

MISCEL·LÀNIA

«HAVEM PROPOSAT E OFERT AL DIT PRIOR E AL
CONVENT DE AQUELL DE FER-LOS LO RETAULE MAJOR
E LES CÀDIRES DE LA LUR ESGLÉSIA»

ART I DEVOCIÓ DE LA REINA MARIA DE CASTELLA (1401-1458)

«*HAVEM PROPOSAT E OFERT AL DIT PRIOR E AL
CONVENT DE AQUELL DE FER-LOS LO RETAULE MAJOR
E LES CÀDIRES DE LA LUR ESGLÉSIA*»

ART AND DEVOTION OF QUEEN MARIA OF CASTILE (1401-1458)

Carme Rosario Torrejón
Grup de Cronistes i Investigadors
del Camp de Morvedre (València)

Resumen: Aquest article tracta sobre el patronatge de Maria de Castella, reina d'Aragó, envers diferents àmbits monàstics. Especialment, pel que fa al proveïment de retaules i cadirats de cor. En aquest sentit, ens centrarem en les reformes i decoració del monestir de la Vall d'Hebron i la cartoixa de Montalegre (ambdós a Barcelona). Al mateix temps, s'ha descobert, mitjançant la documentació de la Reial Cancelleria, la relació de la monarca amb el tallista Macià Bonafè, un dels millors artesans de la corona d'Aragó quant a la creació de cadirats de cor, així com de retaules en fusta.

Palabras clave: Maria de Castella, cadirats, retaules, promoció, Macià Bonafè.

Abstract: This article deals with the patronage of Maria of Castile, Queen of Aragon, towards different monastic environments. In particular, with regard to the supply of altarpieces and choir stalls. We will focus on the reforms and decoration of the Monastery of the Vall d'Hebron and the Carthusian Monastery of Montalegre (both in Barcelona). At the same time, documentation from the Royal Chancellery has revealed the relationship between the monarch and the sculptor Macià Bonafè, one of the best craftsmen in the Crown of Aragon in terms of creating choir stalls and wooden altarpieces.

Keywords: Maria of Castile, stalls, altarpieces, promotion, Macià Bonafè.

Introducció

Maria de Castella, filla d'Enric III el Dolencós i de Caterina de Lancaster, va nàixer a Segòvia el 14 de novembre de 1401. Des de ben menuda, el seu matrimoni es va concertar amb el seu cosí Alfons, hereu de la corona d'Aragó. El 1415, Maria arribà a València per celebrar les seues noces i convertir-se en una de les monarques que més llarg regnat va tenir, en què va actuar com a lloctinent del rei fins a la seua mort el 1458. La seua figura quant al seu paper polític ha estat tractada per una sèrie de treballs, tesis i nombrosos articles els darrers anys,¹ però l'anàlisi de la seua vinculació amb

el patronatge artístic parteix de la relació amb els ordes regulars i el món religiós en general.²

En aquest article volem presentar i valorar especialment el desig d'aquesta monarca de decorar i guarnir de retaules i cadirats de cor alguns d'aquests àmbits monàstics. Les sèries documentals de la Reial Cancelleria de la reina, així com del mestre racional, localitzades bàsicament a l'Arxiu de la Corona d'Aragó i a l'Arxiu del Regne de València, entre altres, han aportat nova informació respecte a la dotació moble dels cenobis. Moltes d'aqueixes peces artístiques havien estat estudiades prèviament, però no posades en relació amb la sobirana, ja que no es coneixia aquesta vinculació.³

Un dels aspectes a tenir en compte per poder entendre el patronatge de la reina Maria envers determinats cenobis va ser el seu interès per di-

¹ Un dels primers que va tractar sobre la figura de la reina Maria va ser Andrés Giménez Soler, «Retrato histórico de la reina doña María», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 1 (1901-1902), p. 71-81. Ferran Soldevila, per la seua banda, publicà la monografia «La Reyna Maria, muller del Magnànim», *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* 10 (1928), p. 213-247, <<https://www.raco.cat/index.php/MemoriasRABL/article/view/205697>> (consulta: 24-09-2020). Els primers estudis amplis sobre aquesta monarca són els de Presentación Abad Marquesán, *Doña María de Castilla, esposa de Alfonso V de Aragón* (tesi de llicenciatura). València: Universitat de València, 1957, i Francisca Hernández-León de Sánchez, *Doña María de Castilla, esposa de Alfonso V el Magnánimo*. València: Facultad de Filosofía y Letras, 1959. La historiografia actual ha donat noves aportacions al voltant de la reina Maria, a través d'una sèrie d'articles. No obstant això, la historiadora Theresa Earenfight va escriure, el 2010, una monografia: *The King's other body: María of Castile and the Crown of Aragón*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010, i Montserrat Toldrà Parés va elaborar la tesi titulada *La reina Maria, dona d'Alfons V el Magnànim: vida i obra de govern (1401-1458)* (tesi doctoral inèdita). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014. Els aspectes de la cort i de la cultura en general han estat estudiats per: María Narbona Cárceles, «Noblas donas. Las mujeres nobles en la casa de María de Castilla, reina de Aragón (1416-1458)», *Studium. Revista de Humanidades* 15 (2009), p. 89-113; María del Carmen García Herrero, «Un tiempo de añoranza y aprendizaje: María de Castilla y sus primeros años en la Corona de Aragón», *Storia delle Donne* 9 (2013), p. 97-116; María Narbona Cárceles, «De casa de la senyora Reyna. L'entourage de Marie de Castille, épouse d'Alphonse le Magnanime (1416-1458)», Alexandra Beauchamp, *Les entourages princiers à la fin du Moyen Âge. Une approche quantitative*, Madrid: Casa de Velázquez, 2013, p. 151-167, i María Narbona Cárceles, «Le corps d'une reine stérile. Marie de Castille, reine d'Aragon (1416-1456)», *Micrologus* 12 (2014), p. 599-618.

² Entre els estudis centrats en aspectes artístics, cal veure: Teresa Vicens Soler, «L'Univers artístic de la reina Maria de Castella», Maria Rosa Terés i Tomàs (coord.), *Capitula Facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Barcelona: Cossetània, 2009, p. 193-262; María del Carmen García Herrero, «Aragón y el Monasterio de la Trinidad de Valencia: la renuncia a financiar el proyecto de la reina Maria», *Mundos medievales: espacios, sociedades y poder: homenaje al profesor José Ángel García de Cortázar y Aguirre*, vol. 2. Cantabria: Universidad de Cantabria, 2012, p. 1365-1378; María del Carmen García Herrero, «De belleza y Piedad. Promociones de María de Castilla, reina de Aragón (1416-1458)», *Lambard, Estudios d'Art Medieval* 25 (2013-2014), p. 37-62; Jacobo Vidal Franquet, «La cámara real de María de Castilla. Sus joyas y otras delicias suntuarias», *Anales de Historia del Arte* 24 (2014), p. 593-610; Carme Rosario Torrejón, *La promoción artística de la reina María de Castilla. Art i cultura a la Corona d'Aragó al segle XV* (tesi doctoral inèdita). València: Universitat de València, 2020.

