



REFLEJOS DEL PASADO MEDIEVAL VALENCIANO A TRAVÉS DE UN SALTERIO CARTUJO

REFLECTIONS OF THE VALENCIAN MEDIEVAL PAST THROUGH A CARTHUSIAN PSALTER

Josefina Planas Badenas^{a}*

Fechas de recepción y aceptación: 13 de junio de 2021 y 30 de agosto de 2021

Resumen: La Bodleian Library de Oxford conserva en el fondo *Canonici Liturgici* un salterio cartujo (ms. 114) (19261) asociado con la producción artística del Reino de Valencia del tercer cuarto del siglo xv. Este códice, prácticamente desconocido por los historiadores del arte, es interesante porque procede de una de las dos cartujas medievales del reino de Valencia: la cartuja de Portaceli o la cartuja de Valldecris, fundada por el rey Martín I de Aragón. El manuscrito se ilustra con una interesante imagen del rey David, deudora del influjo flamenco en el reino de Valencia, y la representación inédita de San Martín de Tours; esta última imagen responde a las formas artísticas desarrolladas por Leonardo Crespí y su taller de miniaturistas durante el segundo cuarto del siglo xv. Estas representaciones tejen una red de contactos con otros códices vinculados con los dos centros monásticos citados y con la ciudad de Valencia, receptora de las novedades artísticas septentrionales. La decoración marginal, dependiente de modelos centroeuropeos, es otro testimonio de la confluencia de diferentes lenguajes artísticos en la Corona de Aragón a lo largo de este periodo.

^a Catedrática de Historia del Arte. Facultad de Letras. Universitat de Lleida.

* Correspondencia: Universitat de Lleida. Facultad de Letras. Plaza Víctor Siurana, 1. 25003 Lleida. España.

E-mail: josefina.planas@udl.cat



Palabras clave: manuscritos iluminados, salterio cartujo, Corona de Aragón, Reino de Valencia.

Abstract: The Bodleian Library in Oxford preserves in the *Canonici Liturgici* collection a Carthusian Psalter (ms. 114) (19261) associated with the artistic production of the kingdom of Valencia in the third quarter of the 15th century. This codex, practically unknown to art historians, is interesting because it comes from one of the two medieval charterhouses of the kingdom of Valencia: the Portaceli Charterhouse or the Valdecris Charterhouse founded by King Martin I of Aragon. The manuscript is illustrated with an interesting image of King David which shows the Flemish influence in the kingdom of Valencia and the unpublished representation of San Martin de Tours. The latter illustration responds to the artistic forms developed by Leonardo Crespí and his miniaturists' workshop during the second quarter of 15th century. These representations weave a network of contacts with other codices linked to the two aforementioned monastic centres and to the city of Valencia, receiving the northern artistic novelties. The marginal decoration, dependent of Central European models, is another testimony of the confluence of different artistic languages in the Crown of Aragon throughout this period.

Keywords: illuminated manuscripts, Carthusian Psalter, Crown of Aragon, Kingdom of Valence.

1. INTRODUCCIÓN

La Bodleian Library custodia en el fondo *Canonici Liturgici* un salterio cartujo (ms. 114) (19261) considerado de origen italiano en los primeros catálogos publicados por esta institución (Madan, 1897, p. 342, n.º 19261; Frere, 1901, p. 65, n.º 187; van Dijk, 1958, fol. 104). Esta afirmación fue modificada a raíz de la redacción del monumental estudio de Otto Pächt y Jonathan J. Alexander, investigadores que reconocieron su vinculación con la península ibérica (Pächt y Alexander, 1966, p. 70, ficha 888, pl. LXVI)¹. Años después, Elizabeth So-

¹ Esta duda todavía perdura en el momento de describir la encuadernación del volumen, como demuestra el estudio de Barker-Benfield (2020) y la ficha digitalizada de la institución oxoniense. Disponible en: <https://cutt.ly/oWF9yD6>



lopova mantenía la procedencia hispánica, aunque indicaba, con ciertas dudas, su adscripción a los territorios meridionales (Solopova, 2013, pp. 629-633). Por nuestra parte, en un artículo reciente incluimos este ejemplar dentro de la producción artística del Reino de Valencia del tercer cuarto del siglo xv y efectuamos una breve mención a la magnífica representación del rey David (fol. 182v), sobre la que nos detendremos más adelante (Planas, 2020, p. 15; Planas, en prensa).

El objetivo de este estudio es analizar en profundidad este salterio, inédito para los historiadores del arte hispánico, que ha permanecido silenciado entre los fondos de la biblioteca fundada por sir Thomas Bodley en 1602².

El manuscrito se compone de 1+184 folios de pergamino³. La foliación es consecutiva hasta el folio 140, pero más allá existen cambios que sugieren la ausencia de cuadernos, alteraciones que continúan en otras partes del manuscrito⁴. Estas modificaciones demuestran que el códice tuvo en origen una organización textual diferente a la actual (Madan, 1897, p. 342, n.º 19261; Frere, p. 65, n.º 187). La desaparición de algunos de sus folios repercutió en el programa iconográfico: en 1897 se contabilizaron cinco ilustraciones, de las que solo se han conservado dos (Madan, 1897, p. 342, n.º 19261). La totalidad de los folios fueron recortados con el objetivo de adaptarlos a las dimensiones de la encuadernación actual (116 mm x 80 mm). Coexisten dos numeraciones paralelas: la original en números romanos copiada en la zona superior del folio, con una tinta de color carmín y otra posterior rotulada en lápiz con cifras arábigas (Anexo I).

El calendario contiene conmemoraciones habituales de la orden cartuja, que en algunos casos coinciden con festividades de la Corona de Aragón. Destacan San Vicente mártir de Zaragoza (22-I); la Invención de la Santa Cruz (3-V) y

² El manuscrito procede de la biblioteca de Matteo Luigi Canonici de Venecia (1727-1806?). Este ejemplar fue adquirido en 1817 por Giovanni Perissinotti, sobrino de Canonici (Solopova, 2013, p. 632).

³ Tamaño de los folios: 111 x 75 mm.

⁴ A partir del folio 141 se aprecia un notable cambio con respecto a la concepción del códice, modificación que se manifiesta a través de la caligrafía. Solopova (2013, pp. 629-631) identifica tres partes diferenciadas copiadas por tres manos diferentes.



la Exaltación de la Santa Cruz (14-IX); Santa Tecla (23-IX) y Santa Fe (6-X)⁵. La presencia de Santo Domingo de Guzmán (5-VIII) y de San Francisco de Asís (4-X) se justifica por el peso específico adquirido por estas dos órdenes religiosas en el contexto religioso tardomedieval. Santa Eulalia de Mérida (10-XII) pertenece al conjunto de santos de raigambre hispana caligrafiados en el calendario. Este elenco hagiográfico incluye a Jerónimo (30-IX), doctor de la Iglesia, santo de culto universal, asociado con la vida eremítica, reverenciado desde antiguo por los monjes cartujos. Finalmente, destacan los santos propios de la orden: San Hugo, cofundador de la cartuja, junto a San Bruno y obispo de Grenoble (1-IV) y San Hugo de Avalon, obispo de Lincoln, del que también se conmemora el traslado de sus reliquias (17-XI; 8- XI)⁶. Una ausencia relevante es la festividad de San Vicente Ferrer, dominico canonizado por el papa valenciano Calixto III en 1455, dato que no condiciona la fecha de realización de este manuscrito, porque tampoco se consigna en un misal procedente de la cartuja de Valdecríst (Castellón de la Plana, Archivo Municipal), caligrafiado a principios del siglo xv con adiciones posteriores (Sánchez Almela, 1985, pp. 669-686).

Sigue el salterio-ferial, contenido textual que reúne los salmos en torno a las siete ferias hebdomadarias, conforme a la organización impuesta por la Biblia. Este salterio monástico, de uso privado, distribuye los salmos en dos categorías: los que se agrupan siguiendo los criterios de la orden cartuja y los que se atribuyen a San Jerónimo. La lectura de los salmos era imprescindible en todas las comunidades monásticas medievales y la Regla de San Benito obligaba a recitar los ciento cincuenta salmos a lo largo de la semana. San Bruno afirmaba en el proemio a su *Comentario de los Salmos* que estos debían conducir a la contemplación de Cristo. Por este motivo, el fundador de la Cartuja ha sido llamado “elocuentísimo en el Salterio y demás ciencias” (Saint Bruno, 1891;

⁵ El culto a Santa Fe se mantenía en el monasterio benedictino de San Cugat del Vallés, cenobio que atesoraba parte de sus reliquias, como verifica el calendario del denominado *Misal de San Cugat* (Barcelona, A. C. A., ms. 14, c. 1402; Planas, 1991, p. 270).

⁶ La primera mención corresponde a la conmemoración del santo, canonizado en 1220 por el Papa Honorio III, y la segunda a la traslación de sus reliquias en 1280, con la finalidad de ser depositadas en el transepto nororiental de la catedral de Lincoln, construida gracias a su iniciativa (Moustier-Nourlier, 1957, pp. 151-161).



