

EL CICLE DE LA MORT I GLORIFICACIÓ DE LA VERGE A LA PLÀSTICA CATALANA MEDIEVAL

**Tesi Doctoral de:
Ma. Teresa Vicens i Soler**

Dirigida per: la Dra. Ma. Eugènia Ibarburu Asurmendi
i la Dra. Ma. Rosa Terés i Tomàs.

Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art.

Programa de Doctorat: Curs monogràfic de doctorat 1977-1978.

Per optar al títol de doctora en Geografia i Història (Història de l'Art).

Barcelona, maig de 1994

Ma. Eugènia Ibarburu

R. Soler

3.3.5.1. Esquema compositiu i format.

En el capítol anterior hem vist la diversitat de solucions que es donava al tema del final gloriós de la Verge. Però, malgrat les novetats que introdueixen els artistes occidentals, al llarg de l'època gòtica, l'antiga *Kotmests* continua essent una de les escenes de major èxit²¹⁴. L'antic esquema de l'horitzontal - el cos jacent de Maria - i la vertical - Crist psicopompe - amb els apòstols arrencats a la part posterior del llit es manté en algunes obres del segle XIV, com per exemple, en els retaules de pedra de l'escola de Lleida (Albesa [Fig. 28], Gerb [Fig. 40] o en el de Cornellà de Conflent [Fig. 56]. Aviat, però, la rigidesa d'aquests eixos dominants es dissimula mitjançant la disposició d'algun o alguns apòstols asseguts a primer pla de la composició, davant del llit de la difunta. D'aquesta manera s'aconsegueixen tres coses. Primera : produir la sensació que els assistents a l'acte es disposen en rotllana a l'entorn de la Verge. Segona : disposar de més espai per a aquest nombrós grup de personatges que cal representar. Tercera : mitjançant l'escalonament de les figures, les assegudes a primer pla, el cos horitzontal de Maria al centre i els personatges drets a la part posterior, es provoca una certa il·lusió de profunditat sense que calgui representar un fons arquitectònic en perspectiva. Aquest nou esquema, que segueix el model de l'escena del Plany pel Crist mort, sorgeix en obres dels primers anys de la segona meitat del segle XIV : retaules de Sixena (M.N.A.C., núm. inv. 15916) [Fig. 38] o de Palau de Cerdanya [Fig. 77], i ja no s'abandona en tot el que queda de l'època medieval.

Una altra novetat tant o més revolucionària que l'anterior és el canvi de

²¹⁴ VANUXEM, 1953 pàg. 252-253

la direcció horitzontal de Maria per la direcció inclinada. L'eix vertical, al centre o desplaçat cap a un costat o altre, continua mantenint-se però ara el conjunt de la composició resulta molt més dinàmic. La Dormició del missal de l'Arxiu de la catedral de Girona (Fig. 61), que se sol datar de mitjan segle XIV, ja utilitza aquest esquema, encara molt tímidament. El tornem a trobar en la Dormició de la predel·la del retaule de l'arcàngel Gabriel de la catedral de Barcelona (Fig. 34) i en el retaule de Vilafermosa (Fig. 107), però allà on molt aviat presenta solucions més extremades és en obres de l'escola valenciana, com el retaule de la col·lecció Serra de València (Fig. 101). Després, esdevindrà un esquema freqüent al llarg del segle XV ²¹⁵.

Una de les novetats que varen introduir els artistes occidentals en l'escena que els havia arribat de Bizanci és la representació, a la part superior de la composició, de Crist amb l'ànima de Maria, tal com es pot contemplar en la Dormició del *Llibre de Pericopis d'Enric II* ²¹⁶. Durant els primers segles del gòtic aquesta tipologia no va tenir gaire èxit, sinó que els artistes van preferir més aviat el clàssic model oriental: Crist al costat de Maria amb l'ànima a les mans. Però, a partir del segle XV, quan es busca donar un caràcter més "mundà" a l'escena, sovint es marca la separació entre el grup de personatges terrenals i el de personatges celestials, de manera que aquest darrer, situat a la part superior, al centre o en un extrem, es converteix en un focus d'atenció secundari, relacionat amb el primer a través d'algun element com la palma que duu Joan, l'ànima que s'envola o la figura destacada de Pere que oficia la cerimònia de difunts. Un dels primers exemples del nostre recull, el tenim en la

²¹⁵ L. Réau considera que aquesta disposició de biaix del cos de la Verge difunta és característica de "l'art d'Occident, després que aquest ha abandonat l'esquema bizantí" (RÉAU, 1957, pàg. 607).

²¹⁶ THÉREL, 1984, pàg. 56-57.

Dormició de la taula del museu de Filadèlfa [Fig. 60], on el pintor ha reclòs Crist, l'ànima de Maria i uns quants àngels dins l'arc flamíger que forma la traceria de la taula. De vegades, com en la il·lustració del *Breviari del rei Martí* (B.N. Rothschild 2529) [Fig. 83], aquest grup queda pràcticament fora del marc compositiu, de manera que sembla que s'hagi volgut donar més èmfasi a la idea de l'assumpció de l'ànima. La utilització d'aquest focus superior es genera tant en composicions que presenten l'esquema horitzontal-vertical com en les que substitueixen la línia horitzontal per una d'inclinada. En relació a aquest últim esquema que acabem d'assenyalar, el retaule de Beget [Fig. 46] demana un comentari a part. La crítica l'ha situat a mitjan segle XIV. En aquest retaule l'escultor presenta el cos de la difunta a primer pla, mentre que un atapeït grup d'apòstols i àngels s'arreglera a la part posterior. Els caps elevats d'alguns d'aquests personatges dirigeixen la mirada de l'espectador vers l'intradós de l'arc apuntat, que ornamenta la taula per la part superior i que, a la vegada, emmarca el bust de Crist, que sosté l'ànima al seu davant. Un nívol en forma de semicercle separa aquestes dues figures de l'espai inferior. De fet, es tracta de la mateixa fórmula que l'escultor va emprar en aquest mateix retaule per a l'escena de l'Ascensió i, probablement, per a la de la Pentecosta, encara que aquesta última està un mica mutilada i, això, en dificulta la interpretació. Aquesta similitud potser es pot explicar perquè totes tres escenes suposaven una aparició de la divinitat davant del col·legi apostòlic ²¹⁷.

²¹⁷ Anteriorment ja havíem comentat que aquest era el significat que prenia aquesta escena en alguns contextes bizantins. A Duran Sanpere va assenyalar que "la història de la Infància de Jesús es troba repartida entre els relleus dels rengles superior i inferior... resta interpolat el rengle central amb quatre relleus al·lusius a les tres festes pasquals (Resurrecció, Ascensió, Pentecosta) a les quals és afegida segurament per paral·lelisme "Assumpció de la Verge" (DURAN SANPERE, 1930 vol. I pàg. 36). Cal tenir en compte que la disposició de les taules ha variat ja que el retaule va ser desmuntat i muntat de

D'acord amb la importància del cos jacent de Maria - l'element més significatiu de l'escena - sembla lògic que el format que generalment hauria d'emprar l'artista per a aquesta composició fos el de rectangle apaisat, tal com sol ser característic en el cas de l'escena de la Pietat. Això se sol acomplir quan es tracta de la decoració escultòrica de les portades dels temples : a partir del model de Senlis, la Dormició, sovint amb la Resurrecció, es situa a la llinda, mentre que el que és pròpiament el timpà es reserva per a la Coronació. Però el nostre corpus és constituït bàsicament per retaules i és la tipologia d'aquest moble litúrgic el que marca les lleis del format de les escenes. Per aquesta raó, el 38,09 % de les composicions presenten un format quadrat i encara el 29,76 % el tenen de rectangle vertical, de manera que només en el 21,42 % apareix apaisat. La resta, 10,71 %, el constitueixen claus de volta i miniatures, en què és circular.

Si la Pietat té un format apaisat és perquè, per la seva al·lusió a la redempció, es situa en el centre de la predella, i ocupa l'espai d'almenys tres compartiments. En canvi, la Dormició, tot i la semblança compositiva, a causa del seu valor més narratiu, s'ha d'integrar dins del conjunt d'escenes que formen una seqüència cronològica i que s'organitzen en els diversos compartiments dels carrers dels retaules. L'acusada verticalitat d'aquests és el que obliga que les taules tendixin als formats quadrats o als rectangulars verticals.

El format circular de les miniatures s'explica perquè la Dormició se sol situar dintre de la lletra G de l'oració *Gaudeamus* de l'ofici de l'Assumpció ²¹⁸. En alguns manuscrits en què l'il·lustrador ha comptat amb tot o mig

nou

²¹⁸ Tot i que la Veneranda tendeix a desaparèixer a partir del segle XIII, molts missals catalans encara la contenen, però el fet que la il·lustració es faci en el *Gaudeamus* sembla indicar que aquesta es

foli també es presenta amb el format més o menys quadrat (manuscrits de la N.L. de Londres : Add. 18193 i Add. 28962) [Fig. 67, 68].

3.3.5.2. Personatges: situació.

Des que en època bizantina es va fixar l'escena de la *Koimesis*, el cos de Maria es representa estirat damunt del llit, ja que, segons els apòcrifs, aquesta era la postura que va adoptar Maria en el moment de lliurar l'ànima al seu Fill. El mateix Ps.- Melitó, després de reproduir el diàleg que mantenen Crist i la Verge, indica de forma precisa que "Maria s'ajagué al seu llit, donà gràcies al Senyor, i exhalà l'esperit"²¹⁹. La *Legenda Aurea*, en canvi, només parla de la posició de Maria en el moment en què es reuneix amb els apòstols per esperar l'arribada de Crist : "Quant Santa Maria vesec tots los apòstols ajustats, ela benesí Jesú Christ e al mig dels apòstols els pausà, e estaven ab làmpeses ardens e ab ciris cremans"²²⁰.

En les consuetes de les representacions dramàtiques també hi ha indicacions precises sobre com s'ha d'escenificar que la Maria mor. En la d'Elx les acotacions adverteixen que després d'haver dit les últimes paraules "se gita la Maria, morta"²²¹. En canvi, en la de València, un cop Jesús ha manat que l'ànima surti del cos, assenyalen que "... la Maria incline's en los braços de les donzelles, elia fa nt com és morta"²²². En

considero més representativa

²¹⁹ Apòcrifs del Nou Testament, 1990, pàg. 340.

²²⁰ KNAZZEH, NEUGAARD, 1977, pàg. 193. El terme "pausà" que s'utilitza en aquest manuscrit es transforma en "posà" en el manuscrit de Anxi de la catedral de Barcelona (BAUCELLS, 1983, pàg. 179). Recordem que *pausatio*, *pausa*, *repòs* en llatí s'havia fet servir en els primers segles com a sinònim de *natale*, *dormitio*, etc. La traducció castellana de l'obra de Verazze diu "se sentio en medio de los reunidos" (VDRÁGINE, 1982, pàg. 478).

²²¹ Consueto 1709, 1986, pàg. 23.

²²² Teatre Assumpcionista Valenciana, 1986, pàg. 47.

tot cas, però, les arts plàstiques es mantenen fidels a la fórmula tradicional i, sense cap mena d'excepció, sempre representen la Verge estirada damunt del llit.

La majoria de les nostres representacions presenten el cos jacent amb els peus orientats cap a la dreta, tal com és normal de veure-ho en les representacions bizantines. L'orientació contrària, que també compta amb exemples al món oriental ²²³, només apareix un 18,82 % de vegades. Totes les excepcions es concentren en els retaules i hem comprovat que, en els que tenim garanties que la composició del conjunt que avui veiem és l'originària, la Dormició sempre se situa a la meitat de la dreta d'aquest moble. Això fa suposar que l'artista orientava l'escena en relació al conjunt de l'obra. Però, no sempre és així, perquè altres vegades, tot i que la taula de la Dormició sigui a la meitat dreta, l'orientació és la més comuna: el cap de Maria a l'esquerra (retaula de Banyoles [Fig. 32], de Castelló de Farfanya [Fig. 54], políptic de la Morgan L. de Nova York, [Fig. 74] etc.). En aquests casos, doncs, diríem que ha pesat més la composició tradicional de l'escena que no pas la visualitat del conjunt de l'obra.

La figura de Crist, dreta a la part posterior del llit, fa de contrapès al cos horitzontal de Maria. Aquest personatge, d'acord amb l'esquema tradicional, sol coincidir amb l'eix vertical de la composició, però algunes vegades és desplaçat vers el capçal. Aquesta variant, però, ja havia aparegut en les antigues representacions bizantines ²²⁴. L'apropament dels dos protagonistes deu voler expressar, sens dubte, una relació menys rígida que l'habitual entre un i l'altre i, per tant, més en consonància amb

²²³ Vegeu WRATSLAW-MITROVIC, OKUNEV 1931 pàg. 139-140

²²⁴ WRATSLAW-MITROVIC, OKUNEV 1931 pàg. 145-146

les paraules que, segons el Ps.- Melitó, Crist va dir a la seva Mare : "Vine, no tinguis por, per la meua preciosa; vine, parenta meua, entra a l'estança de la vida eterna; els exèrcits celestials t'esperen per conduir-te al goig del paradís" ²²⁵. L'orfebre barceloní Pere Tulló encara va establir una relació més càlida entre els dos personatges en fer que en la Dormició del retaule de Salas (Fig. 76) Crist acarones el bustre de Maria, detall certament inusual.

Quan hem parlat de l'esquema compositiu ja hem advertit que hi ha casos en què Crist, generalment envoltat de serafins, se situa per damunt del grup dels apòstols i Maria. L. Réau ho considera característic de l'art d'Occident ²²⁶, però la veritat és que en el nostre corpus no ho hem pas trobat tantes vegades. A part dels casos de Begiet i Filadèlfia que hem comentat abans, l'altre exemple més ormerenc és el retaule de Cameles [Fig. 52]. La resta (taula d'Alcover [Fig. 29], taula de Canet de Mar [Fig. 53] retaule de Vilafranca del Penedès [Fig. 109] etc.) són obres de molt més avançat el segle XV.

Tot i que la presència de Crist psicopompa és un dels elements més característics de l'escena de la Dormició, ja en el mateix segle X els artistes occidentals varen fer alguna representació sense aquest personatge, per així dotar d'un sentit més assumpcionista a la imatge ²²⁷. La fidelitat als relats apòcrifs i el fet d'establir-se més clarament tota la seqüència cronològica del cicle són la causa que explica que, durant els primers temps del gòtic, l'episodi de la mort de Maria segueixi la clàssica fórmula oriental. Però, quan al segle XV els artistes s'interessaren per oferir

²²⁵ Apòcrifs del Nou Testament, 1990 pàg. 340

²²⁶ RÉAU, 1957 pàg. 608

²²⁷ DUHR, 1946, pàg. 673-674; VERDIER, 1980, pàg. 63, 64, 72, 73; THÉREL, 1984, pàg. 54-57

una representació de caire més "realista", altra vegada suprimeixen aquesta aparició divina i la substitueixen per un major protagonisme de l'apòstol Pere que actua de sacerdot oficiant. Només vuit de les obres del nostre *corpus* acusen aquesta absència, i, a més, totes pertanyen a la segona meitat d'aquest segle.

La taula de la Dormició que es conserva a la catedral de València (Fig. 100) pertany a la tipologia que presenta el grup celestial a la part superior de la composició. Aquí, però, l'ànima de la difunta és acollida per Crist i Déu Pare que es representen asseguts de cara a l'espectador, bastant per damunt dels apòstols ocupats en les pregàries fúnebres ²²⁸. Com ja veurem més endavant, aquí s'ha produït una interferència amb una de les tipologies de la Coronació que sorgeixen al llarg del segle XV.

Tradicionalment en totes les representacions artístiques en què figura el col·legi apòstolic, Pere sol ser un dels apòstols identificables i, a més, es troba situat en algun lloc en què destaca. Els mateixos relats assumpcionistes no deixen mai d'esmentar-ne la presència i, fins i tot, alguns li concedeixen un cert protagonisme. Així, en l'homília de Joan de Tessalònica, quan tots els apòstols s'han reunit entorn de Maria per esperar l'arribada de Jesucrist, Pere els proposa que el que en sàpiga més adoctrini tots els familiars i amics que hi ha a la casa. Els seus companys li responen "*Y quién (de nosotros) es aries que tú? Nos alegraremos extraordinariamente si nos es dado oír tus instrucciones*" ²²⁹. En l'escena de la Dormició, el lloc habitual de Pere és al capçal del llit de la difunta o bé

²²⁸ Yarza creu que de fet devia ser la Trinitat qui acollia l'anima, que amb les manipulacions que va sofrir el relleu "Esperit Sant es devia haver perdut" (YARZA 1982, pag. 47). Així, aquest grup mostrava un marcat paral·lelisme amb la tipologia trinitaria de la Coronació, força freqüent en el segle XV.