³ En aqueix sentit, s'han contrastat, a part dels estudis adés esmentats, les notícies aparegudes en els treballs de: Laura López Iborra, «El cadiram de Sant Francesc de Palma-Porreres, una obra mallorquina de Macià Bonafè», *Actes de les I Jornades d'Estudis Locals*. Porreres (Mallorca): Ajuntament de Porreres, 2007, p. 27-43; Laura López Iborra, «Macià Bonafè i altres tallistes del segle XV»; Antoni Pladevall i Font (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II. De la plenitud a les darreres influències foranes*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 196-199; Antoni Pons Cortès – Luis González Ansorena, «La sillería gòtica del Convento de San Francisco de Palma. Historia, topografía y aspectos iconográficos», *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar* 104 (2009), p. 451-500; Joaquim Graupera Graupera, «Noves descobertes sobre el cor gòtic desaparegut de Santa Maria del Mar», *XXXIII Sessió d'Estudis Mataronins* (2016), p. 219-239.

fondre la reforma observant, la qual pretenia tornar a les arrels del franciscanisme primitiu que pregonava la pobresa, la castedat i el seguiment estricte de la regla. En realitat, aquest va ser el punt de partida de les reformes i fundacions de la monarca: el convent de Santa Maria de Jesús, el de la Santíssima Trinitat, ambdós a València, el convent de Santa Maria de Jesús de Tortosa i el de Santa Maria de Jesús de Saragossa, entre altres. La major part d'aquests adoptaren el mateix nom: Santa Maria de Jesús, una nova advocació que va venir incentivada per la influència exercida en la reina per Mateu d'Agrigent, un religiós seguidor de Bernardí de Siena que difonia aquesta reforma seguint els passos de l'anterior i pregonant el nom de Jesús mentre intitulava convents o repartia estampes amb les sigles IHS.⁴

El cor del convent de la Santíssima Trinitat de València

Maria de Castella va afavorir sobretot convents de franciscans i de clarisses, però no va oblidar altres ordes, com per exemple els jerònims i els cartoixans, ja que també pregonaven una vida dedicada a l'ascetisme i a la contemplació. Les fonts arxivístiques ens han revelat que la monarca va patrocinar el cadirat de cor i el retaule de l'altar major del monestir de la Vall d'Hebron de Barcelona, el cadirat de la cartoixa de Montalegre, així com la realització i decoració del convent de la Santíssima Trinitat de València. Ens detindrem primer en l'obra valenciana.

Diversos historiadors mantenen la hipòtesi que l'artífex (almenys en l'obra inicial del convent) de la tomba de la reina Maria i del cor del convent de la Trinitat va ser Antoni Dalmau, que estava en actiu entre 1440 i 1453.⁵ L'activitat d'aquest

prestigiós picapedrer i escultor al convent se situa entre 1444/1447 i 1453, quan ja havia conclòs certs treballs a la catedral de València, el més conegut dels quals és l'acabament del rerecor de la Seu. Però, tot i això, les obres documentades referents al cor del convent de la Trinitat daten de 1457, quan aquest artífex ja era mort. El que no sabem és si havia deixat les traces de com devia ser el cadirat o si, per contra, no va ser ell el veritable artífex de l'obra. El fet de no conservar aquest cadirat complica encara més l'atribució de la seua autoria. A partir dels documents expedits per la cancelleria de la reina Maria, tenim constància de la demanda que va fer la sobirana de quatre-centes fustes de roure de Flandes al religiós de la cartoixa de Montalegre Joan de Nea, a qui sol·licità que li foren enviades, procedents d'aquella cartoixa, per fer el cor de l'església de la Trinitat.⁶

Com es veurà a continuació, el cadirat de cor de la cartoixa de Montalegre de Barcelona, d'on la reina demana les fustes, va ser esculpit per un dels millors fusters de cadirats de cor de Catalunya, si no el millor, Macià Bonafè, que el duria a terme temps després de la mort de la sobirana. Malgrat la rellevància que tindrà aquest artífex per a Maria de Castella, com veurem, no tenim cap prova que assegure que el mestre Macià es traslladés a València per fer el cadirat del convent de la Trinitat.

El fet de no conèixer ben bé l'autor i l'estil del cor complica el seu enquadrament dins d'uns paràmetres estilístics determinats. Una de les característiques de l'obra d'Antoni Dalmau era l'ús de la geometria i el domini del dibuix arquitectònic, el qual, com apunta Mercedes Gómez-Ferrer, només es pot apreciar en una de les poques obres de talla que ens resten del mestre, el rerecor de la Seu de València.⁷ Més concretament, cal tenir en

⁴ Jordi Rubió i Balaguer, *La cultura catalana del Renaixement a la decadència*. Barcelona: Edicions 62, 1964, p. 30.

⁵ Arturo Zaragoza Catalán, «Real Monasterio de la Trinidad (Valencia). Monumentos de la Comunidad Valenciana. Catálogo de Monumentos y Conjuntos declarados e incoados», Joaquín Bérchez Gómez (ed.), *Valencia, Arquitectura Religiosa*, València: Generalitat Valenciana, 1995, p. 140-

149; Mercedes Gómez-Ferrer, «La Cantería Valenciana en la primera mitad del siglo XV: El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)* 9-10 (1997-1998), p. 91-105, p. 99.

⁶ Arxiu del Regne de València (ARV), Reial Cancelleria (RC) 18 (1457), f. 163 v-164 r.

⁷ Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, «La Cantería valenciana...» *op. cit.*, p. 99.

compte l'estructura arquitectònica d'aquest, que respon al gòtic flamíger, esculpit amb pinacles i gablets, com també veiem, per exemple, a la portada principal del convent de la Trinitat. Portada que, per cert, també mancava per acabar el 1457, igual que el cor, com es veu a la carta següent, enviada per la reina Maria a Pere Sancho, el procurador de la Trinitat:

La Reyna

Mossen Pere, vostra letra de dos del present havem rebuda per nostre Secretari, vist lo contengut en aquella, e hauda relació del dit nostre Secretari, vos responem que trobam plaer e consolació que la obra de la església quant toqua en aquella ésser cuberta del tot haia compliment per tota esta semana o la semana vinent encara que ns tenguessem per dit que ja molt ans ho deguésser, maiorment que no Cinchecents florins que dignès a nostre Tresorer hi havia obs, mas Setcents vos ne sou stats tramesos. E axí pregam-vos que puix axò haia compliment, entengau en dar recapte al cor e portals e tot lo als de la església, per forma que n aquella, havent compliment del tot, les monges si puguen mudar a fer lo offici del tot, car grant promoció sia de devoció a la gent e inducció de fer-hi caritat de més tota vostra. Instam e fem instar los collectors que se n haian ens ne porten specialment en Jacme Ribes nostre procurador, nos ha dit que n prestament ne deven haver ens ne trametau per vostra de Barchinona. E havent-ne axí de la obra com de les altres coses de nostre Secretari nos ha dit com lo ort no és liurat a les monges segons la dellibació que fon feta en Darocha, de que havem haut enuig pensant en la stretura en què les dites monges stan e que no tinguen en què spajar-se. E axí pregam, encarregam e manam-vos que puix lo dit ort és a punt de fer e sens dilació los liureu aquell. ... Data en Çaragoça a XIII dies de Abril del Any Mil CCCCL Set. La Reyna.

