

La verònica de Madona Santa Maria i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà

Marta Crispí i Canton
Universitat de Barcelona
Departament d'Història de l'Art
Baldri i Reixac, s/n
08028 Barcelona. Spain

RESUM

A final de 1397 Martí I es compromet a deixar la «molt devota veronica de madona Santa Maria» per la processó que, a Barcelona, commemorava la Immaculada Concepció de Maria. Sembla que la verònica del rei Martí fou el punt de partida d'un seguit de reliquiàries que contenen la santa faç de Maria, documentats al llarg dels segles xv i xvi a Catalunya, València i Mallorca. Diverses notícies semblen confirmar que la verònica de la Verge va servir, de vegades, d'imatge simbòlica de la Puríssima.

Paraules clau:
verònica, santa faç de Maria, reliquiari, Immaculada Concepció.

ABSTRACT

The Veronica of *Madona Santa Maria* and the procession of the Immaculate Conception organized by Martin I

At the end of 1397, king Martin I compromises himself to lend the «molt devota veronica de madona Santa Maria» for the procession which commemorates the Immaculate Conception of the Virgin Mary in Barcelona. It is likely that the Veronica from king Martin was the starting point of a series of reliquiaries which had engraved on them the face of Our Lady and which were documented along the 15th and 16th centuries. Evidence seems to ensure that the image of the Virgin was occasionally used as a symbolic image of the Immaculate Conception.

Key words:
Veronica, Holy Face of Virgin Mary, reliquiaries, Immaculate Conception.

Des que a començament de segle F. Fita i F. Gazulla¹ publicaren un seguit de documents que posaven de relleu la devoció que els reis de la Corona d'Aragó professaren a la Puríssima, estudis posteriors² han coincidit a subratllar que la Corona d'Aragó tingué un paper destacadíssim en la defensa de la Puríssima en un moment en què l'Església deixava llibertat a l'hora de creure o no en la Concepció Immaculada de Maria³. Tot i la varietat temàtica dels treballs publicats, cap no ha estudiat amb cura una de les manifestacions que revestí la devoció immaculista a la Corona d'Aragó: la seva festa. El tema és interessant pel fet que reis com Joan I i Martí l'Humà, s'ocuparen personalment de fomentar la celebració i d'atorgar-li un programa concret en el cas de Barcelona. Prova d'això són les ordinacions que Martí I dictà el 20 de desembre de 1397 des de Saragossa i que adreçà als confreres de la Puríssima de Barcelona; el text que ha recollit les disposicions és acuradíssim pel que pertoca als actes que s'hi han de dur a terme:

Primerament, que a la dita celebració sien apellats prelats, nobles, cavallers, consellers e honrats ciutadans de Barcelona e altres honrades persones [...] Item que la gran sala del dit palau sia parada solemnement [...] E aquí sia cantada solemnement la misa matinal en la manera acostumada [...] après tantost se fassen tres sermons vistats la hu en la capella, l'altra en la sala maior, e l'altra en lo pati fora lo palau [...] prega lo senyor rey, lo bisbe e Capítol de la seu de Barchinona, que en la dita celebració ells entrevinguen e sien participants en esta forma [...] E en la hora que deuen fer la processió, ischa sollemnement [...] de la seu per lo portal maior, en entre per lo portal menor del palau. E com

sien devant l'altar de la sala maior, diguen solemnement la Salve Regina amb una oració de la Verge Maria. E après mesclantse aquí los capellans de la capella del Rey ab la processió, isquen per lo portal maior del dit palau, e fasen la via de la plaça de les Cols, e dels Speciers, de la plaça de Sant Jaume e del palau del Bisbe [...] E quant sien devant lo portal de la seu, canten çò que'l bisbe e Capítol ordenaren. E açò fet, partesquen d'aquí e fassen la via del portal maior del dit palau. E com sien en la sala del dit palau sia elegit cert nombre de canonges e beneficiats aptes, e endreçats per cantar solemnement la Missa en la dita sala, la qual Missa sia celebrada per lo bisbe si ferho porà⁴.

Però pel que a nosaltres pertoca, el punt més interessant és el compromís del rei de deixar una imatge que li pertany perquè es veneri a la processó:

La primera, la prometença que'l senyor rey ha feta als consellers de Barcelona, de prestar cascan any per honrar la dita solemnitat la molt devota Verónica de Madona Santa Maria, en manera que cascan any ne sia supplicat per ells lo dit senyor⁵.

Es tracta de la verònica de Maria, una faç de la Verge que ha estat identificada per Gudíol i Cunill i més tard per X. de Salas⁶, amb un exquisit reliquiari pediculat conservat al tresor de la catedral de València, que conté un dibuix realitzat sobre pergamí de la santa faç (figura 1). Maria apareix lleugerament inclinada cap a la seva dreta, vestida amb una túnica i un doble vel que li cobreix el cap deixant veure només la cara i el coll. El reliquiari conserva el retrat de la Verge dins un marc amb una orla ricament decorada amb motius vegetals i flo-

*El punt de partida de l'estudi que presento va ser un treball per una assignatura de doctorat impartida per la Dra. Español; vull fer constar el meu agraïment per l'interès i la paciència que ha demostrat en ajudar-me en la seva redacció, com també pels consells i les orientacions bibliogràfiques que han fet viable, a hores d'ara, la publicació de l'article. També voldria donar les gràcies a Mn. Perarnau i J. de Puig pels suggeriments que em feren per la investigació. Finalment, vull agrair també al Ministeri d'Educació i Ciència la beca de Formació de Personal Investigador (FPI) que m'ha estat concedida i que m'ha permès realitzar diverses estades a l'estranger, a Itàlia i Anglaterra, en les quals he pogut recopilar bona part de la bibliografia utilitzada en el decurs d'aquest treball.

1. F. FITA: *Tres discursos históricos. Panegírico de la Inmaculada Concepción*, Madrid, 1909; F. GAZULLA: «Los reyes de Aragón y la Purísima Concepción de María», dins *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, vol. 3, 1905-6, p. 1 a 18, 49 a 53, 143 a 151, 224 a 233, 258 a 264, 388 a 393, 476 a 483, 546 a 550 i vol. 4, 1907-8, p. 37 a 41, 116 a 122, 137 a 146, 226 a 234, 298 a 303, 408 a 416.

2. Vegeu: J. M. LLOVERA: «La Inmaculada Concepció en documents antics de Catalunya», dins *Vida Cristiana*, 63, 1921, p. 3 a 12; B. DE RUBI: «La Escuela franciscana de Barcelona y su intervención en los decretos inmaculistas de la Corona de Aragón», dins *Estudios Franciscanos*, 57, 1956, p. 363 a 405; J. M. MADURELL: «Dos manuscritos de la "Confraria del Senyor Rei"» dins *Hispania Sacra*, 21, 1968, p. 429 a 480. J. DE PUIG: «Nicolau Eimeric i Raimon Astruc de Cortielles. Noves dades a propòsit de la controvèrsia mariana entorn de



Figura 1.
Verònica de Maria pertanyent originàriament a Martí l'Humà.
Catedral de València.

rals, el dors és format per una fina làmina d'argent que té gravada una gran M, per bé que l'estil del treball sembla d'una època posterior i possiblement es tracti d'un afegit. Sembla que la part superior del reliquiari era coronada antigament per dos àngels, un dels quals sostenia en una de les ales una pinta d'or on, segons la tradició, hi havia cabells de la Verge, la pinta era treballada per les dues cares i ornada amb pedres precioses, vint-i-tres granats, quatre turqueses, vint-i-tres safirs i diverses perles. És de notar que la faç de la Verge s'adapta perfectament a la mida del reliquiari, fet que demostra que havia estat realitzat exclusivament per custodiar la icona⁷.

Una vegada exposat el punt de partida del treball, hem d'aclarir que el propòsit de l'article és estudiar la relació que existí entre la verònica de Martí I i la celebració de la Puríssima a Barcelona, i alhora demostrar com fou una de les relíquies més preuades pel monarca. La pietat que Martí l'Humà demostrà envers la santa faç de Maria fou en realitat l'expressió de la preferència que existia al final de l'edat mitjana per un seguit de temes de caràcter devocional: escenes o motius que busquen commoure el fidel i establir un vincle més íntim i personal; és en aquest sentit que tant la processó que Martí organitzà com la devoció que professà vers les santes façs trobaren el seu paral·lel en actes i manifestacions devotes localitzables a l'estranger.

Tot i que insistim a subratllar la singularitat de la verònica de Martí, aquesta no fou un exemple aïllat, ben al contrari, d'ençà que el rei encarregà la confecció del reliquiari reial per custodiar la santa faç, sembla que les veròniques, ja fos en forma de petites taules o bé de reliquiars, començaren a proliferar arreu del regne durant tot el segle XV i fins i tot després. En una publicació anterior ja al·ludí a la difusió de les veròniques en relació amb el regnat de Martí I, en ella vaig actualitzar el catàleg de veròniques existent partint de l'estudi que Gudiol i Cunill havia realitzat l'any 1921; ara, però, és possible aprofundir una mica més en diversos aspectes que ja hi vaig tractar⁸.

6. Gudiol i Cunill fou el primer a estudiar les veròniques de Crist i de la Verge i a identificar el reliquiari valencià amb la verònica del rei Martí (vegeu: «Les Veròniques», dins *Vell i Nou*, XIII, 1921, p. 1 a 11, i amb el mateix títol al núm. XV, p. 67 a 76 de la mateixa revista –val a dir que aquest article ha passat quasi inadvertit als historiadors de l'art– i posteriorment *Nocions d'Arqueologia Sagrada catalana*, Vic, 1933 (1902), t. II, p. 464). Més darrerament X. de Salas, desconecent l'estudi monogràfic de Mn. Gudiol, va retornar sobre la verònica valenciana demostrant la seva identificació amb la del rei Martí a partir de diferents documents entre els quals destaca l'inventari dels béns del rei Martí realitzat per la seva vídua, Margarida de Prades, l'any 1410 (publicat entre d'altres per J. MASSÓ TORRENTS: «Inventari dels béns mobles del Rey Martí d'Aragó», dins *Revue Hispanique*, 1, 1905, p. 413 a 590), i la donació de diverses relíquies que féu Alfons el Benigne a la catedral de València, en la qual es descriu (vegeu el text a P.L. LLORENS: *Relicario de la Catedral de Valencia*, València, 1964, p. 182 a 185); vegeu el seu article «Una obra de Bartomeu Coscolla, argenter: La verònica de la Verge a la catedral de València», dins *Analecta Sacra Tarraconensia. Homenatge a A. Rubió i Lluch*, 12, 1936, p. 425 a 439. Sobre les veròniques vegeu també els esments de M. TRENS: *Maria. Iconografia de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, 1946, p. 243 a 246 i G. LLOMPART, dins *La pintura medieval mallorquina*, Palma, 1977-78, vol. 2, p. 125-126.

7. La descripció que hem realitzat es basa en la notícia que aporta l'inventari de Martí l'Humà realitzat per la seva vídua, Margarida de Prades, l'any 1410 publicat per J. Massó i Torrents (vegeu la nota anterior) i posteriorment recollida per J. Gudiol i Cunill i X. de Salas.

8. M. CRISPÍ: «La difusió de les "veròniques" de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d'Aragó al tombant l'Edat Mitjana», dins *Lambard. Estudis d'art romànic*. (Actes del V Col·loqui, Les Catedrals Catalanes. Arquitectura i art medieval, en premsa.)

Alguns apunts sobre la devoció a la Puríssima a la Corona d'Aragó

Per tal de valorar en el seu context la importància i la singularitat que tingueren les disposicions del rei Martí I, d'altra banda, l'excepcionalitat de la verònica com a icona venerada a la processó, s'ha de cridar l'atenció primer de tot sobre la festa de la Puríssima. A final del segle XIV la Immaculada Concepció de Maria era, com ja hem apuntat, una de les qüestions doctrinals més polèmiques a causa de la idea de pecat original que aleshores es tenia; di-

1395», dins *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 25, 1979-1980, p. 309 a 331, «El procés dels lul·listes valencians contra Nicolau Eimeric en el marc del Cisma d'Occident», dins *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, núm. 56, 1980, p. 319 a 463. J. PERARNAU: «Política, lul·lisme i Cisma d'Occident. La Campanya barcelonina a favor de la festa universal de la Puríssima als anys 1415-1432», dins *Arxiu de Textos Catalans Antics*, 3, 1984, p. 72 a 192; F. DOMÍNGUEZ REBOIRAS: «Els apòcrifs lul·lians sobre la Immaculada. La seva importàn-

cia en la història del lul·lisme», dins *Randa*, 27, 1990, p. 11 a 43.

3. La Puríssima fou definida com a dogma l'any 1854 per Pius IX amb la butlla *Ineffabilis Deus* sota la fórmula: «Des del primer instant de la concepció i per un singular privilegi i gràcia de Déu, Maria va ser preservada de tot pecat original».