Gourdel, p. 8-9). El protagonismo adquirido por los salmos y su lectura hizo que, a finales de la Edad Media, los salterios se especializaran reflejando usos locales y prácticas particulares.

Los salmos adecuados a la orden de la cartuja contienen dos nocturnos de *Maitines*, característicos de la liturgia oficiada en común por los miembros de esta comunidad religiosa a altas horas de la madrugada. El salterio de San Jerónimo es una especie de salterio abreviado, formado por un conjunto de versículos extraídos de diferentes salmos davídicos, sin orden ni unión aparente, entonado por personas que no tenían tiempo de recitar los ciento cincuenta salmos. El salterio jerónimo no se inscribe dentro de la categoría de los manuscritos litúrgicos (Leroquais, 1940-1941, XIII, LXII)⁷.

Al salterio ferial sucede una serie de fragmentos poéticos que expresan actos de acción de gracias, extraídos del Antiguo o del Nuevo Testamento, denominados *Cantica*, si bien prevalecen los veterotestamentarios. Su situación al final del libro de los salmos remonta al *Alexandrinus* del siglo v. Por lo que se refiere al caso analizado, la serie comienza con un texto extraído del libro del Éxodo (XV, 1-20; fol. 142r). La ausencia de los fragmentos precedentes: *Confitebor, tibi, Domine, quoniam iratus es...* (Is, XII); *Ego dixi: In dimidio dierum meorum* (Is, XXXVIII, 10-21) y *Exultavit cor meum in Domino...* (I, Sam. II, I-II) coincide, en buena medida, con la desaparición de los folios situados entre los actuales 140 y 141 (Leroquais, 1940-1941, LV).

La idiosincrasia de los textos conservados, así como las dimensiones del manuscrito, lo convierten en un volumen transportable, susceptible de ser utilizado por el monje cartujo en cualquier lugar y situación; por ejemplo, entre las dependencias del monasterio o durante un desplazamiento. Los estatutos de la cartuja obligaban al prior a asistir al capítulo general, y a los visitantes a realizar su tarea pastoral, sin contar con otras circunstancias especiales en las que un padre se podía ausentar del coro. Estas eventualidades excepcionales o periódicas requerían la manufactura de manuscritos de pequeño tamaño,

⁷ El salterio abreviado de San Jerónimo fue copiado en las denominadas, no sin controversia, *Horas Atalaya* (Philadelphia Museum of Art, ms. 45-65-17, fols. 330r-353v) que, a nuestro juicio, se vinculan con la Corona de Aragón. Disponible en: <http://bibliophilly.library.upenn.edu/?search=atalaya> (Docampo, en prensa; Planas, en prensa b).



fáciles de transportar, a fin de que el religioso cumpliera con sus obligaciones espirituales.

2. LAS LETRAS CAPITALES

El conjunto de salmos y nocturnos que articulan el contenido textual del salterio oxoniense quedan jerarquizados visualmente por iniciales polícromas. La serie comienza con una monumental letra capital “B”, inicio de las palabras *Beatus vir* y del primer versículo del salmo n.º 1 (fol. 7r; Helsinger, 1971, pp. 161-176; Bütter, 2004, pp. 1-106; figura 1). Los trazos de la consonante se perfilan por medio de carnosas hojas de acanto de color azul intenso, cromatismo contrapuesto al tono granate del envés de estos elementos vegetales. Uno de los motivos ornamentales más singulares es la abigarrada decoración de filigranas, realizada con tinta dorada y toques puntuales de color azul, extendida sobre la superficie bidimensional del folio, dejando libre el espacio destinado a la reducida caja de escritura. Por encima de esta estructura decorativa se disponen aves de vistoso plumaje, en particular pavos reales y flores de pétalos polícromos. El resultado final genera un efecto preciosista, casi de orfebre, inherente a la decoración del libro miniado valenciano del tercer cuarto del siglo xv. Este ornamento, que recuerda al arabesco, rodea a la Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana en el *Libro de Horas de doña Violante* (col. particular, fol. 252v; figura 2) y se reproduce en las Horas de la Virgen (fol. 58r) de un libro de horas de origen valenciano al uso de Roma, inconcluso y mutilado (Madrid, BNE, VITR/24/6; figura 3)⁸.

La labor de filigranas descrita tiene réplica, con ligeras variantes, en otros folios del manuscrito (fols. 27r, 47r, 52v, 65r, 71r, 79r, 93r, 102v, 105r y 123r). Dentro de este subgrupo destaca la inicial que inaugura la segunda feria al uso

⁸ La documentación exhumada concerniente al antiguo del Reino de Valencia informa sobre la presencia de miniaturistas especializados en estas labores ornamentales, como sería el caso de Francesc Çamayso, pintor, quien el día 30 de septiembre de 1443 firmó un ápoça de quince sueldos por pintar “...diverses fullatges en lo daurat que.s stat fet en les liseres de les cartes de un Salteri o Laudatori del revent mestre Francesch Eximenez” (Villalba, 1964, pp. 238-239, n.º 63).



cartujo (fol. 32v; figura 4). La letra “E”, del verbo *Exultate*, adquiere un carácter tridimensional aplicado en la iluminación del libro medieval de la Corona de Aragón desde los albores del gótico Internacional (Planas, 1991b, pp. 72-84). Los márgenes del folio exhiben un conjunto de aves, entre las que se reconoce un pavo real, un exótico loro de verde plumaje y dos ánades situados en el *bas-de-page*. Los cuerpos de estos animales fueron seccionados a fin de ajustar los folios a las dimensiones impuestas por unas cubiertas posteriores a la original⁹.

El modelo de decoración descrito, arraigado en las artes figurativas valencianas, convive con repertorios florales, que son una interpretación reductiva de los diseños elaborados por grabadores alemanes de la talla del Maestro de la Pasión de Berlín¹⁰. La presencia de estos elementos de gusto nórdico no resulta extraña, y más si recordamos que coexistieron con la influencia del Maestro de las Cartas de Juego, un artista anónimo oriundo de la zona sudoccidental del Imperio, cuyos modelos se expandieron en un área de influencia comprendida entre los Países Bajos y el curso del Rin (Wolff, 1982, pp. 587-600; Alexander, 1992). Las aportaciones de estos artistas se introdujeron en la península ibérica por medio de grabados, de los que existe un ejemplo significativo en la ornamentación del *Libro de Horas Alfonso* (Roma, Biblioteca dell’Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, 55.K.13, Cors. 1095) (c. 1450-1455) iluminado para Alfonso de Borja, obispo de Valencia y cardenal, consejero del rey de Aragón y futuro papa Calixto III (Manzari, 2012, pp. 203-224; Planas, 2020, pp. 95-108).

Concluye este sucinto apartado con una mención a la hermosa letra “A” que encabeza el salmo 149 (fol. 123r). La vocal, diseñada sobre un fondo afligranado realizado con tinta dorada, muestra unos trazos dúctiles, revestidos con hojas de acanto, entre los que habitan un pavo real y una perdiz. La aparición de estas aves remite a series ornamentales integradas por animales, presentes en la ilustración del libro catalán desde la introducción del lenguaje figurativo del denominado italogótico.

⁹ La encuadernación actual se data entre los siglos XVI y XVII. Disponible en: <https://cutt.ly/oWF9yD6>

¹⁰ Los modelos de estos grabadores fueron reproducidos en numerosas copias, que se transmitieron de forma simultánea en diferentes partes de Europa (Marrow, 1978, pp. 590-633; Backhouse, 1985, pp. 72-73).



Otro modelo de iniciales (fols. 22r, 58r y 96r) tiene como denominador común la reproducción de una tipología de letra capital, inspirada en repertorios utilizados desde antiguo en manuscritos iluminados catalanes. Los trazos de las letras de color azul se diseñaron sobre una superficie de pan de oro bruñido, y se decoraron con ligeros toques de pintura blanca que tratan de evocar cierta sensación de volumetría. El campo de la inicial incluye un elemento en losange que fragmenta en dos partes el espacio representativo.

De los cuatro lados del rombo surgen hojas lanceoladas, similares al laurel que, a modo de ramillete, se expanden hacia el exterior, del mismo modo que otras lo hacen desde el punto central de la figura geométrica. Alrededor de estas iniciales gravitan pequeños círculos dorados, tradicionales en el contexto figurativo descrito, que finalizan en largas líneas filiformes paralelas similares, por su aspecto liviano, a determinados plumajes. Este tipo de ornamentación decora un salterio-libro de horas ligeramente anterior en el tiempo analizado (Nueva York, Hispanic Society of America, ms. HC: 392/296, fol. 203r, c. 1430-1450). El códice neoyorquino, a partir del folio 210r contiene oraciones y rúbricas en catalán, una de ellas dedicada “al angel custodi” (fol. 213r)¹¹.