Al amat capellà de nostra capella e procurador del nostre Monestir de la Sancta Trinitat de València mossèn Pere Sancho La Reyna.⁸

L'interès pels cadirats de cor i la cartoixa de Montalegre

No obstant això, si el cor del convent valencià estigué probablement adherit a les influències italianitzants, els cors que la reina va promocionar en altres cenobis catalans van estar més en contacte amb els corrents flamencs i borgonyons. Però, per què aquest interès, per part de la sobirana, per crear cadirats de cor? El patronatge de cors en realitat casava molt bé amb els ideals pietistes de la monarca. El cor era un dels elements més importants de la litúrgia, i bé fos el d'una església, convent o monestir, era l'espai on els religiosos, frares o beneficiats, seien per escoltar els oficis diaris (en el cas dels cartoixans la seua regla només els permetia un dia a la setmana a l'església; els dies restants celebraven els oficis a les seues cel·les). Normalment, el cor se solia situar en la zona de sota el creuer o el tram immediatament següent que mira cap a occident.⁹ L'element més important del cor era el cadirat, en què destacava un seient d'entre la resta, que era el del bisbe. Cadascuna d'aquestes cadires estava decorada amb motius vegetals, però també amb escenes de la Bíblia, animals fantàstics, profetes, etc. Gran part de les representacions allí esculpides eren al·lusions directes a temes morals. A la baixa edat mitjana, i amb l'auge de l'Observança, segons Maria Rosa Terés, molts dels motius que s'evocaven als cadirats de cor eren els pecats de la gola, la luxúria i l'avarícia. Majoritàriament, estaven representats a la misericòrdia, un seient petit que acompanyava la mateixa cadira i que només era visible quan aquest es plegava o es trobava alçat. S'utilitzava perquè els religiosos més vells pogueren participar en els oficis simplement recolzant-s'hi, sense necessitat d'alçar-se i seure cada vegada.¹⁰ Els dits

⁹ Matilde Miquel Juan, «El coro de la Catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico Internacional en Valencia», Amadeo Serra Desfilis (coord.), *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*. València: Universitat de València, 2010, p. 350.

¹⁰ Maria Rosa Terés i Tomàs, «El món fantàstic de les misericòrdies, un repertori a l'abast del Bosch», *Matèria: Revista d'Art*

⁸ ARV, RC 20 (1457), f. 170 v i 171 r.

temes iconogràfics anaven dirigits precisament a fer una crítica a la dubtosa moral de certs religiosos que allí escoltaven la litúrgia.¹¹ Així que, quin millor lloc per recordar-los quines eren les normes i l'obediència que havien de seguir? Era una estratègia de la reina Maria per assegurar-se que així fos? Possiblement sí, car tenim proves que confirmen la vehemència amb la qual actuava per tal de fer seguir l'Observança quan aquesta, per exemple, era al capdavant de l'elecció dels càrrecs dels superiors dels monestirs o convents.¹² Ara bé, també és cert que, tot i que no sabem fins a quin punt un promotor era al capdavant de la creació d'un programa iconogràfic, almenys sí que podria donar unes directrius a seguir.

Una de les intervencions en què la monarca va estar més implicada va ser a la cartoixa de Montalegre de Barcelona. Aquesta va nàixer com a resultat de la fusió atorgada pel papa Benet XIII entre els membres de la cartoixa de Vallparadís, a Terrassa, i la de Sant Pol de Mar, raó per la qual s'explicarien, en part, les notables dimensions que va adquirir aquest complex. En aquest cas, els seus benefactors inicials van ser el rei Alfons, que va atorgar-los un privilegi mitjançant el qual posseïen

les jurisdiccions criminal i civil sobre els seus vasalls; el mercader Bertran Nicolau, que va fundar també el monestir de Sant Jeroni de la Murtra de Barcelona; i la mateixa reina Maria, que va ajudar la dita cartoixa deixant-li una herència valorada en 90.000 lliures.¹³

Com era propi de l'orde cartoixà, l'isolament era la principal prerrogativa que havien de seguir els membres dins els seus establiments. La construcció de la cartoixa, allunyada de l'aldarull de les ciutats, es va haver d'adaptar a les irregularitats del terreny, ja que es va edificar en una zona muntanyenca que va requerir l'aplanament del lloc. Les seues grans dimensions donaren com a resultat un nombre de vint-i-cinc cel·les, pel fet que els cartoixans dormien en habitacions individuals per gaudir de l'estudi individual i la meditació. Cadascuna disposava de bany, escriptori i un xicotet hort per cultivar.¹⁴

L'estreta amistat de la reina Maria amb el prior Joan de Nea, a qui, com ja hem vist, va sol·licitar les fustes per a la Trinitat, la va portar a ajudar en la construcció de la cartoixa.¹⁵ En una carta enviada

10-11 (2016), p. 25. [en línia] <<http://www.raco.cat/index.php/Materia/article/view/317248>> (consulta: 16-12-2020).

¹¹ Segons Maria Rosa Terés, els adés mencionats pecats capitals, es consideraven, a la societat medieval, com un mal difícil d'erradicar i amb el qual s'havia de «conviure». Uns pecats que eren freqüents entre alguns religiosos, d'ací que es representaren directament al lloc on participaven en els oficis de la litúrgia, al cor. Vegeu: Maria Rosa Terés i Tomàs, «El món fantàstic de les misericòrdies...», *op. cit.*, p. 24-25.

¹² El 1444, la reina va elegir Joan Llobet, mestre en Teologia, per a la custòdia de Mallorca, relegant del càrrec Antoni Ulls Negres, que es negava a seguir l'Observança. També va elegir com a guardià del monestir del Sant Esperit de Morvedre (Sagunt, València) un religiós que seguia amb fidelitat les normes de l'Observança. Aquest era Bernat Escoriola, el qual havia estat guardià al monestir de Xelva, un dels primers cenobis a unir-se a aquesta reforma, i al convent de Santa Maria de Jesús de València. A Mallorca, un dels homes de confiança de la reina i guardià del convent franciscà de la ciutat va ser Bartomeu Catany, al qual es va encarregar que arreplegués les indulgències del cenobi de la Santíssima Trinitat de València; va ser un pilar fonamental per a la construcció d'aquest convent fundat per la reina i on després va ser també enterrada. Vegeu: Chiara Mancinelli, «Un lugar donde ser pobres: la Observancia franciscana en la Corona de Aragón (1380 ca.-1460 ca.)», *Revista Memoria Europae* 1 (2015), p. 112.