²²⁹ *Los evangelios apocritos* 1979, pag. 629.

molt a prop - el 65,85 % dels casos de les obres on l'hem pogut reconèixer - sovint, al costat de Crist. De vegades, quan aquest darrer personatge hi falta o és situat a la part superior, Pere n'ocupa el lloc a l'eix vertical o, igualment, a la capçalera (per exemple, en la taula del M.N.A.C., núm inv. 64040 [Fig. 42], en el llibre d'Hores ms. Add. 18193 de la B. L. de Londres [Fig. 67] o en el missal de la P. Morgan de Nova York [Fig. 73]).

El paper especial que l'apòstol Joan representa en el començament dels relats apòcrifs comporta que sigui també un dels personatges identificables en l'episodi de la Dormició. Igual que Pere, en la major part de composicions, el veiem prop del capçal, però alguna vegada coincideix, a més, amb l'eix vertical, per exemple en el missal de la Biblioteca del Seminari de Girona [Fig. 62] o en la taula d'Aicover [Fig. 29].

Altres cops es troba en llocs menys destacats, encara que sempre és fàcil de reconèixer-lo tant pel seu característic aspecte físic, com per la palma que sol aguantar. Finalment, convé tenir en compte la tipologia que ofereixen algunes composicions pictòriques de l'escola valenciana. En el desaparegut retaule d'Albentosa [Fig. 27], Joan, prop del capçal, està inclinat amb les mans creuades sota la barba i el cap recolzat damunt del llit, a l'alçada del pit de la Verge. Aquesta situació recorda la que presenta aquest mateix apòstol en algunes obres bizantines, com en l'evangeli núm. 1 del monestir d'Ivion del mont Athos, del segle XI, on, segons Wratislaw - Mitrovic i Okunev, Joan està escoltant l'última pregària de Maria ²³⁰. En el retaule de Rubielos de Mora [Fig. 90] i en la clau de volta pintada del Museu Diocesà de Barcelona [Fig. 43] Joan apareix altra vegada en aquesta posició, però en comptes de ser prop de la capçalera.

²³⁰ WRATISLAW - MITROVIC i OKUNEV 1931 pàg. 136-138

ara el veiem a costat als peus. També és en el retaule de Sarrion (València, Museu de Sant Pius) [Fig. 103] i, en el de Pego [Fig. 84] figura igualment a l'esquerra de Crist, a la banda dels peus del llit, però aquí no solament mostra el cap, sinó tota l'esquena incurvada, gairebé horitzontal. Aquests dos últims casos recorden la figura d'un apòstol, que en una Dormició de la col·lecció Johnson de Filadèlfia atribuïda al florentí Gherardo Starna, es tomba sobre el cos de la Verge com si la volgués agafar amb el mantell²³¹. Anys més tard, Joan Reixac i el seu taller, en la Dormició del retaule de les Agustines de Rubielos (M.N.A.C., núm. in. 50621) [Fig. 41] i en les rèpliques del Museu de Sant Pius de València [Fig. 102] i de Nova York (?) [Fig. 75] situen Joan inclinat vers Maria amb la mà dreta davant del pit i subjectant la palma amb l'esquerra. Evidentment, tant en totes aquestes obres valencianes com en les italianes citades per M.H. Dubreuil, la inclinació de l'apòstol respon a un desig d'expressar el dolor, de manera que la relació amb les antigues obres bizantines sembla molt poc probable, especialment si considerem encertada la interpretació que en fan Wratislav - Mitrovic i Okunev.

El tercer apòstol que ser possible d'identificar és Pau. El Ps. - Melitó també el cita i especifica "que feia poc temps s'havia convertit de la circumcisió i havia rebut la missió, juntament amb Bernabé, d'evangelitzar els gentils"²³². Per la seva part, Jacopo da Varazze utilitza el relat del Ps. - Dionís "qui fo discipol de Sent Paul apòstol" per dir "que ls apòstols s'ajusteren tots quant Santa Maria s'adormí. E el dia que y fo"

²³¹ M. H. Dubreuil diu que Starna prengué aquesta figura de la Dormició de tabernacle a Ursanm chiere de Florencia d'Andrea Orcagna i que a la vegada devia haver seguit el mode d'un franciscà que va pintar Giotto en el mur de la Mort de sant Francesc a la basílica d'Assís (DUBREUIL, 1987, pag. 9). En tot cas, els apòstols de les obres italianes citades no són mai Joan.

²³² Apòstols del Nou Testament, 1990, pag. 338.

233. Quant al lloc que ocupa, és força variable : de les 37 vegades que l'hem identificat, 14 és als peus del llit - la plaça que sol ocupar en les representacions bizantines -, 10 és més a prop de la capçalera i les 13 restants és en llocs diversos

Tot i que els apòcrifs en proporcionen més noms, aquests són els tres apòstols que es poden reconèixer en força representacions. Sor Isabel de Villena, tan preocupada per les qüestions d'etiqueta, diu que Maria primer va prendre comiat del seu "amat nebot e fill Joan", després del "glorios papa sanct Pere" i després de "lo gran apostol sanct Pau . . . de del gran amador de la creu, sanct Andreu, e dels altres apòstols" 234. Tanmateix, aquest darrer apòstol esmentat per la celebre monja no l'hem pas pogut identificar en cap de les nostres obres, però, en canvi sí que en quatre d'elles es destaca l'apòstol Jaume. Ens referim, és clar, als retaules de l'arcàngel Gabriel de la catedral de Barcelona [Fig. 34], i als procedents de Guimerà [Fig. 105] i la Ecovera [Fig. 106], avui al M. E. de Vic i al de Sant Llorenç de Morunys [Fig. 91] La *Legenda Aurea* també l'esmenta al costat de sant Pere, però altres autors consideren que sant Jaume ja havia mort i que apareix en el moment de la Dormició juntament amb el seguici de sants i patriarques que acompanyen Jesucrist. Així ho explica Francesc Eiximenis, que assegura que ja feia prop de dotze anys que havia estat martiritzat 235. Tant Eiximenis com Sor Isabel de Villena fan parlar aquests apòstol amb la seva mare, Maria Salomé, una de les "germanes"

233 KNIAZZEH - NEUGAARD 1977 pag. 190. Per a aquest text del Ps.-Doms vegeu JUGF 1944 pag. 99-100

234 VILENA 1916 pag. 329-333

235 NICOLASO del MOIAR, 1962 pag. 45

de Maria, detal' que també acull el drama de València ²³⁶.

Els quatre retaules que hem citat mostren l'apòstol Jaume amb barret de pelegrí i situat enmig de la resta de companys, de manera que no té res a veure amb aquesta versió que ofereixen els literats. El fet que els pintors l'hagin volgut destacar potser no respon a altra cosa que a la importància que tenia el seu culte en tot l'Occident europeu ²³⁷.

Si tenim en compte que hi ha narracions que expliquen que l'apòstol Tomàs va arribar a Jerusalem quan els seus companys ja havien sepulrat el cos de Maria, és lògic suposar que aquesta absència es volgués fer notar en l'escena de la Dormició. En analitzar les obres del corpus hem comprovat que el nombre predominant d'apòstols assistents a l'acte és el clàssic de dotze (34,93%). Onze, el nombre significatiu pel que fa a l'absència de Tomàs, apareix en un 25,30 % de les Dormicions. En canvi, en un 28,91 % de casos n'hi ha menys d'onze i, només en un 10,84 % n'hi ha més de dotze. Creiem que, encara que el percentatge d'obres en què els deixebles són onze no és gaire elevat, és suficient per demostrar que prou sovint hi havia la voluntat d'alludir a aquest episodi del final d'alguns relats assumpcionistes, entre altres, la *Legenda Aurea* i els dos relats catalans publicats, un per Carreras Candi i l'altre pel canonge Collell ²³⁸.

De vegades, però, l'artista té problemes de falta d'espai i ha d'adaptar el nombre d'assistents a les possibilitats compositives. N'és un bon exemple el capitell del claustre J'Eina (Fig. 59), en què només hi ha representats

²³⁶ VILENA, 1976, pàg. 345-347. Teatre assumpcionista valencià, 1986, pàg. 45. Alguns apòstols, com la *Recensió àrab*, que hem citat anteriorment, diuen que l'Esperit Sant va cridar tots els apòstols i els va portar per assistir als últims moments de Maria, però no fan cap al·lusió precisa a Jaume.

²³⁷ En el drama d'Eix, Jaume és un dels tres apòstols que canten el cèlebre "ternar" (*Consueja*, 1709, 1986, pàg. 19).

²³⁸ Per a que fa als drametes litúrgics, aquest episodi només s'inclou en el d'Eix (MASSIP, 1984, pàg. 82).

quatre apòstols, o algunes il·lustracions de manuscrits, com els dos de Girona (Arxiu de la catedral [Fig. 61] i Biblioteca del Seminari [Fig. 62]. De tota manera, també hi ha casos en què, tot i la manca d'espai, es procura representar el nombre que es creu necessari mitjançant un fons d'aurèoles darrera dels personatges de primer pla. Així, en el *Sacramentari de Sant Cugat del Vallès*, a l'A.C.A. [Fig. 33], darrera del llit de Maria, hi destaquen clarament Crist, Pere i dos apòstols més, però, entremig i per damunt dels seus caps, se'n poden arribar a comptar fins a vuit, de manera que en total n'hi ha onze.

En poques ocasions els assistents són més de dotze i en els casos en què es sobrepassa aquest nombre s'utilitza el recurs de figurar aurèoles darrera dels caps dels que són més visibles. Aquesta és la fórmula que va seguir Jaume Ferrer en retaule de la Paeria de Lleida [Fig. 65], on el nombre d'assistents a la Dormició és superior al de les escenes de l'Ascensió i la Pentecosta que hi ha a la mateixa predel·la.

Quan hem parlat de l'esquema compositiu ja ens hem referit al nou sistema de distribució de l'apostolat, que s'introdueix a partir de mitjan segle XIV: col·locar algun apòstol assegut a primer pla, davant del llit de la Verge. Segons M.H. Dubreuil, el model deu provenir de l'escena del Plany pel Crist mort de la capella de l'Arena de Pàdua²³⁹. En els ja citats retaules de Sixera (M.N.A.C., núm. in. 15916) i de Palau de Cerdanya, entre les obres més primerenques hi podem afegir la il·lustració del missal de l'Arxibisbat de Girona [Fig. 61]. Des de final del segle XIV, aquesta fórmula s'introdueix especialment en les obres valencianes (retaules de Vilafermosa [Fig. 107], Collado [Fig. 55] i altres de més

²³⁹ DUBREUIL, 1987 pàg. 10-11.

avançades) i a partir del segle següent esdevé el sistema més usual. L'artista sovint disposa aquestes figures d'esquenes a l'espectador, cosa que aprofita per treballar especialment el plegat dels mantells, que embokallen els personatges i que cauen tot estenent-se àmpliament pel terra. En aquest sentit, constitueixen uns dels millors exemples la il·lustració del *Breviari del rei Martí* (París, B.N., ms. Rothschild 2529, [Fig. 83] i el retaule de la capella reial de Barcelona (Museu d'Història de la Ciutat) [Fig. 44].

En el retaule que es conserva en una col·lecció privada de Roma [Fig. 89], a l'extrem superior dret, s'hi ha representat un grup de personatges, com a mínim dues dones, però hom diria que al seu darrera n'hi ha algun altre sota d'una arqueria, que ens recorden les figures femenines que en les composicions bizantines contempen la *Koimesis* des de les finestres d'uns edificis ²⁴⁰. Quan hem comentat l'escena de l'Anunciació ja ens hem referit a la presència de dues dones i a com alguns textos apòcrifs parlen d'unes donzelles que vivien amb Maria. D'altra banda, els relats també diuen que a la casa de la Verge, no solament hi varen arribar els apòstols, sinó també parents i amics.

Tenim una altra obra en què també hi ha dones, tres, i, en aquest cas, en el centre de la composició, enmig dels apòstols. Ens referim a la Dormició que formava part d'un retaule de la col·legiata de Xàtiva i que avui es conserva, desmuntat, al M.N.A.C. (núm. inv. 24121) [Fig. 39]. D'aquestes tres dones, dues van vestides amb una toca blanca i uns mantells foscos que els tapen el front. La tercera, en canvi, porta un

²⁴⁰ Sobre la presència d'aquests personatges a les representacions bizantines vegeu WRATISLAW MITROVIC OKUNEV, 1931, pàgs. 138, 139, 144, 145, 146.

vistós mantell vermell que li rellisca del cap, cosa que permet d'entreveure'n una llarga cabellera rossa. La presència tan destacada d'aquests personatges femenins, especialment el darrer, ens recorda la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, on l'autora, després d'explicar l'arribada dels apòstols, conta que "Tantost fon aquí Magdalena e totes les altres sanctes e deuotes dones e los dexeables que en la ciutat de Hierusalem se trobauen" ²⁴¹. Però és que la il·lustre escriptora no solament n'anuncia l'arribada, sinó que després dels capítols CCLXXXIII i CCLXXXIII en què la Verge ha pres comiat de tots els apòstols, la rúbrica del següent, CCLXXXV, indica "Com la amable Magdalena supplica ab grans plors la Senyora que li plagues pendrela en sa companyia; e sa merce, ab gran amor, pres de ella comiat . . ." ²⁴². Després, en el capítol següent s'explica "Com la Senyora pres comiat de ses germanes", que encara que no digui el nom, hem de suposar que es tracta de Maria Jacobea, ja que l'anomena com la mare de sant Jaume i sant Joan, i Maria Salo. ²⁴³. Certament, hom diria que l'aspecte de les tres dones de la taula de Xàtiva pot correspondre's amb la tipologia que generalment presenten aquestes companyes o parentes de Maria en les representacions artístiques de les escenes de la passió ²⁴⁴.

²⁴¹ VILENA 196 pag. 325. També Miquel Felez a qui convoca a que es sutes sanctes Dexeables que be honor y reverencia sua av en verginorvotadau. PEREZ 1762 pag. 319.

²⁴² VILENA 196 pag. 339.

²⁴³ VILENA 196 pag. 345.

²⁴⁴ Miquel Felez a va assenyalar la presència de les dones en aquesta taula, però de a que eren les tres verges que varen amara arie cos de Maria. TRÉNS 195 pag. 97. Aquestes tres verges es citen e Po. Mera Joan de Tessa or calla Legenda Aurea. També les va comentar J. de Saralegu que recorda que en el contracte d'un retaulle per a l'església de San Joan e Vella de Saragossa de l'any 1419 es menciona es santas aueñas. vegeu SERRANO 196 pag. 49. D'altra banda però aquest autor opina que si es representen amb tan poca freqüència es perquè eren episodis de teatre medieval on normalment no hi intervenien dones. SARALEGU 193 pag. 43. 44. SARALEGU 1952 pag. 5. Respecte a la figura de la Magdalena, hem de tenir present que al temps de la

La taula de la Dormició que es conserva a la National Gallery de Londres [Fig. 70] conté un personatge especial. És un frare amb l'habit de color fosc que està agenollat a primer pla, d'esquenes a l'espectador, entremig de dos apòstols també agenollats. A part de la indumentària, hi ha dos elements més que ens indiquen que es tracta d'una persona contemporània a l'obra, probablement el seu donant: un, que, a diferència dels apòstols, se l'ha representat sense aurèola i l'altre, que s'ha figurat a una escala molt més reduïda, a fi que quedi clara la seva condició de personatge no sagrat. De les seves mans penja un filacteri amb la inscripció següent: "*Trahe me post te assumptio Marie*". pregària que sembla confirmar el caràcter votiu de la taula ²⁴⁵.