La representación de un rostro humano en el vástago de la letra “I”, correspondiente al primer versículo del salmo 85 (fol. 83v; figura 5), atestigua la proyección en el tiempo de una temática antropomorfa que introduce un elemento transgresor en el discurso figurativo del manuscrito. Los orígenes de estos seres fabulosos se remontan a la época clásica, si bien fueron puestos en boga durante los siglos medievales. Estos rostros insertos entre la vegetación emergen por primera vez en el *Libro de Horas de la reina María de Navarra* (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, cod. Lat. I, 104 =12640) joven esposa del rey Pedro IV el Ceremonioso (Alcoy, 1989, pp. 77-93). El libro de horas, decorado por el artista barcelonés Ferrer Bassa y su taller, alrededor de los años 1340-1341, es deudor del lenguaje artístico creado en la Toscana, que fue trasladado a Aviñón por artistas italianos desplazados hasta la ciudad papal, a la sazón núcleo artístico de primer orden.

¹¹ Este manuscrito procede de la biblioteca de Feliciano Ramírez de Avellano, marqués de la Fuensanta del Valle, según consta en un *exlibris* con sus armas, situado en la guarda anterior del manuscrito.



Por último, se observa un reducido número de iniciales (fols. 40r, 67r, 85v y 109v) que comparten, en líneas generales, algunos de los elementos descritos en el conjunto anterior: base formada por pan de oro, trazos de las letras originados por hojas de acanto de color azul con envés de color rosa o viceversa y pequeños circulitos dorados dispersos a su alrededor (figura 6). La particularidad más notable se percibe en el campo de la inicial, ocupado por tallos vegetales entrelazados, que culminan en bulbos u otros modelos florales, de tonos alternos azul, rojo y verde. Esta decoración establece analogías con un salterio ferial (Nueva York, Hispanic Society of America, ms. HC: 397/398) y con un salterio-libro de horas, custodiado en la misma entidad neoyorquina (ms. HC: 392/296), probablemente iluminados en Valencia (c. 1430-1450).

3. EL COMPLEMENTO FIGURATIVO

El salterio cartujo (Oxford, Bodleian Library, Canon. Liturg., ms. 114, 19261) posee un restringido programa iconográfico integrado por dos ilustraciones. La primera corresponde a la representación de un obispo (fol. 141v), imagen que, en el contexto analizado cabría la posibilidad de asociarla con un santo perteneciente a la orden de la cartuja, pero la ausencia del preceptivo hábito blanco, presente en las representaciones figurativas medievales realizadas en el reino de Valencia, descarta este planteamiento (Catalá, 2005-2006, pp. 57-71; figura 7). El obispo permanece sentado en una cátedra de madera torneada, de elevado respaldo, cuyo reposabrazos se decora con representaciones no exentas de contenido alegórico¹². Viste ornamentos episcopales, y sobre su cabeza destaca la mitra rodeada por un nimbo dorado. La suntuosa capa pluvial, sujeta

¹² Este ejemplo de mueble solemne se había representado con anterioridad en la pintura sobre tabla. Por lo que se refiere a la disciplina exclusiva del libro miniado, traemos a colación los *Privilegios de la Cartuja de Valldecris* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 947, fol. 1r, 1404), el *Rollo genealógico de los condes de Barcelona y reyes de Aragón* (Biblioteca del monasterio de Santa María de Poblet, c. 1400) y el *Breviario del rey Martín el Humano* (París, BnF, ms. Rothschild 2529, fols. 104v, 180v, 294r y 306v, c. 1400), entre otros manuscritos adscritos a la producción artística de la primera generación del gótico internacional (Serra, 1997, pp. 43-94; Planas, 2009, pp. 72, 84, 103 y 105).



con un broche y bordada con espolines de oro, cubre la dalmática de color azul, bajo cuyo borde inferior asoma el alba. Las manos del prelado, cubiertas con guantes litúrgicos, sostienen un báculo y un libro cerrado. Tras él, un zócalo de piedra compuesto por arcos conopiales de bella factura se antepone a un fondo de retícula¹³. Esta decoración, basada en figuras geométricas, habitual en las composiciones miniadas de la Corona de Aragón desde finales del siglo XIV, es un recurso compositivo que pervivió de forma inercial hasta el último cuarto del siglo XV¹⁴. La ilustración queda enmarcada por un filete dorado de perfil rectangular, interrumpido en los puntos medios laterales y en los cuatro extremos del rectángulo por pequeños círculos. A partir de estos elementos geométricos surgen hojas de acanto que se prolongan a través del espacio marginal del folio, ámbito bidimensional ocupado por una trama vegetal formada por hojas de hiedra y botones dorados, propios de la decoración del libro miniado valenciano del segundo cuarto del siglo XV¹⁵. Las alteraciones perceptibles en torno a esta parte del manuscrito plantean la posibilidad de que esta imagen, representada en un bifolio independiente al *corpus* textual del salterio, sea anterior en el tiempo al resto de ilustraciones.

La imagen del prelado corresponde a San Martín obispo de Tours, santo confesor bajo cuya advocación se había puesto la primitiva iglesia de la cartuja de Valldecrist, a instancias de su promotor el duque de Montblanc, señor de Segorbe, duque de Jérica y posterior rey Martín I de Aragón¹⁶. La

¹³ Este recurso compositivo es análogo al utilizado en la tabla central del retablo de San Valero, procedente de la capilla puesta bajo la misma advocación en el claustro de la catedral de Segorbe, conservado en la parroquia de la Purísima Concepción de la Vall de Almonacid (Castellón de la Plana), obra de Jaume Mateu (c. 1437) (José, 2001, pp. 304-307, n.º 29).

¹⁴ Los *Capítols de la confraria del gloriós sent Ieronim* de la ciudad de Valencia (Nueva York, Hispanic Society of America, HC: NS1/814, c. 1483-1490) se ilustran con una representación de San Jerónimo, patrón de la congregación, recortada sobre un fondo de estas características (fol. 1r; Faulhaber, 1983, pp. 374-376, n.º 388).

¹⁵ Uno de los testimonios más significativos es el *Salterio-Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo* (Londres, British Library, Add. ms. 28962). En concreto, hacemos referencia a las escenas correspondientes a la segunda campaña de ilustraciones elaboradas por el taller de Leonardo Crespí entre 1439-1443 (Planas, 2014, pp. 65-102).

¹⁶ El monasterio fue fundado en 1385. El rey Martín el Humano escogió un fértil terreno, regado con abundantes fuentes de agua, situado cerca de Altura, localidad próxima a Segorbe

lectura iconográfica queda ratificada merced a la comparación con otras obras artísticas relacionadas con este cenobio, que reproducen esta imagen en un ámbito devocional específico. San Martín, en calidad de obispo de Tours, se identifica en un tapiz (1387-1406), costado por este monarca y su esposa María de Luna, procedente con toda probabilidad de la cartuja de Valldecríst (figura 8)¹⁷. Este tejido, que asume una de las corrientes naturalistas vigentes en las artes plásticas de principios del siglo xv en la Corona de Aragón, ubica en el centro de la composición a San Juan Bautista, por su condición de patrón de la orden de la cartuja y ejemplo de vida ascética, bajo cuya advocación y la de la Nuestra Señora de los Ángeles se había puesto la iglesia mayor del conjunto monástico (Apuntamientos, 1946, p. 173). A la derecha se reconoce a San Hugo de Lincoln, mientras que a la izquierda lo hace *pendant*, San Martín, vestido con indumentaria pontifical, de características similares al santo prelado, representado en el salterio cartujo de Oxford (Bodleian Library, ms. 114, fol. 141v, 19261).

El santo oriundo de Panonia figura en la calle lateral izquierda del *Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles y de la Eucaristía* (Segorbe, Museo Catedralicio, mediados del siglo xv), situado frente a San Hugo de Lincoln e integrado entre los fragmentos pictóricos atribuidos a Joan Reixach, originarios del monasterio de Valldecríst (Catalá; Vilaplana, 1990, pp. 389-394; Gómez, 2001a, pp. 222-225; Gómez, 2001b, pp. 326-327)¹⁸. El retablo de San Martín, procedente del antiguo beaterio de San Martín de Segorbe (Segorbe, Museo Catedralicio), obra de Joan Reixach (c. 1447) personifica en la tabla central y en el resto de las escenas, que narran diferentes episodios de su relato

porque, según la tradición, mantenía ciertas semejanzas con el valle de Josafat (Trenchs, 1979, pp. 1-11; Webster 2003, pp. 341-360). El antropónimo del monarca y de su hijo Martín el Joven no era habitual entre los miembros de la dinastía regia. Probablemente, es fruto de la devoción profesada por su madre, la reina Leonor de Sicilia, hacia el santo obispo de Tours.

¹⁷ El tapiz o altar-frontal formó parte de la colección Guilhou. El encargo de un relicario con la cabeza de San Martín, efectuado por el platero valenciano Bartomeu Coscollà, presupone que el destino de esta pieza de orfebrería sería Valldecríst (Serra y Miquel, 2009, pp. 74, 77-78).