4. Copiem el text tal com fou transcrit per MADURELL, op. cit., p. 466 i 467.

5. Ibídem.

ferents corrents teològics estaven d'acord a afirmar que la Mare de Déu estigué exempta de pecat original a l'Encarnació, el problema esdevenia a l'hora de concretar des de quin moment havia estat «purificada» o «santificada», o bé si, per contra, com defensaven els puríssims, havia estat immaculada des de la seva concepció⁹. L'Església no s'havia definit en cap dels dos sentits, la qual cosa comportava que a la pràctica les dues opinions fossin vàlides; això no obstant, el tema de la Immaculada Concepció de Maria va centrar al llarg de la baixa edat mitjana molts dels debats i les controvèrsies teològiques de les universitats i dels estudis generals, com també gran nombre de prediques i sermons¹⁰.

Alhora que la qüestió doctrinal prenia rellevància, la seva devoció s'anava estenent arreu d'Europa¹¹. El seu culte consistia normalment en una missa commemorativa i unes oracions amb un esment especial, sense que assolís el caràcter de solemnitat¹². A Catalunya es coneixen diverses notícies que atesten la seva devoció des de mitjan segle XIV, la més antiga és la del bisbe Ferrer Colom, que fundà un benefici sota aquesta advocació en una de les capelles de la catedral de Lleida¹³ en una data que deuria oscil·lar entre 1335 i 1340¹⁴. La notícia següent fa novament referència a una catedral, en aquest cas la de Vic, en la qual el canonge Pere Soler fundà un benefici «sub invocatione Conceptionis seu sanctificationis beate marie» l'any 1385¹⁵; a la mateixa data consta l'existència d'una capella dedicada a la Puríssima a Vallfogona de Riucorb, que coneixem mercès a un contracte per a la realització d'un retaule escultòric encarregat a Jordi de Déu¹⁶, dissortadament el retaule s'ha perdut però resta la clau de volta que fa al·lusió a la Immaculada Concepció de Maria a través del relat apòcrif de la trobada de sant Joaquim i santa Anna a la Porta Daurada.

Fent un breu parèntesi, és interessant assenyalar en aquest punt que a la baixa edat mitjana no existia encara una iconografia concreta de la Puríssima com s'esdevindria a partir del segle XV¹⁷; per les seves representacions s'emprava normalment el cicle apòcrif de sant Joaquim i santa Anna, com succeïa a Vallfogona de Riucorb i també en altres retaules pictòrics catalans.

Com diem abans, els reis catalanoaragonesos foren fervents defensors de la creença, i prova d'això fou la fundació de la Confraria de la Puríssima l'any 1333 quan Pere el Cerimoniós era encara príncep. La confraria tingué la seva seu al palau major de Barcelona, i de bon començament estigué lligada a la cort i als membres de la família reial; fou després quan s'obrí i s'hi admeteren altres persones, entre les quals s'hauria d'esmentar els propis consellers de la ciutat¹⁸. Els membres d'aquesta associació tingueren un paper destacadíssim en l'organització de la festa de la Concepció a Barcelona. Aquesta se cele-

brava a la catedral des de 1281, però no fou fins al regnat de Joan I que començà a tenir importància. Al 1390, els consellers de Barcelona acordaren que la festa assolís el caràcter de diumenge:

Lo dit Consell delibera que per Reverència de nostre senyor Déu e de Madona Sancta Maria [...] d'açí a avant perpetualment sia feta festa e aquella honorablement axí com lo dia de Dicmenge sia colta per tota la Ciutat de Barchinona¹⁹.

L'any 1394 Joan I estengué aquesta provisió a tot el regne en l'edicta que escriví a favor de la Puríssima. Ja coneixem les disposicions de Martí I, que corroboren les del seu germà i fins augmenten encara la grandesa de la festa amb l'organització de la solemne processó. D'aquesta manera, la festa de la Puríssima, que insistim no tenia parió en cap altre país d'Europa, esdevingué la reivindicació personal dels reis del casal de Barcelona, ells foren els primers a manifestar clar i expressament la defensa de la prerogativa mariana des del poder civil i a fer-ho celebrar de manera solemne i pública a tot el regne en un acte que, insistim, no tenia equivalent²⁰.

Un possible precedent de la processó de la Puríssima a Barcelona: la processó romana de l'Assumpció i les icones de sant Lluc

La verònica de la Verge del tresor de la catedral de València venerada a la processó de la Puríssima, era en la pràctica una petita icona de Maria que seguia un prototipus bizantí o, si més no, bizantinitzant, tal com palesen els trets de la seva fesomia. La peça és al·ludida a la documentació de diverses maneres: Martí s'hi refereix en les ordinacions de la festa com la «molt devota verònica de Madona Santa Maria»; anys després, el 1437, quan Alfons el Magnànim dóna la verònica a la catedral de València és descriu com: «la veremta de la sagrada verge Maria la qual Sent Lluch obra de les dues mans la qual sta engastada als caps dargent daurat de petites rosetes blanques ab petits smalts de armes Darago ab la corona»²¹.

Per tant, en un termini de quaranta anys, la verònica és definida de dues maneres diferents: d'una banda, com una «santa faç de la Verge», i, de l'altra, com un «retrat de sant Lluc». Els dos termes són l'expressió d'una llegenda que conta els seus primers testimonis literaris al segle VI a Orient i que explica que l'evangelista sant Lluc pintà un retrat de la Verge que esdevingué el record més real

9. La bibliografia existent sobre la Puríssima a l'edat mitjana és extensíssima, em limitaré a citar tres dels treballs que he fet servir per a l'elaboració de l'article i que contenen una explicació teològica de la prerogativa: T.M. BARTOLLOMEI: «L'influsso del "senso della fede" nell'esplicazione del dogma dell'Immaculata Conceptione della B. Virgini degna Madre di Dio», dins *Marianum*, 25, 1963, p. 298 a 346 i F. GASTALDELLI: «St. Bernardo e l'Immacolata Concezione. Le ragioni teologiche della lettera 74», dins *Annalecta Cistercensia*, 44, 1988, p. 190 a 200, vegeu també el capítol específic que li dedica M. LÉVI d'ANCONA en la seva monografia: *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and early Renaissance*, 1957, p. 5 a 13. A grans trets es pot parlar de dos grups diferents: els «puríssims», que creien en la Immaculada Concepció de Maria, i els «no puríssims», que donaven suport a dues teories diferents, la «purificació» de Maria (la Verge va quedar exempta de pecat original a partir de l'Anunciació) i la «santificació» (Maria va ser concebuda en pecat però santificada en el ventre de la seva mare, i va néixer ja sense pecat original).

10. Els franciscans, juntament amb altres ordes religiosos com els carmelites encapçalaren l'opinió puríssima, la postura contrària era defensada normalment pels dominics, tot i que en cap dels dos casos no es tractava de grups tancats.

11. Val a dir que fou a Anglaterra on primer se celebrà la Puríssima ja al segle XII, des d'aquest país arribà a França, on la devoció fou aturada per sant Bernat en la famosa carta als canonges de Lió. No és fins a les darreries del segle XIII que la festa comença a celebrar-se amb més continuïtat i també quan la seva teoria va assolint més adeptes (remetem als treballs de Gastaldelli i Lévi d'Ancona citats a la nota 9).

12. El que normalment se celebrava era la «santificació» de Maria més que la seva Immaculada Concepció. És amb aquest nom amb el qual surt esmentada sovint en els llibres litúrgics. Sobre la celebració de la Puríssima vegeu entre d'altres: J.M. GUIX: «La Immaculada y la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (s. XIII-XV)», dins *Miscelánea Comillas*, 22, 1954, p. 193 a 326; S.J. LESMES: «Origen y antigüedad del culto a la Immaculada Concepción en España» a la mateixa revista p. 67 a 85, i J.A. DE ALDAMA: «La fiesta de la Concepción de María», dins *Estudios Eclesiásticos*, 36, 1961, p. 427 a 459.

13. A. Altisent informa que el bisbe Colom fundà dos beneficis sota l'advocació de la concepció o santificació de la Verge el 28 de juny de 1337 (*Lérida y la Immaculada*, Lleida, 1931, p. 16 a 18), la notícia és també recollida

de la faç de Maria²². La història sembla que arribà a Occident al segle XII i d'ençà d'aquell moment es difongué amb èxit, fins al punt que s'atribuïren a la mà de l'artista diverses icones d'estil bizantí entre les quals destacaren diverses imatges romanes²³. El clímax d'aquesta moda fou la baixa edat mitjana, quan les icones de sant Lluc proliferaren per arreu d'Europa²³, entre les quals se'n comptaren també de catalanes²⁴.

Així doncs, la processó que sortia del palau del rei, enfilava la plaça de les cols i dels especiers, passava per la plaça de Sant Jaume, pel palau del bisbe i per la porta de la seu i tornava finalment al palau del rei, oferint a la veneració dels confreres i a la vista dels fidels que s'hi aplegaven, un reliquiari amb la santa faç de la Verge considerada un retrat vertader de Maria. És en aquest punt que es podria invocar l'exemple d'altres processons foranes que festejaven, com a Barcelona, una important prerogativa mariana i que, altrament, veneraven una imatge «real» de Maria que molt probablement va poder servir de model a la barcelonina. Un dels precedents més immediats són les processons que se celebraven a Roma i altres indrets del Lazzio per l'assumpció de Maria.

Les processons italianes per la celebració de l'Assumpció, la festa mariana més important del calendari litúrgic, sembla que varen néixer al segle VII o VIII i que es van perllongar fins al segle XVI, moment en què foren abolides per Pius V²⁶. Malgrat que ignorem els detalls de com la processó romana es desenvolupava en el seu origen, coneixem com s'esdevenia des del segle IX: una icona de Crist, l'*Acheropita* (o «imatge no realitzada per mà humana» i una de les més cèlebres façs de Crist) conservada al *Sancta Sanctorum* del Palau Laterà, sortia en processó i recorria els fóruns romans, aturant-se en diverses esglésies en el que constituïa una vistosa litúrgia estacional, fins arribar al seu termini a Santa Maria Maggiore²⁷, es tractava de la visita que Crist oferint a la seva mare en el dia del seu aniversari. Altres notícies documentals i el text d'un himne del segle XI informen que un dels punts culminants de la cerimònia tenia lloc quan l'*Acheropita* es trobava en un indret imprecís, amb una icona de la Verge i les dues imatges eren col·locades de costat i venerades pels fidels²⁸. Darrerament, W. Tronzo²⁹ ha suggerit que la icona de la Verge podia ser l'anomenada *Madonna de Sisto*³⁰ (una *Madonna Avvocata* del tipus *Haghiosoritissa*, i per tant pro-

per F. ESPAÑOL: «La Catedral de Lleida: arquitectura y escultura trecentistas», dins *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, 1991, p. 192 i 193.

14. Precisament la clau de volta que cobreix la capella presenta una dona asseguda en estat de gestació amb un àngel al costat de possible simbolisme puríssim, la seva iconografia ha estat interpretada tradicionalment com la Verge amb un àngel (J. BERGÓS: *L'escultura a la Seu Vella de Lleida*, Barcelona, 1935, p. 260) i per tant la representaria la concepció de Maria; tanmateix, una altra lectura suggerent i també més lògica si tenim en compte la dedicació de la capella, és la que proposa A. Altisent segons la qual identifica la dona amb santa Anna que, tal com diuen els apòcrifs havia concebut miraculosament (ALTISENT, op. cit.).

15. Vegeu: J. GUDIOL I CUNILL: *El culte a la Immaculada Concepció en la Seu de Vic*, Vic, p. 4.

16. La notícia és donada per A. DURAN I SANPERE: *Els retaules de pedra*, vol. I, dins *Monumenta Catalaenae*, Barcelona, 1932, p. 61 i 62.

17. Sobre la iconografia de la Immaculada remetem a: LÉVI D'ANCONA, op. cit., i S. STRATTON: *La Immaculada Concepció en el Arte Español*, Madrid, 1989; un estudi interessant per bé que centrat en exemples italians és el que ofereix: E. SIMI VARANELLI: *La glorificazione della Madre di Dio*

nei dipinti marchigiani dei secoli XIV e XV. Il contributo essenziale della pittura della Marca alla definizione della figura dell'Immacolata, Roma, 1986.

18. Respecte a la confraria vegeu els treballs de GAZULLA, op. cit. nota 1, i J. PLANAS: «El llibre de la confraria del Senyor Rey, un manuscrito miniado del monasterio de Poblet», dins *Locus Amoenus*, 1, 1995, p. 95 a 105.

19. Arxiu Municipal. *Acords del Consell de Cent*, 1390 a 1393, f. 16 i 20v. Transcrit, entre d'altres, per GUIX, op. cit., p. 270 a 272, nota 260.