A més dels personatges que s'han reunit a la casa de Maria per acompanyar-la en el seu traspàs, en moltes escenes Crist baixa acompanyat d'un seguici celestial. De fet, en les composicions bizantines, no hi sol faltar l'àngel, o àngels, que se li acosten per recollir l'ànima i portar-la al paradís ²⁴⁶. En les representacions gòtiques, deixant de banda algunes excepcions, els àngels solen tenir el paper de simples acompanyants. Tots els relats apòcrifs, però, esmenten la presència d'aquests essers espirituals. Així, per exemple, el Ps.- Joan Evangelista diu que "se presentó Cristo sentado sobre un trono de querubines. Y

Dormició de la catedral d'Estrasburg (c. 1230) hi ha una figura femenina de rostre adonant asseguda a primer pla que alguns autors han interpretada en aquest sentit (VERJER 1980, pàg. 143 i 118). D'altres, però, només la consideren una seguidora de Maria (SAUERLANDER 1972, pàg. 122) encara d'altres hi veuen veure el símbol de l'Església desorientada per la mort de la seva mare protectora (DUMR 1950, pàg. 145). Finalment, l'Raou diu que aquesta figura enigmàtica d'Estrasburg pot ser una de les dues vídues a qui, segons la llegenda, Maria hauria deixat els seus vestits (REAU 1957, pàg. 698).

²⁴⁵ Cf. R. Post va classificar aquesta taula dintre de l'escola valenciana. Sobre el frare creu que es un franciscà que probablement sigui el donant (POST 1930, pàg. 89).

²⁴⁶ W. PATISLAW MITROVIC, OKUNEV 1931, pàg. 137.

mientras todos nosotros estábamos en oración, aparecieron multitudes incontables de ángeles, y el Señor [estaba] lleno de majestad sobre los querubines" 247.

El text que acabem d'esmentar no soïament parla d'àngels, sinó també de querubins. Aquest orde d'éssers celestials, que encara més que querubins són serafins, 248 també apareixen amb molta freqüència en les representacions. Situats entorn de Crist, amb els seu color vermell ressalten la presència de la divinitat. En el camp de la pintura sorgeixen per primera vegada en les obres valencianes del gòtic internacional (retaules de Sarrión del Museu de Sant Pius de València [Fig. 103]. Albentosa [Fig. 27], etc.), però abans ja es mostren en l'escultura encerclant la figura de Crist del retaule de la catedral de Palma de Mallorca [Fig. 78], una obra de la segona meitat del segle XIV. Més endavant comentarem com de vegades formen una orla a l'entorn de la màndorla on s'inscriu Jesucrist.

La *Legenda Aurea* comença a descriure amb aquestes paraules l'arribada de Jesucrist: "En aviro de la .iii.^a nuyt Jhesú Christ venc ab tots los àngels e ab los patriarches e ab los màrtirs e ab los confessors e ab lo cor de les verges. E tots éls s'aordeneren davant lo lit de la Verge, tots cantan e lausan Déu autament" 249. Aquests seguici celestial tan

247 Los evangelios apócrifos 1974 pag. 599 La Recensió arabica que Crist va apareixe en forma humana nalt d'un carro envoltat deis serafins i les virtus.

248 Es serafins (que que es querubins) pertanyen a primer dels tres ordres de la jerarquia celestial de obra de Pseudo-Dionís. Se'ls representa com a guardians de la divinitat. D'acord amb algunes visions bíbliques (Ez. 2-3) i z... els serafins tenen sis ales i els querubins quatre... Reau. Ju que també se s'indigeix per color, els serafins són vermells com e tots els querubins blaus com e de REAU 1956... vol. pag. 39-4... A les nostres representacions gòtiques sempre són de color vermell, motiu pel qual els anomenem serafins, tot i que els textos apòcrifs parlen de querubins.

249 KNAZZEH-NEUGAARD 1977 pag. 193 A la Recensió arabica abans de l'arribada de Crist es presenten tota una sèrie de personatges de l'Antiga llei: Eva, Anna, Èsabel, Adam, Set, Sem, Noè.

variats és el que veiem representat en els retaules de Sixena (M.N.A.C., núm. inv. 15916) [Fig. 38] del convent del Santo Sepulcro (Museo Provincial de Bellas Artes de Saragossa) [Fig. 93] i de l'església de Collado [Fig. 55]. En cada un d'ells, àngels, verges (a Collado hi manquen) i patriarques de l'Antic Testament formen un grup compacte al voltant de Crist i obliguen alguns apòstols a desplaçar-se cap a la part anterior del llit ²⁵⁰. Aquesta fórmula, utilitzada per la pintura italiana (per exemple, en la Dormició de Giotto del Staatliche Museen de Berlín i en la de la *pala* de Siena de Duccio) sembla que no va tenir gaire èxit en el nostre país, i només en la taula de la Dormició d'una col·lecció particular de Canet de Mar [Fig. 53], ja del tercer quart del segle XV, hi tornen a aparèixer sis patriarques que flanquegen la figura de Crist, situats tots per damunt dels

Abraham, Isaac, Jacob, David, Enoch, Elies, Moises, patriarques, profetes en general. "Dictionnaire des Apocryphes" 1858, col. 524.

²⁵⁰ Cal tenir en compte que la historiografia ha establert connexions entre els autors d'aquestes quatre obres. L'única documentada és la del convent de Santo Sepulcro, en el testament de fra Martí de Aparri, comandador d'aquest monestir, consta que el difunt hi va pagar. Qui torna a pintar Jaume Serra a compte d'aquest retaul, GUDOLU ALCOLEA (1986, pag. 54-55). A partir d'aquesta obra, per raons estilístiques, el retaul de Palau de Cerdanya s'ha atribuït al mateix autor, ibídem, pag. 55. Quant al retaul de Sixena, obra costejada pel també comandador de monestir, segons consta en la inscripció de la taula central, Gudiol primer el va atribuir a Jaume Serra (GUDOLU, 1943, pag. 28), després a una possible col·laboració entre aquest pintor i el seu germà Pere (GUDOLU, 1955, pag. 79), després a un anònim mestre de Sixena que potser podria identificar-se amb Francesc, el germà gran de Jaume i fill de Jaume Serra (GUDOLU ALCOLEA, 1986, pag. 51-52). Mes recentment R. Acovada i Calvo, "El taller de los hermanos Serra: la notación de reminiscencias de elementos de la Baja ALCOY", "Mestre de Santa Coloma", 1992, pags. 241-244. Finalment el retaul que avui es conserva a l'església de Collado es encara més problemàtic. D'una banda, la causa de la seva conservació, la que hi ha tenint en compte la predeïda, és que es conserven, modernament han estat muntades en una estructura metàl·lica amb una ordenació dubtosa. De l'altra, els investigadors han proposat autors diferents per a la seva execució. GUDOLU (1955, pag. 32-35) considera que devia ser de la mà de Francesc Serra, fill de Jaume i de Francesc Serra que va marxar a València (GUDOLU ALCOLEA, 1986, pag. 59) amb la col·laboració de Miquel Aicany's (DUBREUIL, "Le Ghotique à Valence", 1975, pag. 9. DUBREUIL, "Importance", 1975, pag. 13-21), creu que el cos del retaul seria de cercle de Francesc Serra, la predeïda de Miquel Aicany's (GARIN, 1978, pags. 155-156) també atribueix a cercle de Francesc Serra. En canvi, JOSE PITARCH (1981, pag. 19) el considera l'última obra de Lorenç Saragossa (JOSE PITARCH, 1986, pag. 192) atribueix el cos del retaul al legat període d'aquest pintor (1390-1406) i pensa que la predeïda pot ser, parcialment, de Stefano.

apòstols que vetllen la Verge.

Pel que fa a les verges, no s'han de confondre amb les dones que hem vist abans en la taula de Xàtiva. Tant per l'aspecte físic, per la indumentària o com per la situació és evident que formen part del grup celestial i no tenen res a veure amb les companyes de Maria ²⁵¹.

Per acabar amb aquest apartat dels personatges celestials, només queda remarcar el bust d'un patriarca o profeta que vola per damunt dels apòstols de la taula de la Dormició del museu de Filadèlfia [Fig. 60]. L'aurèola poligonal que n'envolta el cap és allò que l'acredita com a personatge de l'Antic Testament, i el filacteri que aguanta amb les mans fa pensar en la possibilitat que sigui un profeta. Malauradament, el text que hi ha inscrit, i que molt probablement ens en donaria la solució, s'ha perdut en bona part i, per tant, no hem pogut identificar-lo ²⁵².

La *Koimesis* era la imatge plàstica de la festa que celebrava l'entrada al cel de l'ànima de Maria. Per això aquest "personatge" és el centre d'atenció de l'escena i continua essent-ho almenys fins a les acaballes del segle XV, quan l'interès per un tipus de representació més realista bandeja els elements celestials en benefici d'un major detallisme costumista.

En la majoria de casos la figura de l'ànima sol ser a les mans de Crist, és a dir, que ja forma part del grup celestial, cosa que indica la glòria que l'espera. Només en una ocasió, al retaule de Sant Llorenç de Morunys [Fig. 91], l'ànima és elevada per dos àngels per damunt dels caps dels assistents sense que s'hi hagi representat Jesucrist. Més endavant ja

²⁵¹ M. Delcor, però creu que són les tres verges que, segons la *Legerda Aurea*, va en rentar el cos de Maria (DELCOR, 1987, pàg. 332).

²⁵² J. de Saralegui, diu que aquesta Dormició "tiene una rareza iconografica. Volante figura varonil en lo alto. Confessa que no ha pogut llegir el filacteri i proposa que podria ser David amb un fragment dels *Psalms* o Salomó amb un fragment del Càntic dels Càntics, textos llegits en ocasió del dia" (SARALEGUI, 1952, pàg. 12-13).

tindrem ocasió de parlar de l'aspecte que presenta.

3.3.5.3 Personatges: activitat i expressió.

Alguns estudis iconogràfics asseguren que en l'art bizantí la Verge de l'escena de la Dormició sempre es representa morta, mentre que l'art d'Occident la figura agonitzant ²⁵³. Aquesta afirmació només és vàlida, si per art d'Occident entenem les obres realitzades a partir de la segona meitat del segle XV i, encara, més concretament, pels artistes nòrdics ²⁵⁴. Si passem revista a les Dormicions franceses i italianes, des de les més primerenques fins a les del final del gòtic, observarem que la major part de vegades segueixen la típica fórmula bizantina: la Verge estirada en el llit amb els ulls tancats i les mans creuades damunt del ventre o del pit.

Aquest és l'aspecte que ofereix la figura de Maria en totes les representacions que hem analitzat, excepte en dues. D'aquestes, la primera, cronològicament parlant, és la taula del museu de Filadèlfia [Fig. 60], una obra atribuïda a l'artista Marçal de Sax, un dels introductors de les tendències flamenques en la pintura valenciana ²⁵⁵. Aquí, la Verge, amb els ulls encara oberts, està estirada damunt del llit, amb la palma entre els braços, mentre un apòstol li agaia la mà per ajudar-la a aguantar una candela. La segona, és la taula de Xàtiva del M.N.A.C., ja de final del segle XV. També aquí la variant rau en el fet que Maria mostra

²⁵³ DUHR 1950, pag. 52-55; REAU 1957, pàg. 607.

²⁵⁴ Certament els exemples que cita Duhr de Joos van Cleve, Veit Stoss, etc. són molt tardans. Aquest autor pensa que són aquestes les causes que en provoquen la transformació. En primer lloc, la acorda amb la teoria d'E. Mâle (MÂLE 1904, ma, pag. 386-388) la influència de les representacions dramàtiques que segueixen els rituals litúrgics de la *comendatio animae*. En segon lloc, la importància que en aquesta època pren el tema de la mort (DUHR 1950, pag. 54-55).

²⁵⁵ Ch. R. Post va ser el primer a fer-ne atribució, però no tots els autors hi estan d'acord (POST 1930, II, pag. 66; DUBREUIL, *Le Gothique à Valence*, I^a, pag. 101).

els ulls oberts, però continua mantenint la mateixa postura jacent que en la resta de les obres.

Aquesta imatge de la Verge jacent es va independitzar del conjunt de la representació, probablement per raons litúrgiques. Abí, a partir del segle XIV, era freqüent que a les esglésies hi haguessin una imatge escultòrica d'aquesta tipologia, la qual el dia 15 d'agost s'exposava alraig de l'església perquè pogués ser venerada pels fidels. Popularment es coneixia amb el nom de "Mare de Déu morta" ²⁵⁶. La que es conserva a l'església de Santa Eulàlia de Palma de Mallorca [Fig. 81] té les mans juntes a l'alçada del pit, els ulls tancats i el rostre serè, talment com si dormís ²⁵⁷.

Tampoc la figura de Jesucrist psicopompe no es presenta amb gaires variants. La diferència radica en si agafa l'ànima amb una mà o si ho fa amb les dues. En el primer cas, la figureta és a la mà esquerra, mentre que amb la dreta beneeix el cos difunt. Només una obra s'escapa d'aquest model tan repetit: la taula de la Dormició de la col·lecció particular de Canet de Mar [Fig. 53]. Aquesta és una de les composicions en què Crist és situat al centre de la part superior, separat del grup terrenal per un núvol de contorn fistonejat. L'ànima, que ha sortit de la boca de la Verge ja difunta, queda a l'alçada dels caps dels apòstols, just sota de Jesucrist, que amb les dues mans li està posant una corona damunt del cap. Aquesta és una fórmula que ja s'havia utilitzat en època romànica, tanmateix, durant el gòtic, va ser molt poc freqüent. De fet, però, la solució que ofereix aquesta pintura no està gaire allunyada del relleu de fusta de la catedral de València [Fig. 100], on, com ja hem indica-

²⁵⁶ CUIJOL CUNIL 1976 pag. 368-370. Vegeu també TRENIS 195 pàg. 98.

²⁵⁷ SANCHEZ GOZALBO "Imágenes de Mariona" 1949 pag. 485 dona notícia d'una que era a la catedral de Sagorba, que va ser destruïda l'any 1936. Vegeu-ne dos exemples a la de segle XVI a ACOLEA Gil 1986 pag. 254. GARRIGA 1986 pag. 255-257.

l'ànima és acollida per Crist i Déu Pare. En tot cas, la diferència està en el fet que en aquest relleu ja porta la corona. Per això nosaltres creiem que totes dues Dormicions han pres elements de l'escena de la Coronació, encara que de tipològics diferents, amb la finalitat de suggerir-la, i així fer més evident la recompensa que rep la Verge quan arriba al paradís.

Malgrat que la Dormició sigui la il·lustració que es refereix a l'arribada de Maria al cel, no deixa de ser una escena de caràcter funerari. Per això, al llarg del temps, sempre es representa els apòstols amb expressions doloroses. Les maneres de manifestar aquest dolor varia d'acord amb les èpoques i amb la destresa dels artistes, però bàsicament són tres: rostres compungits, mans a la galta o al pit i la cara tapada per un bec de la roba.

Pel que fa al primer recurs, la major part de vegades els artistes l'han passat per alt, entre altres raons perquè, en general, s'interessen per solucions més efectistes.

Des d'èpoques primitives, una de les fórmules més utilitzades per figurar la tristesa i el dolor d'un personatge ha estat representar-lo amb una mà davant del pit o de la cara. Algunes de les Dormicions més antigues del nostre recull, com la del capitell del claustre d'Elna [Fig. 59] o la del mural de l'església del Bruc [Fig. 49], ja presenten un o dos apòstols en aquesta actitud. Altrament, es un recurs utilitzat d'una manera especial pels escultors (retaulles d'Albesa [Fig. 28], de Begut [Fig. 46], del museu d'Osca [Fig. 76], etc.) ja que resulta un sistema vistós i que demana molt menys detallisme que no pas el primer. Hom pot constatar que moltes vegades l'apòstol representat d'aquesta manera és Joan. En tenim exemples ben representatius en la il·lustració del *Breviari*

del ret Martí (París, B.L., ms. Rothschild 2529) [Fig. 83], on Joan es recolza al capçal del llit i té una mà a la galta; en la taula de Canet de Mar [Fig. 53], i en el retaule procedent de Rubielos de Mora (M.N.A.C., núm. in. 50621) [Fig. 41], on aquest apòstol apareix inclinat cap a la Verge amb una mà al pit. Creiem que hi ha dues raons per justificar l'actitud d'aquest personatge. Primera, com ja hem dit en altres ocasions, perquè, segons els textos apòcrifs, Joan té un paper destacat en aquesta història. En aquest sentit recordem que és el primer apòstol que arriba a la casa de Maria i que, quan ella l'assabenta del que ha de succeir, s'entristeix molt i plora. La segona respon a una qüestió de tradició artística, és a dir, la figura plorosa o adolorida de l'apòstol Joan és característica de les representacions del Calvari, on fa *pendent* amb la Verge. Probablement es va considerar lògic adaptar aquesta tipologia de l'apòstol predilecte plorant la mort de Crist en l'escena de la mort de Maria, que, segons les paraules del Crucificat, era la seva mare.