¹⁸ Este controvertido retablo ha generado nuevas interpretaciones en Borja (Montolio, 2011, pp. 13-38).



hagiográfico, al santo ataviado con la misma indumentaria pontifical que luce en el salterio oxoniense (Bodleian Library, ms. 114, fol. 141v)¹⁹.

El deterioro sufrido por esta imagen en la zona del rostro es un obstáculo que, si bien no es insalvable, dificulta la realización de un análisis estilístico preciso. Pese a este inconveniente, consideramos que esta ilustración es producto de los pinceles de un miniaturista valenciano anónimo de notable categoría artística, coetáneo a Leonardo Crespí y a su taller. La documentación exhumada informa sobre la presencia de un conjunto de artistas, activos durante el segundo cuarto del siglo xv, de los que existe la posibilidad de reconstruir determinadas vivencias personales y profesionales, de los que no se ha conservado obra alguna, por lo que resulta un tanto temerario relacionar a cualquiera de los nombres conocidos con el artífice del salterio cartujo²⁰.

La magnífica imagen del rey David (fol. 182v) fue ejecutada en un bifolio independiente, colocado de forma ilógica en la parte final del códice, pormenor que plantea serias dudas con respecto a que este fuera el emplazamiento original, porque el rey de Israel, hipotético autor de los salmos, siempre se sitúa al frente de esta recolección de cánticos hebreos (figura 9). El folio, del mismo modo que el resto del salterio, fue recortado con el propósito de acoplarlo a las nuevas necesidades codicológicas, suscitadas con motivo de una encuadernación posterior.

El monarca de Israel descansa en un áspero paisaje rocoso, mientras pulsa las cuerdas de un salterio. La expresión de una de sus manos exterioriza el asombro que siente ante la aparición divina, manifiesta desde lo alto. El rostro del monarca israelita se rodea con una espesa barba y su cabeza ciñe una corona rematada con florones, bajo la que se adivina un nimbo poligonal, propio

¹⁹ La historiografía ha considerado que este retablo procede de la iglesia de San Martín de la cartuja de Valldecrist, pero investigaciones más recientes han modificado esta filiación (Montolío, 2019, pp. 71-85).

²⁰ Entre estos miniaturistas acreditados por la documentación constan Pedro Crespí, posible hermano de Leonardo Crespí; Pere Domínguez, artífice que elaboró un libro de horas a instancias de Alfonso el Magnánimo para un preso que estaba encarcelado en el castillo de Játiva, al que un documento del año 1459 denomina “alias Adzuara”; o Simón Llobregat, artista que en su testamento nombró tutor de sus herederos a Andreu García, presbítero beneficiado de la catedral de Valencia estrechamente ligado al mundo artístico valenciano (Villalba, 1964, pp. 51 y 87; Cerveró, 1965, pp. 25-26; Ferré, 1999, pp. 419-426; Ramón, 2005, pp. 345-348).



de los personajes del Antiguo Testamento. La composición elaborada con la exigente técnica de la grisalla es un notable exponente de la elevada calidad estética asumida por los miniaturistas valencianos de esta etapa, receptores de las innovaciones artísticas creadas en los Países Bajos del sur (Planas, 2020, pp. 95-102). El exquisito tratamiento de los volúmenes, evocados mediante la aplicación del *color lapidum* y los contrastes generados por la incidencia de la luz, que dan como resultado una amplia gama de grises, son una muestra del elevado nivel de ejecución²¹.

Esta figura, tratada con una concepción casi escultórica de las formas, se sitúa en un paraje yermo evocado sucintamente por formaciones rocosas de color ocre, tonalidad cromática que sintoniza con la caja de resonancia del salterio y con la corona de rey de Israel. La figura del rey David destaca por el carácter monumental y el tono solemne adoptado, reticente a la concesión de detalles anecdóticos. Las formas de representación descritas no descartan referencias concretas al contenido y a la visión de la grisalla que podían percibir los espectadores coetáneos.

La exquisita figura del rey David, prácticamente exenta de color, contrasta con la decoración marginal, afin a las fórmulas representativas empleadas por los códices iluminados en el Reino de Valencia durante este periodo. La antítesis mantenida entre la figura *de noir et de blanc* y el cromatismo de los márgenes del folio recuerdan conceptualmente al ciclo de imágenes que ilustran el *Salterio de Jean de Berry* (París, BnF, ms. fr. 13091), obra de André Beauneveu y su taller para Jean de Francia, duque de Berry (Borchert, 2009, pp. 25-29). La decoración marginal está integrada por hojas de acanto que forman ondulados roleos, revestidos con un intenso color azul cobalto y granate, a las que se añaden otras elaboradas con superficies de pan de oro. Su presencia queda manifiesta en tres de los cuatro ángulos del rectángulo que enmarca la imagen del rey David.

Estos elementos vegetales se yuxtaponen a un entramado de densas hojas de hiedra y circulitos dorados, habitado por dos ingrátidos pavos reales de vistoso plumaje, análogos a los reproducidos en otras partes del manuscrito. La zona superior del folio se decora con una formación floral similar a la

²¹ Una mirada atenta permite reconocer restos de color azul en torno a la figura del rey David, quizás atisbos de un fondo desaparecido.



representada en los folios 27r, 71r y 79r, mientras el *bas-de-page* exhibe un motivo ornamental de inspiración geométrica con entrelazos²². La dicotomía existente entre la excelente imagen del rey de Israel y la decoración marginal pone de manifiesto que esta última es producto de los pinceles de un miniaturista efectista, pero menos aventajado.

El rey de Israel asume la imagen tradicional reproducida en los salterios y libros de horas medievales, donde se le muestra tañendo instrumentos musicales, objetos que se invisten con una significación alegórica por su pertenencia a la música sacra; aunque en ocasiones se opta por narrar la penitencia de David, consecuencia de los pecados perpetrados a lo largo de su vida, en especial el adulterio con Betsabé y el posterior asesinato de Urías. Junto a estos ciclos conviven otros más excepcionales, independientes a las ideas expresadas en el texto, de los que advertimos ejemplos en Cataluña y en el Reino de Valencia, a través de obras de la envergadura del *Libro de Horas de la reina María de Navarra* (Venecia, Bibl. Nazionale Marciana, cod. Lat. I, 104 (=12640), fols. 259r-266r) y del *Salterio-Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo* (Londres, British Library, Add. ms. 28962, fol. 346v).

La ejecución de esta imagen en grisalla evidencia el uso de una técnica exquisita, conocida a través de obras emparentadas con el mundo flamenco, de la que hay escasos testimonios en los manuscritos de la Corona de Aragón. A título de ejemplo recordamos la imagen de San Jerónimo (fol. 16r) y una *Imago Pietatis* (fol. 166v), agregados al *Libro de Horas de Estocolmo* (Stoc-kholm, Nationalmuseum ms. B 1792, c. 1400). A esta nómina hay que añadir las representaciones de un libro de horas, destinado a una dama barcelonesa (Barcelona, Patrimoni artístic Fundació “La Caixa”, finales del siglo xv), realizadas en grisalla con toques a la aguada de color azul y tinta dorada (Planas, en prensa a)²³.

²² Existe un motivo ornamental de características similares en un *Libro de Horas al uso de Roma* (La Haya, Koninklijke Bibliotheek 135 J55, fol. 14r), en el *Libro de Horas del marqués de Dos Aguas* (Palma de Mallorca, Fundación Bartolomé March, ms. 103-VI-3, fol. 14v), en el *Libro de Horas al uso de Roma* (Madrid, BNE, VITR/24/6 fol.1r) y en el *Libro de Horas de Doña Violante* (colección particular, fol. 253r).

²³ El *Rollo genealógico de los Reyes de Aragón y Condes de Barcelona* (Poblet, Biblioteca del Monasterio) (c. 1409) se había iluminado con la misma técnica. La documentación notifica que este tipo de rollos genealógicos fueron utilizados en el Compromiso de Caspe (1412).



4. ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA PROCEDENCIA DEL MANUSCRITO

El contenido textual del salterio demuestra que este códice perteneció a un religioso cartujo valenciano de mediados del siglo xv. Por esas fechas existían en el Reino de Valencia tres monasterios pertenecientes a esta orden religiosa: el más antiguo *Porta Coeli* o Portaceli, instaurado el día 5 de septiembre de 1272; la fundación regia de la cartuja de Valldecríst, creada en 1385, y la Anunciación de María Santísima o *Anunciata*, establecimiento efímero con una breve existencia que apenas duró entre los años 1442 y 1445 (Ferrer, 2010, p. 118). En suma, solo los monasterios de *Porta Coeli* y Valldecríst sustentaron una política de promoción de obras artísticas proyectadas en el tiempo, creaciones artísticas que en la actualidad están dispersas en diferentes instituciones españolas y extranjeras.

