EL *SANT JORDI* DE PERE NISART. ENIGMA EN CLAU DE MISTERI EYCKIÀ

CONXITA BONCOMPTE I COLL

Pere Nisart, *Sant Jordi*, 2,84 cm × 1,87 cm, oli i tremp sobre taula, 1468-1470. Provinent de l'església de Sant Antoni de Pàdua, Palma de Mallorca. Actualment al Museu Diocesà de Mallorca.

L'obra objecte del present estudi ha estat sovint esmentada en literatura sobre pintura flamenca del segle XV. La seva menció, però, no ha anat més enllà de la citació o d'una acurada descripció en treballs de caràcter autòcton.[1] El *Sant Jordi* de Pere Nisart (fig. 1) planteja diverses qüestions relacionades amb els tallers flamencs, contactes amb el món italià, interpretació iconològica i formació del seu autor, la personalitat del qual esdevé sorprenent i la seva fisonomia deduïble en clau de misteri eyckià.

Els préstecs flamencs apunten envers la producció de Jan van Eyck i de Rogier van der Weyden. Freqüentment s'ha considerat l'obra de Nisart una rèplica del *Sant Jordi* autògraf del referit mestre del duc de Borgonya comprat l'any 1444 a València per Alfons el Magnànim.[2] Aqüesta taula passà a Nàpols, on sem-

1. G. LLOMPART, *La pintura gótica mallorquina*, vol. III, Palma de Mallorca, Luis Ripoll Ed., 1978, p. 147.

2. Reprodueixo un dels dos documents existents que fan referència a la mencionada transacció. *Libro de cuentas de la Bailía*, f. 273, sig. c. 59: «Item pos en data los quals per mi liura lo dit Pere Garró a Jaume Johan Gregori, mercader de Valencia, 2144 sous reïals per les raons següents: 2000 sous dels quals d'aquells per ordinació mía es estada i es comprada una taula de fust de roure de 4 pams d'alt per 3 d'ample, en la qual es pintada i dibuixada de mà de mestre Johannes lo gran pintor del il·lustre duch de Burgunya la imatge de Sant Jordi i amb altres moltes obres molt altament acabades. I 144 sous per lo preu de quatre charamites molt fines que semblantment de aquell son estades comprades per obs de transmetre així la dita taula com les dites charamites al Sr. Rei en lo Realme de Napols. Com ja en dies passats lo dit en Johan Gregori per servir del dit senyor hagués fetes fer aquelles en Bruges les quals dites qüantitats fan los dits 2144 sous. Et havi apoqua closa per l'escriva de la mía cort a 11 de maig de l'any present 1444. En apres lo Señor Rei ab letra propia signada.» SANCHIS I SIVERA, *Estudis Universitaris Catalans*, vol. VI, 1912, p. 444 i s.

bla ser que fou reproduïda per Colantonio.[3] La consideració global de factors interns i externs a l'obra de Nisart separen la present versió dels corrents historiagràfics tradicionals, en no acceptar la filiació directa entre el retaule mallorquí i el desaparegut van Eyck.

La interpretació iconogràfica de l'obra de Nisart estructura el pilar fonamental d'aquest estudi. Iconològicament, el *Sant Jordi* de Nisart constitueix una referència directa a la conquesta de Mallorca, traduïda en l'àmbit plàstic en una composició d'acurat equilibri entre fons i forma. Estilísticament i conceptual, l'obra evidencia la formació flamenca de l'autor, assimilada i traslladada a un llenguatge propi, més sec i escultòric. En aquest punt es podria parlar de possibles contactes amb el món italià.

Composició: món terrenal i món sobrenatural. Apropament a la narrativa eyckiana

L'obra de Nisart, des d'un punt de vista exclusivament formal, constitueix un compendi reelaborat dels trets essencials de la pintura flamenca del s. XV. En l'àmbit compositiu, el nucli principal de l'obra de Nisart (fig. 1), el cavall blanc amb sant Jordi, és deutor del *Sant Jordi* acceptat com de Rogier van der Weyden (1432-1435), de la National Gallery de Washington (fig. 2). La mateixa fórmula és recollida per Bernat Martorell en el seu *Sant Jordi* (1438) (fig. 3), avui a l'Art Institute Chicago.

El cavall és l'element de major pes específic. Crea una horitzontalitat lleugerament inclinada cap amunt i compensada pel drac que es troba als seus peus, formant amb l'esmentat cavall una unitat rítmica. Aquests elements són creuats per una llaça que, en diagonal, divideix l'obra en dos. Es creen quatre triangles amb un punt central, la interjecció de la llança amb el braç del sant i la crina del cavall. Aquests quatre triangles es divideixen alhora per la relativa horitzontalitat del tronc del cavall, que òpticament es perllonga als extrems de la taula.

Els elements situats a la part baixa formen el món sobrenatural. En aquest participen, en part, sant Jordi i la princesa. El rerefons és el món terrenal i està disposat segons un sistema de triangles en els quals es distribueixen la ciutat, el mar i el paisatge. Ciutat i badia que s'ha d'identificar de nou amb van der Weyden, i no sols amb el *Sant Jordi* de Washington sinó també amb el *Sant Iu* (1450) de Londres.[4]

3. C. POST, *A history of Spaninh painting*, Cambridge University; Massachusetts, Harvard University, 1953; Nova York, Kraus Reprint Co. Press, 1970.

4. Rogier van der Weyden, *Sant Iu*. Es troba a la National Gallery de Londres.

Existeix una preocupació per excaixar les formes en l'espai, per crear una profunditat aconseguida a base de desnivells del terreny. És una manera de fer eyckiana. La figura del sant destaca, com a element vertical, sobre l'horitzontalitat del cavall i el conjunt crea una forma de creu que es dibuixa de nou amb igual inclinació sobre el pit del sant. El gest que fa sant Jordi, doblegant el braç dret en agafar la llaça, té el seu *pendant* a l'extrem d'aquesta; en repetir-se l'angle a la boca del drac, s'arrodoneix la composició.

La princesa es troba en el triangle de la dreta. Participa, ambiguament, dels dos móns, i el seu cap es retalla sobre la línia de la costa. la seva figura es desdobla sobre les aigues del llac d'on presumptament ha sorgit el drac.

El triangle superior engloba el mar i part de la ciutat, la més noble, amb un palau flamenquitzant on es disposa el públic que contempla l'espectacle.[5] La zona portuària, identificada per Llompart[6] com a «pontó de mercaderies», implica un cert tràfic marítim.