En les representacions bizantines no és estrany de veure com algun dels apòstols plorosos s'acosten un tros del mantell a la cara, talment com si s'hi volguessin eixugar les llàgrimes ²⁵⁸. Les Dormicions d'Occident continuen usant aquesta fórmula que en l'època del gòtic internacional sembla que esdevé especialment característica. M.H. Dubreuil n'assenyala un precedent en una miniatura de c. 1300 d'un llibre d'Hores fet a Maestricht (avui ms. Stowe 17 de la B.L. de Londres) ²⁵⁹. Les primeres obres del nostre recull que l'adopten són de l'escola valenciana: retaule d'Aibentosa [Fig. 27], de la col·lecció Muñoz [Fig. 36] de Barcelona, de la col·lecció Cords de Nova York [Fig. 71], de Rubielos de

²⁵⁸ WRATISLAW MITROVIC OKUNEV 1931 pàg. 138. En són exemple les Dormicions de les mosaics de Dafni (c. 1100) de la Martorana de Palerm (1143).

²⁵⁹ DUBREUIL 1987 pàg. 109 i 111.

Mora [Fig. 90] i de Sarrion, avui al Museu de Sant Pius de València [Fig. 103]. A Catalunya, només Ramon de Mur el va utilitzar, per cert de manera molt ostentosa, en la Dormició del retaule de Guimerà (avui al M.E.V.) [Fig. 105].

Fins ara ens hem referit a l'expressió dels apòstols que vetllen Maria. Respecte a la seva activitat, podem dir que, en general, se'ls representa pregant, cosa que s'expressa, o bé per la posició de les mans, o bé pels llibres que aguanten. Quan aquests llibres són oberts, de vegades tenen l'escriptura simulada, però d'altres el pintor hi ha inscrit textos que ens permeten d'entendre quines eren aquestes pregàries que feien els apòstols mentre vetllaven la Verge. Bàsicament les podem classificar en dos grups: psalms i súpliques.

D'entre els psalms hem pogut identificar els següents:

Ps. 6, 1 - 2. *"Domine, ne in furore tuo arguas me. Miserere mei Domine, quoniam infirmus sum: sana me Domine, quoniam conturbata sunt ossa mea"*. El primer versicle és en el llibre de l'apòstol assegut a la dreta de la Dormició del retaule de l'església de Montsió de Palma de Mallorca [Fig. 79], i tots dos complets en el de l'apòstol de l'esquerra del retaule de la Bovera (M.E.V.) [Fig. 104].

Ps. 50. *"Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam. Et secundum multitudinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam"*. Aquest es troba igualment en els dos retaules anteriors, en el de Palau de Cerdanya [Fig. 77] i en la taula del Museu Marès de Barcelona [Fig. 45] (apòstols de la dreta). Tot i que la lectura es fa molt difícil, probablement deu ser el mateix en els retaules de la catedral de Barcelona [Fig. 34] i en el de Vilafermosa [Fig. 107].

Ps. 112, 1, 4. "*Laudate pueri Dominum : laudate nomen Domini. Excelsus super omnes gentes Dominus, et super caelos gloria eius*". Només l'hem sabut veure en la taula de la National Gallery de Londres [Fig. 70].

Ps. 113, 1 - 3. "*In exitu Israel de Aegypto, domus Jacop de populo barbaro. Facta est Iudaea, sanctificatio eius, Israel potestas eius. Mare vidit et fugit : Jordanis conversus est retrorsum*". Aquest és el Psalm que segons els mateixos textos apòcrifs, concretament l'homilia de Joan de Tessalònica, el Ps.- Melitó i la *Legenda Aurea*, varen entonar els apòstols quan es van dirigir cap a la vall de Josafat per enterrar la Mare de Déu. Els tres versicles són repartits en els tres llibres dels apòstols del retaule del mestre de Cubells (Nova York, Metropolitan Museum) [Fig. 72]

Ps. 129, 1 - 2. "*De profundis clamavi ad te Domine ; Domine exaudi vocem meam. Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae*". Dos dels llibres dels apòstols del retaule procedent del monestir del Santo Sepulcro (avui al museu de Saragossa) [Fig. 93] es reparteixen aquest text. També el podem llegir en el llibre de l'apòstol de la dreta del retaule d'Albentosa [Fig. 27], en el de l'apòstol de l'esquerra del de Sarrión (València, Museu de Sant Pius) [Fig. 103] i en el de l'apòstol Pau del de Guimerà (M.E.V.) [Fig. 103].

A la Dormició de Palau de Cerdanya [Fig. 77], Joan, assegut prop del capçal del llit, llegetx el *Magnificat*, el cant de lloança de la Verge : "*Magnificat anima mea Dominum . Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo*".

En l'apartat de súpliques hem de remarcar primer la inscripció que hi

ha en el llibre de l'apòstol assegut a la nostra dreta en el retaule de Sixena (M.N.A.C., núm. inv. 15916) [Fig. 38]. "Benigne consolador a tu fas pregueries per aquells qui estan en pecat". La pregària és una mostra del paper de mitjancera que s'atribueix a la Verge, ja que no va adreçada a ella, sinó a Déu. D'altra banda, és l'única vegada que el text apareix escrit en català.

No ens ha estat possible poder identificar la inscripció del llibre que duu l'apòstol assegut de la taula d'Alcúdia [Fig. 30], però per alguna paraula solta (*Virginis Mater Dei . . . Mariae*) deduïm que també es deu tractar d'una súplica a Maria.

Finalment, en la taula de l'església de Santa Eulàlia de Palma de Mallorca [Fig. 80] hi ha tres apòstols asseguts a primer pla amb els llibres ostentosaament oberts cap a l'espectador. Els textos que reproduïen són els següents:

a) "*Sancta Maria, succurre miseris, iuva pusillanimes, refolve flebiles, ora [pro clero]. [intercede pro populo, [interveni pro] clero, intercede pro devoto femineo sexu, sentiant omnes tuum iuvamen quicumque a g[no]scunt tuam festivitatem*".

b) "*Concede nos, famulos [tuos], quaesumus. Domine Deus, perpetuam mentis et corporis salutem gaudere et gloriosa semper Virginis [intercessione, a presenti liberari tristitia et eterna perfrui laetitia]*".

c) "*Veneranda nobis, Domine, huius diei festivitas o[mn]em conferat salutarem, in qua sancta Dei Genitrix mortem subli[ter] temporalem nec tamen mortis vexibus deprimi potuit quae Filium tuum Dominum nostrum de se genuit*

incarnati m . . . 260.

Tots tres textos són oracions de la festa de l'Assumpció. La primera és una pregària adreçada a la Verge que consta en un *Processionale* de l'església de Tortosa de la primera meitat del segle XII. La segona ja apareix en un sacramentari del segle XII, també de Tortosa ²⁶¹. Quant a la tercera, és la ja comentada *Veneranda*, una de les oracions de l'ofici de l'Assumpció més característiques de l'edat mitjana.

En algun altre cas la inscripció era massa borrosa i no hem aconseguit identificar-la, per exemple en el retaule d'Albentosa [Fig. 27] i en la taula del Museu Marès [Fig. 45].

La lectura d'aquests textos ens permet d'acostar-nos al sentit que es donava a la representació d'aquesta escena. D'una banda, els psalms, pràcticament tots corresponents a l'ofici de difunts, la relacionen amb la litúrgia funerària pròpia de l'època. De l'altra, les pregàries i oracions ressalten que la figura de la Mare de Déu, un cop ha pujat a la glòria, exerceix d'advocada de la humanitat. Aquest segon aspecte és el que es destaca en el drama de Tarragona, on, mentre Jesucrist se'n torna al paradís amb l'ànima de la seva Mare, els apòstols entonen l'estrofa següent :

"Mare de Déu, membre • t de nós,
qui vas ab ton Fill piadós,
e guarda • ns en est món dolent
qui és ple de tan gran turment" ²⁶².

²⁶⁰ Aquesta es la transcripció que dona LLOMPART (1978 +) pàg. 82

²⁶¹ BAYERRI (1968) pàg. 98-28 respectivament

²⁶² Representació de l'Assumpció de Mañana Santa Maria (1983) pàg. 39

En algunes obres del segle XV s'ha volgut simular un cert diàleg entre els apòstols. Ho veiem, per exemple, en el retaule del Conestable del Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona [Fig. 44], en el del museu de Kansas [Fig. 64], en la taula procedent de Xàtiva (M.N.A.C., núm. In. 24121) [Fig. 39], etc. En l'apartat sobre els atributs tornarem a fer referència a aquesta qüestió.

Pel que fa a l'actitud de l'ànima sempre és la mateixa: s'adreça a Jesucrist amb les mans juntes, com si estés suplicant o pregant. En un sentit general podem entendre que es tracta de la típica postura humil que adopta la Verge en les diverses escenes de la seva vida. Però, d'altra banda, algunes indicacions dels textos deixen entreveure una interpretació més concreta. La *Legenda Aurea*, seguint altres apòcrifs anteriors, explica que, quan l'àngel es va aparèixer a Maria per anunciar-li la propera mort, ella li va suplicar que la deslliurés de veure cap esperit maligne ²⁶³. Sant Vicent Ferrer, en un dels sermons de la diada de l'Assumpció, també ho esmenta i, a més, especifica que "no •u demanave perquè •ls hagués paor, mas perquè no volie veure tanta abhominació" ²⁶⁴. És possible, doncs, que aquesta expressió d'ansietat i súplica adreçada a Crist, almenys en un principi, volgués reflectir aquella temença que la Verge havia manifestat a l'àngel.

3.3.5.4. Personatges: aspecte físic i indumentària

L'aspecte físic que presenta Maria ve donat per la indumentària. Ja

²⁶³ KNIAZZEH-NEUGAARD 1977 pàg. 191

²⁶⁴ VICENT FERRER, 1975 pàg. 80

hem indicat com alguns relats apòcrifs expliquen que després de l'Anunciació Maria es va posar els millors vestits per esperar el moment de la mort ²⁶⁵. En realitat en les obres on hi ha altres escenes de la vida de Maria aquest canvi no se sol notar pas, almenys en aquest sentit de "posar-se els millors vestits". En la Dormició, la Verge sol portar la mateixa indumentària que en les altres escenes, només algun detall li confereix un aspecte més apropiat al caràcter funerari de la representació.

D'aquests elements, el més utilitzat és la toca, una peça de la indumentària femenina, característica de les dones d'edat avançada. Per això santa Anna la porta sempre, ja que ja era molt gran quan va infantar la Verge, o també santa Elisabet, la mare de Joan Baptista. Maria, de vegades en porta en les escenes de la Passió, no tant perquè ja sigui una dona vella, sinó perquè a causa del dolor que sofreix es vesteix com si ho fos. Quant a la Dormició, s'hi poden tenir en compte tots dos aspectes. D'una banda, Maria ja era d'edat avançada ²⁶⁶, però, de l'altra el fet que l'escena la representi difunta, és el que acaba de fer veure la necessitat d'aquesta indumentària.

L'altre detall funerari és la manera de portar posat el mantell. En algunes de les representacions li embolcalla el cos i, a més, li tapa tot el front. També en les escenes de la Passió moltes vegades la veiem vestida així. Sobre el color, la major part de vegades continua essent blau.

²⁶⁵ Són el Ps - Meltró, el Ps - Josep a Animatea i el Trespassament publicat per Caronje Collet.

Recordem que en canvi el text de Carreras Candia diu que es va posar vestits de sepultura.

²⁶⁶ Molts textos fan referència a l'edat que tenia Maria quan rebé la notícia de la mort. El mateix Iacopo da Varazze en parla i comenta com els autors no estan d'acord entre ells ja que uns diuen que visqué setenta-dos anys i altres només cinquanta-nou (KNAZZEH - NEUGAARD 1977 pàg. 191).

Vegeu la "Cronologia dels anys, y gloriosos actes de la excelent Vida de la gloriosissima Verge Maria anyadida à la present Obra com un compend de la Historia y conforme les opinions mes seguides dels Autors que escrihuen la Historia Sacra" que consta a l'edició de l'obra de Miquel Pérez que hem consultat (PÉREZ 1732 pàg. 337 - 347). Vegeu també, JUGIE, 1944 pàg. 168.

Altrament, depèn de l'època o del pressupost de l'obra que el mantell tingui més o menys elements decoratius : orles daurades, estampats. . Les obres relacionades amb el taller dels Serra són les primeres que el figuren de brocat, però són especialment les d'avançat el segle XV aquelles que donen més importància a la qualitat de les teles. En aquest sentit, són representatives les pintures del taller de Joan Reixac o de Pere Garcia de Benavarri.

La indumentària de la Mare de Déu morta que es conserva a l'església de Santa Eulàlia de Palma [Fig. 81] respon a aquestes característiques. Al cap, hi porta una toca i al cos una túnica de brocat. El mantell és daurat, amb el revers verd. L'oria d'aquest és formada per una sèrie de cercles tangents amb una estrella inscrita i un caparró d'àngel, molt exempt, en el centre de cada una. Aquest últim detall sembla que tingui una relació directa amb la inscripció que hi ha en el cingol que li penja de la cintura : *"Maria Virgo exaltata est super choros angelorum ad caelestiu regna. Alleluia.."* Es tracta d'una de les antífoes més divulgades de l'ofici de l'Assumpció, la qual posa l'èmfasi de la diada en la reialesa que ha assolit Maria ²⁶⁷.

La figura de Jesucrist, pel que fa a la indumentària i a l'aspecte físic, no ofereix tampoc gaires variants. Sempre va vestit amb túnica i mantell, generalment de colors contrastats. De vegades, té el mantell agafat amb una fibula davanter del pit, cosa que li dona l'aspecte d'un gran senyor (retaule de Banyoles [Fig. 32], Cornella de Conflent [Fig. 56], taula d'Alcover [Fig. 29], etc.) ²⁶⁸.

²⁶⁷ BARRE 1967 pàg. 224

²⁶⁸ En el relleu de la catedral de València [Fig. 100] Crist te entots nu, però com que aquest i pus el trobarem en l'escena de la Coronació, en certa manera aquí el grup de Crist, el Pare i l'anima formen

Anteriorment ja hem assenyalat quins són els apòstols que es poden reconèixer en les representacions de la Dormició. La identificació és possible gràcies al fet que presenten els tipus característics que queden definits des dels primers temps medievals. Tocant a la vestimenta, pràcticament sempre apareixen amb el que comunament anomenem "indumentària sagrada", és a dir, la túnica i el mantell¹.

Però dintre d'aquesta tipologia clàssica del col·legi apostòlic, s'hi introdueixen elements que li donen un caràcter una mica diferent. En aquest sentit, un element a destacar és que en moltes obres hi ha un, dos o més apòstols que porten el mantell damunt del cap. M.H. Dubreuil comenta que aquesta particularitat ja queda reflectida en la citada Dormició del llibre d'Hores Stowe (ms. 17 de la B.L. de Londres), i que és molt corrent en les representacions franceses de final del segle XIV, no solament d'aquesta temàtica, sinó també d'altres de diverses ²⁶⁹. De fet, aquest tipus de personatge amb la caputxa posada o el mantell caigut fins als ulls esdevé molt característic de les representacions funeràries de final del segle XIV ²⁷⁰. Això justifica que en aquesta escena de la Mort de la Verge es representin alguns apòstols com si fossin els plorants que s'esculpeixen en els monuments funeraris de l'època.

L'obra catalana més antiga que ja mostra els apòstols d'aquesta manera és el retaule que Jaume Cascalls va esculpir per a l'església de Cornellà de Conflent [Fig. 56]. Aquí, igual que en el retaule de fusta de la catedral de Palma de Mallorca [Fig. 78], els mantells simplement són damunt del cap, però no tapen el front. Cal esperar les primeres obres del

aquesta escena ja en parlarem en el seu moment

²⁶⁹ DUBREUIL 1987 pàg. 80-81

²⁷⁰ Vegeu GUARRÉ, 1971. A Catalunya n'hi ha bones mostres al sepulcre del bisbe Escalés de la catedral de Barcelona (DURAN SANPERE 1975 pàg. 52-56) i al del monarca Ferran d'Antequera a Poble (ESPAÑOL 1992 pàg. 240-241).

gòtic internacional a València per trobar personatges amb el cap tombat i el mantell que els penja fins als ulls. Així, en el retaule de Vilafermosa [Fig. 107], hi ha un apòstol amb el mantell sobre el cap, però el front encara resta destapat. En el retaule dels Goigs que es conserva al Museo de Bellas Artes de Bilbao [Fig. 47], un dels apòstols asseguts a primer pla porta el mantell plegat damunt del front, de manera que si li caigués li arribaria fins als ulls. En el d'Albentosa [Fig. 27] ja són dos o tres eis apòstols que apareixen amb el típic aspecte dels plorants. La majoria d'obres posteriors sempre inclouen alguna de les figures amb aquesta tipologia ²⁷¹. Més o menys pels mateixos anys aquest model també entra a Catalunya. El podem veure en el retaule de Guimerà (M.E.V.) [Fig. 105] i en el de Santes Creus, avui a la catedral de Tarragona [Fig. 96]. Els casos més vistosos, encara que d'època molt més avançada, són el retaule procedent de Montanyana (Barcelona, col·lecció particular) [Fig. 37] i el de Vilanova de Bellpuig [Fig. 110].

