

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

3.3.8. ASSUMPCIÓ I EL LLURAMENT DEL CÍNGOL A TOMÀS.

3.3.8.1. El problema del terme "Assumpció".

Malgrat l'interès pels valors narratius, difícilment una obra presenta tot el seguit d'episodis del cicle assumpcionista. Que es triïn unes escenes en detriment d'unes altres depèn de la intenció que s'hagi volgut donar al conjunt del programa iconogràfic. Així, a Sentis, la Dormició i la Resurrecció de la llinda i la Coronació del timpà estan en relació amb les figures dels brancals i de les arquivoltes, de manera que tot plegat és el que dona sentit al conjunt, en aquest cas, dedicat a l'obra de restauració de la humanitat duta a terme per Jesucrist i continuada per l'Església. Segons M.L. Thérèsi, precisament és aquesta intenció la que justifica que en comptes de l'Assumpció - un privilegi reservat a Maria -, s'hi hagi figurat la Resurrecció, per tal de remarcar el paral·lelisme amb la salvació de la humanitat. La gran influència que va exercir aquest portal de Sentis explica que l'Assumpció fos una escena poc representada a les portades franceses. Però, a part d'aquesta causa iconogràfica, també n'hi ha una de formal: l'esquema vertical en què es basa no s'adiu amb l'espai horitzontal de la llinda ³³⁹.

A diferència de l'escultura monumental francesa, els nostres retaules pràcticament mai no figuren la Resurrecció. A l'hora d'escollir una escena que complementi la de la Dormició, a part de la Coronació que té un valor, que va més enllà de la narració assumpcionista, s'opta per l'Assumpció. De la Resurrecció pròpiament dita no n'hi ha ni una sola

³³⁹ VERDIER 1980 pàg. 114-115

retauls de pedra de Castelló de Farfanya [Fig. 114] i de Gerb (M.N.A.C., núm. in. 25071) [Fig. 115]. Ambdues obres, a més de la Dormició, presenten una escena de caràcter visionari que sintetitza la Resurrecció, l'Assumpció i la Coronació. La iconografia és pràcticament idèntica en els dos retaules: els apòstols, drets a un costat i altre de la composició, presidits per Joan amb la palma i Pere amb les claus, miren cap a la part central superior on, dins d'un cercle emmarcat per núvols fistonejats, hi ha asseguts Crist i Maria en la típica escena de la Coronació. A primer pla, al centre, hi ha un sarcòfag i, al seu darrera, unes estries verticals volen simular una muntanya, damunt de la qual hi ha la citada visió de la glòria. La presència del sarcòfag i la mirada dels apòstols són els dos elements que permeten d'entendre que la Verge ha ressuscitat i ha pujat al cel on ara és coronada.

L'escàs èxit de la representació plàstica de l'escena de la Resurrecció és un cas més de la dissociació que sovint es produeix en els diversos àmbits artístics: l'existència del drama assumpcionista de Santa Maria de l'Estany, que seguia l'esquema del *Quem quaeritis in sepulchro* de la Resurrecció del Senyor, demostra que la litúrgia potenciava justament aquest aspecte de la festa. En canvi, en el camp de les arts plàstiques, ja fos pels models que arribaven d'altres indrets o pel valor que la representació havia de tenir en el lloc on era situada dins de l'església, es donava més importància a l'Assumpció.

Ara bé, davant les vuitanta - cinc escenes de la Dormició, les quinze Assumpcions que hem catalogat demostren que en els dos últims segles de l'edat mitjana l'escena d'origen bizantí continuava essent la més representativa del cicle. De tota manera, pensem que això no té pas res a veure amb la creença assumpcionista, sinó que més aviat es tracta d'una

qüestió de tradició artística. Així ho demostra el fet que la il·lustració de l'ofici de l'Assumpció dels missals i breviaris sigui majoritàriament la Dormició - de tretze volums, un presenta una Glorificació, un altre una Coronació i un tercer una Assumpció, la resta tot són Dormicions.

D'altra banda, també és interessant de tenir en compte el terme que s'utilitzava en aquella època per referir-se a l'escena de l'Assumpció. La documentació artística sempre parla d'Assumpció i no de Dormició o Transpassament que són els termes que fan servir els relats apòcrifs. Hem pogut reunir sis notícies sobre obres que no s'han conservat, i de les quals no tenim altres referències, que parlen de la presència de l'escena de l'Assumpció. La més antiga és un document de l'any 1361 en què el rei Pere, entre altres peces d'orfebreria, cita un retaule de plata de la capella reial de Barcelona, que té diverses escenes de la vida de Crist i Maria i una d'elles és l' "*Assumptionis Beate Marie* " ³⁴⁰. El conveni signat pel pintor Llorenç Saragossa, el 25 de febrer de 1365, per pintar un retaule per a l'església parroquial de Santa Maria de Cardener també havia de tenir una taula amb la Purificació, la Pietat i l' "*Assumpcio Virginis Marie* " ³⁴¹. L'any 1407 se signen uns capitols entre el noble Pere de Queralt i Guerau Gener, pintor de Barcelona, per pintar un retaule de la "historia" de la Verge Maria per a l'altar major de la seu de Monreale (Sicília) on hi ha d'haver l' "*Assumpció de la dita Verge Maria*" ³⁴². El mestre vidrier Coli de Marava, l'any 1419, rebava la feina de protegir amb un filat una vidriera dita de l' "*Assumpció*" de la Verge de l'església de Santa Maria de Curvera ³⁴³. Les monges del monestir de Pedralbes de Barcelona encomanen, l'any

340 MADURELL 1941 pag. 50-55

341 MADURELL 1950 vol. VII pag. 27

342 MADURELL 1950 vol. V pag. 62-64

343 DURAN SANPERE 1972 pag. 149

1439, al pintor Bernat Martorell un retaule per al cor superior del monestir en el qual, entre altres històries, hi ha l'Assumpció de Santa Maria ³⁴⁴. Finalment, l'any 1440 (?), el batlle o administrador general del Reial Patrimoni de la Corona de València, Micer Joan Mercader, fa pintar un retaule de l' "Assumpció de la gloriosa verge maria e altres istories a ops de la capella novament feta en lo dit castell [de Xàtiva]" al pintor Joan Reixac ³⁴⁵.

De més a més, en algun cas, no solament tenim la indicació del tema representat, sinó que, en el mateix document o en un de posterior, se'n fa la descripció. Això és molt important perquè ens permet d'adonar-nos de la imprecisió que tenia en aquella època el terme "assumpció". En primer lloc, s'han conservat els capitols, establerts l'any 1460, per l'escultor Joan Claperós amb el Capítol de la Seu de Girona "sobre la obra que s'a de fer al portal de la Seu de Girona, lo es la Assumpcio de la Gloriosa Verge Maria", és a dir, l'anomenada Porta dels Apòstols. Tot seguit detalla el següent:

"Primerament, yo enprenc a fer, so es a saber, Deu lo Fill axi gran o major cum hun dels apostols [vuyt pans i mig], e no menor e be abliat e ab tal gest com en samblant acte deu star. E la Maria al mig, del gran de vuyt paims o entorn, ben vestide, abillade honestament: e engi e eentorn nou angels, ço es, quotra a la un costat e quotra a l'altra costat, e un alt al mig; e lo monument als peus de la Maria e sis angels seraphins, ço es, tres a la un costat de deu e tres al costat de la Maria; e aço age a fer tant gran com se pora fer segons lo loch a

³⁴⁴ DUPAN, SANPERE 1975 vol III pag 120 21

³⁴⁵ TORMO 1908 pag 78 i 782

unt han star; e que de la un angel al altra age algun spay, lo qual spay sia omplert o de nuvols o de membradura per rapresa en los peus de quascun dels nou dels dits angels" 346.

Aquesta descripció es correspon amb una de les tipologies de l'Assumpció: la Verge envoltada d'àngels que la pugen al cel. A més, s'hi detalla que hi faci el sepulcre, "monument als peus de la Maria", i la figura de Jesucrist, aquesta última molt menys freqüent, però tampoc no estranya. En canvi, resulten contradictoris els dos casos següents:

El primer és un contracte, signat el 5 d'abril de 1505, per pintar un retaule per a la catedral de Vic on s'especifica que l'artista:

"pintara la assumpcio de nostre dona ço es los XI apostols e nostre dona sobre un lit e com nostre Senyor pren la sua anima vestits e ordenats entorn del lit e la forma lli parra millor e que en les mans dels apostols huns que tingan ensensers e altres saupasers e altres llibres" 347.

El segon també és un contracte per a l'execució d'un retaule de plata per a l'altar major de la catedral de Santa Maria d'Urgell firmat per l'orfebre barceloní Guillem Bellell. Aquest argenter hi ha de representar les escenes següents: Anunciació, Nativitat, Epifania, Resurrecció, Ascensió, Pentecosta i "Assumpcion de la Verge Maria" 348. En un inventari de la catedral datat del dia 7 de febrer de 1573 es descriu aquest retaule, i quan es refereix a l'escena de l'Assumpció comenta "en la imatge de la

346 FREXAS 1983 pàg. 145

347 GUDOL CUJÀ 1918 pàg. 362-363

348 MADURELL 1946 vol. IV 3-4 pàg. 299-301

Assumpció de Nostra Senyora, dalt mencionada, hi ha, so és, Nostra Senyora ab son lit y .xi. Apostols" 349.

Segons aquests contractes dels retaules de Vic i la Seu d'Urgell s'havia de representar l'Assumpció, però, per les descripcions, podem comprovar que en realitat l'escena figurada era la Dormició. Això ens fa dubtar del valor del terme "assumpció" en els sis casos de documents d'obres desconegudes que hem comentat més amunt i ens permet d'arribar a la conclusió que la paraula "assumpció" era ambivalent: tant podia al·ludir a l'escena de la Dormició com a la de l'Assumpció pròpiament dita. De fet, recordem que un dels actes paralitúrgics més populars que es feia el dia 15 d'agost consistia en l'exposició de la Mare de Déu morta en un lloc preferent de l'església. Serà al llarg de l'edat moderna quan el tema de la Dormició anirà desapareixent i l'Assumpció guanyarà terreny fins a esdevenir la imatge més característica.

L'ambigüitat de les Assumpcions que hem comentat en el capítol anterior encara es perpetua en una obra realitzada poc abans de 1000. Es tracta de la il·lustració de la G del "Gaudeamus omnes . . . in Domino" de l'Introït de l'ofici de la festa de l'Assumpció de l'anomenat *Missal de Gaiceran de Vilanova* [Fig. 116] 350. Tres serafins d'ales desplegadas ressegueixen la forma corbada de la panxa de la lletra i aguanten un núvol fistonejat que s'obre per deixar veure la figura de Crist que té l'ànima de Maria asseguda en el braç dret. Darrera dels dos personatges s'aïbira un fons estrellat. De fet, és una composició molt similar al grup de Crist i l'ànima que en l'escena de la Dormició del *Breviari del rei Martí*

349 PUJOL, TUBAU, 1936, pag. 464-475.

350 Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, ms. 503, fol. 236. Gaiceran de Vilanova, bisbe d'Urgell, any 1396 va fer donació d'aquest missal al prior major de la catedral. BOMGAS, 1966, pag. 227.

(Paris, B.N., ms. Rothschild, 2529), se situa per damunt del dosser del lit de la Verge. Les dimensions reduïdes de la figura femenina i el mateix fet que seguí en el braç de Crist la indiquen clarament que es tracta de l'ànima, però la comparació amb la il·lustració del manuscrit de París acaba de corroborar que som davant d'una *assumptio animae*. Es tracta, doncs, d'un exemple més de la "confusió" de les imatges visuals a l'hora d'il·lustrar el tema de la festa del 15 d'agost.

3.3.8.2. Les tipologies.

La majoria dels antics relats apòcrifs no fan una descripció de l'enlairament de Maria a la glòria. Tant el Ps.- Joan Evargelista com el Joan de Tessalònica només el donen per suposat, el primer perquè diu que al cap de tres dies els apòstols deixen de sentir els cants celestials que ressonaven a prop del lloc de la sepultura, i el segon perquè quan els mateixos apòstols obren el sepulcre només hi troben la roba. L'únic que s'hi refereix és el Ps.- Melitó, el qual va tenir una major divulgació a Occident, cosa que va propiciar la representació de l'Assumpció en aquestes terres. Segons aquest text, quan feia tres dies que el cos de Maria havia estat sepultat, Crist es va presentar davant dels apòstols seguit d'una multitud d'àngels i els va preguntar què volien que fes per la seva Mare. Pere, en nom de tots, li va demanar que la ressucités i la portés al cel, per això va venir l'àngel Miquel amb l'ànima de Maria i Jesucrist va manar al cos que s'aixequés. Un cop la Verge va haver ressucitat, va donar gràcies a Crist i aquest "la besà i la posà en mans de l'arcàngel Miquel. Llavors fou enlairada en un núvol amb els àngels a la presència del Senyor"³⁵¹. Aquesta descripció sembla haver servit de base

³⁵¹ Apòcrifs del Nou Testament, pàg. 345-347

per a l'escena que hi havia al centre del registre de les pintures de l'absis de Santa Maria de Terrassa [Fig. 117]³⁵². Aquí podem veure la Verge, asseguda frontalment i amb les mans juntes davant del pit, que és elevada per dues parelles d'àngels. A la seva dreta, un àngel de majors dimensions que els anteriors sembla controlar l'operació, mentre que, darrera d'ell, Jesucrist, vist de perfil, beneeix Maria amb la mà estirada damunt del seu cap. La presència de Crist i l'àngel ens indiquen que no es tracta d'una representació de caràcter visionari, com la del còdex que conté la traducció de la *Legenda Aurea* de la B. N. de París [Fig. 8], sino que respon més concretament a la idea de resurrecció i assumpció que dona l'antic apòcrif. De tota manera, el fet que la Verge estigui asseguda - segons P'h. Verdier, molt poc freqüent a l'art d'Occident³⁵³ -, li dona un caràcter majestàtic que potencia el valor d'imatge de devoció per damunt del més purament narratiu.

Però aquesta escena de Terrassa es complementa amb un altre personatge agenollat sota els peus de la Verge. Es tracta de Tomàs, que amb una mà pren el cingol que penja del davant de Maria mentre que amb l'altra es recolza en un bastó. Aquest episodi, que ja l'hem vist representat al timpà de Cabestany, a partir del segle XIV sovinteja molt més i, de fet,

³⁵² De fet, l'escena quedava una mica desplaçada cap a la dreta, la causa d'una trencada en el centre de l'absis. De tota manera, és evident que el pintor la considerava l'escena més important del registre. D'una banda, perquè trenca amb l'ordre cronològic de la resta d'escenes, ja que queda entre la que figura la Prèdica de l'apòstol Joan i una altra que sembla representar un moment posterior a la Dormició. De l'altra, perquè el vertex de la mandorla que envolta els personatges de la Coronació que hi havia a la concòpia apunta directament cap a la figura de Crist que hi ha en aquesta Assumpció.

³⁵³ L'autor cita un parell d'exemples i adverteix que, en tot cas, aquesta postura no es estranya a tot el país més soïmes a la influència bizantina. VERDIER (1980) pag. 75-76. De fet, però, la majoria d'escenes de Assumpció no es representa fins al segle XIV, una de les més antigues es la pintura de l'església serbia de Staro Nagorčino, de l'any 1317, després que els reats llatins, probablement, es representacions occidentals, han estat conegudes. WRATISLAW-MITROVIC (1961) pag. 153-156-73.

constitueix una variant més d'entre les diverses tipologies de l'Assumpció. De les dues versions dels relats que expliquen aquest episodi, la d'aquest absis de Terrassa està més en la línia de la del Ps.- Josep d'Arimatea, és a dir, la que explica que quan l'apòstol s'acostava a Jerusalem per assistir a la mort de la Verge, en veure des d'una muntanya com el cos d'aquesta ja pujava cap al cel, va començar a cridar i a suplicar, i la Verge li va lliurar el cinyell. El bastó que porta Tomàs - probablement un símbol per indicar que estava caminant -, i l'absència de la resta de l'apostolat ens fan descartar la versió de la *Legenda Aurea* que situa l'episodi en què Tomàs discuteix amb els seus companys, al costat del sepulcre on han enterrat Maria, sobre la veritat dels fets que li conten. Segons H. van Os, les representacions de pintura sienesa tampoc no segueixen la *Legenda Aurea*, sinó que presenten Tomàs contemplant com la Verge puja al cel i li envia el cingol que ell mostrarà als seus companys com a prova de l'assumpció corporal ³⁵⁴.

Dues altres obres del quatre-cents de la península Ibèrica utilitzen un model molt similar a aquest de Terrassa. Així, en el tercer registre dels relleus del timpà de la catedral de Vitòria, una obra de mitjan segle XIV, a sota de la Coronació, hi ha la Verge que és elevada per uns àngels, mentre l'apòstol Tomàs agenollat als seus peus rep el cingol. Però, a diferència de l'obra catalana, aquí la Verge està dreta, lleugerament inclinada cap a Crist que no la beneeix, sinó que amb una mà l'enllaça per la cintura mentre li posa l'altra davant del ventre. El grup és envoltat d'uns núvols arrissats i poblats d'angelets músics i turiferaris, molt més rics que no pas els que apunten damunt de l'Assumpta de Terrassa. L'altra obra és el

³⁵⁴ OS, 1990, pag. 145-149. Aquest autor assenya a com a primera representació en la pintura sienesa de l'escena de l'urament del cingol la il·lustració del manuscrit anomenat *Catella de Asunta* (Siena, Archivio di Stato, ms. capitol, 2) que data de c. 1340.

retaula procedent del monestir de Quejana (Álava), avui a l'Art Institut de Chicago, que sabem que va ser encarregat pel canceller Pedro López de Ayala l'any 1396. La disposició de Crist i la Verge s'assembla a la del relleu de la citada catedral, però, a la part inferior, en un costat hi ha Tomàs que agafa el cingol i a l'altre la resta d'apòstols. A Terrassa, malgrat el mal estat de les pintures, no sembla pas que hi hagués algun altre personatge a part de Tomàs ³⁵⁵.

L'escena de l'església de Terrassa és una representació clara de l'Assumpció de Maria en cos i anima. Però, tot i que els sermons i tractats dels autors catalans del catorze, sant Vicent Ferrer, Francesc Eiximenis, etc., afirmen clarament la Resurrecció i Assumpció de la Verge, aquest tema iconogràfic no és gaire freqüent. D'altra banda, les poques obres que hem pogut catalogar no utilitzen aquesta fórmula que reproduïx més literalment el Ps.- Melitó o el Ps.- Josep d'Arimatea, sinó que s'inclinen per imatges de caràcter més visionari. Així, dintre del segle XIV hi ha tres assumpcions: la del políptic de l'altar major de la catedral de Tortosa [Fig. 119] que es data de c. 1351, la d'una clau de volta de l'església de sant Llorenç de Lleida [Fig. 118], també de mitjan segle, i la del retaula de la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona [Fig. 121], de 1368

El políptic de Tortosa i la clau de volta de Lleida ³⁵⁶ ofereixen una fórmula molt semblant a la Verge, dreta amb les mans juntes davant del

³⁵⁵ Les fotografies d'aquest absis de Terrassa que es varen fer abans d'arrencar-se les pintures de xen veure un segon registre d'escenes parvula de les que hem vist fins ara, però sembla com si a més els dos terços inferiors haguessin estat tapats per una decoració posterior a base de bandes verticals bicolors. En els plafons actuals es conserven alguns fragments d'aquest segon registre, concretament de la meitat esquerra de l'absis. La figura de l'apòstol Tomàs, sota de la Verge assumpta, quedava a mateix nivell d'aquest registre inferior, però tant l'home no es visible e bus. De tota manera, la fotografia permet d'endevinar més o menys el perfil de la resta de cos. E que la no es possible es veure a l'extrem d'una nau a la seu catedral. Per als dos exemples alavesos vegeu SILVA 1987 pag. 55-60.

