gran número d'escenes i de personatges -alguns un pèl encarcerats- i amb un bon ús de la perspectiva. S'ha proposat que Gheerkin de Hollandere, documentat a Bruges el 1475 com a aprenent d'un taller d'il·luminació de manuscrits, podria identificar-se amb Geertgen tot Sint Jans³⁷, i Bruges era llavors el centre més important en produccions d'aquesta mena.

D'altra banda, la tauleta de Vic és una peça clarament devocional, però una mica arcaica en quant als sentiments que pot inspirar al devot. Si bé la majoria de les peces de devoció a l'època, seguint les noves corrents espirituals, presenten una iconografia propera a l'espectador, adequada per establir una empatia emocional amb el patiment de Crist o la Verge, en aquest cas torna el terror medieval al Judici Final que la Reforma havia desdenyat. Ens trobem entre un sant penitent i un inquisidor; el cos putrefacte del primer pecador és mostra amb evidència poc habitual i la terra s'obre escopint-ne les entranyes. I si la taula formava part d'un díptic com el citat, la Verge apocalíptica n'arrodoneix la sensació.

També al Museu Episcopal de Vic (nº 1425) hi trobem el Crist Salvator Mundi amb la Verge (FIG.8), pintura sobre taula realitzada per un seguidor de Quentin Massys, avui presentant diverses llacunes. De procedència desconeguda, probablement treta d'alguna església local, ingressà al MEV abans del 1893. Tot i les petites variacions en les mides, causades probablement per la desaparició del marc, aquesta peça s'exposava ja a Vic al citat any, on es descrivia al catàleg de la següent manera:

Jesús vistiendo túnica y manto encarnados, este último prendido con un gran broche de oro y pedrería, bendice con la diestra el mundo sobre cuya esfera, montada en rica

³⁶ M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. V, Brussel·les i Leiden, 1969, p. 95.

³⁷ M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish...*, vol. V, 1969, p. 95.

*y calada armazón, clava una hermosa cruz de estilo plateresco. Su Madre permanece en actitud de orar. Esta tabla, de escuela probablemente alemana, llama la atención por la viveza de sus tonos, gallardía de sus formas y mística expresión.*³⁸



FIG.8 SEGUIDOR DE QUENTIN MASSYS. CRIST SALVADOR MUNDI AMB LA VERGE. MUSEU EPISCOPAL DE VIC. SEGON QUART DEL SEGLE XVI

Es tracta d'una iconografia que és més freqüent trobar-la en format de díptic, amb el Crist i la Verge en taules separades - coneixem l'ús gairebé industrial que en farien d'aquesta fórmula Dieric Bouts i el seu taller-. A la taula de Vic, en unir-se en una peça el que habitualment es presenta en dues, s'ha provocat la pèrdua de la frontalitat i hieratisme del Crist, així com una major proximitat a l'espectador. De la mà de Quentin Massys es conserven també diversos exemplars en forma de díptic, prou propers a la taula vigatana, com ara el que resta al Koninklijk Museum voon Schone Kunsten, d'Anvers, o una còpia del seu taller a la National Gallery londinenca³⁹. Diversos són els trets de la peça vigatana que remetent al citat autor. Ens trobem amb el característic *sfumato* lleonardesc introduït a la pintura dels Països Baixos per Quentin Massys, on hi arribaria per mitjà dels gravats. En tots els exemples citats han desaparegut les formes

anguloses de les vestimentes, acompanyant millor a la dolçor dels rostres dels personatges sants. També el mocador que cobreix els cabells de la Verge, el trobem de forma similar en d'altres peces de Quentin Massys, com a la *Verge amb el Nen* del Museu de Poznan o una altra peça de l'Institute of Arts de Detroit⁴⁰. Tot això ens situa l'autor en l'òrbita del citat pintor d'Anvers, podent-se datar la peça cap al segon quart del segle XVI.

El MEV conserva encara un darrer Crist Salvador d'ascendència flamenca (nº 5936). De procedència desconeguda, sabem que fou adquirit per 750 ptes. el 1919⁴¹.