20. És en aquest sentit que s'ha qualificat d'«insòlita» la postura dels monarques catalanoaragonesos. Vegeu, per exemple, l'edicte expedat per Joan I l'any 1394, GAZULLA, 1905-6. vol. 3, p. 52.

21. LLORENS, op. cit., p. 182-185.

22. Sobre els retrats de sant Lluc vegeu: J.O. SHAEFFER: «Saint Luke as painter: from saint to artisan to artist», dins *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, vol. I, París, 1986, p. 413 a 427; G. GHARIB: *Le icone mariane. Storia e culto*, Roma, 1987, i els apartats que els dediquen, dins treballs de caire més general, M. TRENS, op. cit., p. 14 a 22 i R. GOFFEN: «Icon and vision: Giovanni Bellini's half-length Madonnas», dins *The Art Bulletin*, LVII, 4, 1975, p. 505 a 518.

23. Per exemple la coneguda amb el nom de «Salus Populi Romani» a Santa Maria Maggiore, una icona conservada al Pantheon, una altra a Santa Maria in Trastevere, etc.

24. També durant els segles XIV i XV que comença a sovintejar el tema de sant Lluc pintant la Verge que apareix sovint en els marges dels manuscrits; el tema és interessant perquè ens permet conèixer el tipus de Mare de Déu que pintava l'evangelista: de vegades es tracta de la faç o retrat de Maria, altres de la Verge amb el Nen. Vegeu-ho per exemple al *Llibre d'hores* de Philippe de Boronya, realitzat per Jean le Tavernier (f. 255r.) o al *Llibre d'hores* de Van Lochorst del Mestre de Catherine the Cleves (f. 43r.) (aquestes imatges estan reproduïdes a Henk VAN OS: *The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe 1300-1500*, Amsterdam, 1994).

25. J. AINAUD DE LA SARTE: «Iconos marianos en Cataluña», dins *Arte en Europa: scritti di Storia dell'Arte in onore di Edoardo Arslan*, Milà, 1966.

26. Val a dir que a Constantinoble algunes icones famoses de la Verge, com l'*Hodegetria* o l'*Eleousa*, eren també objecte de processons. Un exemple emblemàtic és la processó que instituí Joan II Comnen cap al 1136 i que tenia lloc entre el palau de l'emperador i la basílica de l'Éleousa, i que es repetia cada quinze dies (vegeu A. GRABAR: «Une source d'inspiration de l'iconographie byzantine

tardiva: les cérémonies du culte de la Vierge», dins *Cahiers Archéologiques*, XXV, 1976, p. 143 a 162.

27. La processó romana celebrada per l'Assumpció de Maria ha interessat a diversos historiadors de l'art en relació amb els mosaics dels absis de Santa Maria Maggiore i Santa Maria in Trastevere (vegeu en concret: E. KITZINGER: «A Virgin's Face: Antiquarianism in Twelfth Century Art», dins *The Art Bulletin*, 62, 1980, p. 6 a 19; H. BELTING: «Icons and roman society in the twelfth century», dins *Italian church decoration of the Middle Ages and Renaissance*, Florència, 1989, p. 27 a 41, i W. TRONZO: «Apse decoration, the Liturgy and the perception of art in medieval Rome: Santa Maria in Trastevere and Santa Maria Maggiore» al mateix llibre, p. 167 a 193; per referències bibliogràfiques anteriors a la processó remetem als articles citats; W. Tronzo suggereix que les figures de la Verge i de Crist de les conques absidials de Santa Maria Maggiore i Santa Maria in Trastevere poden posar-se en estreta relació amb les icones que es veneraven juntes durant la processó del 15 d'agost, els trets de la figura de la Verge segueixen els de les Mare de Déu del tipus *Haghiosoritissa* (i per tant de la tipologia *Matter Avvocata* com la de San Sisto o la *Madonna d'Aracoeli*) i el de Crist podria acostar-se a la santa faç del Laterà (l'*Acheropita*), de tal manera que els mosaics podrien perpetuar el moment de la trobada i adoració de les dues icones que significaven la litúrgia de

l'Assumpció. Les notícies que en aquest treball esmentem sobre la processó romana es basen en els articles citats de Kitzinger, Belting i Tronzo.

28. KITZINGER, op. cit., p. 12 i TRONZO, op. cit., p. 175-176.

29. Els historiadors que han estudiat la processó romana han apuntat dues versions diferents dels fets: la primera segons la qual l'*Acheropita* es trobaria amb la *Salus Populi Romani* (una icona del tipus *Hodegetria*), a Santa Maria Maggiore, i la segona, defensada ara per Tronzo però amb tradició historiogràfica anterior, és la que esmentem en el text.

30. Procedent del *monasterium* Tempoli que, sempre segons Tronzo, podria identificar-se amb l'església de Santa Maria Minor a la qual s'al·ludeix en un *Pontifical* del segle XI que parla de la processó. Seria aleshores en aquesta església on es trobarien dues icones (TRONZO, op. cit., p. 175 a 177).

31. És una icona del tipus *Haghiosoritissa* que mostra Maria sola amb els braços aixecats en senyal d'imprecació. La iconografia més habitual de la Verge a l'edat mitjana ha estat la figura de Maria amb el seu fill (tipus: *Hodegetria*, *Elouisa*, *Galaktropuseia*, etc.). El tema de la Verge sola, ja sigui dempeus i de cos sencer, o només el bust o la testa, tot i existir no va ser mai el més comú ni de fet el més estès. D'ençà el segle XII, però, algunes icones de l'*Haghiosoritissa* començaren a difondre's per Occident mostrant a la Verge de mig cos (pel tema de l'*Haghiosoritissa* i la seva independència de la *Deesis*, vegeu l'article de M. ANDAROLO: «Note sui temi iconografici della Deesis e della Haghiosoritissa» dins *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archéologia e storia dell'Arte*, 17, 1970, p. 85 a 153). Exemples eloqüents en són dues icones conservades a Roma: la Madona de San Sisto conservada a Santa Maria del Rosario al Monte Mario i la d'Aracoeli a l'església de Santa Maria (per aquestes pintures vegeu l'article ja citat de H. BELTING, op. cit., p. 27 a 41). Ultra el seu caràcter bizantinitzant, tenen en comú amb les veròniques catalanes que la Verge apareix amb el cap inclinat cap a l'esquerra, però se'n diferencien per la presència de les mans i perquè mostren Maria de mig cos, com veurem més endavant.

32. BELTING, op. cit., p. 28 i 30.

33. La fama i el prestigi de la Madonna de San Sisto va donar lloc a la realització de diverses còpies localitzades a Roma i als seus voltants, entre les quals caldria destacar la famosa Madonna de Santa Maria d'Aracoeli. Al segle XIV aquesta darrera Mare de Déu havia passat en prestigi el seu model, la de San Sisto. Es tractava d'una de les imatges marianes que, de nou segons la tradició, havia estat pintada per sant Lluc i era una de les més venerades pels romans, que li atribuïen la curació de la pesta negra. La Madonna de Santa Maria d'Aracoeli era conservada a l'altar major de l'església d'aquest nom, on, segons una llegenda, l'emperador August havia tingut una aparició de la Verge amb el seu Fill davant de la sibil·la Tibertina. Per les relacions entre aquesta icona de la Mare de Déu i la de San Sisto remetem a l'article de H. Belting, en què demostra que la Madonna d'Aracoeli és una còpia de la de San Sisto (BELTING, op. cit.).

34. H. Belting i més recentment O. Pujmanová («Studi sul culto della Madonna di Aracoeli e della Veronica nella Boemia tardo-medievale», dins *Arte Cristiana*, 1992, p. 243-264) han destacat el triple caràcter de la icona com a retrat de sant Lluc, com a *Mater Advocata* (inherent al tipus *Haghiosoritissa*, en el qual la Verge aixeca els braços com a signe de petició i que de fet es demostra en la protecció que la Madonna dispensa al poble romà

pera iconogràficament a les veròniques catalanes)³¹ que segons la tradició havia estat realitzada per sant Lluc³², d'aquí la seva relació amb l'*Acheropita* del Palau Laterà: les dues imatges reproduïen les fesomies reals de Crist i de la seva mare³³. Així doncs, la festa més important de la Verge era celebrada a Roma amb una processó que venerava una icona mariana atribuïda a sant Lluc³⁴.

A partir de la informació que he presentat sembla que poden apuntar-se alguns paral·lels. D'una banda, la proximitat de la processó organitzada per Martí l'Humà per la Puríssima respecte a les que se celebraven a Itàlia, i en concret a Roma. Dues solemnitats festes importants de la Mare de Déu (a Roma l'Assumpció i a Barcelona la Puríssima). Amb tot, en el darrer cas, la celebració sembla haver servit com a mitjà de difusió del culte propi a la Immaculada Concepció de Maria que commemorava. D'altra banda, la imatge que Martí deixà per fer la processó fou una verònica de la Verge, és a dir, un retrat de Maria pintat per sant Lluc, en realitat una icona d'una testa de la Verge amb un estil marcadament bizantí; a Roma la imatge venerada conjuntament a l'*Acheropita* era també una icona de la Verge atribuïda a la mà de sant Lluc. Ultra això, l'itinerari de les dues processons presentava nombrosos punts de contacte: la catalana passava pels centres neuràlgics de la Barcelona medieval i aplegava les personalitats més destacades de la vida civil i eclesiàstica del moment: el mateix rei quan podia ser-hi present, els confreres i membres del seu seguici, els consellers de la ciutat, el bisbe, el capítol i tots els fidels que s'hi volien unir. Quelcom de semblant s'esdevenia a Roma, on es té notícia que era el mateix papa qui transportava l'*Acheropita*; la processó sortia del palau Laterà, passava per la Via Sacra i culminava a la basílica mariana més antiga de Roma: Santa Maria Maggiore.

Martí I i la verònica

Les dades documentals que esmenten la verònica del rei Martí entre 1397 i 1437, quan és donada a la catedral de València, i fins i tot després, destaquen precisament pel fet de mostrar que era una de les relíquies més estimades pel monarca i els seus successors. Si aquesta és una valoració basada en el caràcter pietós i alhora simbòlic de la peça —cal recordar que era un retrat «real» de Maria—, encara hauríem d'afegir a aquest fet la importància que a nivell artístic tingué la verònica del rei Martí en tant que punt de partida d'una tipologia d'indubtable èxit, els reliquiariis pediculats amb santes façs, i altrament per la difusió d'una iconografia a la qual donà lloc, la santa faç de la Mare de Déu, seguida primer per un grup de veròniques marianes



Figura 2.
Verònica. Catedral de Tortosa. Clixé: Institut Amatller.

que deriven clarament del seu model i, d'altra banda, per unes santes façs que podrien correspondre a una nova interpretació del tema, com més endavant veurem³⁵.

Així doncs, tant els testimonis documentals com els artístics semblen corroborar que la verònica de Martí l'Humà fou l'origen immediat d'un seguit de veròniques marianes que en forma de reliquiariis o bé de petites pintures de devoció, començaren a difondre's ràpidament per Catalunya, València i Mallorca en contextos molt diferents (figures 2, 3 i 4). La hipòtesi pot semblar arriscada si tenim en compte que ens movem en un terreny perillós: d'una banda, les notícies documentals que conservem i, de l'altra, els testimonis gràfics que han perdurat; lògicament, un estudi acurat i sistemàtic de la documentació d'aquesta època, o tal vegada el descobriment de noves dades històriques o fins artístiques podria fer rectificar la teoria que hem plantejat, que tanmateix ens sembla molt versemblant. Començarem per exposar sistemàticament algunes de les notícies que coneixem sobre la verònica del rei Martí.

El 20 de desembre de 1397 Martí l'Humà dictà des de Saragossa unes disposicions adreçades als



Figura 3.
Verònica. Museo de Bellas Artes San Pío V de València. Clixé: Institut Amatller.



Figura 4.
Verònica. Col·lecció Durrieu.

membres de la Confraria de la Puríssima de Barcelona, que tenien com a finalitat donar més solemnitat a la festa de la Concepció³⁶. És per aquest motiu que Martí promogué una processó que circulava pels carrers més importants de la ciutat. El text que recull les provisions ja ha estat transcrit anteriorment i posa de relleu el compromís del rei per deixar anualment la verònica. S'ha d'insistir, doncs, en el fet que Martí I s'ofereix a deixar la imatge per a una ocasió singular: la celebració de la Puríssima, festa a la qual el rei, els consellers de la ciutat i els altres confreres volien donar solemnitat i protagonisme, i equiparar-la d'aquesta manera a les grans festivitats marianes del calendari litúrgic.

