

# **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. Terés i Tomàs*

# **Capítol 4**

**Els contextos de les escenes assumpcionistes**

Les nombroses escenes del cicle assumpcionista pertanyents a obres dels segles XIV i XV formen part de peces artístiques molt diverses. Els retaules, ja siguin esculpits en pedra o en fusta, o bé pintats, són el grup més nombrós, però també hi ha algunes pintures murals, claus de volta, manuscrits, vitralls, i un exemplar de cadira episcopal, de monument funerari, de capitell de claustre, de timpà i de baldaquí. Així, si des del punt de vista de procediments artístics podem parlar bàsicament de pintura, mural, sobre taula o pergamí, d'escultura o relleu, en pedra o fusta, i de vidrieria, en canvi, per la ubicació i funcionalitat hi ha una major diversificació. És a dir, un retaule podia anar destinat a l'altar major o a una capella pertanyent a un gremi o a una família; la pintura mural podia decorar l'absis o els murs laterals de la nau; un vitrall podia ocupar la rosassa de la façana o un dels finestrals de la nau o del presbiteri; un manuscrit il·luminat podia ser un missal, un breuari o un llibre d'hores, etc.

En cada obra, d'acord amb aquesta diversitat assenyalada, les imatges s'organitzen en funció del significat global que el seu promotor ha decidit, de manera que, quan nosaltres volem comprendre el paper que compleixen les escenes assumpcionistas dintre del conjunt al qual pertanyen, és indispensable que coneguem totes aquestes qüestions de context, ja que són les que en cada cas de'eterminen el sentit precís que se'ls donava. Però per dur la investigació per aquest camí, sovint ens trobem amb greus problemes que fan del tot impossible entrar en la qüestió.

El primer d'aquests problemes és el de la conservació. Força vegades, a l'hora d'anomenar les obres del nostre *corpus* hem hagut d'utilitzar l'expressió "taula solta", perquè es tracta de peces que havien format part d'un conjunt, generalment d'un retaule, que ha estat desmuntat, repartit

per diferents llocs - museus, col·leccions privades, etc. - o perdut en bona part. En aquests casos, doncs, la peça que hem catalogat només permet una lectura iconogràfica per establir-ne la tipologia, però no pot ser considerada en un sentit més ampli. Aquest és el cas de peces com la clau de volta procedent de la derruïda església del convent del Carme de Barcelona (M.N.A.C., núm. in. 9996), la taula de la Coronació del Museu Diocesà de Palma de Mallorca, la taula del Seguici fúnebre, atribuïda al Mestre de Torà, d'una col·lecció privada de Barcelona, la taula amb un relleu de la Dormició que es conserva a la catedral de València, les restes d'unes taules de la Dormició i la Coronació, amb un valor purament nominal, conservades a la rectoria del poble de Selva, a Mallorca, etc.

Altres vegades el conjunt de l'obra ens ha arribat en millors condicions, però llavors ens podem trobar amb una altra problemàtica - el desconeixement total de dades, començant pel fet que, fins i tot, s'ignori el lloc d'origen. És el cas que solen presentar moltes de les obres que es conserven en museus i col·leccions de l'estranger : l'anomenat políptic de la vida de Jesús i Maria de la Pierpont Morgan Library de Nova York, el retaule de la Walters Art Gallery de Baltimore, el retaule atribuït al Mestre de Cubells del Metropolitan Museum de Nova York, el retaule del Museum of Art de Kansas City, etc. Però també algunes obres que s'han quedat a l'Estat espanyol tenen les mateixes deficiències : retaule de la Verge del Museu de Vilafranca del Penedès, retaule de Sant Jaume del M.N.A.C. (núm. in. 64044), el retaule dels Goigs, atribuït a Pere Nicolau del Museo de Bellas Artes de Bilbao, el retaule de la col·lecció Muñoz de Barcelona, el retaule de la Verge i sant Marc de la col·lecció Serra de Àlzaga de València, etc.

Evidentment, els dos problemes també apareixen junts, com en la

desapareguda, taula de la Coronació que fins l'any 1936 es va conservar a l'església de Bellpuig, o bé en el fragment de pintures murals que possiblement van ser arracades de l'església de Sant Jaume de Frontanyà i que, després de passar per alguna col·lecció privada, avui són il·localitzables. També es pot donar el cas que la peça s'hagi conservat *in situ*, però que la manca d'estudis faci difícil poder albirar la veritable raó que justificava la iconografia de l'obra en aquell lloc concret. Pensem en peces com la clau de volta de l'Assumpció d'una de les naus laterals de l'església de Sant Llorenç de Lleida o en el timpà de la Coronació de l'església arxiprestal de Morella. Altres vegades, el conjunt ens ha arribat fragmentari: les pintures murals de la paret esquerra del presbiteri de la Seu Vella de Lleida potser formaven part d'un programa més ampli que desconeixem, perquè en els altres murs no s'hi ha conservat res. D'altra banda, reformes posteriors poden haver transformat alguna part d'aquest conjunt: els vitralls de la capçalera de la catedral de Girona eren dedicats al tema de la Vida de la Verge però el primer va ser substituït al segle XVII.

Així, doncs, només les obres que s'han conservat senceres i en el seu lloc d'origen permeten d'aventurar una hipòtesi del seu significat global. Es, per exemple, el cas del conjunt de claus de volta d'un temple, sempre que l'edifici s'hagi construït en un espai de temps no excessivament prolongat, ja que llavors hi ha el perill que s'hagi trencat amb el possible programa inicial, com va passar, per exemple, a les catedrals de Girona, Barcelona o Tortosa. En el cas dels retaules, com que per ells mateixos ja són unes obres prou complexes, encara que hagin estat traslladats a altres indrets, sovint resulten més oberts a les interpretacions, tot i que el coneixement de les dades relatives al seu promotor, al lloc que ocupaven o a les circumstàncies en què foren creats poden fer comprendre millor el

sentit del programa.

Després del que acabem d'exposar, és evident que resulta summament difícilós aventurar-se a mantenir unes hipòtesis sobre el significat global de cada un dels conjunts als quals pertanyen les obres del nostre recull i, a la vegada, sobre el paper concret que hi tenien les escenes del cicle assumpcionista. Per això, en aquest capítol ens limitem a donar una classificació de les grans temàtiques que creiem que regeixen en les obres que coneixem mínimament bé. De fet, doncs, intentem assenyalar les directrius que haurien de servir per encaminar un estudi detallat de cada obra o conjunt en concret.

#### 4.1. La Vida de Maria.

Anteriorment hem vist com en el romànic el cicle assumpcionista s'inscrivía en uns contextos dedicats a la vida de la Verge, encara que sempre en relació amb el programa de salvació que Déu va preparar per a la humanitat. De la mateixa manera, en els conjunts gòtics, les escenes del final de la vida de la Verge solen ser les que conclouen els diversos episodis cristològics i marians que s'hi figuren. Però, tot i la constant presència d'aquestes escenes assumpcionistes i la plasraccio plàstica de passatges dels relats apòcrifs, que fins al segle XIII gairebé no s'havien representat, el cicle no pren un valor independent. Ben poques vegades podem parlar de conjunts pròpiament assumpcionistes. Així, encara que la Dormició, la Resurrecció i la Coronació siguin les escenes més característiques de les portades gòtiques franceses, en molts casos formen part d'un programa iconogràfic molt més ampli, amb temàtiques com la del Judici Final, la Infantesa de Crist, l'Arbre de Jessé, etc. que engloben les diverses portes de l'edifici <sup>1</sup>.

##### 4.1.1. L'EXCLUSIVA DEL CICLE ASSUMPCIONISTA.

Del nombrós material dels segles XIV i XV que hem aplegat, només dues obres estan dedicades de forma íntegra al tema de la Mort i Assumpció de la Verge. Cronològicament parlant, la primera és la pintura mural que decorava l'absis de l'església de Santa Maria de Terrassa. Tal com hem vist en l'anàlisi iconogràfica de les diferents escenes del cicle, aquest mural contenia un important nombre d'episodis, algun dels quals

---

<sup>1</sup> Per als paradigmàtics portals de Chartres. Sen's vegeu les interpretacions en aquest sentit de KATZENELLENBOGEN 1959 especialment pàg. 62-65 SAUERLANDER 1970 pàg. 88. THEREL 1984 pàg. 333-335.

no ens consta que hagi estat representat cap altra vegada. L'estat de conservació que avui presenten aquestes pintures fa impossible poder determinar amb exactitud quines eren exactament les escenes que s'havien figurat, però sí que queda clar que el cicle s'iniciava amb l'Anunciació, venien després uns quants (?) requadres dedicats a l'Arribada dels apòstols i, sembla que, sense la característica Dormició, continuava amb la disposició del cadàver per a l'enterrament, i potser, amb el Seguici fúnebre. Finalment, en el centre del registre, trencant, doncs, el fil cronològic, hi havia l'Assumpció amb la figura de Tomas que rep el cingol i, en el sostre, la Coronació, on tots dos protagonistes eren envoltats d'àngels músics i altres membres de la cort celestial, probablement els apòstols.

La segona obra, dedicada íntegrament al cicle assumpcionista, és el retaule que es conserva al Museu de Vilafranca del Penedès i de la qual, malauradament, en desconeixem el lloc d'origen, tot i que, en canvi, en tinguem la data precisa, l'any 1459. En aquest cas, però, el lloc de preferència, la taula central, és ocupat per la imatge de la Verge asseguda en un tron amb el Nen a la falda i un ocell a la mà dreta. Quatre àngels músics els flanquegen. El tron, amb dosser i braços decorats amb motlures arqueres i pinacles, té una àmplia peanya en què hi ha dues inscripcions a manera de motlures. En una hi ha la data citada i en l'altra es pot llegir "*Ave Maria gracia plena Dominus tecum benedicta tu*". Aquestes paraules de l'àngel Gabriel justifiquen el valor d'aquesta escena majestàtica i, a la vegada, la recompensa que rep la Verge a la taula del damunt, la de la Coronació. Les quatre escenes dels laterals, l'Anunciació de la mort, el Comiat dels apòstols, la Dormició i l'Assumpció, constitueixen el fil narratiu que porta a aquesta escena de l'àtic. Pel que

fa al bancal, no estableix cap relació directa amb aquesta temàtica mariana, ja que el centre és ocupat per la imatge del Crist de la Pietat, flanquejat de la Verge i sant Joan, i els laterals contenen els bustos de sant Pere i santa Bàrbara, a l'esquerra, i santa Llúcia i sant Pau, a la dreta. Es tractava, doncs, de fer referència al sacrifici de Crist en el Calvari i a alguns dels sants més populars del moment, temes ben freqüents en els retaules catalans de l'època.

Tant les dimensions més aviat reduïdes d'aquest retaule conservat a Vilafranca com la temàtica tant específicament mariana que presenta ens porten a pensar que s'hauria realitzat per situar-lo darrere l'altar d'una església petita o bé, potser encara més probable, d'una capella, no cal dir, dedicada a la Mare de Déu. D'altra banda, tot i ser una obra tècnicament modesta, el fet que sigui l'únic retaule conservat dedicat exclusivament al cicle assumpcionista li atorga un valor especial. En aquest sentit, pot ser considerat un testimoni del paral·lelisme que d'alguna manera existia, entre les arts plàstiques i les arts dramàtiques, ambdues al servei de les creences i festes religioses.

#### **4.1.2. CONJUNTS EMINENTMENT MARIANS: RELACIÓ ENTRE LA INFANTESA DE MARIA I EL CICLE ASSUMPCIONISTA**

A més dels episodis de la mort i assumpció de la Verge hi ha un altre cicle que també es pot considerar eminentment marià. Es tracta de la història de sant Joaquim i santa Anna en relació al naixement i a la infantesa de Maria, i concretament als anys que va passar en el temple de Jerusalem al servei de Déu. Per això, quan es comptava amb força espai per realitzar un conjunt dedicat a la Verge, aquests episodis podien ser els

que iniciessin la història de la seva vida que, invariablement, acabava amb l'Assumpció o la Coronació. De tota manera, la base apòcrifa sobre la qual descansen aquestes històries és el que explica que no es representessin amb gaire freqüència i, en cas de ser-ho, que acompanyessin sovint els passatges evangèlics de la vida de Crist i Maria, tal com va fer Giotto a la capella dels Scrovegni de Pàdua <sup>2</sup>. Un altre exemple també italià és el de l'església de Santa Maria in Cryptas, a Fossa, prop de l'Aquila, que té un caràcter força popular i que van Marie considera realitzat entre 1350 i 1360 <sup>3</sup>. D'una categoria similar, encara que potser de data anterior, és el conjunt de l'església de Chateaufort (Cher), molt mal conservat <sup>4</sup>.

