

## El retaule de sant Pere Màrtir de Verona: un instrument de propaganda dominica

GEMMA MALÉ  
Universitat Autònoma de Barcelona

### **Resum:**

En una època en què no existien els mitjans de comunicació actuals sant Domènec de Guzmán entengué que la millor manera de vèncer l'heretgia era mitjançant l'exemple i la predicació poble per poble i ciutat per ciutat. El seu mètode gaudí d'un gran èxit i l'orde s'estengué amb rapidesa. L'èxit i la pressió popular començaren a exigir la utilització del mitjà de difusió més eficient del moment, les imatges, a les quals s'havien oposat els membres més conservadors de l'orde. Les noves idees s'anaren imposant i aparegueren els primers cicles de sant Domènec i sant Pere Màrtir en els manuscrits utilitzats per l'orde. Aquests serviren de model a alguns conjunts de gran format que buscaven promocionar, entre els fidels i els seus germans, els membres més destacats de l'orde i el propi orde.

**Paraules clau:** Pere Màrtir; Iconografia; Dominics; Gòtic Lineal; Aragó; Propaganda

### **Abstract:**

At a time when there were no current media, St. Dominic de Guzman understood that the best way to overcome heresy was to give example and to preach at each village and at each city. His method had a great success and the Order spread rapidly. This success and the popular pressure required the use of images, the most efficient way of diffusion at that moment, which had been confronted by the most conservative members of the Order. These new ideas begun to increase and, as consequence, the first cycles of St. Dominic and St. Peter Martyr appeared in the manuscripts used by the Order. These cycles served as a model for some large-scale paintings, whose objective was to promote the Order and its most prominent members among the pious and their brothers.

**Keywords:** Peter Martyr; Iconography; Dominicans; Linear Gothic; Aragon; Propaganda

IN MEMORIAM MARISA MELERO MONEO,  
 QUI FOU LA MEVA DIRECTORA DE TESI  
 I A QUI DEC LA MEVA FASCINACIÓ PEL GÒTIC LINEAL

Sovint quant parlem del Gòtic el primer que ens ve al cap són les novetats artístiques que caracteritzaren aquest període però, com és ben sabut, aquesta etapa històrica fou marcada també per importants canvis demogràfics, polítics, econòmics, socials, filosòfics i evidentment teològics que, en el fons, són els engranatges que posen en funcionament la transformació que es produeix en les fórmules artístiques<sup>1</sup>. És el moment àlgid de les ciutats, que es consoliden com els principals centres econòmics i culturals, i aquest important canvi demogràfic tindrà la seva repercussió en el sí de l'Església.

Durant el període anterior, els principals centres religiosos, havien estat els monestirs que seguint la regla de sant Benet s'erigien en territoris poc poblats, allunyats de la civilització, per facilitar la dedicació dels seus membres a l'oració i el treball<sup>2</sup>. El Císter, que sorgí com a resposta a la perversió de la regla per part dels cluniacencs, clamava per l'austeritat dels seus temples oposant-se a qualsevol tipus de decoració figurativa que pogués distreure els seus germans de l'oració i el treball. Però el seu caràcter introspectiu i el seu progressiu enriquiment els allunyava d'una societat que començava a posar en dubte alguns dels dogmes més importants del cristianisme<sup>3</sup>. L'heretgia es començà a estendre des del nord d'Itàlia i el sud de França davant d'uns monjos que no podien fer res per aturar-la, degut a la clausura que exigia la seva regla, i d'uns mossens mancats de la formació teològica necessària per defensar els dogmes que predicaven. Tot plegat afavorí l'aparició de nous ordes religiosos, els coneguts com a mendicants, que donaren gran importància al seu vot de pobresa, que rebutjaren l'ocupació d'alts càrrecs eclesiàstics i que tingueren com a principal objectiu la conversió dels heretges mitjançant l'exemple i la predicació de la paraula de Déu<sup>4</sup>.

Franciscans i dominics foren dos dels ordes mendicants amb més repercussió social durant aquest període ja que s'adaptaren perfectament als canvis demogràfics del moment concentrant la seva activitat en les ciutats on vivien de la caritat cristiana. Els seus convents, situats a les entrades dels centres urbans, eren fruit de donacions particulars, no d'adquisicions, ja que tenien prohibida qualsevol possessió. A diferència dels convents benedictins, on els monjos feien vida en el seu interior, els monestirs dominics només havien de proporcionar als seus membres un lloc on descansar i poder menjar en comunitat. Així, durant el dia, els frares predicadors, feien vida al carrer recorrent pobles i ciutats mendicant per menjar i lluitant contra l'heretgia a través de la prèdica i els debats públics. Això comporta que els àmbits més importants en un monestir dominic siguin l'església i els centres d'estudi. Els seus temples, de planta centralitzada i coberta de fusta sobre arcs diafragmàtics, responien al vot d'austeritat de l'orde i a la voluntat de fer arribar la paraula de Déu al major nombre de

<sup>1</sup> G. DUBY, *La Época de las Catedrales: arte y sociedad, 980-1420*, Madrid, 1993; M. CAMILLE, *Gothic Art: visions and revelations of the medieval world*, London, 1996; M. MELERO, J. YARZA, *Arte Medieval II*, Madrid, 1996; F. ESPAÑOL, *El Gòtic Català*, Manresa, 2002; i A. PLADEVALL (dir.), *L'Art Gòtic a Catalunya*, Barcelona, 2002.

<sup>2</sup> C. H. LAWRENCE, *El Monacato Medieval. Formas de vida religiosa en Europa occidental durante la Edad Media*, Madrid, 1999, p. 283.

<sup>3</sup> J. MESTRE, *Els Càtars: problema religiós, pretext polític*, Barcelona, 1995.

<sup>4</sup> M. H. VICAIRE, "Saint Dominique a Prouille, Montréal et Fanjeaux" a *Saint Dominique en Languedoc*, (Cahiers de Fanjeaux, 1), Tolosa de Llenguadoc, 1996, pp. 13-43; i W. A. HINNEBUSCH, *Breve Historia de la Orden de Predicadores*, Salamanca, 2000.

fidels possible<sup>5</sup>. La fusta era considerada un material molt més auster que la pedra, la qual es reservava per cobrir espais més sagrats com la capçalera. Alhora aquest tipus de coberta i la planta centralitzada permetien la creació de grans espais unitaris que donaven cabuda a un gran nombre de fidels interessats en escoltar les seves prèdiques. Pel que fa a la formació teològica dels seus membres, els dominics consideraven que era quelcom fonamental per reeixir victoriosos dels debats públics mantinguts amb els heretges, per això, en tots els seus convents, funden importants escoles de teologia que en alguns casos arribaran a convertir-se en universitats o *studium generale* i en altres en *studium provinciale*<sup>6</sup>.

L'èxit que assoliran els dominics entre els cristians i enfront dels heretges despertarà l'interès dels papes Gregori IX (1227-1241) i Innocenci IV (1243-1254)<sup>7</sup>. Aquests Pontífexs posaran l'orde al servei de la seva voluntat malgrat que sovint els seus desitjos entren en contradicció amb els principis fonamentals de la regla dominica. Així doncs, per lluitar contra l'heretgia el papa Gregori IX fundà la Inquisició (1231-1232), una organització que tenia el permís del pontífex per utilitzar la tortura i els judicis públics per aconseguir la conversió i la confessió dels heretges. Uns mètodes que es trobaven a les antípodes de la dialèctica i l'exemple que havia promogut sant Domènec de Guzmán (1175-1221)<sup>8</sup>. Gregori IX volia convertir els dominics en els abanderats de la lluita contra l'heretgia i és per això que promocionà el culte al seu sant fundador, mitjançant la seva canonització (1234) i l'oferiment d'indulgències a aquells que visitessin la seva tomba, quelcom que repetirà Innocenci IV en la butlla de canonització de sant Pere Màrtir dictada el 1253<sup>9</sup>. Un nou acte al qual s'oposaren els dominics més conservadors perquè consideraven que les donacions que es podien despendre d'aquesta devoció posarien en perill el seu vot de pobresa<sup>10</sup>. I és que, pels dominics, la por de

<sup>5</sup> J. ZURITA, "De los monasterios que se fundaron en esta ciudad [de Zaragoza] de las órdenes de Santo Domingo y San Francisco. LXXIII" a *Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1976, pp. 375-379; J. CRIADO, "Los primeros asentamientos de la Orden de Predicadores en Aragón (c. 1219-1366). Datos sobre la erección y articulación de sus principales dependencias monásticas", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXXVI (1989), pp. 137-153; M. CUADRADO, *Arquitectura de las Órdenes Mendicantes*, Madrid, 1993; C. MANSO, *Arte gótico en Galicia: Los Dominicos*, La Coruña, 1993; F. ESPAÑOL, *El Gòtic...*, 2002; i A. PLADEVALL (dir.), *L'Art Gòtic...*, 2002.