El triangle de l'esquerra està ocupat per la part més plebea de la ciutat. Per a aquests edificis l'autor utilitza teula en lloc de la pissarra que destina als llocs més rellevants, recurs seguit, ja, per van der Weyden a les obres anteiorment mencionades. A la porta de la ciutat s'observa un grup de cavallers en actitud d'explusar un moro.

Entre la llança i la crina del cavall, el vèrtex principal del triangle imprimeix una direccionalitat a l'obra, conduint la nostra atenció envers l'acció de la matança del drac. Aquest encreuament se situa al mig de l'obra i a partir d'aquest es reparteixen els diferents elements compositius. Rogier van der Weyden no utilitza el referit recurs amb igual intel·ligència, de manera que el seu *Sant Jordi* es perfila com a obra més superficial.

La composició concetra l'atenció del sant, quedant el fons com a negatiu del qual destaca, solament, la figura de la princesa. Aquesta ve subratllada per la línia blanca d'ermini del seu vestit. El color blanc és utilitzat sols per la princesa, el sant i el cavall. Existeix una preocupació per l'ornamentació d'aquest darrer, així com pel reflex en l'armadura del sant d'escenes pròpies i estranyes a l'obra. En aquest punt cal remetre's a tota la tradició pictòrica flamenca i, en concret, al sant Jordi que acompanya el canonge van der Paele de Jan van Eyck, amb què presenta, en aquest nivell, coincidències conceptuals que van més enllà de la reproducció d'elements, apropant-nos al misteriós discurs narratiu eyckià. Dins d'aquesta línia interpretativa podem afirmar que disposem d'un autoretrat del «desconegut» Pere Nisart.

5. «[...] cuéntame lo que te pasa y dime que hace allí aquel grupo de gente que parece estar asistiendo a un espectáculo». I. DE VORAGINE, *La leyenda dorada*, vol. I, Madrid, Alianza Ed., p. 249.

6. «[...] Este pantalán es el que Sevillano ha hallado que se denominaba "el pontó de fusta de la mercadería" en 1433 [...]». G. LLOMPART, *op. cit.* a la nota 1; F. SEVILLANO, *Historia del puerto de Palma*, Palma, 1974, p. 27-49.

El cap del sant, bru, i les seves faccions, s'identifiquen més amb un prototipus llatí que flamenc. Al voltant del cap es disposen uns raigs de santedat propis d'aquest darrer àmbit.

El conjunt reflecteix una imatge cavalleresca, tocada d'un aire sobrenatural que, sota una aparença estàtica, cortesana i elegant, suposa, no sols un recull formal de la millor tradició pictòrica dels Països Baixos, sinó també, i sobretot, la pervivència de certs recursos explicatius en clau simbòlica que donen a aquesta obra una dimensió totalment diferent, un valor afegit al de l'habilitat tècnica del pintor, situant el seu autor conceptualment molt a la vora de Jan van Eyck, i implicat en un discurs difícil i allunyat de la mera interpretació d'imatges.

Préstecs d'estil

La influència flamenca del *Sant Jordi* de Nisart es posa especialment de relleu en aquells elements de l'obra que reprodueixen models d'altres mestres. Les «coincidències» mereixen una certa atenció.

Respecte al cavall

L'esquema del cavall del *Sant Jordi* mallorquí, element principal de la composició, és extret de l'obra de Jan van Eyck. El trobem a «Cavallers i jutges» (fig. 4), del retaule de *L'anyell místic*, a l'església de Sant Bavó de Gant, a la *Crucifixió de Crist*, al Metropolitan Museum de Nova York i al *Desembarcament del comte d'Holanda*, atribuïda al mateix autor. En aquesta darrera obra, l'espai que circumda la cavalcadura, les pedres, el tractament del sòl, etc. és força assimilable al treball de Nisart.

Hi ha, però, entre aquests cavalls i el de Nisart una diferència en l'àmbit plàstic. El de Nisart és més dur, més irreal. El de van Eyck és més vellutat, la crina és més solta, més esponjosa. El de Nisart té una dimensió més escultòrica. Les diferents tonalitats de color aplicades per van Eyck, un blanc càlid, trencat amb grocs i ocres, i per Nisart, un blanc més fred, marmori, apunten envers una lectura més freda, més distant i llatina en la cas de Nisart i més acollidora, més flamenca, en el cas de van Eyck. Coneixem diferents sant Jordis de Jan van Eyck. En tenim un a la mencionada taula de «Cavallers i jutges», la cara del qual és ben diferent del de Pere Nisart: aquell s'adorna el front amb una diadema que l'apropa més a la imatge d'un àngel que a la d'un guerrer. És rossenc, i el cabell té el mateix tractament solt i esponjós que la crina. Interessa la cuirassa pels reflexos, encara que és diferent de la de Nisart.

Respecte al sant Jordi

El model que utilitza Jan van Eyck per al sant Jordi de *La Mare de Déu del canonge van der Paele* vesteix una armadura diferent de la del sant mallorquí. És daurada, ornamentada amb pedres precioses i fistonejada en blau. Es cobreix amb casc. La fisonomia de la cara tampoc recorda l'obra de Nisart. Ambdós són bruns, però el tractament plàstic a van Eyck és suau, donant-se una interpenetració entre els diferents colors, mentre que a Nisart és sec.

La coincidència més rellevant entre ambdós sants resideix en la utilització dels reflexos de l'armadura. Aquesta voluntat, insistent, no obeeix sols al desig d'exhibir un cert virtuosisme, sinó també a un recurs narratiu, a través del qual s'introdueixen amb subtilesa elements estranys a l'acció i al seu temps. Em refereixo al pernonatge reflextit en l'armadura, considerat l'autoretrat de l'artista. És un *guiño*, un *divertimento* que es correspon amb una voluntad d'autorepresentació de l'autor i que planteja una diversitat cronològica i espacial en una mateixa obra. És un factor d'irrealitat que no permet l'espectador de submergir-se plenament en l'escena principal, sinó que li recorda que es tracta d'un ambient fictici, d'una estratègia teatral creada per l'artista, allà present.