Otra cuestión es dilucidar si en estas comunidades existieron *scriptoria* aptos para desempeñar las tareas artísticas requeridas para elaborar códices de lujo²⁴. Si bien es cierto que tanto a la cartuja de *Porta Coeli* como a la de Valldecríst se adscriben manuscritos iluminados desde los albores del siglo xv, no hay argumentos sólidos que permitan considerar a estos monasterios lugares de producción de suntuosos manuscritos²⁵. Y más, si se tiene en cuenta que la cartuja del Alto Palancia se instaló en un paraje cercano a Altura y Segorbe,

Con el fin de analizar el derecho y justicia de los pretendientes por razón de parentesco, se pintaron nueve pergaminos grandes asentados en tablas, y en cada uno de ellos estaba pintado un árbol con la genealogía y sucesiones de los reyes de Aragón con sus figuras y nombres (Vivas, 1775, pp. 103-104).

²⁴ La vida del monje cartujo se efectuaba en la soledad de la celda, y esa es la razón fundamental por la que los monasterios de esta orden no contemplaron la existencia de espacios dedicados a *scriptorium*. El capítulo XVIII de las *Consuetudines Cartusiae*, cuando describe los utensilios existentes en la celda, clasifica los que en otros centros monásticos estaban en el escritorio (*Collectanus*, 2009, p. 17).

²⁵ Años atrás relacionamos con la cartuja de Portaceli un ejemplar bíblico (Nueva York, Hispanic Society of America, ms. HC 397/344), posible donación del papa Benedicto XIII a Bonifacio Ferrer durante el desplazamiento realizado al Reino de Valencia hacia 1410. La Biblia sacra no fue el único códice regalado a Bonifacio Ferrer: el General de la Orden de la Cartuja le donó en 1402 un Diurnal de reducido tamaño, depositado en el armario de la sacristía que contenía las reliquias (Le Coulteux, 1890, p. 126; Civera, s. XVIII, fol. 7; Planas, 1995, pp. 287-294; Fuster, 2012, pp. 193-197).



localidades que documentan el establecimiento de miniaturistas desde finales del siglo XIV²⁶. Tampoco se debe desdeñar el papel desempeñado por la catedral de Segorbe en el proceso de creación de manuscritos iluminados. Sin embargo, la ausencia de noticias explícitas y la proximidad geográfica con la ciudad de Valencia, notable polo de atracción y creación artística, son factores que condicionan cualquier juicio taxativo al respecto²⁷.

La interpretación del somero programa figurativo desplegado en el salterio cartujo (Oxford, Bodleian Library, ms. 114, 19261) protagonizado por San Martín de Tours y el rey David, debido a la especificidad del contexto político-religioso que lo generó, pudo estar destinado a un integrante de la comunidad monástica de Valldecris, hipótesis plausible pese a la fragilidad de los datos aportados. La incorporación del salterio abreviado de San Jerónimo, plegaria que incide en un tipo de recitación extralitúrgica por parte de su promotor, subraya el uso privado de esta lectura piadosa²⁸.

El elevado nivel de ejecución de la imagen del rey David (fol. 182v) es equiparable a la escena que ilustra la *Colectánea de la cartuja de Vall de Cristo* (Valencia, Biblioteca Valenciana, ms. 688, fol. 1r; figura 10). Este interesante manuscrito fue caligrafiado por Nadal Yvanyes, monje profeso de Valldecris, cenobio en el que permaneció recluido hasta el momento de su muerte, acaecida

²⁶ A este periodo corresponden los *Privilegios del monasterio de Valldecris* (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, ms. 947, c. 1404) y el *Documento de confirmación de Privilegios del Monasterio de la Vall de Crist* (Segorbe, Archivo Capitular, ms. I-4) validados el día 10 de abril de 1405. Resulta complejo decantarse sobre el origen del artista que realizó las imágenes de los monarcas representados, pero no debemos olvidar que, en Segorbe y Altura, poblaciones próximas a la cartuja, residían miniaturistas recordados por la documentación (Madurell, 1967, p. 156, doc. 10; Gimeno, 1985, pp. 503-554; Ramón, 2002; Sánchez, 2001, pp. 258-259; Planas, 2012, pp. 196-199). La consulta de un libro de contabilidad (Madrid, Archivo Histórico Nacional, núm. 7 Libre de Priors, 30 de mayo 1449-31 de diciembre 1458) prueba que, al menos en una ocasión, consta el pago de determinadas cantidades económicas a diferentes miniaturistas asentados en la localidad de Altura (Collectanus, 2009, p. 36).

²⁷ Domingo Pérez, documentado en Valencia entre los meses de febrero y julio de 1438, mantuvo contactos constantes con la catedral de Segorbe, si bien ajenos al encargo artístico (Ramón, 2007, p. 159).

²⁸ La cartuja contaba con un claustro menor, puesto bajo esta advocación, hacia el que versaban las principales dependencias monásticas: el aula capitular, el refectorio comunicado con la cocina y varias capillas (Delicado y Alejos, 2004, p. 101).



en 1464, según corrobora el obituario de esa cartuja. El colofón (fol. 238v) indica que la labor de escritura fue llevada a cabo en la cartuja de *Scala Dei*:

Ego frater Natalis Yvanyes monachus professus Vallis Iesuchristi, ordinis cartusiensis, inepi et perfecti istum Collectanum in domo Scale Dei et illo tunc eran ibi hospes et solvebam pensionem meam, ideo dictus collectanus est et erit Vallis Iesuchristi. Et perfecit dictum Collectanum in vigilia beate Lucie virginis, anno Domini M^oCCCCLIII^o²⁹.

La única escena que ilustra la *Colectánea de la cartuja de Vall de Cristo* (Valencia, Biblioteca Valenciana, ms. 688) abre el salterio (fol. 1r). El campo de la letra “B”, correspondiente al primer salmo, acoge al rey David, supuesto autor de los cánticos de origen hebreo. El anciano rey de Israel, de barba y cabellos blancos, tocado con una corona regia, une sus manos en actitud de plegaria invocando a la divinidad, inmerso en un paisaje de claras reminiscencias septentrionales. La elevada calidad estética de esta composición, así como la sutileza con la que el autor interpreta las propuestas artísticas del ducado de Borgoña, convierten a esta escena en un precedente directo del mismo tema representado en el *Libro de Horas y Officia varia de Alfonso V de Aragón* (Nápoles, Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III”, I B 55, fol. 55r, c. 1455-1456; Planas, 2020, pp. 96-97; figura 11).

²⁹ El desplazamiento de Nadal Yvanyes obedece a varias razones. La documentación indica que este monje de Valldecríst fue confinado en la cartuja de *Scala Dei* entre los días 13 de junio de 1449 y 5 de diciembre de 1455, con el fin de expiar alguna falta cometida. Pero junto a este motivo primordial debemos señalar que Valldecríst fue fundada con monjes procedentes del cenobio tarraconense de *Scala Dei*, a la sazón primera casa del país. La dependencia existente entre ambos cenobios obligaba al tarraconense a proveer a la filial con todos los textos necesarios para efectuar la liturgia cotidiana o el rezo contemplativo. La sujeción establecida con la casa matriz justifica la copia de la colectánea, manteniendo una tradición implantada desde los primeros tiempos de la fundación. Las necesidades litúrgicas habían obligado al rey Martín I de Aragón a solicitar desde Zaragoza, el día 20 de mayo de 1386, la adquisición de algunos libros litúrgicos en Aviñón para proveer al monasterio de Valldecríst. El monarca insta en el mismo instrumento al prior de San Pol de Mar, para que obtenga determinadas obras con el mismo fin (Rubió, 1908, pp. 340-342, doc. CCCLXXX; Collectanus, 2009, pp. 7 y 15; Barlés, 2010, pp. 135-152; Fuster, 2012, p. 181).



La ilustración de la *Colectánea de la cartuja de Vall de Cristo* (Valencia, Biblioteca Valenciana, ms. 688) y una serie de encargos efectuados a artistas de la categoría del denominado Maestro de la Porciúncula o Joan Reixach demuestran la importancia adquirida por la cartuja de Valldecríst en el proceso de asimilación de las fórmulas septentrionales. Este fenómeno no se comprende sin aquilatar el papel desempeñado por Andreu García, presbítero beneficiado de la catedral de Valencia. García, emparentado con algunos de los linajes más notables del Reino de Valencia, fue un hombre de cultura relacionado con la producción artística y los artistas más notables de este periodo que, por otra parte, estuvo estrechamente unido al monasterio de Valldecríst³⁰. En esta clausura promovió la construcción de dos capillas y ordenó recibir sepultura en el mismo cementerio donde yacía su madre, vestido con hábito cartujo³¹. Resulta como mínimo interesante destacar que un documento fechado en noviembre de 1449 atestigüe los contactos establecidos entre Nadal Yvanyes y Andreu García (Collectanus, 2009, p. 39).