³⁵⁶ Per al políptic, una obra de fusta esculpida policromada, vegeu JOSEPTARON 1986 pag. 74-75. Per a l'església de Lleida, LADONOSÀ 1972.

pit i vestida amb túnica i mantell damunt del cap. és elevada per uns àngels, dues parelles al políptic i una a la clau de volta. Per la seva part, el retaule de Tarragona mostra la Verge en una postura similar, però només va vestida amb túnica. També l'eleven dues parelles d'àngels i n'hi ha, encara, una tercera a la part superior que porta sengles ciris. Però, a diferència de les altres dues obres, just damunt de Maria s'ha figurat una testa barbada, vista frontalment, que suposem que és Jesucrist. Totes les són imatges que únicament transcriuen la idea que Maria va ser pujada al cel pels àngels, tal com diuen les antífones i oracions de l'ofici de la diada. De tota manera, totes contenen algun element que es pot considerar indicatiu del fet que es tracta de l'assumpció corporal. Per exemple, les dimensions de la figura de la Verge, ja que quan es representa l'ànima sempre és fa a una escala més reduïda. També cal tenir en compte la indumentària: la túnica que porta Maria en el retaule de Tarragona pot fer pensar en una representació de l'ànima, però en els altres dos casos en què va abillada amb el mantell fa suposar que es tracta d'una figura corporal. Quant a l'obra tarragonina, la representació del cap de Crist al darrera de l'assumpta sembla correspondre's amb les paraules d'un dels sermons per a la festivitat de l'Assumpció de sant Vicent Ferrer: "*Finaliter al terç jorn, resuscità en cors e ànima, e son fill pujà-la en paradís, on fo col locada*" 357.

El políptic de la catedral de Tortosa presenta un cas especial: d'una banda hi ha l'escena de l'Assumpció [Fig. 119], a la qual ens hem referit fins ara, i de l'altra la del Lliurament del cingol a l'apòstol Tomàs [Fig.

357. VICENT FERRER (1975) pag. 80. Al començament de sermó en refer-se a la festa de la diada de l'Assumpció com a festa de l'ànima, es fa referència a la figura de la Verge de Maria, mare de Déu, de la qual com es compriment de totes les altres, se es quan la elevada en los braços de Jehu, en la gloria de paradís. (ibid.) pag. 73

120]. Aquesta segona s'ha organitzat a base de dues unitats paral·leles : a la dreta, la meitat superior del cos de la Verge, flanquejat per dos angelets, emergeix d'un núvol circular que corona una muntanya, i a l'esquerra hi ha l'apòstol dret situat damunt d'una plataforma de relleu irregular. El cingol de la Verge, avui desaparegut, era l'element d'unió d'ambdues figures. Generalment l'escena del cingol no es repeteix després de la de l'Assumpció, sinó que en tot cas en constitueix una tipologia més. Potser l'explicació d'aquest desdoblament rau en la tradició de la Santa Cinta de la catedral tortosina, segons la qual la Verge es va aparèixer a un sacerdot de la seu i li va donar el seu cenyidor. Documentalment aquesta tradició és recollida en un inventari de la catedral, el primer, fet l'any 1347³⁵⁸. També en alguns llibres litúrgics de l'Arxibisbat hi ha una oració que es refereix a aquest fet miraculós : "*Deus, qui Ecclesiam Dertusensen Beatissimae Virginis Mariae Visitatione et Cingulo decorasti : ejus nobis intercessione concede, ut Cingulo fidei et puritatis accincti, a cunctis peccatorum nexibus eruamur. Per Dominum . . .*"³⁵⁹. És possible, doncs, que degut a aquesta tradició local l'escena del Lliurament del cingol tingués un valor especial i per això es representés a part de l'Assumpció. D'altra banda, algun autor tortosí ha interpretat aquesta escena com la del fet ocorregut a la seva seu³⁶⁰. Per la nostra part,

³⁵⁸ Totes les dades sobre aquesta qüestió són recollides a JOVER 1978. Vegeu especialment pag. 37-49, 55, 131-132.

³⁵⁹ BAYER 1938, pag. 10. Segons aquest autor, l'oració consta en tres codexs de segle XIV, ms. num. 4, 77, 8. M. Jover també hi refereix, però fa notar que a menys en els dos primers es un text ategit posteriorment. JOVER 1978, pag. 249-250.

³⁶⁰ Segons es veu a l'obra de M. Jover, aquest plató de políptic es valorat com un document de la tradició de la Cinta de Tortosa. També es considera la possibilitat que un altre plató de mateix conjunt que sembla representar una processó al·ludeix als següents que es tortosins varen organitzar per recollir la Cinta de l'altar, l'autor, però dubta entre aquest esdeveniment o la celebració de Corpus Christi. JOVER 1978, pag. 49-50). Cal tenir en compte que el políptic ha estat desmuntat diverses vegades i que per tant la col·locació dels platons pot no ser l'original. A més, la relació entre l'escena

creiem que la iconografia respon clarament a la del Lliurament del cingol a l'apòstol Tomàs. En tot cas, potser es va produir una certa confusió visual entre dos esdeveniments que tenen una notable similitud, o, fins i tot, es va aprofitar el tema explicat pels apòcrifs per al·ludir a l'episodi tortosí ³⁶¹.

Al llarg del segle XV aquesta fórmula de la Verge enlairada per diverses parelles d'àngels continua essent la més usual, encara que cada obra ofereix alguna variant. Si seguim un ordre cronològic, la següent Assumpció que trobem en el nostre corpus és la que hi ha en la il·lustració de la *G* de l'oració *Gaudeamus* de l'ofici de l'Assumpció de l'anomenat *Missal de Joan Melec*, una obra procedent del monestir de Sant Cugat del Vallès [Fig. 122] on sembla que va ser il·lustrada ³⁶². Aquí, enmig de tres parelles d'àngels, la Verge és vista de perfil, embolcallada amb un mantell del qual només surt la part inferior de la cintura, el rostre i una mà que apunta cap amunt. Aquesta disposició de Maria és força estranya, ja que generalment se la figura en posició frontal per tal de ressaltar més la seva presència. En aquest sentit, recordem que l'Assumpció del timpà de l'església de La Charité - sur - Loire, on Maria, també de perfil, s'acosta al Crist del centre que es gira per acollir-la, no va tenir imitacions, entre altres motius, perquè des del punt de vista formal no resultava una composició gaire aconseguida. Una altra variant que

de l'Assumpció de l'àngel. La de la processó no sembla gaire clara perquè la primera i suposat sant Jordi tortosí, viuen i amb la indumentària sagrada que correspon a l'apòstol i en canvi les personatges de la processó duen algun element de barre més contemporani.

³⁶¹ L'esmentat autor també pensa en una possibilitat semblant.

³⁶² A. C. A. ms. Sant Cugat. 4. Joan Melec és el nom del caigut, potser a un dels cançons il·lustradors que van intervenir en la seva decoració. Segons P. Farre, la il·lustració de l'Assumpció seria de menys retinat, potser una obra de taller. FARRE, 98, pag. 20-36. Aquesta obra data de missa de primer mestre de segle XV. P. Bon gas havia precisat any. 402 BOH-GAC, 965, pag. 207-214.

oferetx el missal de Sant Cugat és que sota de la Verge assumpta hi ha un grup d'apòstols que la contemplen. D'uns quants només es distingeixen les aurèoles, però n'hi ha quatre que són clarament visibles, tres dels quals es poden identificar com Pau, Joan i Pere. Aquest darrei sosté unes grans claus que apunten vers la figura ascendent de la Verge. No sabem fins a quin punt es tracta simplement de representar l'apòstol amb el símbol distintiu o es que es vol establir alguna relació entre aquest personatge, considerat el primer papa, i la Mare de Déu símbol de l'Església ³⁶³. A part d'aquesta hipotètica interpretació, sembla evident que s'ha volgut posar els apòstols com a testimonis de l'Assumpció de la Verge.

En una de les taules conservades del que va ser el retaule de l'altar major de l'església de Verdú (Urgell) (Fig. 123), una obra que es data c. 1432 - 1434, ³⁶⁴, hi ha una Assumpció que reprèn el model de la Verge vista frontalment i elevada per dues parelles d'àngels. A més, a la part inferior s'ha representat el sepulcre obert d'on sorgeix el cos ressucitat. Malgrat la disposició frontal de la figura del centre, el pintor ha intentat representar els àngels en diverses postures, trencant així la simetria que imperava en les obres anteriors. Altrament, també es nota una certa preocupació per situar les figures en diferents plans. Així, per exemple, dels dos àngels inferiors, el de la dreta està agenollat damunt del sepulcre, mentre que el de l'esquerra es manté suspès a sobre de la barana posterior. Aquest mateix sepulcre ha estat pintat en perspectiva, de

³⁶³ Sobre aquest simbolisme Maria - Església a l'hem parlat a capítol anterior. Ho tornarem a fer més endavant. Com veurem, sembla que precisament en aquesta època, des de l'últim quart de segle XV fins a mitjan segle XVI, són freqüents les al·lusions a poder de l'Església fetes a través de la iconografia mariana.

³⁶⁴ Es un retaule atribuït al pintor Jaume Ferrer I. Per les taules que es conserven es dedueix que devia estar dedicat a la Vida de Crist. Maria (GUDIC, ALCOLEA, 1986, pag. 15, núm. c. 44).

manera que s'ha aconseguit crear una mínima sensació d'espai. Tot i l'avenç que això suposa en relació al mateix element dels retaules de pedra de Gerb i Castelló de Farfanya, els resultats són poc espectaculars i estan molt allunyats d'obres italianes força anteriors com l'Assumpció de Lippo Memmi, de c. 1330 o la de Luca di Tommè, ja de la segona meitat dels segle XIV ³⁶⁵. Finalment, una altra novetat d'aquesta taula són les figures de serafins que se situen entremig dels altres àngels i als peus de l'Assumpta. L'aparició d'aquest orde d'éssers celestials queda justificada perquè alguns relats apòcrifs, per exemple els del grup siríac, parlen del viatge apoteòsic de Maria, muntada en un carro resplendent, per la volta del paradís ³⁶⁶. D'altra banda, com que molts autors es refereixen a l'elevada posició que va ocupar Maria a la glòria, és possible que hom l'hagi representada envoltada d'aquest orde superior per paral·lelisme amb la vinguda de Crist, que apareix assegut sobre un tron de serafins. Així, per exemple sant Vicent Ferrer fa la següent explicació :

"La •Vª• circumstància, etc., fo exaltació solemnia; e per entendre açò, yo vos he a declarar, *primo*, la ordenació de paradís, segon fo revelat a sent Pau, e diu que són nou ordens de àngels : sent Johan les appella places, *platee civitatis* (Apoc., • v • ca⁹). Lo primer orde se appella 'àngels', e són més que hòmens e dones en aquest món, e allí van persones de penitència (dic ut supra in sermone

³⁶⁵ Per a l'Assumpció de Lippo Memmi vegeu OS 1990 pag. 45 i fig. 46; per a la de Luca di Tommè MARE 1924 vol. I fig. 3-3.

³⁶⁶ Vegeu e Transit siríac C. i a Gli Apocrifi del Nuovo Testamento 198 pag. 566. La recensió àrab derivada dels relats d'aquest grup diu que després que els apostòls varen tancar e sepulcre de Maria i es varen quedar a pregar "l'Esperit Saint repandit une grande lumiere qui les enveloppa de sorte qu'ils ne pouvaient s'apercevoir entre eux et que personne ne pouvait les voir. Et la vierge sans tache fut portée en grand triomphe au paradis sur des chars de feu" (Dictionnaire des Apocryphes 1858 col. 526).

'Ascensionis Domini' et in alia sequenti de similitudine). Mas la Verge Maria pujà sobre tots los òrdens e seu a la dreta part de son fill Jesuchrist : *Exultata est sancta Dei genitrix super coros angelorum ad celestia regna* ', e dels altres sançts. Diu sent Gregori : *'Non est fas credere aliquam sanctorum ascendere super ordinis nisi Virgo benedicta'* " 367.

A la paret del fons de la Dormició del Llibre d'Hores de la B. L. de Londres (ms. Add 18193) [Fig. 67], s'hi obren dues finestres que deixen veure uns paisatges muntanyosos. En un d'ells, a una escala molt reduïda, s'hi ha representat l'Assumpció seguint la fórmula que estem comentant : Maria dreta i frontal i dues parelles d'àngels als costats. Recordem que aquesta era una de les Dormicions en què no hi havia la figura de Crist amb l'ànima. La indumentària, que porta la figura ascendent, diferent de la que duu la Verge difunta i el paisatge exterior permeten d'afirmar sense cap dubte que l'*assumptio animae* que normalment es presenta en la Dormició ha estat substituïda per l'assumpció corporal d'aquesta escena secundària.

Una taula de predel·la del Museu parroquial d'Alcúdia, a Mallorca [Fig. 124], que es data de c. 1442, també mostra el Liurament del cingol a l'apòstol. Aquí, però, Tomàs es presenta vist de perfil, dret gairebé al centre d'un paisatge de muntanyes molt escaroades. La Verge se li apareix a la meitat superior dreta sostinguda per quatre àngelets, però ja no és la típica imatge de la figura frontal derivada de l'orant d'èpoques antigues, sinó que l'artista l'ha pintada de tres quarts, inclinada cap a l'apòstol per

367 "In die Assumptionis Beate Marie" a VICENT FERRER (1975, pàg. 12). Com veurem més endavant, altres autors descriuen la situació de Maria a la glòria entronzada damunt dels diversos orbes celestials.

donar-li el cinyell. L'escena, doncs, perd el caràcter més majestàtic de les obres anteriors i, en canvi, guanya en valor narratiu.

En l'estudi sobre la iconografia de l'Assumpció, J. Duhr afirma que des dels primers temps es va prendre el model de la fórmula siríaca de l'Ascensió de Crist, tal com es pot veure als relleus de les portes de Santa Sabina de Roma, en l'*Evangelitari de Ricbula* o en les *ampullae* de Monza. A més, en referència a l'Assumpció, recorda que el mateix text del Ps.-Melitó abona aquesta imatge d'una figura enlairada pels àngels. En el cas de l'Ascensió, aviat Crist es va circumscriure dintre d'una màndorla que els àngels sostenen amb les mans ³⁶⁸, un sistema per ressaltar el caràcter diví del personatge. D'altra banda, en les Dormicions del segle XI, com la del *Llibre de Pericopis d'Enric II*, ja s'inclou la *imago* de la Verge dins d'un *clipeus* i en representacions de caire més assumpcionista, com la del *Sacramentari d'Augsbourg*, la Verge orant també apareix dintre d'una màndorla aguantada per uns àngels. En realitat, aquesta imatge de la Verge assumpta dins d'una màndorla és la que els iconògrafs consideren més característica, ja que és la fórmula que utilitzen la major part de representacions d'aquest tema a partir del segle XII ³⁶⁹. En l'escultura francesa, tot i que no és un tema gaire freqüent, n'hi ha algun exemple, com el relleu de la llinda del portal sud de la catedral de Sens, de final del segle XIII, el del mur exterior del nord de l'absis de la catedral de Nôtre - Dame de París, de c. 1310, o el de la llinda del portal del transepte nord de l'església de Nôtre - Dame de Saint - Thibault - en - Auxois, de c. 1240 - 1250 ³⁷⁰. Però és a Itàlia on esdevé una representació molt característica.

³⁶⁸ DUHR 1946 pàg. 672-673

³⁶⁹ MÂLE 1902 pàg. 254 RÉAL 1957 pàg. 616

³⁷⁰ MÂLE 1902 fig. 131-125 SAUERLANDER 1972 lám. 288

Un dels models que féu més fortuna és el que va utilitzar Duccio, c. 1287, en la vidriera de la catedral de Siena : Maria asseguda dins d'una màndorla portada per àngels ³⁷¹. En aquesta mateixa imatge s'incorpora la figura de Tomàs en el moment de rebre el cingol, tal com es pot contemplar, entre molts altres exemples, en el tabernacle d'Orsanmichele de Florència (1359).

La primera Assumpció del nostre corpus que segueix aquest model de la Verge asseguda dins de la màndorla és la del retaule de Guimerà (M. E. V.) [Fig. 125]. Aquest grup celestial apareix a la part superior de l'escena, enmig d'unes muntanyes de talls angulosos que s'alcen a banda i banda d'una superfície accidentada i poblada de petits matolls, a l'esquerra de la qual hi ha Tomàs, que rep el cingol, agenollat d'esquena a l'espectador. Una cinquantena d'anys més tard, el retaule que avui es conserva al Museu de Vilafranca del Penedès [Fig. 126] encara manté aquesta fórmula, però amb dues variants per destacar. La primera és que Tomàs s'hi ha representat de tres quarts, més girat cap a l'espectador, com si aquest hagués de compartir l'actitud de súplica que expressa l'apòstol. Quant a la segona, veiem que a l'interior de la màndorla no solament hi ha asseguda Maria, sinó també Jesucrist que posa la mà dreta sobre l'espatlla de la seva Mare, mentre que amb l'esquerra aguanta el globus terraqüi. Aquesta pre-entronització és allò que ja havia representat Cimabue en els frescos de l'església de Sant Francesc d'Assís en la dècada de 1270. En l'obra italiana els dos personatges es mostren més estretament lligats : Maria reposa el cap sobre l'espatlla de Crist i aquest

³⁷¹ OS 1990, pag. 140, fig. 141. Ph. Verdier pensa que aquesta imatge té alguna relació amb els relats bíblics que descriuen el transport de Maria a l'Éden: "la santa entrò con trionfo nenarrabile ne paradiso, mentre celesti e terrestri si univano insieme, la collocarono in una luce senza confini" (Tramonto siraco 8 - a Gli Apostoli del Nuovo Testamento, 1981, pag. 543; VERDIER, 1980, pág. 50 n. 124).

l'agafa per la cintura i per un braç³⁷² En el retaule català, la composició no resulta gaire reeixida, ja que l'artista, per tal de relacionar la Verge amb l'apòstol agenollat, l'ha pintada lleugerament girada cap a l'esquerra amb la qual cosa sembla que doni l'esquena a Jesucrist.

Més avançada la segona meitat del segle XV, el mestre de Viella va pintar un altre Lliurament del cingol en una predella de retaule d'alguna església de la Vall d'Aran o del Pallars [Fig. 127]³⁷³. Tot i que els quatre àngels agafen directament el cos de la Verge i la carrera d'ella, encara s'hi ha representat una màndorla daurada. A diferència de les obres anteriors la figura de l'apòstol agenollat és al mateix nivell que la de l'Assumpta, sota de la qual uns núvols ens assenyalen que es tracta d'una aparició del grup celestial.