Dues cartes del rei datades el 26 de gener i el 21 d'abril de 1398 són adreçades a Bartomeu Coscollà, argenter de València, per reclamar la verònica que el rei li havia encarregat per mitjan mes de gener³⁷. Martí I renya amb contundència l'orfebre i l'amonestava pel seu retard quan només han passat onze dies del termini establert per a l'entrega de la peça, fet que denota la impaciència del rei per recuperar la seva verònica, que augmenta quan tres mesos més tard encara no li ha estat lliurada. El rei es dirigeix amb aquests termes a Coscollà:

Meravellats som fort, e digne de gran reprehensió de la vostra longa triga e més nuisa im-

portable que havets donada en enviar-nos la verònica que us havem manada fer, ab la qual és plegada del tot en lo mes de febrer prop passat, segons digué a nos En Joahan de Tudela, secretari nostre³⁸.

Des de 1397 i fins 1402, no comptem amb cap notícia que ens permeti saber si la verònica s'utilitzà per la processó, malgrat això, la promesa del rei i el seu interès per recuperar la verònica semblen fer creure que ja devia venerar-se pel vuit de desembre. Dies abans de la Puríssima del 1402, Martí començà a fer els preparatius per a la festa amb la cura que li era característica, el 14 de novembre des de València adreçà una carta als confreres barcelonins en la qual deia:

E per maior honor de la festivitrat tramentem vos per mossen Gabriel gombau capella de la nostra Capella la veronica de la dita sacrada verge³⁹.

Les seves paraules són molt explícites, Martí deixa la verònica per tal de donar solemnitat i grandesa a la festa, i en concret a la seva processó.

L'any següent, el 21 de novembre, el rei també des de València escriví al bisbe de Barcelona perquè assistís a la festa com ja era tradicional des de les provisions de 1397. La carta és un exemple més

en salvar-lo de la pesta l'any 1346) i finalment com a *Mater Dolorosa*, perquè, tal com transmeten algunes fonts del segle XIV, la imatge havia estat pintada per una mà divina quan estava sota la creu amb llàgrimes (*Mirabilia Urbis Romae*, ms. lat. 4265 BAV, datat l'any 1360).

35. Per una visió del catàleg complet de les veròniques, incloses les dues variants que aquí esmentem, remetem altre cop a CRISPÍ, op. cit.

36. Per bé que la data exacta de les disposicions de Martí era desconeguda fins ara (només se'n sabia l'any, 1397) el *Llibre d'ordinacions del Consell de Cent* de l'any 1553 es fa ressò dels principals esdeveniments relacionats amb la festa de la Puríssima, diu en concret: «E pres lo Senyor Rey don Marti de gloriosa memoria abses patents provisions Any dela nativitat de nostre Senyor MCCCCLXXXVII» (foli 115, Arxiu d'Història de la Ciutat).

37. La primera és transcrita per D. GIRONA I LLAGOSTERA: «Itinerari del rey en Martín (1396-1402)», dins *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1913-14, doc. 10 (ACA reg. 2239, f. 119v.), p. 110, la segona ho fou també pel mateix autor: «Un incident en la festa de la Concepció (s. xv)», dins *Catalana*, 2, 1918, p. 385 i després copiada per X. de Salas (1936, apèndix 1, p. 438).

38. Vegeu la nota anterior.

39. ACA reg. 2245, f. 57v., publicada per GAZULLA, op. cit., p. 38-39, doc. XXII.

40. ACA reg. 2247, f. 15v., publicada per GAZULLA, op. cit., p. 117, doc. XXVIII.

41. ACA plec de diplomes solts, publicat per GAZULLA, op. cit., p. 118, doc. XXX.

42. ACA reg. 2249, f. 11, publicada per GAZULLA, op. cit., p. 119, doc. XXXII.

43. ACA reg. 2249, f. 11, publicada per GAZULLA, op. cit., p. 118-119, doc. XXXI.

44. Ms. 73- I de la secció «Gremis», vegeu alguns fragments transcrits per Madurell, op. cit., p. 442-447.

45. M.M. RIBERA: *Real Capilla de Barcelona*, Barcelona, 1698, p. 57.

46. Gudiol i Cunill i Salas ja han al·ludit a aquest inventari. Vegeu MASSÓ, op. cit., p. 413-590, núm. d'invent. 1724.

47. ACA, reg. 2410, f. 3v. La carta ha estat transcrita per SALAS, op. cit., p. 439, doc. 2.

48. ACA, reg. 2452. Loc. Ten. Fed. I, f. 105v., publicada per SALAS, op. cit., p. 439, doc. 3.

49. LLORENS, op. cit., 182 a 185.

50. GUDIOLI CUNILL, op. cit., p. 70.

51. Vegeu en concret les imatges de Palerm que esmenta M. ANDAROLO (op. cit., p. 85 a 153).

52. Per l'itinerari que féu Martí I des de Sicília fins a Barcelona, vegeu: GIRONA, op. cit.

53. Mn. Gudiol (op. cit., p. 68 i 70) extreu la notícia de fra J. TEIXIDOR: *Antigüedades de Valencia*, València, 1885, vol II, apèndix IV, p. 398. Sembla que el bisbe de València al·ludia precisament a la llegenda de sant Lluc quan ensenyava als fidels la verònica de Maria.

54. J.M. PÉREZ: «Pintores y pinturas en el Real Monasterio de la Cartuja de Valdecristo», dins *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XII, 1936, p. 254.

55. Núm. d'inventari 1045. Vegeu un estudi de la peça: L. DE SARALEGUI: *El Museo provincial de Bellas Artes de San Carlos*, València, 1954.

de com Martí I no deixa passar cap ocasió per tal que la celebració de la Concepció de Maria sigui al més majestuosa possible, per aquest motiu convoca les autoritats religioses i civils més importants de Barcelona, el bisbe i el capítol, els consellers i els confreres, els membres de la cort, etc. Novament les seves paraules són emblemàtiques:

E per tal que pus honorable ne sie la dita solemnitat nos hi trametem la veronica de la humil verge dessus dita⁴⁰.

Al 1405 els confreres acordaren que la festa fos celebrada a la catedral en comptes de fer-ho al palau per evitar despeses. Bernart Tarragona, capellà del palau major de Barcelona, adreçà una carta a Martí per comunicar-li la decisió dels confreres; malgrat la resolució, el capellà exposà al rei els seus desitjos que la festa fos celebrada al palau de la manera més digne possible i és aquesta la raó que el conduí a demanar-li la verònica:

E nos entenem Senyor mostrar la Sancta Veronica al poble aquí present eytant reverentment com per nos puscha esser fet e segons que lo Sobiran e glorios Senuor e la sua gloriosa mare nos inspirara per la sua infinida e trascendental bonea⁴¹.

Dos dies després de la carta del capellà, el 4 de desembre, Martí contestà als confreres mostrant la seva desaprovació i negant-los l'ús de la verònica:

Manam vos expressamant que en la dita solemnitat per vosaltres en la dita seu faedora no portets nostre brando ne de nostra molt cara mueller la Reyna [...] ne volem que sia portada la veronica sens sabuda e voler nostra⁴².

Amb termes molt semblants s'adreçà a la reina:

E per aquesta raho nos scrivim als dits Maiorals Manats lus que pus axi es no porten en la dita festa no nostre brando nel vostre ne de nostre e vostre car primogenit lo Rey de Sicilia ne la veronica semblantment⁴³.

Ignorem què va succeir en anys següents, les notícies que dona el *Llibre de la Confraria de la Mare de Déu* de l'Arxiu Històric de la Ciutat⁴⁴ semblen suggerir que la festa tornà a celebrar-se a la sala major del palau, com ho indiquen les despeses per a l'abillament del saló.

M.M. Ribera en la seva monografia sobre la capella reial del palau major de Barcelona registra les relíquies més preuades que conservava l'oratori en l'acte de donació que el rei realitzà als pares celestins l'any 1408. Després d'enumerar les que corresponien a Crist, la camisa inconsútil, les tres es-

pines, l'esponja i el clau, menciona les de la Mare de Déu: «crines, lac, Veronica Beatae Mariae»⁴⁵. Així doncs, la verònica de la Verge és citada entre les relíquies més importants que posseïa Martí I.

Finalment, pel que pertoca al regnat de Martí l'Humà, hem d'esmentar l'inventari dels béns mobles que realitzà la seva vídua, Margarida de Prades, l'any 1410 i en el qual es descriu acuradament la verònica:

Item un reliquiari ab son peu d'argent daurat on ha IIII senyals ab coronas en que es encastada la Veronica de la Verge Maria orlada de argent smeltat de diversos fullatges en la qual orla ha. VIII, senyals reyal. III a cascuna part: e en la sumitat ha. 1. pinte d'aur en ques diu que ha dels cabells de la Verge Maria la qual pinte es encastada en .I. encast d'argent daurat on ha II. angels a la I. dels quals fall la. I. ala qui tenen la dite pinte la qual pinte es orlada antre abdues les parts de .XXII. granats .IIII. turqueses .XIII safirs del puny entre grans e pochs e de. III i miges perles e .IIII miges perles e .IIII poques perles⁴⁶.

La verònica degué passar als successors de Martí. Pocs dies abans de morir i possiblement ja malalt, Ferran d'Antequera reclama des d'Igualada que li portin diverses relíquies entre les quals figura la verònica:

Manam vos que, vistes les presents, nos trametats per l'amat llochtinent de capellà maior...Ço és, la Vera Creu qui's mostrava en temps del Senyor rey en Martí, oncle nostre, la camisa de Nostre Senyor, l'espins [de la] corona e la verònica de la Verge maria ab la pinta⁴⁷.

Dos dies després, el 20 de març de 1416, Alfons, primogènit del rei, demana a la seva dona que li faci arribar al seu pare la verònica:

Molt cara muller. Com lo molt alt Senyor, Pare e Senyor nostre molt car, lo Senyor Rey, vulla haver la verònica e la pinta de Nostra Dona qui stan dins una arca o stoig, vos pregam e manam, que les dites verònica e pinta, amb la dita arca o stoig, donets e liuretes de continent al religiós e amat nostre frare Johan Stheve⁴⁸.

La darrera notícia que conservem sobre la verònica i la seva relació amb els reis de la Corona d'Aragó, és l'acte de donació de relíquies que Alfons el Magnànim realitzà a la catedral de València el 18 de març de 1437, entre les moltes que esmenta diu concretament:

Item un caxo de fust daller tot blanch dins lo qual es la veremta de la sagrada verge Maria la qual Sent Lluch obra de les dues mans la qual

sta engastada als caps d'argent daurat de petites rosetes blancs [sic] ab petits smalts de armes Darago ab la corona. Item una pinta dor ab pedres menudes fall al un cap una pedra, e ab quatre pedres grosses dins la qual en una loseta ha dels cabells de la verge Maria la qual pinta sta en un peu dor en lo qual ha dos angelets que tenen la punta⁴⁹.

Després d'aquesta enumeració de notícies documentals podem ja apuntar algunes conclusions. D'una banda, Martí I tenia ja la verònica al desembre de 1397 quan l'ofereix per a la processó. Ara bé, el que veritablement devia posseir era la imatge, és a dir, el que Gudiol i Cunill descriu com: «dibuix esquemàtic, traçat a tonalitats molt pàl·lides, sobre una fulla de pergami»⁵⁰ de la testa de Maria. Mancava per tant el reliquiari que ell mateix havia d'haver encarregat a qui fou l'argenter més important del regne, Bartomeu Coscollà. Desconeixem la data exacta de la comanda, però tenint en compte que l'entrega era fixada per mitjan gener, hem de pensar que fou encarregada en el darrer trimestre de 1397, i segurament amb anterioritat al 20 de desembre quan Martí l'ofereix per a la processó de la Immaculada.

La pregunta que tot seguit ens podem formular és quin fou l'origen de la verònica. No hi ha una resposta segura i poden apuntar-se diverses possibilitats: d'una banda, podria tractar-se d'una icona que ja tingués Joan I; ara bé, si hagués estat així, i tenint en compte la importància de la relíquia, la qüestió seria aleshores com és que el rei no li havia ja donat un marc per ser venerada. La possibilitat que sembla més versemblant és que Martí I, que ja deuria conèixer la tradició dels retrats de sant Lluç per la seva estada a Sicília on hi havia icones atribuïdes a l'evangelista⁵¹, aconseguís la imatge a Sicília, a Itàlia o tal vegada l'adquirís o li fos regalada durant el viatge camí de Barcelona que el portà, entre d'altres llocs, per Avinyó⁵². Diverses notícies podrien corroborar l'origen italià de la imatge per bé que no puguem confirmar la seva veracitat: Gudiol i Cunill recollí un esment sobre la verònica del rei Martí molt significatiu, extret d'un manuscrit tardà:

Aquesta santa verònica es en roma de la qual se son stades pertretes algunes entre les quals es aquesta una de aquelles⁵³.