¹³ El nombre de donacions que es feren a la cartoixa va ser notable. Així, apareixen documentades les del prior de la cartoixa de Vallparadís, Domènec de Bonafè, qui comprà un solar per al cenobi i hospital amb valor de 7.200 sous; el 1415 es va comprar el mas de Rovira per 27 lliures i 10 sous; el 9 de desembre del mateix any es comprà un bosc al mas Canyet per 11 lliures; Pericó Martí, que era capellà a Cebrià de Tiana, aportà una peça de terra; a açò es va afegir la venda de la cartoixa de Vallparadís per 4.000 florins el 1434 i la de Sant Pol, que es va vendre al vescomte de Cabrera. Antoni Pladevall i Font (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos* 2. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 224-225.

¹⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹⁵ La confiança dipositada en el cartoixà es va veure plasmada en diferents moments. La reina el degué visitar sovint, no sols pel seu servei a la Corona des que es va iniciar a la cort com a patge de Ferran d'Antequera, sinó pels serveis prestats posteriorment al seu marit, el rei Alfons el Magnànim. Tant és així que està documentada una visita de la monarca, quan aquest habitava a Montalegre, el 1448, el mateix any que la reina va demanar a Nea que actués com a ambaixador seu en cort romana, així com per l'assumpte d'unes rendes que ella posseïa a Castella. De fet, la visita que Maria va fer a Montalegre el 1448, és possible que fos per veure com anaven allí les obres a les quals ella va contribuir. Vegeu l'obra d'Albert Ferrer Orts, *Bonifacio Ferrer y su tiempo según sus primeros biografos, los cartujos Civera y Alfaura. 1355-1417*. Àustria: Analecta Cartusiana Universität Salzburg, 2018, especialment p. 50-53.

al batlle de València Joan Mercader, Maria de Castella manà que es donés via lliure al lliurament d'unes càrregues de fusta que eren necessàries per acabar l'obra.¹⁶ D'aquesta manera, entre 1415 i 1448 es van concloure totes les cel·les juntament amb el claustre. Sembla que les obres van seguir les traces del mateix prior, segons afirmen diversos autors.¹⁷

Un detall interessant que presenta el conjunt de la cartoixa és que, per accelerar-ne el procés constructiu, es va optar per utilitzar la maçoneria en l'edificació, la qual cosa permetia treballar més de pressa i abaratir costos. I, segons els documents de la Reial Cancelleria de la reina, es van lliurar *morabatins, censualia, decime agrarie, campos, vinas, terres, domos, mansos, hospitia, honores et possessiones* que augmentaren la riquesa del lloc.¹⁸ Entre els artífexs que hi van treballar coneixem els autors dels capitells: Bartomeu Rienbau i Pere Serra. D'aquest últim se sap que va ser l'autor de setanta-sis capitells i de les seues corresponents bases, que es feren arribar des de Girona. També sabem que Joan de Nea es lamentava que els materials no eren tan bons com a ell li agradaria, i va demanar que les pedres les portaren de Montjuïc.¹⁹

El cor de l'església es va fer amb roure de Flandes, del qual, segons Madurell i Marimon, el 27 d'octubre de 1462 es van comprar dues-centes trenta-cinc peces per enllestir-lo.²⁰ Pel que respecta a l'autor, està documentat un tal mestre Macià, el qual s'ha identificat amb Macià Bonafè, el mateix artífex del cor de Santa Maria del Mar de Barcelona (1434-1436), la Seu de Manresa (ca. 1436-1438), el cor de la catedral de Vic (1440-1447), el cor del convent de Sant Francesc de Palma (1447), Santa Maria i els franciscans de Vi-

lafranca del Penedès (ca. 1451), l'església del convent de Sant Agustí de Barcelona (1452) i el cor baix de la catedral de la mateixa ciutat (1456).²¹ Aquest podria haver estat cridat per la reina, atesa la relació que la sobirana tenia amb Montalegre. No obstant això, el dit cor seria un dels últims treballs que el tallista va dur a terme, el qual es va contractar el 1464, quan la reina ja era morta. L'obra respondria als paràmetres d'austeritat de l'orde i també als gustos observants de la monarca: sense gaires carregaments i de factura senzilla, adient per expressar els ideals de pobresa i rigor de l'orde. Tanmateix, resulta difícil conèixer el seu programa iconogràfic, perquè durant les guerres napoleòniques i la desamortització el conjunt va ser saquejat. Tot i això, encara es pot rastrejar en les peces que s'han conservat del cor de Santa Maria del Mar i la mateixa catedral de Barcelona, el del convent de franciscans de Palma i una cadira conservada al Museu Diocesà de Vic.²² Macià Bonafè era, de fet, un autèntic especialista en cadirats de cor, i d'entre les obres del final de la seua carrera, també s'han volgut relacionar amb la seua mà, o almenys amb el seu taller, les cadires del cor dels frares del monestir de Santa Maria de Pedralbes.²³

Macià Bonafè, entretallador i imaginari

Macià Bonafè, de possible origen convers, era un dels més importants mestres de retaules i de cadirats de cor de la Catalunya del segle XV, si no el principal.²⁴ Anomenat entretallador i imaginari a la documentació, es feia referència així al seu tre-

²¹ Josep Maria Madurell i Marimon, «Art antic a la cartoixa...», *op. cit.*, p. 233.

²² Joaquim Graupera Graupera, «Noves descobertes sobre el cor gòtic...», *op. cit.*, p. 219-239; Laura López Iborra, «El cadiram de Sant Francesc de Palma-Porreres...», *op. cit.*, p. 27-43; Josep Bracons i Clapés, «L'escultura gòtica a Osona», *Ausa* 9/98 (1980-1981), p. 260-302, p. 296-297.

²³ D'açò en fa menció Maria Rosa Terés i Tomàs, «Macià Bonafè y el coro de la catedral de Barcelona», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 24 (1986), p. 67.

²⁴ Vegeu també: Antoni Pladevall i Font (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Escultura II...*, *op. cit.*, p. 196-199.

¹⁶ Arxiu de la Corona d'Aragó (ACA), Reial Cancelleria (RC) 3134 (1439), f. 34 v i 35 r.

¹⁷ Josep Maria Madurell i Marimon, «Art antic a la cartoixa de Montalegre», *II Col·loqui d'Història del Monaquisme Català. Sant Joan de les Abadesses 1970*, vol. 1. Poblet: Abadia, 1972, p. 231-232.

¹⁸ ACA, RC 3158, f. 7.

¹⁹ Josep Maria Madurell i Marimon, «Art antic a la cartoixa...», *op. cit.*, p. 231-232.