Així, doncs, bona part de les Assumpcions del nostre recull es presenten en la modalitat del Lliurament del cingol a l'apòstol Tomàs. En aquest sentit, recordem que els dos relats catalans publicats per Carreras Candí i pel canonge Coilell, respectivament, contenen aquest episodi, explicat segons la versió del Ps.- Josep d'Arimatea. A diferència de la narració de la *Legenda Aurea*, que posa l'èmfasi en el dubte de Tomàs, aquesta altra versió, que és la que veiem reflectida en les nostres obres, sembla que estigui, sobretot, en funció de demostrar la veracitat de l'assumpció corporal. Les súpliques de Tomàs, que des d'una muntanya veu enlairar-se la Verge, aconseguixen que aquesta li lliuri el cinyell que,

³⁷² SINDONA 1975, lám. X, XIII. Una imatge semblant es pot veure a l'Assumpció Entronitzada de frescos de Sacro Speco de Subiaco que R. van Marle atribueix a l'escola de Meo de Siena.
MARLE 1925, vol. V, pàg. 42, fig. 28. D'altra banda, aquesta enllaçada de dos personatges entronitzats ja s'havia figurat en el camp de la miniatura, com per exemple a la il·lustració del *Comentari de Càntic dels Càntics* a honor d'Augustodunensis (Munic. Bayerische Staatsbibl. 4550, fol. 10v).
THEREL 1984, p. 30, o en el mosaic a l'absis de Santa Maria in Trastevere de Roma.

³⁷³ Aquesta obra també s'havia atribuït a Pere Espelargues. Avui es conserva al Museu des Arts Decoratives de París (GUDIOL ALCOLEA 1986, pag. 19, núm. c. 577).

a la vegada, servirà per demostrar a la resta d'apòstols, que s'han quedat vetllant el sepulcre, l'Assumpció de Maria al cel en cos i ànima ³⁷⁴. De fet, el relat de mestre Guillem Oliver, el ciutadà de Barcelona que ens va deixar per escrit el seu romiatge a Terra Santa, indica que "Pujant pus avant [de l'església on hi havia el sepulcre de la Mare de Déu] trobam lo loch unt la mare de Deu lexa caure la cinta sua á sant Thomas, perque denunciás lo seu pujament á totes les gents" ³⁷⁵, és a dir, que deixa clar el caràcter testimonial que tenia el cinyell.

Per als escriptors catalans d'aquella època, però, l'episodi devia tenir un caràcter massa fantàstic perquè cap no hi fa la més mínima referència ³⁷⁶. Quant a les representacions dramàtiques, només el drama d'Elx indica que l'apòstol arriba quan la Verge ja està pujant amb l'araceli. Però, després que aquest ha cantat les seves cobles per excusar-se del retard, no rep el cingol, però sí que pot contemplar com la Trinitat, que baixa amb un segon aparell aeri, corona Maria ³⁷⁷.

Una predel·lia que es conserva al Museu Diocesà de Palma de Mallorca [Fig. 128] també mostra l'escena de l'Assumpció amb el Lliurament del cingol a l'apòstol ³⁷⁸, però el model que s'ha utilitzat és molt diferent dels

³⁷⁴ H. van Os pensa que les primeres representacions de l'urament de cingol que es fan a Siena estan en connexió amb l'ambient franciscà en que els lectors s'interessaven per recobrar el càpter corpora de l'assumpció. Per contra, creu que no hi res a veure ni amb la creient necessitat de material narratiu ni amb la religió que es venerava a la ciutat de Prato. (CS 1990, pag. 45)

³⁷⁵ COLELL 1900, pag. 21

³⁷⁶ Jacopo da Vorazze adverteix en la seva obra que el relat que explica es apocrífit i a continuació recull un fragment de la carta a Felici Eústocli de Pascas Rabert, que el creu que es de sant Jeroni i hi indiquen les noves coses que es poden acceptar com a certes. Entre aquestes no hi ha pas l'episodi del cingol, que precisament després el cita com a exemple de pura fantasia. (VORAGNE 1982, vol. pag. 481). A la traducció catalana medieval d'aquesta obra aquest fragment no hi es pas recollit.

³⁷⁷ Consueta 1709-1986, pag. 45-46. Vegeu també MASSIP 1986, pag. 89-90.

³⁷⁸ A part de l'Assumpció presenta la Nativitat i la Resurrecció de Crist, santa Clara, sant Francesc. És data de mitjan segle XV i no pensa si podria pertanyer a algun retaule del convent de Santa Clara de

que hem trobat fins ara. La Verge, vista de cara i amb les mans juntes, està assegurada sobre dos àngels, mentre que sis més s'hi acosten i formen un semi cercle al seu voltant. Això és una novetat, ja que fins aleshores els àngels sempre se situaven en un mateix pla. Aquest sistema, amb el cercle encara més marcat, s'havia inaugurat en la pintura sicnesa del segle XIV, en una taula de l'Assumpció atribuïda a Lippo Memmi, datada c. 1330 i conservada a l'Alte Pinakothek de Munic ³⁷⁹. En la predella mallorquina la sensació d'espai que aconseguen crear els àngels es reforça per la representació en perspectiva del sarcòfag obert. Però, a més, el grup celestial no emergeix de dins del sepulcre com en el retaule de Guimerà (M.E.V.), sinó que entre aquest i els peus de la Verge, amagats en una plataforma de núvols, hi ha un petit espai a través del qual es pot observar un fragment del paisatge que s'expandeix a banda i banda de la composició. Amb això s'ha pretès distanciar la figura de l'Assumpta de la terra i més concretament del mateix sarcòfag, al costat del qual hi resta agenollat l'apòstol Tomàs que allarga els braços per recollir el cingol que la Verge li envia.

Les innovacions que podem contemplar en aquesta obra, doncs, no solament pertanyen als aspectes formals, sinó també als iconogràfics. Segons la imatge, Tomàs ja ha arribat al lloc on havia estat enterrada la Verge i pot comprovar dues coses: que el sepulcre és buit i que Maria puja al cel en cos i ànima. Precisament, creiem que aquesta segona qüestió s'ha volgut posar clarament de manifest mitjançant la indumentària de Maria. A l'escena de la Nativitat de la mateixa predella porta túnica i un mantell damunt de les espatlles, en canvi, aquí, el mantell li cobreix el

La mateixa ciutat de Palma LLOMPART 1978 vol I pag 96 vol III pag 130 3
379 OS 1990 pàg 145 fig 146

cap i, a més, a sota hi porta una toca. És a dir, que la Verge s'ha figurat amb la indumentària que hem vist com a pròpia de l'escena de la Dormició i quan el pintor l'ha representada en el moment de la pujada al cel ha mantingut aquesta roba característica.

D'altra banda, la presència de l'apòstol al costat del sarcòfag remet a la versió de la *Legenda Aurea* tot i que manquen aquí la resta de companys. També la pintura italiana, més concretament la florentina, ja utilitzava aquesta tipologia des de feia molts anys, per exemple en el retaule de Niccolò di Pietro Gerini de la basílica de san Francesco d'Arezzo ³⁸⁰. H. van Os assenyala una diferència essencial entre les representacions florentines i les sieneses: les primeres donen la versió de l'apòstol dubtós i per això el presenten al costat del sarcòfag, en canvi les sieneses presenten l'apòstol visionari que rep el cingol per poder demostrar als seus companys que Maria ha pujat al cel en cos i ànima ³⁸¹. Altrament, la inclusió de paisatges més amplis també és propi de les representacions de cap a mitjan segle XV. L'esmentat investigador comenta una Assumpció de Pietro di Giovanni d'Ambrogio (Esztergon, Kereszetyeny Muzeum), de c. 1440, en què la Verge envoltada d'àngels apareix damunt d'un ampli paisatge enmig del qual hi ha la figura solitària de Tomàs al costat del sarcòfag. El perfil lleugerament convex de la línia de l'horitzó li fa pensar que hi ha hagut un interès per voler al·ludir tot el món i que, per tant, caldria considerar l'Assumpta com a *Salvatrx mundi*, per la seva col·laboració en l'obra de la Redempció ³⁸². El paisatge de l'obra

³⁸⁰ OS 1990, pàg. 47

³⁸¹ L'autor assenyala que la diferència rau en els textos utilitzats: la *Legenda Aurea* per a Floència i altres relats que no especifica per a Siena.

³⁸² OS 1990, pàg. 147-148. Encara que expressat de forma molt més complexa es tracta de la Coronació que va pintar Enguerrand Charonton per a la capella de Vienneuilles, Avignon, avui al Musée de l' Hospice de la mateixa ciutat, l'any 1453. JACLOTTE-THÉBAUT 1983, pàg. 119-127.

mallorquina és molt més limitat, però no és el simple paisatge de roques i matolls que hem vist en altres obres, sinó que mitjançant la inclusió d'uns quants edificis, esglésies, castells, etc., sembla que el pintor hagi volgut conferir-li un caràcter més universal. La figura de l'apòstol suplicant a primer terme simbolitza, sens dubte, la representació de la humanitat que demana la intercessió de Maria que puja a seure al costat del seu Fill.

Finalment hem de fer referència a l'escena secundària que el pintor va incloure en la Dormició del retaule de Xàtiva (M.N.A.C., núm. in. 24121) [Fig. 39]. A través d'una finestra oberta a la paret de fons de la composició es pot veure un paisatge muntanyós. A l'esquerra, damunt d'una plataforma, hi ha Tomàs agenollat i vist de perfil, i al seu davant un àngel amb les ales desplegades li ofereix el cingol. Aquesta solució de referir-se a l'Assumpció, en una escena de la Dormició, ja l'hem vista en el Llibre d'Hores de la B. L. de Londres (ms. Add. 18193). Aquí, però, s'ha utilitzat una fórmula més original, de la qual desconeixem la base literària. L'absència de la Verge assumpta potser només es pot justificar per aquest caràcter secundari que té l'escena. D'altra banda, en l'Assumpció de Pietro di Giovanni o Ambrogio que acabem de citar no és Maria la qui dona el cingol a l'apòstol, sinó un dels àngels que l'encerclen. En el retaule valencià, malgrat que s'hagi commemorat l'"Assumpció" de la Verge amb l'escena de la Dormició, s'ha volgut afegir-hi aquest episodi del Lliurament del cingol per remarcar-ne el caràcter corporal. En aquest sentit, recordem que aquesta obra és de molt a final del segle XV, una època en què l'escena de la Dormició comença a perdre terreny a favor de

l'Assumpció pròpiament dita.

3.3.9. LA CORONACIÓ.

Igual que en l'apartat de la Dormició, la gran quantitat d'obres que contenen l'escena de la Coronació ens ha obligat a confeccionar un quadre sinòptic en el que s'indiquen les variants iconogràfiques de cada una d'elles.

A continuació, doncs, donem la clau per a la interpretació dels nombres i lletres que hem utilitzat per designar els diversos elements iconogràfics.

1. Personatges. Situació. Maria :

- a) a l'esquerra
- b) a la dreta
- c) al centre
- d) asseguda
- e) agenollada.

2. Personatges. Situació. Crist :

- a) a la dreta
- b) a l'esquerra
- c) dret
- d) assegut

3. Personatges. Activitat. Crist :

- a) posa la corona amb les dues mans
- b) posa la corona amb la mà dreta
- c) posa la corona amb la mà esquerra
- d) beneeix
- d) sosté un objecte o atribut.

4. Personatges. Situació. Trinitat :

- a) Crist, assegut, a l'esquerra

- Pare, assegut, a la dreta
 colom E. S., al centre
 b) Crist, dret, a l'esquerra
 Pare, dret, a la dreta
 colom E. S., al centre
 c) Crist, assegut, a la dreta
 Pare, assegut, a l'esquerra
 colom E. S., al centre
 d) Crist i Pare indiferenciats
 colom E. S., al centre.
5. Personatges. Crist de la Trinitat com a Crist de la Passió.
6. Personatges. Àngels. Activitat :
- a) canten
 - b) toquen instruments inusuals
 - c) aguanten un cortinatge
 - d) altres.
7. Personatges. Serafins.
8. Personatges. Altres.
9. Atributs i objectes. Crist :
- a) esfera
 - b) corona
 - c) llibre.
10. Atributs i objectes. Maria .
- a) corona
 - b) corona tipus tiara
11. Espai. Figuració del fons :
- a) neutre

b) estrellat

c) altres.

12. Espai. Elements. Sentent :

a) banc

b) dos trons

c) tron doble

d) tron triple

e) arc de sant Martí

- 383 Retaulle dedicat a la Mare de Déu i a san Pere Martir originari de la parròquia d'Aïos de Baaguer (Noya) Actualment es conserva molt deteriorat a l'església de Santa Maria de Baaguer. DURAN SANPERE 1932 vol. pag. 80-81 i 17 (am. 51)
- 384 Taula d'origen desconegut atribuït al pintor Arnau Bassa. La taula central presenta la Verge entronitzada amb el Nen a la fada. GUDOL ALCOLEA 1986 pag. 47 núm. 89
- 385 Aquesta taula d'origen forma part de cadira at de cor de la catedral i fet per Pere De Anglada entre 1394 i 1399. Tradicionalment s'ha atribuït a aquest mateix escultor i més recentment R. Teres ha proposat que sigui de la mà d'un altre escultor, potser Pere de Sant Joan. TERES 1987 pag. 23-64 i 65 TERES 1988
- 386 Aquesta Coronació que avui es conserva juntament amb una Asunción i una Penitència. Un Cavall devia formar part d'un retaule. Aquests compartiments s'atribueixen a pintor Jaime Cabrera. GUDOL ALCOLEA 1986 pag. 95 núm. 248
- 387 És la Coronació que probablement pertanyia al mateix retaule que el Segon i Centre de la Mare de Déu Rus de Madrid. GUDOL ALCOLEA 1986 pag. 107 núm. 302
- 388 Presepe de origen desconegut atribuït al pintor Pere Val, abans la camera. Mestre de la Penitència de Calada. GUDOL ALCOLEA 1986 pag. 99 núm. 270
- 389 Taula de votiva atribuïda a Bernat Martorell. GUDOL ALCOLEA 1986 taula 6 núm. 364
- 390 Cau de votiva de presbiteri. Amb les altres cinc còpies de la nau componen el conjunt dels Gòtics de la Mare de Déu. VERRE 1944 pàg. 45 ANAUD GUDOL VERRE 1947 pàg. 64-65
- 391 Aquesta coronació pertany al presbiteri, és una còpia de l'original que es va nomenar amb l'obra de la seva sala i temple any 1976 BASSEGODA AMIGÓ 1976 pag. 44-48
- 392 És la còpia que hi ha darrere de la porta d'entrada de l'església i contacta amb el presbiteri. Permet de saber que el seu autor va ser Antoni Lanyé. ANAUD de ASARTE i GUDOL 1943 pàg. 8-9 i 49-54
- 393 És la còpia de l'imatge d'una ramada de la nau i original va ser del 1500 any 1936 de manera que a dia d'ui que hi ha actualment és una còpia i no sabem si d'origen de ANAUD GUDOL VERRE 1947 pàg. 66-67 DURAN SANPERE ANAUD de ASARTE 1936 pag. 207 VERGÉS 1992
- 394 Cau de votiva de presbiteri. Amb les de les sis ramades següents de la nau i l'última i l'etna de Gòtics de la veritat i l'etna guda és una Mare de Déu i Vives es ha atribuït de la Reina de les florals i ha proposat com a constructor de obra de mestres i de la qual les no ha estat acceptada per la crítica. VES 1964 pàg. 4-5 i VIVES 1969 pag. 66 DAMASELLI JOSÉ 1974 pag. 65-66
- 395 Decoració mural de la capella oratori de l'abadessa Francesca de Sabarrià de muntanyes de Pedra i de Barcelona. S'ha conservat el contracte que està a l'establiment amb el pintor Felip Bassa de la seva execució. GUDOL ALCOLEA 1986 pag. 41 núm. 88 SAGUE 1993
- 396 Retaulle dedicat a la Verge i molt properament als seus Gòtics. Es conserva a la capella de la Verge de Bernat Martorell. GUDOL ALCOLEA 1986 pag. 40 núm. 424
- 397 El convent de Carme de Barcelona va ser incendiat l'any 1835 i posteriorment es va enderrocar. Aquesta cau de volta és la que pertanyia al presbiteri però no s'ha permès a quin punt respon a l'aspecte original perquè no està molt restaurada. Sembla que era la cau de presbiteri però es desconeix el tema de les rustants, excepte el d'una altra també conservada a MINEA C. en la que es figura sant Bartomeu. Un altre d'altre ANAUD GUDOL VERRE 1947 pag. 67
- 398 Aquesta Coronació pertany a un retaule dedicat a san Pere construït per l'església de Sant Pere de Llibe i de la. Se'n conserven altres compartiments en diversos museus i col·leccions privades.

- La Coronació juntament amb l'Ascensió. Per ecostà que ni ha de mateix. M.N.A.C. devien formar la preclau GUDIOL ALCOLEA 1986 pag 59 núm c 142
- 399 Taula de l'atri d'un retaule dedicat a sant Jaume i altres sants, considerat d'escola valenciana però d'origen desconegut. POST 1935 vol V pag 364-384 POST 1941 vol VII pag 719
- 400 Taula solta desapareguda any 1936 atribuïda al pintor Ferrer Bassa, encara que posat en dubte per alguns investigadors, talons. Turt els aspectes de la seva forma com a iconogràfica, estilístics han estat estudiats a ACOY 1990 pag 27-49 GUDIOL ALCOLEA 1986 pag 45 núm c 86
- 401 Retaulle d'origen desconegut, provinent de la capella de l'Esperança, construïda a l'edifici de l'església parroquial de Santa Cecília, actualment es conserva obra GUDIOL ALCOLEA 1986 pag 78 núm c 648
- 402 Taula solta que hauria format part d'un retaulle possiblement de temàtica mariana. Cf. R. Just, a ve atribuïda mestre A. Adas, anomenat per la de Saragües, mestre de Tancastre. POST 1938 vol V pag 879-881 SARAEGUI 1961 pag 3-6
- 403 Cau de vot de la parroquia de la nostra senyora de l'estimable. El contingut de vot de aquesta nau no sembla pas que formi un programa iconogràfic coherent. MARQUES 1972 pag 79
- 404 Taula solta atribuïda a Pere Noya. Es coneix de la feina de la formant part d'un retaulle procedent de la capella de Burga de Osma. S'ha juntament amb la Dormida de Museu Marés de Barcelona. POST 1930 vol I pag 30-32 POST 1935 vol I pag 579 SARAEGUI Tres tablas 1935 pag 57-59 POST 1933 núm c 1 pag 788-790 SARAEGUI Pedro Noya 1940 pag 6-18 POST 1947 vol X pag 759 POST 1950 vol X pag 3-10 GAYANUNDO 1958 pag 258
- 405 Obra de fusta recuperada de data rebuissada. Va ser costejada pel baron de la seva de Girón. Anna Soler que hi apareix representat encara que en l' testament de 1292 i tresorer Guillem Galfreda havia deixat 6000 sous barceloneses per a la seva construcció. COMAS 1940 pag 29-71-75-96-100-101-109 FREXAS 1983 pag 232-233 DAMASES 1982 vol I pag 9-34
- 406 Cau de vot de presbiteri. La entesa de les naus es va constituir a aquesta capella, posseïda molt aviat que les naus de vot de la nau principal, que hi ha a l'altar, iconogràficament. MARQUES 1967 pag 379-384 CAZADA 1975 FREXAS 1983 pag 5-7
- 407 El monument es al·larga sota de la nau principal, dedicada als canonges Berenguer de nau de sant Francesc d'Assís que va fer morir en anys 1333-1334. FREXAS 1983 pag 109
- 408 Es tracta d'una obra d'origen i data desconegut. GUDIOL ALCOLEA 1986 núm c 649
- 409 Es tracta d'un presbiteri que juntament amb les altres naus componen el contingut dels Gots marians. GASC 1978 pag 207-208 DAMASES JOSÉ 1984 pag 67-70
- 410 Aquest retaulle va ser encarregat pel gremi de curatgers a l'any 1510 per Pere Serra per decorar la capella de Sant Espirit de la col·legiata de Manresa. Això explica que la taula principal sigui dedicada a l'escena de la Pentecosta. A la preclau hi ha tenen uns altres compartiments. GUDIOL ALCOLEA 1986 pag 68 núm c 109
- 411 Temps de l'anomenada porta dels Apòstols. A la nau hi ha un registre amb vint escenes de la nativitat de Crist mentre que la Coronació ocupa el que és propiament el temps. TORMO 1927 pag 33 DURAN SANPERE ANAUD de LASARTE 1956 pag 294 JOSÉ PTARCH Les arts 1986 pag 207-208
- 412 Cau de vot del presbiteri de la capella de la pau de Almudaina. Les dades documentals

semblen indicar que l'any 1309 la fàbrica de l'obra ja era acabada de manera que les cels de volta serien de començament de segle. VERRIÉ 1948 pàg. 5. MUNAR 1950 pàg. 34, 35, 105, 106. DURAN SANPERE AINAUD de LASARTE 1956 pàg. 257. DURLAT 1962 pàg. 187, 189.