<sup>6</sup> Els Estudis Provincials, com el seu nom indica, es trobaven en les capitals de les províncies dominiques mentre que els Estudis Generals es trobaven només en algunes d'aquestes capitals de manera que en un primer moment en trobem a Bolonya, Montpeller, Colònia i Òxford i més tard s'amplien a: Nàpols, Gènova, Florència i Tolosa. Pel que fa a la Península sembla que els primers Estudis Generals es fundaren a Barcelona (1285) i Salamanca (aprox. 1250). Sobre els *studium* fundats pels dominics i les matèries que s'impartien en ells, em remeto a l'article d'A. MAIERÚ, "Figure dei docenti nelle scuole deomenicane" a M<sup>a</sup> C. PACHECO (ed.), *Le vocabulaire des écoles des Mendicants au Moyen Âge* (Actes du colloque de Porto, 11 i 12 d'octubre del 1996), Porto, 1999, pp. 45-88; i W. A. HINNEBUSCH, *The History of the Dominican Order*, Staten Island, 1965. Per conèixer les fundacions d'estudis a la Península són fonamentals: V. D. CARRO, *Domingo de Guzmán. Historia documentada*, Madrid, 1973; i V. T. GÓMEZ, *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*, Madrid, 1987.

<sup>7</sup> F. DIAGO, *Historia de la Provincia de Aragón de la Orden de Predicadores, des de su origen y principio hasta el año de mil y seiscientos*, Barcelona, 1599, fol. 10-11; i *Dictionnaire historique des ordres religieux*, París, 1998, p. 324.

<sup>8</sup> Són nombroses les obres que tracten la vida i obra de sant Domènec de Guzmán. A tall d'exemple vull fer referència a dues de les compilacions més importants: M. GELABERT, J. M<sup>a</sup>. MILAGRO, *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos*, Madrid, 1947; i L. GALMES, V. T. GÓMEZ, *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes para su conocimiento*, Madrid, 1987.

<sup>9</sup> D. PRUDLO, *The Martyred Inquisitor: The Life and Cult of Peter of Verona (†1252)*, Aldershot, 2008, pp. 78 i 87.

<sup>10</sup> "San Pietro Martire e la sua iconografia", *Il Rosario. Memorie Domenicane*, XX (1905), pp. 145-51; B. MONTAGNES, "L'attitude des prêcheurs a l'égard des œuvres d'art", *La naissance et l'essor du gothique méridional au XIIIe siècle*, (Cahiers de Fanjeaux, 9), Tolosa del Llenguadoc, 1974, pp. 87-100; D. ITURGAIZ, "Iconografía de Santo Domingo de Guzmán", *Archivo Dominicano*, XII (1991), pp. 5-126; D. ITURGAIZ, *Iconografía de Santo Domingo de Guzmán. La fuerza de la imagen*, Burgos, 1992; W. HOOD, "Traditio: Dominican altarpiece conventions in fourteenth-century tuscan", a *Fra Angelico at San Marco*, Londres, 1993, pp. 45-63; A. F. MOSKOWITZ, *Nicola Pisano's Arca di San Domenico and Its Legacy*, Pennsylvania, 1994; D. ITURGAIZ, "Museografía iconográfica de santo Domingo en la pintura española. Estilo Francogótico, Italogótico y Gótico Internacional", *Archivo Dominicano*, XVIII (1997), pp. 177-214; i G. BEDOUELLES (ed.), *Les dominicains et l'image. De la Provence à Gênes, XIII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* (Actes du colloque de Nice, 12-14 març del 2004), Nice, 2006.

posar en dubte aquest vot arribava fins al punt de prohibir qualsevol imatge en els seus convents, on ni tant sols es toleraven les representacions de sant Domènec. Els interessos del pontífex fan trontollar les prescripcions dominiques i el 1247, en el Capítol Provincial de Roma, ja s'alcen les primeres veus en favor de les imatges dedicades al sant fundador; el 1254, en el Capítol General de Bolonya, s'insta a les comunitats a incloure les festivitats de sant Domènec i sant Pere Màrtir en els seus calendaris litúrgics i lletanies, alhora que se'ls aconsella exhibir imatges dels dos sants en les seves esglésies tot apel·lant a l'austeritat d'aquestes imatges<sup>11</sup>. Uns anys més tard, en el Capítol General de Barcelona (1261), per tal de garantir l'austeritat de les imatges i vèncer les reticències que algunes comunitats encara guardaven sobre aquest tema, es decideix deixar en mans dels priors i frares l'execució d'aquestes obres i la seva iconografia.

Arreu d'Europa la noblesa i la burgesia tingueren un paper decisiu en la promoció dels ordes mendicants i, en el cas català, des de Jaume I la Corona afavorí la instauració de dominics i franciscans en els nous territoris conquerits als musulmans<sup>12</sup>. La simpatia que els estaments més elevats de casa nostra senten per aquests ordes farà que sovint els seus membres siguin reclamats com a confessors i guies espirituals, rebent a canvi importants beneficis econòmics i llegats testamentaris destinats a la subvenció i fundació de nous convents<sup>13</sup>. D'aquesta manera, els monestirs mendicants s'estengueren ràpidament per tot el territori i alguns dels seus membres aviat jugaren un destacat paper en la política del país gràcies a la influència que exercien sobre les classes dominants i a l'ocupació d'alts càrrecs eclesiàstics tot i que, com ja he dit anteriorment, en origen franciscans i dominics s'havien oposat a la possibilitat que els seus germans formessin part de la jerarquia eclesiàstica.

Des del punt de vista estètic, podem dir que, en el Gòtic, la sumptuositat de Suger de Saint-Denis s'imposà a l'austeritat predicada per Bernat de Claravall<sup>14</sup>. Segons Suger les coses materials podien conduir fins a les immaterials, de manera que les obres d'art de caràcter religiós podien conduir-nos fins a la divinitat, però per aconseguir-ho calia que fossin belles, lluminoses i de materials preciosos, així reflectirien millor la bellesa, la lluminositat i la majestuositat de la divinitat. Seguint aquests preceptes els temples cristians de mica en mica deixaran de banda l'austeritat proclamada pel moviment cistercenc per ennoblir-se amb grans vitralls i objectes litúrgics de materials preciosos decorats amb gemmes. La llum que les vidrieres i els objectes litúrgics projectaven dins del temple era una llum irreal creant un ambient més pròxim a la divinitat que al món terrenal<sup>15</sup>. Les noves teories estètiques sobre la

<sup>11</sup> Aquestes actes dels Capítols Generals es poden consultar a: *Acta capitulorum generalium ordinis praedicatorum, I*, Roma, 1898. Sobre la iconografia de sant Domènec en llibres il·luminats, vegeu: D. ITURGAIZ, "Iconografia...", 1991, pp. 5-126; D. ITURGAIZ, *Iconografía de Santo Domingo...*, 1992; D. ITURGAIZ, "Iconografía miniada de Santo Domingo de Guzmán (I)", *Archivo Dominicano*, XIV (1993), pp. 325-376; D. ITURGAIZ, "Iconografía miniada de Santo Domingo de Guzmán (II)", *Archivo Dominicano*, XV (1994), pp. 49-92; i A. IMPROTA, "Dal pulpito al sepolcro. Contributo per l'iconografia di San Pietro Martire da Verona tra XIII e XIV secolo", *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, 1 (2011), pp. 105-119.