Diferent artistes flamencs utilitzen el mirall convex per introduir nous personatges en l'àmbit pictòric. En l'obra de Jan van Eyck aquestes imatges impliquen una voluntat que va més enllà del virtuosisme i que enllaça el desig d'autorepresentació amb un enigma de connotacions hermètiques. La lectura de les esmentades imatges no pot ser ni exclusiva ni excloent, ja que varia en funció de les diferents combinacions per les quals opti l'espectador entre la variada simbologia plàstica, literària, religiosa, etc. a què recorre l'autor. Puzle de múltiples solucions o laberint?

Aquest préstec conceptual, aquesta manera enigmàtica, el recurs a la lectura conjunta dels diferents símbols..., és el llegat eyckià més important dins l'obra de Nisart i permet establir un paral·lelisme intel·lectual entre ambdós pintors que no es dóna entre altres coetanis. Aquest lligam profund entre ambdues obres serà, alhora, el factor que marcarà la independència del treball de Nisart respecte al sant Jordi de Jan van Eyck.

El casc del sant Jordi de van Eyck reflecteix, successivament, la imatge de la Verge en els diferents relleus. Nisart reflecteix una princesa que presenta punts en comú amb aquesta Verge.

Van Eyck reprodueix la senyera del sant a la part alta porterior de l'armadura; Nisart ho fa en el colze. A la part posterior de l'armadura del sant Jordi del retaule de *van der Paele* es reflecteix un personatge que s'identifica amb Jan van

Eyck.[7] De la lectura paral·lela d'ambdues obres es pot deduir que el personatge amb paleta i pinzells o amb un rotlle de paper desplegat entre les mans, imatge, aquesta darrera, de difícil visualització, situat en la part alta de la cama dreta de l'armadura del sant Jordi mallorquí, és l'autoretrat de Pere Nisart (fig. 5). Coneixem, doncs, l'aspecte físic d'aquest gran desconegut. Un home que està entre els trenta i els quaranta anys, ben plantat, amb clàssic perfil grec, guarnit amb barret i capa propis de l'època. En el cas que el que sosté entre les mans sigui la paleta, aquesta és agafada amb la mà esquerra (invertit a la imatge per haver-se retratat davant d'un mirall) i els pinzells amb la dreta: és per tant dretà. Hi ha un problema d'indefinició de la cama dreta, atès que coincideix aquesta amb un reflex vertical de l'armadura. El físic descrit fa pensar en un prototipus llatí. Sorprèn, però, un autoretrat de perfil, atès que la postura de més fàcil reproducció per al mateix autor és la de tres quarts. Probablement, doncs, el perfil era el tret més característic del pintor.

Nisart afegeix un segon personatge a la part baixa de la cama dreta. Aquest, però, no disposa de cap element que el faci susceptible de ser identificat amb un ofici. És un personatge de més edat, entre els cinquanta i els seixanta anys, porta una lligadura i hàbit propis del seu temps. De la part baixa de la indumentària li sobresurt un element vertical al costat de la cama dreta, potser una espasa. Sorprèn la minuciositat amb què Nisart descriu els trets del seu rostre. Aquest individu respon a una tipologia més flamenca, més arrodonit, nas xato... (fig. 6). Amb major detall, podria repetit el suposat autoretrat de Jan van Eyck que apareix en el sant Jordi del retaule de *van der Paele*, més esquemàtic aquest darrer, encara que coincideix, curiosament, en una ombra vertical que li surt de l'abric, paral·lela a les cames. Nisart volgué deixar constància de l'admiració pel gran mestre. Aquesta fisonomia respon, amb més edat, a la tipologia i les faccions de la imatge que Jan van der Straat atribuí a van Eyck a la litografia coneguda com a *Color olivi*.[8] Nisart ha seguit, fil per randa, els recursos mirallístics de l'armadura del sant Jordi de *La Mare de Déu del canonge van der Paele*, establint-se en aquest nivell una reciprocitat única entre ambdues obres.

En el tríptic *Giustiniani*, Jan van Eyck representa sant Miguel Arcàngel amb la mateixa armadura i el mateix casc utilitzats per al sant Jordi de *La Mare de Déu del canonge van der Paele*. Tenint en compte que els models es copiaven no sols dins un mateix taller, sinó també d'un taller a l'altre, em

7. Elisabeth Dhanens, en el seu llibre titolat *Van Eyck*, Bèlgica, Ed. Fons Mercator, 1980, i dins del capítol destinat a *La Mare de Déu del canonge van der Paele*, en analitzar el sant Jordi parla de dues figures reflectides a la part posterior de l'armadura. Ni jo ni el personal del Groningenmuseum de Bruges, que tingué l'amabilitat de col·laborar en la recerca, en trobàrem més que una.

8. E. DHANENS, *Van Eyck*, Bèlgica, Ed. Fons Mercator, 1980, p. 69. Imatge de la litografia anomenada *Color olivi*.

sorprèn veure que el sant Jordi de Nisart, considerat còpia del de van Eyck, no respongui, en absolut, al model dels sants Jordi i Miquel Arcàngel que d'aquest artista es conserven.

A *Color Olivi*, datada el 1595, Johannes van der Straat, originari de Bruges i que treballava a Florència, representa el taller de Jan van Eyck. Curiosament, Jan apareix pintant un sant Jordi. Aquest no respon a les mesures de la taula de quatre per tres pams venuda a València, sinó que es tracta d'una tela de gran format. Probablement van Eyck pintà diversos sant Jordis, donada la devoció per aquest sant, a l'època, per tot Europa. Jan van der Straat, probablement per necessitats compositives, convertí la taula en tela. En qualsevol cas, el 1595 es tenia coneixement d'algun sant Jordi de van Eyck. D'acord amb l'esmentada tendència dels tallers a repetir els prototipus reeixits, és possible que el sant Jordi de la litografia no difereixi, essencialment, del d'Alfons el Magnànim. No deixa de sorprendre, però, que un pintor de Bruges que treballa a Itàlia representi van Eyck, en el seu taller, amb un sant Jordi i no amb una altra obra. El fet evidencia una identificació genèrica entre van Eyck i sant Jordi. Encara més, s'hi podria veure un homenatge al mestre que en un amplíssim espai temporal marcà la pauta quant a preferències, tant de comitents com d'artistes, per la representació plàstica del sant.