També al monestir de Vall de Crist, fundació de Martí l'Humà, es venerava un reliquiari amb una santa faç de Maria descrita l'any 1658 per un monjo convers:

Relicario: Primeramente se venera, en el Altar portátil de nuestro Rey D. Martín, que es dealzada de palma y medio de altitud lo mismo



Figura 5.
Compartiment del retaule del gremi de pintors i fusters de València. Museo de Bellas Artes San Pío V de València. Clixé: Institut Amatller.

poco más o menos, y en él está pintada, en tabla, una imagen de Nuestra Señora María Santísima, primorosamente, de quien era devotísimo nuestro Rey; copia de la que pintó San Lucas, que se venera en Roma⁵⁴.

Aquest reliquiari s'ha identificat, sense cap argument concloent, amb una verònica conservada al Museo de Bellas Artes San Pío V⁵⁵; la iconografia de la santa faç correspon al tipus de testa de Maria que segueixen un seguit de pintures atribuïdes a artistes valencians contemporanis al regnat de l'Humà i que podrien ser una versió moderna de la verònica del rei o bé derivar d'un model sem-

blant. Per tant, en dos moments diferents s'al·ludeix a l'origen romà de la verònica del rei Martí, i d'una altra peça que iconogràficament li seria propera i fins i tot podria ser un regal del rei al monestir. Aquest origen romà concorda amb les notícies que tenim d'icones atribuïdes a sant Lluç, precisament Francesc Eiximenis s'hi referia en la seva *Vita Christi* al·ludint a la imatge conservada a Santa Maria d'Aracoeli que va tenir oportunitat de veure en un viatge a Roma⁵⁶.

La verònica encarregada a Coscollà era doncs una relíquia estretament lligada al rei i que pertanyia a la seva capella privada. Tot i que en determinats moments devia ser a la capella reial del palau major de Barcelona, com per exemple l'any 1408 quan l'atenció de l'oratori passa als pares celestins i s'esmenten les relíquies més importants, o bé a la mort del rei quan Margarida de Prades inventaria els béns mobles de Martí al palau de Barcelona (1410); en d'altres períodes devia viatjar amb el rei formant part de la capella que portava de manera habitual en els seus itineraris, és en aquest sentit que hem d'interpretar els comentaris com: «trame-trem vos per mossen Gabriel gombau capella de la nostra Capella la veronica de la dita sacra da verge», o la també ja citada carta de 1403 quan Martí diu: «nos hi trametem la veronica de la humil verge dessus dita». També Ferran d'Antequera continua la tradició i la reclama a costat seu a les darres-ries d'abril de 1416, pocs dies abans de la seva mort.

Aquests comentaris ens condueixen de nou a subratllar la singularitat de la verònica del rei, es tractava d'una relíquia important, potser una de les més valuoses de la Verge, equiparable en el cas de Crist a l'espina de la corona, o a la vera creu. La diferència amb aquestes radicava en el fet que es tractava d'una imatge «visible» i fins «tangible» de la Mare de Déu, reproduïa el retrat real de Maria; a aquest fet s'hi afegia que era custodiada, per voluntat reial, dins un reliquiari pediculat especialment apte per venerar-se en processons, de tal manera que quan era portada pels confreres el dia de la Immaculada Concepció, la santa faç era reverenciada per tots els fidels que s'hi aplegaven; era segurament una de les poques oportunitats que tenien de contemplar la valuosa relíquia de la Mare de Déu, insisteixo, un retrat vertader de Maria. És en aquest punt en què connectem amb un altre fet important, Martí I deixà la verònica com ell mateix diu: «per maior honor de la festivitat» «per tal que pus honorable ne sie la dita solemnitat», és a dir, elegeix la imatge relíquia de Maria més singular que posseeix perquè sigui venerada en la festa de la Puríssima, per donar solemnitat i grandesa a una celebració, de la qual Martí, seguint la tradició dels seus predecessors, s'havia convertit en un fervent devot i defensor⁵⁷.

La santa faç de Maria i la seva devoció a Occident

La devoció que professa Martí l'Humà per una icona de Maria considerada com a vera faç no constitueix un exemple aïllat, ben al contrari, té el seu paral·lel en les actituds que manifesten altres monarques europeus i, alhora, són una expressió més del tipus de pietat que es vivia a final de l'edat mitjana.

És precisament en aquest punt on enllacem amb un altre aspecte interessantíssim sobre el qual haurem de tornar més endavant quan parlem de les imatges devocionals; es tracta de la relació que existeix entre determinats temes iconogràfics que es difonen en la pintura gòtica europea i el tipus de pietat que caracteritzà el període baixmedieval. Ja des de final del segle XIII els ordes mendicants i, de manera especial, els franciscans, impulsaren els fidels, a través de la seva predicació i de les seves obres, a cercar una identificació i un tracte personal amb Crist i la Verge. El coneixement de la vida de Jesucrist i sobretot de la Passió, esdevé un dels punts essencials per la devoció de l'home baixmedieval, i és precisament des d'aquesta perspectiva que s'ha d'entendre l'èxit que en l'art d'aquesta època assoliren temes com el Baró de Dolors, la Pietat de la Verge, la Mare de Déu dels Dolors i les santes faços que facilitaven al fidel la contemplació dels sofriments de Crist i de Maria. El desig de tenir un retrat de Crist i de la seva Mare i de posseir les seves relíquies respon precisament a aquest mateix interès per conèixer i imitar la vida de Crist. L'actitud de Martí l'Humà a la Corona d'Aragó o de Carles IV a Txèquia en són exemples emblemàtics com tot seguit veurem.

El rei txec havia visitat Roma en diverses ocasions i coneixia la verònica de Crist conservada al Vaticà i les icones marianes més reputades aleshores a Roma⁵⁸. Probablement per aquesta via s'explica la presència entre les obres del seu tresor d'una còpia de la verònica de Crist, a més d'una pintura que seguia el model de la Madonna d'Aracoeli de la qual se'n feien diverses còpies a Praga, algunes encara conservades⁵⁹. Se sap fins i tot que a partir de 1350 Carles IV fixà el divendres després de Pasqua com a dia en què s'exposaven les relíquies del seu tresor, entre les quals figurava l'esmentada verònica de Crist, juntament amb dues creus reliquiàries⁶⁰.

Ultra les obres de Carles IV podríem invocar altres pintures conservades a França i a Itàlia que s'acosten iconogràficament a les veròniques catalanes, i que eren possessió de monarques. La més primerenca és l'anomenat «díptic d'Avinyó», que contraposava les faços de Crist i de la Verge. La pintura ens és coneguda gràcies a un dibuix del segle XVII, còpia d'un quadre del segle XIV, que mostra com el futur rei de França, Jean le Bon, rep el díptic de mans de Climent VI (figura 7). No deixa de

56. Vegeu el fragment de la *Vita Christi* que fa referència a la santa faç de la Verge transcrit per G. LLOMPART: «Apuntes folkloricos en la *Vita Christi* de Francesc Eiximenis», dins *Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares*, XXXV, 1979-80, p. 87 a 99.

57. En aquest sentit existeix també una carta adreçada per Martí a la reina en la qual li mana que el dia de l'Assumpció exposi la verònica al palau major suplint d'aquesta manera la seva absència (GIRONA, op. cit., p. 596, ACA reg. 2249, f. 97).

58. Carles IV va estar a Roma l'any 1346 visitant les basíliques de la ciutat, l'any 1355 se sap que va veure la verònica de Crist al Vaticà, i finalment fou hoste d'Urbà V durant dos mesos els anys 1368 i 1369. Hem extret tota la informació de les imatges de Carles IV de l'article ja citat d'Olga Pujmanová (op. cit., nota 34).

59. De la Madonna d'Aracoeli es conserven dues rèpliques al Tresor de Sant Vito de Praga (amb els nùms. d'inventari: K 349 i K 98) i una a la Galleria Nazionale de Praga (O 1457); de la verònica del Laterà hi ha tres versions al Tresor de Sant Vito (nùms. d'inventari K 99, K 317, V 302), una a la Galleria di Moravia a Brno (nùms. d'inventari: 215) i dues de més tardanes al Kunsthistorisches Museum de Viena (nùms. d'inventari: 1783) i a la Galleria Nazionale de Praga (PUJMANOVÁ, op. cit., p. 243-246).

60. És precisament per aquest dia que aconseguí la concessió d'indulgències del papa Climent VI (PUJMANOVÁ, op. cit., p. 250).

61. El dibuix (es troba actualment a la Bibliothèque National de Paris, Cabinet des Estampes, i formava part de la col·lecció Gagnières) reproduïu un original atribuït en els darrers temps a Matteo Giovannetti que estava situat damunt de la porta de la sagristia de la Sainte Chapelle. Representa, segons l'opinió de Kahr, J.B. de Vaivre i Ch. Sterling, el moment en el qual l'aleshores duc de Normandia i futur Joan II (1350-64) rebé el díptic de mans del sant pare a Avinyó. Vegeu sobre aquesta obra: O. PACHT: «The Avignon diptych and its eastern ancestry» dins *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, Nova York, 1961, p. 402 a 421. M. KAHR: «Jean de Bon in Avignon», dins *Paragone*, 197, 17, 1966, p. 3 a 6. J.B. DE VAIVRE: «Sur trois primitifs français du XIV^e siècle et le portrait de Jean le Bob», dins *Gazette des Beaux Arts*, abril de 1981, p. 131 a 156, i Ch. STERLING: *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, París, 1987, vol. 1, núm. 20, p. 140 a 141.

62. Es tracta d'un llibre d'hores inacabat que només té la miniatura de la faç de la Verge al foli 15v., atribuïda tradicionalment a



Figura 6.
Díptic. Verònica amb la santa faç de Crist. Hans Memling, ca. 1470-75.
Washington, National Gallery of Art.

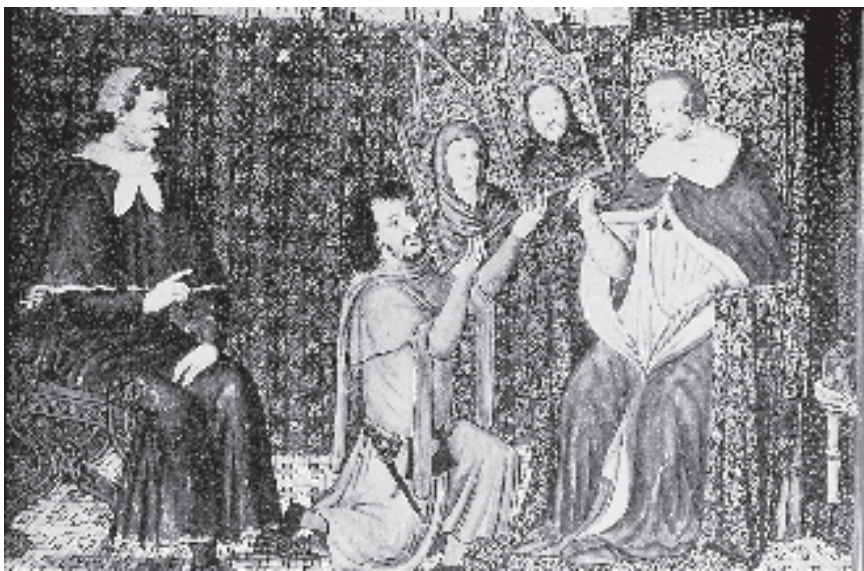


Figura 7.
Còpia d'una pintura del segle XIV que commemorava el regal d'un díptic que féu Climent VI al futur Jean le Bon. Biblioteca Nacional de París.



Figura 8.
Llibre d'hores de René d'Anjou Bartholomé Van Eyck.

ser significatiu que el quadre commemoratiu de l'esdeveniment es conservés a la Sainte Chapelle, l'oratori personal del rei⁶¹; atesa la cronologia de la visita del futur monarca a Avinyó, el díptic dataria del 1342 i per tant seria anterior a les primeres veròniques catalanes.

L'exemple següent és un manuscrit, el *Llibre d'hores* del rei René d'Anjou, que presenta en la seva única miniatura un rostre de la Verge embolcallat per un matell blau (figura 8), que s'acosta novament al tipus de les veròniques catalanes (ms. lat. 17332, f.15v. de la BNP)⁶². Diversos historiadors l'han relacionada amb el díptic d'Avinyó i han apuntat l'ús d'un model bizantí que possiblement juxtaposava les santes façs de Crist i de la Verge⁶³. Entre les diverses miniatures que segueixen la Verge del llibre del rei angeví cal esmentar-ne una d'especialment significativa pel que fa a nosaltres, car mostra la faç de Maria sobre una mitja lluna, un dels atributs més característics de la Puríssima

a partir del segle xv (figura 9); la miniatura pertany a un llibre d'hores francès atribuït al Mestre de Petrarca i datat vers el 1490⁶⁴.