410 L'aula sota d'origen desconegut que el professor Post va atribuir a l'antiga obra de Joan Caixer. LOMPART 1978 vol. II pàg. 34.

414 Retau que presenta l'escena de la Coronació amb la figura central. Les peces de la preda es conserven a M.E.V. Aquesta obra no porta nom de seu autor ni autor, el mestre de Rubió pintor de la segona meitat de segle XV. GUDOL ACCOLEA 1986 pàg. 68 núm. 71.

415 A mitjan segle XV es va començar a renovar les esglésies a l'omnipar de Sant Mateu però les reformes es varen durar en dirigit a la part dels peus de l'edifici fins a l'any 1440. La capella de la Coronació es a de l'última tramada gòtica. TRAMONYES 1999 pàg. 45. CONS ANTE MONTESA 1983 pàg. 3, 20.

416 Retau atribuït al pintor Jaume Caixer. L'espai central es ocupat per una escultura de la verge i Nen que presideix i don un descens de la seva vida. GUDOL ACCOLEA 1986 pàg. 95 núm. 250.

417 Retau procedent de l'església de Aceda de la Unió. Fa referència a la virginitat dedicada a la verge assegurada amb el Nen a la part inferior a la figura del sant Berenguer d'Ane al montany. 187. Per les característiques estètiques que presenta s'ha atribuït al pintor Pere Serra. GUDOL ACCOLEA 1986 pàg. 98 núm. 35.

418 Les portes de la capella de les Onze Mil verges van ser executades en temps de bisbe Aníbal de Des Cases entre els anys 1640 - 1644. A més de la nau de la Coronació hi ha una altra dedicada a sant Pau, santa Tecla. DURAN SANPERE 1956 pàg. 207.

419 Retau de la capella de la Verge i Nen. És dedicat a la Mare de Déu, sant Pau, sant Tecla. DURAN SANPERE 1956 vol. II pàg. 50, 81. DAMASFS GONZALEZ 1980 pàg. 200, 209.

420 Retau original de la capella de castells de la Verge i Nen de la nau de la Verge i Nen va passar a la parroquial de població a la Museu Tívoli de Turis, a l'edifici de la Verge i Nen de la nau de la Verge i Nen. GUDOL ACCOLEA 1986 pàg. 104 núm. 297.

421 Aquest breu article està basat en informacions de l'edifici de les obres contemporànies de l'església de la Verge i Nen. BAYERR 1962 pàg. 14. BAYERR - GARCIA 1965 pàg. 9. DE CAUX 1979 pàg. 62, 80.

422 MATAMOROS 1932 pàg. 27. AMON 1991 pàg. 33, 77, 78.

423 L'any 1415 el capítol de la seu de València va tenir les capitulacions per a l'execució de l'edifici de la capella amb l'escultura de Xativa a l'altre costat. Les capitulacions de les representacions de l'edifici es van llegir un col·laborador i a l'escultura anomenat Julià i el preboste de la teledifusió i les capitulacions que es refereixen a la seva obra a aquest edifici i a la que s'ha atribuït al pintor Joan de Sagrera. L'altre costat de l'edifici només s'havia ocupat de suportar la capella i el mestre Antoni Damrau es comprometia a la estructura de l'edifici que ha de contenir les capitulacions. L'any 1465 s'hi va afegir una imatge de la verge que presideix i don un descens de la seva vida. Després l'any 1777 el mur es va restaurar i es va afegir al anomenada capella de Sant Guze. D'altra banda es refereix es varen engrossir de nou a una estructura neoclàssica. Finalment entre els anys 1936 - 1939 es va desmuntar i amb els referents es varen tornar a acopiar a l'antiga estructura gòtica a la mateixa capella de Sant Guze. SANCH-SIVERA 1909 pàg. 2, 22. ONATE 1978 pàg. 20, 24. JOSÉ STARICH "Les arts" 1980 pàg. 2, 5.

424 El bisbe Vidal de Bianes (1356 - 1369) va ser qui va promoure la construcció d'aquest edifici, convertit posteriorment en capella on es guarda el Sant Carze. La coberta gòtica és ornamentada amb una gran clau de volta en el centre, la Coronació, vuit claus secundàries, quatre claus de les voltes angulars, dotze mènsules repartides simètricament en els quatre murs. Va ser restaurada any 1978. SANCH-S. SIVERA 1909 pàg. 243-248. ZABALA 1978 pàg. 30-32. GARÍN ORTIZ de TARANCO 1983 pàg. 170. JOSE PITARCH "Pere Serra" 1980 pàg. 133.

425 Aquest claustre sembla que va ser construït entre els anys vint i seixanta del segle XV. Quan el segle XV es va fer a nova catedral, el claustre es va desmuntar i es va tornar a muntar de nou, però potser aquesta reconstrucció no va ser gaire fidedigna. Per això avui, les claus de volta no mantenen ni ordre gaire bé. BRACONS 1981 pàg. 92.

426 Retable d'altàr que originalment era al altar major. Es conserva el contracte entre l'escriptor Pere C. i el canonge sagristà de la seu, Bernat Desclot, que va dissenyar el programa iconogràfic. Després d'haver sofert algunes modificacions, canvis de localitzament amb les reformes que es dugueren a terme durant els anys d'aranta d'aquest segle, es restaurà i va quedar col·locat en el seu emplaçament. DURAN SANPERE 1934 vol. I pàg. 2-10. JUNYENT 1958-60 BRACONS 1983 pàg. 42-44. DALMASÉS JOSE 1984 pàg. 94-195.

Els antics relats apòcrifs ofereixen una gran varietat de finals, des dels que, com el Ts. - Joan Evangelista, expliquen com els sants i àngels adoren la reliquia de Maria, el cos que es conserva incorrupte a l'espera del dia del judici final, fins als que indiquen que Maria va ressucitar en cos i ànima, ja sigui a la manera del tessalonicenc, que diu que els apòstols varen obrir el sepulcre i només hi varen trobar la roba, sigui a la manera del Ps.- Josep d'Arimatea, que incorpora l'episodi de l'apòstol Tomàs, o a la manera del Ps.- Melitó que comenta com el cos i l'ànima es varen unir de nou i varen ser enlairats a la presència del Senyor. Precisament aquest últim relat és l'únic que especifica que, després que la Verge va ser enlairada en un núvol, va arribar a la presència del Senyor, i, tot seguit, explica com Crist s'acomiada dels apòstols i "fou acollit en el paradís, amb els àngels que cantaven i amb la seva mare" ⁴²⁷. Per la seva part, la *Legenda Aurea*, tot i seguir molt de prop aquest apòcrif, simplement acaba dient que Maria va pujar a la glòria acompanyada pels àngels i, després d'explicar el passatge de la incredulitat de Tomàs, afegeix que "tot l'autre vestiment romàs al vas" ⁴²⁸.

De tota manera, el bisbe de Gènova, una vegada ha explicat aquest relat que ell afirma que és referit en un llibre de sant Joan Evangelista, aporta els comentaris i les narracions d'altres autors, entre ells de sant Jeroni, és a dir de la carta de Pascasi Ratbert. Ja hem assenyalat com en aquesta celebre epístola l'autor posa molt d'èmfasi a explicar l'entrada gloriosa de la Verge al paradís. Així Jacopo da Varazze n'extreu aquest fragment: "Aques, és lo dia en lo qual se'n puyà la Verge en l'autessa del seu Fil, e és alogada en la cadira del seu Fil e està gloriosa haprés Jhesú

⁴²⁷ Apòcrifs del Nou Testament 1990 pàg. 347

⁴²⁸ KNAZZEH NEUGAARD 1977 pag. 195

Christ" 429. D'altra banda en el manuscrit publicat per Carreras i Candí, més o menys paral·lel a' relati del Ps.- Josep d'Arimatea, es fa referència a la resurrecció i, tot seguit, es comenta com Crist va pujar la seva Mare en cos i ànima al paradís,

"ab molts grans alegrias ab precioses curtines d'aurades ab molts grans cants de angels deuant la Verge Maria e lo seu preciós car fill asecla en la dreta part de Deu lo para e coronala de una preciosa corona de XII estelas per los dotza goygs com plus que ella hach del seu car fill Jhesu Xrist." 430.

La descripció d'aquest fragment del manuscrit català es correspon amb l'escena que la major part de vegades tanca les representacions del cicle assumpcionista, la Coronació. De fet, doncs, els antics apòcrifs no l'expliquen i hem de pensar que la inclusió en aquest relat tardo - medieval és deguda a la influència dels textos litúrgics i, potser, de les mateixes imatges piàstiques 431.

Les representacions del cicle assumpcionista que es generalitzen a partir de la segona meitat del segle XII, especialment en l'art monumental, sempre solen culminar amb la Coronació, de manera que tot i que aquesta escena no tingui la seva base iconogràfica en els textos apòcrifs es considera adequada per tancar els episodis que expliquen aquests antics relats. Així, és constant en moltes de les portades de les esglésies

429 KENZIAZZE- NEUGAARD 1977 pàg. 198

430 CARRERAS CANDÍ 1921 pàg. 218

431 L'altre manuscrit català, el publicat pel canonge Collet, se li cara que es molt semblant al publicat per Carreras i Candí, no té pas aquest fragment

gòtiques que es dediquen a la Verge ⁴³² i, d'altra banda, esdevé l'element bàsic de diferenciació del tema assumpcionista entre Orient i Occident.

Certament l'art bizantí no representa aquesta escena, malgrat que algunes homilies descriuen el triomf de Maria al cel. Segons M. L. Thérèl, és molt probable que al món bizantí hi haguessin imatges de Maria reina, ja que aquest títol li va ser atorgat abans que a Occident i, a més, moltes representacions romanes de la Verge coronada tenen una clara influència bizantina, però no ens n'ha arribat cap mostra ⁴³³. De tota manera, però, aquestes probables representacions no devien haver format part d'un programa assumpcionista, com s'esdevé en el món occidental. Aquí, la major importància de la festa de l'Assumpció en detriment de la Dormició, la gradual acceptació de l'assumpció en cos i ànima i la interpretació mariològica del *Càntic dels Càntics* són les raons, que van afavorir aquesta associació de la imatge de Maria coronada compartint el tron amb el seu Fill amb les escenes del cicle assumpcionista ⁴³⁴.

Des de final del segle X ja hi ha exemples de Dormicions on l'ànima és coronada per una mà que emergeix d'enmig d'uns núvols ⁴³⁵. En època posterior, quan la Dormició bizantina ha estat plenament adaptada al món occidental, aquesta imatge es substituïda per la figura de l'ànima ja coronada en braços de Jesucrist, tal com es pot veure en nombrosos exemples del nostre corpus. Evidentment, és una manera de remarcar la recompensa que rep la Verge, fins a cert punt similar a la que és atorgada

432 Les catedrals de Santa Chammes (Paris-Amiens) són les més conegudes però la seva esmol és molt més llarga. Vegeu la referència que en dona FORSYTH (1979) pag. 44 n. 30. Per a la península ibèrica vegeu SILVA (1987) pag. 133-137.

433 THERÈL (1984) pag. 232.

434 VERDIER (1980) pag. 3-14.

435 Els casos més antics de final del segle X són l'anomenat *Tropari de Prum* (Paris B.N. ms. lat. 9248) i el *Benediccionari de sant Ewaldus* (Londres B. Add. 49598) THERÈL (1984) pag. 53-54.

a qualsevol ànima santa. Però la doctrina assumpcionista del segle XIV ja té totalment assumida la idea de l'assumpció en cos i ànima, de manera que en la Coronació de la Verge, s'hi ha de veure la glòria final que la resta de sants no aconseguiran fins al dia del Judici. Aquesta idea és clarament exposada en un dels sermons de sant Vicent Ferrer per al dia de l'Assumpció en què glossa un versicle de l'Eclesiàstic : "*Hereditas illius in plenitudine sanctorum*" (Ec'l 24, 16). El cèlebre dominiic comença dient que "Aquesta paraula breument vol dir açò: que la Verge Maria és en la plenitud dels sants", però tot seguit aclareix que "ara les ànimes santes hagen sa plenitud de glòria perfectament, mas lo cors encara no ha aquella glòria". A continuació explica el perquè d'aquesta diferència entre els dos elements de l'ésser humà, però també subratlla que "la Verge Maria ja ha aquesta plenitud de glòria, car en cors e ànima és en parais, jatsie la ànima ja hagués primer, almenys per spay de tres dies, car axí com lo cors de Jesuschrist estigué mort tres dies, axí lo cors de la Verge Maria. Mas resuscità al tercer dia, e ara ha glòria en cors e ànima". A partir d'aquí comenta les "circumstàncies [que] concorren en la ascensió de la verge Maria", és a dir, els últims moments de la vida de Maria, el cinquè dels quals és l'"exaltació seculernial", l'entrada de Maria en cos i ànima al cel per seure a la dreta de Jesucrist. La conseqüència que en treu és "que axí es fa honor a una ànima santa, que quan entra en parais tots los sants li fan honor, e Jesuchrist, de la sua mà, la corone . . . E fa la siure en una cadira, e axí, ab aquells goygs viuran eternalment"⁴³⁶. D'acord amb aquest discurs, l'entronització i coronació de Maria serveixen de model per a fer veure la glòria de què són objecte les ànimes dels morts en gràcia de Déu. Així, doncs, el missatge d'esperança per a la humanitat

⁴³⁶ "Die Assumpcionis Beate Marie" s VICENT FERRER 197 pag. 15-16-12

té la seva imatge plàstica en la figura de Maria, que després de l'assumpció rep els honors de tot el paradís.

És possible que aquest valor doctrinal que sant Vicent Ferrer atorga a la Coronació sigui una de les raons que justifiquen la gran difusió que aquesta escena originada en l'art del segle XIII, va continuar tenint durant els dos últims segles de l'edat mitjana. De fet, els autors que d'alguna manera s'han referit a la vida de la Verge sempre acaben el seu relat al·ludint a l'elevada situació que ocupa a la glòria. Així, per exemple, en un dels manuscrits que contenen la traducció catalana del *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud, s'il·lustra l'apartat, on s'explica el traspassament de la Verge, amb dues escenes: la Dormició i la Coronació, aquesta última representada al final del text següent :

"E li feu especial honor car
 ell la mes en lo loch so
 biran. Car a ella fo do
 nat loch sobre tots los angels
 e sobre tots los archangels. Axi
 que la Verge Maria es sobre les
 gerarchies dels angeis e sobrel
 cherubin e sobrel seraphin quant
 Nostre Senyor Deus la posa prop de
 si e ell mateix la corona de co
 rona de gloria eternal." 437.

En el *Libre de Benedicta tu in mulieribus* la Verge explica "la glòria que jo sentia en la mia ànima contemplant per membrar entendre e amar tots los esperits angelicals creats e humanals que trobí en lo regne celestial com hi fuy collocada e intrada en possessió" ⁴³⁸. També en el *Verger de 'a Sacratissima Verge Maria* de Miquel Pérez, després de l'Assumpció, l'autor explica que "fon per lo seu glorios Fiil en Cors, è Anima à la sua dreta part ab una Real magnificencia sobrels alts Serafins colocada" ⁴³⁹.

D'altra banda, la literatura gogística, que a partir de final del segle XIII va tenir una gran divulgació, pràcticament sempre dedica l'última estrofa, o la penúltima, si n'hi ha una de caràcter deprecatori que tanca la composició, a l'entrada i situació de Maria a la glòria. Valgui com a exemple l'anomenada *Ballada dels goytz de nostre Dona en vulgar cathalan, a ball redon*, que cantaven els pelegrins del santuari de Montserrat

Verge . . . el derrer alegratge

Que'n agues en aquest mon,

Vostre Fiil ab gran coratge

Vos munta al cel pregon,

On sòts tots temps coronada

Regina perpetua! ⁴⁴⁰

Finalment, una repassada als acabaments de les representacions dramàtiques ens permet de veure que totes tres s'acabaven amb l'entronització de la Verge al costat de Crist. Així, en l'obra que es representava a la catedral de València, després que Maria ha pres comiat

⁴³⁸ Llibre de Benedicta tu in mulieribus pag. 354

⁴³⁹ PÉREZ 1732 pag. 326

⁴⁴⁰ ARMAON 1464 pag. 44. Aquest autògraf, que no són anteriors a la primera meitat del segle XV, encara que dites es fan considerar de segle XIII pag. 26

de tots els personatges terrenals, s'agenolla davant de Crist que li diu "A la dreta part vos assiuré . . ." i tot seguit els àngels la posen a l'araceli que comença a pujar ⁴⁴¹. En aquest cas, ni les acotacions ni els inicis dels textos que han de recitar els altres personatges no deixen pas entendre que hi hagi la Coronació, en canvi, sí que és present tant en el drama de Tarragona com en el d'Elx. En el primer, quan la comitiva de sants i santes que acompanyen la Verge ressucitada ha arribat al paradís, Jesús l'asseu a la seva dreta i la corona tot dient-li: "corona • t dô e • t pos e • l cap" ⁴⁴². El drama encara continua amb unes cobles que canten els apòstols i els personatges celestials per exaltar la Verge, amb les que la mateixa Maria adreça al poble per prometre-li la seva protecció, i amb el cor de lloança final. Pel que fa a Elx, la Coronació constitueix l'apoteosi final, no solament des del punt de vista del missatge religiós, sinó també de la posada en escena: mentre la Verge ressucitada és pujada pels àngels amb l'araceli, davalla un altre aparell aeri des del qual la divinitat li ceneix la corona ⁴⁴³.