L'existència d'aquests conjunts de la primera meitat del segle XIV ens fa pensar si l'església de Santa Maria de Terrassa també contenia un programa similar. Les escenes que hem identificat pertanyen totes al cicle assumpcionista, però tant el que es pot veure a les fotografies fetes abans d'arrencar les pintures com en algunes restes esparses que avui es conserven en els plafons, permeten de tenir en compte aquesta possibilitat.

Però abans que a Terrassa, la Dormició i la Coronació ja s'havien integrat dins d'un conjunt dedicat a la Vida de Crist i Maria. Ens referim a les pintures murals que decoraven l'absis i la volta pre-absidal de l'església de Santa Maria del Bruc. En aquest cas la tradició romànica encara és molt evident, ja que la volta de l'absis conté una *Majestà Dei* amb els corresponents símbols dels evangelistes i dos àngels turiferaris.

---

<sup>2</sup> Recordem que posteriorment algun seguidor de Giotto va decorar l'absis d'aquesta església amb una sèrie d'escenes del cicle assumpcionista.

<sup>3</sup> MARIE 1925 vol. V, pàg. 370-372.

<sup>4</sup> DESCHAMPS, THIBOLT 1963, pàg. 163.

La Dormició i la Coronació se situen a sota d'aquesta representació majestàtica i queden separades l'una de l'altra per una finestra. A la volta pre-absidal hi havia escenes de la Infantesa de Crist : Anunciació als pastors (?), Epifania (?), els Tres Reis davant d'Herodes i la Matança dels Innocents. Evidentment, el que crida més l'atenció és la inclusió de les dues escenes assumpcionistes a la paret de l'absis, en substitució del clàssic aposcolat dels anys anteriors. A França, l'exemple més proper podria ser el de l'absis de l'església de Peyrusse (Auzabat, Alt - Loire) <sup>5</sup>.

Aquests tres cicles, Infantesa de Maria, Vida de Crist i Maria i Mort i Assumpció de Maria, els continuem trobant en els retaules pintats del segle XV. Així semblen indicar-ho les taules que resten del desballestat retaule de l'església de Montanyana, atribuït a Pere Garcia de Benavarrí. (Barcelona, col. particular). Les escenes assumpcionistes també són dues : la Dormició i la Coronació i almenys n'hi ha tres sobre el Naixement de Maria i sis de la Vida de Crist. Sembla que en lloc de la taula principal hi havia una escultura, probablement una imatge de la Verge.

També el retaule que es conserva a l'església de Montsió de Palma de Mallorca conté escenes pertanyents als tres cicles esmentats però amb un sentit més concret. La taula central presenta la figura de la Verge amb el Nen i és flanquejada per dues taules més, a banda i banda, que representen sants (sant Blas, santa Magdalena, santa Llúcia i sant Antoni). Al damunt d'aquesta imatge majestàtica hi ha l'escena de la Verge joveneta que puja els graons del temple de Jerusalem i, a la vegada, és sobremuntada per la del Calvari. La predella es divideix en set quadres ocupats pels corresponents goigs marians, un dels conjunts més freqüents de l'època gòtica. El que és més significatiu, però, és que el Goig de la

<sup>5</sup> Aa., sota e Crist en ma estat hi ha una Dormició (DESCHAMPS - THIBOUT 1963 pàg. 116).

Dormició en comptes d'ocupar el quadre final que és el que li correspon per ordre cronològic, es troba en l'eix central, de manera que s'estableix una clara relació entre aquesta escena, la taula amb la Verge i el Nen, i la de la Presentació de Maria al temple.

D'acord amb la inscripció que hi ha en el mateix retaule va ser la família Salom la qui el va fer construir. D'altra banda, per la temàtica es correspon plenament amb la dedicació de l'església : Nostra Senyora de Monti - sion. Es tractava, doncs, de ressaltar la figura de la Verge i per això es varen escollir tres escenes emblemàtiques : la típica imatge de devoció, la de la Verge i el Nen; la referent a la dedicació de l'església, Maria pujant decidida els escalons del temple de Jerusalem, a Sió, i la del seu final gloriós, que com tantes altres vegades, no s'hi al·ludeix amb l'Assumpció sinó amb la Dormició. A més, la resta de passatges dels goigs demostren la relació directa de la Verge amb Jesucrist <sup>6</sup>.

#### 4.1.2.1. La dediació d'esglésies a Maria i la seva repercussió en l'art: La Catedral de Girona.

Aquesta última obra és, doncs, un exemple clar del lligam que generalment hi havia entre la dedicació de les esglésies i la temàtica del seu mobiliari i decoració. De la mateixa manera, les esglésies de Terrassa, el Bruc i Montanyana també eren dedicades a santa Maria, cosa que, com hem dit anteriorment, va sovintejar molt a partir de la segona meitat del

---

<sup>6</sup> La importància d'aquest tema de la Presentació de Maria al temple en el segle XV es corroborada per la notícia que dona R. Amiet, extreta dels manuscrits de la diòcesi d'Éna. Segons aquests missals a Perpinyà se celebrava la festa dels "XV escalons de la Verge Maria" i es representava un misteri (AMIEU 1980, pàg. 79). Aquests quinze escalons eren els que conduïen al temple de Sió i que la Verge Maria tot ser molt petita, va pujar sola sola. La història es recollida a la *Legenda aurea* i en la vida de la Nativitat de Maria (vegeu KNAZZE - NEUGAARD 1977, vol. II, pàg. 260, 261). La notícia donada per R. Amiet però, no figura pas en el recull de representacions de teatre fet per VILA (1991).

segle XII. La catedral de Girona, però, en resulta un cas especialment emblemàtic. Des dels inicis de la construcció de la fàbrica gòtica - l'any 1312 el Capítol de la seu pren l'acord de construir la nova capçalera que es va inaugurar l'any 1347 - fins a l'any 1460, data en què l'escultor Joan Claperós va contractar la decoració del timpà de l'anomenada Porta dels Apòstols, es varen fer quatre obres en què hi havia alguna escena referent a la glòria final de la Verge. La més antiga deu ser el baldaquí que cobreix l'altar major, que conté una representació del paradís presidit per la Coronació de Maria. Segueix la clau de volta del presbiteri, altra vegada amb la Coronació. Encara dintre de la primera meitat del segle XIV es varen fer els vitralls de la capçalera, dels quals, el del finestral sud de la primera tramada recta és el dedicat a la Dormició i Coronació. Finalment, el timpà contractat per Joan Claperós havia de figurar l'Assumpció.

A aquestes quatre obres de temàtica assumpcionista encara se n'ha d'afegir una cinquena, de datació més problemàtica. Es tracta del frontal i plafons que recobrien l'altar major de la seu, fets amb una ànima de fusta recoberta de làmines d'or i plata repussades i amb gran quantitat de pedres precioses encastades. La cronologia és força clara pel que fa al frontal, ja que una inscripció permet de relacionar-lo amb Ermessenda, comtessa de Barcelona, i se suposa que s'havia fet per a la consagració de l'altar, l'any 1038. En canvi, els altres tres plafons no tenen unes referències clares. En tot cas, d'acord amb la descripció de tot el conjunt que consta en un inventari de la catedral, de l'any 1511, sembla que ja devia ser fet en estil gòtic <sup>7</sup>. Quant a la temàtica, el primitiu frontal

<sup>7</sup> En la descripció de sis plafons laterals de posterior es parla de "pinnaculis" un element arquitectònic característic d'aquest estil artístic, que per tant fa pensar que l'obra devia pertànyer al segle XII o fins tot al XIV. Tot el conjunt va ser destruït durant el setge de Girona de 1809. La part de l'inventari que fa aquesta descripció es publicada a MARQUÉS CASANOVAS (1959, pàg. 220-23). En aquest mateix article l'autor fa una exposició i interpretació de les dades que es coneixen de l'obra. Més recentment:

presentava una imatge de la Verge amb el Nen en el centre i a l'entorn es distribuïen trenta - dues escenes de la vida de Crist. El plafó posterior contenia, en el centre, les figures de Crist i Maria entronitzats, envoltats dels evangelistes i de profetes. En el plafó sud hi havia una *Mortis Dei* amb els apòstols. Finalment, el plafó nord estava dedicat al cicle assumpcionista. D'acord amb el citat inventari, en el centre hi havia la Coronació : "*due imagines, scilicet et omnipotentis Dei et Beate Marie quae est coronata*". En un registre superior, a l'esquerra, hi havia la Dormició : "*imago Beate Marie iacens tamquam mortua in lecto, cum duodecim imaginibus apostolorum et cum imagine Christi arripiens animam suam*". A la dreta, s'hi figurava l'Anunciació : "*traditio palmarum per angelum Beate Marie cum imagine dicti angeli et trium mulierum*". A sota de la Dormició hi havia l'Assumpció : "*assumptio Beate Marie cum imaginibus Beate Marie et sex angelorum*". I devall de l'Anunciació, l'Enterrament : "*sepultura eiusdem cum sua imagine et lecto et cum duodecim imaginibus*".

Es tractava, doncs, d'un cicle molt complet, amb un parell de detalls que mereixen ser destacats. El primer, el fet que en l'Anunciació hi haguessin, a part de Maria i l'àngel, tres dones, cosa que ens remet al retaule del monestir de sant Esteve de Banyoles i als drames assumpcionistes valencians. En segon lloc, la descripció de l'escena de l'Enterrament no és suficientment explícita, perquè ens permeti d'entendre si es tracta del que anomenem Seguici fúnebre o bé de la Sepultura pròpiament dita, un episodi que no hem trobat en cap altra obra del nostre recull <sup>8</sup>.

---

vegeu DAIMASES 1993, vol. pag. 8

<sup>8</sup> Marquer Casanovas relaciona aquest plafó amb una notícia de Aixú de la catedral segons la qual Guillem de Terrades, sagrista major de la seu entre 1541 i 1586, va oferir una taula de plató per al altar major. MARQUÉS CASANOVAS 1959, pag. 219. A nosaltres ens sembla una cronologia molt alta per aquest programa iconogràfic. En el cas que fos cert, s'hauria tractat d'una obra excepcional.

Els vitralls dels finestrals de la capçalera sembla que devien representar tota la història de la vida de Maria, des de les escenes al·lusives al seu naixement i esposalles, passant pels episodis de la Infantesa de Jesús i acabant amb el ja comentat de la Dormició i Coronació <sup>9</sup>. Així, doncs, aquests tres cicles que acabem de veure en els retaules també existien en l'art del vitrall.

Totes aquestes obres ens demostren la importància que es donava a la Verge en aquesta catedral. De fet, tota l'ornamentació de la capçalera comptava amb la seva presència, ja que, a més de les obres esmentades, el retaule de plata repussada, que encara avui és darrera l'altar major, té una imatge de la Verge i el Nen en el gablet central <sup>10</sup>. D'altra banda, sabem que, almenys des de l'any 1389, hi havia una confraria de fidels lligada a la catedral anomenada de la "Mare de Déu" <sup>11</sup>.

Una altra mostra d'aquesta devoció mariana de l'església de Girona és la butlla que commemora l'entrada a la ciutat del papa Benet XIII, el dia 26 de juliol de 1409, quan es dirigia cap a Barcelona. El pontífex va visitar la catedral que es trobava a mig fer i per tal d'ajudar a la seva construcció va concedir indulgències a aquells qui la visitessin en les principals festes de l'any i en les particulars de la seu. Però el que resulta

dintre de l'art català

<sup>9</sup> En total són onze vitralls, alguns de les quals varen ser substituïdes en època posterior. ANAJO de JASARTE et al. (1987) pàg. 107-113.