De tota manera, les excepcions a la "indumentària sagrada" són molt mínimes. En la taula de la Dormició de Pere Garcia de Benavarri (M.N.A.C., núm. in. 64040) [Fig. 42] hi ha un apòstol amb botons a la túnica i Joan porta un mantell rosa rivetat d'or i subjectat amb una fibula davant del pit. Jaume Huguet, en un dels extrems de la taula de la Dormició del retaule de l'Epifania de Barcelona [Fig. 44], hi va pintar un apòstol que duu una mena de gorra. L'única obra que presenta un cas una mica més vistós és la taula de la Dormició procedent de Xàtiva (M.N.A.C., núm. in. 24121) [Fig. 39], en la qual hi ha un personatge vestit amb la peça anomenada roba, de color vermell, per sota de la qual li

²⁷¹ L. de Saralegui, en comentar la Dormició del retaule de la col·lecció Corda, diu que és "un tòpic de taller para solventar la dificultad en expresar una gama de colores acerbos" (SARALEGUI, 1952, pàg. 26). Vegeu també DUBREUIL, 1987, pàg. 109.

surten les mànigues blaves del gipó; al cap hi porta un bonet granat. El fet que sigui l'únic que porta aquesta indumentària de caire contemporani fa suposar que no és un apòstol, sinó algun altre dels familiars o amics de la Verge que, segons alguns apòcrifs, també varen assistir al traspassament ²⁷². Finalment, una última cosa que podem assenyalar és la presència de mantells de brocat en obres del segle XV (potser la més antiga sigui el retaule del mestre de Cabel·ls del Metropolitan Museum de Nova York) [Fig. 72]. Mai no els porten tots els apòstols, sinó només algun que estigui situat en un lloc estratègic, de tal manera que combini amb els brocats del cobrellit o de les robes de Crist o Maria ²⁷³.

En relació a aquest tema de les vestimentes contemporànies hem d'assenyalar que força vegades Pere va revestit amb la capa pluvial. La funció de celebrant del ritual funerari que sol representar en moltes obres és la que justifica aquesta indumentària litúrgica. Mn. Trens ja ho va observar i ho creia molt relacionat amb les representacions dramàtiques que es muntaven a les esglésies ²⁷⁴. Curiosament, en la primera rúbrica de la segona jornada del drama d'Elx alguns manuscrits indiquen: "... per son orde pugen los apòstols al cadañal y entren primer St. Pere, el qual va ab capa de cor de domàs blanch per a lo enterro de Nostra Senyora ..."

275.

272 En el drama de València, Maria demana al poble que la va a saludar que també hi vagin "l'ötzer, Josap, cavallers molt honorats" (Teatre assumpcionista valencià, 1986, pàg. 38). Després hi va Gamal, el cap del sanedrí de Jerusalem (MASSIP, 1984, pàg. 8). D'altra banda, recordem que més amunt a hem parlat de les tres dones que hi ha en aquesta pintura: les dues "germanes" de Maria i la possible Magdalena.

273 J. F. Massip, en comentar el vestuari de la representació assumpcionista de València, recull la notícia que el Consell de la Ciutat deixa el material i vestidures del Corpus al Capítol de la seu. Entre el material a aquest Corpus hi havia "precioses cripes e dalmàtiques e altres insignies d'or e de seda" (MASSIP, 1986, pàg. 142-143).

274 TRENS, 1951, pàg. 97-98.

275 *Costueta*, 1709, 1986, pàg. 29.

La utilització d'aquests elements contemporanis, juntament amb la desaparició de la figura de Crist del costat del llit, determina que l'escena de la Mort de la Verge és convertida, tal com diu J. Duhr, en una representació dels últims rituals administrats en una dama de la burgesia ²⁷⁶.

En l'homília de Joan de Tessalònica, quan es descriu el moment en què Crist recull l'ànima de Maria, es diu que *"los apóstoles vimos que el alma de María, al ser entregada en manos de Miguel, estaba integrada por todos los miembros del hombre, fuera de la diferencia sexual, no habiendo en ella sino la semejanza de todo cuerpo (humano)..."* ²⁷⁷. Aquesta descripció no concorda pas amb l'aspecte de petita mòmia que sol oferir l'ànima de Maria en l'art de Bizanci ²⁷⁸. En canvi, s'adiu molt més amb el sistema de representació que en època romànica s'utilitzava per a les ànimes dels difunts: una figureta asexual, nua ²⁷⁹. Pel que fa concretament a l'ànima de la Verge, generalment se sol plasmar vestida amb una túnica, però també hi ha algun cas en què apareix nua, com en un manuscrit de Corbie de la B.N. de Paris ²⁸⁰. D'entre les nostres representacions n'hem trobat tres en que encara se segueix aquesta última modalitat: la il·lustració del sacramentari procedent de Sant Cugat (A.C.A., Sant Cugat, 24) [Fig. 33], el capitell del claustre d'Elna [Fig. 59] i la pintura mural del Bruc [Fig. 49], totes tres del primer quart del segle XIV.

²⁷⁶ DUHR, 1950, pag. 151.

²⁷⁷ Los evangelios apócrifos, 1979, pag. 637.

²⁷⁸ Fins al segle XI, és una figura totalment rígida embolicada amb dues benes. A partir d'aquest moment la rigidesa es suavitza, però cont nua portant les benes. WRATSJAW, MITROVIC, OKUNEV, 1993, pag. 150.

²⁷⁹ Sobre aquest tema de la representació de les ànimes a romànic, vegeu-ne una síntesi a FERRERO, 1984, pag. 23-26. Malgrat e que hem dit sobre Bizanci, M. J. Théreault e cas de la Dormida de la pintura mural de Ylanı Kilise, anterior al segle XI, on l'ànima es figura nua, THÉREULT, 1984, pag. 47.

²⁸⁰ És al ms. 11700, datat de final del segle XI. VERDIER, 1980, pag. 94, fig. 78 b.

En totes les obres posteriors sempre veiem l'ànima de la Verge vestida amb túnica i, de vegades, fins i tot, amb mantell (per exemple en el retaule de la col·lecció Muñoz de Barcelona [Fig. 36], en el procedent de Gerb, avui al M.N.A.C., núm. in. 25071 [Fig. 40] i en el *Breviari del rei Martí*, ms. Rothschild 2529 de la B. N. de Paris [Fig. 83], etc.), talment com si fos una reproducció en miniatura del cos. Però dintre d'aquesta tipologia, que podem considerar com a característica de l'època gòtica, s'ha de distingir un subgrup que per la quantitat de casos que presenta esdevé prou important. Es tracta de fer acabar la túnica en una forma afusada per la part inferior, de manera que es perllonga en una línia molt fina que arriba fins als llavis de la difunta. Evidentment, aquesta connexió amb la boca respon a la idea que es tenia que aquest era el lloc per on les ànimes abandonaven el cos. Quant a la forma afusada, pensem si pot tenir alguna cosa a veure amb el fet que en època més antiga les ànimes també es representaven en forma d'au ²⁸¹. Sigui com sigui, el que es pretén és figurar un ésser espiritual que vola cap a les mans de Jesucrist.

3.3.5.5. Atributs i objectes.

Tal com és preceptiu en l'art medieval, els personatges sagrats - i en l'escena de la Dormició ho són tots -, se'ls representa amb aurèola darrera el cap. Aquest element tenia la seva correspondència en el camp de les representacions dramàtiques: a Eix, els apòstols duïen una diadema

²⁸¹ Aquesta tipologia encara perviu en època gòtica. Així, per exemple, en dues obres atribuïdes a Berriat Martorell veiem que l'ànima que surt de la boca de la martiritzada santa Eulàlia és un colom en canvi i que la Magdalena llura a Crist té aspecte humà amb l'extrem inferior afusat (GUDIOL, ALCOLEA 1986 pàg. 126, núm. c. 38 i, fol. 643; pàg. 129 núm. c. 397 fol. 48)

daurada al cap amb els seus noms rotulats, cosa que permetia de reconèixer-los millor ²⁸².

Anteriorment ja hem comentat com la Dormició pot ser considerada una escena teofànica : Crist baixa a la terra a recollir l'ànima de la seva Mare. De vegades, per emfasitzar més aquesta aparició es representa Crist dins d'una màndorla. Així ho veiem en la il·lustració de la Dormició del *Llibre de Pericopis d'Enric II* i en altres Dormicions occidentals dels segles XI i XII ²⁸³. En canvi a Bizanci no n'hi ha cap exemple anterior al segle XII, tot i que a partir d'aquest moment esdevé gairebé obligatori en les representacions d'aquesta escena ²⁸⁴. D'aquí passa a Itàlia, on entre moltes altres obres, hi ha els exemples dels mosaics de Santa Maria in Trastevere i de Santa Maria la Major de Roma. Fra Angelico encara la utilitza en la Dormició del Museo de San Marcos de Florència ²⁸⁵. De tota manera, a diferència de les miniatures romàniques, en el món oriental Crist continua al costat del llit de Maria.

En el nostre corpus veiem com en la Dormició de l'església de Collado [Fig. 55] Jesucrist es destaca enmig dels apòstols, àngels i patriarques envoltat per una màndorla el·líptica. Una imatge similar es repeteix en altres obres valencianes del gòtic internacional, com en els retaules d'Albentosa [Fig. 27], de Rubielos de Mora [Fig. 90] o de la col·lecció Serra de València [Fig. 102]. M.H. Dubreuil considera que Starnina devia

²⁸² MASSIP 1984, pag. 170. El gravat de nimbe de la Verge de la Dormició del desaparegut retauler d'Albentosa sembla que formi l'abreviatura de nom "Maria". En el cas que fos cert, ens preguntem si tenia alguna cosa a veure amb les representacions dramàtiques. Les inscripcions en els nimbes no s'entenen, però n'hi ha algun cas, com el de sant Joan Baptista del retauler de sants joans del castell de Santa Coloma de Queralt (ca. 1365) (M.N.A.C. núm. in. 435) (ALCOY "Mestre de Santa Coloma" 1992, pag. 233-236).

²⁸³ Altres exemples a THÉREL 1984, pag. 56-57.

²⁸⁴ WRATISLAW-MITROVIC-OKUNEV 1931, pàg. 142-143.

²⁸⁵ Per als mosaics romans, vegeu VLFDIER 1980, fig. 45-47; NIETO 1950, fig. 96.

adoptar aquesta iconografia durant l'estada a València, ja que apareix en altres Dormicions realitzades després a Florència, on no s'havia utilitzat des de l'època de Cimabue ²⁸⁶. Es tracta, doncs, d'un model típicament valencià, que no entra a Catalunya fins molt més avançat el segle XV i encara amb molt poc èxit, puix només l'hem pogut constatar en quatre obres, la més antiga de les quals és la Dormició que formava part del retaule de Sant Miquel i Sant Pere de la Seu d'Urgell de c. 1432 [Fig. 50].

En quatre obres valencianes més tardanes, la predel·la de Sant Mateu [Fig. 92], la taula de la Dormició procedent de Xàtiva (M.N.A.C., núm. in. 24121) [Fig. 39], el retaule de les agustines de Rubielos (M.N.A.C., núm. in. 50621) [Fig. 41] i la seva rèplica del Museu de Sant Plus de València [Fig. 101] s'utilitza igualment la màndorla, però amb una cirla de cerafins al voltant. Aquesta modalitat també es produeix al món bizantí (per exemple en la Dormició dels mosaics de Kachrié - Dillami de Constantinoble) i té el seu fonament en el text del Ps - Joan Evangelista : *"Y en el mismo momento se presentó Cristo sentado sobre un tronco de querubines "* ²⁸⁷. De tota manera, en la taula de Xàtiva i en la de Sant Mateu, el grup de Crist i l'ànima se situa per damunt dels apòstols que, encapçalats per Pere, s'ocupen del ritual funerari ²⁸⁸.

Si en les arts plàstiques la presència de la divinitat es posa de relleu mitjançant la màndorla, en els relats apòcrifs se sol fer referència a la gran claror que va envair la cambra de la Verge quan va apareixer Jesucrist i el seu seguici :

²⁸⁶ DUBREUIL 1967 pag. 19-5

²⁸⁷ Los evangelios apócrifos 1979 pag. 599

²⁸⁸ Precisament L. Rinzou quan descriu la situació de Crist en les Dormicions occidentals a l'ave planajo per damunt de la Verge en una màndorla orlada de querubins (RÉAU 1957 pag. 608)

"E ell mati á hora de tercia, en aquella hora que la verge Maria dx, vench una gran claradat molt major quell sol, é tots los Apostols caygueren sbalayts. E ab aquella claradat dcuellá lo Rey dell celi ab molt bella companya dangells é darchangels é ab molt bell quant é preciós..."²⁸⁹.

En algunes pintures, un raigs daurats dins o a l'entorn de la màndoria reforcen la visualització de la presència divina. Altres vegades, encara que no hi hagi la màndoria, també es representen aquests raigs "lluminosos" al voltant de Crist, com en la Dormició del retaule de Banyoles (Fig. 32).

A part de la divinitat, també l'ànima de la Verge emanava una gran resplador. Així ho explica el Ps - Melitó :

"Els apòstols veleren que la seva ànima era d'una blancor tan intensa que cap llengua humana no podria descriure-la adequadament: era més forta que la blancor de la neu i que la de tots els metalls argentats, i irradiava una claredat molt lluminosa"²⁹⁰.

Aquesta blancor s'expressa mitjançant el color de la túnica, gairebé sempre blanca, o també, com en la taula del museu de F'ladèlfa (Fig. 60), amb uns raigs "lluminosos" a l'entorn de la figureta.

Un dels atributs més característics de l'escena de la Dormició és la palma que, com hem vist, la majoria de textos expliquen com l'àngel la va donar a la Verge, perquè la fes portar durant el seu enterrament. Aquesta

²⁸⁹ COLELL, 1900, pág. 33. Per cert, aquesta referència al fet que els apòstols 'caygueren sbalayts' que també porta el Ps. Josep d'Arimatea, no es veu pas reflectat en les representacions plàstiques.

²⁹⁰ Apòcrifs de Nou Testament, 1990, pag. 340.

palma, que de vegades es figura amb unes estrelletes a la punta per al·ludir a la resplandor que desprenia ²⁹¹, generalment la porta l'apòstol Joan ²⁹². En aquest sentit, ja hem vist com en l'Anunciació del retaule de la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona és el mateix apòstol qui la pren de la mà de l'àngel. D'altra banda, al tercer registre del timpà de la *Puerta Preciosa* de la catedral de Pamplona, a l'esquerra de l'episodi del Seguí i Fúnebre, s'hi representa el moment en què Maria la dona a aquest apòstol. El Ps.-Melitó i la *Legenda Aurca*, són els textos que justifiquen l'atribució d'aquest element a Joan. Segons ells, quan els apòstols es varen disposar a iniciar el seguí i fúnebre, Joan li va dir a Pere que fos ell qui portés la palma celestial, però el cap dels apòstols va respondre dient:

"Tu la deus milt portar que eu, per so car tu est elegat verge per lo Seyor, e és digna causa, que verge port la palma de la Verge, e encara més, tu frar'est e repausest sobre'l pits del Seyor e d'aquí fust plen de gràcia e de saviesa. Per què és justa causa que tu, que resebent tan gran don del seu Fil, que dós [h]a aquesta Verge plus d'onor. Per què tu deus portar aquesta palma de lud davant lo lit e eu portaré lo seu cors ab los altres" ²⁹³.

²⁹¹ És un detall que s'assenyala específicament en el Ps.-Melitó en la *Legenda Aurca*: "E la palma que l'ange'l adux resplandia de molt gran resplandor e era la ve que molt vert mes es les de la hier respandens ayx, con este a matutina". KNIAZZEM-NEUGAARD 1977 pag. 191-192. Les estrelles veiem en el retaule de Sureda (M.N.A.C. núm. 101-59) i tant en l'escena de Anunciació com en la de la Dormició. Juccio també en va representar en les escenes de la Inassumpcion sin de la pala de Siena.