La taula de Lluçà (M. E.V.) és el primer exemple de l'escena de la Coronació en l'àmbit dels Països Catalans, però forma part d'un conjunt on es posa en relació directa la maternitat divina de Maria amb el final gloriós de què es mereixedora, a la vegada que es remarca el paral·lelisme Maria - Església. Des de final del segle XIII o començament del XIV la Coronació sol aparèixer integrada dins del cicle assumpcionista, del qual

⁴⁴¹ Teatre assumpcionista valencià, 1986, pag. 54.

⁴⁴² Representació de l'Assumpció de Mariana Santa Maria, 1983, pag. 57.

⁴⁴³ Consueña 1709, 1986, pag. 46. Per a veure més sobre l'espectacularitat de la posada en escena

Massip fa notar que en aquest moment es produeix la culminació de la multiplicat espadia de esneclacoe mealevo, ja que la part d'aquests dos elements del sistema aporta. Tercer que contempla Assumpció des de "anador" ja està a disposició les maries i els jueus que ho fan des de cadada MASSP, 1986, pag. 61.

talment com acabem de veure en les arts literàries, en constitueix l'escena culminant ⁴⁴⁴. Altrament, la relació de l'escena de la Coronació amb els textos bíblics i litúrgics propis de la festa del 15 d'agost queda ben demostrada per les inscripcions que contenen algunes obres. En aquest sentit són ben significatius els textos del mosaic de l'absis de Santa Maria la Major de Roma : "*Maria Virgo assumpta est ad ethereum thalamum in quo Rex Regum stellato sedet solio*". "*Veni electa mea et ponam in te thronum meum*" i "*Exaltata est sancta Dei genitrix super choros angelorum ad caelestia regna*" ⁴⁴⁵. Entre el nostre material, el llibre obert que aguanta Crist en la Coronació del retaule procedent de Vilamur (avui al Musco de Bellas Artes de Bilbao) [Fig. 152] també conté una inscripció, però el mal estat de conservació de la taula la fa il·legible. En canvi, en el retaule de l'església de Rubió [Fig. 176], els tres carrers del cos són emmarcats per uns muntants en què es representen diversos personatges de l'Antic i del Nou Testament, alguns dels quals porten uns filacteris amb textos al·lusius a les escenes que tenen més a prop. La taula de la Coronació, que és la principal, té, entre un costat i altre, sis apòstols, més David i Salomó. En els textos de la cartella i el filacteri d'aquests dos darrers, s'hi pot llegir, respectivament : "*Asitit regina ad dextris tuis in vestitu daurato*" (Ps. 44,10) i "*Veni de Libano sponsa*" (Ct. 1,8). Un i altre versicle, doncs, es refereixen als dos aspectes fonamentals de l'escena .

444 Per Verdier i, que en els programes d'escultura gòtica monumental, la Coronació apareix amb la nomenclatura de la doble assumpció de la Verge, la de l'anima i la de cos (VERDIER 1980, pag. 10). Mir Trens la havia expressat una copiosa i "Estat Mitjà" la Coronació més sovint es un ingredient de l'Assumpció, caduc de la mateixa Dormició de Maria, que fou, en la base de la representació artística de l'assumpció de cos, de l'anima de la Verge" (TRENDS 1936, pag. 36). Per tot i la importància d'aquesta escena, la Dormició continua representant-se amb molta freqüència fins als últims temps medievals, o a menys així ho demostra el traçer a que hem recollit. En canvi, a Dubriar, malgrat a partir del segle XV hi ha una tendència a deixar de banda la Dormició, a passar a primer pla l'Assumpció o la Coronació (DUHR 1950, pag. 147-148).

445 VERDIER 1980, pag. 156.

l'entronització de la Verge a la dreta de Crist i la corona que aquest li posa.

3.3.9.1. Personatges.

L'anàlisi de les obres del corpus ens demostra que en un 73,97 % dels casos, la fórmula que s'ha seguit és la que presenta la Verge asseguda a la dreta de Crist, és a dir, des del punt de vista de l'espectador, a l'esquerra. En canvi, amb el que ja no hi ha tanta unanimitat és en la manera com Crist la corona. El tipus que hem vist a Lluçà [Fig. 13] - amb la destra la beneeix i amb l'esquerra li posa la corona -, no torna a aparèixer cap altra vegada, si exceptuem el mural de l'església del Bruc [Fig. 155], on Maria seu a l'esquerra de Crist. Precisament, Ph. Verdier en comentar el mosaic del timpà interior de la porta de la catedral de Florència, on els dos personatges es representen d'una manera semblant a la taula de Lluçà, fa notar que era un tipus de composició que resultava una mica difícil per als artistes, ja que, com que Maria seu a la dreta de Crist, es veuen obligats a fer creuar el braç esquerre de Crist per davant del que beneeix ⁴⁴⁶. Per això la fórmula que té més èxit és la que presenta la divinitat agafant la corona amb les dues mans, tal com es pot veure en la majoria de les obres italianes ⁴⁴⁷. En el nostre material es dona en un 47,88 % de les vegades, però amb un percentatge molt proper, un 45,07 %, trobem el tipus que ja s'havia utilitzat en la primera meitat del segle XIII en dues vidrieres de la catedral de Chartres, al timpà de l'església de Saint-Thibault - en - Auxois, de 1240 - 1250, i als de la col·legiata de Toro i

⁴⁴⁶ VERDIER 1980 pàg. 161. És una obra tradicionalment atribuïda a Gaddo Gaddi, contemporani de Giotto.

⁴⁴⁷ MEISS 1941 pàg. 8. MEISS 1988 pàg. 63 n. 127. VERDIER 1980 pàg. 6.

de la catedral de Ciudad Rodrigo ⁴⁴⁸ : Crist posa la corona amb la mà dreta mentre que amb l'esquerra sosté un llibre o l'esfera. A Itàlia aquesta fórmula es considera més primitiva, ja que és la que va fer servir Torriti per al mosaic de Santa Maria la Major de Roma i Guido de Siena per a la taula de la Coronació, que li és atribuïda. M. Meiss assenyala que generalment en aquests casos Crist no es tomba cap a la Verge, sinó que conserva la majestàtica posició frontal de l'època més arcaica ⁴⁴⁹.

En vuit Coronacions, Maria seu a l'esquerra de Crist, sense seguir, doncs el versicle 44.10 dels Psalms. Tots els investigadors aporten algun exemple d'obres amb aquesta disposició dels personatges i W. Forsyth diu que en aquests casos Crist ha de coronar la Verge amb la mà esquerra i beneir-la amb la dreta ⁴⁵⁰. Això, només ho veiem en la pintura mural de l'església del Bruc, on sembla que s'hagi invertit la imatge del frontal de Lluçà, perquè en tots els altres casos s'ha adoptat la fórmula de cenyir la corona amb les dues mans. D'altra banda, hi ha dos casos en què Crist benceix Maria asseguda a la seva dreta. El més antic és la clau de volta de la capella del Sant Calze de la catedral de València [Fig. 196]. Aquí, la Verge, ja coronada, s'inclina per rebre la benedicció de Crist, que sosté l'esfera amb la mà esquerra. Al retaule procedent de l'església de Sarrion (València, Museu de Sant Pius [Fig. 197] Crist es presenta en la mateixa actitud que a la clau de volta valenciana, però aquí un àngel amb les ales esteses s'encarrega de coronar la Verge.

També hi ha algunes obres en les quals la Verge queda situada al centre

448 Per als vitralls de Chartres vegeu GRODECK 1981 pag. 33-34-40-41. Per a Sant Tibaut en Auxois SAUERLANDER 1972 pag. 179 i 288. Per a les esglésies eslovenes SILVA 1987 pag. 33-35. N. ETC. 1950 i 1966-67.

449 La Coronació atribuïda a Guido de Siena havia pertanyut a la col·lecció Lee i ara va passar a Courtland Institute de Londres COOR ACHENBACH 1957. MEISS 1988 pag. 63 n. 27.

450 FORSYTH 1979 pag. 47.

de la composició. És quan, a l'acte, hi participen les tres persones de la Trinitat, excepte a l'escena del retaule de la Verge atribuït a un seguidor de Bernat Martorell (M.N.A.C., núm. in 9917) [Fig. 145]. En aquest cas, la cabellera i la barba blanquinosa del personatge que corona Maria semblen indicar que es tracta de Déu Pare, encara que, a l'aurèola, s'hi marca una creu. La coronació realitzada pel Pare es comença a trobar cap a mitjan del segle XV ⁴⁵¹.

En aquesta Coronació del M.N.A.C. hi ha dues variants més: Maria està agenollada i Déu, que li posa la corona amb les dues mans, es troba dret al seu costat. A part de les obres, on la Verge és coronada per la Trinitat, hi ha algun altre cas on també està agenollada, encara que no al centre, sinó a l'esquerra. Segons Ph. Verdier, aquesta posició de la Verge té el precedent en algunes il·lustracions del *Càntic dels Càntics*, en Bibles de la segona meitat del segle XII. De tota manera, l'autor assegura que es tracta d'una fórmula molt característica de l'art italià i de Bohèmia. Per la seva part, M. Meiss en dóna uns quants exemples, alguns del segle XIII, i assegura que els orígens són italians, tot i que després, des de final del segle XIV, la fórmula serà adoptada pels artistes francesos ⁴⁵². A la *Vita Christi* de Sor Isabel de Villena, la Coronació té lloc a la mateixa

451 Una de les obres més conegudes és la taula que Filippo Lippi va pintar per al convent de Sant Ambrògio de Florència de l'any 1447 (vegeu-ne reproducció a VICENS 1986 pag. 71. Vegeu VERDIER 1980 pag. 162). Guirante recull les notícies de representacions dramàtiques: assumptiones tetes a Verbo l'any 1462 a la ciutat francesa de Ceppe a mitjan segle XV on la Verge assumpta es acollia pel Pare (GUARANTE 1987 pàg. 56). En canvi, creiem que aquest autor s'equivoca en interpretar la crònica de la representació que es va fer a Siena l'agost de 1458 per celebrar l'eccle. de Santes Eneàs i Vicòloromini com a papalitat (pag. 60). Segons la crònica, un home vestit de Verge es puja a cel: *post illam assumptionem qui Summi pontificis personam agebat modis et sermone apte et concinnè editis per manum gloriosissimam Virginis coronatus est* (ANCONA 1891 pag. 282). És a dir, que es el personatge que fa de Verge qui corona e que representa el papa, no a revés com interpreta l'autor valencià.

452 VERDIER 1980 pag. 102-103. MEISS 1988 pag. 75.

cambrà de Maria, abans del seu traspàs. Tot i que en un principi Crist i Maria seuen en unes cadires que els àngels els han preparat, després que Crist ha pronunciat el *Veni coronaberis*, en el moment de rebre la corona Maria s'agenolla. La cronologia tardana d'aquest text es correspon, doncs, amb l'època de major expansió d'aquesta fórmula iconogràfica.

Quant a la posició de Maria, sempre és igual: més o menys girada vers Jesucrist, les mans juntes o creuades davant del pit i el cap lleugerament inclinat. És l'actitud que ja hem vist a l'escena de l'Assumpció i, de fet, és la que li escau d'acord amb les virtuts que li són especialment valorades, la humilitat i l'obediència. Aquesta postura substitueix la que s'usava en el romànic, quan es volia figurar la Verge a la glòria, dreta i amb els palmells oberts davant del pit ⁴⁵³.

La novetat més destacada que la iconografia de la Coronació presenta en el segle XV és que, en alguns casos, la Verge és coronada per les tres persones de la Trinitat. La justificació d'aquesta imatge cal buscar-la en la teologia mística, que estableix la relació de la Mare de Déu amb la Trinitat: el Verb, Fill del Pare en l'eternitat, és encarnat temporalment en Maria amb la intervenció de l'Esperit Sant ⁴⁵⁴. En definitiva, es tracta de presentar d'una manera més àmplia i completa la participació de la Verge en el pla de salvació dels humans programat per la divinitat. Aquesta

453 Encara hi ha alguna Coronació de segle XIII on Maria es representa d'aquesta manera: vegeu, per exemple, la de la sala de Coura d'Institute de Londres, atribuïda a Guido de Siena (CORACHENBACH, 1957). D'altra banda, en els primers temps francesos la Verge de vegades té algun objecte a les mans, per exemple, un llibre a Senlis o bé mante els braços oberts, com a portal central nord de Chartres. A l'església de Saint-Jved de Braine ja es presenta de perfil amb les mans juntes, una actitud de pregaria que també adopta en les representacions de judici. Finalment, la de la mateixa catedral de Chartres, al portal central sud. Vegeu-ne les il·lustracions a SAUERLANDER, 1972, lam. 42-78 i 4-08 respectivament.

454 Sobre aquest tema, poc estudiat, vegeu GERMAN de PAMPLONA, 1970, pag. 64-73.

relació ja s'havia manifestat visualment en la miniatura del segle XI, concretament en la il·lustració que precedeix l'ofici de la Trinitat del *Llibre d'Oficis de Newmínster* 455. En aquesta obra el Pare i el Fill tenen aparença humana, mentre que l'Esperit Sant, en forma de colom, es posa damunt del cap coronat de la Verge, que, a la vegada, porta Jesús a coll. A sota d'aquest grup, les figures d'Arri i Judes encadenats a l'infern semblen indicar que la imatge té per finalitat reforçar la idea de la divinitat de les tres persones.

Les deu Coronacions d'aquesta tipologia que hem catalogat presenten el Pare i el Fill antropomorfs i l'Esperit Sant en forma de colom. La composició sempre es resol amb una total simetria: enmig de les dues figures humanes assegudes en un tron hi ha la Verge agenollada amb el colom suspès damunt seu, tal com es pot veure en la cèlebre Assumpció - Coronació de Villeneuve - lés - Avignon 456. Només en el retaule de Pere Johan de la catedral de Tarragona (Fig. 185) l'Esperit Sant se situa damunt de l'esfera que la Mare de Déu té a la falda, una solució certament estranya. A més, en aquest retaule i a la clau de volta de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona (Fig. 142), la Verge està asseguda, encara que queda a un nivell inferior que els coronants 457.

455 THEREL, 1984, pag. 81, fig. 79.

456 Entorn a aquesta unitat de fórmula que presenten les nostres obres, no es estan trobar representacions on les tres persones de la Trinitat es figuren antropomorfs. Així, al mateix M.N.A.C. s'hi conserva un diàbastre angles (num. n. 64124) on Maria es corona amb tres persones: dues TERES (1992, pag. 273-274). D'altra banda es ben coneguda la il·lustració del llibre d'Hours d'Etienne Chevreton on Crist s'avança a les altres dues persones per coronar la Verge agenollada (R.N.G. 947, lám. 77).

457 En el citat diàbastre angles del M.N.A.C. la Verge se'u en un escambell que queda més baix que el tron de la divinitat. En el cas de la clau de volta, el Pare i el Fill estan drets. De tota manera no sabem fins a quin punt aquesta clau actual es una còpia fidel de l'original. Precisament a disposició de perfil dels dos coronants no s'adapta gaire amb els països completament frontalment que mostra la Verge a la clau de volta del M.N.A.C. també té les mans obertes davant del pit, però no amb un front simètric (ma cat).

D'altra banda, en arribes dues darreres obres i en la Coronació del retaule de Bolvir [Fig. 153] les dues persones són indiferenciades, cosa que no succeeix en els altres casos. A la taula del museu de Cleveland [Fig. 157] i en les Coronacions dels retaules de Sant Llorenç de Morunys [Fig. 178] i de l'església de Sant Jaume de Perpinyà [Fig. 173], Crist se situa a la dreta de l'espectador, mentre que en els altres quatre casos restants ocupa el lloc contrari⁴⁵⁸. Quant a l'acte de cenyir la corona, sempre és compartit pel Pare i Jesucrist, menys en el retaule de Perpinyà on el primer es limita a donar la benedicció.

Aquesta taula del museu de Cleveland es la mostra més antiga de Coronació trinitària de tot l'art hispànic. En aquesta pintura el colom de l'Esperit Sant participa d'una manera més directa en l'acte de la coronació, ja que té el bec damunt d'una de les punxes de la corona de Maria. D'altra banda, les puntes de les ales despiegades toquen els llavis de les altres dues persones de la Trinitat. Aquest darrer detall és força freqüent en imatges de la Trinitat de la miniatura francesa del gòtic internacional, com per exemple, en la il·lustració del fol. 87 de les *Très Belles Heures de Notre - Dame*, de c. 1380 - 1385⁴⁵⁹. Aquesta participació més activa de l'Esperit Sant es reflecteix també en les arts de la França medieval. L'any 1466, a la ciutat de Cherbourg es va construir un monument, dedicat a la Verge, en acció de gràcies per haver deslliurat la ciutat de la dominació dels anglesos. Es tractava d'una construcció que mitjançant uns ginys mecànics es posava en moviment. Així, en l'escena

458 Tot i que és més freqüent la segona solució, tampoc no és estrany veure que Maria continuï sent a la dreta de Crist com en les Coronacions, on són els dos únics protagonistes. En tenim un exemple en la Coronació del vitral de la Virge de la Verge de l'església de Saint-Dominique de Vieux-Thann (Art Rhin) (BLÖCK, 1970, fig. 7).

459 És la part que correspon a l'anomenat Mestre del Parlament i que es conserva al Museu Cívic de Tolosa (BAEISS, 1967, vol. 1, pàg. 49).

de la Coronació, que s'esdevenia en un decorat que figurava el paradís, mentre el Pare i el Fill beneïen l'assumpta, el colom de l'Esperit Sant duia la corona que el Pare posava a la Verge ⁴⁶⁰.

La Coronació per la Trinitat, doncs, esdevé un tema característic del segle XV i tindrà continuïtat en els posteriors. Un dels tres textos gramàtics en llengua catalana, el d'Elx, també introdueix aquesta novetat. Així, al final de la rúbrica de la *Consueta* de 1709 que precedeix el moment de la Resurrecció s'adverteix que els àngels de l'araceli treguin la diadema del cap de la imatge de la Verge "per què els de la Coronació pugem coronar-la". Després de les estrofes de l'apòstol Tomàs, una altra rúbrica diu que "coronen lo Imatge cantant lo Gloria Patri", però en els manuscrits de 1625 i 1751 s'especifica "... canten los de la Coronació qui són la SSma. Trinitat, la qual està aguardant a la porta del cel a Nostra Senyora ab la corona ymperial en les mans per a coronar-la, y canta". Les dues quartetes que canten són les següents :

Vós stau ben arribada
a reynar eternalment,
on tantòs, de continent,
per Nòs sereu coronada.

Veniu Mare excellent,
puix que virtut os abona,
ab est a ymperial corona
reynareu eternalment." ⁴⁶¹.