<sup>10</sup> DAUMASES (1993) vol. I, pàg. 81-85. És una obra feta per mestre Bartomeu (1325 - Pere Bernes (1357-1380).

<sup>11</sup> BATLLE PRATS (1957) pàg. 309. Anteriorment a ens hem referit a les confraries de la Verge que existien en el segle XII. De les dos últims segles de l'edat mitjana tenim notícies de confraries que tenen per patrona la Verge de l'Assumpció a València (SANCHEZ PEREZ (1943) pàg. 60), a Sòria, Mallorca a Mallorca (MUNAR (1950) pàg. 48-51), a Valdemasa (també a Mallorca) (LLOMPART (1978) pàg. 124-125). A més, la dinastia dels Trastàmara va portar a Catalunya l'orde chivaleresca de la guerra y estola o "del gru" que s'havia fundat a Medina de Campo l'any 1403 i estava dedicada a l'Assumpció (GUDIOL CUNILL (1918) pàg. 36).

especialment significatiu pel que fa al tema marià és la invocació amb què s'inicia el text de la butlla :

"Benedictus episcopus servus servorum Dei. Universis Christifidelibus praesentes litteras inspecturis, salutem et apostolicam benedictionem. Dum praecelsa meritorum insignia quibus Regina coelorum Virgo Dei Genitrix gloriosa, sedibus praecelsa sidereis quasi stella matutina praerutilat, devotae considerationis indagine perscrutamur ; dum etiam infra pectoris arcana revolvimus quae ipsa, utpote mater misericordiae, gratiae et pietatis, amica humani generis consolatrix, pro salute fidelium qui delictorum onere praegravantur sedula exoratrix existit, et pervigil ad regem quem genuit, intercedit ; dignum, qui imo debitum reputamus, ut loca ad sui honorem nominis dedicata gratiosis remissionum prosequamur impendiis, et indulgentiarum muneribus honoremus. Cupientes igitur ut ecclesia Gerundensis quae sub vocabulo B. M. V. fundata existit congruis honoribus frequentetur, et ut Christifideles eo libentius causa devotionis confluant ad eandem, et ad fabricam ipsius manus promptius porrigant adiutrices, quo ex his ibidem uberius dono caelestis gratiae conspexerint se relictos. . . ." 12.

Aquesta introducció, doncs, és un reconeixement explícit del paper de mitjancera de Maria, Reina del cel, i de la importància dels llocs que li són consagrats. Més endavant veurem com a Barcelona, potser per influència d'aquest mateix papa, s'havia tallat la cadira del bisbe del cor de la catedral amb un programa iconogràfic especialment marià.

#### **4.2. La vida de Jesús i Maria: Maria, Mare de Déu. La Dormició i/o Coronació com a recompensa final.**

Encara que, com acabem de comprovar, hi ha obres en què s'ha fet tot un seguiment de la vida de la Verge, és molt més freqüent que els programes no incloguin el cicle inicial, especialment protagonitzat per sant Joaquim i santa Anna, i, en canvi, tinguin més en compte les escenes cristològiques. Ens trobem, doncs, amb força conjunts que contenen alguns episodis de la Infantesa, Vida pública, Passió de Jesús i dels últims esdeveniments després de la Resurrecció i que acaben amb una o més escenes assumpcionistes. Evidentment, es tracta de representar la Vida de Crist i Maria, sovint insistint en els passatges en què tots dos hi són presents, i acabant amb la Dormició o Coronació, els passatges amb què culmina la vida de la Verge.

N'hi ha vuit que tenen una sola escena assumpcionista. Seguint un ordre cronològic molt relatiu, podem assenyalar en primer lloc els relleus de la galeria oriental del claustre de la catedral d'Elna, el retaule de Beget i les pintures murals del presbiteri de la Seu Vella de Lleida. En tots tres casos s'ha pogut comptar amb força espai i, per tant, el nombre d'escenes és elevat - el que en té menys és el retaule, i en té dotze - . El cicle assumpcionista hi és representat per la Dormició i, a Beget, el conjunt és presidit per una imatge exempta de la Verge i el Nen. En canvi, el retaule de Sardinà, encara molt emparentat, des del punt de vista arquitectònic, amb els frontals romànics, només en té vuit i el centre és ocupat pel Calvari, un tema molt freqüent en aquesta primera etapa de la pintura gòtica. El tríptic d'origen desconegut, conservat a la Walters Art Gallery de Baltimore, situa la imatge de la Verge entronitzada amb el Nen al centre, segueix, doncs, els models italians, i substitueix la Dormició per

### la Coronació.

L'arxiprestal de Santa Maria de Morella és una de les poques esglésies gòtiques dels Països Catalans que presenta unes portades amb decoració escultòrica. A l'anomenada porta dels Apòstols, tot i la Coronació que decora el timpà, les escenes de la llinda pertanyen al cicle de la Infantesa de Jesús, de manera que es forma una composició que pel significat és més propera a l'antiga portada de La Charité - sur - Loire que no pas als típics portals de la Coronació del gòtic francès. De tota manera, però, té un valor especial pel fet de ser l'única obra del nostre recull que és una portada. Raons de tipologies arquitectòniques i el fet que les portades de les grans catedrals del país es construïssin en èpoques molt posteriors expliquen aquesta singularitat.

Hi ha, finalment, dues obres més que es poden inscriure dins d'aquest apartat amb una sola escena del cicle assumpcionista. Una és el gran retaule de l'altar major de la catedral de Tarragona, on la Coronació és l'escena que tanca la història de la vinguda de Crist a aquest món. L'altra és el retaule de l'església parroquial de Verdú (M.E.V., núm. in. 1772 - 1783), un dels pocs casos que presenta una Assumpció. Com que aquesta obra ha arribat als nostres dies completament desmuntada, no podem afirmar amb total seguretat que fos aquesta l'única escena assumpcionista que contenia.

Altres vegades el nombre d'episodis referents al final de la Verge és de dos, tres i, fins i tot, quatre. En veiem dos al mural suposadament originari de l'església de Sant Jaume de Frontanyà, al retaule de l'església de Collado, al del museu de Saragossa i a l' de l'església parroquial de Benavarri. Cal tenir en compte, però, que són obres que no ens han

arribat senceres i que, per tant, és possible que aquesta classificació no sigui correcta. Dues de les que ens plategen més dubtes són el mural de Frontanyà i el retaule de Benavarri. Sembla lògic suposar que si la primera conté el Seguici d'Inebre i la Coronació, també, almenys, havia de tenir la Dormició i / o l'Anunciació, donat el caràcter narratiu del conjunt. En el cas de Benavarri també pensem que entre l'Anunciació i la Coronació hi devia haver alguna altra seqüència.

Els retaules del monestir de Sixena (M.N.A.C., núm. in. 15916) i el de l'església de Castelló de Farfanya dediquen dos requadres al cicle, però ja hem vist que en algunes d'elles hi ha més d'un episodi. Així, en l'Anunciació de Sixena hi ha inclosa l'Arribada de Joan i d'uns quants apòstols més. De la mateixa manera, a Castelló de Farfanya, a part de la Dormició, l'altre requadre presenta una composició sintètica on queden recollides la Resurrecció, l'Assumpció i la Coronació.

Els retaules de la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona, el del monestir de Sant Esteve de Banyoles i el de la catedral de Tortosa contenen tres episodis. Els dos primers inicien el cicle amb l'Anunciació, després, un presenta l'Assumpció i l'altre la Dormició i acaben amb la Coronació. Pel que fa al políptic de Tortosa, ja hem comentat la possible raó per la qual l'Assumpció i el Lliurament del cingol constitueixen dos quadres diferents.

Acabarem aquest apartat fent referència al gran retaule de Rubielos de Mora. El cos conté un total de divuit escenes historiades, en la major part de les quals hi ha la figura de la Verge. Cinc pertanyen al cicle del seu Naixement i Infantesa, sis al cicle de la Infantesa de Jesús, tres més són la Resurrecció, l'Ascensió i la Pentecosta, i les quatre restants, l'Anunciació de la mort, l'Arribada dels apòstols, la Dormició i la

Coronació. Aquestes dues últimes són de dimensions més grans que les altres i estan situades en el carrer central, damunt de la tarja que devia presentar la Verge entronitzada amb el Nen a la falda i que va desaparèixer. L'organització, doncs, està clarament al servei de l'exaltació de la Mare de Déu, i en destaca aquelles escenes que figuren, d'una banda, el privilegi de què va gaudir en el dia de la seva mort i, de l'altra, el moment en què és coronada com a reina del cel.

Però aquest protagonisme marià es complementa amb les dues seqüències de la Passió de Crist que hi ha a la predel·la, l'última de les quals és la Resurrecció, de manera que aquesta escena figura dues vegades en el conjunt del retaule. Així, tot i tractar-se d'un programa eminentment dedicat a la Verge, la predel·la recorda el sacrifici de Crist per redimir la humanitat i, a la vegada, es justifica la importància concedida a la seva Mare. A més, per acabar de ressaltar el missatge messiànic de l'obra en els muntants i a sota de les escenes del bancal, s'hi ha figurat un total de trenta - sis profetes i, al damunt dels quatre carrers laterals, unes tauletes amb els quatre evangelistes <sup>13</sup>.

Aquest retaule de Rubielos, doncs, és un dels conjunts més rics quant a temàtica assumpcionista, encara que el cicle no es presenti sol, sinó formant part d'un programa més general. Altrament, hi podem destacar dos fets que són constants en la major part dels conjunts que fan referència a aquests passatges de la Verge. Un, que en mostrar la glòria de Maria, mai no es deixa de recordar la seva participació en el programa de salvació preparat per Déu, justament perquè d'aquí es dedueix el seu

<sup>13</sup> Tots aquests personatges és possible identificarlos pel fracter que sostenen en el qual hi ha inscrit el seu nom. En alguns casos el profeta es substituït per un ange. I llavors en el fracter hi ha algun text bíblic. D'altra banda, en el guardapau hi ha deu saris, probablement els de més devoció de l'loc o de la persona que va elaborar el programa iconogràfic.

paper de mitjancera de la humanitat per la qual cosa és invocada en totes les pregàries. En segon lloc, que la Coronació sol ocupar un indret destacat. Així, en les dues obres únicament dedicades a la temàtica assumpcionista, en el mural de Terrassa, és a la conca de l'absis i al retaule de Vilafranca, a la taula de l'àtic; després l'hem vista al timpà de Morella i a la taula de l'àtic dels retaules de les esglésies de Collado i de Rubens de Mora.

### 4.3. La literatura gòtica i la seva plasmació en les arts plàstiques.

En el capítol segon hem parlat del manuscrit 193 de l'A.C.A., provinent del monestir de Ripoll, en el qual s'al·ludeix a alguns episodis de la vida de Crist i Maria tot classificant-los en "*gradus gaudii*" i "*gradus doloris*". Els primers, els goigs, són vuit i acaben amb el relat de la Dormició i entrada al cel de la Verge. Mes endavant hem esmentat la composició de *Los set gautz de nostra Dona*, feta per Gui Folqueys devers el 1250. També els enumera Ramon Llull a la *Doctrina Pueri* i Alfons X el Savi en l'inici de les seves *Cantigas* <sup>14</sup>.

La presència d'aquest tema en la literatura té el seu paral·lel en el camp de la devoció. És prou coneguda la dada que dona Ramon Muntaner en el sentit que quan havia de néixer el futur rei Jaume I la seva mare va encomanar misses durant set dies "per los set goigs que ella [Madona Sancta Maria] hac de' seu car fill" <sup>15</sup>. Altres notícies més tardanes de nostre temps com el cant dels set goigs de la Mare de Déu era freqüent a les esglésies de's Països Catalans <sup>16</sup>.