²⁰ *Idem.*

ball com a constructor de retaules, però també a la talla d'escultures en fusta, pedra o altres materials, respectivament.²⁵ El mestre Macià es va especialitzar en la talla de cadirats de cor, però també ha estat documentat fent certs retaules, generalment en fusta. Sovint, al salari dels artesans entrava el menjar, l'allotjament i fins i tot el trasllat a altres ciutats per buscar, en el cas dels fusters, la matèria necessària per a l'obra, així com veure i estudiar altres obres mestres.²⁶ En el contracte del cor de Sant Francesc de Mallorca, per exemple, Bonafè es va comprometre a obrar seixanta-sis setials pel preu de 346 florins, a més d'obtenir del convent l'allotjament i la manutenció a l'illa d'ell i de dos ajudants.²⁷

No és d'estranyar, per tant, que Maria de Castella s'interessés per algú com Macià Bonafè. Un imaginari com ell podria disposar de models i estar segurament al dia de les modes del moment. És possible que es formés, segons Laura López, en la catedral de Barcelona durant el mestratge de Bartomeu Gual, entre 1413 i 1441. Allí treballaren també Pere Oller, Antoni Canet, Antoni Claperós i Llorenç Reixac, al qual, per cert, Macià Bonafè substituïria anys més tard per continuar el cor de Santa Maria del Mar.²⁸ Al mateix temps, Pere Oller, Antoni Canet i el mateix Llorenç Reixac seguien l'estil de l'autor del cadirat alt de la catedral de Barcelona, Pere Sanglada. Sanglada, per

la seua part, estava influït pels models procedents del nord de França i Flandes.²⁹

L'enorme importància que va arribar a tenir Macià Bonafè li va fer gaudir d'un bon nombre d'encàrrecs i, consegüentment, va haver de dividir el seu treball amb altres mestres i ajudants que li permeteren compatibilitzar diverses obres. Açò és el que va ocórrer amb un encàrrec a la Seu de Manresa. Allí va treballar amb l'escultor Pere Llagostera. És més, segons les notícies de la Reial Cancelleria, la reina va demanar a Macià Bonafè que, tot i que es trobava fent feina en l'obra de Santa Maria del Mar (on es documenta entre 1434-36), acabàs l'obra de Manresa.³⁰ A continuació transcrivim el document concret, el qual es tracta d'una carta dirigida al veguer de Manresa en què li demana que allibere de certa multa el dit Macià per poder continuar l'obra de Santa Maria del Mar:

²⁹ Maria Rosa Terés i Tomàs, «França o Anglaterra? Models per al cor de la catedral de Barcelona en època de Pere Sanglada», Maria Rosa Terés i Tomàs (ed.), *Catalunya i l'Europa septentrional a l'entorn de 1400. Circulació de mestres, obres i models artístics*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016, p. 281-306, p. 302-303.

³⁰ Fins ara molts dels autors que han estudiat el tema han conclòs que el cor de Santa Maria de l'Aurora de Manresa es va iniciar el 1438, després de Santa Maria del Mar. Joaquim Graupera Graupera, «Noves descobertes sobre el cor gòtic...», *op. cit.*, p. 221, i Laura López Iborra, «El cadiram de Sant Francesc de Palma-Porreres...», *op. cit.*, p. 30. Però la carta i la comparació que hi fa la reina entre l'obra de Santa Maria del Mar i la de Manresa, ens pot donar a entendre que l'imaginari, d'una part, havia iniciat una obra a Manresa, que molt possiblement era el cadirat de cor i, d'altra part, a Santa Maria del Mar encara no havia acabat les seues obres. Tenint en compte que també ha estat documentat en aquesta església, segons Laura López, fent el retaule de l'altar major el 1436, Macià Bonafè hauria de simultaniejar el seu treball entre la Seu de Manresa i els treballs a Santa Maria del Mar, bé fos el cor, el retaule o ambdues coses. Laura López Iborra, «El cadiram de Sant Francesc de Palma-Porreres...», *op. cit.*, p. 28. En canvi, Josep M. Gasol apunta que l'obra de Manresa estava començada poc després de 1430: Josep M. Gasol i Almendros, *La Seu de Manresa. Monografia històrica y guía descriptiva*. Manresa: Caixa d'Estalvis de Manresa, 1978, p. 110; Maria Rosa Terés també assenyala que, tal vegada, aquest cadirat fou contractat uns anys abans de 1438. Vegeu: Maria Rosa Terés i Tomàs, «França o Anglaterra...», *op. cit.*, p. 303.

²⁵ Ximo Company, *L'art i els artistes al País Valencià Modern (1440-1600)*. Barcelona: Curial, 1991, p. 191; Magdalena Cerdà Garriga: *Fusters i imaginaires a la Mallorca medieval (1229-1520). Els artífexs de l'escultura en fusta*. Madrid: CSIC, 2019, p. 39-40.

²⁶ Per al cas dels fusters mallorquins, vegeu: Magdalena Cerdà Garriga: *Fusters i imaginaires...*, *op. cit.*, p. 152-156.

²⁷ Joaquim Graupera Graupera, «Noves descobertes sobre el cor gòtic...», *op. cit.*, p. 226. Sobre la publicació del contracte vegeu: Gabriel Llopart Moragues, «Miscelánea de arquitectura y plástica sacra mallorquina (siglos XIII-XVI)», *Analecta Sacra Tarraconensia* 46 (1973), p. 109-113.

²⁸ Laura López Iborra, «El cadiram de Sant Francesc de Palma-Porreres...», *op. cit.*, p. 30.

La reina

Veguer, entès havem que vos tendrieu arreatat un hom apelat Macià, imagineire o entretallador de fusta, lo qual havem a tornar dins cert temps ja passat per acabar certa obra que ha començada en l'església de Santa Maria del Mar d'aquesta ciutat. La causa del dit arreat se diu ésser per que ell complexca primer certa obra per ell començada en aqueixa ciutat de Manresa. E com a més sia estada feta gran instància per los obrers e parroquians de la dita església de la Mar d'aquesta ciutat sobre deliurament del dit hom, manam-vos sots corrimet de la ira del senyor Rei e nostra, e pena de mil florins, que si per altra causa no tenint lo dit Macià arreatat decorrimet, tota dilació apart posada, lo desarreat per çò com liberament, altra causa havia en lo dit arreat remetent-nos que dins cert temps se ha a presentar a nos mitjançant sagrament e homenatge, e certa pecuniària pena. E guardats vos açò no diferissets, sinó causa vos que altra execució de la pena farem pagar de vostres béns tot lo dany e despeses que la dita església sosté per la absència del dit mestre. Com moltes obres estiguen de no obrar per fretura d'ell e compten lur gran salari. Data en Barcelona sots nostre segell secret a 5 d'agost de l'any 1436.³¹

Com veiem, la reina mostra el seu enuig, fent notar també el del rei, perquè vol acabar el treball de Manresa per poder continuar el de Santa Maria del Mar. Tal vegada mancà aquest fuster d'algun ajudant per poder acabar la dita obra? Sabem que durant els primers anys va treballar amb Antoni Claperós, amb qui havia de fer 24 cadires amb els seus corresponents guardapols i respallers per al cadirat de Santa Maria del Mar; però, segons sembla, després continuà Bonafè tot sol. Pot ser que aquesta siga la resposta. Temps més tard, està documentat fent feina amb l'escultor estranger En-

ric de Birbar de Lovaina (o Brabant).³² El cor de Manresa, el va fer amb ajuda de Pere Llagostera, de Tarragona.³³ Molts d'aquests aprenents podrien venir amb ell, però no es pot descartar el contracte d'artesans locals del lloc on s'havia de treballar. Un exemple el tenim en els picapedrers mallorquins que es van requerir per fer el cadirat de Sant Francesc: Joan Vilasclar i Bernat Truyol.³⁴ Açò també posa en evidència que la diferència entre els arquitectes i escultors no era tanta com puguem entendre hui en dia.