⁴⁶⁰ GURINTE 1987 pàg. 59

⁴⁶¹ *Consuet.* 1709 1986 pàg. 43, 46, 47

És ben conegut l'interès per les imatges patètiques de Jesucrist que mostra l'art dels últims temps de l'edat mitjana. Abdi, fins i tot, en aquest tema gloriós que és la Coronació de la Verge podem veure com Crist, cobert només per un mantell, mostra les lligues del seu cos i, a més, exhibint amb algun atribut de la Passió: la creu i la corona d'espines ⁴⁶². Aquesta visió del Crist sofrent és pròpia de l'escena del Judici Final, com la que Rafel Destorrents va il·lustrar en el *Missal de santa Eulàlia* de l'Arxiu de la catedral de Barcelona. Però el fet que aquí el Salvador es figurei en el grup de la Trinitat permet de veure-hi una relació més directa amb un altre tema que també va gaudir d'èxit durant l'època del gòtic. Es tracta de l'anomenat "Tron de Gràcia", la representació del Pare Etern, assegut en un tron, amb el Crist crucificat situat al seu davant i acompanyat del colom de l'Esperit Sant. La imatge sembla que fa referència a Crist, vencedor de la mort, que és acollit pel Pare juntament amb l'Esperit Sant que ha col·laborat en l'encarnació i la redempció. Tot i que al segle XII ja n'hi ha algun exemple, esdevé més freqüent durant els segles XIV i XV ⁴⁶³. En la pintura catalana n'hi ha un exemple en un retaule procedent del monestir de Vallbona de les Monjes (Urgell), avui al M.N.A.C. (núm. in. 9920) que se situa a l'entorn de 1350, i en l'escultura és el tema d'una de les claus de volta de la catedral de Barcelona, ja del segle XV ⁴⁶⁴. S'atribueix al mateix Pere Nicòlaus, el probable autor de la taula de la Coronació de Cleveland, una taula amb

⁴⁶² A la taula de museu de Cleveland i en la Coronació de la taula procedent del Monestir de Vallbona de les Monjes i en una col·lecció privada de Barcelona portin ambdues coses. Al retaule de l'església de Sant Jaume de Perpinya només té posada la corona i la taula que es conserva a Dalis només sosté la creu.

⁴⁶³ Sobre els orígens i significat de les representacions d'aquest tema a l'art hispanic vegeu GERMAN, de PAMPLONA 1970, pag. 89-91.

⁴⁶⁴ GUDOL, ALCOLEA 1985, pag. 34, núm. c. 56.

aquest tema i n'hi ha d'altres exemples en l'escola de pintura valenciana i catalana del segle XV ⁴⁶⁵.

És probable, doncs, que el tema de la Coronació trinitària sorgeixi paral·lelament a aquest tipus de representació de la Trinitat. Però, a més, la incorporació de la Verge ja s'havia fet en el segle XIV i sempre al·ludia a la seva participació en la redempció. En aquest sentit, podem veure una il·lustració del *Psaltiri Ramsey*, on Crist, mostrant les llagues, seu enmig de la cort celestial al costat de la Verge coronada ⁴⁶⁶. D'altra banda, al mural del claustre de la catedral de Pamplona, avui traslladat al Museo de Navarra, s'enllaça el tema de la genealogia de Crist, on destaca la figura de la Verge i el Nen, amb el tema de la Crucifixió i el del "Tron de Gràcia" que ocupa el registre més superior ⁴⁶⁷.

En el *Libre de Benedicta tu in mulieribus*, falsament atribuït a Ramon Llull, quan l'autor posa en boca de Maria l'explicació de l'Assumpció li fa dir el següent:

...e fuy en cors e en ànima en presencia del Fill de Deu fill meu e senyor e Deu meu, e los meus ulls corporais veeren aquell que jo verge e mare infantí e alletí e nodrí, rey de gloria perdurable e rey e senyor de tota aquella cort celestial...E puis com lo Fill de Deu fill meu me hagué collo-cada davant sa presencia, encontinent comenci a mirar e contemplar aquella sua faç tant resplendent e tant luent e tant rajant que tota respiendia e luía tant gloriosament de raigs divinals, que tota la gloria celestial feya luír e resplandir cent vegades més que lo sol; e mirava lo seu gloriós

⁴⁶⁵ La va donar a conèixer SÁIZALEGU (1946) pag. 3 i fig. 1.

⁴⁶⁶ SANDLER (1969) pag. 507 i fig. 47. Informació d'aquest manuscrit de principis de segle XV.

⁴⁶⁷ GERMAN de PAMPLONA (1970) pag. 107.

cors e les sues mans e los seus peus, e contemplava los forats dels quals veyá exir raigs resplendents e tant luentos que no y bastava comparar a lum ni estela ..." 468.

D'una banda hom pot comprovar la insistència en parlar del "Fill de Déu fill meu", és a dir, que hi ha un evident interès per remarcar la doble naturalesa de Crist, que és qui porta la Verge al paradís. De l'altra, una vegada Maria hi ha estat instal·lada, és quan el veu en tota la seva glòria i pot contemplar les ferides de la passió. Encara que en aquest text no es parli de forma concreta de la coronació, s'expressa igualment la reialesa de la Verge: "Ara sots entrada en possessió del vostre regisme lo qual lo meu Pare divinal vos ha donat que vos ne siats perdurablement dona e regina, e que lo seu Fill e vostre ne sia rey e senyor perdurablement" 469. D'aquí a la imatge de la recompensa atorgada a Maria per les tres persones de la Trinitat hi ha molt poca distància i, a més, es fa evident el valor de la imatge del Crist de la Passió.

A l'escena de la Coronació, a més dels protagonistes, la Verge i la divinitat, moltes vegades hi apareixen altres personatges. Els més freqüents són els àngels, generalment distribuïts de forma simètrica al voltant del tron i realitzant diverses activitats. Sovint únicament constitueixen una mena de guàrdia d'honor, que a la vegada serveix per indicar la ubicació celestial de l'escena. Força vegades són representats

468 *La [?]* 1915 pàg 353-354

469 *La [?]* 1915 pàg 354

amb instruments musicals, talment com si fossin els ministrils d'una cort. La font primera, però, poden ser els mateixos textos apòcrifs que en diversos moments del relat assumpcionista parlen dels himnes que entonaven els àngels. Concretament, al final del Ps.- Joan Evangelista, durant l'adoració del cos de la Mare de Déu conservat en el paradís, es diu "Se dejó oír la melodía de los que cantaban himnos a su Hijo, y era tan dulce cual solamente les es dado escuchar a las vírgenes; y era tal, que nunca llegaba a producir hartura" 470. P. Deschamps i M. Thibout en descriure la Coronació i l'absis de l'església de Vernais (Cher), de final del segle XIII, parlen de la presència de sis àngels músics i diuen que és en aquesta escena, on comencen a aparèixer els concerts d'àngels que després seran tan freqüents al llarg dels segles XIV i XV 471. D'altra banda, recordem que encara avui en el drama d'Ex els àngels de l'araceli toquen uns instruments 472.

En alguns casos els àngels sostenen uns rotlles amb anotacions musicals per indicar que estan cantant. En aquest aspecte és molt explícita la Coronació del retaule de Santes Creus, avui a la catedral de Tarragona [Fig. 184], ja que en els rotlles s'hi ha indicat un fragment de la lletra del que figura que canten. En un d'ells hi hem pogut llegir "gloria in ex..." i en un altre "assumpta est", evidentment es tracta dels cants de glòria propis de la festa de l'Assumpció.

470 Los Evangelios Apócrifos (1979) pag. 600. Altres apòcrifs també fan referència en el moment de transició durant el seu enterrament.

471 DESCHAMPS i THIBOUT (1963) pag. 9. També són freqüents en les representacions de la verge en ma estat tan característiques de la pintura italiana. Precisament d'aquests tipus d'escenes serveixen als musicòlegs per a l'estudi dels instruments de l'època. En aquest sentit vegeu el treball publicat per BALESTER (1990). Per a una anàlisi més detallada dels instruments també publicada en les representacions artístiques vegeu LAMANA (1972 i 1977) i 1969.

472 Un dels manuscrits de la representació dona força referències als instruments musicals que s'usaven per acompanyar-la però no diu res en concret sobre l'araceli. MASSIP (1984) pag. 55 i 54.

Una altra de les funcions que exercixen els àngels és la d'aguantar el cortinatge que serveix de teló de fons a l'escena o que cobreix el setial dels protagonistes. En la gran Coronació que ocupava la corxa de l'absis de l'església de Santa Maria de Terrassa (Fig. 188, 189) un parell d'àngels aguanta la mànoria que envolta els dos protagonistes entronitzats. Només en un cas, a la clau de volta de la col·legiata de Manresa (Fig. 167), dos àngels fan anar l'encenser. Es tracta d'un element molt comú en escenes de glorificació i que podem veure al timpà de la Coronació de la catedral de Chartres o a la pintura de l'església de Vernais, aquí juntament amb els músics ja citats i amb dos més que porten uns ciris ⁴⁷³.

Finalment, en la Coronació del retaule procedent de Sarrion (avui al museu de Sant Pius de València (Fig. 197) hi ha quatre àngels que aguanten uns cortinatges darrera del tron, quatre més que toquen diversos instruments musicals, situats en un costat i altre dels dos protagonistes, i un altre d'ales vermelles com un serafí que corona la Verge. Aquesta solució és la que en el segon decenni del segle XIII es va adoptar per al timpà del portal esquerre de la façana occidental de la catedral de París. Així mateix, en la Coronació d'un retaule de Schloss Tirol, Maria mig agenollada davant Jesucrist és coronada per tres serafins vermells mentre un quart li aguanta l'extrem inferior del mantel ⁴⁷⁴.

La presència d'aquest orde superior d'éssers celestials és força freqüent ⁴⁷⁵. Sembla que apareixen per primera vegada a la taula de la Coronació del Museu Diocesà de Palma de Mallorca (Fig. 172), atribuïda a Joan Daurer (c. 1370 - 1380), en què, situats a la part inferior de la composició,

⁴⁷³ DESCHAMPS "THBOU" 1963 pag. 9

⁴⁷⁴ El fet que en aquesta composició Crist porti la corona de sant i per tant, segons Ph. Verdier, una clara influència de les cerimònies autàutiques "VERDIER" 1980 pag. 103 fig. 114

⁴⁷⁵ M. Meiss comenta que en el tercer quart de segle XIV es produeix un canvi en la iconografia de la Coronació en el sentit de donar més importància als elements a vists "sobrenaturals" una de les "vetells" que assenyalen és la representació de Crist i la Verge envoltats de querubins (MEISS 1908 pag. 62)

en constitueixen l'orla, sistema que també s'ha seguit en la Coronació del retaule de Sarrion que acabem de comentar. Uns quants anys més tard, Pere Serra en va figurar sis que apurten darrera el gran tron, on seuen Crist i la Verge en la Coronació del retaule de la col·legiata de Manresa [Fig. 168]. En el retaule de l'església de Collado [Fig. 158], més o menys de la mateixa època, n'hi ha dos de pinats en els muntants que flanquegen la taula de la Coronació, i en continuem trobant en obres del segle XV.

A la taula de la Coronació del retaule, avui desmuntat, procedent de Montanyana (a hores d'ara en una col·lecció privada de Barcelona) [Fig. 137], damunt dels dos serafins situats davant de la penya del tron, on Maria és coronada per la Trinitat, hi ha dos filacteris, on es pot llegir "*Pulcra ut luna*" i "*Electa ut sol*", dues comparacions del versicle 6, 9 del Càntic dels Càntics, sovint aplicades a la Verge assumpta. Precisament, Miquel Pérez quan, en la seva *Vita Christi*, descriu "lo marvellós triunfo ab que muntava als Celestials Regnes aquesta alta Reyna de Gloria" diu que la "segona Gerarquía [dels àngels] meravellantse de tan incomparable gloria, en semblant manera parlava: Qui es aquesta, que munta pus alt, que nosaltres, axí com à verdadera Alba, argentada com la Luna, electa com lo Sol, terrible, è forta com à Exercit de gent armada"⁴⁷⁶. El text d'aquests filacteris que duen els serafins, doncs, estableix la relació directa d'aquestes representacions amb els textos litúrgics de la diada de l'Assumpció. La idea de la Verge exalçada sobre els cors d'àngels dona peu a aquestes visions triomfals, tant de pintors i escultors, com de poetes. En aquest sentit, els versos següents de *La vida de la Sacratissima Verge Maria, Mare de Deu, Senyora Nostra* de Jaume Roís de Corella en són ben representatius:

⁴⁷⁶ PÉREZ 1702 pag. 324

'Emperadriu, sieu a la part dreta;

Als vostres peus, los serafis per strado" 477.

Un altre exemple, el trobem en la "resposta" de Berthomeu Salvador un dels participants al certamen poètic que es va celebrar a València l'any 1474:

"Enmig dels serafs fós moit favorita

d'arcàngels e trons, virtuts e planetes." 478.

Una tipologia especial és la que apareix en tres claus de volta d'esglésies catalanes: la de l'església barcelonina de Sant Just [Fig. 138], la de l'església parroquial de Castelló d'Empúries [Fig. 156] i la de la catedral de Tortosa [Fig. 193]. En tots tres casos la superfície del que constitueix el marc de l'espai compositiu de la clau és decorada amb una orla de serafins. A més, s'ha seguit una solució semblant a la rosassa de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona [Fig. 141], on un cercle de serafins constitueixen l'element més exterior de la figuració d'aquest vitrall. La forma circular d'aquests elements sembla especialment indicada per suggerir "lo mes alt cercle" on, tal com diu el mateix Rois de Corella, Déu la va col·locar com a emperadriu 479.

477. ROIS DE CORELLA, 970, pàg. 40, versor, 60.

478. Les trobem en Rois de Corella, 974, pàg. 61.

479. La frase he arribat a la resposta que, Rois de Corella va presentar al certamen poètic celebrat a València.

Deu anys e dos dies apostos maestro

Deu vos deia per que es fossen reig

Als portals francesos de la Coronació, aquesta escena, a més de ser la culminació d'altres episodis del cicle assumpcionista sol ser completada amb figures d'àngels, patnarques, profetes, etc. que, situats en els braçals i les arquivoltes contribueixen a donar al conjunt el sentit precís que l'autor del programa iconogràfic ha ideat ⁴⁸⁰. Pel que fa a Itàlia, la Coronació pren elements de la característica *Maestà*, on es figura la Verge entronitzada envoltada de la cort celestial. Així, les Coronacions del segle XIV, com la del conegut retaule Baioncelli de Santa Croce de Florència, la del gran fresc del Palau Ducal de Venècia, atribuït a Guariento di Arpo (c. 1365) o la de la taula de Jacopo di Cione de la National Gallery de Londres ⁴⁸¹, mantenen la tradició de presentar la Verge coronada envoltada d'àngels i sants, tal com ja veiem en les entronitzacions del segle anterior, com la del mosaic de l'absis de Santa Maria in Trastevere de Roma o la del fresc de Cimabue a l'església d'Asís ⁴⁸².

Quatre composicions del nostre *corpus*, de la primera meitat del segle XIV, afegeixen a tres personatges a l'escena de la Coronació. La primera és

ins que puja tenint en la mà la creu

al sobre els peus passant d'un a l'altre

ab els cors pus d'altres que relient canvi de

emperador i sient a la part dreta i les robes en caron 974 pag. 9

⁴⁸⁰ Vegeu, com a exemple els detallats estudis sobre el programa de la portada nord de la catedral de Chartres i de la façana occidental de la catedral de Sens: KATZENELLENBOGEN, 1964, pag. 100-102; THEREL, 1984, pag. 247-339.

⁴⁸¹ Per a les dues primeres obres vegeu: *Diocento e i Trecento*, 1986, vol. II, fig. 257-289, respectivament. Per a la de Jacopo de Cione: MARLÉ, 1924, vol. II, fig. 277.

⁴⁸² Ph. Verdier considera la portada de la catedral de Torn com la primera obra de caràcter monumental on es figura la Coronació de la Verge davant la cort celestial. D'altra banda, aquest mateix autor creu que l'èxit que aquest tema aconsegueix a Itàlia és degut, en part, al text de l'himne orientà *Akathistos* on es diu que Maria és la reina dels àngels, dels patnarques, dels profetes, dels apòstols i de tots els sants. VERDIER, 1980, pag. 138 n. 96.

la Coronació de les pintures murals de l'absis de l'església de Santa Maria del Bruc [Fig. 155], on aquesta escena fa *pendent* amb la Dormició. Aquí, la parella entronitzada és flanquejada per dos personatges a cada costat. Els que estan situats més a prop dels protagonistes es poden identificar sense problemes gràcies als atributs que porten. Així el de la dreta, al costat de la Mare de Déu, és l'apòstol Pere, ja que així ho delata la tonsura que el caracteritza i la gran clau que sosté. El del costat esquerre és l'apòstol Joan, presentat com un jove imberbe que aguanta una palma⁴⁸³. En canvi, els altres dos personatges dels extrems, ambdós imberbes, són més difícils d'identificar. J. Sureda, proposa que el del costat de Pere, com que porta un llibre, sigui un apòstol i el del costat de Joan, que no té cap atribut i fa un gest indicatiu amb la mà dreta, sigui un àngel⁴⁸⁴. Nosaltres, aquesta última identificació, no la veiem pas clara i ens inclinem a pensar que es tracta igualment d'un apòstol, de manera que els quatre serien testimonis de la glòria que ha assolit la Verge després del seu traspassament⁴⁸⁵.

A l'església de Santa Maria de Terrassa, l'escena de la Coronació ocupava l'espai de la conca de l'absis. Després d'haver-se'n arrencat la pintura, només se'n conserva el grup de la Verge i Jesucrist, però en les fotografies antigues [Fig. 190] es pot comprovar que hi havia un àngel músic i també una sèrie de personatges masculins, representats just en el límit de l'arc triomfal. D'aquests darrers se'n poden veure vuit o nou :

483 Ja s'ha indicat anteriorment que és possible trobar representacions de Joan amb la palma fins i tot en contextos no assumpcionistes.

484 Concretament pensa que podria ser l'arcàngel Miquel, com a àngel *psychopompos*, com a missatger de la mort de Maria (SUREDA, "Les pintures murals...", 1981, pàg. 165).

485 En els retaules de pedra de Gerb (M.N.A.C. núm. in. 2507 i) (Castell de Farfanya) entre els apòstols que contemplen l'Assumpció i Coronació s'hi destaquen Pere i Joan amb les claus i la palma corresponents, però la resta de l'apostolat no té cap atribut.

només se'n representa el bust, tots porten aurèola i alguns són barbats. Això ens permet d'apuntar la hipòtesi que, igual que en la pintura de l'església del Bruc, s'hagi volgut figurar l'apostol com a testimoni de la Coronació.