En els goigs es commemoren els episodis més destacats de la vida de Maria al costat de Jesucrist - Anunciació, Nativitat, Epifania, Resurrecció, Ascensió i Pentecosta - i el moment final, quan abarjona aquest món i és enlaçada al paradís. Són, doncs, una síntesi del que anomenem Vida de Crist i Maria, i que en el camp de la literatura, anomenats "goigs terrenals", varen gaudir d'un gran èxit, ja que no

<sup>14</sup> ALFONSO X el Sabo 1979 to 5.

<sup>15</sup> MUNTANER 1979 vol. pag. 26

<sup>16</sup> A València l'any 1432 i a Manacor a la fi del segle XV (COMAS 1964 pág. 215). A MÚJAR 1950 pág. 41 es reculen diverses manifestacions mallorquines de la devoció als Goigs: celebració de misses, fabricació de pins, etc. D'altra banda l'any 1378 a la catedral de València es va erigir una capella dedicada als Goigs de la Mare de Déu (SANCHIS SIVERA 1909 pág. 333).

solament varen ser compostos per destacats escriptors com els que hem citat, sinó que varen ser àmpliament divulgats i varen esdevenir així més populars <sup>17</sup>. La major part dels que es conserven són posteriors a l'època medieval, però també ens n'han arribat algunes mostres dels segles XIV i XV, com els ja citats del *Llibre vermell* de Montserrat o els que es conservaven en un manuscrit d'un convent de València <sup>18</sup>.

El nombre d'episodis pot variar des de quatre o cinc fins a vuit o nou, i més, però set, els que conté la composició de Gui Foïqueys o els que descriu Ramon Llull, és el nombre més freqüent. Lògicament l'art també es va fer ressò d'aquesta devoció, de manera que hi ha força obres que presenten aquest tema. De fet, es tracta d'una concretització dels programes que hem anomenat "Vida de Crist i Maria" que presenten alguna escena del cicle assumpcionista com a cloenda. Els documents o descripcions que es refereixen a algunes d'aquestes obres sempre utilitzen l'expressió "Set Goigs de la Mare de Déu". Així ho podem veure en les referències següents :

- Barcelona, 1 de novembre de 1366. L'escultor Pere Moragues rep un cobrament per haver fet ". xliij . istòries en . viij . pedres que de manament del dit senyor [Pere III] deuen ésser posades en certs lochs de les roques de Madona sancta Maria de Muntserrat. E les quals istòries són dels . viij . goigs de Madona sancta Maria" <sup>19</sup>

- Barcelona, 21 de juny de 1402. El notari de Barcelona, Jaume de Carrera, fill del mercader Jaume de Carrera, va disposar per a després de

---

<sup>17</sup> Els goigs com a gènere literari han estat estudiats a COMAS (1964) pàg. 213-248. Pel que fa als Goigs marians en època medieval que són els que aquí ens interessen vegeu la pàg. 213-225 i ja citat SERRA BALDÓ (1936)

<sup>18</sup> SERRA BALDÓ (1936) pàg. 371

<sup>19</sup> ALBAREDA (1936) pàg. 513-514

la seva mort, el lliurament d'un retaule de pintura dels Set Goigs de la Mare de Déu, d'un valor de 10 florins, per a la capella de Bellmunt de la comarca d'Osona <sup>20</sup>.

- Barcelona, 5 de setembre de 1403. El pintor Jaume Cabrera estableix un contracte per la pintura del retaule de la Vera Creu i dels Set Goigs de la Verge per a una capella de l'església de Sant Feliu de Guixols <sup>21</sup>.

- València, 10 de Juliol de 1411. Gonçal Pereç, pintor de València, estableix un contracte per un retaule amb Joan Gençor, de València, amb les històries següents: "*Septem Gaudia et in pecia mediam Virginem Mariam cum suo filio Virgine Marie et in super crucifixione et in polseres et in bancho deboxabo illos sanctos quos mi decetis*" <sup>22</sup>.

- Cabanes (Ribera Alta), 20 d'agost de 1418. Gonçal Pereç reconeix haver rebut de d'un veí de Cabanes 30 florins d'or de les 50 lliures que li devia per haver pintat un retaule "*sub invocationem Septem Gaudiorum Virginis Gloriosa Marie*" <sup>23</sup>.

- Barcelona, 1 de setembre de 1421. Jaume Cabrera signa un contracte que l'obliga a fer un retaule dels Set Goigs per a l'església parroquial de Santa Maria d'Esparreguera <sup>24</sup>.

- Barcelona, 16 d'abril de 1431. Escripura de novació del contracte de l'obra del retaule dels Set Goigs de la Verge per a l'església parroquial de Sant Vicenç de Mollet, signat pel pintor Pere Rovira <sup>25</sup>.

- Barcelona, 9 d'agost de 1448. A l'inventari de béns deixats pel mercader Antoni Cases consta: "Item, un drap de pinzell de canyemàs

---

<sup>20</sup> MADURELL 1952 pàg 297

<sup>21</sup> MADURELL 1950 pàg 318 - 319

<sup>22</sup> CERVERÓ 1963 pàg 149

<sup>23</sup> CERVERÓ 1963 pàg 150

<sup>24</sup> MADURELL 1950 pàg 334 - 335

<sup>25</sup> MADURELL 1950 pàg 358 - 360

blanch ab la història dels . VII . goigs de la Verge Maria, de larch de . XV . palms e d'ampia de . XVIII . o entorn" 26,

- València, 18 de setembre de 1458. A l'inventari de béns de la reina Maria, esposa d'Alfons el Magnànim, hi consta : Item un retaule de tres posts ques tanquen ab frontizes en lo qual son figurats los Set Goigs, segons en Libre de Scrivá de ració es pus larch contengut" 27.

En el nostre corpus hi ha un total de quaranta - tres obres que inclouen el tema dels Goigs 28. De tota manera, però, no sempre es tracta de conjunts dedicats únicament als Goigs marians sinó que aquest tema pot ser que sigui el de la predel·la, com en el retaule de fusta que s'havia construït per a la catedral de Palma de Mallorca, com en el que va pintar Jaume Ferrer per a la Paeria de Lleida i, probablement, com el del monestir de Salas (avui al museu d'Osca). Aquesta circumstancia se sol donar perquè el cos del retaule està dedicat a un sant : sant Nicolau en el retaule de l'església de Cameles, sant Pere en el retaule de l'església de Cubells (M.N.A.C., núm. in. 35677), sant Miquel i sant Jordi en el retaule de la Paeria de Lleida, l'arcàngel Gabriel en el retaule de la catedral de Barcelona, etc.. En aquesta darrera obra es produeix un fet curiós : la Dormició figura a la predel·la com un dels goigs, però, al cos del retaule, sense formar cicle amb ella, hi ha l'escena de l'Anunciació de la mort, ja que se suposa que és un dels fets en què intervé l'arcàngel Gabriel a qui està dedicat el retaule.

També s'esdevé el cas de conjunts compartits "a parts iguals" entre la

26 MADURELL 1952 pag. 307

27 CERVERO 1963 pag. 152

28 Lògicament, només hem tingut en compte les obres que ens han arribat senceres i o bé aques que amb un mínim de seguretat sabem a quins temes iconogràfics presentaven. Degut a aquest nombre tan elevat i a fi de no carregar el text amb la seva enumeració, remetem a index a obres que hi ha d'haver d'aques estudi. A les obres que inclouen els Goigs estan assenyalades amb un asterisc.

Verge i algun, o alguns, sants. Així ho veiem al retaule procedent d'Alòs de Balaguer, avui a l'església de Santa Maria de Balaguer, on les escenes dels Goigs fan *pendent* amb les de sant Pere Màrtir, o al de Vilafranca del Maestrat. En aquest últim, l'espai central és ocupat per una talla de la Verge, a banda i banda de la qual hi ha dues taules de grans dimensions on s'han pintat santa Magdalena i sant Onofre, en una, i sant Abdó i sant Seuén, en l'altra. Damunt d'aquestes, en uns plafons molt més reduïts, hi ha vuit Goigs i a la predella, un passatge de la vida de cada un dels quatre sants esmentats. Finalment, la taula de l'àtic figura el Calvari i la del centre del bancal la imatge de la Pietat de Crist. Un programa, doncs, en què s'han fet uns ajustats equilibris per dotar a cada personatge del seu lloc corresponent.

En el camp de la literatura, la majoria de Goigs que coneixem, anteriors al segle XVI, dediquen l'última col·la a l'Assumpció. Així és en l'himne en llatí, *Gaude, virgo mater Christi*, a la composició que té per *incipit* "Ací comencen los . vij . goy de la Verge Maria ..." o als tradicionalment atribuïts a Vicent Ferrer <sup>29</sup>. Però en algun cas també al·ludeixen a la Coronació, com en els de Gui Folqueys o els del *Llibre vermell de Montserrat*, o bé es canta el lloc privilegiat que ocupa en el paradís, tal com fa una composició d'aquest tipus publicada en el *Cançoner dels Masdovelles* :

"Lo seten guoig, que sobra . ls avansats,

Après de Deu en Paradis estas,

E lo teu fruyt as vist, veus e veuras.

<sup>29</sup> SERRA BALDÓ 1936 pàg. 368-369 370 374-375 respectivament

Per que . ls del mon son de mort deslliurats," 30.

A les obres d'art que ens han arribat hi ha dinou casos en què s'ha representat la Dormició, vuit en què hi ha la Coronació i set en què s'han inclòs totes dues. És evident, doncs, que tot i que els Goigs lloïn l'Assumpció, el que realment es figura és la clàssica escena bizantina, el moment en què la verge lliura l'ànima a Jesucrist <sup>31</sup>. D'altra banda, segons indiquen les xifres, la Coronació també tenia força èxit, però el que és més curiós és que són moltes les vegades que es representen totes dues, com si la darrera cobla del poema de Gui Folqueis es desdoblés <sup>32</sup>. Això sembla respondre a un interès per mostrar la Verge situada a la glòria, lloc des del qual exerceix el paper de mitjancera que li atorguen totes les pregaries. Altrament, potser es pot relacionar amb l'aparició dels anomenats "Goigs celestials", un tipus de composició laudatòria que ja no

30 *Cancione dels Masdovells*, 938, pàg. 257-258.

31 Entre les obres no conservades però que en tenim referència documental hi ha un retaule que va ser fet per la hermita de Nostra Senyora de l'edat de Castella de Pinna, la descripció de la qual apareix l'any 1677 quan va ser subhasta i el que contenia les escenes següents: Ascensió, Resurrecció, Anunciació, Adoració dels Reis, Naixement de Crist, Virgínia de l'Esperit Sant, Enterrament de Nostra Senyora. SANCHEZ GOZALBO, 1949, pàg. 88-93, cosa que ens fa suposar que es devia tractar de la Dormició.

32 Segons els contractes conservats, la Coronació també s'havia de representar en un retaule que Luis Borrassa havia de pintar per la església del monestir de Vilarranca de Pereres. MADURELL, 1950, pàg. 55-58, tenim que jaume miquel havia de fer per la capella lateral de l'església parroquial de Sant Pere de Vilamarçà. UGGAR, 1880, pàg. 97. Pel que fa a la presència de la Dormició i la Coronació tenim dues notícies. D'una banda, Duran i Sanpere i d'altre que va veure un retaule de pedra a l'església de Sant Salvador de Balaguer en que figurava l'Anunciació, la Nativitat, la Presentació, la Fugada a Egipte, la Dormició i la Coronació. DURAN i SANPERE, 1932, pàg. 19. De l'altra, la catedral de València tenia un retaule de ploma d'altar major fet per Pere Berres i Guàrdia que el va fer a Gràcia. Aquesta obra va desaparèixer en un incendi l'any 1469 però de seguida se'n va encarregar una de nova que va ser feta l'any 1482. Una descripció del segle XV i una taula pintada ens indiquen que en el centre hi havia una imatge de la Mare de Déu amb el Nen a sota de la qual hi havia la Dormició i la Coronació mentre que en els dos carrers laterals es distribuïen els altres sis goigs. SANCHIS SIVERA, 1909, pàg. 62-75. ROMA, 1984, pàg. 34-36.

es basa en la vida de la Verge, sinó que can'ta les qualitats i virtuts de la Mare de Déu entronitzada en el cel :

"Ceptre real i corona  
portau amb perfectió.  
Verge Mare, una sola  
en lo Puig de Motlleó" 33.