²⁹² D'aquí que esdevingué un atribut d'aquest personatge fins i tot en representacions que no feien res a veure amb el cicle assumpcionista. El *Måle* en cita dos exemples de l'escultura francesa de segle XI (MÅLE 1902 pag. 363). També podem veure la pintura gòtica catalana (GUDDO-ALCOËLA

1985 pag. 86 núm. 221 fig. 409 pag. 92 núm. 234 fig. 126 pag. 104 núm. 52 fig. 605

²⁹³ KNIAZZEM-NEUGAARD 1977 pag. 194

Però, altres textos fan acabar la "discussió" de manera diferent, com el de Joan de Tessalònica que opta per una solució més equitativa. Pere deideix que la posaran damunt del fèretre, o el Ps.- Josep d'Arimatea que no diu res sobre aquesta qüestió.

En el 57.64 % de les nostres Dormicions hi ha la palma i en un 70 % dels casos es Joan qui la porta. Aquest percentatge pareix indicar que la *Legenda Aurea* era el text dominant. De tota manera, són prou significatives les obres en què la palma és col·locada entre les mans de la Verge difunta, cosa que tant la podem interpretar en el sentit que els apòstols encara no l'hagin presa per iniciar el seguici fúnebre, com que s'hagi fet servir de base un text com el de Joan de Tessalònica o el Ps.- Josep d'Arimatea. En els dos drames de l'arragona i Elv respectivament també la pren l'apòstol Joan ²⁹⁴.

Tres retaules de pedra de l'escola de Lleida, Albesa [Fig. 28], Castelló de Farfanya [Fig. 54] i Gerb (M.N.A.C., núm. in. 25071) [Fig. 40], semblen indicar que els seus autors tenien un interès especial que quedés ben explícita la història de la palma. En els dos darrers aquest atribut apareix per duplicat: enmig de les mans de la Verge ja cent i aguantada per l'apòstol. En el retaule d'Albesa el cas encara és més especial perquè hi ha tres palmes: una la té la Verge, l'altra Joan i, la tercera, la porta un àngel que vola per damunt del cap de Jesucrist. Potser la falta d'espai per desenvolupar les altres escenes del cicle va ser el que va induir l'escultor a utilitzar aquest atribut com a element suggeridor.

A part de la palma, que podem considerar l'atribut més emblemàtic de la Dormició, especialment en època gòtica, els apòstols porten una sèrie

294 MASSIP 1984 pàg. 86-87

d'objectes que donen a la composició un caràcter més realista ²⁹⁵. D'aquests objectes, l'encenser ja és característic de les representacions bizantines, d'on passa a la miniatura occidental ²⁹⁶. Segons J. Duhr, l'aroma que suggereix l'encenser seria un reflex del perfum suau que es va escampar per la cambra de la Verge quan hi varen arribar Jesucrist i els àngels, d'acord amb l'explicació del Tessalònicenc ²⁹⁷.

Al costat de l'encenser, l'altre objecte litúrgic que més sovint és present és el salpasser. Sempre el duu l'apòstol Pere ja que és l'encarregat de celebrar el ritual funerari. Per això és força freqüent que tingui aquest objecte en els casos en què Crist no és a la composició, com en el *Missal de la confreria de sant Cristòfol* de la B. M. de Ferpinyà [Fig. 85] o en la taula procedent de Vilafortuny [Fig. 98], avui al Museu Diocesà de Tarragona, o bé en aquells en què és situat damunt del grup terrenal, com en el retaule de Cameles [Fig. 52] o en la taula de l'església de Santa Eulàlia de Palma de Mallorca [Fig. 80].

En alguns casos, molt pocs, el mateix Pere o un altre apòstol tenen una caldereta o recipient per a l'aigua beneïta, un element més d'aquests objectes que cofereixen un to costumista a l'escena. En el retaule de Sant Llorenç de Morunys [Fig. 91], on Pere té l'encenser, un altre apòstol del seu costat sosté una naveta.

La Verge Maria té una candela enmig de les mans (retaules d'All [Fig. 31] i del Conestable [Fig. 44], aquest al Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona, i en la predella de Sant Mateu [Fig. 92] o bé hi ha un apòstol que l'ajuda a aguantar-la (retaule de Santes Creus, avui a la catedral de

²⁹⁵ Tots els estudiosos no han fet notar. Vegeu, per exemple, DUHR 1950 pàg. 49; TRENIS 1951 pàg. 97.

²⁹⁶ VERDIER 1980 pàg. 62. Vegeu també CAMES 1966 pàg. 89 n. 610.

²⁹⁷ DUHR 1950 pàg. 139.

Tarragona [Fig. 96], taula de Filadèlfia [Fig. 60] i llibres d'Hores, ms. 18193 de la B.L. de Londres [Fig. 67]. Precisament és un detall que el llegim en la rúbrica de la consuetud d'Elx: "se gita la Maria, morta, y donen-li una candela ensesa en les mans" ²⁹⁸. En altres casos és algú o alguns dels apòstols els qui les porten, d'acord amb el ritual funerari de l'època ²⁹⁹. hem de remarcar, també, que en la taula de la Dormició del retaule de Sant Miquel i Sant Pere de la Seu d'Urgell (Bruselles, col·lecció particular?) [Fig. 50], a cada angle del llit, hi ha un angelet que aguanta un canelobre amb un ciri i, en la taula de la Dormició de la col·lecció particular de Canet de Mar (Fig. 53), els patriarques que flanquegen Jesucrist també sostenen una espelma a les mans. En aquests dos casos no queda gaire clar si hem d'entendre que aquests personatges celestials també acompleixen amb el ritual o més aviat és una referència a la ciaror, que va envair la cambra de Maria, amb l'arribada de Crist.

Finalment, en aquest apartat d'objectes litúrgics, esmentem la creu processional que un apòstol aguanta en algunes obres, sempre de la segona meitat del segle XV.

En quatre dormicions, la de la il·lustració del *Breviari del rei Martí* (Paris, B.N., ms. Rothschild 2529) [Fig. 83], la del retaule procedent de Santes Creus (catedral de Tarragona) [Fig. 96], la del retaule de l'església de Rubielos [Fig. 90] i la de la taula del Museu Marès de Barcelona [Fig. 45], hi ha un detall força curiós: un dels apòstols que llegeix porta ulleres. No coneixem altres casos en què un apòstol dugui aquest instrument òptic, en canvi, no és estrany veure-hi representat sant

²⁹⁸ *Consuetud* 1706, 1986, pag. 23.

²⁹⁹ Precisament els ritus funeraris eren un dels aspectes més importants de la societat de finals de l'edat mitjana. L'obra titulada *Ars Moriendi* traduïda aviat en català com *Art del Ben Morir*, és una font indispensable per a l'estudi de la concepció funerària d'aquesta època. Vegeu TENÉN, 1952.

Jeroni, un personatge símbol de l'estudiós de l'època antiga ³⁰⁰. El segle XIV, les ulleres eren d'ús generalitzat entre les classes elevades i gent menestrala dels països de la Corona d'Aragó. El pintor que va introduir aquest detall - potser l'autor de la citada miniatura -, devia considerar que era un detall adequat per dotar l'escena d'un desitjat aire de contemporaneïtat. El model sembla que va tenir un cert èxit ja que va ser adoptat en tres obres més ³⁰¹.

El relat del bisbe de Tessalònica diu que quan Crist va recollir l'ànima de la seva Mare la va donar a l'arcàngel psicopompe Miquel "no s'in antes haberia envuelto en unos como velos, cuyo resplandor es imposible describir" ³⁰². Aquests draps solen sortir en les representacions orientals i responen a una antiga tradició pagana segons la qual els objectes considerats sagrats no es podien tocar directament amb les mans. En el nostre corpus només els hem vistos representats en el retaule procedent del monestir de Ixera (M.N.A.C., núm. in. 15916) [Fig. 38] i en la taula conservada a l'església de Palau de Cerdanya [Fig. 77]. L'estil italo-gòtic d'aquestes obres permet d'imaginar que els pintors - o pintor - varen prendre aquest detall d'un mode italià.

³⁰⁰ Vegeu per exemple la taula central d'un retaule datat a 1440-1450 que presenta sant Jeroni en el seu estudi (M.N.A.C., núm. in. 14743). Entre altres objectes atribuïts que hinda l'escriptor i el destaquen, les ulleres (ALCOY, Taller de Jaume Ferrer, 1992, pàg. 283-284). A la miniatura francesa es poden trobar exemples dels evangelistes Mateu i Luc amb ulleres (MESS, 1967, vol. 1, pàg. 296-297).

³⁰¹ Sobre l'ús de les ulleres als països de la Corona d'Aragó vegeu SIMON de GUILLEUMA, 1923. De les quatre obres citades el Breviari és la més antiga, però això potser que el seu il·lustrador va ser el qui va introduir el detall de contemporaneïtat, cosa que d'altra banda sembla que concorda amb la representació del rei amb dossier.

³⁰² *Los evangelios apócrifos*, 1979, pàg. 637. Ph. Verdier que assenyala en una miniatura italiana de segle XI, ha considerat un element original de l'art funèrari (pàg. VERDIER, 1980, pàg. 60 n. 5).

Per acabar amb aquest apartat d'atributs i objectes volem referir-nos a les diademes i corones que porten alguns dels personatges. Les diademes, daurades i amb una creueta al centre, les porten els àngels, tal com és costum en la major part de representacions del gòtic. És el que els textos anomenen "xapellet" i que podem llegir en les acotacions de les representacions dramàtiques³⁰³.

En força ocasions hem vist que l'ànima porta una corona. Des d'època antiga que la iconografia cristiana utilitza la corona com a símbol de recompensa. En l'àmbit assumpcionista és ben explícita la il·lustració de l'anomenat *Benediccionari de Sant Etevdus* (Londres, B. L. ms. Add. 4959E., una obra de c. 975 - 980 : damunt de la Verge mig incorporada i atesa per tres dones hi ha un cor d'àngels i una mà en el centre que sosté una corona. Ja més en la línia de les nostres representacions podem citar la il·lustració d'un manuscrit del segle XII de l'antiga col·lecció Dyson Perrins, on Crist dins d'una màndorla sosté l'ànima coronada de Maria i el malmès relleu de la llinda de la catedral de Senlis³⁰⁴. Altrament, recordem el cas ja comentat de la Dormició de la taula d'una col·lecció privada de Canet de Mar [Fig. 53] en què es representa el moment en què Crist corona l'ànima que precisament s'envola devers ell.

En canvi, resulta molt més estrany que sigui el cos difunt de Maria el que vagi coronat. Únicament ho veiem en la pintura mural de l'església del Bruc [Fig. 49] i en el retaule de Cornellà de Conflent [Fig. 56]. Es podria pensar que es tracta d'alludir a la coronació de què serà objecte Maria un cop el seu cos hagi ressuscitat i pujat al cel, però, casualment, en totes dues obres també s'hi representa l'escena de la Coronació

303 Vegeu MASSIP 1984 pàg. 142

304 JERDER 1980 pàg. 19-60-116 fig. 9 THÉREL 1984 pàg. 53-54-57 fig. 11-12

pròpiament dita. Ens preguntem, doncs, si aquesta "redundància" es justifica per un desig d'expressar que la Verge és a la glòria en cos i ànima. Ph. Verdier cita el cas de la pintura mural de la capella de Saint - Jean de Liget i pensa que podria haver seguit el model dels frescos que decoraven l'església que ni havia a la vall de Josafat la qual va ser bastida per recordar el lloc on la Verge havia estat sepultada. El fet que aquesta Dormició es situï entre la representació de l'Arbre de Jessè i la Resurrecció de Crist fa pensar a l'autor, suara esmentat, que s'hi ha volgut donar un missatge clarament assumpcionista ³⁰⁵.

A part d'aquestes obres en què la Verge es presenta coronada, en la tauca de la Dormició d'Alcúdia [Fig. 30] i en la il·lustració del missal procedent de la cartoixa de Portaceli (Nova York, Pierpont Morgan L.) [Fig. 73], l'apòstol Pere, que va revestit amb la indumentària litúrgica, porta una tiara papal. Es tracta de la tiara amb tres corones, és adir, el model que va quedar fixat a partir de mitjan del segle XIV ³⁰⁶. En aquesta escena de la Dormició no és gaire freqüent que sant Pere es figuri amb aquest atribut, però sí que ho és en representacions no historiades on apareix el personatge sol ³⁰⁷. Sembla que és a partir de l'època del Cisma quan hi hagué un major interès per part dels papes per utilitzar aquest atribut que els distingeix. En el cas de les nostres representacions és evident que serveix per enaltir la figura de Pere com a cap dels apòstols i de l'Església, precisament en dues obres en que Crist és absent.

³⁰⁵ La capella de Liget segueix el model de la rotunda de Anastasi de Jerusalem. VERDIER 1980 pag. 63 n. 23

³⁰⁶ GUDOL, CUNIL, *Indumentaria* 1979 pág. 5-6

³⁰⁷ En el camp de la pintura vegeu per exemple les taules centrals de les retalles de Vinçes de Puig. GUDOL, ALCOLEA 1986 pag. 106-107 núm. c. 299 fig. 4 pag. 127 núm. c. 387 fig. 5 i en el de l'escultura una tiara de Museu Marées de Barcelona, MARTINEZ 1991 pág. 360 i els relleus que Pere o Anglada va esculpir en una de les cares de la trona de cor de la catedral de Barcelona (TERÉS 1987 pág. 54)

En la taula de la Dormició del retaule de l'església de Vilanova de Bellpuig [Fig. 110] és el mateix Jesucrist el que porta la tiara. Detxant de banda el caràcter extremadament popular d'aquesta obra, la iconografia que presenta és molt propera a la de les Dormicions del taller de Joan Reixac : uns apòstols asseguts a primer pla i dos grups a la part posterior del llit, marcadament separats per la presència de Crist dins d'una màndorla. Però el pintor del retaule lleidatà no hi ha representat el fons vermell de serafins que reforça el caràcter diví del personatge, sinó que s'ha limitat a omplir la màndorla d'uns raigs daurats. D'altra banda, la tiara, amb les ínfules clarament visibles, i el mantell d'oria daurada i subjectat amb una fibula davant del pit fa que Jesucrist aparenti ser un gran emperador de la terra, és a dir, que respon més a la imatge d'un papa que no pas a la de la divinitat. Com ja veurem més endavant, la tiara no és un element estrany en la iconografia de Crist o de les altres persones de la Trinitat durant el segle XV ³⁰⁸.

3.3.5.6. Espai

3.3.5.6.1. L'habitació de Maria i els seus elements.

Gairebé tots els relats apòcrifs expliquen que la dormició de la Verge

³⁰⁸ Vegeu els exemples d'un relleu d'abaste anyes amb les tres persones de la Trinitat i un altre amb Pare Etern a TERES (Anonim, 1992, pag. 273-276). És tot que la tiara de tres corones sigui un atribut que confereix caràcter d'emperador es demostra en el cas de retaule de sant Pere procedent de l'església de Castellet de Rubió avui al Museu d'Art de Girona. A la taula central d'aquesta obra hi ha sant Pere entronitzat i revestit amb tots els atributs papals, entre ells, la tiara. D'altra banda, en algunes de les escenes laterals hi apareix l'emperador Nero, vestit amb indumentaria de monarca medieval, amb un capero adornat amb tres diademes (GUDIOL ALCOLEA, 1986, pag. 27, núm. 387, fig. 5).

s'esdevingué a la seva cambra ³⁰⁹. Els artistes bizantins pretien reflectir aquesta casa de Sió mitjançant la representació d'unes arquitectures a un costat i altra de la composició ³¹⁰. En canvi, quan l'escena s'adapta a Occident, aquests elements desapareixen, potser perquè es posa més èmfasi en la figuració del medalló amb la *linago* de la Verge o d'un cel que s'obre per acollir l'ànima. El cas és que en moltes representacions del romànic el fons es neutre, però quan entrem als últims segles del gòtic, aquell costumisme, que ja hem assenyalat en parlar de la indumentària i dels objectes, també es fa notar en l'ambientació arquitectònica. De tota manera l'escena de la Dormició no és gaire propícia perquè els artistes puguin lluir la seva habilitat en la representació d'ambients interiors, ja que la gran quantitat de personatges que han de figurar-hi no els deixa gaire espai lliure. Caldrà esperar les novetats en el camp de la perspectiva que introdueixen els artistes nòrdics i italians perquè l'habitació de Maria es convertí realment en la cambra d'una dama de l'època.