Cap a l'any 1326 la catedral de Girona ja tenia el baldaquí de plata repussada que encara avui cobreix l'altar major (Fig. 161). Aquest sostre, de forma rectangular lleugerament concau, és travessat per les dues diagonals que abans d'arribar al seu punt d'intersecció desapareixen per deixar pas a un rectangle de perfil mixtilini que serveix de marc als dos protagonistes de la Coronació. La resta de l'espai, dividit en tres frisos, és ocupat per figures d'àngels, sants, i fidels difunts de diverses condicions socials que miren cap a l'escena del centre. D'altra banda, a sota d'aquesta, els dos primers frisos són interromputs per una gran porta, on l'apòstol Pere dona la benvinguda a l'ardiaca Arnau Soler de Besalú, segons sembla, el principal costejador d'aquesta obra. Aquí, doncs ja no es tracta de figurar els apòstols en qualitat de testimonis de la Coronació, sinó que la composició vol respondre a una idea molt més àmplia: tots els estadants del paradís contempnen la coronació i entronització de la Verge al costat del seu Fill.

La quarta obra que anunciàvem és la taula atribuïda al pintor Ferrer Bassa i que fins a l'any 1936 es va conservar a l'església parroquial de Bellpuig d'Urgell (Fig. 150). Es tracta d'una composició d'un marcat caràcter italià, un dels casos, on són ben clares les interferències entre el tema de la Coronació i el de la *Maestà*. A part dels quatre àngels que flanquegen el tron, dos a primer pla i dos més endarrere, hi ha dos nombrosos grups de personatges que omplen tot l'espai dels laterals. El grup de la dreta és encapçalat per quatre sants que, d'acord amb els

atributs que porten, poden ser Llorenç, Pau, Esteve i Bernat. Darrera d'ells continua una atapeïda massa d'aurèoles d'entre la qual es destaca sant Cristòfol amb el Nen a l'esquena. Al costat esquerre, en perfecta simetria, s'hi disposen les santes Agnès, Bàrbara, Caterina i Llúcia i, igualment, al seu darrera s'han afegit les aurèoles de la resta. Al fons d'aquests dos grups de benaurats - com veiem distribuïts segons el sexe -, s'hi arrenghen els bustos de vuit personatges amb els rostres clarament visibles. Podem suposar que es tracta d'apòstols, evangelistes i / o profetes, però el fet que no portin cap atribut i que totes les aurèoles siguin circulars en dificulta la identificació ⁴⁸⁶. Altrament, la manca de dades històriques sobre aquesta taula tampoc no permet de fer gaires suposicions.

A part d'aquestes quatre obres, cap a final del segle, en el retaule de l'església de Collado [Fig. 158] veiem que a sota dels serafins que flanquegen l'escena de la Coronació hi ha dos profetes. Les aurèoles octogonals que llueixen faciliten aquesta identificació i, a més, sostenen uns rotules oberts amb unes inscripcions que s'inicien amb el nom de dos profetes : Jeremies i Miquees. No ens ha estat possible poder llegir correctament el text que ve després, però deu tractar-se d'alguna profecia de caracter messiànic que aquí serveix per recordar la relació de la Verge amb la redempció de la humanitat.

3.3.9.2. Personatges: indumentària.

Pel que fa a la indumentària de la Verge en l'escena de la Coronació, no

⁴⁸⁶ En l'estudi de R. Alcoy s'assenyalen els paral·lelismes amb obres italianes tant des de punt de vista estètic com iconogràfic. Precisament l'autora fa algunes propostes sobre la identificació d'alguns d'aquests personatges del fons (ALCOY 1990, pàg. 36-42).

es pot pas dir que presenti unes característiques especials. De tota manera hi ha uns quants detalls que val la pena d'assenyalar. El primer lloc hem constatat que en les representacions de fins cap a final del segle XIV, és a dir, de l'etapa italo - gòtica, generalment la Verge porta el cap cobert o bé pel mateix mantell o bé per un vel, tal com es pot veure en la major part de representacions del segle anterior, en l'escultura francesa, i en la pintura italiana d'aquesta època i posterior. És el cas, per exemple, de les obres dels germans Serra, o relacionades amb el seu taller, com el retaule del Sant Esperit de Manresa [Fig. 168], el retaule procedent del monestir de Sixena (M.N.A.C., núm. in. 15916) [Fig. 147], o el del monestir del Santo Sepulcro (Saragossa, Museo de Bellas Artes) [Fig. 161].⁴⁸⁷ Altrament, Ferrer Bassa, en el mural del convent de Pedralbes de Barcelona [Fig. 144], va figurar Maria amb un vel blanc que li cobreix les espatlles i que contrasta amb l'estampat del mantell. En canvi, les obres pertanyents al gòtic internacional i les de tota la resta del segle XV presenten la Verge amb el cap descobert i mostrant una llarga cabellera, un model que ja es pot veure al timpà dret de la catedral de Strasbourg, de c. 1230, i que culmina en el retaule de Sankt Wolfgang de Salzburg, obra de Michael Pacher. Dintre d'aquesta uniformitat hi ha alguna excepció, com la taula del museu de Cleveland [Fig. 157], on la Verge, tot i el rostre de juvenesc, porta una toca, o la taula de la col·lecció Viñas de Barcelona [Fig. 138] una obra atribuïda a Bernat Martorell. En aquest últim cas el pintor ha figurat un vel transparent que contorneja la delicada cara de Maria, un recurs, d'altra banda, també freqüent en la pintura italiana del

⁴⁸⁷ De les obres d'aquest cercle cal tenir present el cas del retaule procedent d'Abella de la Conca (Museu Diocesà de la Seu d'Urgell) [Fig. 182], on s'ha utilitzat una tipologia totalment diferent de la resta. Maria està agenollada a la penya del tron doble i a més porta el cap descobert.

segle XV, especialment en obres de Filippo Lippi.

En el cas de Coronacions que formen part d'un conjunt amb altres escenes de la vida de la Verge resulta significatiu comparar la indumentària de Maria en cada una d'elles. Així per exemple, en el magnífic retaule de l'església de Rubielos de Mora [Fig. 175], a les escenes de l'Anunciació, l'Arribada dels apòstols i la Dormició, Maria porta una toca i un mantell blau damunt del cap, mentre que a la Coronació la toca ha desaparegut i el mantell, que permet de veure'n els cabells, és de brocat rosa i or. Aquesta diferenciació, la podem trobar en altres obres com en el retaule de Sarrion (Museu de Sant Pius de València) [Fig. 197], en el de Sant Llorenç de Morunys [Fig. 178] i en els de Vilafranca del Penedès (Museu) [Fig. 200] i Vilafranca del Maestrat (Ajuntament) [Fig. 199]. Igualment podem comprovar que en el del monestir de Sant Esteve de Banyoles [Fig. 132] la indumentària que porta la Verge en la Nativitat, Epifania i Coronació contrasta amb la toca i altres peces de caire més contemporani de l'escena de l'Anunciació de la mort. En general podem dir que en la Coronació sol anar vestida de la mateixa manera que a les escenes de la infantesa de Jesús i que allà on apareix diferent, amb toca o amb el mantell damunt del cap, és a les escenes de la Passió de Crist o de la Dormició.

Altra ment, el text del Psalm 44, 10, "*Astitit regina ad dextris tuis in vestitu deaurato*", va ser un punt de referència per a la representació d'aquesta escena. En l'entronització del mosaic de l'absis de Santa Maria in Trastevere de Roma, la Verge va abillada com una emperadriu bizantina. En les Coronacions italianes del segle XIV, la túnica i el mantell que llueix solen ressaltar per la riquesa dels seus estampats, cosa que Ferrer Bassa va adoptar per a les Coronacions del monestir de

Pedralbes de Barcelona [Fig. 144] i de la desapareguda taula de Fellpuig [Fig. 150]. A partir de la segona meitat del segle XIV els pintors opten per teles menys bigarrades però amb els motius estampats en or cada vegada més grans, com la taula de la Coronació del museu de Boston [Fig. 154]

488

3.3.9.3. Atributs.

En l'apartat d'atributs hem observat que en les obres més antigues, especialment de caràcter escultòric, se sol figurar Jesucrist amb un llibre a la mà, seguint la tradició de les representacions romàniques de la *Maiestas Domini*, i tal com Jacopo Torriti va representar al mosaic de l'església romana de Santa Maria la Major. Però són molt més abundants les obres en les quals Jesucrist, o una de les persones de la Trinitat sosté el globus terraqüi. Aquest atribut subratlla la idea que la Verge és entronitzada al costat del *cosmocràtor*, que l'ha coronada reina del món. Ph. Verdier ha observat que el globus terraqüi esdevé, des de l'últim quart del segle XIII, un emblema molt reiteratiu a l'escena de la Coronació i que encara ho serà més, quan al segle següent sigui la Trinitat qui coroni Maria ⁴⁸⁹. En canvi, és molt menys freqüent veure que Crist vagi coronat, tot i que és una altra manera d'al·ludir al seu poder.

Més amunt, en referir-nos a la presència dels àngels, hem indicat que els de la clau de volta de la col·legiata de Manresa [Fig. 167] són turiferaris. Ambdós, a més de fer anar l'encenser, sostenen una naveta. D'altra banda, dels cinc que hi ha a la clau de volta de la capella de les

488 També en les representacions escultòriques per a la policromia s'utilitza, igualment, un vegeu les exemples que cita VERDIER 1980 pag. 106. Sobre l'opulència de les teles a la pintura, vegeu el tercer quart del segle XIV vegeu MESS 1988 pag. 64-65.

489 VERDIER 1980 pag. 173-174. Sobre la representació del món en una esfera o un disc vegeu FORSYTH 1979 pag. 5-52.

Onze mil verges de la catedral de Tarragona [Fig. 183], dos tenen un ciri. Tant l'encens com el llum són dos elements vinculats a la presència divina i apareixen amb una certa freqüència en les Coronacions franceses i italianes ⁴⁹⁰.

En la Coronació del retaule procedent del convent de Sixena (M.N.A.C., núm. in. 15916) [Fig. 147] els dos àngels que resten agenollats a primer pla tenen uns atributs molt menys usuals. El de la dreta sosté l'estandard crucífer i el de l'esquerra, al costat de Maria, una palma. Ambdós elements poden ser considerats els símbols de la victòria sobre la mort dels dos personatges entronitzats. Al timpà de l'església parroquial de Lémoncourt (Mosel·la) hi ha dos donants (?) que flanquegen Crist i Maria, un dels quals sosté una palma enmig de les mans, elevades en actitud de pregària. El fet de desconèixer la identitat dels personatges fa difícil d'aventurar-ne una hipòtesi ⁴⁹¹. De tota manera pensem que en l'obra francesa ben segur que la palma s'ha de relacionar directament amb la figura que la sosté, mentre que al retaule del convent aragonès al·ludeix a la Verge.

Quant a la creu de l'àngel de la dreta, ens recorda, a més a més, les imatges del Crist de la Passió que trobem en algunes Coronacions trinitàries. I, en aquest sentit, podem entendre-la com a símbol de la victòria sobre la mort. Però si tenim en compte que en aquesta escena Crist està envoltant Maria amb una tiara de tres coronas, sembla que el

⁴⁹⁰ Els àngels crucíferos a son als timpans de Sens i Chartres. Igualment se'n troben en la pintura italiana, com a la taula de la Coronació atribuïda al Mestre de Codex de Sant Jordi del Museu de Bargello de Florència (MARTELLI 1924, vol. II, fig. 184). Al timpà de la Coronació de la façana occidental de la catedral de París hi ha dos grans àngels crucíferos que després es repeteixen als timpans de la catedral de León de la col·legiata de Toro (NIETO 1950, fig. 65-66).

⁴⁹¹ SAUERLANDER 1972, pàg. 128, fig. 141.

conjunt pren un significat més eclesiològic ⁴⁹².

Finalment, dins d'aquest apartat dedicat als atributs, només ens resta mencionar la corona que la divinitat cenyeix a la Verge. Generalment es tracta d'una diadema amb vuit florons, de vegades amb altres elements més petits intercalats, però hi ha força varietat. En el cas de representacions, en què Crist també porta posada la seva pròpia corona, aquesta és igual a la que col·loca a la Verge. Així ho podem veure al vitrall de Girona [Fig. 163], a les claus de volta de Manresa [Fig. 167] i Tortosa [Fig. 193] al timpà de Morella [Fig. 169], etc.

Més amunt hem citat un fragment del final del manuscrit que conté un relat apòcrif i que va publicar Carreras i Candi en què es diu que Jesucrist va cenyir el cap Maria amb una corona de "XII estelas per los dotza goygs com plus que ella hach del seu car fill Jhesu Xrist"⁴⁹³ Certament, el tema dels goigs marians a les darreries de l'edat mitjana gaudia d'una gran popularitat, per això és possible que es pugui establir una relació entre aquesta devoció mariana i les dotze estrelles que, gravades en el fons daurat, contornegen el nimbe i la corona de la Verge de la Coronació del retaule de l'església de Collado. Així mateix, la corona que les tres persones de la Trinitat posen damunt de Maria en la taula del museu de Cleveland està formada per una diadema força ampla amb una sèrie de punxes (dotze ?) rematades per estrelles. La imatge de la dona del capítol 12 de l'Apocalipsi, "I es va veure un gran prodigi al cel : una dona vestida

492 Ph. Verdier cita una sèrie d'il·lustracions de vers de "*Osculetur me oscula oris sui*" del Càntic de Càntics en què Crist corona la Sponsa i a qui sosté estendard crucífer; autor fa notar les influències recíproques que s'estableixen entre les diverses il·lustracions a aquest verset i el tema de la Coronació de la Verge. En aquest sentit cita el cas de la Coronació del Psalteri de Bianca de Castella i damunt l'escena de la sepultura la Verge aguanta la creu amb l'oriflama de l'Església (VERDIER 1980, pàg. 83-84).

493 CARRERAS CANDI 1921, pàg. 218.

de sol, amb la lluna sota els peus, i sobre el cap una corona de dotze estrelles" ben aviat va ser interpretada en sentit marial pels pares de l'Església ⁴⁹⁴. Bernat de Claravall, en el sermó per a l'octava de l'Assumpció, en fa el comentari següent :

"En la cabeza una corona de doce estrellas. Bien merece estar rodeada de estrellas esa cabeza que brilla mucho más rutilante que ellas, y les da más belleza que la que recibe. ¿Tiene algo de extraño que las estrellas coronen a quién está vestida de Sol? . . . ¿Quién es capaz de valorar sus joyas? ¿Quién puede enumerar las estrellas que engarzan la diadema real de María?. No hay inteligencia humana que pueda explicarnos el valor de esta corona y de qué está hecha. Yo, en mi pequeñez, y sin querer escudriñar lo que es un secreto, creo que estas doce estrellas pueden referirse a otros tantos privilegios y gracias especiales de que gozó María " ⁴⁹⁵.

Les estrelles de les citades representacions pictòriques, doncs, probablement es justifiquen amb aquesta interpretació del text de l'Apocalipsi, aplicable tant a Maria com a l'Església.

En tres Coronacions d'obres pertanyents al cercle dels germans Serra [Fig. 147-148, 181], així com en altres de posteriors, en la més tardana - la del retaule de Vilafranca del Maestrat [Fig. 199], de 1455 -, la corona que rep Maria, és l'anomenada tiara, és a dir, es tracta de l'ornament de sobirania que des de mitjan del segle XIV cenyia el cap dels papes ⁴⁹⁶.

⁴⁹⁴ Vegeu una síntesi sobre aquesta qüestió a THÉREL 1984, pàg. 125-129.

⁴⁹⁵ BERNARDO, 1986 vol. IV, pàg. 403.

⁴⁹⁶ En època d'Innocenci II (1130-1141) s'usava la tiara amb una sola corona. Durant el mandat de

Anteriorment hem vist com en dues representacions de la Dormició aquest atribut és portat per l'apòstol Pere, que actua d'oficiant del ritual funerari, i en una tercera el porta el mateix Jesucrist. Però són obres de ja molt avançat el segle XV. La més antiga és la taula d'Alcúdia, de c. 1442, en canvi, en el cas de la Coronació ja apareix en obres del tercer quart del segle XIV. Hi ha, per tant, una certa correspondència cronològica entre l'ús que en van fer els papes, de la tiara i la seva aparició a l'escena de la Coronació. D'altra banda, M. Meiss assenyala que, quan en el tercer quart del segle XIV l'Església té seriosos problemes d'autoritat - l'època del Cisma d'Avinyó -, en la pintura florentina i sienesa es dona importància al sacerdocí i a l'Església en general mitjançant representacions de sacerdots o fent de sant Pere o de l'escena de la Pentecosta el tema principal dels retaules ⁴⁹⁷. Per la nostra part creiem que l'escena de la Coronació de la Verge, tant freqüent durant la segona meitat del segle XIV, té un rerefons eclesiològic que es posa més especialment de manifest quan Maria és coronada amb una tiara similar a la dels papes ⁴⁹⁸.

Quan Sor Isabel de Villena explica la Coronació de Maria, que en el seu relat té lloc abans de la Dormició, es detura a detallar com era la corona que Crist posa a la seva Mare. En realitat es tracta de "tres corones a vos trameses per tota la sacra Trinitat". Cada una és portada per un àngel i quan li ceneix la primera Jesús diu "*Accipe coronam quam tibi Pater meus preparavit in eternum*" i tot seguit en descriu la composició: "son engastats .xij. carboncles mes resplandents quel sol, mostrant que en .xij.

Clement VII (1305 - 1314) hi ha notícia de la tercera, que va quedar a fixa a partir de mitjan del segle XIV (GUD'OL CUNILL, *L'indumentària litúrgica*, 1918, pàg. 5 - 6). El tipus de tiara amb una sola corona, el trobem en l'escena de la Coronació de l'etaule de l'església de Rubio.

⁴⁹⁷ MEISS, 1988, pàg. 45 - 46, 51 - 52.

⁴⁹⁸ Més endavant ja veurem que aquest significat també ve donat per altres elements, concretament pel context en el qual s'insereix l'escena.

graus de singular claretat clarejau e resplandiu sobre tota creatura . . .". Després la corona amb la segona, que li posa damunt de la primera, i que significa l'amor que ell mateix li professa. Finalment li cenyeix la tercera, tot dient-li que "aquesta corona vos tramet lo Sperit Sanct, com a sposa sua molt digna, perqueus mostreu coronada de tres coronas en presencia de tots los seruents vostres qui seran presents en aquesta solennitat vostra, perque coneguen sou la gran y excellentissima Emperadriu del Cel i de la terra". En aquesta tercera hi ha una inscripció que diu: "*Hec est domus fidelis, hoc immortale templum, in quo Spiritus Sanctus requiescit* : volent aisar a tots los que contemplaran e miraran la vostra excellentissima corona que vos sou la fidelissima casa e temple de immortal memoria en que lo Sperit Sanct reposa e habita ab singular complacencia" ⁴⁹⁹. Segons aquesta autora, doncs, cada una de les coronas té relació amb una de les persones de la Trinitat i, a més, la tiara és allò que la converteix en "Emperadriu del Cel i de la terra".