<sup>12</sup> F. DIAGO, *Historia de la Provincia...*, 1599; V. T. GÓMEZ, *La provincia dominicana...*, 1999; A. UBIETO, *Los Monasterios Medievales de Aragón*, Zaragoza, 1999; i S. CHIRRA, "I domenicani nel regno di Sardegna attraverso due registri contabili del convento cagliaritano di Villanova" a *XVII Congrès d'Història de la Corona d'Aragó* (Actes), Barcelona- Poblet-Lleida, 2002, vol. II, pp. 71-79.

<sup>13</sup> A tall d'exemple voldria recordar les nombroses donacions fetes per Blanca d'Anjou (1285-1310), muller de Jaume II (1285-1327); l'ingrés a les dominiques de Saragossa de la seva filla Maria (1299-1347); la constatació del dominic Nicolau Rossell (1314-1362) com a confessor particular de Blanca d'Aragó i d'Anjou (1321-1348), filla de Jaume II i abadessa del monestir hospitaler de Sixena, la qual en el seu testament es declara *Monja dominica antes de Sijena* i en conseqüència fou enterrada al convent dominicà de Santa Caterina de Barcelona; o la fundació del monestir de clarisses de Pedralbes per part d'Elisenda de Montcada (1292-1364), última esposa de Jaume II.

<sup>14</sup> J. JAQUES, *La Estética del Románico y el Gótico*, Madrid, 2003.

<sup>15</sup> Sobre la importància de la llum en el Gòtic, vegeu: V. NIETO, *La Luz, Símbolo y Sistema Visual*, Madrid, 1981; i J. JAQUES, *La Estética...*, 2003.



llum i el seu simbolisme i els canvis que es produeixen en la societat tindran, evidentment, una repercussió directa en les obres d'art d'aquest moment com podrem veure en el retaule que aquí es presenta.

## EL RETAULE DE SANT PERE MÀRTIR I LA SEVA ICONOGRAFIA

El retaule de sant Pere Màrtir de Verona (FIG. 1), conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC, núm. Inv. 15820), és la viva imatge dels canvis que comporta la irrupció de les noves teories estètiques i dels nous ordes religiosos a casa nostra.

L'obra en qüestió es data de la primera meitat del segle XIV i s'inclou dins el gòtic lineal aragonès, tot i que el seu origen és incert<sup>16</sup>. La peça fou comprada el 1906 per la Junta de Museus de Barcelona a Joan Lafora Calatayud. El 1934, en inaugurar-se el nou Museu Nacional d'Art de Catalunya, aquesta obra passà a formar part de la seva col·lecció permanent i fins l'actualitat s'ha exposat en les sales dedicades als inicis del gòtic<sup>17</sup>.



FIG. 1 EL RETAULE DE SANT PERE MÀRTIR DE VERONA © MNAC NÚM. INV. 15820

<sup>16</sup> Josep Pijoan és un dels primers autors que dedica unes línies a aquest retaule que segons ell provenia del monestir de Sixena, i posteriorment Chandler Post va indicar la possibilitat que l'obra pogués ser originària de Sixena o Barbastro. Fruit d'aquestes discrepàncies i escapant de qualsevol posicionament, Manuel Trens la considerà originària de la província d'Osca. La confusió sobre l'origen d'aquesta peça fa que Ricardo del Arco en la seva obra *Catálogo Monumental de España: Huesca* parli d'aquest retaule en dues ocasions diferents. En un primer moment la considera procedent de Barbastro i posteriorment de Sixena. Autors posteriors com Josep Gudiol en les dues edicions de l'*Ars Hispaniae*, Joan Ainaud i Manuel Iglesias, seguiran la hipòtesi de Josep Pijoan al considerar el retaule del Monestir de Sixena. En canvi la restauradora M<sup>a</sup>. Assumpta Escudero considerava que l'obra podia venir de Calatayud basant-se en una inscripció amb llapis feta al revers d'una fotografia antiga del museu. Els arguments d'aquesta nova teoria foren posats en dubte per Antonio Naval (1999) en indicar que la inscripció simplement feia referència al segon cognom del comerciant d'art madrileny, Juan Lafora Calatayud. Per tant, amb la documentació conservada relativa a la peça considero imprudent assegurar el seu origen, doncs no existeix cap argument de pes que ens permeti inclinar-nos per alguna de les poblacions proposades. Per conèixer més sobre aquesta problemàtica vegeu: J. PIJOAN, "Aragonese Primitives", *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 128 (1913), pp. 74-85; C. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1930, vol. I, pp. 86-90; M. TRENS, "La peinture gothique jusqu'à Ferrer Bassa" a *La peinture catalane a la fin du Moyen Age*, París, 1933, pp. 2-12; R. DEL ARCO, *Catálogo Monumental de España: Huesca*, Madrid, 1942, pp. 209 i 410; J. AINAUD, *Pittura spagnola dal periodo romanico a "El Greco"*, Bergamo, 1964, p. 28; J. GUDIOL, *Ars Hispaniae*, Madrid, 1950, vol. VI, p. 254; J. GUDIOL, *Ars Hispaniae*, Madrid, 1980, vol. VI, p. 214; M<sup>a</sup>. A. ESCUDERO, "Frontal de Sant Pere Màrtir" a *Barcelona Restaura*, Barcelona, 1980, pp. 51-55; M. IGLESIAS, *Arte religioso del Alto Aragón Oriental. Arquitectura románica. Siglos X-XI, XII y XIII*, Barcelona, 1988, p. 303; A. NAVAL, "Retablo de san Pedro de Verona, en Barcelona" a *Patrimonio Emigrado*, Huesca, 1999, pp. 197-199; i G. MALÉ, *Els Retaules de Sant Domènec de Guzmán i Sant Pere Màrtir, una aproximació al gòtic lineal aragonès* (tesina inèdita), Universitat Autònoma de Barcelona, 2007, p.83.

<sup>17</sup> Actualment podem veure que, en general, l'obra es conserva en bon estat malgrat l'enfosquiment de la colradura i els colors degut al pas del temps. Hem de senyalar, però, que la zona baixa ja havia perdut part de la seva decoració abans de l'adquisició, una degradació que s'accentuà després que la peça es mullés accidentalment en el magatzem on es guardava. Arran d'aquest incident s'intervingué per primera vegada en l'obra per tal de consolidar la pintura, omplir els buits i refer el marc, que es trobava molt deteriorat. Sobre les vicissituds per les quals ha passat aquesta obra, vegeu: M<sup>a</sup>. A. ESCUDERO, "Frontal de Sant Pere...", 1980, pp. 51-55.

Com podem veure és una obra amb un format apaïsat, rematada per un arc mixtilini i que s'organitza a partir de tres carrers. Aquesta disposició ja mostra una evolució respecte a la majoria d'obres coetànies que ens han arribat. Les obres gòtico-lineals sobre taula conservades a Catalunya i a Aragó solen tenir, per norma general, un format horitzontal hereu dels frontals d'altar típics del període romànic<sup>18</sup>. Per això, a l'hora de cercar un paral·lel formal del retaule de sant Pere Màrtir hem d'anar fins a La Rioja d'on prové el Retaule de Sant Cristòfol, Sant Blai i Sant Millan (FIG. 2) conservat en el Museo del Prado (MNP, núm. inv. P03150), una obra que per la seva iconografia i composició crec que s'hauria de datar a mitjans del segle XIV<sup>19</sup>. La forma d'aquests retaules deixen enrere la tradició romànica per apuntar cap a la verticalitat de les taules gòtiques<sup>20</sup>. Els podríem considerar un estadi previ als retaules que proliferaren i es consolidaren durant la segona meitat del segle XIV, compostos per l'àtic i les espigues, la taula o el carrer central, els diversos carrers laterals separats per muntants i la predel·la que tanca la zona baixa.