La cuidada factura de la *Colectánea de la cartuja de Vall de Cristo* (Valencia, Biblioteca Valenciana, ms. 688) hace suponer que, una vez concluida la labor de caligrafiado en *Scala Dei*, sería trasladada al monasterio del Alto Palancia, con el objetivo de completar el aparato iconográfico. No parece factible que el manuscrito se iluminara en Valldecríst y, quizás de acuerdo con un procedimiento paralelo, que también se habría operado en el salterio cartujo de Oxford (Bodleian Library, ms. 114, 19261), sería trasladado al taller de un miniaturista, quien culminaría las tareas artísticas mediante la adición del programa figurativo y ornamental. Las similitudes estilísticas, mantenidas con códices iluminados en la ciudad del Turia, invitan a tener en consideración esta opción.

³⁰ Durante sus primeros años en Valencia, Andreu García puso en contacto a Joan Reixach con el pintor Gonçal Sarrià. García mantuvo con Gonçal Sarrià una relación que perduró hasta la muerte en la indigencia del pintor. El miniaturista Pere Bonora está presente en su testamento, del mismo modo que Simón Llobregat, en este caso haciendo referencia a los diversos modelos de pintura y ciertas imágenes de cobre, yeso y cera, que el presbítero e ideólogo tenía entre sus haberes (Ferre, 1999, pp. 419-426).

³¹ La capilla, puesta bajo la advocación de Santa María Egipcíaca, debería contener un retablo dedicado a san Andrés, santa Úrsula y santa María Egipcíaca (Ausseil, 1910, p. 54; Ferre, 1999, p. 421; Montero, 2013, p. 411).



La cartuja de Valdecrist tenía casa procura o casa-residencia en Valencia, sita en la calle de Serranos, eventualidad que podría haber facilitado esta actuación (Collectanus, 2009, p. 18, nota 49; Delicado y Alejos, 2004, p. 111). Además, Andreu García era procurador del *reverent don prior e monges de la gran cartoxa*, como advierte una anotación añadida en su testamento³², cargo que desempeñó durante veintitrés años, periodo dilatado de tiempo acreditable por la estrecha relación que le unió con Francesc Maresme, prior general desde 1437³³.

La premisa enunciada adquiere mayor consistencia cuando se analizan los manuscritos adscritos al monasterio de Portaceli, coetáneos al salterio de Oxford, de las características del *Misal de Juan de Palacia* (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 450), prior de la cartuja entre los años 1468 y 1479. El magnífico misal que despertó la admiración de Juan Bautista Civera, cronista que redactó *De Rebus Monasterii Porta Coeli*, fue iluminado por Juan Ceseres, artífice que contó entre su clientela con el obispo de Valencia y los canónigos de la misma sede catedralicia (Villalba, 1964, pp. 262, 265-255 n.^{os} 120 y 128; Fuster, 2012, pp. 199-200).

El traumático proceso de exclaustración al que fueron sometidas las cartujas valentinas provocó la dispersión de su patrimonio cultural (Vidal, 2010, pp. 71-78). Las fuentes documentales notifican que la cartuja de Valdecrist acumuló una nutrida biblioteca, conocida en parte gracias al inventario de bienes efectuado en Altura el día 3 de septiembre de 1835 por Vicente Montero, delegado por José Belda Asensi, director de finanzas, ante la presencia de Joaquín Sebastián, alcalde de dicha localidad, y Teodoro Ruiz, prior (Valencia, Arxiu del Regne de València, clero, sign. 4182, fols. 146-204). El documento, de acuerdo con la tónica habitual seguida por otros inventarios de estas características, no incide en la presencia de libros en la capilla de San Martín, de celdas de los monjes de coro o de hermanos conversos. Los registros informan sobre la librería común del monasterio y los objetos de culto de la Iglesia mayor, donde se localizaron

³² Arxiu de Protocols del Patriarca de València, Nota de Ambrós Alegret, núm. 1.118 (Ferre, 1999, p. 421).

³³ A la muerte de Andreu García los albaceas localizaron en el domicilio del presbítero grandes sumas de dinero y otros documentos relacionados con la administración de la Gran Cartuja (Montero, 2013, p. 413).



“ochenta y cinco libros de rito” cartujo, que hacen referencia a las necesidades espirituales de la comunidad (Collectanus, 2009, p. 14).

Los fondos del Archivo y Biblioteca de la cartuja de Valldecris pasaron al Archivo de la catedral de Segorbe, a la Biblioteca de Catalunya, al Archivo Histórico Nacional, al Archivo del Reino de Valencia y al Archivo-Biblioteca de la Cartuja de Portaceli, mientras que los libros impresos ingresaron en la Biblioteca del Instituto Provincial de Castellón y en colecciones privadas, casuística compleja que obstruye el seguimiento de la denominada fortuna de estos manuscritos (Delicado y Alejos, 2004, p. 111).

5. CONCLUSIONES

Para concluir, solo queda señalar la importancia artística del salterio cartujo custodiado en Oxford (Bodleian Library, Canon. Liturg., ms. 114, 19261) decorado con dos ilustraciones relevantes en el contexto artístico valenciano del siglo xv. La primera, dedicada a San Martín (fol. 141v), fue realizada por un miniaturista próximo al círculo de Leonardo Crespí, inmerso en el canto de cisne del gótico internacional levantino. La segunda corresponde al rey David (fol. 182v), imagen descontextualizada que trasluce el elevado nivel de ejecución asumido por el artista responsable de su realización, fiel reflejo de las influencias septentrionales que transitaban por el Reino de Valencia desde la cuarta década del siglo xv. La calidad artística de esta representación, equiparable a la *Colectánea de la cartuja de Vall de Cristo* (Valencia, Biblioteca Valenciana, ms. 688), más el sucinto programa iconográfico del salterio, donde cobra relevancia la figura del obispo de Tours, en sintonía con la principal advocación de la cartuja fundada por el rey Martín I de Aragón, hacen que la vinculación con Valldecris sea una hipótesis que, sin ser taxativa, parece definirse con relativa solidez. En el escenario descrito no es, ni mucho menos desdeñable, la sombra proyectada por Andreu García y sus relaciones con los artistas más relevantes de este periodo, y más si se admite que su poderosa personalidad fue una pieza clave en el panorama artístico valenciano de la época.



ANEXO I

El contenido textual es el siguiente:

- Fols. 1r-6v **Calendario**.
- Fols. 7r-140v **Salterio Ferial secundum beatum Jeronimum y secundum ordinem Cartusie**.
- Fol. 7r Salmo n.º 1
- Fol. 22r *Incipit fferia dominicalis*. Salmo 20.
- Fol. 27r *Feria ij secundum beatum Jeronimum*. Salmo 26.
- Fol. 32v *Feria ij secundum ordinem cartusie*. Salmo 32.
- Fol. *Secundum nocturnum*. Salmo 38.
- Fol. 47r *Incipit feria iij secundum ordinem Cartusie. in primo nocturno psalmus david*. Salmo 45.
- Fol. *In secundo nocturno*. Salmo 52.
- Fol. 58r *Incipit feria iiij secundum ordinem cartusie. in primo nocturno psalmus david*. Salmo 59.
- Fol. *Incipit secundum nocturnum*. Salmo 68.
- Fol. 67r *Incipit feria iiij secundum beatum jeronimum*. Salmo 69.
- Fol. 71r *Feria quinta secundum ordinem cartusie*. Salmo 73.
- Fol. 79r *Incipit secundum nocturnum secundum ordinem cartusie*. Salmo 79.
- Fol. 83v *Incipit fferia vi secundum ordinem cartusie*. Salmo 85.
- Fol. 85v *Incipit fferia vi secundum ordinem Cartusiae. in primo nocturno psalmus david*. Salmo 88.
- Fol. 93r *Incipit secundum nocturnum*. Salmo 95.
- Fol. 96r *Incipit feria vij secundum ordinem cartusie*. Salmo 101.
- Fol. 102v *Incipit secundum nocturnum*. Salmo 105.
- Fol. 105r *feria vj secundum beatum Ieronimi*. Salmo 106.
- Fol. 109v *psalmus david ad vespas*. Salmo 109.
- Fol. 123r *Incipit fferia vij secundum beatum ieronimum*. Salmo 119.
- Fol. 140v **Salmos penitenciales (líneas iniciales de los salmos y sus números)**.
- Fols. 142r-147r **Cánticos bíblicos semanales**.
- Fols. 147r-v **Himno de la Cruz**.