La relació que s'estableix entre cavall i drac a la litografia de van der Straat constitueix un conjunt harmònic que pot recordar, amb diferent perspectiva a causa de la inversió de la imatge litogràfica, el de Nisart. L'estil, més que eyckià, sembla producte de l'adaptació a les preferències estètiques d'una cronologia posterior. Aquest sant Jordi, com els citats anteriorment de van Eyck, porta casc i no duu capa. La distribució de l'espai pictòric tampoc es correspon amb la de Nisart.

El *Sant Jordi* acceptat com de Rogier van der Weyden, podria ser, seguint Post, una còpia del seu homònim napolità. A van der Weyden se li coneix un viatge, documentat per Fazio, a Itàlia, pels volts del 1450. Cal destacar, però, que la cronologia acceptada per al *Sant Jordi* de Washington és força anterior.[9] Part de la historiografia atribueix aquesta *Sant Jordi* a Robert Campin, Panofsky a van Eyck, i Holin de Loo creu que pertany a l'etapa de formació de Rogier en el taller de Campin i que les mancances són les pròpies d'un aprenent.[10] Oliver Hand i Martha Wolff parlan d'aquesta obra com la primera de Rogier van der Weyden, datable entre 1432 i 1435... No exclouen, però, la

9. O. HAND i M. WOLFF, *Early Netherlandish painting*. Washington, National Gallery of Art, Cambridge University Press, 1986, p. 246.

10. O. HAND i M. WOLFF, *op. cit*, p. 248-249.

possibilitat d'atribuir la seva autoria a un mestre no identificat proper a Campin i a van der Weyden.[11]

El nucli compositiu de l'obra de van der Weyden —cavall blanc, genet i espasa— coincideix amb el de Pere Nisart, inclosa la perllongació de la diagonal que forma el perfil del cavall amb les formes rocoses. La princesa, aquí vestida com a tal, se situa a l'altre costat de la taula. Hi ha moltes similituds entre la ciutat de l'obra de Nisart i la de van der Weyden, que repeteix la mateixa estructura urbanística en el *Sant Iu* de la National Gallery de Londres. El sant Jordi és d'una qualitat pictòrica i conceptual molt inferior a la de Nisart. Presenta més similituds amb el *Sant Jordi* de Bernat Martorell, datable del 1438, que es troba a l'Art Institute de Chicago, tot i que és aquest darrer molt superior. Les coincidències que presenten (extremitats de les cuirasses exactes) no són en absolut fruit de la casualitat, i apunto envers la possibilitat d'un model comú, un reeixit prototipus eyckià cobejat pels diferents àmbits socials. No desestimo la hipòtesi d'establir els trets bàsics d'aquesta o d'aquestes obres eyckianes a través tant de les coetànies com de les posteriors. Nisart, per la seva alta qualitat pictòrica i per la seva iconografia, se separa d'aquest grup primigeni.

Respecte a la princesa

La princesa de Nisart és ben poc cortesana. Tant el seu hàbit com la seva actitud son més propers als d'una verge. És dins d'aquesta tipologia que es poden establir paral·lelismes.

Interessen els trets de la cara, la disposició del cabell i el tractament dels plecs del vestit de *La Mare de Déu del canonge van der Paele* per relacionar-los amb la princesa de Nisart. La diferència bàsica és la ja esmentada sequedat o duresa de Nisart. La mateixa característica separa la princesa de Nisart de la *Verge de Lucca* de van Eyck, amb la qual es donen coincidències rellevants pel que fa als plecs i al color de les robes, el voraviu i sobretat l'actitud, el cap inclinat a l'esquerra, les faccions, la diadema i la disposició del cabell i les mans. la verge d'Ince Hall, atribuïda a van Eyck, presenta una major proximitat amb la de Nisart quant al pentinat. Se li veu l'orella, l'escot rodó està interromput,

11. O. HAND i M. WOLFF, *op cit.*, p. 250: «[...] However, the attribution of Saint George and the dragon to Rogier must be made very cautiously, and the possibility of authorship by an unidentified artist working in proximity to Campin and Rogier should not be excluded.» La meva opinió respecte a aquelles obres de dubtosa atribució que s'emmarquen dins un període de joventut o de formació és que és millor no confiar-hi, ja que aquestes etapes poc definides dels artistes són utilitzades, per diversos motius, com a calaix de sastre.

al mig, per algun fermall, igual que el de la princesa. Esmentaré aquí la *Verge de Covarrubias* per fer palesa la deferència entre un pintor que, simplement, copia (aquesta verge és una còpia de la *Verge de Lucca)* i un pintor que, com Nisart, utilitza elements eyckians i flamencs que porta al seu propi llenguatge. La *Verge de Covarrubias* es perd en els detalls. No aconsegueix el caliu dels ambients eyckians, es més, els models utilitzats, extrets de l'obra del gran mestre del duc de Borgonya, no s'integren ni en el fons de l'obra ni en la seva plasticitat, i funcionen més aviat a manera de mostrari.

En aquest punt m'interessa fer una aproximació a l'obra d'Enguerrand Quarton, artista que, procedent de la Picardia, amb formació flamenca, col·laborà amb Barthelemy d'Eyck a la Provença. La trajectòria de Quarton és paral·lela a la que li suposo a Nisart. Del retaule Requin, de Quarton, vull destacar la composició del cap de la Verge, la disposició del cabell com a mantell, la utilització de l'emini al folre de la seva capa (ella, també, participa dels dos àmbits: el terranal i el diví) i la manera de fer pictòrica que, sense ser la mateixa de Nisart, igual que ell s'allunya de la flongesa eyckiana i esdevé més dur, més dibuixístic.

El paral·lelisme més sorprenent és el que es pot establir entre la princesa de Nisart i la Verge de la *Nativitat* de Rogier van der Weyden, avui als Cloisters de Nova York (fig. 7), no es pot parlar de simples coincidències, sinó de préstec íntegre del model. Nisart es limita, exclusivament, a afegir una diadema i canviar el color de la roba, fins i tot el plegat d'aquesta és el mateix. Nisart, coneixent l'obra de van Eyck i la de van der Weyden, escull com a model per a la seva princesa una verge. No és una verge qualsevol, sinó, íntegrament, la de la *Nativitat* de van der Weyden. Si Nisart complica l'esquema bàsic del *Sant Jordi* de van der Weyden i substitueix la figura principesca per una verge, està obeint a alguna *raó que escapa a l'àmbit estètic.*

Respecte al paisatge

Altres obres de Jan van Eyck són relacionables amb elements paisatgístics del *Sant Jordi* de Nisart. Entre les taules de *L'anyell místic*, trobem un primer pla que presenta similituds amb el *Sant Jordi* quant a l'ordenació de les pedres i del sòl, així com les formacions rocoses. A *L'estigmatització de sant Francesc* del mateix Jan van Eyck, interessa la conformació del paisatge rocós i la manera diluïda de tractar-lo, així com alguna formació arbòria, propera a l'obra de Nisart.