Tornant al retaule de sant Pere Màrtir, ja s'ha apuntat que aquest havia tingut un ric fons de colradura que en l'actualitat s'ha oxidat, la qual cosa fa difícil imaginar la lluminositat que devia dependre. Una lluminositat que contradeia el principi d'austeritat dominica que prohibia la utilització del paper d'or en les seves miniatures i en les seves obres en general però que en canvi responia a la nova teoria de la llum, elaborada per Suger de Saint-Denis i continuada per altres pensadors com el dominic Tomàs d'Aquino (1225-1274), el qual considerava que la Divinitat era capaç d'irradiar llum en els objectes i per tant la llum que aquests desprenien no era res més que un reflex de la llum divina<sup>21</sup>. Així, és evident que aquest retaule, tant en el seu format com en la seva tècnica, anuncia la nova estètica gòtica que s'introduí a casa nostra durant el primer quart del segle XIV.

Pel que fa a la seva iconografia, el carrer central és decorat amb una figura hieràtica del sant titular que gira el rostre lleugerament cap a la seva dreta en un intent de donar cert moviment a la figura i trencar així amb la frontalitat romànica (FIG. 1). El sant porta els hàbits propis del seu orde i mostra els seus atributs. A la mà dreta sosté la palma que ens recorda el seu martiri; a l'esquerra, un llibre al·ludint al seu caràcter de predicador; clavat al pit, el ganivet que li provocà la mort; al cap, la ferida que va rebre durant l'atac en el bosc de Barlassina; el nimbe que ens recorda que ha estat elegit per la vida eterna; i finalment, veiem com dos àngels ceroferraris li

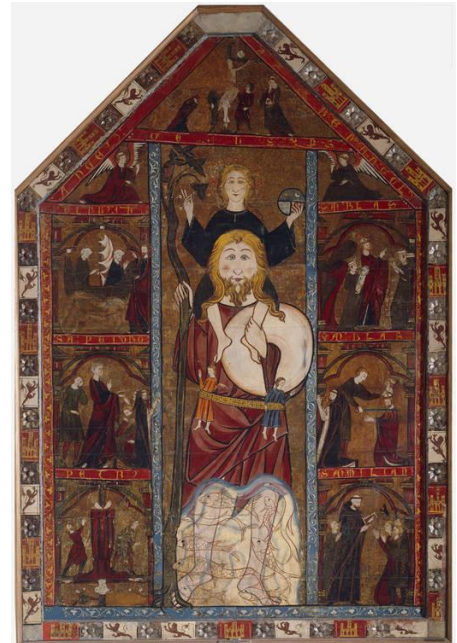


FIG. 2 RETAULE DE SANT CRISTÒFOL, SANT BLAI I SANT MILLÁN © MUSEO DEL PRADO, NÚM. INV. 15820

<sup>18</sup> Un bon catàleg d'aquestes obres catalanes fou el que elaborà Marisa Melero i que es publicà com: M. MELERO, *La pintura sobre taula del gòtico lineal. Frontales, laterales de altar y retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Barcelona, 2005. Pel que fa a l'àmbit aragonès no existeix cap treball similar de manera que l'afirmació és simplement fruit del coneixement personal tenint en compte que la pintura gòtico-lineal aragonesa és l'objecte d'estudi per la meua tesi.

<sup>19</sup> F. JAVIER DE LA PLAZA, S. MARCHÁN (dir.), *Historia del Arte de Castilla y León*, Valladolid, 1995, vol. III, p. 350.

<sup>20</sup> J. BERG, *Behind the Altar Table. The Development of the Painted Retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, 1989.

<sup>21</sup> Sobre l'estètica defensada per Suger de Sait-Denis i sant Tomàs d'Aquino, em remeto de nou a: V. NIETO, *La Luz...*, 1981; i J. JAQUES, *La Estètica...*, 2003. Pel que fa a les reticències a l'hora d'utilitzar els fons daurats, vegeu: A. IMPROTA, "Dal pulpito al sepolcro...", 2001, pp. 105-119.

posen tres corones<sup>22</sup>. Els seus atributs, deixant de banda la triple corona, són els habituals en les representacions d'aquest sant dominic durant aquest període. Però la triple corona no és un atribut qualsevol, neix de la doctrina escolàstica i segons sembla la *corona aureola*, nom amb què es coneixen aquestes tres corones, només podien dur-la aquells sants que havien excel·lit per la seva predicació, martiri i virginitat, com sant Joan Baptista, santa Caterina o santa Maria Magdalena entre altres i s'hi podia al·ludir a través de la representació d'una sola corona, de dues o de tres<sup>23</sup>. Per tant, és evident que aquest era un atribut excepcional, com ens ho recorden sovint els documents dominics, i més encara si tenim en compte que sant Pere Màrtir (†1252) serà el primer sant modern al qual s'atorgarà aquest atribut. Sembla clar que l'iconògraf o l'artista que executà aquesta obra coneixia perfectament aquesta particularitat de sant Pere Màrtir i el significat de cada una de les corones que feu constar en unes inscripcions: *CONFESION*, *MARTIRIO* i *VIRGINITAS*, tot i que aquest no era un atribut massa popular en la iconografia gòtica, de fet, a Itàlia, només conservem un retaule on sant Pere Màrtir porta una corona, una obra executada per Simone Lamberti el 1450 i conservada a Parma<sup>24</sup>. En conseqüència, ens trobem davant d'una de les primeres peces de gran format on sant Pere Màrtir mostra aquest atribut i és fàcil pensar que darrera d'aquesta imatge hi hagués un dominic. Endemés, no hem d'oblidar els dictàmens del Capítol General de Barcelona (1261) segons els quals, les representacions de sant Domènec i sant Pere Màrtir eren responsabilitat dels frares i dels priors<sup>25</sup>.



FIG. 3 CONJUNT MURAL DE SAN MIGUEL DE FOCES (IBIECA). DETALL DE SANT FRANCESC D'ASSÍS

Un cop assenyalada l'excepcionalitat d'aquest atribut crec que val la pena aturar-nos un moment per veure que en l'àmbit aragonès aquest element també apareix repetidament en el conjunt mural de San Miguel de Foces (Ibieca, Osca). En la decoració pictòrica d'aquest temple podem veure les figures nimbades de sant Francesc d'Assís (FIG. 3), santa Margarita (FIG. 4), santa Caterina (FIG. 5) i que són coronades o doblement coronades.

Segons el que he comentat anteriorment, no ha de resultar estrany que les dues santes portin la *Corona aureola* ja que compleixen els requisits necessaris. En canvi, la figura de sant Francesc d'Assís amb aquest atribut és realment excepcional, doncs com s'ha apuntat sant Pere Màrtir, posterior a sant Francesc, fou el primer sant modern al qual s'atribuí aquesta corona. Per tant, és possible que en aquest cas la doble coronació sigui simplement fruit d'una contaminació, però serveix per adonar-nos que aquest era un atribut força popular. Tanquem

<sup>22</sup> L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chretien. III. Iconographie des saints. III: P-Z*, París, 1958, pp. 1104-1106; i V. ALCE, "Iconografia di S. Pietro da Verona Martire Domenicano", *Memorie Domenicane*, LXX (1953), pp. 100-114.

<sup>23</sup> Els articles fonamentals per conèixer el significat d'aquesta corona són: A. VOLPATO, "Corona aurea e Corona aureola: ordini e meriti nella ecclesiologia medioevale", *Bulletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano*, 91 (1984), pp. 115-182; A. VOLPATO, "Il tema agiografico della triplice aureola nei secoli XIII-XV" a S. BOESCH (ed.), *Culto dei Santi Istituzioni e Classi Sociali in Eta' Preindustriale*, L'Aquila, 1984, pp. 511-525; i E. HALL, H. UHR, "Aureola super Auream: Crowns and Related Symbols of Special Distinction for Saints in Lath Gothic and Renaissance Iconography", *The Art Bulletin*, 67 (1985), pp. 567-603.

<sup>24</sup> L'obra en qüestió apareix recollida en el catàleg de: G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze, 1978, p. 843, fig. 1102.

<sup>25</sup> *Acta capitulorum...*, 1898.