Arribant a Barcelona, nombroses són les referències del pas de pelegrins per la ciutat comtal. A més de les dades documentals ja citades en aquestes planes, tenim per exemple l'antic hospital de la Santa Creu, fundat el 1401 amb la intenció de fusionar els diversos hospitals ja existents a la ciutat, i amb l'església de Sant Jaume, de finals del XIV, ben a prop. Els romeus vindrien atrets per les relíquies de Santa Eulàlia, custodiades a la catedral, així com per les despulles de Sant Oleguer o Sant Sever. O bé, al monestir dominic de Santa Caterina hi havia el cos de Sant Ramon de Penyafort. La proximitat al santuari de Montserrat era també un factor determinant pels pelegrins a l'hora de triar un o altre camí. Donada l'extensió limitada de l'article i l'elevat nombre de peces flamenques que es poden trobar tant als museus públics com a diverses institucions de la ciutat, deixarem aquesta tasca per una altra ocasió. Cal indicar alhora que de moltes d'aquestes peces se'n desconeix la procedència i

³⁸ J. MORGADES, *Catálogo del Museo Arqueológico-Artístico Episcopal de Vich*, Vic, 1893, p. 131.

³⁹ M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish...*, vol. VII, 1971, Lám 12.

⁴⁰ M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish...*, vol. VII, 1971, Lám. 24 i 26 respectivament.

⁴¹ M. MIRAMBELL, *La pintura del segle XVI a Vic i el taller dels Gascó*, Vic, 2002, pp. 122-123.

per tant, si van ser importades o no al segle XV. El millor exemple d'aquesta abundància ens l'aporta el Monestir de Pedralbes, amb un seguit de retaules i d'altres peces, en aquest cas efectivament importades a finals de l'Edat Mitjana⁴².

A la ciutat de Tarragona les relíquies del braç de Santa Tecla havien d'atraure força pelegrins a la catedral des de la seva arribada al segle XIV. Es veneraven també les restes d'altres sants locals com Fructuós, Auguri o Eulogi. I els diversos hospitals com el de Sant Pau i Santa Tecla, ens assenyalen la presència de pelegrins.

Al Museu Diocesà de la ciutat (nº 1089) hi trobem una petita taula de poc més de dos pams d'alçada que hi ingressà el 4 de gener de 1915 com a donació de Francesc Carbó, poeta de família tarragonina. Tot i desconèixer-ne l'emplaçament original, podem deduir que aquesta provindria d'alguna església local, donat el seu mal estat de conservació. La peça ens presenta un Ecce Homo (FIG.9) pintat a l'oli sobre fusta de xiprer més tela de lli i amb motllura daurada.

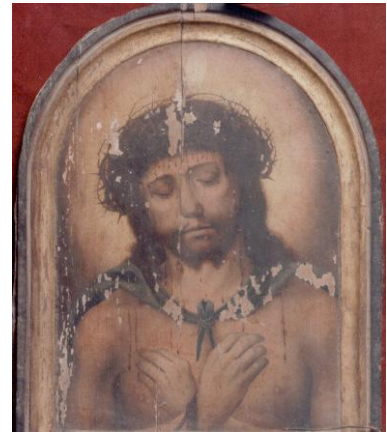


FIG.9 SEGUIDOR D'ALBERT BOUTS. ECCE HOMO. MUSEU DIOCESÀ DE TARRAGONA. PRINCIPIS DEL SEGLE XVI

Crist sofrent en mig cos i amb el tors nu, es troba coronat d'espines sobre el front sagnant i els ulls baixos; vesteix un mantell blau mat nuat davant del coll i mostra les mans lligades, creuades sobre el pit. Un halo lluminós li envolta el cap omplint el fons, daurat amb pa d'or. Com sabem, el tema iconogràfic pren el nom de les paraules pronunciades per Pilat davant la multitud abans de la crucifixió: "ecce homo" o "aquí teniu l'home". Tot i que imatges similars les trobem en alguns iveris del segle IX i en miniatures otòniques de l'XI, el tema no es difon fins al segle XV, a finals de l'Edat Mitjana. Habitualment Crist s'exhibeix en alt, amb la corona d'espines, el mantell porpra a les espatlles i el ceptre de canya entre les mans lligades. Hi poden aparèixer altres personatges com la dona de Pilat o Barrabàs. A la nostra taula apareix sol i sense ceptre, però la corona, la nuesa i les cordes als canells ens identifiquen el tema iconogràfic: ens trobem a mig camí entre una escena narrativa i una imatge icònica. Amb aquest format i característiques som davant d'una de les propostes originades dins del taller de Dieric Bouts i desenvolupades pel seu fill Albert, qui produirà de manera seriada diverses versions del Crist coronat d'espines, entre elles, el Crist de mans lligades, amb o sense ceptre, sovint en forma de díptic, amb la Verge per parella. N'és un bon exemple el díptic conservat al Suermondt-Museum d'Aachen (Alemanya)⁴³. En el cas de la nostra taula, diverses imperfeccions, com ara la desproporció de les mans, el coll massa ample o les ombres del nas, ens indiquen que la peça no ha sortit de la mà del mestre.