Com a colofó i en el marc de la més estricta intuïció, seguint la metodologia *paranoicocrítica* daliniana per a l'apropament a una obra fent prevaler la capacitat lliure de l'espectador per associat imatges de manera insòlita, voldria citar, en relació amb el *Sant Jordi* de Pere Nisart, una obra de Pisanello, un cavaller, i el *Sant Jordi* del Carpaccio.

Sense motiu aparent, havia associat aquestes tres obres en un moment en què de la taula mallorquina sols coneixia el nom de l'autor. Posteriorment, la curiositat *paranoicocrítica* en féu descobrir que Pisanello pintà l'obra esmentada (així com altres relacionables) després de la seva visita a la cort d'Alfons el Magnànim a Nàpols, per al qual treballà, i tingué ocasió d'estudiar l'original eyckià. Carpaccio, per la seva part, fou alumne d'Antonello da Messina, que alhora havia estat alumne de Colantonio. El parentiu és força subliminar, però resideix en la sensibilitat de cadascú la possibilitat de lligar aquestes obres amb la tradició de sant Jordis derivada de van Eyck i que estimo que s'estengué per Itàlia durant el segle XVI. Entre aquestes obres d'influència tardana està el *Sant Jordi* de Francesco Sachi, a Levanto, i és dins d'aquesta línia que cal entendre per què quan Jan van der Straat dibuixà van Eyck a Florència el 1595, el col·locà davant d'un sant Jordi.

Llegenda àuria *i* Llibre dels feits. *Referències iconogràfiques*

La lectura iconogràfica del *Sant Jordi* de Pere Nisart ens remet a dues obres literàries: la *Llegenda àuria* (1264) de Iacobus de Voragine i el *Llibre dels feits* del rei Jaume (1207-1276). L'escrit de Voragine pot considerar-se el substrat bàsic internacional a l'entorn del qual giren les diferents accepcions cristianes medievals. En el context mallorquí, cal referir-se a l'esmentat *Llibre dels feits* i a la *Crònica de fra Marsili* que completa l'anterior relat.[12]

A Catalunya se situa la devoció a sant Jordi a partir del segle XIII amb el retorn dels croats de Terra Santa. El *sant-cavaller* esdevingué advocat dels exèrcits catalans i el trobem a nombroses cròniques com a protector de les hosts catalanes, tal com s'explica en el *Llibre dels feits* pel que fa a la conquesta de Mallorca. Els reis catalans fomentaren el seu patronatge creant i sostenint ordes militars i confraries. El retaule que ens ocupa fou patrocinat per la Confraria de Sant Jordi de l'església de Sant Antoni de Pàdua (avui desapareguda) de Palma de Mallorca.[13]

La llegenda, en essència, ens explica com Jordi, cavaller cristià, encomanant-se a Déu, alliberà la princesa i la ciutat de Silca del drac. Com a recompensa sol·licità la conversió de la ciutat al cristianisme. El *Diccionario de arqueología cristiana*[14] li atribueix una data i lloc de naixença, Lydda, any 270, i una data i lloc de martini, Nicomèdia, any 303. Reprodueixo, a continuació, aquells frag-

12. J. M. QUADRADO, *Conquista de Mallorca*, Palma, 1850, p. 103-104.
13. G. LLOMPART, *op. cit.*, vol. III, p. 147.
14. CABROL-LECLERC, *Diccionario de arqueología cristiana*, París, 1924, p. 23.

ments de la llegenda de Voragine directament relacionats amb la taula de Nisart. Jordi arribà a Silca, cuitat de la província de Líbia. A prop d'aquesta hi havia un «llac tan gran com el mar» en el qual s'amagava el drac. Aquest animal, pestífer, impedia la vida ciutadana normal. Els habitants de Silca es veien obligats a alimentar-lo amb moltons. En escassejar aquests, substituiren els moltons per persones. Quan ja gairebé tots foren devorats, li va tocar el torn a l'única filla del rei, el qual intentà una frustrada negociació amb els súbdits. Convençut el rei de la inevitable situació, féu «vestir la filla amb gales reials», s'acomiadà d'ella amb un relat sobre el que ell hauria desitjat per al seu futur, la beneí i emprengué la marxa. En el camí, «tot plorant», topà amb sant Jordi, el qual insistí en conèixer la causa de la seva tristesa i saber què feia «aquell grup de gent que semblava que assistissin a un espectacle». La princesa li ho explicà i li demanà que fugís. Mentrestant, «sortí el drac de l'aigua». Sant Jordi saltà del cavall, se senyà, s'encomanà a Déu, agafà la llança a l'aire, esperonà el cavall i es dirigí a la bèstia. «Enforsà l'arma en el seu cos» i la ferí. Acte seguit, baixà del cavall i demanà a la princesa que agafés el montre amb el seu cinturó i caminés cap a la ciutat. Els seus habitants, en veure-ho, «fugien», però sant Jordi els aturà i els digué que Déu l'havia enviat a aquella ciutat per lliurar-los del monstre. Els demanà de creure en Déu i batejar-se i, a canvi, ell els mataria el monstre. Tots ho feren i sant Jordi, en presència de la multitud, desembeinà l'espasa i matà el drac. Per a la resta de la història, em remeto a l'obra de Voragine.[15]

El nucli central de la llegenda és una constant de la mitologia universal, la lluita d'un home contra un monstre. Julián Gallego situa el seu origen dins l'àmbit euroasiàtic, en el marc de l'imperi persa sassànida. El mite arribà a Europa per diferents vies. Els bàrbars que arribaren al nord d'Europa l'anomenaren Sigfrid, Odin... Roma recollí amb Apol·lo i Tifó els mites grecs de Perseu i Andròmeda i de Bel·lerofontes i Atena, alhora que tingué present el mite egipci d'Horus i Seth. La tradició bizantina atorgà als personatges d'aquest mite un simbolisme cristià i els croats difongueren la seva veneració. És interessant per apropar-se visualment al mecanisme intel·lectual de constant transició que ha desenvolupat aquest mite, el relleu del Louvre que representa el déu Horus, a cavall i vestit de legionari romà, travessant el cocodril tifonià (Seth).[16] Drac i cavaller constitueixen un conjunt èpic que s'adapta a les diferents aspiracions de la societat a través dels temps.