Ja hem dit que el nombre del goigs pot variar molt, però que el més freqüent és el de set. A les arts visuals també es manté aquesta tendència : de les quaranta - tres obres que hem assenyalat que contenen aquest tema, vint - i - una presenten set episodis. Les vint - i - dues restants en tenen un màxim de vuit, com, per exemple, els retaules valencians d'Albentosa, que en tenia set, més la Dormició, i el de Sarrion (València, Museu de Sant Pius), que en té sis, més la Dormició i la Coronació, i un mínim de quatre, és el cas del retaule de l'església de Santa Maria d'Ivorra (Solsona, Museu).

Una qüestió que val la pena ressaltar és el fet que força vegades el goig de la Dormició o de la Coronació ocupa un lloc destacat dins del conjunt de l'obra. Per cinc vegades la Dormició és la taula de l'àtic o, almenys, la que se situa damunt de la taula central (retaule de la col. Muñoz de Barcelona, retaule del museu de Kansas, etc.), i dues vegades ho és la Coronació (retaule de Sarrion, al museu de València, i retaule de l'església de Sant Jaume de Perpinyà) 34. Fins i tot, en el retaule procedent del

33 Aquesta és la cobrinta de les anomenades Copes a la Verge de Motlleó que responen a aquesta nova tipologia. Vegeu el text se'n cerca AMADES COLOMNES 1939 pàg. 6. Sobre el pas dels goigs terrenals als goigs celestials vegeu SERRA BARDÓ 1936 pàg. 376-377 COMAS 1961 pàg. 29-22.

34 En el contracte que Jaume Huguet va signar per pintar un retaule a l'església de Sant Pere de

santuari de la Mare de Déu de la Bovera (M.E.V.) la Dormició és la taula central, damunt de la qual s'ha pintat l'episodi de la trobada de la imatge d'aquest santuari.

En la mateixa línia del que acabem de dir, també podem comprovar que a l'església de Sant Just de Barcelona, a la del monestir de Pedralbes d'aquesta mateixa ciutat i a la col·legiata de Manresa la clau de volta de la capçalera és la de la Coronació. Per contra, a l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona aquest goig ocupa la clau de l'última tramada de la nau <sup>35</sup>. Possiblement en altres temples, com són la catedral de Girona o la de Tortosa, inicialment també es devia pensar a dedicar el conjunt de les claus de volta de la nau principal al tema dels Goigs, però la lenta continuació de les obres potser va motivar el canvi de programa. Quan el conjunt dels Goigs marians s'aplicava a les claus de volta no es representava mai la Dormició, ja que constituïa una composició poc adient per a un relleu situat a una gran alçada. En canvi, si bé l'Assumpció podia resultar tècnicament més fàcil i amb majors possibilitats visuals, només es va representar una sola vegada en una clau de volta, la de l'església de Sant Llorenç de Lleida, però sense formar part de cap programa dedicat als Goigs.

El conjunt dels Goigs marians encara el trobem en sis obres més que les assenyalen a part, perquè en aquests casos el tema està integrat

1. També s'especifica que la Coronació havia d'anar a l'atac PUIGGAR, 1980, pàg. 92. Recordem també que en el desaparegut retule de data de la catedral de València, al costat amb la descripció de la Dormició, la Coronació se situaven en el carrer central. SANCHESSIVERA, 1909, pàg. 162-175. Curiosament, en el contracte d'un relleu per a l'església del monestir de carissos de Vilatorrada de Pereades s'indica que a la clau central s'ha de fer l'Anunciació, on hi ha d'haver la imatge d'una dona donant, i a les laterals hi ha d'haver els altres sis goigs. L'últim dels quals és "com jesus crist corona la verge Maria". MADURELL, 1950, pàg. 55-58.

<sup>35</sup> L'església de Pi va sofrir un incendi l'any 1936. Les claus actuals són reproducció de les originals, i sabem fins a quin punt són fàcils. Això també permet de dubtar de l'ordre que avui presentem.

dintre d'un programa iconogràfic més ampli : els Goigs de la Verge i la Passió de Crist. D'acord amb la cronologia, esmentem primer dues obres de procediment tècnic molt diferent, però amb una iconografia molt propera. Es tracta del retaule d'alabastre de l'església de Cornellà del Conflent, obrat per Jaume Cascalls, i de les pintures murals del monestir de Pedralbes de Barcelona, fetes un any més tard pel seu sogre, el pintor Ferrer Bassa. El contracte d'obres indica clarament que el pintor "fassa los vij . goys de madona santa Maria" i, d'altra banda, les "vij . ystories de la passió de Jhesucrist" que enumera tot seguit <sup>36</sup>. En el seu estudi, Mn. Trens ja va indicar que no es tractava d'un paral·lelisme entre els Set Goigs i els Set Dolors, sinó que el segon tema, simplement el constitueixen set episodis de la Passió de Crist <sup>37</sup>. D'altra banda, és ben conegut el detall que el pintor va afegir l'escena de la Verge entronitzada en mig dels Goigs tercer i quart, just a sota de la Crucifixió i al pany de paret de major visualitat.

En el retaule de Cornellà les escenes de la Passió probablement eren les mateixes <sup>38</sup> però la Resurrecció, que a Barcelona forma part dels Goigs, aquí és al registre superior, és a dir, amb els episodis de la Passió. Una altra diferència és que hi ha la Presentació en colaptes de l'Anunciació. Finalment, el canvi de registre de la Resurrecció permet que, a més de la Coronació, també s'hi figuri la Dormició. Com en molts dels retaules de pedra l'espai central és ocupat per una imatge exempta, en aquest cas de la Verge i el Nen, motiu que fa *pendent* amb l'anomenada *Maestà* de

---

<sup>36</sup> TRENS 1936 pàg. 172

<sup>37</sup> TRENS 1936 pàg. 36

<sup>38</sup> Des de la fi del segle XIX hi falten dues taules del registre superior. Són la segona i la sisena que a l'obra de Pedralbes corresponen a les escenes dels impropis de la Passió de Crist mort (DURLAT 1956 pàg. 278)

### Pedralbes.

Amb aquesta comparació només pretene'n fer notar la varietat de fórmules iconogràfiques que s'utilitzava, probablement explicables per les devocions dels comitents, la perícia dels artistes o l'espai de què es disposava. Així mateix, el petit políptic de la Pierpont Morgan Library de Nova York, una obra d'origen desconegut que la crítica considera d'algun seguidor de Ferrer Bassa (Arnau Bassa, Ramon Destorrents ?), presenta un registre superior amb vuit escenes dels Goigs, l'última de les quals, després de la Dormició, figura la Davallada als llimbs, i un segon registre dedicat a la Passió que acaba amb el Judici Final. Continua amb el mateix tema el retaule de Rubió, amb la particularitat que situa les sis escenes de la Passió a la predella i els Goigs en el cos, però destaca el setè, la Coronació, a la taula central. Finalment, dos retaules, potser ja de començament del segle XV, el de la capella del castell de Solivella (catedral de Tarragona) i el de l'església de Sant Martí Sarroca, ambdós presidits per la Mare de Déu, representen set goigs i cinc moments de la Passió.

És evident, doncs, que estem davant d'uns programes de contraposició de Goigs i Passió, que, d'altra banda, admeten moltes variants, probablement justificades per les diverses devocions de l'època, però que d'una manera més general remetent a la idea de la redempció de la humanitat duta a terme per Crist amb la participació de la seva Mare.

#### 4.4. El cicle assumpcionista integrat dins d'un programa de salvació.

De vegades els programes iconogràfics dels retaules no es limiten a aquesta contraposició dels Golgs de la Verge i la Passió de Crist, sinó que tenen un abast molt més ampli. La creació del món i la caiguda d'Adam i Eva són el punt de partida per representar tot una sèrie de passatges de l'Antic i del Nou Testament que remetent a la idea de la promesa de salvació feta per Déu als primers pares. De fet, es tracta de noves versions dels primitius programes de l'art cristià, adaptades a la doctrina de l'època i en què la figura de la Mare de Déu sol tenir un paper destacat. En aquest sentit, podem dir que som davant de la versió gòtica dels programes que presenten els capitells dels claustres de la catedral de Girona i del monestir de Sant Cugat del Vallès, on, com hem vist, les escenes marianes són usades en funció de la relació Eva - Maria. No és estrany, doncs, que, de vegades, en aquests conjunts figuri alguna, o algunes, escenes assumpcionistas.

L'anomenat retaule del Sant Esperit de la col·legiata de Manresa presenta un programa que, en principi, sembla que correspon a aquesta idea, però com que creiem que, a més, incideix en un altre tema que veurem en el apartat següent deixem el comentari per a més endavant.

El retaule que, segons atribució estilística, Ramon de Mur va pintar per a l'església del poble de Guimerà presentava una gran quantitat d'escenes tant de l'Antic com del Nou Testament. Malauradament aquesta obra ens ha arribat desmuntada i mancada d'algunes taules, però les que es conserven indiquen que es tractava d'un retaule d'enormes dimensions. D'acord amb la hipotètica estructura que proposen J. Gudiol i S. Alcolea, constaria de dos cossos laterals de deu escenes cada un, les d'un costat

dedicades a l'Antic Testament i les de l'altre al Nou. Una de les taules conservades representa el Judici Final i, pel fet de ser de dimensions força més grans que les altres, ha permès de suposar que ocuparia l'espai central. D'altra banda, n'hi ha vuit de dimensions molt més reduïdes, dedicades a algun passatge de la Passió, la Resurrecció i l'Ascensió, que es creu que són peces de la predella <sup>39</sup>. Entre les escenes que hem considerat del Nou Testament hi ha les tres del cicle assumpcionista: l'Anunciació de la mort, la Dormició i l'Assumpció, en la modalitat del Lliurament del cingol. Aquest nombre relativament elevat de representacions del cicle fa veure la importància que es devia donar a la figura de la Verge i, fins i tot, pensar en la possibilitat que alguna altra taula col·locada en el carrer central li fos dedicada.

Esbrinar el context precís en què estaven immerses aquestes escenes assumpcionistas del retaule de Guimerà és una tasca que supera els límits del present estudi, però no podem deixar d'assenyalar que la juxtaposició del tema del Judici Final i de la Mort i Coronació de la Verge ja s'havia fet en les portades d'algunes catedrals franceses, com la de Laon, Lausana o Reims <sup>40</sup>.

Si bé la relació entre l'Antic i el Nou Testament data dels primers segles del cristianisme, és a partir del segle XIII quan comencen a circular uns manuscrits il·lustrats en què cada escena de la vida de Crist es posa en relació amb dos o tres fets de l'Antic Testament. Són les anomenades *Bíblia moralitzada*, *Bíblia pauperum* i, ja del segle XIV, l'*Speculum humanae salvationis*. Certament aquests textos i les il·lustracions

<sup>39</sup> Vegeu el croquis elaborat pels esmentats autors a GUDIOL, ALCOLEA 1980, pàg. 106.

<sup>40</sup> Per a Laon i Reims vegeu SAUERLANDER 1970, pàg. 106, 107 i 156 respectivament. Per a la de Lausana vegeu l'estudi que li dedica VERDIER 1980, pàg. 167-171, en el qual l'autor planteja la possibilitat que el complex programa estigués inspirat en les dues últimes nombrades a Amadeu de Lausana.

corresponents varen fer sentir la seva influència en les arts <sup>41</sup>. En són una mostra els relleus que ornaven el mur de tancament del cor de la catedral de València, avui muntats com un retaule a la capella del Sant Calze de la mateixa catedral. Són un total de dotze escenes disposades en dos registres. A l'inferior hi ha : la Crucifixió, Crist quan davalla als llimbs, la Resurrecció, l'Ascensió, la Pentecosta i la Coronació. Les altres sis del registre superior són passatges de l'Antic Testament que són considerades figures o tipus de les anteriors : Moisès mostrant la serp de bronze en el desert, Samsó destruint les portes de Gaza, Jonàs llançat a la platja per la balena, Elies endut per un carro de foc, Moisès amb les taules de la llei i Salomó i la reina de Saba entronitzats [Fig. 194, 195].