Si finalment ens dirigim cap a ciutat de Lleida, on es veneraven les relíquies del Sant Bolquer i la Santa Espina, i era punt de trobada dels camins catalans cap a Galícia, són nombrosos els testimonis de la importància de la ciutat dins la ruta xacobeana. Una de les capelles de la capçalera de la Seu Vella, de la primera meitat del segle XIII, està dedicada a sant Jaume i en un dels seus capitells hi trobem representada la translació del cos de l'apòstol cap a Santiago. Tenim les famoses pintures de la Pia Almoina, amb un seguit de pelegrins vestits a la moda de l'època (s. XIV-XV) mostrant la funció caritativa d'aquesta institució o bé la capella Peu de Romeu, del mateix segle XIV. Hi havia també, entre els diversos centres

⁴² *Pedralbes: els tresors del Monestir*, (catàleg), Barcelona, 2005.

⁴³ M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, vol. III, Brussel·les i Leiden, 1968, Lám 76.

assistencials que acollia la ciutat, l'hospital de'n Serra, situat extramurs, amb una capella dedicada a sant Jaume, o l'hospital de Sant Marcial, ambdós per a pelegrins. I indicador del tràfec per la ciutat és el privilegi de la reina Maria de Castella atorgat el 1442 per ampliar la plaça de Sant Joan per al pas dels romeus⁴⁴.

Procedent del desaparegut convent dels Agustins de Lleida, d'on va ser alliberada de les flames que consumiren l'edifici per mossèn Mariano Palacín⁴⁵, una taula representant un Crist coronat d'espines (FIG.10) entrà a formar part del Museu Arqueològic del Seminari de Lleida inaugurat el 1893, ocupant un lloc a la sala d'honor d'aquell museu: la sala dels Antependis. Més tard viatjaria a Barcelona per exhibir-se a l'exposició internacional del 29. Sembla que antigament recorria el contorn una senzilla motllura amb una inscripció⁴⁶. La desaparició d'aquesta seria la causa de la diferència entre les mesures actuals (39 x 30'5 cm.) i les que consten al catàleg de la citada exposició (50 x 40 cm.)⁴⁷. Avui la peça resta malmesa i oblidada a les sales del dipòsit del recentment inaugurat Museu de Lleida Diocesà i Comarcal (nº 81). Presenta diverses llacunes i una fissura la recorre de dalt a baix.



FIG. 10 DIERIC BOUTS, CÒPIA. CRIST CORONAT D'ESPINES. MUSEU DE LLEIDA DIOCESÀ I COMARCAL. FINALS DEL SEGLE XV

Sovint a aquesta pintura se li ha donat el títol d'*Ecce homo*, o Crist presentat al poble després de la coronació d'espines. Com hem vist, diversos elements identifiquen aquesta iconografia: Crist mostra la corona d'espines, i les mans lligades, sol vestir un mantell porpra a les espatlles i du un ceptre de canya. A la nostra taula, sobre un fons llis i daurat, Crist apareix de nou sol, representat en bust, amb les mans juntes, aquí sense lligar i sense ceptre, però amb la corona d'espines i la túnica porpra. Tot plegat ens inclina a considerar la taula una imatge icònica de Crist coronat d'espines més que no pas una de les escenes narratives del Nou Testament. El porpra de la roba ressalta el vermell dels llavis ressecs o de la sang que vessa del front ferit, així com els ulls enrogits de cansament i plors. La taula ens ofereix una imatge patètica i serena amb expressió de tristesa i dolor a la mirada a causa dels escarnis rebuts, intensificat per les llàgrimes que cauen galta avall, arribant amb els detalls a l'intens naturalisme que ens situa estilísticament aquest Crist

coronat d'espines dins l'òrbita dels models dels primitius flamencs, i més exactament de Dieric Bouts, especialista en la producció d'imatges d'aquesta mena. La nostra taula no és més que una còpia més de pitjor qualitat d'un original d'aquest pintor de Haarlem o el seu taller, un dels seus models més difosos, arribant a produir-los en sèrie, sovint en forma de díptics on la imatge de Crist s'acompanya de la Mater Dolorosa. Les dues versions més reeixides les trobem a la National Gallery de Londres (FIG.11-12) i al Museu del Louvre parisi, ambdues en forma de díptic. Però trobem moltes altres còpies de pitjor qualitat, algunes escampades per la Península. Un d'aquests díptics, avui repartit entre Tokyo i Barcelona,