Sant Jordi, aquest Horus, Perseu... en cristianitzar-se, sintetitza en la seva imatge diferents herois del nou món. Per a Cobham-Brewer encarna una mix-

15. I. VORAGINE, *op. cit.*, p. 249.

16. Réau qualifica l'escultura d'egipto-romana i Gallego seguint Cabrol-Leclerc, parla d'un fragment de relleu de 48 cm² del segle IV o fi del segle III. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, p. 391; GALLEGO, *op. cit.*

tura de les vides de sant Jordi de Lydda, d'un tal Jordi de Capadòcia i de sant Jordi de Coventry.[17] La lluita armada contra el paganisme que s'atribuí, inicialment, a sant Teodor,[18] aviat es confongué i se superposà al culte d'un màrtir, Jordi, que des del segle IV era venerat a Palestina, Síria i Egipte. A partir del segle IX se li acumulà, com a valor afegit als episodis del seu martiri, la lluita contra el drac.

El drac, en l'àmbit cultural regit pels principis cristians, representa les forces del mal.

L'hagiografia medieval fixà, finalment, l'atribució dels antics mites de Mitra contra el déu del mal al «màrtir-cavaller» sant Jordi, l'heroi cristià que triomfà en la lluita contra la idolatria.[19]

La secularització de la societat que comportà l'ideari renaixentista relegà el prototipus cavalleresc que encarnava sant Jordi. La seva vestimenta de croat fou substituïda per una cota de malles com les utilitzades pels militars romans, d'acord amb les noves tendències estètiques. L'exemple més evident el constitueix el *Sant Jordi* de Donatello. El fervor religiós es diluí, també, com a conseqüència dels diferents incidents que tingueren lloc en el si de la mateixa Església, com la Reforma i el concili de Trento. De tota manera, la devoció envers el sant no s'esvaí mai totalment. És obvi, doncs, que el període iconogràfic més ric en santjordis és el gòtic. Entre els nombrosos exemplars que envaïren Europa en aquesta etapa i fins i tot en una època relativament posterior, destaquen per la seva elevada qualitat plàstica els de van Eyck, Pisanello, Marçal de Sax, Uccello,

17. *Sant Jordi de Lydda*, nascut l'any 280 (data posterior en 10 anys a la proposta per Cabrol-Leclerc), militar de l'exèrcit romà i martirizat per Dioclecià l'any 303 per defensar Crist. *Jordi de Capadòcia*, que, després de dubtosos negocis amb l'exèrcit, marxà a Alexandria on, convertit al cristianisme en la secta arriana, fou anomenat bisbe i portà una campanya activa contra els defensors de la Santíssima Trinitat, per la qual cosa fou empresonat i posteriorment esquarterat pel poble l'any 361. *Sant Jordi de Coventry* no apareix fins la segona meitat del segle XIV, quan la tradició de sant Jordi ja estava difosa per occident i ja era patró d'Anglaterra (des de 1322). Sembla un intent de nacionalització de l'heroi. COBHAN-BREWER, *A dictionary of miracles*, p. 112-113.

18. A propòsit d'aquest darrer, en l'Església oriental, l'arcana llegenda egípcia i grega, interpretada com a la lluita contra el paganisme, s'hauria aplicat primer a sant Teodor. Per a Gallego, la llegenda de sant Jordi matant el drac: «[...] es un capítulo más de esa psycomaquia o lucha de la virtud contra el vicio, el bien contra el mal, la luz contra las tinieblas, [...] en cuya temática entrarían mitos tan separados en el tiempo y en el espacio como los de "Horus-Seth", "Apolo-Phyton", "Sígfrido-Faffner" [...] y cuyas últimas versiones, mucho menos eleboradas, encontramos en las películas del oeste y en las historietas de Superman». GALLEGO, *op. cit.* En el mateix sentit, van Marle ha establert el caràcter psicomàtic dels sants que trepitgen un drac, com sant Jordi, sant Miquel, santa Margarida, santa Marta i sant Teodor. VAN MARLE, *Iconographie de l'art prophane au Moyen Age et à la Renaissance*, l'Haia, 1932, p. 67-68.

19. El fet que sant Jordi s'ens presenti com a sant armat té diverses lectures. Gallego ho interpreta com a metamorfosi iconogràfica que sofreixen molts sants màrtirs de l'imperi bizantí al segle VII, que es converteixen en guerrers. GALLEGO, *op. cit.*

Mantegna, Francesco Sachi, Bellini, Crivelli, Correggio, Carpaccio, Jaume Huguet, Borrassà, Bernat Martorell, Rafael, Tintoretto, Rubens...

Lectura de l'obra de Pere Nisart d'acord amb les diferents visions de la llegenda

A Catalunya s'associa el drac als sarraïns i sant Jordi al cavaller feudal que lluita contra els primers. La llegenda es pot interpretar el termes cavalleresc i també pietosos.

La versió pietosa associà aquesta lluita a un enfrontament entre el bé i el mal. «La dozella captiva esdevé una al·legoria a l'església».[20] El drac representa el dimoni, l'heretgia. A Catalunya, el paganisme l'encarnaven els àrabs i havia de ser derrotat per les armes; així doncs, els vencedors dels dracs són guerrers.[21] En aquest sentit la temàtica iconogràfica del cavaller i el drac simbolitza la lluita d'un cavaller de Crist contra el sarraí en l'etapa de la reconquesta.

La psicomàquia, o la lluita del bé contra el mal, tema iconogràfic de procedència precristiana, es transforma, se solapa i s'adapta a les necessitats successives de les noves religions, els temps i les localitats.

Nisart relaciona la simbologia amb la conquesta de Mallorca (vegeu la ciutat en segon terme) per Jaume I i les aparicions de sant Jordi durant aquesta acció es fan evidents a la predel·la.

Sant Jordi encarna el bé, l'esperit de la reconquesta cristiana i destrueix el drac, element negatiu en el qual es pot veure reflectit el paganisme dels sarraïns. És el triomf i l'alliberament de la religió cristiana de les forces del mal, la religió musulmana.