Al llarg de l'edat mitjana Salomó i la Reina de Saba són considerats els tipus veterotestamentaris de l'Espòs i l'Esposa, per això sovint els trobem en els portals de les esglésies franceses dedicats a la Coronació : Saint - Nicolas i la catedral d'Amiens, la catedral de Reims, etc. <sup>42</sup>. També la parella David i Betsabé han estat associats a aquesta tipologia. Ph. Verdier, creu que tot i que aquestes relacions ja es devien establir durant el segle XIII, en realitat no es sistematitzen fins que no apareixen els textos que glossen la Bíblia que hem esmentat més amunt <sup>43</sup>. Segons J.A. Oñate els relleus valencians varen ser suggerits a l'artista pel capítol de la seu, però l'autor no dona més detalls sobre aquesta qüestió <sup>44</sup>. Caldrien noves investigacions, tant estilístiques com documentals, sobre aquesta obra per tal de conèixer els motius que varen dur a adoptar aquesta iconografia. Ara com ara, dins l'àmbit medieval català no coneixem cap

<sup>41</sup> MALE 1908 pàg 240-253

<sup>42</sup> Vegeu GAUERLANDER 972 pàg 10

<sup>43</sup> VERDIER 1980 pàg 98-102

<sup>44</sup> OÑATE 1978 pàg 22

altra obra amb un programa similar.

#### 4.4..1. LA CORONACIÓ EN CONTEXT FUNERARI.

Anteriorment ens hem referit al sermó per a la festa de l'Assumpció en què sant Vicent Ferrer glossa una cita de l'Eclesiàstic - "*Hereditas illius in plenitudine sanctorum*" -. En el comentari, explica com la Verge, excepcionalment, va ser pujada en cos i ànima al paradís abans del dia del judici i proposa la imatge de la seva entronització com a model de l'entrada al cel d'una ànima santa : "que així es fa honor a una ànima santa, que quan entre en paradís, tots los sants li fan honor, e Jesuchrist de la sua mà la corone " <sup>45</sup>. La cita és prou eloqüent per demostrar que la Coronació és una escena adient per a un context funerari. Tot i això, però, en el nostre recull només l'hem trobada en una sola sepultura : el monument funerari de Berenguer de Pau i Francesc Alló del claustre de la catedral de Girona [Fig. 164]. Es tracta d'una sepultura practicada en el mur, segons P. Freixas, en la segona meitat del segle XIV. Damunt de l'ossera hi ha un relleu on es figura la típica escena dels dos àngels que puguen l'ànima del difunt dins d'un llenç i, en un registre superior dues figures, avui molt malmeses, en componien la Coronació.

És possible que aquesta escena mariana aparegui en altres sepultures del nostre país, però la manca de reculls sistemàtics en fa difícil la localització. De fet, és un tema que a partir del segle XIII i, especialment, en el XIV el trobem arreu tant en els mateixos sarcòfags, com ara el tan conegut de la infanta doña Berenguela (+1279) al monestir de Las Huelgas

---

<sup>45</sup> VICENT FERRER 1975 pag 121

de Burgos <sup>46</sup> com en monuments funeraris. Així és esculpida en el gablet que corona l'arcosoli de l'enterrament del bisbe de Burgos Lope de Fontecha, a la fi del segle XIV, i pintada en el mur de fons de l'arcosoli d'una sepultura de Tournus (c. 1300), de Sainte - Croix - en - Jarez (1327) i de l'abat Gallo a Sant'Andrea de Vercelli <sup>47</sup>. D'altra banda, és un tema característic de les sepultures d'alguns papes i cardenals avinyonesos. F. Baron que ha estudiat aquesta qüestió, afirma que la Coronació en representacions funeràries és molt poc freqüent a Itàlia i, en canvi, ho és força a França. Entre altres, cita la tomba del papa Urbà V (+1370), a Sant Victor de Marsella, on, com a la sepultura del claustre de Girona, l'ànima del difunt era transportada per uns àngels als peus de Crist i la seva Mare. L'autora interpreta que, en aquests casos, la Coronació s'utilitza d'imatge per al·ludir al paradís <sup>48</sup>.

Si bé no coneixem cap altra sepultura amb aquesta temàtica, sí que podem parlar d'un lloc on és possible que la Coronació formi part d'un programa amb objectius funeraris. Es tracta de l'aula capítular de la catedral de València, més modernament coneguda com a capella del sant Calze pel fet que aquí es conservava aquesta relíquia. Les vuit claus de volta que encerclen la clau central, la de la Coronació [Fig. 196], sembla que representen els apòstols i les quatre de les voltes dels extrems, els quatre evangelistes. Potser també formen part del conjunt els relleus de les vuit mènsules grosses que aguanten les cadenes de la volta estrellada i

<sup>46</sup> DURAN, SANPERE I NAUD de L'ASAFI - 1956, pàg. 75

<sup>47</sup> GOMEZ 1988, pàg. 67-69, òm. 32; DESCHAMPS, THBOUJ 1963, pàg. 138-80; Duecento e, Trecento 1986, pàg. 57, fig. 70; Ph. Verdier en cita alguns exemples a la pàg. 12, n.º 7

<sup>48</sup> BARON 1979, pàg. 184

els de les altres quatre mènsules de les voltes dels angles, on hi ha esculpits àngels - alguns dels quals són músics - , animals - entre ells, àligues - , figures humanes i decoració fitomòrfica. Sanchís Sivera diu que aquest edifici va ser construït pel bisbe Vidal de Blanes, amb la finalitat que servís de càtedra de teologia i d'enterrament de prelats i canonges. De la primera funció, no en tenim notícies certes, però, en canvi, en alguns documents consta que s'hi predicaven sermons en vigílies de festes assenyalades i que s'hi varen celebrar sessions de Corts. Pel que fa a la funció funerària, sempre segons l'esmentat historiador, s'hi va enterrar el bisbe constructor i tots els canonges fins a l'any 1563 <sup>49</sup>.

Aquestes dades, doncs, permeten de suposar que en la disposició inicial s'havia de tenir en compte aquesta funció de panteo per la qual es construïa l'edifici, en aquells moments separat de la fàbrica del temple. Per això i pel que hem vist a Girona - a més cal tenir present que el bisbe Vidal de Blanes era de Girona - pensem que aquesta decoració escultòrica del sostre s'havia programat d'acord amb la funció funerària de la dependència.

Altrament, la presència dels apòstols encaixa en la iconografia funerària, ja que des de temps antics es figuren en els sarcòfags. F. Baron cita una sèrie d'exemples de tombes franceses de la primera meitat del segle XIV, on aquest tema reapareix. La presència d'aquests personatges probablement respon a la idea de judici ja que les Escriptures diuen que els apòstols seuran en dotze troncs per jutjar les dotze tribus d'Israel (Mt. 19, 28). Així mateix, l'autora recorda que la relació entre l'apostolat i les escenes assumpcionistes rematades per la Coronació ja s'havia establert en els portals de les catedrals franceses dedicats al Judici Final i a la

---

<sup>49</sup> SANCHÍS SIVERA 1909 pàg. 243-248

**Mare de Déu. Però, a més, en comprovar que la juxtaposició de la figura de la Verge, i, especialment de l'escena de la Coronació, i del col·legi apostòlic és gairebé constant en les sepultures avinyoneses dels segles XIV i XV, pensa en la possibilitat d'un significat més específic. En aquest sentit, els apòstols no respondrien tant a la idea de judici, sinó a la de columnes de l'Església, una interpretació que la trobem en diversos pensadors medievals, per exemple en l'abat Suger de Saint - Denis <sup>50</sup>. Així s'han d'entendre les estàtues situades en els pilars que aguanten la volta de la Sainte - Chapelle de París. En el cas d'Avinyó, s'hauria pogut arribar a establir un paral·lelisme entre els apòstols i els membres de la Cúria, considerats igualment els suports de l'Església <sup>51</sup>.**

**Pel que fa a la imatge de la Coronació, el canonge J.A. Oñate afirma que es tracta del segell del bisbe Vidal de Blanes que, a més, tenia reproduït l'escut, creus negres sobre fons roig, en la pintura que recobria les panes de la volta <sup>52</sup>. Encara que aquesta dada no l'hem poguda comprovar, és molt possible que sigui certa ja que les imatges marianes eren freqüents en els segells de monestirs, bisbes, capitols, etc. <sup>53</sup>. Això, però, no exclou que aquesta clau de la Coronació no pugui ser considerada un element més del programa escultòric d'aquest sostre.**

<sup>50</sup> Així ho indica en descriure les dotze columnes de la nau de l'església de l'abatia de Saint - Denis PANCOSKY (1979) pàg. 104.

<sup>51</sup> BARON (1979) pàg. 83-85.

<sup>52</sup> OÑATE (1981) pàg. 6-7.

<sup>53</sup> El tipus més freqüent a la península ibèrica és el de la Verge amb Jesús a la cuna, però també hi ha que representen l'Anunciació, la Nativitat, l'Epifania, l'Assumpció, la Coronació, etc. Així el segell capitular de la seu de Girona de l'any 1319 figurava la Verge asseguda amb el Nen a la cuna amb una flor de lis a la mà dreta. Aquesta tipologia també vam trobar en altres segells catalans dels segles XIV - XV (vegeu Poblet, Tortosa, Barcelona, Palma de Mallorca, València, etc.). En un segell capitular de Santa Maria de Catalunya, de 1301, s'hi representava l'Assumpció, la Coronació apareix en el segell del prior de Santa Cruz de Tujuela (1303) i de Juan Bisbe de Burgos (1352) (FUENTES 1922 pàg. 498-499, 1923 pàg. 174-185, 337-339).

D'aquesta manera, la clau central potser no solament cal veure-la com un referent al paradís que havien d'aconseguir els difunts, sinó que a partir de la idea d'apòstols - suports pugui ser també una imatge de l'Església, una interpretació que ja tenia una llarga tradició.

Volem insistir que això que acabem d'exposar té un caràcter del tot hipotètic i que caldria aprofundir molt més en l'estudi de l'aula capitular de la catedral valenciana per poder confirmar si aquests plantejaments són encertats. De fet, el primer problema que s'evidencia és el de la cronologia, ja que si l'obra valenciana va ser feta durant el govern del bisbe Vidal de Blanes (1356 - 1369) seria anterior a les restes de sepultures d'Avinyó que presenten aquesta iconografia. De les obres que F. Baron ha pogut refer, la més antiga és el sepulcre del cardenal Philippe Cabasole, mort el 1372, quan el seu sepulcre de la cartoixa de Bonpas ben segur que no era acabat, ja que l'executor testamentari rep l'ordre de fer-se'n càrrec <sup>54</sup>. Però, en tot cas, no sabem en quina data s'havia programat l'obra ni tampoc no tenim cap seguretat que fos la primera a presentar aquesta iconografia.

---

<sup>54</sup> BARON 1979 pàg. 177

#### 4.5. L'apoteosi de Maria - Eglésia.

En el segon capítol hem comentat com l'escena de la Coronació sovint substitueix la imatge de la *Sedes Sapientiae* més pròpia del romànic i s'erigeix així en la nova composició mariana de caràcter majestàtic que presideix timpans, retaules, murals d'absis, etc. És per això que Fh. Verdier la qualifica d'última teofania de l'art cristià<sup>55</sup>. Després, en el capítol següent, l'hem considerada integrada dins el cicle assumpcionista, del qual constitueix la culminació, tot i que no sigui un episodi explícitament narrat en els textos apòcrifs. Raons litúrgiques, compositives i el mateix caràcter sintètic que presenta la feien més adequada que no pas l'Assumpció, d'altra banda, "confosa" amb l'assumpció de l'ànima o Dormició.

Aquesta ambivalència, escena sintètica i narrativa alhora, la fa apta per presidir alguns programes iconogràfics que van més enllà de la simple al·lusió a la vida de la Verge, en paral·lelisme a la d'un altre sant o santa, o en relació a la seva divina maternitat. És el que acabem de veure en aquest apartat dedicat a la iconografia funerària i que ara comprovarem en algunes altres obres.