⁴⁴ F. ESPAÑOL, "Exvotos y recuerdos de peregrinación" a VV.AA., *El camí de Sant Jaume i...*, 2007, p. 298, amb extensa bibliografia.

⁴⁵ *Museu Diocesà de Lleida (1893-1993). Catàleg. Exposició Pulchra* (catàleg), Lleida, 1993, p. 100.

⁴⁶ P. ARMENGOL, "Museo Arqueológico del Seminario de Lérida", *Esperanza*, XVII (1933), p. 84.

⁴⁷ M. GÓMEZ MORENO, *El Arte en España. Guía del museo del Palacio Nacional*, Barcelona, 1929, p. 304.

provenia del monestir de la Concepción, a La Puebla de Montalbán (Toledo). I altres dos s'han localitzat a Madrid, un en propietat del Duque de Bailén, i l'altre en els circuits comercials, provinent de Polònia⁴⁸. Encara un quart es localitzava al Chrysler Museum of Art de Virgínia⁴⁹. El crist amb espines sense la parella, el trobem a Sevilla, en mans de la Duquesa d'Ossuna, i a Madrid, al Museu Lázaro Galdiano i a una col·lecció particular. Finalment se'n té coneixença d'un més que havia figurat entre les peces propietat de Rafael García⁵⁰.

A la peça de Lleida no se li coneix l'existència d'una Mater Dolorosa que completi l'habitual díptic, però no es descarta que s'hagi perdut, o fins i tot que la citada taula hagués estat pintada pels dos cantons, ja que al revers del Crist hi trobem el mateix preparat de guix que al vers, tan habitual també a la pintura flamenca per impermeabilitzar la fusta abans d'aplicar-hi els pigments. Tot i que la taula lleidatana podria ser una còpia local, donada l'evident pitjor qualitat que manifesta, no es descarta la possibilitat de que es tracti d'una peça importada. Com importats eren també els nous corrents devocionals d'ascendència nòrdica coneguts com a *devotio moderna*. Com sabem, es tracta d'un moviment de tendència renovadora que neix als Països Baixos, ja al 1375 amb Gert Groot i els Germans de la vida comú, però es desenvoluparà amb una nova empenta durant els segles XV i XVI. Tal moviment, de gran austeritat, representa un anhel de vida interior i pietat autèntica, rebutjant tot allò material innecessari. Para gran atenció a la dimensió més pràctica de la vida del creient, proposant una oració mental introspectiva, en contacte directe amb Déu, al qual es busca al propi interior. I dins els paràmetres de les peces devocionals utilitzades per aquests nous mètodes d'oració, hi encaixa perfectament la nostra taula, així com l'anterior tarragonina, tant pel tema o pel petit format que els atorga un caràcter personal, com pel detallisme del primer pla que es dirigeix a l'espectador de forma contundent per provocar una major resposta emotiva davant la imatge representada. Aquests nous corrents intimistes i poc

amics de manifestacions externes provocarien també canvis en el camí de Sant Jaume. Des del triomf de la Reforma el camí anà perdent una font important de pelegrins, aquells alemanys, anglesos, holandesos o flamencs que venien del nord, espantats també a causa de les guerres espanyoles del XVI, el que provocaria l'inici de la fi de les peregrinacions.



FIG. 11-12 DIERIC BOUTS, TALLER. DÍPTIC AMB LA VERGE PREGANT I CRIST CORONAT D'ESPINES. NATIONAL GALLERY. CA. 1470-5.

⁴⁸ E. BERMEJO, *La pintura de los primitivos flamencos en España, II*, Madrid, 1982, pp. 32-38.

⁴⁹ A. VELASCO, *El mestre de Vielha: un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*. Lleida, 2006, p. 24.

⁵⁰ E. BERMEJO, *La pintura de los primitivos flamencos...*, 1982, pp. 32-38.