La figura femenina agenollada s'identifica amb la princesa. Com indica la llegenda, s'abilla amb robes festives: un vestit vermellós, sense mànigues, rivetejat en els seus extrems amb pell d'armini, símbol de la reialesa i que trobem també, en algunes representacions de la Verge. La seva simbologia és aplicable a ambdós estaments: el blanc indica el seu origen de dret diví i les taques negres recorden la seva condició humana. L'actitud de la princesa és orant. Seguint la llegenda, sant Jordi la trobà plorant. Té el cap entornat i les mans unides amb una postura submisa i pietosa. Disposa d'una abundant cabellera rossa que actua més com a mantell que com a atribut vanitós. El cap és ornat, seguint la tònica d'altres verges i àngels (retaule de *L'anyell místic*, de Jan van Eyck, a Gant), amb una discreta diadema. No és un pentinat principesc (vegeu la princesa del *Sant Jordi* de Rogier van der Wey-

20. PRATS I CAROS, *La mitologia i la seva interpretació*, Barcelona, Els Llibres de la frontera, 1984, p. 247.

21. PRATS I CAROS, *op cit.*, p. 247.

den), sinó virginal. També està dins la mateixa línia el vestit: és ampli, no va cenyit sota el pit com en els retrats femenins de l'època. És un hàbit de verge com el que llueixen altres mares de Déu, com la del tríptic *Giustiniani* o la del *canonge van der Paele*. Si a les anteriors característiques s'afageix el fet que la imatge de la princesa del *Sant Jordi* de Pere Nisart és una còpia exacta de la Verge de la *Nativitat* de Rogier van der Weyden (Museu dels Cloisters, Nova York) i no de la seva princesa (National Gallery, Washington), cosa que hauria estat més natural, s'ha de pensar, d'acord amb la versió pietosa de la llegenda, que *la figura de la princesa* del retaule *de Pere Nisart* és ambivalent i *representa una al·lusió a l'*ec·clesia.

En el context de reconquesta en què ens trobem, es pot atribuir a aquesta figura una doble funció: la de princesa, la dama salvada pel cavaller, i la d'Església. La verge representada per la nostra princesa simbolitza l'Església alliberada del poder sarraí, encarnat pel drac, en primer terme, i en segon pla, pel moro que fuig a cavall, empaitat per la soldadesca cristiana.

En una única obra tenim una mateixa idea repetida dos cops. En aquest punt cal enllaçar el sistema narratiu de Nisart amb el de Jan van Eyck. En *El matrimoni Arnolfini* (National Gallery, Londres) s'exposa un mateix símbol, les taronges, en dos plans diferents: a l'interior com a fruit i a l'exterior penjades del taronger, arbre en absolut comú a Flandes. En el *Sant Jordi* trobem els cavallers cristians en lluita contra els sarraïns (en segon terme) i triomfants, expulsen «el darrer moro de Mallorca». En primer terme, sant Jordi, que havia fet la seva aparició en la presa de Madina Mayūrqa, tal com s'aprecia en un dels retaules de la predel·la, extermina definitivament el mal, el drac. Acaba amb el símbol absolut del paganisme i allibera l'*ec·clesia*, el símbol del bé, encarnat en la figura agenollada que comporta la doble càrrega significativa, de princesa i d'Església.

L'acció que succeix en primer terme, la més important i de caràcter ambiguament sobrenatural, possibilita que en l'àmbit terrenal els cavallers cristians aconsegueixin la seva victòria (en segon terme). El nexe d'unió entre els dos mons, el diví i el terrenal (primer i segon pla) és la figura dual de la «princesa-*ec·clesia*», que té un origen diví, però està encarnada en un ser humà.

Ens trobem amb una obra de primeríssima línia, no sols per la seva qualitat tècnica, sinó també per com el missatge iconogràfic, tan insistent, es lliga d'una manera subtilíssima amb la composició, fonent-se amb l'estructura de l'obra. És més, els cossos del sant Jordi i de la princesa es retallen en dos àmbits diferents: participen del primer ambient, el sobrenatural, i els seus caps es perfilen el l'àrea terrenal. Un treball d'aquesta sensibilitat i coherència compositiva i iconogràfica, profundament lligat a la conquesta de Mallorca, no por set una còpia del *Sant Jordi* de Jan van Eyck venut a València l'any 1444. La coherència interna d'aquest retaule fa d'ell una peça exclusivament pensada per al lloc que li pertoca: Mallorca. La dinàmica que s'estableix entre el fons i la forma el converteix en una obra original i impossibilita la idea de còpia.

Les fonts eyckianes en les quals begué Nisart, així com la coneixença de l'obra de van der Weyden, suposen una manera de fer i un aprenentatge d'alt nivell. Aquesta categoria és la que possibilita el nostre pintor portar els models aliens al seu propi llenguatge i construir una obra autèntica. L'anàlisi formal apuntava, ja, envers aquesta opinió, però la iconogràfica *per se* és suficient per poder parlar d'original i no de còpia.

Conclusions

El *Sant Jordi* de Pere Nisart és una obra original d'un gran desconegut que ens deixà, però, el seu retrat. L'anàlisi portada a terme ens enfronta a una obra de primera línia, de composició afinadíssima, d'estil personal amb préstecs de tallers flamencs, en concret de Jan van Eyck i de Rogier van der Weyden, que reflecteix en la seva obra, no en l'àmbit de fotocomposició d'imatges i tampoc com a aproximació a un original amb les mancaces d'un pintor de tercer ordre, sinó havent assimilat aquests treballs als quals dóna una versió pròpia. Tant els models utilitzats com el seu tractament fan pensar més en una relació directa amb l'art flamenc, en un aprenentatge *in situ*, un ofici d'arrel flamenca i uns contactes amb el sud que transformen aquesta manera de fer flamenca, i sorgeix en el pintor un llenguatje propi, més lineal, més dur, amb una dimensió volumètrica que el distancia de pintors com Enguerrand Quarton.

L'artista és un mestre capaç d'entendre el missatge iconològic que li proposa el comitent mallorquí i donar-li una traducció compositiva acuradíssima, indissociable de la conquesta de Mallorca en la qual prengué part sant Jordi. De la particular forma narrativa, amb estil propi, s'obté com a resultat una obra d'una qualitat superior a la que se li pot atribuir, ja, d'entrada.