FIG. 4 CONJUNT MURAL DE SAN MIGUEL DE FOCES (IBIECA).  
DETALL DE SANTA MARGARITA



FIG. 5 CONJUNT MURAL DE SAN MIGUEL DE FOCES (IBIECA).  
DETALL DE SANTA CATERINA

aquí el comentari de la figura central per començar a veure les escenes dels carrers laterals que mostren diversos moments de la vida i miracles del sant dominic<sup>26</sup>.

Aquí, cada composició està emmarcada per la representació pictòrica de microarquitectures que reposen sobre un arc de mig punt on apareixen diverses inscripcions que ens narren allò representat en llengua vernacle, un tipus de decoració molt habitual en les obres d'aquest període.

La història de sant Pere Màrtir comença en el registre superior de l'esquerra on podem veure com *AQUI AMUESTRAN : LETRAS : A SAN PEDRO*<sup>27</sup> (FIG. 1). La composició es divideix en dos grups, a la dreta hi trobem uns alumnes que semblen acusar-se d'alguna cosa per la qual el mestre, que es troba a l'esquerra de la representació, els està castigant a cops de fuet. Entre els dos conjunts trobem un parell d'alumnes llegint els seus llibres, un d'ells, el que es troba al centre de la composició, destaca per no portar la mateixa indumentària que els seus companys, de fet sembla que va nu. Si tenim en compte que es tractaria d'una escena de la infància de sant Pere Màrtir és fàcil pensar que d'aquesta manera l'autor, o l'ideòleg d'aquesta obra, ha volgut representar la humilitat d'aquest futur dominic. Sant Pere Màrtir era fill d'una família d'heretges de manera que fou a l'escola on segons la seva *Vita* entrà en contacte amb el cristianisme. Després de rebre una bona educació, ingressà a la universitat de Bolonya on escoltà una prèdica de sant Domènec que el feu decidir a ingressar al nou orde mendicant.

En la següent escena podem veure el moment en què sant Pere Màrtir és investit membre de l'orde dominica en presència de dos personatges que, si no fos per la seva natura herètica, podríem pensar que eren els seus pares (FIG. 1). Al frare que oficia la cerimònia se li ha

<sup>26</sup> Sobre la vida i miracles de sant Pere Màrtir: V. FORT, "S. Pietro da Verona. Biografia inedita", *Memorie Domenicane*, XI (1894), pp. 225-239; I. TAURISANO, "S. Pietro Martire da Verona (1252-1952)", *Memorie Domenicane*, XX (1952), pp. 153-177; V. ALCE, "Iconografia di S. Pietro...", 1953, pp. 100-114; M. L. VANDONE, "San Pietro Martire in un studio recente", *Memorie Domenicane*, LXXI (1954), pp. 179-92; S. DE LA VORÁGINE, *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1987; C. CALDWELL, "Peter Martyr: the inquisitor as saint", *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 31 (2000), pp. 137-173; i D. PRUDLO, *The Martyred...*, 2008, pp. 78 i 87.

<sup>27</sup> C. Post considera que les inscripcions foren fetes en castellà, un error probablement fruit del desconeixement de la llengua degut al seu origen americà. En canvi J. Pijoan, J. Ainaud i M<sup>a</sup>. A. Escudero, estudiosos catalans i per tant més pròxims a la llengua castellana, creuen que són unes llegendes escrites en aragonès antic. Pel que fa a la transcripció d'aquests textos s'ha pres la que proposa M<sup>a</sup>. A. Escudero en el seu estudi. Vegeu: J. PIJOAN, "Aragonese...", 1913, pp. 74-85; C. POST, *A History...*, 1930; J. AINAUD, *Arte Románico. Guía*, Barcelona, 1973, p. 252; i M<sup>a</sup>. A. ESCUDERO, "Frontal de Sant Pere...", 1980, pp. 51-55.



dibuixat una tímida barba, un tret inusual entre els dominics però que segons les descripcions de la Beata Cecília, era habitual en el seu fundador, sant Domènec<sup>28</sup>. Per tant és fàcil que en aquesta escena s'hagi volgut representar al sant fundador que jugà un paper cabdal en la decisió de sant Pere Màrtir. I perquè no ens quedi cap dubte de l'escena representada, la inscripció ens diu que *AQUILO : VISTEN : FREIRE : PREDIC-ADOR : A SA(N) : PEDRO*.

A continuació trobem una escena que fa referència al caràcter taumatúrgic de sant Pere Màrtir; es tracta d'una de les seves gestes més populars segons la qual *ESTE : ENFERMO : TENIA : UN BIERBE-N E DEL COMIA : EL CORAÇON : ACOMENDOR ON : LO : SAN : PER : E A LO GUARIDO (?) E TORNAN A LA FE* (FIG. 1). La *Llegenda Aurea* explica que el jove, que podem veure postrat en el llit, fou curat en dues ocasions per sant Pere Màrtir<sup>29</sup>. La primera vegada havia emmalaltit per la seva gola i el seu pare espantat va demanar ajuda al sant dominic, qui anà fins a casa seva i un cop allà resà algunes oracions, feu el senyal de la creu i cobrí al jove amb la seva capa. Acte seguit, el malalt quedà totalment guarit i el seu pare, impressionat per la miraculosa curació, va decidir quedar-se la capa del sant i guardar-la com una relíquia. Al cap d'un temps, el jove patí greus vòmits i el pare espantant perquè ningú podia guarir-lo va decidir tapar-lo amb la capa i encomanar-lo a sant Pere Màrtir. Al cap d'uns instants, sota la mirada sorpresa dels pares i d'aquells que el vetllaven, el jove expulsà un gran cuc ple de pèls i novament quedà curat. És evident que l'escena del retaule reflecteix aquesta segona curació, per això s'ha obviat la figura de sant Pere Màrtir. Sens cap mena de dubte ens trobem davant d'uns fets que formen part de la vida del sant predicador i que, si fem cas de l'última part de la inscripció de l'arc *E TORNAN A LA FE*, serviren per tornar la fe a aquells que l'havien perdut. El mateix tema el trobem representat en el Sepulcre de Sant Pere Màrtir tot i que en aquesta obra la composició és molt més complexa i ens mostra els dos moments de la història d'aquest jove de forma molt detallada. A la meitat dreta de la composició escultòrica podem veure en primer terme el moment en què el sant màrtir cobreix amb la seva capa al jove i en un segon pla es mostra el moment en què el sant regala la capa al pare del noi. A l'altre costat de la composició es representen els mateixos fets que trobem en el retaule aragonès. Es pot veure el moment en què el pare tapa al seu fill amb la capa del sant i com el seu fill comença a expulsar un gran cuc.

Tornant al retaule, l'última escena d'aquest carrer per desgràcia no l'hem conservada però gràcies a la inscripció *AQUI : PREDICA : SAN : PER : M-ARTIR : ALOS : EREGES* ens podem fer una idea del tema representat. Mostrava, per tant, una de les accions més habituals dels dominics, en aquest cas protagonitzada per sant Pere Màrtir (FIG. 1). Les poques restes que conservem ens fan suposar que es tractaria d'una composició formada per dos grups; a l'esquerra, sant Pere Màrtir probablement acompanyat del seu company fra Domènec, i a la dreta, un grup d'heretges que discutiria amb el sant predicador. Seria, probablement, una composició similar a la que podem veure en els frescos d'Andrea di Bonaiuto que decoren la Capella dels Espanyols de Santa Maria Novella (1365-1367) o en el fragment conservat

<sup>28</sup> Beata Cecília entre 1280 i 1290 escrigué la *Relació dels miracles obrats per sant Domènec a Roma*, una obra redactada al convent de Santa Agnès de Bolonya al qual pertanyia aquesta religiosa. Cecília conegué personalment a sant Domènec amb el qual mantenia una bona relació. La seva obra, com altres vides de sant Domènec, narra fets que ella mateixa presencià o que sentí explicar a alguns testimonis o al mateix sant Domènec. En aquest cas, però, afegeix una descripció detallada de l'aspecte físic del sant fundador que segons ella era un home de *mediana estatura, delgado de cuerpo, rostro hermoso, un tanto bermejo, cabellos y barba suavemente rubios, ojos bellos*. Sobre l'obra de la Beata Cecília vegeu: M. GELABERT, J. M<sup>a</sup>. MILAGRO, *Santo Domingo de Guzmán...*, 1947; i L. GALMES, V. T. GÓMEZ, *Santo Domingo de Guzmán. Fuentes...*, 1987.