Les darreres obres esmentades demostrin com les vera icones, tant la de Crist com els retrats de la Verge realitzats per sant Lluc⁶⁵, havien esdevingut al llarg dels segles xiv i xv un tema habitual per la decoració d'objectes artístics de caràcter devocional⁶⁶, petits díptics i taules, llibres d'hora, etc. Precisament un *Martirologium* bohemí datat vers el 1400⁶⁷ mostra com un quadre d'aquest tipus se situava damunt de l'altar; altres vegades, però, les santes façs eren portades com a insígnies de pelegrins que aquests duïen com a record en tornar a les seves terres, tal com reproduïen alguns llibres d'hores com el manuscrit 4 d'una col·lecció particular londinenca⁶⁸.

La verònica del rei Martí i la difusió de les veròniques

Trets remarcables de les veròniques de la Corona d'Aragó

Tot i que fins ara hem fet referència exclusiva a la verònica del rei Martí, és el moment de considerar de manera més genèrica la tipologia de les veròniques. Normalment han revestit a la Corona d'Aragó la forma de reliquiari pediculat, i com a tals han estat tradicionalment definides⁶⁹.

Les veròniques que estudiem presenten dos punts d'interès que mereixen la nostra consideració. D'una banda, l'ús del terme verònica per al·ludir a la Verge s'ha considerat tradicionalment que fou privatiu de la Corona d'Aragó i més en concret de Catalunya, València i Mallorca; això no obstant, sembla que existeix un testimoni forà anterior a les primeres notícies catalanes que ja es refereix a la verònica per indicar una santa faç de Maria atribuïda a sant Lluc⁷⁰. En la pintura europea baixmedieval l'apel·latiu *verònica* s'identifica estrictament amb el nom de la dona que tingué un vel o una roba amb la santa faç de Crist⁷¹ (figura 6). Es tracta d'una creença que entronca amb diferents tradicions, una de les quals, la més difosa al segle xiv, explica que, camí del Calvari, una dona eixugà el rostre de Crist amb un vel. Tot i que aquest succés no es recull en els evangelis canònics, en període medieval, particularment a partir del segle xiii, n'aparegueren diverses versions que explicaven el periple posterior d'aquest vel, el qual, pel fet de tenir impresa la faç de Crist, havia esdevingut als ulls dels creients una relíquia de gran valor. Entre aquestes tradicions que circularen destaca, per la difusió que assolí, la continguda a la *Llegenda auria* de Jacopo da Varazze. No fou l'única via de divulgació. A Catalunya existeixen

textos del segle xv que donen una versió diferent i que tenen l'interès d'atorgar un paper excepcional a la Verge. Es tracta de dos manuscrits, versions dels apòcrifs de la Passió anomenats *Vindicta Salvatoris*, en els quals la Verònica és una dona leprosa que en el Calvari rep de mans de la Verge la santa faç de Crist, per la qual cosa resta guarida⁷². A partir de la divulgació de la llegenda, la verònica començà a sovintejar en obres de caràcter pietós⁷³, entre les quals s'haurien de destacar els llibres d'hores⁷⁴. Ara bé, era la vera faç de Crist, no la de Maria, que tant de ressò tingué als territoris de la Corona d'Aragó.

El segon punt que voldria destacar és la iconografia d'aquestes imatges, tema al qual ja he al·ludit en una publicació anterior a la qual remeto per qualsevol aclariment⁷⁵. Les veròniques catalanovalencianes presenten un tipus particular d'imatge mariana que trenca amb el que era el prototipus medieval més comú, la representació de la Mare de Déu amb el Nen, fins i tot pels retrats de sant Lluc. En les veròniques que estudiem, per contra, es mostra la testa de Maria inclinada lleugerament cap a l'esquerra i sense el seu fill. Aquest model no és gaire freqüent en la iconografia mariana, s'apropa a una tipologia bizantina coneguda amb el nom d'*Haghiosoritissa* que presenta la Verge de mig cos amb els braços aixecats en senyal d'imprecació i que té exemples importants a Roma en les *madonnes* d'Aracoeli i de San Sisto, a les quals ja ens hem referit anteriorment quan hem parlat de les icones atribuïdes a sant Lluc lligades a la processó de l'Assumpció⁷⁶. Ara bé, les imatges catalanovalencianes, llevat de poques excepcions, no mostren les mans.

La difusió de les veròniques a la Corona d'Aragó

El primer testimoni, literari i gràfic alhora, d'una verònica de la Verge, és un compartiment de retaule realitzat per l'antic gremi de pintors i fusters de València emparat sota el patronatge de sant Lluc. Dels quatre compartiments que es conserven, un d'ells, el darrer, mostra sant Lluc rebent de la Verge el seu retrat. Una cartel·la explica l'escena: «com feu la veronica la quella verge maria se posa en sa cara» (figura 5). És la primera vegada que hem localitzat a Catalunya el nom de *verònica* referint-se a un retrat de Maria. La factura del retaule sembla que pugui datar-se al darrer quart del segle xiv⁷⁷ malgrat que la seva filiació no és encara segura. Per tant, podem concloure que, a final d'aquest segle la imatge de la verònica de Maria era si més no coneguda en l'àmbit de la Corona d'Aragó, tanmateix no comptem amb més dades que ens permetin constatar si ja es tractava d'un tema habitual en la pintura gòtica. El que és cert, però, és que a partir de 1397, quan coneixem l'existència d'una veròni-

Bartolomé van Eych (vegeu N. REYNALD: «Barthélemy d'Eych avant 1450», dins *Revue de l'art*, 84, 1989, p. 22 a 43). La miniatura fou copiada en altres manuscrits datats a partir de mitjan segle xv com les Hores Moulins, Hores René II, Chester Beatty, de l'usage de Toul, etc.

63. Sobre aquesta obra vegeu: PACHT, op. cit., p. 410 i s.; F. ROBIN: *La cour d'Anjou-Provence. La vie artistique sous le règne de René*, París, 1985, p. 48; C. DE MERINDOL: *Le roi René et la seconde maison d'Anjou. Emblématique, art, histoire*, París, 1987; STERLING, op. cit., p. 140-141. Són Pächt, Robin i Sterling en les obres citades els que parlen d'un prototipus bizantí i fins i tot Sterling s'atreveix a apuntar que podia haver estat a Avinyó on René d'Anjou hauria comprat el model bizantí utilitzat després com a model per al seu llibre d'hores.

64. Es tracta de la il·lustració de l'oració *Obsecro te*, situada al foli 13v, vegeu: *Leuchtendes Mittelalte II, Katalog XXV. Antiquariat Heribert Tenschert*, 1990, p. 596-560. Aquesta oració fou una de les que més habitualment formava part dels llibres d'hores i sovint anava acompanyada d'una imatge de la Verge a la qual el fidel podia adreçar-se i, per tant, tenia caràcter d'imatge devocional (juntament, per exemple, a l'*O Intemerata* i els quinze goigs de la Verge), es tractava normalment de Mares de Déu de la Llet, de la Humilitat o de la Mercè; vegeu sobre aquest tema l'article de J. NAUGHTON: «A Minimally-intrusive Presence: Portraits in Illustrations for prayers to the Virgin a Medieval texts and images», dins *Medieval Texts and images. Studies of Manuscripts from the Middle Ages*, Sidney, 1993, p. 111 a 125.

65. Sobre el retrat de sant Lluc vegeu més en concret l'apartat 3 i la nota 22.

66. És en aquest sentit que O. PUJMANOVÁ ha suggerit que alguna de les veròniques de Crist i de les versions també txeques de la Madonna d'Aracoeli podien tractar-se d'objectes que els pelegrins s'emportaven de regal en tornar dels seus viatges de Roma i d'altres centres de peregrinació (vegeu PUJMANOVÁ, op. cit., p. 248 a 249).

67. Conservat al Museu Diocesà de Girona (ms. 237).

68. Es tracta del ms. 4, vol. 112v del llibre d'hores de Sir Soane's Museum; vegeu-ne la il·lustració a PUJMANOVÁ, op. cit., p. 262, il. 22 i el comentari a la p. 249.

69. Vegeu les definicions que en donen GUDIOL 1933 (1902), t. II, p. 464, M. TRENS, op. cit. p. 243 a 246 i N. DE DALMASES: *L'orfebrea catalana medieval: Barcelona (1300-1400). Aproximació a l'estudi*. Barcelona, 1992, p. 139.



Figura 9.
Llibre d'hores. Mestre de Petrarca, ca. 1490.

70. S'utilitza la paraula *verònica* per al·ludir l'oratori on es conservava la *Salus Populi Romani* a Santa Maria Maggiore a Roma, vegeu-ne l'esment a P. JOUNEL: *Le culte des saints dans les basiliques du Latran et du Vatican au douzième siècle*, Roma, 1977, p. 387. Aquesta informació m'ha estat facilitada per Francesca Español.

71. Per a l'estudi de la *verònica* i la història de la seva llegenda en l'àmbit europeu, vegeu: K. PEARSON: *Die Fronica*, Estrassburg, 1887; A. CHASTEL: «La Véronique», dins *Revue de l'art*, 40 i 41, 1978, p. 71 a 82; F. LEWIS: «The Veronica: image, legend and Viewer» dins *England in the thirteenth century*. Proceedings of the 1984 Harlaxton Symposium, 1985, p. 100 a 106, i E. KURLUK: *Veronica and her cloth. History, symbolism and structure of a true image*, Oxford, 1991. Per la importància i la difusió de la santa faç de Crist com a imatge devocional vegeu: PACHT, op. cit.; I. RAGUSA: «Mandyon-sudarium the "translation" of a byzantine relic to Rome», dins *Arte medievale*, 2, 1991, p. 97; vegeu també alguns capítols de VAN OS, op. cit., p. 40-48.

72. Bàsicament existiren dues versions de la història de la verònica, tot i que alhora cadascuna tingué diferents variants:

– Segons la *Llegenda àuria*, però basant-se de textos anteriors, la Verònica era una dona jueva que volia tenir un retrat de Crist i l'encarregà a un pintor; quan feia el camí cap a casa de l'artista es trobà Crist que li deixà la seva faç gravada en el vel (de vegades la verònica és identificada amb l'Hemorroïssa). Poc després de la mort de Crist, arribà a Jerusalem un oficial de l'emperador Tiberi, malalt de gravetat, que buscava Jesús, allà es trobà la Verònica que s'ofertí per anar a Roma i portar la santa faç de Crist que finalment curà l'emperador (Jacopo DA VARAZZE, *La leyenda dorada*, Madrid, 1982, p. 225 i 226, vegeu també la versió catalana del text dins *Vides de sants rossellonesos*, edició de Ch.S. KNIAZZEH, E.J. NEUGAARD i J. COROMINAS, Barcelona, 1977, vol. II p. 366 a 368). En aquest cas es tracta d'una santa faç que reproduceix estrictament el rostre de Crist.

– La tradició més tardana, però també la més difosa a Occident, identifica la Verònica amb la dona que de camí cap al Calvari eixugà la cara de Crist que restà gravada al vel. La història es relaciona, per

tant, amb la Via dolorosa o camí que menava cap al Calvari i que des de 1342 estava protegit pels franciscans. Aquesta versió vincula, doncs, la santa faç amb la Passió de Crist i la imatge de *Christus patiens*. Els manuscrits catalans als quals hem fet al·lusió són precisament una versió d'aquesta història i formen part dels anomenats apòcrifs de la Passió i Resurrecció, tot i que presenten nombroses variacions; es tracta dels manuscrits 710 i 991 de la Biblioteca de Catalunya, datats respectivament al segle XV i al 1500 (Nàpols); han estat estudiat recentment per J. HERNANDO: «La destrucció de Jerusalem. La venjança que féu de la mort de Jesucrist Vespasià e Titus son fill», dins *Miscel·lània de Textos Medievals*, núm. 5, Barcelona, 1989, p. 1 a 116. Al marge d'aquestes dues llegendes i sense relacionar-se amb la Verònica, existeix la història de la santa faç del rei Abgar d'Edessa que era un *mandylion* que Jesús havia regalat al rei d'Edessa, Abgar, amb el seu rostre; segons la tradició, aquest *mandylion* fou portat a Constantinoble l'any 944 i fou venerat allà fins al 1204. Es tractava de nou d'una imatge del rostre de Crist. A Catalunya la història del rei Abgar és representada, entre d'al-

tres obres, en un compartiment del retaule del convent de Santa Clara de Vic de Lluís Borrassà (1414-1415) (vegeu J. GUDIOL, S. ALCOLEA: *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, cat. 205, p. 84).

73. Trobem, per tant, diferents versions de la vera icona, unes representen el *Christus patiens*, tema relacionat amb la Passió; per contra, d'altres presenten senzillament el rostre de Crist, la imatge de Crist en majestat amb petites variants: en alguns exemples apareix el coll de Crist, en altres només el cap (vegeu CHASTEL, op. cit., p. 74-75).