Malauradament, aquesta peça es va cremar completament i sols se'n pot veure el rerecor, però aquest ja no va ser realitzat per Macià Bonafè, sinó per Alonso de Baena el 1489.³⁵ Hui en dia, per poder entendre com era la seua obra escultòrica, hem de recórrer als cors de l'església del convent de Sant Francesc de Palma (fig. 1, 2 i 3), com hem dit adés, el de la Seu de Vic (fig. 4), el de Santa Maria del Mar, així com el cor baix i certes cadires del cor alt de la catedral de Barcelona.³⁶

³¹ ACA, RC 2970 (1436), f. 149 r.

³² Joaquim Graupera Graupera, «Noves descobertes sobre el cor gòtic...», *op. cit.*, p. 226.

³³ Agustí Duran i Sanpere, «El retaule dels Blanquers», *Arts i Bells Oficis (1927-1928)*, p. 194; Josep M. Gasol i Almendros, *La Seu de Manresa...*, *op. cit.*, p. 110.

³⁴ Laura López Iborra, «El cadiram de Sant Francesc de Palma-Porreres...», *op. cit.*, p. 34.

³⁵ Josep M. Gasol i Almendros, *La Seu de Manresa...*, *op. cit.*, p. 111.

³⁶ Joan Bassegoda i Nonell, «La Seu de Manresa i Santa Maria del Mar», *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi* 19 (2015), p. 73-86; Maria Rosa Terés i Tomàs, «Macià Bonafè y el coro...», *op. cit.*, p. 65-67.



Figura 1. Cadirats de cor del convent de Sant Francesc de Mallorca, ara situats a la parròquia de Nostra Senyora de la Consolació de Porreres. Font: Arxiu de la Parròquia de Nostra Senyora de la Consolació de Porreres. Fotografia de Miquel Àngel Cabrer Llull.



Figura 2. Cadirats de cor del convent de Sant Francesc de Mallorca, ara situats a la parròquia de Nostra Senyora de la Consolació de Porreres. Font: Arxiu de la Parròquia de Nostra Senyora de la Consolació de Porreres. Fotografia de Miquel Àngel Cabrer Llull. Detall del medalló.



Figura 3. Cadirats de cor del convent de Sant Francesc de Mallorca, ara situats a la parròquia de Nostra Senyora de la Consolació de Porreres. Font: Arxiu de la Parròquia de Nostra Senyora de la Consolació de Porreres. Fotografia de Miquel Àngel Cabrer Llull. Detall de la misericòrdia amb escut heràldic.

Pel que fa a l'estil de les figures, segons els exemples conservats, es caracteritza per la talla d'escultures arrodonides, de cares delicades, però amb cabells, barbes i plects ampul·losos que saben perfectament acoblar-se a les formes de les cadires, com es pot veure als medallons dels recolzamans (fig. 2).³⁷ Aquest és un exemple que es pot apreciar al cadirat de Sant Francesc de Mallorca, que es troba repartit entre el dit convent i la parròquia de Nostra Senyora de la Consolació de Porreres, el qual, segons les clàusules del contracte,³⁸ havia de seguir el model de Santa Maria del Mar de Barcelona. La mateixa línia segueixen els medallons dels cadirats de la Seu de Barcelona i el cor dels frares predicadors del monestir de Pedralbes.³⁹

La iconografia del cadirat mallorquí combina els elements vegetals, a les misericòrdies, amb emblemes heràldics, motius zoomòrfics i al·legories dels vicis en els medallons dels recolzamans. La temàtica cristològica està basada en els cicles dels Goigs de la Mare de Déu: anunciació, naixement, epifania, resurrecció i Pentecosta, amb escenes de la infantesa de Crist. Així s'aprecia a la de Porreres. També hi tenen cabuda la representació dels apòstols, evangelistes o sants, com per exemple santa Margarida, santa Cecília, santa Àgata, sant Llorenç i sant Esteve, entre altres.⁴⁰

Pel que fa a les restes de Santa Maria del Mar, segons Joaquim Graupera, es conserven onze cadires pertanyents al cor baix i tres de l'alt, a més

³⁷ Joaquim Graupera Graupera, «Noves descobertes sobre el cor gòtic...», *op. cit.*, p. 226.

³⁸ Gabriel Llompart Moragues, «Miscelánea de arquitectura y plástica...», *op. cit.*, p. 90-93.

³⁹ Maria Rosa Terés i Tomàs, «França o Anglaterra?...», *op. cit.*, p. 304.

⁴⁰ Laura López Iborra, «El cadiram de Sant Francesc de Palma-Porreres...», *op. cit.*, p. 34 i 38; Antoni Pons Cortès – Luis González Ansorena, «La sillería gòtica del Convento...», *op. cit.*, p. 451-500.

d'unes fotografies que mostren part del cadirat que va ser traslladat a la parròquia de Santa Creu de Cambrils el 1779 (ara desaparegut).⁴¹ Centrant-nos en la decoració que presenten, aquesta es concentra al perfil dels panells llisos que separen una cadira de l'altra, on es decoren amb fines columnes (com també es pot veure al cadirat de la catedral de Barcelona) i als medallons circulars, on es poden apreciar escenes figuratives, emblemes heràldics o motius vegetals. També els vicis hi estan representats, hi apareixen una víbria, el drac i una àguila amb cap humà que ornamenten les cadires del cor baix que es troben a l'antiga capella dedicada a santa Apol·lònia i sant Simeó d'aquesta església.⁴² Els plafons que es guardaren a la parròquia de Cambrils presentaven les escenes de la circumcisió o la presentació de Jesús en el Temple a dintre d'un arc conopial amb traceries gòtiques.⁴³



Figura 4. Cadira de cor de la Seu de Vic.
Font © Museu Episcopal de Vic.

De les cadires del cor de la catedral de Vic només se'n conserva un seient (fig. 4). Aquest pertanyia al cor baix i només presentava decoració als medallons dels braços. Els temes representen els profetes, una escena docent i l'evocació visual d'algun refrany.⁴⁴ Al cor de la catedral de Barcelona tampoc no falten motius que fan al·lusió al mal, com per exemple éssers híbrids (home-animal), centaures i joglars (símbol de la luxúria) que representen els pecats del món. Aquestes imatges estan contrarestades per personatges que evocuen la virtut, com per exemple una de les figures femenines, que apareix resant amb les mans juntes, i la figura de santa Caterina d'Alexandria.⁴⁵ Segons alguns autors, ens trobaríem davant d'un artesà seguidor dels corrents borgonyons, de tendència observant. Al mateix temps, al cadirat de la Seu de Barcelona, hi havia lloc per a les alegories, com per exemple la proposada per Maria Rosa Terés sobre la captura de la cerva de Cerinea, representada en una de les cadires. La dita temàtica, que tenia a veure amb un dels treballs d'Hèrcules, i que estava, a més, en sintonia amb un dels tapissos que posseïa la reina Maria a la seua casa anomenat precisament «La caça de la cerva», amagava en si mateix una lectura moral.⁴⁶ La reina Maria trobava als espais que oferien les cadires de cor un lloc on desplegar tota una iconografia basada en un simbolisme que evocava lliçons morals i que educava per portar una vida digna de virtut.