Una de les Coronacions de la capçalera mariana de la catedral de Girona és la del baldaquí de l'altar major [Fig. 161]. En la descripció que n'hem fet anteriorment ja hem indicat que aquesta representació del centre és envoltada de diversos registres on es figuren sants, àngels i fidels. A més, en un dels costats llargs, els registres s'interrompen per representar, al pas d'una porta oberta, sant Pere que dona la benvinguda a l'ardiaca de la catedral, Arnau Soler, pagador de l'obra. El fet que aquest

---

<sup>55</sup> VERDIER 1980 pag. 9

moble cobriceli l'altar major ens dona entenent que el que s'ha pretès figurar és una visió de la glòria presidida per Crist i la Mare de Déu, patrona de la seu. La figuració de l'ardiaca, a part de ser un sistema de recordar a la posteritat la seva generositat envers la seu, no fa més que reforçar la idea que aquesta glòria és la que obtindran totes les ànimes dels justos.

Encara que amb molts anys de diferència, en el retaule procedent de l'església del poble d'Escalare, avui al museu de Dallas [Fig. 130], s'hi ha organitzat un programa en una línia molt semblant. Els titulars són la Mare de Déu i l'arcàngel Miquel, que es reparteixen el cos del retaule de la manera següent: el carrer esquerre conté l'Anunciació i la Nativitat, el dret una escena de la Psicòstasi i una altra de l'arcàngel vençant el diable. L'espai central és ocupat per una escultura de la Verge amb el Nen i, al damunt, hi ha una taula amb la Dormició. Sobremuntant aquests tres carrers hi ha tres taules que constitueixen una sola escena: al centre, la Coronació trinitària i als costats, uns grups d'ànimes que s'acosten a les portes del paradís, representades per unes torres de muralla, els uns acompanyats per sant Pere i els altres per sant Miquel. D'aquesta manera a les taules cimeres s'aconsegueix reunir tots dos titulars en una mateixa escena que, com al baldaquí de Girona, és presidida per la Coronació de Maria, exemple d'anima justa per a tots els fidels.

S'ha dit que els amplis programes escultòrics de les portades de les catedrals gòtiques franceses substitueixen les decoracions pictòriques dels absis dels edificis romànics. A l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona, si bé la decoració escultòrica de la façana, d'acord amb les característiques del gòtic català, és força simple, en canvi la gran rosassa

que s'obre a la part superior d'arc, un ric exemple de l'anomenada "última teofania". Aquesta glòria circular on la Coronació [Fig. 141] presideix els cercles ocupats pels evangeïstes, apòstols, sants, màrtirs, bisbes, àngels músics, etc., és una ampliació de la que més d'un segle abans s'havia representat en el baldaquí de Girona.

Aquest paper destacat de l'escena de la Coronació també es posa de manifest en el contracte subscrit pels germans Jaume i Pere Serra per a la pintura del retaule de la capella de Tots els Sants de l'església de Santa Maria de Manresa, una obra que no ha arribat als nostres dies. En el document s'especifica que el cos del retaule ha de constar de sis peces: quatre en els laterals, amb les històries dels àngels, profetes, apòstols, verges, màrtirs i sants i dues en el centre, la superior amb la Passió de Crist i la inferior amb la "Coronació de la Verge Madona Santa Maria" <sup>56</sup>. Una vegada més, doncs, la Coronació es deslliga del cicle assumpcionista i es posa com a imatge de la glòria de què frueixen tots els personatges representats en els carrers laterals.

El sentit teofànic de la Coronació també admet una interpretació eclesiològica que fins ara, en el nostre corpus, hem vist que es posa de manifest en el frontal de Lluçà i en els relleus del sostre de l'aula capitular de la catedral de València. Ara, tenint en compte el que hem dit sobre la iconografia d'aquesta darrera obra, volem aprofundir en l'estudi de la cadira episcopal del cor de la catedral de Barcelona a fi de demostrar com les relacions entre els diferents temes que l'ornen són les que configuren el sentit que probablement s'havia volgut donar a aquesta obra.

<sup>56</sup> El document és datat a Barcelona el 4 de març de 1363 (MADURELL 1950, pàg. 19-23).

La cadira episcopal ocupa el segon lloc del costat de l'epístola dins del conjunt del cadirat alt del cor de la catedral de Barcelona. Aquesta situació i el fet que el seu estil pugui ser qualificat de gòtic internacional, igual que el de la resta del cadirat, va fer pensar als historiadors que el seu autor era Pere çà Anglada, el mestre director de l'obra del cor. Les investigacions, però, que en els últims anys ha dut a terme R. Terés, han definit l'activitat i l'estil d'aquest mestre amb molta més precisió i han perfilat millor les personalitats d'altres col·laboradors en aquesta obra de la catedral, fins al punt de poder demostrar que la cadira del bisbe pertany a un autor diferent <sup>57</sup>.

Sobre l'elaboració d'aquesta cadira episcopal, la documentació no en fa cap esment. La presència de l'escut de Pere de Planella, bisbe que regí la seu barcelonina de 1371 a 1385, en dos llocs del dosser que la cobricela <sup>58</sup> ha permès de suposar que aquest prelat en fou el promotor. R. Terés, però, pensa que probablement l'obra no es dugué a terme fins uns anys més tard, quan ja existia el projecte de la construcció del nou cor, que s'inicià l'any 1390 amb la construcció del mur de tancament <sup>59</sup>. Com veurem, aquesta cronologia sembla concordar amb la nostra proposta d'interpretació del programa iconogràfic que conté.

Els dossers del cadirat foren iniciats, segons la documentació, a la fi del segle XIV i continuats a partir de 1456, en època del mestre Macià

<sup>57</sup> TERÉS 1987; TERÉS 1983; TERÉS 1983-1985; TERÉS 1988.

<sup>58</sup> Concretament al gòbiec de la cara frontal a la clau del mig de la volta reevada de l'interior en els carcanyols de la volta de la Coronació (TERÉS 1988, pàg. 34, fig. 3 i 4).

<sup>59</sup> L'autora es basa en el fet que la major part de les escultures exemptes i dels relieus de la cadira estan orientats cap a l'altre major cosa que fa pensar que quan es va fer ja se sabia on aniria ubicada (TERÉS 1988, pàg. 33). D'altra banda, aquesta cronologia tardana, si a dir el 1390 no presenta cap problema per a la hipòtesi sobre la identitat del mestre que la talà, Pere de Sant Joan. Aquest escultor és documentat per primera vegada l'any 1396 treballant a la catedral de la Ciutat de Mallorca i més tard a Girona i a la Seu d'Urgel. l'any 1410 signà el contracte de l'obra de nou cor gòtic (ibid., pàg. 43-47).

Bonafè <sup>60</sup>. Tanmateix, l'estil unitari que presenten, característic de les formes hispano-flamenques de la segona meitat del segle XV, fa que R. Terés pensi que són tots d'aquesta època més tardana. En canvi, el treball de les claraboes i pinacles que decoren el dosser de la cadira episcopal es diferencia de tot el conjunt, de manera que és probable que pertanyi al mateix moment en què fou feta la cadira. D'aquests pinacles, nou acaben amb una escultura exempta, que, segons l'esmentada autora, són figures dels apòstols. Per completar el nombre de dotze cal sumar-li les tres que coronen els vèrtexs superiors de cada un dels gabiets de la part inferior, però la identificació de totes aquestes figures és força problemàtica. En primer lloc, perquè la majoria estan situades a una gran alçada, cosa que impedeix tenir-ne una bona visualitat. Després, perquè alguna d'elles ha desaparegut i d'altres semblen pertànyer a un estil molt posterior. En relació a aquest últim aspecte, hem d'afegir que els dos extrems inferiors del gabet de la cara central són flanquejats per les escultures, clarament renaixentistes, de sant Joan Baptista i sant Joan Evangelista <sup>61</sup>.

Dels nou apòstols dels pinacles, actualment en falta un. R. Terés, mitjançant l'anàlisi estilística, ha pogut comprovar que una talla de sant Pere que es conserva a la col·lecció Gudiol és la peça desapareguda <sup>62</sup>. En fotografies preses pels voltants de l'any 1930 ja no s'hi veu, però, en canvi, en una de 1905 se'l distingeix clarament amb els seus atributs

<sup>60</sup> Miquel Bonafè s encarregà de construir el cadira baix Capla l'any 1484 i els dosserets encara no eren acabats ja que el capítol decidí que continués aquesta labor el mestre alemany Miquel Lochner (TERÉS 1987 pàg. 23-24 i d. 1986 pàg. 71).

<sup>61</sup> També la decoració que hi ha sota la misericòrdia que representa la Verge amb el Nen. Una altra figureta és d'estil renaixentista. M'om sap que amb motiu de la reunió del Capítol de l'orde del Toisó d'Or convocat per l'emperador Carles V a la ciutat de Barcelona, es van dur a terme algunes reformes en el cor, com per exemple la pintura dels escuts de les personalitats assistents en aquest capítol en els respalders de cadira. Potser aquestes reformes també afectaren a cadira de bisbe (TERÉS 1988 pàg. 34-35).

<sup>62</sup> TERÉS 1988 pàg. 36-37 fig. 7.

característics, les claus a la mà esquerra i un llibre a la dreta <sup>63</sup>.

L'altre apòstol que hem pogut identificar és sant Joan. És el que està situat damunt del vèrtex superior del gablet central. En un estudi que recentment se li ha dedicat és catalogat de "sant màrtir" <sup>64</sup>. Pensem que la confusió és deguda a l'atribut amb què es presentava i que avui ha perdut. En comptes dels característics perol d'oli bullent o copa de verí, que fa referència als martiris que sofrí, o del llibre o l'àliga que n'acredita la tasca d'evangelista, en aquest cas devia dur una palma. Si el comparem amb la figura de la màrtir santa Eulàlia que flanqueja un dels laterals del respall, podem observar que la forma de la mà que aguanta la palma és la mateixa. No és gaire freqüent que l'apòstol es presenti amb aquest atribut, si no és en escenes del cicle de la mort de la Mare de Déu, però se'n poden trobar alguns casos, d'entre els quals volem destacar l'anomenat "calze del papa Luna", una obra, com veurem relacionable amb aquesta cadira per altres motius <sup>65</sup>.

D'altra banda, aquest apòstol es presenta a la cadira per duplicat. Més amunt ja hem parlat de la presència de sant Joan Baptista, vestit amb les característiques peïls i de sant Joan Evangelista, aquesta vegada amb un filacteri a les mans. Tal com indica L. Réau, l'associació d'aquests dos sants és força freqüent a l'edat mitjana i al Renaixement <sup>66</sup>. Quant a la repetició d'aquest segon, creiem que respon a una lògica: a la part superior hom l'ha de considerar com un membre més del col·legi apos'tòlic,

<sup>63</sup> Són fotografies de l'Arxiu Mas de Barcelona, núm. de dret D - 13235 i 1027 - B respectivament. A la sala de la col·lecció Gudiol han desaparegut les claus.

<sup>64</sup> TERÉS "Figura eximia" 1992, pàg. 264 - 265.

<sup>65</sup> DAMASES 1992, vol. I, pàg. 378.

<sup>66</sup> RÉAU 1957, t. III, vol. II, pàg. 713. Pel que fa a obres catalanes, vegeu-ne exemples a GUDIOL, ALCOLEA 1986, pàg. 86, núm. cat. 221, fig. 409; pàg. 92, núm. cat. 234, fig. 426; LOMPART 1978, t. II, pàg. 157 - 158.

mentre que formant parella amb el seu homònim, és possible que junts al.ludeixin a la presència de l'Església en el món des del moment de l'arribada del Messies. De tota manera cal tenir present que aquestes dues figures de la part inferior del gablet són obres renaixentistes i, per tant, no podem saber si responen al programa iconogràfic original.