<sup>29</sup> Em remeto un cop més a l'obra: S. DE LA VORÁGINE, *La Leyenda...*, 1987.

del conjunt mural de Sant Domènec de Puigcerdà (FIG. 6), datat de la primera meitat del segle XIV<sup>30</sup>. Unes composicions que no tenen res d'excelsion, on el sant sembla que compti quelcom amb els dits, com si enumerés els dogmes cristians, gest que normalment s'utilitza per fer referència a una predicació.

Al continuar la lectura en el carrer de la dreta trobem, en primer lloc, una crema d'heretges tal i com indica la cartel·la que acompanya aquesta escena, *AQUI FAZE : QUEMER : A LOS : EREGESAN : PEDRO* (FIG. 1). Podem veure a sant Pere Màrtir, dret, davant dels infidels als quals assenyala de forma acusadora mentre amb la mà esquerra sosté un llibre on es pot llegir: *ESTOS SON LOS EREGES*. Aquests es representen nus entre les flames i, a diferència del que succeïa en la primera escena, on sant Pere Màrtir era representat de la mateixa manera, intenten tapar-se al sentir vergonya davant la seva nuesa. Darrera dels heretges apareixen un grup de botxins un dels quals els reté a la foguera amb l'ajuda d'un instrument difícil de precisar degut a l'ennegriment de l'obra. Al seu costat, apareix un altre personatge que sembla celebrar la condemna feta pel sant inquisidor.

Tenint en compte el lloc que ocupa aquesta escena dins el retaule és fàcil pensar que podria fer referència als fets narrats en la *Vitae Fratrum*. Aquesta obra explica que el 1251, durant un dels seus desplaçaments, sant Pere Màrtir passa per la vila de Gattedo, una de les places fortes de l'heretgia, on predicà la caiguda de la ciutat i la crema dels seus líders religiosos<sup>31</sup>. Tres anys després, el papa Innocenci IV, a través d'una carta, ordenava la destrucció de la ciutat i la crema dels heretges. Tot i que segons aquesta història sant Pere Màrtir no fou qui ordenà la massacre, els heretges l'en feren responsable, tenint en compte les paraules que havia pronunciat uns anys abans. A partir d'aquell moment començaren les maquinacions per acabar amb el sant predicador que culminaren amb èxit el 1255.

Des del punt de vista iconogràfic es tracta d'una escena sense paral·lels en els cicles dedicats a sant Pere Màrtir, però no la podem considerar un *unicum*. La crema de persones era una representació recurrent i no en tots els casos els condemnats a la foguera eren heretges. Són nombrosos els sants condemnats a morir a la foguera que donen lloc a imatges com la de Santa Maria de Liesa (FIG. 7) on un grup de cristians són cremats vius; també trobem algunes cremes de jueus com en les taules de Vallbona de les Monges; i fins i tot, ens han arribat imatges de la crema de templers en les *Grandes Chroniques de France* (FIG. 8) del segle XV (Morgan Library, M. 536, fol. 214r). En aquest

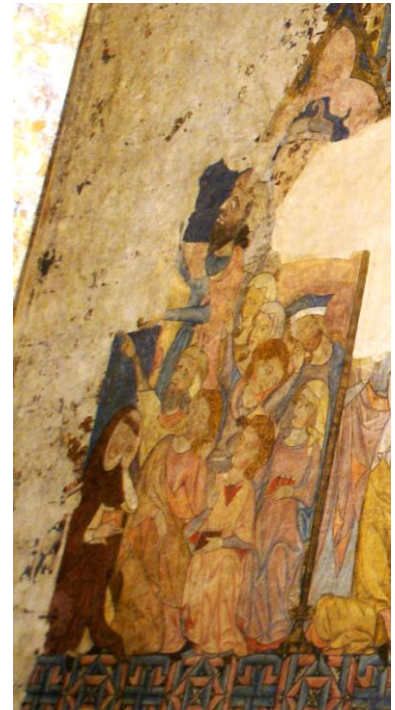


FIG. 6 CONJUNT MURAL DE SANT DOMÈNEC DE PUIGCERDÀ. DETALL DE LA PREDICACIÓ DE SANT PERE MÀRTIR

<sup>30</sup> Sobre el conjunt de Puigcerdà veure: C. CID, "Las pinturas murales de la iglesia de Santo Domingo de Puigcerdà", *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, XV (1961-62), pp. 5-101; M. MELERO, *La pintura sobre tabla...*, 2005, p. 31; i M. MACIÀ, "Els murals de sant Domènec de Puigcerdà" a R. ALCOY (coord.), *L'art gòtic a Catalunya: Pintura: De l'inici a l'italianisme*, vol. I, Barcelona, 2005, pp. 115-118. Pel que fa al cicle mural que podem admirar a Florència, vegeu: J. POLZER, "Andrea di Bonaiuto's *Via Veritatis* and Dominican thought in Late Medieval Italy", *The Art Bulletin*, 77 (1995), pp. 262-289; i S. ORLANDI (O.P.), *Santa Maria Novella y sus Claustros Monumentales. Guía Histórica y Artística*. Firenze, 2004.

<sup>31</sup> M. D. LAMBERT, *The Cathars*, Oxford, 1998, p. 124.

cas, però, la presència de sant Pere Màrtir fa que puguem parlar d'una escena pròpia de la Inquisició, institució en la qual sant Pere Màrtir hi milità durant uns mesos<sup>32</sup>.

A continuació podem veure la conspiració que s'organitzà per matar a sant Pere Màrtir després de la massacre de Gattedo i més concretament el moment en què *AQUI DAN DINEROS A (LOS) EREGES: PO(R) (Q)UELO MATEN : A SAN PEDRO* (FIG. 1). L'escena és molt senzilla, només hi apareixen tres personatges; a l'esquerra, un dels conspiradors entregant una bossa amb monedes a un dels sicaris, potser Pietro da Balsamo, que la pren sense dubtar-ho. Darrera d'aquest, el seu company l'empeny com si ell volgués però no gosés a agafar els diners. Es tracta d'un personatge dubtós i per això considero que es podria tractar d'Albertino Porro di Lentante, l'altre sicari contractat per atacar al sant dominic que en l'últim moment es feu enrere<sup>33</sup>.

En la tercera i última escena conservada íntegrament, podem veure la imatge més popular d'aquest sant, el seu martiri. Malauradament en aquest cas la llegenda que l'acompanya es troba molt deteriorada i ens falten algunes paraules, però hi podem llegir *AQUI : MATA(N) SA(N)... E FIERE(N) (A SU C)ONPAN(ERO)* (FIG. 1). És clar, doncs, que la inscripció es correspon perfectament amb el tema representat. La mort de sant Pere Màrtir tingué lloc el 1255 en el bosc de Barlassina, situat entre Como i Milà. Mentre sant Pere Màrtir i el seu company fra Domènec passaven per allà els sicaris contractats pels heretges, Pietro da Balsamo i Albertino Porro, els esperaven emboscats. Com he dit anteriorment, Albertino Porro, en l'últim moment es feu enrere però el seu company Pietro da Balsamo colpejà sense pietat el cap de sant Pere Màrtir amb la seva arma i acte seguit li clavà una daga al pit. Mentrestant, fra Domènec intentà fugir però no ho aconseguí i també va rebre un fort cop al cap que li provocà la mort al cap de sis dies. Abans de morir, però, explicà com sant Pere Màrtir havia recitat el Credo abans d'exhalar el seu últim sospir. Un últim gest de fe simbolitzat amb la postura d'orant del sant dominic que es repeteix en els murals de Sant Domènec de Puigcerdà (FIG. 9), de l'Església de la Sang de Llúria (FIG. 10) o en el seu



FIG. 7 CONJUNT MURAL DE SANTA MARIA DEL MONTE DE LIESA. DETALL DE LA CREMA DE CRISTIANS I DE SANTA CATERINA



FIG. 8 GRANDES CHRONIQUES DE FRANCE © PIERPONT MORGAN LIBRARY, M. 536, FOL. 214R.