Atenent a la coherència entre fons i forma, així com als resultats plàstics, podem afirmar que ens trobem davant d'una obra de primera línia pertanyent a un autor, Pere Nisart, desconegut, la imatge del qual, però, coneixem en continuar la trajectòria eyckiana d'autoretratar-se. Correspon la seva figura, probablement, a la situada a la part alta de la cama de sant Jordi, amb rostre de perfil i una paleta o rotlle entre les mans. El personatge que apareix més avall podria assimilar-se al mestre van Eyck, encara que aquest seria un retrat més detallat que aquells que coneixem (*El matrimoni Arnolfini* i *La Mare de Déu del canonge van der Paele)* de la seva propia mà, i que quant a taca sintetitzen les formes bàsiques de la figura situada a la part inferior de la cama del sant Jordi de Nisart.

La historiagrafia de forma unànime atribueix el seu cognom, Nisart, a la plaça d'on procedeix, plantejament lògic amb els costums del temps i amb les deduccions plàstiques. Podria, però, derivar del nom francès *Nizier* que gaudia de certa popularitat a la zona sud de Bruges i que traslladat a a la fonètica mallor-

quina tindria la seva traducció en el mot *Nisart;* aleshores, *Pere Nisart* seria un nom compost com el de *Petrus Christus.* És una possibilitat que dóna pas a noves vies d'investigació.

El mestre de la taula mallorquina es mou, forçosament, entre Tournai, Gant i Bruges, com a aprenent o com a mestre, i és segur que en la seva partida al sud pregué la seva carpeta amb nombrosos apunts de l'obra de Jan van Eyck i de Rogier van der Weyden.

L'extensa devoció envers sant Jordi, l'èxit dels prototipus eyckians, l'assimilació que fa Jan van der Straat entre sant Jordi i Jan van Eyck ens condueix a pensar que el *Sant Jordi* d'Alfons el Magnànim no fou l'únic que pintà Jan van Eyck. Nisart coneixia tan bé aquests com el que apareix en el retaule de *La Mare de Déu del canonge van der Paele* o el de la taula anomenada «Cavallers i jutges» de *L'anyell místic* de Gant. No crec, però, en la filiació directa entre el de Nisart i els de Jan van Eyck. La iconologia de l'obra de Nisart, lligada a la conquesta de Mallorca, està tan ben travada, plàsticament, que impossibilita pensar en l'obra mallorquina com a reproducció d'una pintura del nord on les princeses són cortesanes, no verges que encarnen l'Església, i el drac s'identifica just amb el mal, no amb els sarraïns.

Nisart es traslladà al sud, on entrà en contacte amb la pintura italiana i desenvolupà un llenguatge propi de base flamenca. Llimà els esponjosos contorns eyckians en pro d'una major sequedat, apropant-se a una *maniera* més llatina. En aquesta utilització i traducció dels préstecs flamencs resideix el seu mèrit. Realitza un dibuix escultòric en un context eyckià. Els models flamencs dels quals parteix podrien situar-lo entre Rogier van der Weyden i Jan van Eyck. La seva especial narrativa el situa conceptualment més aprop de Jan van Eyck, col·locant el *Sant Jordi* de Rogier van der Weyden a nivell d'anècdota documental.

Bibliografia

AINSWORTH. *Petrus Christus: Renaissance master of Bruges.* Nova York: The Metropolitan Museum of Art New York, 1994.

BALDASS. *Van Eyck.* Londres: Phaidon Press, 1951.

BERG SOBRÉ. *Behind the altar table: The development of the painted retable in Spain, 1350-1500.* Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1989.

CABROL-LECLERC, *Diccionario de arqueología cristiana.* París, 1924.

COBHAM-BREWER. *A dictionary of miracles.*

CHATELET. *Les primitifs hollandais.* Friburg: Office du livre, 1980.

DHANENS. *Van Eyck.* Bèlgica: Ed. Fonds Mercator, 1980.

DAVIES. *Roger van der Weyden.* Londres: Phaidon Press, 1972.

ELST. *L'age d'or flamand.* París: La Palme, 1951.

FIGUEROLA [*et al.*] *Millenum.* Barcelona: Generalitat de Catalunya; I. G. Galileo, 1989.

FONT I SAGUÉ. *Per què Sant Jordi és patró de Catalunya.* 1901.

FRIEDLANDER. *Early Netherlandish painters, from van Eyck to Brueghel.* Londres: Phaidon Press, 1956.

GALLEGO. «Separata de Zaragoza». Publicació núm. 537 de la Institución Fernando el Católico, 1958.

GIUSTI; CASTRIS. *Forastiere e regnicoli: La pittura moderna a Napoli nel primo cinquecento.* Nàpols: Electa, 1985.

HAND; WOLFF. *Early Netherlandish paintings.* Washington: National Gallery of Art: Cambridge University Press, 1986.

LLOMPART. *La pintura gótica mallorquina.* Palma de Mallorca: Luís Ripoll, editor, 1978.

MARLE, van der. *Iconographie de l'art prophane au Moyen Age et à la Renaissance.* L'Haia, 1932.

PACCAGNINI. *Pisanello.* Venècia: Electa Editrice.

PEMÁN Y PEMARTÍN. *Jan van Eyck y España.* Càdis: Ed. Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz, 1969.

POST. *A history of Spanish painting.* Cambridge University; Massachusetts: Harvard University, 1953; Nova York: Kraus Reprint Co. Press, 1970.

PRATS I CAROS. *La mitologia i la seva interpretació.* Barcelona: Els llibres de la frontera, 1984.

QUADRADO. *La conquista de Mallorca.* Palma, 1850.

RÉAU. *Iconographie de l'art chrétien.* París: Presses Universitaires de France, 1955.

ROUDANT. *Carpaccio.* París: Flammarion, 1981.

SANCHIS I SIVERA. *Estudis Universitaris Catalans.* Vol. IV, 1912.

SGARBI. *Carpaccio.* Bolonya: Ed. Capitol, 1979.

STERLING. *Les peintres primitifs.* F. Nathan, 1949.

— *Enguerard Quarton. Le peintre de la Pietá d'Avignon.* París: Ministère de la Culture. Réunion des Musées Nationaux, 1983.

TOLNAY. *Le retable de L'agneau mistique de van Eyck.* Brussel·les: Ed. La Connaissance, 1938.

VORAGINE. *La leyenda dorada.* Madrid: Alianza Forma, 1989.