Per la seva part, Mn. Trens creu que la triple corona de la Verge no té res a veure amb la tiara papal i aporta com a font un fragment del *Speculum humanae salvationis* on es posa en relació els tres pinacles del temple de Salomó amb les tres aurèoles de Maria : la de les verges, la dels màrtirs i la dels doctors i predicadors ⁵⁰⁰. En els alabastres anglesos, on el tema de la Coronació és un dels més freqüents, sovint Maria rep les tres coronas, tanmateix no es tracta proplament de la tiara, sinó de tres coronas sobreposades. En aquestes obres, de vegades, fins i tot, les persones de la Trinitat ostenten aquest atribut ⁵⁰¹. El fet que a les

499 VILLENÀ, 1916 pàg. 354-359

500 TRENS, 1946 pàg. 429-433

501 Vegeu exemples a CHEETHAM, 1964. La peça núm. 138 del catàleg d'aquest llibre presenta la Verge i la Trinitat amb les tres coronas i també figuren així en l'alabastre conservat al M.N.A.C. núm.

nostres pintures la triple corona no solament la porti la Verge, sinó també la divinitat o l'apòstol Pere i que, a més, sigui molt similar a la tiara papal, creiem que avala la nostra teoria sobre el significat eclesiològic que aquest element contribueix a donar a l'escena de la Coronació.

3.3.9.4. Espai.

Més de la meitat de les nostres Coronacions (59,72 %) presenten l'escena sobre un fons neutre, generalment daurat. De tota manera, és probable que, en el cas de les obres escultòriques que avui han perdut el color, en el seu moment amb la policromia es figurés un cel estrellat, tal com podem contemplar en algunes taules pintades o com es veu a les claus de volta que han estat restaurades, com ara la de la capella del Sant Calze de la catedral de València [Fig. 196] i la del presbiteri de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona [Fig. 140].

En les obres pictòriques del segle XIV i començament del XV és força freqüent figura: el fons com un cel estrellat en el qual sura el tron on seuen els protagonistes. Sembla que la fórmula apareix en les obres del cercle dels germans Serra que, a la vegada, deuen seguir models italians, país on hi ha el magnífic precedent del mosaic de l'absis de Santa Maria la Major de Roma ⁵⁰². Però en època anterior ja s'havia utilitzat aquest tipus de fons, com en el frontal de Lluçà (M.E.V., num. in. 4), on, en el quadrifoli del centre, la *Maiestas Mariae* es retalla sobre un fons blau estrellat ⁵⁰³. Evidentment, en tots els casos el que es pretén és figurar la

c. 54124 (TERÉS, 1992, pàg. 273-274)

⁵⁰² El miniaturista flamenc que va completar le Très Belles Heures de Notre-Dame de Jean de Berry (c. 1409) també va representar el fons estrellat i el tron amb els dos protagonistes aguantat per tres àngels a la part inferior (MEISS, 1967, fig. 40)

⁵⁰³ En el frontal procedent de Santa Maria del Coll (M.E.V., núm. in. 3, [Fig. 3], tant la *Maiestas*

Verge com a "Regina del cel", tal com l'anomena Ramon Llull a la *Doctrina Puèril*, i, en paraules de Miquel Pérez, assegurada al "Celestial Estrado . . . circuitada de claredat maravellosa" ⁵⁰⁴.

Algunes de les Coronacions més primerenques solen presentar els dos protagonistes dins d'una màndoria, tal com va fer Jacopo Torriti en el mosaic de Santa Maria la Major abans esmentat. De les obres del nostre recull, l'única que conté aquest element és la pintura mural de l'absis de Santa Maria de Terrassa [Fig. 188]. En aquest cas, si bé el mal estat de l'obra fa difícil d'assegurar si el tons era estrellat, hi veiem els àngels que sostenen la màndoria, igual com solia fer-se en les *Maestras*, i com encara es manté en el fresc provinent de l'església de Vieux - Brioude o a la taula mutilada, atribuïda a Guido de Siena, que es conserva al Courtauld Institute de Londres ⁵⁰⁵.

El caràcter còsmic que el cel estrellat dona a la Coronació i el valor teofànic que té l'escena també pot veure's reflectit en la utilització d'uns semicercles estrellats sobre els quals se sostenen els personatges. Això és el que va figurar Lorenzo Monaco en el conegut retaule dels Uffizi de Florència, pintat l'any 1412 ⁵⁰⁶. L'autor de la Coronació del museu de Cleveland [Fig. 157] havia florat, potser no gaire temps abans, les dues

Mal de centre com la Sepultura. La Coronació de quadrant superior arcaic presenten un tons groc probablement com un succedani de daurat amb estrelles vermelles. M. Meiss creu que la tipologia bizantina de la Coronació de final de segle Xii reapareix a les obres toscanes dels anys cinquanta potser abans en obres de la zona de Venècia (MEISS 1988 pàg. 63).

⁵⁰⁴ JULIÀ 1972 pàg. 23 i PÉREZ 1732 pàg. 325. El títol de Reina del cel és constant en tots els autors. Aquí en citem dos dels cronològicament més distanciat.

⁵⁰⁵ VERDIER 1980 pàg. 129 fig. 58-60. En el fresc de Vieux - Brioude l'interior de la màndoria figura un cel estrellat. A la taula de Guido de Siena sembla que la màndoria també encerclava l'Assumpció que hi devia haver a sota de la Coronació. En la Coronació del Mestre Paolo de la Pinacoteca de Brera a Milà el tron dels dos protagonistes s'inscriu dins d'una màndoria formada per un cercle estrellat (MEISS 1988 pàg. 63 fig. 57).

⁵⁰⁶ FREMANTLE 1975 fig. 767.

persones de la Trinitat assegudes damunt de l'arc de sant Martí, mínimament visible enmig dels serafins que emergeixen dels núvols i envolten el grup dels protagonistes.

Al vitrall de la rosassa de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona [Fig. 141] la Verge coronada per la Trinitat s'agenolla damunt d'un gran quart de lluna. Aquest cos celestial ja havia aparegut en Coronacions del segle XIII: al mosaic de Santa Maria la Major de Roma i al timpà de la Coronació de la catedral de Poitiers ⁵⁰⁷. Després, no és estrany trobar-la en pintures italianes del tercer quart del segle XIV, que presenten la Verge en majestat o també la Coronació ⁵⁰⁸. La base textual és el capítol XII de l'Apocalipsi, on es parla de la dona vestida de sol amb la lluna sota els peus. Però, segons alguns autors, també és possible que sigui una al·lusió a l'Església ⁵⁰⁹. El nostre vitrall pertany a una data molt més avançada (c. 1461), però creiem que el rerefons apocalíptic es manté, igual que el significat eclesiològic, reforçat per la creu que Jesucrist sosté just al costat del cap de la Verge.

Altrament, aquest vitrall de l'església barcelonina soluciona el fons amb un recurs que Fra Angelico ja havia utilitzat, tant en el Judici Final (Florència, Museo de San Marco), com a la mateixa Coronació (Florència,

⁵⁰⁷ A la basílica romana hi ha una lluna sota els peus de Maria i un sol sota el de Crist. En la Coronació de Poitiers la lluna es enmig del cap de s dos protagonistes (VERDIER 1980, pàg. 136-137).

⁵⁰⁸ La Madona de Giovanni de Biondo al museu del Vaticà i la Coronació del Mestre Paolo de la Pinacoteca de Brera (Milà) (MEISS 1988, pàg. 61, n. 120).

⁵⁰⁹ Ph. Verdier parla de valor apocalíptic, però creu que també s'ha de tenir en compte que en la Coronació la Verge encarna l'Església (VERDIER 1980, pàg. 137-156). Per la seva part M. Meiss comenta que en algunes representacions del tercer quart del segle XIV aquesta apareix dreta i distanciada de s sants o donants que té als seus peus, de manera que més que una intercessora asseuible per a la humanitat sembla una sacerdotessa. Algunes d'aquestes taules són les que contenen signes apocalíptics (MEISS 1988, pàg. 61, n. 120). Aquest mateix autor també assenya a com un tret característic d'aquesta època l'exaltació de Déu a través de la representació de l'Església i el sacerdot (Ibid. pàg. 54-57).

Museo dels Uffizi)⁵¹⁰ : els protagonistes se sobreposen a uns raigs grocs, uns de rectilinis i altres de flamejants, que parteixen del centre i s'expandeixen per tot l'espai. Es tracta de figurar la llum del més alt cercle, el lloc on habita la divinitat i on ha estat pujada la Verge. La poesia catalana religiosa del segle XV fa contínues referències a aquesta imatge de la Verge, d'altra banda, molt propera al motiu iconogràfic que després de Trento s'anirà imposant : la Immaculada Concepció⁵¹¹. Una repassada als poemes que varen ser presentats al certamen literari valencià de 1474 demostra com les referències a Maria reina de la glòria és el tema constant. Com a exemple i en al·lusió directa a la imatge de la dona de l'Apocalipsi, citem uns versos de mossèn Barceió i de Llançol :

"Dalt en lo cel esta seita en l'estrado,
 que és de per sí en quarta jerarquia,
 aquella que és Mare de Déu i verge.
 Més alt, son Fill. Los sants prop de ses faldes.
 Per mantell, sol, la lluna, per catifa.
 Recolzadors, evangelistes quatre.
 Vestida d'or d'esteles gran corona,
 varietats de dignitats per cercle".

"Alt, en lo cel, la jera[r]quia canta
 moltes llaors de vós, senyora pura,
 entre les quals, mon voler se decanta
 aquelles dir, que l'Escriptura santa

⁵¹⁰ BALDNI 1972, om. V, V, XVI.

⁵¹¹ La devocó a l'immaculada va ser especialment important a la Corona d'Aragó al llarg de sis dels últims segles de l'edat mitjana. Vegeu FTA 1875.

de vós escriu. Ab tal noble figura,
 que sou del sol molt ricament vestida,
 i els vostres peus teniu sobre la lluna.
 Corona d'or portau, tota guarnida,
 ab dotze grans esteles circuïda,
 significant, lo que diré, cascuna." 512

Més amunt ja hem esmentat els querubins que formen una roda a la part més exterior del cercle d'aquesta rosassa de l'església de Santa Maria del Mar, d'una manera similar als que ornem el cercol d'algunes claus de volta. Però en el cas del vitrall, a més d'aquest cercle central n'hi ha d'altres a l'entorn, que figuren els símbols dels evangelistes, els apòstols, sants i màrtirs, àngels músics, bisbes, etc., és a dir, tota la cort celestial disposada jeràrquicament a l'entorn d'aquest cercle més alt. Aquest concepte dels cercles del paradís - els que sant Bernat mostra a Dant en la visita que aquest hi fa -, era difícil de figurar en la superfície d'una taula quadrada o rectangular. En canvi, l'estructura circular de la rosassa donava l'oportunitat d'organitzar les diferents jerarquies del paradís figurant la forma de con que suposadament tenia aquest espai. De tota manera, els avenços tècnics a què havien arribat els italians en el segle XV, ja els permetia aconseguir provocar una sensació semblant en un pla bidimensional, tal com es pot veure en les citades composicions de la Coronació i el Judici Final de Fra Angelico

De totes les Coronacions del nostre corpus, la de la taula del museu de

512 *Las trobes en lahors* 1974 pàg. 16-47 respectivament.

Cleveland [Fig. 157] és de les que millor s'acosta a donar aquesta imatge de la Verge situada en el lloc més alt del cel i envoltada de serafins. A la vegada aquests personatges alats sorgeixen entremig d'uns núvols de formes fistonejades que acaben de completar el fons de la composició. Aquest element atmosfèric, el trobem utilitzat molt poques vegades. Als retaules de pedra de Castelló de Farfanya [Fig. 115] i de Gerb (M.N.A.C., núm. in. 25.071) [Fig. 114] serveixen per separar l'espai terrenal, on hi ha els apòstols al costat del sarcòfag, de l'espai celestial. Així, un núvol de perfil arrissat, situat damunt de la muntanya del centre de la composició, encercla els dos protagonistes de la Coronació que hom suposa en el paradís.

Uns núvols d'aspecte molt diferent són els que veiem en la Coronació del retaule procedent d'Escalarre, avui al museu de Dallas [Fig. 160]. Aquí, darrera de la Trinitat que corona la Verge hi ha cinc serafins amb les ales posteriors molt apuntades, entremig de les quals es mostra un cel blau amb petits bancs de núvols que hi suren. Es tracta, doncs, d'un cel molt més natural, i que també es representa en altres escenes del mateix retaule, on apareix al fons d'arquitectures i arbres. La cronologia avançada d'aquesta obra, d'altra banda, d'un caràcter força popular, és el que explica aquests celatges que des de feia dècades ja representaven els artistes flamenecs.

En alguns casos l'espai de fons queda totalment tapat per un cortinatge que uns quants àngels alcen per darrera del grup de Crist i Maria. Sembla que aquest element decoratiu apareix per primera vegada a la clau de volta de la capella de les Onze mil verges de la catedral de Tarragona [Fig. 183] i també al requadre de la Coronació de les pintures murals de Sant Jaume de Frontanyà [Fig. 177] i al vitrall de la catedral de

Girona [Fig. 163], encara que en aquests casos no és aguantat pels àngels. Segons Ph. Verdier, la clau tarragonina és un dels primers casos on s'introdueix aquest motiu del cortinatge d'honor ⁵¹³ Pel que fa a les obres del nostre recull, hem comprovat que es manté fins als primers anys del segle XV, ja que apareix en les Coronacions dels retaules de Sarrion (València, Museu de Sant Pius) [Fig. 197] i de Rubielos de Mora [Fig. 175], però encara el trobem a trobar a la clau de volta de monestir de Ripoll [Fig. 174] de c. 1432. Així mateix, recordem que en el relat publicat per Carreras i Candi es diu que la Verge va pujar "en la gloria de paradís ab molts grans alegrias ab precioses curtines deurades . . .", potser una frase inspirada en imatges visuals ⁵¹⁴.

La coronació de la Verge suposa a la vegada la seva entronització al paradís. D'acord amb els textos bíblics i les antífonas de la festa de l'Assumpció, l'Esposa comparteix el tron amb l'Espòs. Per això, des de les primeres representacions de la Coronació el seient és un element imprescindible. En les obres més primerenques del nostre recull, especialment les d'escultura, aquest seient és un simple banc que comparteixen els dos protagonistes, però els pintors aviat figuren mobles més complexos. Així, en les obres de Ferrer Bassa ja són uns seients amb uns alts respatlles; tot plegat recobert de riques teles estampades, tal com es pot veure en les obres italianes ⁵¹⁵. L'autor del tríptic de Baltimore

⁵¹³ VERDIER 1980 pág. 140-105. Recordem però que si la datació que la crítica dona per a les pintures de Sant Jaume de Frontanya és correcta (primers anys del segle XIV) aquesta obra perduda seria un exemple força anterior.

⁵¹⁴ CARRERAS CANDI 1921 pág. 218. El fet que el relat del Ps. Josep d'Arimatea publicat per A. de Santos i el relat del manuscrit de Vic (publicat pel canonge Colell) no s'h. refereix n fa pensar que es un afegit de l'autor que va copiar aquest manuscrit.

⁵¹⁵ Vegeu, per exemple, la taula de la Pinacoteca de Bolonya del Ps. Jacopino di Francesco (*Duecento e il Trecento* 1986 vol. I pág. 327). R. Alcoy els relaciona especialment amb obres de les zones del Vèneto (les Marques) (ALCOY 1990 pág. 40-42). A Itàlia encara es continuarà amb aquesta tradició durant el segle XV.

[Fig. 131] i els pintors del cercle dels Serra són els que introdueixen els trons de marcat caràcter arquitectònic, amb alts respallers, braços, peanyes i, fins i tot, dossers, sovint amb profusió de calats, cresteries i pinacles. Però tant si es tracta del simple banc, com dels trons d'inspiració italiana, com dels més marcadament arquitectònics, en aquest cas, emparentats amb la pintura i miniatura francesa ⁵¹⁶, sempre responen al concepte de *synthronos*, és a dir, un seient per a dues persones i, en els casos de Coronacions trinitàries, per a tres. Sembla que l'única excepció n'és la Coronació de l'absis de Santa Maria de Terrassa [Fig. 188], on tant Crist com Maria seuen en uns trons individuals d'arquitectures elaborades.

El que hem anomenat "simple banc", de vegades té la part davantera decorada amb algun quadrifoli, amb motllures o calats, i d'altres, com el manuscrit del *Breviari d'Amor*, de la B.L. de Londres [Fig. 165], o el retaule d'Albesa [Fig. 129], resten coberts per una roba més o menys arrugada.

D'altra banda, a còpia que ens endinsem en la segona meitat del segle XV les complicades arquitectures que havien aparegut amb el gòtic internacional desapareixen per deixar pas a uns mobles de línies més simples i d'aspecte més massís (retaule del M.N.A.C., núm. in. 9917 [Fig. 145], retaule de Vilafranca del Penedès [Fig. 200], taula de la Coronació de Boston [Fig. 154], etc.). També cal tenir present que en algun cas el tron és substituït per l'arc de sant Martí (la taula de Cleveland [Fig. 157], el retaule de M.N.A.C. núm. in. 64044 [Fig. 149] o pels raigs resplendents que sorgeixen del darrera dels protagonistes (rosassa de l'església de Santa

⁵¹⁶ N'hi ha nombrosos exemples a MEISS 1967. Concretament M. H. Dubreuil fa notar la semblança del gran tron de la Coronació de l'Espirit Sant de Manresa amb el que apareix en el *Psalteri del Duc de Berry* (DUBREUIL, 1987 pàg. 97).

Maria del Mar de Barcelona [Fig. 141]. El simbolisme còsmic d'aquests elements i la presència de la Trinitat s'anteposen a la simple idea de la Verge compartint el tron del paradís al costat de Jesucrist.

Els casos en què els protagonistes són acompanyats per la cort celestial responen a composicions de format més o menys centralitzat (baldaquí de la catedral de Girona [Fig. 161], rosassa de Santa Maria del Mar [Fig. 141] o bé rectangular, però amb els personatges situats tots en un mateix pla (taula de Bellpuig [Fig. 150]. La fórmula que fan servir els italians des de mitjan segle XIV que consisteix a situar el grup protagonista a la part superior de la composició i els sants i àngels més a primer pla (Coronacions de Jacopo di Cione, a l'Academia de Florència, o de Bartolo di Fredi, al Museo Civico de Montalcino) no es va introduir en el nostre àmbit. A part que, excepte en els tres casos que acabem de citar, mai no s'afegeixen grups de sants a l'escena. El tron amb els protagonistes sempre ocupa l'espai compositiu de manera equilibrada, o, en tot cas, deixant més marge a la part superior que a la inferior. Si es vol donar la idea que el tron sura en el fons estrellat (retaula de Banyoles [Fig. 132], retaula de Santes Creus, a la catedral de Tarragona [Fig. 184], retaula de Manresa [Fig. 168], etc.) o enmig dels serafins (taula procedent de Montanyana, en una col·lecció privada de Barcelona [Fig. 137], retaula de Sarrón, al Museu de San Pius de València [Fig. 197], etc.) únicament es deixa un estret marge a la part inferior, més o menys semblant al dels laterals. Fins i tot, les obres de la segona meitat del segle XV opten per unes representacions més "terrenals", on el cel de la part superior contrasta amb els trons massissos on seuen els personatges (Coronacions dels retaules de Bolvir [Fig. 153], Sant Llorenç de Morunyà [Fig. 178],

⁵¹⁷ Aquesta transformació de la pintura italiana es comentada a MEISS 1988, pàg. 62-63.

Vilafranca del Penedès [Fig. 200], etc.), lluny, doncs, del caràcter espiritual que els confereix Fra Angelico en els espais eteris i il·luzòriament centralitzats que va saber figurar.