74. La verònica de Crist, juntament amb altres temes lligats a la Passió, apareix reiteradament en llibres d'hores del segle XV, vegeu els exemples esmentats per F. LEWIS: «From image to illustration: the place of devotional images in the Book of Hours», dins *Iconographie médiévale. Image, texte, contacte*, París, 1990, p. 29 a 48.

75. CRISPÍ, op. cit. Per les referències bibliogràfiques d'aquest apartat vegeu l'estudi citat.

76. Vegeu la nota 31.

77. A. José i Pitarch l'atribueix a Llorenç Saragossa («Llorenç Saragossa y los orígenes de la pintura medieval», dins *D'Art*, 6-7, 1981, p. 109 a 118), però X. Company segueix parlant de l'anònim Mestre de Villahermosa (Museo de Bellas Artes San Pío V, València, 1995, i *Madonnas y Virgenes, siglo XIV-XVI. Colección del Museo San Pío V*, València, 1995, p. 100 a 105). Per més referències bibliogràfiques sobre aquest retaule, vegeu CRISPÍ, op. cit.

78. GUDIOL I CUNILL, 1921, p. 71.

79. Inventari de l'any 1414 de la catedral de Vic, foli 36v. Arxiu Episcopal de Vic.

80. La notícia és recollida a la *Re- vista de Girona*, XIV, 1890, p. 92 a 96, correspon a la transcripció d'un manuscrit de l'Almoïna del pa, caixa 11, núm. 56, de l'Arxiu de l'Hospici provincial.

81. Vegeu la nota 67.

82. Cal tenir en compte que la verònica de Crist unida al rés d'oracions com la *Salve sancta facies* anava associada a la concessió d'indulgències. Pel tema de la vera icona i el seu estatus d'original i reliquia, vegeu l'apèndix C de treball de H. Belting (*L'arte e il suo pubblico. Funzione e forme delle antiche immagine della Passione*, Bologna (1981) 1986, p. 227 a 251), l'article de G. LLOMPART: «Longitudo Christi Salvatoris. Una aportación al conocimiento de la piedad popular catalana medieval», dins *Entre la Historia del Arte y el Folklore. Folklore de Mallorca. Folklore de Europa*, Palma, 1984, p. 93 a 115, i també l'esment d'I. Ragusa sobre el valor de les santes façs de Crist com a còpies fidels a un original («Mandylyon-sudarium the "translation" of a byzantine relic to Rome», dins *Arte Medievale*, 2, 1991, p. 98).

83. El terme d'*imatges devocionals* a l'alemany *Andachtsbild*, ha estat extensament tractat en els darrers anys, vegeu entre d'altres E. PANOFKY: «Jean Hey's 'Ecce homo' a *Musées Royaux des Beaux Arts, Bulletin*, 5, 1956, p. 95 i s.; H. BELTING: 1981, op. cit.; S. RINGBOM: *Icon to narrative. The close-up in fifteenth-century devotional painting*, 1984 (1965), p. 52 a 59, 214 a 216; H. VAN OS: «The discovery of an Early Man of Sorrows on a Dominican Triptych», dins *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 41, 1978, p. 65-75, i 1994, op. cit. Sobre aquest tipus d'imatges de mig cos vegeu també l'article d'A. CHASTEL: «Medietas imaginis. Le prestige durable de l'icone en Occident», dins *Cahiers Archéologiques*, 36, 1988, p. 99-110.

84. RINGBOM, op. cit., p. 214-216.

85. Així s'hi fa esment en diverses crides que daten dels segles XV i XVI en el *Llibre d'ordenances del Consell de Cent de Barcelona*.

86. Vegeu una breu descripció de la processó al treball de J.M. MADURELL: «La processó de la Immaculada», dins *V.O.T. de N. Sra. de Pompeia*, desembre de 1954, núm. 56.

87. *Llibre d'ordinacions del Consell de Cent* (vol. IV-17, f. 115v. corresponent al període del 27.III. 1540 al 15.II. 1559). Arxiu Històric de la Ciutat.

ca excepcional, la que pertany a Martí I, les veròniques començaran a difondre's amb èxit.

Gudiol i Cunill establí el que seria el primer catàleg provisional de les veròniques conservades, més darrerament, en la publicació ja esmentada, he afegit noves peces que completen l'inventari. No és ara el moment de repetir el que ja està explicat, però sí de retornar sobre alguns dels punts tractats. Mn. Gudiol distingí entre els exemplars conservats datables al segle XV dos tipus de veròniques, d'una banda, les que semblaven derivar del reliquiari valencià o que si més no responien a un model comú, entre les quals esmentava una taula de Vic i dos reliquiars, un a Tortosa (figura 2) i l'altra a Alcover (església de la Sang), als quals s'han de sumar dues veròniques conservades a col·leccions particulars; un segon grup que ell titulà «de Nostradona en actitud entristida»⁷⁸ perquè la Verge té la mirada baixa i els ulls mig closos en una actitud que s'apropa a una *Mater Dolorosa*, i de fet així apareix flanquejant una crucifixió en un dels compartiments de retaules de sant Antoni Abad de l'església parroquial de Monzón. L'estil d'aquestes veròniques, que sembla respondre a un mateix model, s'ha relacionat amb la pintura d'artistes valencians actius a les darreries del segle XIV i començament del XV, com Pere Nicolau (documentat a València entre 1390 i 1408) i Gonçal Peris. El grup és abundant, però entre les peces més reeixides de cronologia primerenca esmentariem: les santes façs del Museu de Bellas Artes San Pío V de València (figura 3), la de la col·lecció Durrieu (figura 4) i una altra d'una col·lecció particular. A aquest seguit d'imatges s'hauria d'afegir encara el nom d'altres que no responen estrictament a cap dels dos models esmentats i que més aviat serien variants, o noves interpretacions de la iconografia de la santa faç, es tracta del reliquiari de les dues veròniques de la catedral de Palma de Mallorca i el de Girona, un díptic procedent de la cartoixa de Valldemossa (Mallorca) i un altre conservat al Museu Episcopal de Vic.

Pel que fa a la cronologia de les peces, és important la data de l'inventari de la catedral de Vic de l'any 1414: «Item una ymaya de la fas de mado-na sancta maria pintada en una taula la qual sta altar major»⁷⁹, que segurament es refereix a la petita taula conservada a hores d'ara al Museu Episcopal. Per tant, entre 1397, data que prenem com a referència per la verònica del rei Martí, i 1414, quan surt inventariada la santa faç de Vic, cal situar la realització de les imatges que deriven del reliquiari valencià. Aquest lapsus de temps, com ja vam intentar demostrar en l'anterior publicació, correspon al regnat de Martí l'Humà o bé als anys immediats a la seva mort i per tant seria durant el seu govern que caldria emplaçar la primera difusió de veròniques. També la datació de les imatges rela-

cionades amb artistes valencians podria situar-se als primers anys del segle XV i així s'ha suggerit per exemple per la verònica conservada al Museu de Belles Arts San Pío V de València (ca. 1410). Sabem l'interès de Martí per les relíquies, i també de l'afany per regalar imatges de la Verge atribuïdes a sant Lluc, com s'esdevé a l'any 1400 quan realitza donacions al santuari de Tobed (Saragossa) i a la nova fundació de la cartoixa de Valldemossa (Mallorca).

A aquestes notícies que, insisteixo, ens situen en els límits cronològics del regnat de l'Humà, voldria afegir-n'hi una més: l'any 1429, Violant de Bar, vídua de Joan I, recupera un reliquiari de la verònica de la Verge que juntament amb altres joies havia empenyorat al paborde de la seu de Girona el 5 d'agost de 1415, per un préstec de 100 florins d'or. En la descripció que es fa de la peça es diu:

Item unum aliud reliquiarium cunn pede fustis cohopto de plata auri cum foleis in quibus sunt aliqui perule grossetes, e manudes et in medio ipsius reliquiarii est himago virginis Marie, et in capite ipsius ymaginis est unus lapis vermilibus, vocatus balaix, et in manu eiusdem imaginis est unus lapis vocatus saffre, Et in pede dicti [sic] unus lapis modicus vocatus balaix⁸⁰.

Així doncs, l'any 1415, Violant de Bar ja posseïa un reliquiari amb la santa faç de Maria.

Les veròniques com a temes devocionals

Els trets comuns que presenten les veròniques ultrapassen el camp estricte de la iconografia. To-tes les obres mantenen unes mides que oscil·len entre els 37,5 i els 48 cm d'alçària i els 24, els 5 i els 39 cm d'amplada i, d'altra banda, són peces petites que encaixen dins una mateixa tipologia: reliquiari, díptics o petites taules que servien per a la devoció, com podem endevinar per la miniatura del martirologi de Girona (ms. 237 MAG)⁸¹.

Del que hem esmentat podem concloure que al tombant del segle XIV circularen per la Corona d'Aragó i altres punts d'Europa un seguit d'obres amb uns temes semblants que podem qualificar de «pietosos» —les santes façs de Crist i la Verge, el Baró de Dolors, la Pietat de Maria, etc.— i amb unes dimensions petites que no acostumaven a superar els 50 cm. El valor d'aquestes imatges era el de situar l'espectador davant el que es considerava una *vera icona*, és a dir, un retrat real de Crist o de la Mare de Déu; la imatge com a tal era valorada no tant per ésser un original (n'existien, com hem vist, moltes còpies i fins i tot versions diferents), sinó pel fet que reproduïa, quant al model utilitzat i també a les seves dimensions, un «original», i és en aquest sentit que podia assolir l'estatus d'«autèntic»

i al mateix temps de «reliquia»⁸². Exemples emblemàtics en són les veròniques de la Verge de les catedrals de València, Tortosa, Palma de Mallorca, Girona, la del Museo de Bellas Artes San Pío V de València col·locades dins reliquiariis, confeccionats expressament per custodiar les imatges. És precisament aquesta particularitat la més destacada de les peces catalanes, ja que només a la Corona d'Aragó les santes façs de Maria es veneraven a l'interior de reliquiariis confeccionats amb una tipologia, la funcionalitat de la qual era «mostrar» la imatge, oferir-la a la veneració dels fidels, ja fos a les processons (el fet que fossin reliquiariis pediculats les feia especialment aptes per a aquest tipus de celebracions) o bé per col·locar-les damunt de l'altar.

Per tot el que acabem de dir, les veròniques que estudiem es relacionen amb un grup d'obres baixmedievales anomenades pels historiadors de l'art *imatges devocionals* i caracteritzades pel seu caràcter pietós (movien a la devoció), les seves dimensions petites, la situació de la figura en un «primer pla» i de mig cos (o només el cap), i la relació directa (i en alguns casos, de «diàleg») que s'estableix entre la imatge i l'espectador. La definició del terme està encara sotmesa a debat⁸³ i no és ara el moment de reencetar la polèmica, però sí de subratllar la relació de les veròniques catalanes amb aquest tipus d'imatges. Lògicament l'aplicació del terme *imatge devocional* a les veròniques ha de ser prudent, perquè cal tenir en compte la iconografia, la forma i la funció de les obres. Ringbom ha insistit en què un dels factors que les defineixen és el culte privat pel qual són creades, i en el cas de les veròniques catalanes no en podem deduir una mateixa funcionalitat, almenys en tots els casos⁸⁴; la verònica del rei Martí, si bé es tractava d'una peça personal del rei i segurament especialment estimada i utilitzada, era feta servir el dia de la Puríssima per la processó, i és possible que succeís el mateix amb la de Tortosa i la de Vic, a més, es té constància que algunes d'aquestes veròniques es conserven a monestirs com la cartoixa de Valldemossa o la de Vall de Crist, per la qual cosa hem de pensar que les santes façs de la Verge rebien un culte públic o si més no semipúblic.

La relació entre les veròniques i la Puríssima

La verònica del rei Martí i la celebració de la Puríssima a Barcelona

La primera aparició «pública» d'una verònica en forma de reliquiari pediculat de la qual tenim constància documental, tingué lloc, com ja hem reiterat, en la processó de la festa de la Puríssima a

Barcelona. És molt possible que aquest fet s'esdevingués el 1398 si tenim en compte l'interès que demostra Martí l'Humà per tenir la verònica llesta ràpidament, però en tot cas el que és segur és que ja devia utilitzar-se l'any 1402, com ho atesta la carta que hem portat a col·lació. Sabem que aquesta tradició continuà en els anys posteriors, si més no fins al 1405, però podem sospitar que s'estengué fins a la mort de l'Humà. Així doncs, la verònica del rei Martí està estretament lligada a les primeres processons de la Puríssima que es portaren a terme a Barcelona.