Però en les nostres representacions, aquestes novetats hi tenen molt poc ressò o no hi arriben fins al segle XVI. Les primeres Dormicions que trenquen clarament amb els esquemes tradicionals són obres fetes a València, per exemple, la del desaparegut retaule dels Goigs de la Verge de la col·legiata de Gandia, pintada entre 1501 i 1512 per Paolo de San Leocadio, o la de la taula que formava part de les portes que tancaven el

309 Recordem que el nom en àrab Recens o arab que hem utilitzat per explicar el temple de Cabestany és un dels pocs únics que situen l'acció fora de la casa de la Verge en unes coves a la vall de Josafat.
 310 WRATISLAW MITROVIC OKUNEV, 93, pag. 36. Segons el relat de barcelonès Guillem d'Orten els pelegrins van a la volta de Montsyon i en aquell lloc troben la lloch on la Mare de Déu traspassa de aquest món i ara té la sua gloriosa anima a Déu i ha v pleraria nau gencia a pena v a culpa. COLLEU, 900, pag. 21. D'altra banda el temple de Saint-Pierre-Puei en la Bourges situa les escenes de l'Anunciació, la conversa de Maria i Joan, la Dormició a l'interior d'una església vista en secció longitudinal que Ph. Verdier interpreta com una evocació de la Santa Sio de Jerusalem. VERDIER, 980, pag. 61.

retaula de plata de la catedral de València, feta per Fernando Yáñez de la Almedina l'any 1507 ³¹. En les obres anteriors, o bé els personatges tapen tot el fons, com al retaule provinent del monestir de Santes Creus (catedral de Tarragona) [Fig. 96], o bé aquest fons es destaca amb vistosos relleus daurats, com en la taula que es conserva a l'església d'Alcover [Fig. 29].

De les que presenten algun element arquitectònic, potser la més antiga és el políptic de la Pierpont Morgan L. de Nova York [Fig. 74] on s'ha figurat un sostre cassetonat que "fuga" molt suaument. També a la taula procedent de Vilamur (Museo de Bellas Artes de Bilbao) [Fig. 48], darrera d'unes petites arqueries, s'hi ha simulat uns fragments de sostre. La primera obra en què s'organitza mínimament una paret de fons és el retaule de l'església de Vilafermosa [Fig. 107]. En el retaule de Guimerà (M.E.V.) [Fig. 105] és on el model d'habitació - cub és més evident i on el sostre cassetonat aconsegueix donar una marcada profunditat. D'altra banda, la il·lustració del *Breviari del rei Martí* (París, B.N. ms. Rothschild 2529) [Fig. 83] situa tots els personatges sota del dosser que hauria de cobrir el llit, però el deficient traçat de les diagonals fa la impressió que queda a fora. En dues obres de molt a final del segle XV, el llibre d'Hores de la B. L. de Londres (ms. Add. 18193) [Fig. 67] i en la taula procedent de Xàtiva (M.N.A.C., núm. in. 24121) [Fig. 39] hi ha un pany de paret de fons i unes finestres que s'obren a l'espai exterior, cosa que, com veurem, s'aprofita per incloure-hi altres escenes. També al fons, a l'esquerra, de la Dormició del retaule de Sant Llorenç de Morunys [Fig. 91], s'hi ha obert una finestra a través de la qual es pot veure un paisatge molt simple.

Des del moment en què s'adopta la fórmula d'asseure alguns dels

³¹ ANGULO 1954 pàg. 32-47 per a les il·lustracions vegeu VICENS 1983 pàg. 78-8

apòstols davant del llit: els pintors aprofiten l'espai de primer pla per representar-hi un terra de mosaic, de vegades un dels elements més vistosos de la composició (taula de la Dormició del M.N.A.C. [Fig. 42], núm. in. 64040, retaule del Conestable del Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona [Fig. 44], etc.).

Tant si el fons és neutre com si s'hi ha volgut i figurar alguna arquitectura mai no hi falta el llit de la Verge. Sovint el moble no és visible ja que el tapa el cobrellit, però en alguns casos hi veiem les caixes de guardar roba que era costum adossar-hi. (per exemple, en els retaules d'All [Fig. 31] o de Banyoles [Fig. 32]. Els característics llits amb dosser de la pintura flamenca, només els trobem en el ja esmentat *Breviari de Paris* [Fig. 83] i en el *Missal de la confreria de sant Cristòfol* de la B. M. de Perpinyà [Fig. 85].

Respecte al cobrellit, aviat se sol figurar de brocat, primer amb estampats de petites dimensions, com el del retaule de Sixena (M.N.A.C., núm. in. 15916) [Fig. 38], i després amb motius vegetals de gran format (Dormicions del taller de Joan Reixac al Museu de Sant Pius de València [Fig. 101] i al M.N.A.C., núm. in. 50621 [Fig. 41]). A més del cobrellit, moltes vegades es representen coixins sobre els qual Maria reposa el cap.

Altres mobles o objectes que hi poden haver són: tamborets, canelobres i brasers. Quan hi ha apòstols asseguts a primer pla, pot ser que ho estiguin directament a terra o bé damunt d'uns tamboret sempre mig tapats pels mantells.

Més amunt hem parlat de les candeles que de vegades tenen la Verge o alguns apòstols. També és molt corrent que davant del llit, enmig dels

apòstols asseguts hi hagi un canelobre o un banc amb ciris encesos. Wratislaw - Mitrovic i Okunev ja en citen algun exemple bizantí del segle XII i creuen que la seva presència és justificada per l'homília de Joan de Tessalònica que per dues vegades fa referència als llums que hi ha encesos a la cambra ³¹². En les representacions del segle XV del nostre corpus de vegades prenen un marcat protagonisme, de manera que sembla que l'artista ho hagi considerat un dels elements de lluïment. En aquest sentit podem citar el ric canelobre de la taula de la Dormició del Museu Marès de Barcelona [Fig. 45] i el banc amb nou ciris de la taula del M.N.A.C., (núm. inv. 64040) [Fig. 42]. També en retaules esculpits en fusta, com el de l'església de Sant Jaume de Perpinyà [Fig. 82] i la taula de la catedral de València [Fig. 100], hi ha un gran canelobre a primer pla amb el ciri corresponent .

El tercer element, el braser, surt molt poques vegades. El veiem per primer cop en el políptic de la Pierpont Morgan L. de Nova York [Fig. 72] i n'hi ha quatre casos més en obres ja del segle XV. Pensem que la seva funció és similar a la de l'encenser : reflectir d'alguna manera la bona olor que segons alguns textos es va escampar per la cambra de Maria quan va arribar Jesucrist i el seu seguici. L'apòcrif que ho indica més clarament és el Ps. - Josep d'Arimatea. Els dos textos catalans que possiblement en deriven ho mencionen de manera diferent : el transcrit per Carreras Candi diu que va arribar Crist i els àngels "ab molt gran alagria de moltas hodós" i, en canvi, el manuscrit de Vic, és a dir, el del canonge Collell, conte que els personatges celestials en presentar-se "dauant la verge aportaren molts preciós flors de diuerses colors" ³¹³.

³¹² WRATISLAW-MITROVIC - OKUNEV 193 pag 142 *Los evangelios apócrifos* 1979 pag 619
629

³¹³ CARRERAS CANDI 1921 pag 217 COLLELL 1900, pàg 33 *Un dels efectes especials que es*

3.3.5.6.2. L'habitació de Maria i el cel.

La necessitat de reflectir la presència de Crist i el seu seguici a la cambra de Maria, va moure els artistes a buscar la manera de suggerir la procedència empíria d'aquests personatges i de distingir-los de la resta de l'escena. Ja sabem, no cal insistir-hi, que la màndorla ja havia estat utilitzada des del segle XII en les representacions bizantines per tal d'enaltir la figura de Jesucrist, i per tant, com a segell del caràcter celest' al del personatge. D'altra banda, l'art d'Occident ja en el segle X fa servir els núvols per separar l'ambient terrenal del cèlic en escenes de la Dormició ³¹⁴, sistema que continuarà vigent al llarg dels segles, sempre que en qualsevol representació hom vulgui referir-se a un espai celestial o a un personatge que en prové.

Els dos elements, màndorla i núvols, van aparèixer junts en algunes obres de l'escola de pintura valenciana: el retaule de Sarrion (València, Museu de Sant Pius) [Fig. 103], el de Rubielos de Mora [Fig. 90] i la clau de volta del Museu Diocesà de Barcelona [Fig. 43]. En totes tres pintures, sobre el vèrtex superior de la màndorla hi ha una massa arrissada de núvols, que indica la direcció d'on provenen Crist i els seus àngels.

En la taula de la Dormició del Museu Marès de Barcelona [Fig. 45] i en el retaule conservat a Kansas [Fig. 64], ambdós de l'escola valenciana, la màndorla ha desaparegut i els núvols s'utilitzen com a element de fons per

314 En el Tropari de Frum (París, B.N. ms. lat. 9448) al·ludint de l'escena de la Dormició hi ha uns núvols que serveixen de límit amb la representació de la coronació de l'ànima que hi ha a la part superior. En un evangelari de Vercel (Archiuio Capitolare ms. c. fol. 44) de segle X, l'àngel porta l'ànima vers la glòria, que és figurada per una porta oberta amb núvols a l'interior. JHERÉ, 1984, pàg. 54-55 (fig. 7).

emmarcar el grup que ha baixat del paradís.

El *Breviari del rei Martí* (París, B.N. ms. Rothschild, 2529) [Fig. 82], encara que en principi no es tracta d'una obra valenciana, això no obstant dóna una solució al grup de Crist i l'ànima que sembla emparentada amb les obres que estem comentant ³¹⁵ : un i altre personatge queoen suspesos per damunt del marc estricte de la composició dins d'una superfície en forma de U i de contorns fistonejats, que dos àngles aguanten.

L'escola catalana, que ben poques vegades fa ús de la màndorla, sí que envolta els personatges celestials amb núvols, però en tots els casos Crist sempre se situa per sobre del grup dels apòstols, que hom diria que estan totalment aliens a la presència divina. Ho podem contemplar en la predel·la del retaule de Cameles (c 1407 - 1408) [Fig. 52], però sovinteja mes en obres tardanes : el retaule del Museu de Vilafranca del Penedès [Fig. 109], el retaule de Guimerà (M.E.V.) [Fig. 105], etc.

Pel que fa al camp escultòric, val la pena recordar el cas de la Dormició de Beget [Fig. 46], que ofereix una solució igual que la de l'escena de l'Ascensió. Finalment, en el relleu de la Dormició de la catedral de València [Fig. 100], l'escultor, probablement Alejo de Vahía, dóna forma de núvols arrissats a la peanya que aguanta, a la part superior, Déu Pare i Jesucrist.

L. Saralegui, en comentar la taula de la Dormició del museu de Filadèlfia [Fig. 60] afirma que " en la punta, los querubines del ' Araeaeeli ' (Reminiscencia de la representación escénica) rodean a

³¹⁵ El manuscrit fou il·luminat al monestir de Poblet a que el 17 de febrer de 1398 el rei donà autoritzacions alabat sobre la copia. Cinc anys més tard el re-escriví a l'abat del monestir de Sant Cugat del Valès i li demanà un il·luminador per acabar algunes histories. BORTIGAS 1965 (I) pag. 233-241, D.M. Dubreuil ja ha assenyalat aquest i altres elements del breviari en relació amb Siamon i la pintura valenciana (DUBREUIL 1987 pag. 96)

Jesucristo, recibiendo el almita... " 316. És evident, doncs, el paral·lelisme entre aquests grups celestials suspesos a la part alta de la composició i les representacions dramàtiques que utilitzen l'anomenat " escenari múltiple vertical ", com és el cas dels drames assumpcionistes de València i Elx. Tanmateix, una cosa és veure-hi una relació i l'altra considerar que la representació plàstica pren el model de la dramàtica, només caldria recordar que dins la temàtica assumpcionista d'època romànica ja es troben representacions en què el grup de Crist i l'ànima són dins d'una màndoria damunt dels personatges celestials 317. El retaule de Beget amb una solució semblant a la taula que comenta L. Saralegui, és datat del segle XIV. També les notícies de l'ús de les tramoies aèries que recull J.F. Massip, tant dins l'àmbit de la Corona d'Aragó com en altres indrets (Florència, Londres, París, etc.) no són anteriors a la segona meitat del segle XIV 318.

Des de l'antiguitat, tant en el camp de les arts plàstiques com en el de les arts dramàtiques, hi havia una tradició de fer aparèixer els personatges divins per damunt dels mortals 319. La desaparició de les grans representacions dramàtiques durant l'edat mitjana va provocar la pèrdua de la tradició en aquest àmbit, però no en les arts plàstiques, on els principis del cristianisme encara ho fomentaven. Caldrà esperar els últims temps medievals per retornar a la riquesa de la representació dramàtica, recuperació que s'aconsegueix precisament per via religiosa.

316 SARALEGUI 1952 pàg. 6

317 Un dels exemples més coneguts és el de *Libre de Pericopis d'Enric II* (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cms. 4452 fol. 161 v.) de principi del segle XI. També es ben explica la il·lustració d'un foli de manuscrit que ha arribat a la col·lecció Dyson Ferriss, on la màndoria es aada per un nuvol i s'obre a THÉRESE 1984 fig. 13 i 12 respectivament.

318 MASSIP 1986 pag. 209-212

319 Per a l'art dramàtic vegeu la referència al concepte de *Deus ex machina* de la tragèdia grega a MASSIP 1984 pag. 127

cosa que motiva l'entroncament entre els elements plàstics i dramàtics³²⁰. De fet, és a partir del segle XV quan s'abandona la fórmula bizantina, en què Crist figurava al costat del llit de Maria, i se substitueix per la del grup aeri. L'espectacularitat que en els drames comportava l'ús de la tramoia aèria és contemporània a l'interès per les representacions "realistes" de les arts plàstiques. A partir d'aquí, per tant, hom pot imaginar relacions més o menys estretes i precises entre els grups celestials en el cel i una expressió artística i l'altra.

Abans ja hem fet notar que en l'episodi de l'arribada de Joan i dels seus companys sovint es barrejaven dues o tres seqüències en una mateixa escena. L'explicació estava, d'una banda, en l'interès per la narració i, de l'altra, en la falta d'espai material per desenvolupar-hi tots els passatges. Doncs també, en el cas de la Dormició - encara que només en quatre obres -, hi trobem una segona escena situada en allò que podríem anomenar subespai: en la Dormició de la predella del retaule de l'arcàngel Gabriel de la catedral de Barcelona [Fig. 31] i en la del *Psaltiri i llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim* (Londres, B. L. ms. 28962) [Fig. 68], just damunt del Crist que recull l'ànima de Maria del costat del llit, s'hi mostra l'escena de la Coronació. En el retaule Crist i la Verge suren en un cel estrellat i circular que es retalla enmig del daurat del fons de l'escena principal. En canvi, en el manuscrit els bustos dels protagonistes emergeixen d'uns núvols allargats sobreposats al reticulat del fons de la il·lustració.

Si bé, aquests exemples anteriors es poden explicar a partir de l'interès narratiu, no podem pas ignorar que ja hem trobat síntesis semblants en

³²⁰ Les representacions dramàtiques de caràcter aèria són estretament emparentades amb les regovens i Teatre protà (1962) pag. 27-130. MASSIP (1984) pag. 28.

obres molt més antigues, en què l'ànima era coronada en pujar al cel. De tota manera, en la predel·la i en el psalteri s'ha de distingir més clarament entre la Dormició, en el sentit que Maria lliura l'ànima al seu Fill, i la Coronació de la Verge, episodi que s'esdevé després de l'assumpció al cel, cosa que es fa ben palesa en comprovar que el vestit de la Verge coronada és diferent del de la seva ànima.

Els altres dos casos, que falta comentar, s'inscriuen en un context molt més realista: a través de la finestra de la cambra de la Verge es pot veure un paisatge natural on té lloc l'Assumpció (Llibres d'Hores de la B.L. de Londres, ms. 18193 [Fig. 67] i el Lliurament del cingol a Tomàs i Paula del M.N.A.C., núm., in. 24121 [Fig. 39]). Encara que es tracti de la mateixa voluntat medieval de detallisme narratiu, en aquestes obres, ja de les acaballes del segle XV, les innovacions tècniques permeten de dotar-les d'aquell caràcter més "realista" del qual parlàvem més amunt.