<sup>32</sup> Poc abans de la seva mort, sant Pere fou nomenat per Innocenci IV inquisidor de les ciutats de Como i Milà i els seus territoris. G. MEERSSEMAN, "Les Confreries de Saint-Pierre Martyr", *Archivum Frattum Praedicatorum*, XXI (1951), pp. 51-196; *Bibliotheca Sanctorum* X, Roma, 1964, pp. 746-762; i G. BEDOUELLE, *A l'Image de Saint Dominique*, París, 1995, p. 36.

<sup>33</sup> Les fonts històriques i hagiogràfiques ens donen els noms dels dos heretges acusats d'atacar als dominics. *Bibliotheca Sanctorum*..., 1964, pp. 746-762; S. DE LA VORÁGINE, *La Leyenda*..., 1987; i G. BEDOUELLE, *A l'Image*..., 1995, p. 36.



sarcòfag esculpit per Giovanni di Balduccio. En el conjunt d'Andrea de Buonaiuto a Santa Maria Novella, la composició d'aquesta escena esdevindrà molt més dramàtica. En aquest

conjunt florentí podem veure com sant Pere Màrtir, amb un gran gest tràgic, aprofita els últims moments de la seva vida per escriure *CREDO* amb la seva pròpia sang. Evidentment el dramatisme que transmet aquest gest gaudirà d'un gran èxit i a partir d'aquest moment serà el més habitual en les escenes que al·ludeixen a la mort del sant màrtir. Per acabar amb el comentari d'aquesta escena, només cal assenyalar que en la part alta de la composició podem veure un àngel que recull l'ànima del sant màrtir per conduir-lo a la Glòria.



FIG. 9 CONJUNT MURAL DE SANT DOMÈNEC DE PUIGCERDÀ. DETALL DE LA MORT DE SANT PÈRE MÀRTIR



FIG. 10 CONJUNT MURAL DE L'ESGLÉSIA DE LA SANG DE LLÍRIA

Finalment, l'última escena representada en aquest retaule, situada en la zona baixa del conjunt, s'ha perdut. Tot i que no conservem absolutament cap vestigi de la representació, per sort la inscripció que l'acompanya s'ha conservat gairebé intacta, de manera que podem conèixer que *AQUI : SANA (CIE)GOS : E ON(?)CHOS : (E) MANCOS (?) OTRAS P(ERSONAS)* (FIG. 1). Es tracta, doncs, d'una nova escena que fa referència al caràcter taumatúrgic de sant Pere Màrtir i, més concretament, de les seves relíquies. Com ja he comentat, l'estat de conservació de la peça no ens permet conèixer com s'havia representat aquest moment però, si tenim en compte la fórmula més utilitzada durant aquest període per representar les curacions miraculoses *ad sepulcrum*, és fàcil pensar que podria tenir una composició similar a la realitzada per Pedro Berruguete en la taula dedicada al sepulcre de sant Pere Màrtir conservada al Museu del Prado, núm. Inv. P00614 (FIG. 11). En aquesta obra podem veure el sepulcre sobrealçat per columnetes i els seus fidels (cecs, disminuïts, malalts, etc.) agenollats als seu davant o situats sota el sepulcre esperant l'ajuda del sant.

Recordem que segons la creença popular del moment, de les restes mortals dels sants, emanava un poder miraculós i per tant, com més a prop del sepulcre més fàcil seria que es complissin els desitjos dels fidels. Aquest era un tema força habitual i s'han conservat alguns contractes d'obra on els promotors exigeixen que hi apareguin *pobres que mostren contrets que prenen curació o ymatges de alguns pobrets que venen per pendre curació à la sepultura...*<sup>34</sup>. A la petita població de Bierge (Osca), per exemple, conservem un conjunt mural d'estil gòtico-lineal dedicat a sant Nicolau de Bari.

<sup>34</sup> L. DE SARALEGUI, "De iconografía medieval", *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, XV (1944), pp. 51-67.



En el cicle dedicat al sant italià podem veure un grup de fidels agenollats sota el seu sepulcre, sobrealçat per columnes, del qual emana quelcom (FIG. 12). No sabem si les línies representades al·ludeixen als poders taumatúrgics de les seves relíquies, als olis miraculosos que descriu la *Llegenda Aurea* o fins i tot a les olors de perfum que tant sovint es descriuen en les vides dels sants<sup>35</sup>. Sigui com vulgui el cert és que aquestes línies ondulades estan fent referència als seus poders sobrenaturals i els fidels prop del sepulcre ens mostren una pràctica molt usual a l'època. En el cas de sant Pere Màrtir, segons la *Vita S[ancti] Petri Martyris Ordinis Praedicatorum*, després de l'atac el seu cos fou traslladat al monestir de Sant Simpliciano de Milà on es col·locà dins un sarcòfag de marbre que el mateix abat cedí per les despulles del sant màrtir, i aquella mateixa nit es produïren els primers miracles<sup>36</sup>.

L'endemà el cos es traslladà a Sant Eustorgio i fou sebollit a terra fins que el 1339 les seves restes foren traslladades al sepulcre realitzat per Giovanni di Balduccio on encara avui dia són custodiades. Potser si haguéssim conservat l'escena podríem determinar si els miracles *ad sepulcrum* feien referència al moment en què el cos de sant Pere Màrtir fou exhibit públicament o *a posteriori* quan les seves restes ja eren enterrades.



FIG. 11 SEPULCRE DE SANT PERE MÀRTIR, PEDRO BERRUGUETE © MUSEU DEL PRADO, NÚM. INV. P00614

## LA VIDA DE SANT PERE MÀRTIR: INSTRUMENT PROPAGANDÍSTIC I EXEMPLE A SEGUIR

Tot i que com he comentat, els dominics comencen a mostrar-se partidaris de les representacions iconogràfiques dels seus sants membres des de la segona meitat del segle XIII són molt pocs els cicles dedicats a sant Domènec o a sant Pere Màrtir anteriors al segle XIV. Els primers cicles apareixen en els llibres utilitzats per l'orde, com els antifonaris, en forma de decoracions marginals o d'inicials; en canvi, en les obres de gran format es faran esperar<sup>37</sup>. En un primer moment, i fins ben avançat el segle XIV, les primeres representacions de gran format les trobem en taules verticals ocupades per la figura del sant màrtir amb els seus atributs, unes peces que sovint servien per decorar les columnes dels temples dominics<sup>38</sup>. També és habitual trobar a sant Pere Màrtir en una predel·la o acompanyant a la Mare de Déu amb l'Infant junt amb altres sants. I en comptades ocasions trobem, de forma aïllada, alguna escena de la seva vida que no forma part d'un cicle sinó que és una representació solta.

<sup>35</sup> S. DE LA VORÁGINE, *La Leyenda...*, 1987, p. 41.

<sup>36</sup> D. PRUDLO, *The Martyred...*, 2008, p. 72.

<sup>37</sup> Sobre els cicles representats en els manuscrits és fonamental l'article ja citat de: A. IMPROTA, "Dal pulpito al sepolcro...", 2001, pp. 105-119.

<sup>38</sup> C. HOENIGER, "Revising the portraits of two patron Saints" a *The Renovation of Paintings in Tuscany, 1250-1500*, Cambridge, 1995, pp. 75-100.