⁴⁴ Josep Bracons i Clapés, «L'escultura gòtica a Osona», *op. cit.*, p. 296-297.

⁴⁵ Maria Rosa Terés i Tomàs, «Macià Bonafè y el coro...», *op. cit.*, p. 74.

⁴⁶ El tema de la caça de la cerva de l'Arcàdia fa referència a quan es va encarregar a Hèrcules que capturés viu aquest animal. Aquest tema entra en relació amb el de la «caça de la virtut», segons Salvador Aldana. Pensem, doncs, que és més possible que tinga aquest rerefons moral que no el purament mitològic, en què el personatge en qüestió ha d'atrapar aquest animal que simbolitza la virtut o el bé que tota persona ha de perseguir en la seua vida, allunyant-se del camí del pecat. Vegeu: Salvador Aldana Fernández, «Iconografia medieval valenciana. Los tapices de la reina María, esposa de Alfonso el Magnánimo», *Archivo de Arte Valenciano* 73 (1992), p. 33.

⁴¹ Joaquim Graupera Graupera, «Noves descobertes sobre el cor gòtic...», *op. cit.*, p. 220.

⁴² *Ibid.*, p. 256-258.

⁴³ *Ibid.*, p. 262.

La influència nòrdica s'evidencia també en l'estètica de les escultures, amb rostres expressius, roba pesant i indumentària d'influència hispanoflamenca, com per exemple la que porten alguns dels personatges esculpits als medallons del cadirat de la catedral de Barcelona. Ens referim a les figures que van vestides amb bonet o capell, que es posava a manera de turbant, visible, d'altra part, en la mateixa indumentària de la monarca (fig. 5), per posar-ne algun exemple.⁴⁷



Figura 5. Reina Maria de Castella. Llibre de privilegis i ordinacions de la confraria dels pagesos i hortolans del quarter del portal de Sant Antoni (1482-1650). Autor desconegut.

Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB). Fons de la Confraria dels Sants Abdó i Senén dels Hortolans del Portal de Sant Antoni. AHCB3-541/5D133 01.01 f. 18 v.

⁴⁷ Antoni Pons Cortès – Luis González Ansorena, «La silleria gòtica del Convento...», *op. cit.*, p. 473; Maria Rosa Terés i Tomàs, «Macià Bonafè y el coro...», *op. cit.*, p. 72-73.

Intervencions al monestir de la Vall d'Hebron

Un altre dels entorns que va ser subvencionat i dotat per la reina Maria va ser el monestir de jerònims de la Vall d'Hebron. Un cenobi que encaixava perfectament amb els seus gustos religiosos, car s'acostava a un respecte estricte de la regla i, sobretot, als ideals de puresa i humilitat propis de l'orde, dels quals ella també feia gala.

El monestir de Sant Jeroni, del qual hui només queden diverses restes arquitectòniques enrrunades i mesclades amb la vegetació de la serra de Collserola, als peus del Tibidabo, va ser un dels cenobis més importants que es va establir a Barcelona a partir de la difusió de l'orde dels jerònims (fig. 6).⁴⁸ En aquest cas, es va deure a la voluntat de la reina Violant de Bar, esposa de Joan I.⁴⁹ Malauradament, les diferents guerres i l'exclaustració de 1835 van provocar-ne la desaparició.

La construcció d'aquest monestir va començar el 1394 amb el suport del rei, Joan I, i del papa Climent VII. Se'n va erigir primer l'església, que es caracteritzava per tenir un gran absis flanquejat per dues capelles a cada banda, obra d'Arnau Bargués,⁵⁰ decorades amb els escuts de la Corona i de la reina Violant, segons els testimonis arrellegats

⁴⁸ La difusió de l'orde jerònim va estar subvencionada per la corona d'Aragó, la qual va partir des del Regne de València, atès que el primer monestir de l'orde va sorgir a Alfauir, materialitzant-se al convent de Sant Jeroni de Cotalba. A partir d'ací, i gràcies a la protecció i promoció que atorgaren certes reines en diferents períodes de la història, arribarien també a establir cases a Catalunya, com és el cas del dit monestir de la Vall d'Hebron i el monestir de Sant Jeroni de la Murtra, situat també a Barcelona. Vegeu José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Madrid: Juan Ed. Imp. Lib. Flamenco, 1595 (facsimil); Fèlix Olivé i Guilera, *Sant Jeroni de la Vall d'Hebron*. Barcelona: Parròquia de St. Jeroni de Montbau, 1995.

⁴⁹ El convent va ser edificat cap a finals del seu regnat. Dawn Bratsch-Prince, *Violant de Bar (1365-1431)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2001, p. 34; Maria Rosa Terés i Tomàs, «Violant de Bar: les inclinacions artístiques d'una reina francesa a la Corona d'Aragó», Maria Rosa Terés i Tomàs (coord.), *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Barcelona: Cossetània, 2009, p. 9-69.

⁵⁰ Antoni Pladevall i Font (dir.), *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura II...*, *op. cit.*, p. 238.

per Barraquer.⁵¹ Al costat de l'epístola se situava la sagristia, i una capella dedicada als Sants Reis (segurament fent referència als Reis Mags) es trobava a l'evangeli; un retaule dedicat al sant titular presidiria l'altar major.⁵²

Després de la mort de la reina Violant, la reina Maria, que ja havia tingut contacte amb els jerònims en el passat, va visitar l'entorn el 1438,⁵³ i veient l'estat de l'edifici, que no s'havia pogut acabar, va decidir intervenir-hi i continuar patrocinant les obres que hi mancaven, especialment el claustre. De l'edificació d'aquest es va

encarregar l'arquitecte Jaume Alfonso de Baena, el qual també havia treballat al convent de Sant Jeroni de la Murtra i als claustres de l'abadia de Montserrat. Tot i això, les obres no es documenten fins el 1467, temps després de la mort de la reina Maria.⁵⁴

El coneixement actual que tenim de com era el claustre és degut, en part, a les aportacions que va fer Barraquer, qui, al mateix temps, arplegà les notícies d'un excursionista que visità l'edifici el 1807, on apuntava que hi havia *dos celdas juntas que se hallan a medio hacer en los claustros altos*, deduïnt, per tant, que tenia un claustre de dues altures, amb escuts, escultures, capitells en forma



Figura. 6. Dibuix del monestir de Sant Jeroni de la Vall d'Hebron. Autor: Pau Rigalt i Fargas. Ajuntament de Barcelona, Arxiu Municipal Districte de Gràcia. Fons Jaume Caminal. Reg. 0633.

de cares humanes, etc.⁵⁵ Entre les peces que es van conservar i que han fet constatar que el claustre va ser edificat i decorat per la reina Maria, destaca una pedra que hi ha al Museu d'Història de Martorell (element arquitectònic d'alguna volta segurament),⁵⁶ on estan gravades les lletres IHS, fent referència als anagrames que solia representar Mateu d'Agrigent, i en la part inferior de l'anagrama Bernardí, l'escut de la reina, donant senyal inequívoc del seu impuls constructiu.⁵⁷ L'edifici es completava amb dependències dedicades al forn de pa, l'hostatgeria, un hospital, el celler, les quadres, una cel·la per als animals i un cup.⁵⁸

⁵¹ Gaietà Barraquer i Roviralta, *Las casas de religiosos en Catalunya durante el primer tercio del siglo XIX*. Barcelona: Imprenta de Francisco J. Altés y Albalat, 1906, p. 247.