- Fols. 147v-149v **Credo de San Atanasio.**
- Fols. 150r-151r **Cánticos bíblicos semanales.**
- Fols. 151r-181v **Oficio de la Virgen, según Santa Brígida.**

BIBLIOGRAFÍA

- Alcoy, R. (1989). Rostres profans i marginalia. Qüestions d'enfocament. *D'Art*, 15, 77-93.
- Alexander, J. J. G. (1992). *Medieval Illuminators and their Methods of Work*. New Haven / London: Yale University Press.
- Apuntamientos recogidos por el P. M. Fr. Francisco Diago, O. P. para continuar los Anales del reyno de Valencia desde el rey Pedro III hasta Felipe II.* (1946) con un prólogo del Rvdo. P. Lect. Fr. J. M.^a Garganta, O. P. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana. Vol. II.
- Ausseil, R. (1910). *Notice historiques sur les chartreuses d'Espagne. 2^o volume. Vallis Christi, Majorque, Annontiation, St. Esprit,.. Anglaterre*, Ms.
- Backhouse, J. (1985). *Books of Hours*. London: The British Library.
- Barker-Benfield, B. C. (2020). *Bookbindings of Canonici manuscripts: a survey of early and non-standard bindings, mostly Italian in the Canonici collection of the Bodleian Library*. Oxford: Oxford University Press, Oxford privately printed.
- Barlés, E. (2010). Porta Coeli y Valldecris y sus relaciones con las cartujas de la provincia cartujana de Cataluña. En *Memoria y arte del espíritu cartujano. Las Cartujas Valencianas* (pp. 135-152). Valencia: Generalitat Valenciana.
- Borchert, T.-H. (2009). Color Lapidum: una aproximación a las representaciones en grisalla en la Baja Edad Media. En *Jan van Eyck. Grisallas*, Museo Thyssen-Bornemisza del 3 de noviembre de 2009 al 31 de enero de 2010. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 13-49.
- Borja, H. y Montolio, D. (2011). Nuestra señora de los Ángeles y la Eucaristía de Reixach, del Museo Catedralicio de Segorbe. Nuevas interpretaciones. *Cuadernos de Valldecris*, 4, 13-38.
- Büttner, F. O. (2004). Der illuminierte Psalter im Western. *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*. Turnhout: Brepols, 1-106.



- Catalá, M. A. (2005-2006). San Hugo de Lincoln en la pintura valenciana. *Ars Longa*, 14-15, 57-71.
- Catalá, M. A. y Vilaplana, D. (1990). Particularidades iconográficas de algunas pinturas procedentes de la Cartuja de Valldecríst. *Lecturas de Historia del Arte EPHIALTE II*, 389-394.
- Cerveró, L. (1965). Pintores valentinos. Su cronología y documentación. *Archivo de Arte Valenciano*, 25-26.
- Civera, J. B. (s. XVIII). *De rebus monasterii Porta-Coeli 1272-1709*. Valencia: Fondo Antiguo, Facultad de Geografía e Historia.
- Collectanus Cartusiae Vallis Iesuchristi. MCCCCLIII*. (2009). Edición a cargo de B. M. Gándara y F. Gimeno, con la colaboración de M. Gimeno. Valencia: Universitat de València.
- Delicado, F. J. y Alejos, M. (2004). La Cartuja de Valldecríst tres las desamortizaciones del siglo XIX. La dispersión y pérdida de su legado artístico y cultural, y la destrucción de su patrimonio arquitectónico. *Les Cartoixes valencianes 2. Analecta Cartusiana*, 208. Salzburgo: Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 93-112.
- Docampo, J. (en prensa). Imagen y oración en la Castilla del siglo XV: a propósito de las llamadas *Horas Atalaya* (Philadelphia Museum of Art, 45-65-17). En J. Planas (ed.), *Manuscrits il·luminats. Més enllà de les pregàries: llibres a l'ideari espiritual dels segles medievals i inicis del Renaixement*. Lleida: Servei de Publicacions de la Universitat de Lleida.
- Faulhaber, Ch. B. (1983). *Medieval Manuscripts in the Library of the Hispanic Society of America, Religious, Legal, Scientific, Historical and Literary Manuscripts*. New York: Hispanic Society of America.
- Ferre, J. (1999). Trajectòria vital de Joan Reixach, pintor valencià del quatre-cents: La seua relació amb Andreu Garcia. En J. Yarza y F. Fité (eds.), *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida 14, 15 i 16 de gener de 1998 (pp. 419-426). Lleida: Edicions de la Universidad de Lleida.
- Ferrer, A. (2010). Las Cartujas valencianas. Memoria y arte del espíritu cartujano. En: *Las Cartujas Valencianas* (pp. 111-120). Valencia: Generalitat Valenciana.
- Frere, W. H. (1901). *Bibliotheca Musico-Liturgica a descriptive handlist of the musical & Latin-Liturgical mass of the Middle Ages*. London: Bernard Quaritch, vol. I.



- Fuster, F. (2012). Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico. *Analecta Cartusiana*, 296. Salzburg: FB Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg.
- Gimeno, F. (1985). Los códices de la fundación de Valldecris. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXI, 503-554.
- Gómez Frechina, J. (2001a). Retablo de la Institución de la Eucaristía. En F. Benito y J. Gómez Frechina (dirs.), *La Clave flamenca en los primitivos valencianos* (pp. 222-225). Valencia: Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana-Museu de Belles Arts de València.
- Gómez Frechina, J. (2001b). Retablo de nuestra Señora de los Ángeles y de la Eucaristía. En *La Luz de las Imágenes* (pp. 326-327). Segorbe: Generalitat Valenciana.
- Helsing, H. (1971). Images on the Beatus Page of some Medieval Psalters. *The Art Bulletin*, LIII-2, 161-176.
- José, A. (2001). Retablo de San Valero. En *La Luz de las Imágenes* (pp. 304-30). Segorbe: Generalitat Valenciana, 29.
- Le Coultreux, C. (1890). *Annales Ordinis Cartusiensis ab anno 1084 ad annum 1429*, VII. Monstrolii: Typis Cartusiae Sanctae Mariae de Pratis.
- Leroquais, V. (1940-1941). *Les Psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, I. Mâcon: Protat Frères, Imprimeurs-Éditeurs.
- Madan, F. (1897). *Summary catalogue of western Manuscripts in the Bodleian Library At Oxford which have not hitherto been catalogued in the quarto series with references to the oriental and other manuscripts*. Oxford: At the Clarendon Press, vol. IV.
- Madurell, J. M. (1967). Il·luminadors, escrivans de lletra rodona formada i de llibres de cor. *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 23, 147-170.
- Manzari, F. (2012). Un libro de horas iluminado para Alfonso de Borja. Influencias de los grabados alemanes en la miniatura de la Corona de Aragón. En M.^a C. Lacarra (coord.), *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Marrow, J. (1978). A Book of Hours from the circle of the Master of the Berlin Passion: Notes of the relationship between Fifteenth century manuscripts illumination and Printmaking in the Rhenish Lowlands. *Art Bulletin*, 60, 590-633.



- Montero, E. (2013). The oligarch and the paintbrushes: a biographical sketch of Andreu Garcia, priest. El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu García. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII historia del arte* (n. época) 1, 25-43; 401-418. doi: <http://dx.doi.org/10.5944/1.2013.8294>
- Montolio, D. (2019). Joan Reixach pintor, el retablo de San Martín de Tours del Museo catedralicio de Segorbe y la activación de la Comisión de tutela del tesoro artístico de la diócesis de Segorbe-Castellón con motivo de su salvaguarda artística. *Yuste, 1*, 71-85.
- Moustier-Nourlier, J. du (1957). Le Calendrier cartusien. *Études Grégoriennes, 2*, 151-161.
- Pächt, O., Alexander, J. J. et al. (1966). *Illuminated Manuscripts in the Bodleian Library Oxford, I. German, Dutch, Flemish, French and Spanish Schools*. Oxford: Clarendon Press.
- Planas, J. (1991a). *La Miniatura catalana del período Internacional. Primera generación*, I. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Planas, J. (1991b). El alfabeto gótico del estilo Internacional en Cataluña. *Fragmentos, 17-18-19*, 72-84.
- Planas, J. (1995). Una Biblia manuscrita de la Cartuja de Portaceli en la Hispanic Society of America. *Anuario de Estudios Medievales, 25/1*, 287-294.
- Planas, J. (2009). *El Breviario de Martín el Humano. Un códice de lujo para el monasterio de Poblet*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- Planas, J. (2012). Un códice inédito conservado en el Archivo Capitular de Zaragoza y su filiación con el gótico Internacional de la Corona de Aragón. En M.^a C. Lacarra (coord.), *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los archivos españoles* (pp. 157-202). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Planas, J. (2014). Valence, Naples et les routes de la méditerranée: le Psautier-Livre d'Heures d'Alphonse le Magnanime. En Ch. Raynaud y M. Pastoreau (eds.), *Des Heures pour prier. Les livres d'heures en Europe meridionales du Moyen Âge a la Renaissance. Cahiers du Léopard d'Or, 17*, 65-102.
- Planas, J. (2020). Bajo el signo de Flandes: Libros de Horas iluminados en la Corona de Aragón. *Rivista di Storia della Miniatura, 24*, 95-108.
- Planas, J. (en prensa a). Feminine Spirituality through an Illuminated Book of Hours from the late Middle Ages. En *The Book as an Experimental Space*