FIG. 12 CONJUNT MURAL DE SAN FRUCTUOSO DE BIERGE. DETALL DEL SEPULCRE DE SANT NICOLAU

i sant Pere Màrtir en els manuscrits i, en segon lloc, a la responsabilitat dels propis frares i priors sobre aquestes imatges. Probablement aquests dictàmens van afavorir el sorgiment d'alguns cicles dels sants dominics durant la segona meitat del segle XIII però al mateix temps van limitar l'elaboració de la seva iconografia en els àmbits dominics<sup>39</sup>. Aquests cicles que degueren néixer en els manuscrits, mica en mica passaren a altres suports i és molt possible que en aquest procés les il·lustracions marginals haguessin servit d'inspiració i de model a altres obres de gran format com el retaule aquí presentat. De fet, si comparem la decoració de la inicial de l'introit *In medio ecclesie* del Gradual de Perugia (Biblioteca Comunale Augusta MS. 2795, f. 46v) publicada per A. Improta amb els carrers del retaule aragonès, les similituds a l'hora d'organitzar les escenes mitjançant formes arquitectòniques són evidents<sup>40</sup>.

Tot i que es podria objectar una distància geogràfica evident entre les dues obres, no hem d'oblidar que els primers i més importants centres de producció de manuscrits dominics es trobaven a Itàlia, des d'on exportaven les seves obres als centres monàstics que la comunitat tenia arreu d'Europa<sup>41</sup>. Per tant és molt probable que a través d'aquesta exportació o bé gràcies a l'intercanvi de frares entre els convents, pràctica habitual entre els dominics, algun exemplar il·luminat a Itàlia hagués arribat al monestir aragonès on probablement es produí aquesta obra<sup>42</sup>. D'altra banda, la confusió que existeix entorn la procedència d'aquesta obra,

<sup>39</sup> D. ITURGAIZ, "Iconografia miniada...", 1993, pp. 325-376.

<sup>40</sup> A. IMPROTA, "Dal pulpito al sepolcro...", 2001, pp. 105-119.

<sup>41</sup> D. ITURGAIZ, "Iconografia miniada...", 1993, pp. 325-376; i C. PIROVANO, *La pittura in Italia*. Milano, 2000, p. 160.

<sup>42</sup> L'intercanvi de germans en els convents formava part del sistema d'educació creat pel mateix orde, sobre aquest tema vegeu: A. MAIERÙ, "Figure dei docenti...", 1999, pp. 43-80.

comentada en la nota 16, fa difícil poder concretar el centre de producció o d'exhibició d'aquesta obra però molt probablement fou en un temple dominic<sup>43</sup>.

Així doncs, si tenim en compte que els cicles dels sants dominics eren fets i pensats per i per a els membres de l'orde és evident que tal i com apuntava J. Yarza, la iconografia dominica no era fruit de l'atzar, sinó ben al contrari, els seus programes foren perfectament meditats i buscaven una finalitat clara, *presentar y dotar de buena reputación a un fenómeno político-religioso nuevo*<sup>44</sup>. En conseqüència, no podem veure aquest retaule només com un simple relat hagiogràfic sinó que també ens transmet un missatge clarament propagandístic de l'orde dominic, model a seguir per tota l'Església<sup>45</sup>.

D'aquesta manera podem dir que tot el retaule servia per difondre entre els fidels la vida i obra de sant Pere Màrtir, subratllant el seu caràcter taumatúrgic, a través de l'escena del jove malalt i de les miraculoses curacions *ad sepulcrum*, i la seva mort en mans dels heretges, tema que al mateix temps servia per condemnar l'heretgia. Però algunes escenes com la figura central, l'escena de l'escola, de la investidura, de la predicació i de la crema d'heretges, no busquen només presentar-nos al sant titular del retaule sinó que intenten recordar als membres de l'orde els principis essencials de la seva regla.

En primer lloc la figura central és evident que busca subratllar els trets més definitoris de sant Pere Màrtir: sant, màrtir, predicador i cèlibe, unes aptituds que tot dominic i tot bon cristià havia de perseguir. Pel que fa a l'escena de l'escola, no busca només posar de relleu la inquietud intel·lectual del sant dominic sinó que també incideix en la necessitat que els membres d'aquest orde rebessin una bona formació teològica per vèncer l'heretgia. Recordem que les disputes públiques sobre teologia eren un dels instruments més utilitzats per als dominics a l'hora de lluitar contra aquells que posaven en dubte els dogmes cristians i per tant, la formació dels seus membres era fonamental, quelcom que devien recordar els membres de l'orde cada vegada que veien aquesta escena. A continuació, trobem l'escena d'investidura de sant Pere Màrtir com a membre de l'orde dominic, ja he dit que era un dels moments més importants en la seva vida, però aquest sentiment també es pot extrapolar a qualsevol dels joves que havia decidit ingressar en el nou orde, ja que l'acte de la investidura simbolitza el moment en què abandonen tot allò que havien conegut fins aleshores (família, amics, fortuna, etc.) per dedicar la resta de la seva vida a la predicació de la paraula divina i a la lluita contra l'heretgia, objectius prioritaris que trobem representats en l'última escena del carrer esquerre i en la primera de la dreta.

<sup>43</sup> A l'Aragó existiren tres convents dominics: el de Saragossa, el de Calatayud i el d'Osca. Vegeu: F. DIAGO, *Historia de la Provincia...*, 1599; F. MUNS, *Los mártires del siglo XIX*, Barcelona, 1888, p. 54; J. ZURITA, "De los monasterios que se fundaron en esta ciudad [de Zaragoza] de las órdenes de Santo Domingo y San Francisco. LXXIII" a *Anales de la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1976, pp. 375-379; V. T. GÓMEZ, *La provincia dominicana...*, 1999; i A. UBIETO, *Los monasterios...*, 1999. Tots ells foren possibles candidats a posseir i/o exhibir un retaule com el que aquí presentem. Endemés també hem de tenir present el convent de Lleida que hauria pogut ser un centre productor i exportador d'obres artístiques important, sobretot tenint en compte l'auge que en aquest sentit vivia aquesta ciutat a principis del segle XIV. Sobre la ciutat de Lleida com a centre productor, vegeu: J. YARZA, "Pinturas murales de la Pia Almoina" a *La Seu Vella de Lleida. La Catedral. Els Promotors. Els Artistes. S. XIII a XV*. Barcelona, 1991, pp. 100-102; R. ALCOY, "Els cicles murals de la Seu Vella de Lleida. De les evidències a les reconstruccions ideals" a *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Lleida, 2003, pp. 67-78; i P. BASERAN, "Els primers tallers trescentistes a Lleida" a R. ALCOY (coord.) *L'art gòtic a Catalunya...*, 2005, pp. 119-124. A tall de resum em remeto a G. MALÉ, *Els Retaules...*, 2007, on aquest aspecte fou àmpliament estudiat però no em conduí a cap conclusió prou ferma.

<sup>44</sup> J. YARZA, "Una imagen dirigida: los retablos de santo Domingo y san Pedro Mártir de Pedro Berruguete" a *Historias Inmortales*, Barcelona, 2002, pp. 25-54.

<sup>45</sup> D. PRUDLO, *The Martyred...*, 2008, p. 78.



D'altra banda, la crema d'heretges, servia per justificar la Inquisició que tant de poder havia adquirit en el segle XIV. D'alguna manera encoratjava als seus membres a realitzar judicis públics i pretenia treure'ls tot remordiment. Doncs si sant Pere Màrtir, membre destacat de la seva orde, havia aconseguit la glòria formant part de la Inquisició i protagonitzant actes tant habituals per aquesta institució com la crema d'heretges, és perquè era voluntat divina i per tant ells havien de seguir el seu exemple. Quelcom similar devia buscar l'escena de Pedro Berruguete.

Per tant, podem concloure que ens trobem davant d'un retaule que estilísticament respon a la moda del moment, als inicis del gòtic, i des del punt de vista iconogràfic segurament prengué com a model algun cycle miniat que decorava els manuscrits de l'orde, obres que tenen el seu origen a Itàlia. Es tracta d'un cycle que fou fet i pensat per dominics; que buscava dirigir el seu missatge als fidels i als membres del seu orde, recordant-los els principis més importants i aquells trets que convertiren a un jove veronès en sant, màrtir, predicador i cèlibe, i per tant en algú digne d'aconseguir la glòria i de ser emulat. I al mateix temps es fa ressò del conflicte religiós més important del moment, l'heretgia, que serà l'origen de l'orde i de la nova institució, la Inquisició, que prendrà com a patró i model sant Pere Màrtir.