3.3.6. LA VETLLA DEL CADÀVER?

Les restes del mural de Santa Maria de Terrassa no contenen cap escena que puguem identificar amb la Dormició. Però, precisament, un dels fragments més visibles és el que mostra la Verge difunta estirada en el llit envoltada de dotze apòstols [Fig. 24]. D'aquests, dos se situen a primer terme, davant el llit, i sembla que amb les mans agafin alguna cosa que avui a nosaltres ens resulta invisible. L'absència de personatges celestials o de l'ànima i el fet que cap del apòstols no es presenti en actitud d'oferir el ritual funerari fan impossible que es tracti de la Dormició. Més aviat fan pensar en l'escena de la llinda dreta del portal geminat de l'hospital de Saint-Jean de Bruges, on el cos de la difunta estirat damunt d'un llit (?) és vetllat per deu àngels i dos apòstols, tots amb les mans esteses ³²¹; a Terrassa, doncs, potser els àngels haurien estat substituïts pels mateixos apòstols. De tota manera l'escena resulta conflictiva i l'única cosa que podem afirmar és que es tracta d'un moment posterior a la Dormició i anterior a la Resurrecció.

321 Per Verdier crec que el relleu de Bruges podria ser un episodi intermed entre la deposició de cos després de seguir tenebre i la vetlla que precedeix a la resurrecció. A la llinda de l'esquerra hi ha una Dormició (VERDER 1980 pag. 36) i a la 27-28. Per a la de Terrassa, els historiadors que han parlat de conjunt a qualifiquen clarament de Dormició (GUDON, RICART, COOK 1950 pag. 102) o bé parlen de tema de la Mare Assumpció sense precisar-ne detalls (ANALD de JASATTE 1977 pag. 109). El professor Post la descriu com "l'escena dels apòstols amb el ferretre de la Verge" (POST 1930 vol. 1 pag. 19).

3.3.7. EL SEGUIDICI FÚNEBRE.

Les representacions dramàtiques que es muntaven en dues jornades acabaven la primera amb la pujada al cel de l'ànima de Maria. L'última estrofa, però, que canten els àngels de l'araceli del drama d'Elx ja dona la pauta del que ha d'esdevenir :

" Apòstols e amichs de Déu,
este cos sagrat pendreu
e portau-lo a Josaphat,
on voi sia sepultat " 322.

D'acord, doncs, amb aquests versos, la segona jornada s'inicia amb els preparatius per organitzar el sepeli. És en aquest moment quan en els drames catalans hi ha la discussió sobre qui ha de portar la palma, tema que ja hem vist representat en algunes Dormicions. Una vegada s'ha acordat que l'ha de dur Joan, comença el servei fúnebre, que a Elx s'obre amb el cant d'*In exitu Israel Aegipto*, el psalm propi de l'ofici de difunts, que és inscrit en els llibres, que tenen els apòstols d'algunes Dormicions i que alguns relats apòcrifs també indiquen (Ps.-Melitó, Joan de Tessalònica i la *Legenda Aurea*).

Les arts plàstiques també representen aquest episodi, encara que no gaire sovint. Wratislaw - Mitrovic i Okunev afirmen que al món oriental apareix per primera vegada a la porta de la catedral de Souzdal, de la primera meitat del segle XIII. Però les composicions més característiques es troben en la pintura sèrbia, la primera de les quals seria l'església de

322 *Consuetudinaria*, 1986, pàg. 24

Sant Joaquim i Santa Anna a Studenica ³²³. A Occident, en canvi, ja se'n troba abans un exemple de caràcter monumental : el timpà de Saint-Pierre-le-Puellier, a Bourges ³²⁴. Al segle XIV n'hi ha uns quants exemples, però mai no arriba a ser una escena que puguem qualificar de freqüent. D'entre les representacions més conegudes, destaquen els relleus de l'absis de Nôtre-Dame de Paris i els del timpà de la *Puerta Preciosa* de la catedral de Pamplona i, en pintura, la *pala* de Siena de Duccio, el mural del Palazzo Pubblico de Siena de Taddeo di Bartolo, el de l'absis de la capella de l'Arena de Pàdua i el del Sacro Speco de Subiaco ³²⁵.

Però, tant en les obres orientals com en les occidentals, aquest episodi del seguici fúnebre sempre es reflecteix plasmant el moment en què els jueus intenten profanar el cos de la Verge, una circumstància que, com ja hem indicat anteriorment, expliquen tots els apòcrifs encara que amb detalls diferents. En tot cas, el que diferencia les representacions dels dos móns medievals és el fet que a Orient sempre es fan grans composicions de caràcter sintètic : la Dormició és, a la vegada, el Seguici fúnebre i l'Atac dels jueus, de manera que, mentre que a la part posterior del llit o llitera de Maria hi ha Crist psicopompe, a l'anterior hi ha un o dos jueus, les mans dels quals hi han quedat enganxades com a càstig per la seva escomesa. A part dels dos exemples ja citats, val la pena de recordar una de les composicions de major qualitat : el fresc de l'església de Gračanica, també a Sèrbia, de c.1320 ³²⁶. A Occident, en canvi, el Seguici fúnebre

³²³ WRAČISLAW MITROVIC OKUNEV 1931 pag. 51-53

³²⁴ La inscripció "Ad G[ethsemani]" ajuda a entendre l'escena, que es una de les més mudades de l'art. VERDER 1980 pag. 5-6 am. 8

³²⁵ Per a la capella de Pàdua vegeu MARLE 1924 vol. I pag. 256. Per a la *Maestà* de Duccio vegeu CATTANEO-BACCHESCHI 1972 (art. XIV). Per a la resta n'hi ha reproduccions a NETO 1950-46 (relleus) 90-93 frescos

³²⁶ GRABAR 1990 pag. 5-52 fig. pag. 149

amb l'Atac dels jueus sol anar precedit de la Dormició i a continuació es mostra alguna de les escenes que reflecteixen el final gloriós de la Verge: Assumpció o Coronació.

Les tres representacions del nostre corpus que contenen aquest episodi, Seguí fúnebre amb l'Atac dels jueus, pertanyen a conjunts mutilats, cosa que impossibilita conèixer quines altres escenes del cicle ni havia. La més antiga és un fragment d'una pintura mural configurada en forma de retaule que hom suposa que provenia de l'església de Sant Jaume de Frontanyà [Fig. 111] (Berguedà). Hi devia haver, almenys, quinze escenes referents a la vida de Jesús i Maria, però avui només se'n poden identificar sis amb seguretat. D'aquestes, una és el Seguí fúnebre i l'altra la Coronació ³²⁷.

Les altres dues són taules soltes provinents de retaules desmuntats i repartits per diversos museus i col·leccions particulars. Una és atribuïda a l'anomenat mestre de Tolà i es conserva en una col·lecció particular de Barcelona [Fig. 112] juntament amb una Nativitat ³²⁸. L'altra, a la col·lecció Pedrol Rius de Madrid [Fig. 113], s'havia atribuït a Domènec Valls, però ultimament s'ha considerat més d'acord amb l'estil de Pere Llabrè. Segons Gudiol i Alcolea, devia haver format part, juntament amb la Coronació (col·lecció Dalmau de Barcelona) i moltes altres escenes, de retaules dedicats a Crist, la Verge, Sant Pere i Sant Miquel ³²⁹. També és

³²⁷ Aquest mural fou arrencat i passat en un plafó. En aquesta condició va formar part de la col·lecció Mateu on devia ser vist pel professor Postorion es va fotografiar. Actualment se'n desconeix la localització (GUDIOL i ALCOLEA 1986 pàg. 36 núm. c. 63).

³²⁸ Gudiol Ricart les considerava d'un mateix conjunt que dues taules de M.N.A.C. (núm. n. 24076 i 5853) que representen l'Anunciació a Santa Anna i el Naixement de Maria i la seva Presentació al temple dues mes que havien pertangut a la col·lecció Sotés i Palés de Terrassa i Assumpció i la Pentecosta (GUDIOL RICART 1938 pàg. 4-23 i id. i 40 pàg. 30). Més recentment però les cataloga per separat d'aquestes quatre (GUDIOL i ALCOLEA 1986 pàg. 69 núm. c. 176).

³²⁹ Probablement la del Seguí fúnebre i la de la Coronació havien pertangut a un mateix retaule (GUDIOL i ALCOLEA 1986 pàg. 110 núm. c. 322 PIQUERO 1988 pàg. 40-43).

possible que aquest episodi fos representat al mural de l'església de Santa Maria de Terrassa, ja que després de l'escena que hem qualificat com la Vetlla del cos de Maria sembla que hi hagi el cap d'un soldat, una de les maneres com, en alguns casos, són representats els jueus que ataquen la llitera de la Verge. Però com que aquest detall és l'única cosa que resta de la suposada escena no la tindrem pas en compte.

Les tres pintures, doncs, figuren el moment en què els apòstols traslladen el cos difunt de Maria, col·locat damunt d'un baiard, cap al lloc de sepultura i són atacats pels jueus. Aquest episodi és aprofitat pels drames de Tarragona i Elx ³³⁰ per introduir-hi unes escenes mogudes i divertides que segueixen més o menys les versions de la *Legenda Aurea* i del Ps.-Josep d'Arimatea. En la pintura mural de Frontanyà s'ha escollit el moment en què dos jueus han intentat tombar el baiard. El fet que se'ls hagi pintat amb unes mans de proporcions exagerades comparades amb la resta del cos, fa pensar que el pintor volia referir-se al càstig de les mans enganxades de què parla el Ps.-Josep d'Arimatea i les versions dels manuscrits catalans publicats pel canonge Collell i per Carreras Canut.

El mestre de Torà també hi ha figurat dos jueus. Un prop dels peus de la llitera aixeca l'espasa per a escometre el cos de Maria. L'altre és darrera l'apòstol del capçal i dialoga amb Pere que és a prop seu. Aquest protagonisme del cap dels apòstols i la presència de dos àngels turiferaris que volen per damunt de la comitiva permet de relacionar aquesta obra amb la *Legenda Aurea*.

La tipologia dels dos jueus que ataquen la llitera és aquella que veiem representada més sovint, tant en les composicions sèrbies com en les

³³⁰ En el manuscrit del drama de València, la segona jornada començava amb la Resurrecció perquè fins a quell moment la Maria no hi havia tingut paper.

occidentals (els relleus de París, l'obra de Duccio, etc.) ³³¹. En canvi, la taula del Seguici fúnebre de la col·lecció Pedrol Rius (Madrid) segueix una fórmula diferent. Aquí, a primer pla s'han representat els apòstols transportant el cos difunt i completament aliens al grup de sis homes armats que se'ls apropen des del fons de la composició. També en els relleus de la *Puerta Preciosa* de Pamplona tres dels jueus van armats i un quart és el que es queda amb les mans enganxades a la llitera. D'altra banda, en el fresc de Subiaco els apòstols han dipositat la llitera a terra i tenen les mirades dirigides vers Maria, excepte el de l'extrem dret que es mira un nombrós grup de jueus que s'acosta des de la porta de la muralla de la ciutat. L'actitud d'aquests, però, és de súplica, cosa que fa pensar que es tracta del moment posterior a l'escomesa.

Si en aquesta taula de la col·lecció de Madrid la identitat dels jueus es distingeix pels capmalls, capells de ferro, bacnets i llances, en les altres dues obres catalanes també és la indumentària allò que permet d'identificar-los. En la taula del mestre de Torà van vestits amb gipó, calces i un casquet al cap, és a dir, vestimenta contemporània. Pel que fa al mural de Frontanyà, duen túnica i un gavany amb una llarga caperucca, un distintiu obligatori per als jueus de la Catalunya medieval ³³². Un detall característic d'aquesta darrera representació és la proporció reduïda dels jueus en relació als apòstols. És un recurs propi de l'art medieval que en aquests últims segles tendeix a desaparèixer ³³³. També

³³¹ Dins l'àmbit de la península Ibèrica cal citar els exemples de les retalles de l'església de Vilanova de Carpió (Daroca) (POST v. IV, pag. 729) i de l'església de Santa Maria de Castiell de Fromista (Paència) (POST v. IV, pag. 88).

³³² Així ho ordenaven els consellers de Barcelona l'any 1302: "em que tot jueu de a porar be a capa vestida de n'el de dia e qui contra assa para paara... excepta jueu pobre au de a porar vestit capera groch sens capa" més endavant l'any 1391 "que algun jueu qua que s'a no vaye en nabi de Christa" (BOFARULL 19, 1, pag. 97-98, 102).

³³³ Aquestes connotacions negatives que presenten els jueus de la pintura mural procedent de Sant

s'ha utilitzat, en aquesta mateixa escena, en els relleus de l'abeis de Nôtre-Dame de Paris ³³⁴. La vestimenta dels apòstols, no presenta cap dada remarcable, a excepció de la taula atribuïda a Pere Lembrí on tots, menys Pere, Pau i Joan, porten el mantell que els cau damunt del front. Ja hem vist que era una nota característica en algunes Dormicions i que l'artista no fa més que seguir el model que imposen les celebracions i l'art funerari ³³⁵. En aquesta mateixa taula i en el mural de Frontanyà Maria porta toca, però, en canvi en la taula del mestre de Torà té el cap descobert. En relació a aquesta aparença més "jovenil" de la Verge és interessant el comentari de Francesc Eiximenis :

"... car, com primerament per la gran penitència que ella feia, Ella se mostràs baixeta e morisqueta, lavors aparec sobiranament blanca e luent e tota tractable e ab la cara alegre quaix rient, qui jamés no es ris, e donava tan gran delit a aquells qui la gurdaven, que era fort gran meravella " ³³⁶.

Jaume de Frontanya no es corresponen amb les conclusions a que ha arribat R. Alcoy, és a partir de la segona meitat del segle XIV, després de la Pesta Negra, en encàrrecs fets per entitats religioses, quan la pintura catalana ofereix una tipologia dels seus dissenys heràldic (ALCOY "Canvis i oscil·lacions..." 199, pàg. 377-381). De fet, però, el desaparegut mural que els crítics solien datar a inicis del segle XIV, pertany a un tipus de pintura de caràcter popular, molt allunyada, per tant, de la dels ambients d'ulls de Ferrer Bassa i el seu cercle, que es fa que té en compte l'autora de l'estudi. En canvi, en les dues taules, els seus únics elements es distingeixen dels apòstols pel fet de no dur "indumentari sagrada" però no presenten cap distíntiu que els identifiqui d'una manera especial.

³³⁴ A la catedral de York, primer el gremi dels paletes, després el dels teixidors de ll, representaven un drama assumpcionista que incloua l'episodi dels seus. Sembla ser que fou suprimit, precisament, pels excessos que provocava entre el públic la representació d'aquesta escena. El tò burlesc que tenia queda reflectit en un vitral del segle XV d'aquesta mateixa catedral on els seus són figurats com unes mones (KING 1986, pàg. 189).

³³⁵ S. de Silva ofereix exemples d'il·lustracions de manuscrits d'exequies reials amb imatges similars a les de les Dormicions següents funerals (SILVA 1988, pàg. 93-100). Per als costums valencians medievals en els actes funeraris vegeu CARRERES 1923, pàg. 239-244; SANCHE-SVERA 1933, pàg. 39-43.

³³⁶ NOLASC de MOLAR 1962, pàg. 48.

En l'apartat d'atributs només volem destacar que el mestre de Torà no ha pintat la palma ni a les mans de Joan ni en el balard. L'absència d'aquest element, que en alguns relats i representacions dramàtiques té un paper destacat ³³⁷, ens remet al text del Ps.-Joan Evangelista. També la trobem a faltar en els relleus de París.

Al mural de Frontanyà els personatges es retallen damunt d'un fons neutre. En les altres dues peces s'ha suggerit un paisatge natural : un terra poblat de matoïls i un fons d'arbres i altes muntanyes a la del mestre de Torà i un paisatge rocallos i una porta de ciutat allunyada a la de Pere Lembri. Evidentment, es tracta de les afores de Jerusalem, camí de la vall de Josafat, el lloc on, segons els textos, s'havia d'enterrar el cos de Maria ³³⁸. Cap dels dos pintors s'ha decidit per les riques arquitectures que presenten els italians (Duccio, Taddeo di Bartolo).

³³⁷ En els apòcrifs del Ps. Melitó (Joan de Tessalònica) i en la *Legenda Arreu* en la representació d'Éx la palma és utilitzada per llevar el càstig infligit als jueus - també per a un bateig general.

³³⁸ Recordem que el Ps. Joan Evangelista i els seus derivats - entre ells la *Recensió àrab* - parlen de Getsemani, que és una part de la vall de Josafat. La inscripció del relleu de Saint-Jierre-le-Pueulier indica precisament aquest indret.