- for Artists around 1500*. Proceedings of the International Colloquium (Wien 26-28 September 2019).
- Planas, J. (en prensa b). Particularidades de los libros de horas Ibéricos Medievales: Corona de Aragón y Corona de Castilla. En *Arte, ciencia e devoçao. As Horas iluminadas do Príncipe Perfeito*. Lisboa.
- Ramón, N. (2002). *El origen de la familia Crespi: iluminadores valencianos*. Colección Estudios, 1. Segorbe: Mutua Segorbina de Seguros a Prima fija.
- Ramón, N. (2005). *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica. Desde los inicios hasta la muerte de Alfonso V el Magnánimo (1290-1458)*. Tesis doctoral, Universitat de València. Vol. 1.
- Ramón, N. (2007). *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- Rubió, A. (1908). *Documents per l'Història de la Cultura Catalana Mig-eval*. Barcelona: IEC-Palau de la Diputació, vol. I.
- Saint Bruno (1981). *Sancti Brunonis Carthusianorum institutoris Expositio in Psalmos*. Monsterolii [Montreuil-sur-Mer]: Typis Carthusiæ Sanctæ Mariæ de Pratis.
- Sánchez Almela, E. (1985). Un calendario litúrgico de Vall de Christ. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXI, 669-686.
- Sánchez Almela, E. (2001). Códices de fundación de Vall de Crist. *La Luz de las Imágenes* (pp. 258-259). Segorbe: Generalitat Valenciana.
- Serra, A. (1997). La serie dinástica de la Corona de Aragón. En *Representar la dinastía. El manuscrito genealógico del monasterio de Poblet*. Valencia: Patrimonio Ediciones.
- Serra, A. y Miquel, M. (2009). La capilla de San Martín de la Cartuja de Valldecris: construcción, devoción y magnificencia. *Ars Longa*, 18, 74, 77-78.
- Solopova, E. (2013). *Latin Liturgical Psalters in the Bodleian Library a select catalogue*. University of Oxford: Bodleian Library.
- Trenchs, J. (1979). El cartujo Bernat Gort y los primeros años de Valldecris. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* LV, I, enero-marzo, 1-11.
- Van Dijk, S. J. P. (1958). *Handlist of the Latin liturgical manuscripts in the Bodleian Library*. Oxford, 2 (texto a máquina inédito).
- Vidal, E. D. (2010). La desamortización de Valldecris. En *Memoria y arte del espíritu cartujano. Las Cartujas Valencianas* (pp. 71-78). Valencia: Generalitat Valenciana.



- Villalba, A. (1964). *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- Vivas, J. (1775). *Historia de la fundación de la Real Cartuja de Vall de Cristo por los magníficos Reyes D. Pedro IV, sus dos hijos D. Juan el II y D. Martín el Iº, Dª Maria de Luna y D. Martin Rey de Sicilia, hijo de estos reyes*.
- Webster, J. R. (2003). La Cartuja de Valdecríst. Los primeros años, los monjes y la Casa Real. *Estudis Castellonencs*, 10, 341-360.
- Wolff, M. (1982). Some Manuscript Sources for the Playing-Card Master's Number Cards. *The Art Bulletin*, LXIV, 587-600.



FIGURAS



Fig. 1. Inicial. Salterio cartujo. Oxford, Bodleian Library (Canon Liturg. ms. 114, fol. 7r)

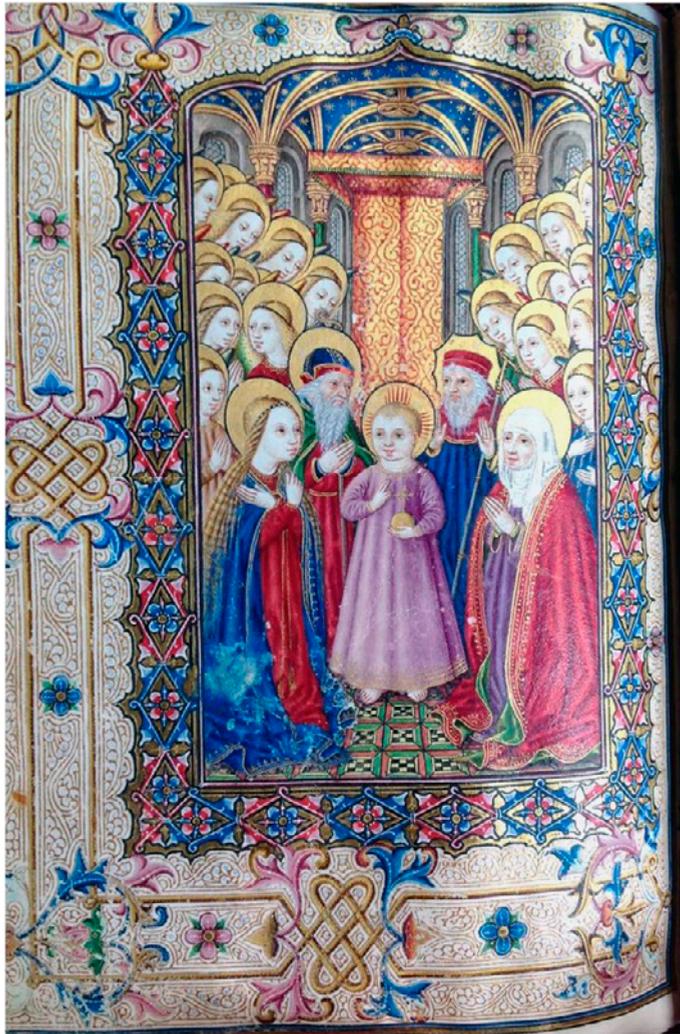


Fig. 2. Santa Parentela con el Niño Jesús.
Libro de Horas de doña Violante (colección particular, fol. 253r)





Fig. 3. Horas de la Virgen. *Libro de Horas*
 (Madrid, BNE, VITR/24/6, fol. 58r)



Fig. 4. Inicial. Salterio cartujo. Oxford, Bodleian Library (Canon Liturg. ms. 114, fol. 32v)





Fig. 5. Inicial. Salterio cartujo. Oxford, Bodleian Library (Canon Liturg. ms. 114, fol. 83v)

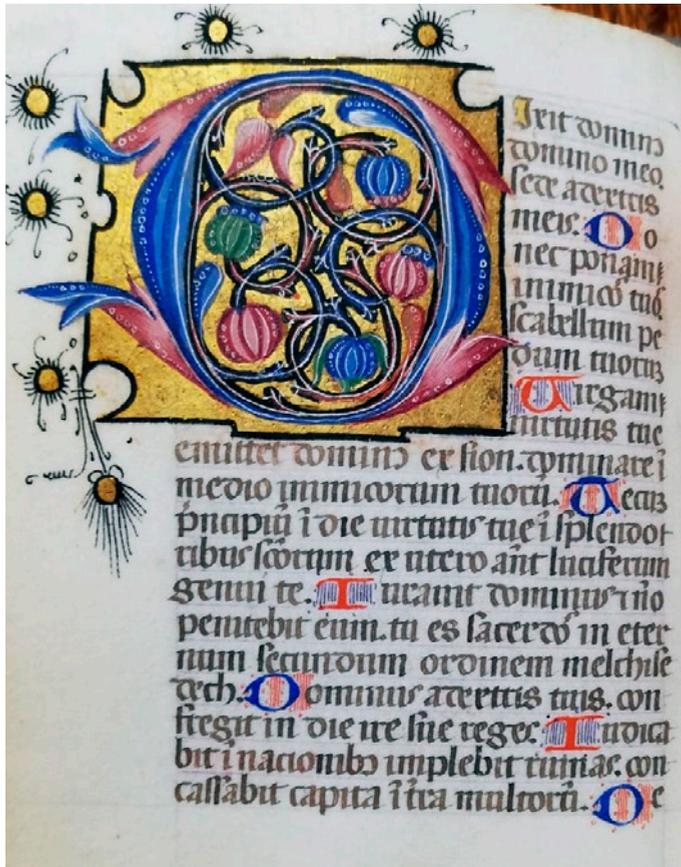


Fig. 6. Inicial. Salterio cartujo. Oxford, Bodleian Library (Canon Liturg. ms. 114, fol. 109v)





Fig. 7. San Martín de Tours. Salterio cartujo (Canon Liturg. ms. 114, fol. 141v). Bodleian Libraries, University of Oxford (Artur Ramon-1281/1985)



Fig. 8. San Juan Bautista, San Hugo de Lincoln y San Martín de Tours.
Arxiu Mas. Institut Amatller d'Art Hispànic





Fig. 9. Rey David. Salterio cartujo. Oxford, Bodleian Library (Canon Liturg. ms. 114, fol. 182v)



Fig. 10. Rey David. Colectánea de la cartuja de Vall de Cristo (Valencia, Biblioteca Valenciana, ms. 688, fol. 1r)





Fig. 11. Rey David. *Libro de Horas y Officia varia de Alfonso V de Aragón* (Nápoles, Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele III”, I B 55, fol. 55r)