⁵² *Ibid.*, p. 248.

⁵³ *Ibid.*, p. 250.

⁵⁴ El 1468 va subscriure una carta de pagament per 182 lliures per als treballs del claustre i unes 45 lliures i 10 sous del primer venciment segons la quarta part del preu de l'obra. Vegeu Maria Rosa Terés i Tomàs, «Violant de Bar...», *op. cit.*, p. 27-29.

⁵⁵ Gaietà Barraquer i Roviralta, *Las casas de religiosos...*, *op. cit.*, p. 251.

⁵⁶ Aquesta és una pedra rectangular decorada amb l'escut de la reina Maria associat a la grafia IHS, que corresponia al nom de Jesús proclamat per Mateu d'Agrigent, amb el qual la reina Maria de Castella s'identificava.

⁵⁷ Fotografiat per Estorch el 1948. Arxiu fotogràfic de Barcelona. Vegeu-lo a <www.monestirs.cat>. Sobre aquesta peça en parla Teresa Vicens Soler, «L'Univers artístic de la reina»..., *op. cit.*, p. 193-262.

⁵⁸ Gaietà Barraquer i Roviralta, *Las casas de religiosos...*, *op. cit.*, p. 248.

Després d'analitzar la documentació referent a la Cancelleria Reial, s'ha comprovat que la intervenció de la sobirana no es va limitar al claustre i certs annexos, a més dels 4.000 florins d'or que va llegar al cenobi i d'un llegat al seu testament,⁵⁹ així com la donació d'una relíquia i reliquiari com el del *Lignum Crucis*, que estava fet d'argent daurat i pedres precioses.⁶⁰ La reina Maria va contribuir a la decoració moble de l'església manant fer les cadires del cor i el retaule de l'altar major:

Per el monestir de sent Gerònim

La reina

Venerable pare en Crist, vostra letra havem rebuda de XVII de desembre prop passat a la qual vos responem que trobam plaer haïam reebut lo segon del cristià ens vullau trametre lo terç e donar-lo, si fet no ho havem, a nostre procurador en Jaume de Ribes qui té càrrec de trame tre'l-nos es de mossèn Bastida e de son page en Johan de Torralba que hagen tal propòsit de fer los altar e cor o cadires de aquell de la Església de aqueix Monastir. Trobam plaer especial e us scrivim els ho regraciam e pregam que ho pose en exequció e remetem-vos les letres. E perquè som certa hi trobarem plaer, vos certificam com per gràcia de nostre senyor stam ja reforçada e en bona convallescència, pregant-vos ensemps ab vostres frares als quals ho notificareu ens saludeu, vullan contínuament pregar per la salut del senyor Rey e nostra, com acostumat havem e confiam. Data en València a dos de janer del any MCCCCLVIII. La Reina.

Al venerable e religiós e amat nostre lo prior del nostre sant Gerònim de la Vall d'Ebron prop Barcelona.⁶¹

Malauradament, res d'açò es conserva, encara que es podria pensar que el retaule estaria dedicat a Sant Jeroni. La reina, que en aquests moments de la seua vida ja no gaudia de bona salut, pregava

als frares que resaren pel seu benestar i pel del rei, mostrant així aquest patrocini com si fos una de les seues últimes proves de fe i caritat cristiana. Per a l'obra de decorar l'església amb el cadirat i el retaule, la sobirana va demanar al conseller del rei la suma de 1.500 florins (16.500 sous).⁶²

El prior del convent era també el confessor de Maria de Castella. Una relació que vindria a ratificar la importància donada a l'orde dels jerònims per part no sols d'ella sinó també dels monarques peninsulars en general. En aquest cas, el prior Ramon Joan de la Vall d'Hebron actuava moltes vegades com a transmissor de les decisions de la reina cap al consell o tractant diferent assumptes a Castella, on tenia un paper poc menys que d'ambaixador.⁶³

Conclusions

En definitiva, l'estudi de l'enorme volum de documentació extreta de la Reial Cancelleria de la reina Maria de Castella evidencia aportacions importants per a la història de l'art quant al patronatge d'aquesta monarca pel que fa al món monàstic, la qual ha posat en evidència que, a més de la dotació, reforma i fundació dels convents, es va implicar activament en el procés constructiu, com hem vist a Montalegre, o patrocinant el cadirat i el retaule del monestir de la Vall d'Hebron. Això la va fer contactar amb un dels millors artesans de la fusta del moment, Macià Bonafè, qui va participar en l'elaboració del cor de Montalegre i de

⁶² ARV, RC 22, f. 69 r-v.

⁶³ «En Johan Rebuda havem vostra letra rebuda de XXI del present mes de janer com siets certificats que lo honorables mossèn lo prior de sant geronim de la Vall d'Hebron del coll decerola sia fet partit de la cort de la molt alta Senyora Reyna e anat en lo Regne de Castella e per tant com de tres coses de les contengudes en les vostres intencions havets carrech de comunicar ab ell e nos havem donat carrec que sens ell ne parlasset ab la dita Senyora e dubtats de parlar-li'n per que en les dites instruccions non es feta menció però que-n volets nostra intenció a la qual vostra letra vos responem...», Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona (AHCB), Lletres Closes, IV-VI-X, f. 17

⁵⁹ Francisca Hernández-León de Sánchez, *Doña María de Castilla...*, op. cit., a l'inventari del testament de la reina que transcriu al final, concretament a les demandes testamentàries de la reina Maria, a: ARV, RC 479 (1458), f. 1.

⁶⁰ Testimoni arplegat per Gaietà Barraquer i Roviralta, *Las casas de religiosos...*, op. cit., p. 249.

⁶¹ ARV, RC 22 (1458), f. 69 r.

l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona, però també en les obres que es conserven encara al convent de Sant Francesc de Palma i a la parròquia de Porreres (Mallorca) o el mateix cadirat baix de la catedral de Barcelona, entre altres. Els ideals observants de la reina, basats en el rigorisme

de la regla, la castedat i la senzillesa s'evidencien en els models estètics de les obres encomanades per ella a Macià Bonafè, el qual desenvolupa tot un programa devocional i visual dirigit a la veneració i difusió d'aquestes idees reformistes, a través de temes al·legòrics i moralitzadors.