Conservem poques notícies sobre com es continuà celebrant la Puríssima els anys posteriors a la mort de Martí l'Humà. Sembla que existí una minva d'interès per part dels seus successors fins al regnat de Ferran el Catòlic. Això no vol pas dir que la festa deixés de celebrar-se, al contrari, la tradició continuà com ho atesten les abundoses al·lusions documentals a l'itinerari de la processó de la Concepció⁸⁵ o els esments que se li fan al *Manual de Novells Ardiis*. Madurell subscriu, per exemple, que l'any 1466 s'introduí un entremès que consistia en una caseta simbòlica de l'estada dels pares de la Verge, sant Joaquim i santa Anna⁸⁶. L'any 1553 els consellers de Barcelona, d'acord amb el capítol catedralici, ordenaren una crida amb motiu de la proclamació d'unes octaves per la festa de la Concepció, el manuscrit que recull aquestes disposicions parla de la verònica de la Verge que es venerava a la processó⁸⁷. Aquesta dada és important perquè corrobora que l'any 1553 es continuava festejant la Puríssima amb una processó de la verònica de la Verge de la mateixa manera que ja s'esdevenia el 1402; lògicament, aquesta verònica ja no era l'excursionista reliquiari del rei Martí, però possiblement es tractava d'una peça que se li assemblava, tal vegada la inventariada l'any 1522 a la catedral. Madurell ha afirmat que la verònica continuà utilitzant-se per la processó fins a la segona meitat del segle XVII⁸⁸; ara bé, sabem que el 1625 la imatge que es venerà fou una representació d'argent de la Verge amb els atributs característics de la dona apocalíptica i que per tant seguia ja el que seria el prototipus habitual de la Puríssima⁸⁹ al segle XVII.

Les veròniques i la Puríssima

Tot i que manquen dades que permetin corroborar amb seguretat que hi ha una relació directa entre les veròniques i la Puríssima, no deixen de ser suggerents un seguit de notícies que fan referència precisa a la Concepció Immaculada de Maria: d'una banda, ja hem vist com un llibre d'hores francès mostra la santa faç de Maria damunt de la mitja lluna, atribut característic de la dona apocalíptica identificada amb la Puríssima⁹⁰; altrament apareix també una mitja lluna i fins raigs de sol en una ve-

88. Ibídem.

89. A. Pujades descriu la festivitat d'aquesta manera: «En dita ciutat, en aquest sant dia en la processó de la confraria de la Immaculada Concepció de Nostra Senyora aportaren una sua figura de plata, ab la lluna baix dels peus, vestida de sol y coronada de dotze estrelles. Té de 6 fins en 7 palms de alçada. Ha-la feta fer tota a ses costas lo sacristà mossèn Pere Pla, sacristà y canonje de la mateixa Seu de Barcelona, a qui Maria santíssima ho prenga en bon servey. Ha'm referit T.Penya, jove argenter, qui ha treballat en fer aquesta imatge, que en ell hi ha siscentas lliures de pes de plata, y entre lo or y pedras y mans, costa passadas de myl y siscentas lliuras». Vegeu *Dietari de Jeroni Pujades*, Barcelona, 1975, vol. III, p. 237.

90. Com hem assenyalat a la nota 64, es tracta d'un manuscrit francès datat cap al 1490.

rònica descrita pels inventaris de la catedral de Vic de mitjan segle XV:

abdos Verònichas la una de la fas de Jesucrist e laltre de la Verge Maria ab son peu perllongat en forma de fulla de carxofas ab quatre esmalts ab les armes del Capitol y de Colom y sobre dell mijalluna de plata blancha que sustenta dita verònica⁹¹.

També podria tenir un sentit immaculista la frase que apareix reiteradament en la part inferior d'algunes veròniques a manera d'inscripció, o bé a la diadema de la Verge; la jaculatoria diu «Ave Maria gratia plena dominus»⁹², i per bé que és una de les més habituals en escenes marianes, sobretot a les anunciacions, pensem que podria fer referència a la Puríssima, atès que ella era realment la «plena de gràcia» en no haver estat concebuda amb pecat original. A més, un argument basat en aquesta mateixa frase havia estat emprat diverses vegades a la Corona d'Aragó per rebatre les postures maculistes, així per exemple Pere Tomàs la fa servir en una de les seves obres en defensa de la Immaculada⁹³, Joan I sembla utilitzar la mateixa tesi en l'edicta que estableix la festa de la Puríssima a la Corona d'Aragó l'any 1394⁹⁴, i finalment es torna a al·ludir aquestes paraules en una de les cartes enviades l'emperador Segismon, la datada l'any 1425, per tal de demanar la proclamació universal de la festa de la Puríssima⁹⁵.

També una verònica inventariada a la seu de Barcelona portava una diadema amb la inscripció següent: «Purissima Maria mater Dei». Una última dada d'interès és la informació que aporta A. Arqués en afirmar que la santa faç de Cocentaina (València) rebé en el seu origen l'advocació de la «Concepció Inmaculada» i no fou fins un moment més tardà que canvià el títol per Mare de Déu del Miracle⁹⁶.

91. L'esment és copiat de la nota 7 de GUDIOL, op. cit., p. 76. Un inventari posterior torna a esmentar la verònica afegint-hi encara un nou atribut: «Item un encast de argen deaurat per la verònica ab cinquanta y sus raics alrededor de la creu [...] y sobre lo peu una mija llunya de argen blanc sobre de la qual se assenta lo encast de la verònica» (A.C. Tresoreria).

92. Apareix en les veròniques de Tortosa, la del Museo de Bellas Artes Sant Pio V de València, la del retaule de San Antoni Abad de Monzón, la de la catedral de Girona. Dissortadament la inscripció és il·legible a les santes façs de la col·lecció privada de París i a la de la col·lecció Durrieu.

93. Malgrat que falten dades que permetin completar la seva biografia, Pere Tomàs degué viure entre 1280 i 1350 aproximadament. Ingressà a l'orde franciscana i escrigué un extens tractat a favor de la Puríssima. Vegeu la referència que li fa GUIX, op. cit. p. 220 a 228 i també MARTÍ DE BARCELONA: «Fra Pere Tomàs», dins *Estudios Franciscanos*, 39, 1927, p. 90 a 100 i RUBÍ, op. cit., p. 363 a 405.

94. El text diu: «Defuit ergo tam excellentissimi Virgini, in conceptu almifici sui corporis, aliquid puritatis vel gratie ob pretensum originale peccatum quam missus ab eam celestis nuncius, pacis angelus salutando: "Ave plena gratia Deus tecum, benedicta in mulieribus" predicavit». L'edicta promulgat el 13 de març de 1394 per Joan I és transcrit per MADURELL (op. cit., p. 454 a 456). El rei va fer públic el document al·ludint novament a la mateixa idea: «de tants beneficis e gràcies com tot dia reebem cascuns de la Verge Piadosa Regina de Glòria, plena de gràcia e beneyta sobre totes les fembres, celebren e col·guen cascun any la dita festa de la sua benayrada Concepció, ab gran reverència e honor» (ibídem, p. 28 a 29).

95. Es tracta d'una carta datada el 16 de maig de 1425, és la quarta instància tramesa a l'emperador Segismon d'Hongria. Ens és coneguda mercès a dos documents: el ms. Vindob. lat. 3515, f. 169-170 de la Staatsbibliothek de Viena i un manuscrit conservat a l'Arxiu Capitular de Barcelona, volum sense numerar, f. 41-43. Vegeu l'esment que li fa GAZULLA (1905-6, p. 63) i la carta transcrita per PERARNAU (op. cit., p. 160 a 163). El text diu: «Et ut hoc meritorium et devotum negotium teneatis continue ante faciem mentis vestre, supplicatur iterum vestre maiestati imperiali quod "Ave, Maria, gratia plena" habeatis atiam in dicta materia pro stimulo seu memoriali continuo. Nam, si verbum predictum, sicut quotidie in vestro imperiali ore pronuntiatum existit, ita in sua vera significatione devote contemplaveritis, sine dubio videbitis vere et cum ratione evidenti quod, cum "plenum" de directo opponatur "vacuo", aut Virginem esse macula originali immunem aut verbum predictum, quod fuit archangeli Gabrielis incarnationem Filii Dei Marie virginis nuntiantis, esse falsum. Nam postquam virgo Mater "plena gratia" nuncupatur, non potest concedi in aliqua eius parte vacua nullo modo, cum illud, quod in aliqua eius parte vacuum invenitur non possit plenum suppliciter nuncupari» (f. 169-169v, del Cod. Vind. 1515 de Staatsbibliothek de Viena).

96. L. FULLANA: *Historia de la villa y condado de Cocentaina*, 1975, p. 310 i 311.

97. F. PACHECO: *El arte de la pintura*, Madrid, 1990, p. 209 a 212.

Conclusions

Ja hem vist com la primera aparició d'una santa faç de la Verge esmentada explícitament com a verònica pot situar-se en el darrer quart del segle XIV, és el retaule realitzat pel gremi de pintors i fusters de València. És l'única notícia que tenim anterior al regnat de Martí I, ara bé, en el període que s'escau entre 1397 i 1414/15, i per tant els anys immediats a la mort de l'Humà, conservem diverses referències documentals de les santes faços de Maria: la verònica del rei (1397), la de la catedral de Vic (1414) i la de Violant de Bar (1415) i les notícies menys precises del díptic de Valldemossa i la imatge de Tobed (1400), a les quals podríem afegir el testimoni «gràfic» de veròniques que fàcilment podrien correspondre a aquest període si atenem criteris estilístics: les de la catedral de Tortosa, les dues pertanyents a col·leccions particulars, i possiblement algunes de les imatges de la santa faç realitzades per pintors valencians.

Aquestes notícies evidencien per tant l'estreta relació que hi ha entre el regnat de Martí I i la difusió de la verònica de Maria. Què succeïa abans de l'any 1397 amb la santa faç de Maria? Ho desconeixem, l'única verònica de la qual tenim constància no ens permet avaluar l'abast i la difusió del tema abans de Martí I; ara bé, el que queda clar és que en els anys posteriors a la seva coronació la verònica esdevindrà una iconografia àmpliament difosa. És en aquest punt en què hem cridat l'atenció sobre la imatge que, per les evidències, podria ser la causa d'aquesta extraordinària difusió: la verònica del rei Martí. Les notícies documentals són en aquest sentit molt explícites ja que manifesten l'estimació que sentia el rei per la imatge; no és el moment de tornar sobre idees ja prou subratllades, però sí d'insistir en el fet que la verònica és una peça estretament vinculada a la persona de Martí, com ho testimonia el to enfadat i alhora enèrgic amb el qual la reclama a Coscollà, la cura que demostra en les seves cartes dies abans de la Puríssima perquè la imatge sigui «tramesa» a Barcelona i la seva negativa de deixar-la als confreres quan la festa no se celebra al palau major. Totes aquestes referències denoten el vincle afectiu que devia existir envers la faç de Maria. La verònica de

Maria era per tant un peça que pertanyia a la capella personal del rei, i que sovint devia viatjar amb ell en els diversos desplaçaments que el portaven d'un indret a l'altre del país. També és significatiu que Martí deixi la imatge per festejar a Barcelona una ocasió singular: la Puríssima, una prerrogativa mariana de la qual els reis del casal de Barcelona s'havien convertit en fervents defensors.

En aquest punt entronquem amb una altra dada interessant. Documentalment només tenim constància que la verònica es venerà a la processó barcelonina els anys 1402 i 1403. Ara bé, sabem que a Barcelona el 1553 es continuà utilitzant una verònica com a imatge processional de la Puríssima; per tant, un segle i mig després de les disposicions del rei Martí, la verònica continua servint per la veneració de la festa de la Immaculada, la qual cosa denota que la tradició havia continuat viva durant aquest interval de temps. Això ens porta a apuntar que molt possiblement l'ús de la verònica per la processó de la Puríssima els anys 1402 i 1403 no degué ésser un cas esporàdic, sinó que, ben al contrari, devia convertir-se durant el regnat de l'Humà, en un costum habitual fins al punt que els ciutadans de Barcelona identificaren la Concepció de Maria amb la contemplació de la seva santa faç. És des d'aquesta perspectiva que hem d'analitzar la notícia del 1553 quan novament s'esmenta la verònica en relació amb la festa de la Puríssima; sembla versemblant que l'ús de la verònica per la processó s'havia convertit en la manera habitual de celebrar la Puríssima, costum que possiblement es perpetuà fins al 1625 quan sabem que s'utilitzà una imatge diferent de la Verge, ara ja adient a la nova iconografia de la Immaculada que s'estava imposant arreu d'Espanya i que ja estava formulada en un dels tractats sobre pintura més influents de l'època, l'escrit per Francisco Pacheco⁹⁷.

Sembla doncs versemblant apuntar que la verònica del rei Martí, ultra donar lloc a la difusió de la santa faç de Maria, vinculà aquest tema iconogràfic amb la Puríssima. D'ençà de 1398 i sembla que durant el segle XVI, existeixen notícies que permeten pensar que, en determinats casos, s'emprà la verònica com a imatge simbòlica de la Immaculada Concepció de Maria.