El dossier és sostingut per dues grans mènsules de les quals surten sengles volutes amb relleus figurats en el seu interior, tots dos orientats cap a l'altar major. El del costat esquerre representa l'episodi de l'Anunciació. Així, hi veiem la Verge asseguda en un petit tamboret que escolta les paraules de l'àngel agenollat davant seu. Un gerro amb una flor de tija molt llarga s'interposa entre els dos personatges. La voluta de la dreta també emmarca dos personatges : Crist i Maria, que componen l'escena de la Coronació [Fig. 133].

A sota d'aquestes volutes, en els laterals del que és pròpiament el cos de la cadira, hi ha dues figures dempeus. La corresponent a la voluta de la Coronació és una figura femenina, amb una corona de flors al cap i un llibre i una palma a les mans. La de l'altre costat és un bisbe vestit de cerimonial que amb la mà dreta assenyala la pàgina d'un llibre que sosté obert vers l'espectador. A. Duran i Sanpere ja hi va veure representades les figures de dos personatges especialment significatius per a la catedral de Barcelona : santa Eulàlia, des del segle IX erigida en patrona principal, i Oleguer, bisbe d'aquesta seu des de l'any 1115 fins al 1137 i venerat com a sant pocs anys després de la seva mort <sup>67</sup>.

**Malauradament no coneixem altres cadires contemporànies <sup>68</sup> i, per**

<sup>67</sup> DURAN I SANPERE 1952 pàg. 62. R. Terés és de la mateixa opinió (TERÉS 1988 pàg. 35). Sobre santa Eulàlia vegeu FÀBREGA 1958. Pel que fa a sant Oleguer, PUIG 1929 pàg. 159.

<sup>68</sup> La més pròxima que ens ha arribat és la cadira del bisbe del cor de la catedral de Girona encarregada pel bisbe Arnau de Monrodó al mestre Aloy l'any 1351. Conté unes figures exemptes: la Verge amb el Nen, un sant, un bisbe (?) i, en el lateral de la part interior, un relleu de l'Epifania.

tant, resulta difícil d'aventurar cap hipòtesi sobre l'originalitat d'aquesta iconografia, però, en tot cas, sí que ens sembla possible d'acostar-nos al sentit que aquests temes podien tenir en el moment en què foren esculpits a la cadiira de Barcelona.

En parlar de l'aula capitular de la catedral de València ja hem indicat que tant el col·legi dels apòstols com la Coronació són dos temes freqüents a la iconografia funerària i més especialment a les sepultures de la cort d'Avinyó. D'aquestes, un dels models és el de l'enterrament del cardenal Philippe Cabasole (+1372), que presenta l'organització següent: el sarcòfag, adossat en un arcosoli, té el lateral visible decorat amb figures i la cara superior amb la imatge jacent del difunt. Els apòstols se situen en el mur de fons i en els laterals de l'arcòsoli i, finalment, al damunt, aguantada per una llarga motllura, s'hi representa la Coronació de la Verge<sup>69</sup>. Obres com aquesta són les que han induït a F. Baron a pensar que tenint en compte, d'una banda, el valor de suports de l'Església que sovint s'atorga als apòstols i, de l'altra, la interpretació eclesiològica que pot fer-se de l'escena de la Coronació de la Mare de Déu, és possible que aquest tema fos utilitzat pel col·legi cardenalici avinyonès per afirmar la seva autoritat davant la cúria romana<sup>70</sup>.

De fet, alguns autors ja han volgut veure aquesta idea en el mosaic de l'absis de la basílica romana de Santa Maria in Trastevere, probablement fet poc temps després del triomf d'Innocenci II sobre l'antipapa Anaclet<sup>71</sup>.

(FREIXAS 1983 pàg. 115; for. pàg. 156) Pere de Sant Joan l'escultor que R. Terés ha proposat com a hipotètic mestre de la cadiira de Barcelona l'any 1410 signà el contracte per a l'obra de car de la Seu d'Urgell. D'aquest cadiira però només se'n conserven restes i, concretament de la cadiira del bisbe només ens n'ha arribat la misericòrdia (TERÉS 1988 pàg. 144).

<sup>69</sup> BARON 1979 pàg. 173-177.

<sup>70</sup> BARON 1979 pàg. 184-185.

<sup>71</sup> La seva execució ha estat relacionada amb el cisma que també sofrí l'Església en aquest moment. El promotor hauria estat el papa Innocenci II que hagué de marxar de Roma a causa de les intrigues de

Per la seva part, Ph. Verdier afirma que la Coronació de la Verge fou reivindicada com la coronació de l'església legítima per les cúries rivals durant el gran Cisma d'Occident. Com a exemples de cada un dels bàndols cita la miniatura d'un antifonari toscà de la fi del segle XIV, on Crist corona Maria amb la tiara - diadema pontífcia, i els relleus de la mitra de la imatge jacent de la sepultura del cardenal Guillaume II d'Aigrefeuille, gran col.laborador de Climent VII <sup>72</sup>.

Pel que fa a la Verge coronada amb la tiara pontífcia, ja hem vist que ja trobem en obres del tercer quart del segle XIV i de c. 1400 - retaules dels Serra, retaule de Rubió, retaule de Solivella, a la catedral de Tarragona, taula de la col.lecció Hartmann de Barcelona, etc. - És, per tant, un element a tenir en compte quan es tracta de demostrar el simbolisme eclesiològic de l'escena de la Coronació

Aquests dos temes que acabem de veure presents en l'escultura avinyonesa, especialment de l'últim decenni del segle XIV, el col.legi apostòlic i la Coronació de Maria, constitueixen una part del programa iconogràfic de la cadira del bisbe de la catedral de Barcelona. Però aquí, potser a causa de les mateixes característiques físiques del noble que

antipapa Anacleto demana ajuda a re frances. Durant la seva estada a França - també després de seu retorn a Roma - rebé l'ajuda de Bernat de Carava - autentic autor de la solució de la mitra. Aquests contactes de papa reconstructor de Santa Maria in Trastevere amb el gran abat cistercenc no fet per ser que el programa de mosaic potria haver estat inspirat pel mateix Bernat autor des celestres comentaris a *Cantic de s Cantics*. Altres pensen que el mosaic no hauria estat fet en temps d'innocenci - sino del seu successor Eugeni - antic monjo de Carava. En qualsevol cas - la lectura de mosaic seria la mateixa - el front de *Ecclesia romana* - exp. citada per assemblea de pontífexs - sant romans que fianquegen *Espos - Esposa* entronitzats en el centre de absis *THÉOLOGIE* 1984 pag 73 - 202 espec. alment 194 - 202.

<sup>72</sup> VERDIER 1980 pag 161 n. 78 bis fig. 82. Els relleus de la mitra del cardenal consisteixen en dos cercles - en un dels - a causa de mala estat de conservació - només s'hi pot distingir la part inferior de la figura de la Mare de Deu asseguda - en l'altra - s'hi veu clarament Crist assegut en posició frontal - amb la ma aixecada. Aquesta actitud una mica ambigua probablement es a causant que Ph. Verdier la qualifica d'una benedicció de la Verge - en canvi - Baron - d'una coronació (BARON 1998 pag 156 - 57).

decoren, ha calgut organitzar-les de manera diferent. Així, ja s'ha indicat que els apòstols, considerats probablement caps visibles de l'Església, estan situats a la part superior, rematant els pinacles del dosser. Pel que fa a la Coronació, el fet d'estar situada dins la voluta del costat dret li dóna una certa preeminència ja que és la de major visualitat des de l'exterior del cor i també des de l'altar major. L'escena de la voluta de l'esquerra, l'Anunciació, s'afegeix doncs, a aquesta temàtica avinyonesa i guarda la simetria del conjunt de la cadira.

El moment del col·loqui entre l'àngel i Maria és considerat decisiu per al compliment de tot el programa de salvació de la humanitat <sup>73</sup>. D'aquí que a l'hora de fer referència a la participació de la Verge en la redempció <sup>74</sup> o de justificar la recompensa que li és atorgada al final dels seus dies sovint es recorri a la representació d'aquesta escena. En el cas de la cadira barcelonina, l'Anunciació serviria, doncs, per a aquest segon aspecte. De tota manera, però, cal tenir present que segons els exegetes medievals és amb la *Fiat* que la Verge esdevé figura de l'Església, ja que en aquest precís instant comença l'era de salvació <sup>75</sup>. En cas de ser vàlida

<sup>73</sup> Això es el que justifica la seva inclusió en obres de caràcter funeràri, com per exemple en el sepulcre de la sra Amal de Montrodon de la capella dels Sants Martí i de la catedral de Girona. A la cara frontal del sarcòfag es van figurar escenes de les exequies: la part de fora de l'arcosol i el característic grup d'uns àngels enduint-se l'anima, en els vertex superiors dels gabiets que rematen l'arcosol i les figures de l'Anunciació. Aquest sepulcre barceloní és obra de Joan Avesta, escultor de Carcassona (ESPAÑOL 1993, pàg. 384-393).

<sup>74</sup> En relació a aquesta idea recorrem una vegada a una obra també elaborada a Barcelona, en una data no gaire llunyana de la cadira. Es tracta del calze de papa i una donat per Benet XIII a la catedral de Tortosa, però que segons sembla fou obra dels tallers de Barcelona. Els esmalts que ornen el peu representen dues escenes relatives a l'encarnació: Anunciació, Nativitat i sis a la Passió: Sant Sopar, Bes de jueus, Flagel·lació, Crucifixió, Davallament, Resurrecció. Si havia pensat que aquest calze podia haver estat fet en tallers avinyonesos (en aquest sentit vegeu LEONÉL 1978, pàg. 37) però més recentment tot aquest obra desaparegué l'any 1936 a través de fotografies antigues s'ha pogut comprovar que duu el punxó de Barcelona (DALMASEC 1992, vol. I, pàg. 378).

<sup>75</sup> FOURNÉL 1968, pàg. 273-235. M. S. Silva assenyala que a la zona burgalesa és freqüent que la Verge de l'Anunciació vagi coronada i ho interpreta com una manera d'indicar que els privilegis de

aquesta interpretació, el simbolisme eclesiològic que hem assenyalat més amunt s'ampliaria amb aquesta segona escena mariana i, a la vegada, el programa iconogràfic de la cadira resultaria més unitari.

També les dues figures dempeus que decoren els laterals per sota de les volutes s'integren dins d'aquest conjunt. És evident que si es volia fer referència a l'església de Barcelona, la figura més adequada era la de la seva patrona, santa Eulàlia. Si bé ja havien passat força anys des del solemne trasllat de les seves restes, ara, durant el govern del bisbe Ramon d'Escales, el legat de Climent VII, el cardenal Pedro de Luna, concedí indulgències a tots aquells que visitessin el sepulcre de la santa en les diades més assenyalades o que assistissin a la missa que cada dissabte se celebrava en el seu altar <sup>76</sup>. Aquestes mostres de devoció justifiquen a bastament la inclusió de la Santa a la decoració de la cadira del prelat barceloní.

Quant a Oleguer, bisbe de Barcelona (1116 - 1137), tot i que el seu culte no va ser aprovat per Roma fins segles més tard, poc després de la seva mort fou venerat com a sant. Al llarg de la dècada de 1370 es devia elaborar un nou sepulcre per substituir el que des de l'entorn de l'any 1150 tenia en el claustre. El trasllat es dugué a terme l'any 1380, en època del bisbe Pere de Planella, i aquesta vegada la sepultura se situà en una capella de l'interior de la catedral <sup>77</sup>. Encara, en els primers anys del segle XV, Pere ça Anglada executà la imatge jacent del sant bisbe per completar o reformar el darrer sepulcre. Tots aquests condicionaments demostren que el record i la veneració del gran bisbe de l'època comtal eren ben vius i és lògic, doncs, que es volgués figurar a la cadira que es va

---

Martí es basa en la seva divina maternitat (SILVA 1987 pàg. 133)

<sup>76</sup> PUIG 1929 pàg. 279

<sup>77</sup> TERÉS 1987 pàg. 61-64

esculpir en aquells anys.

Hi ha encara un aspecte de la vida del bisbe Oleguer que pensem que en aquests moments podia tenir un pes important a l'hora de valorar la seva personalitat. Durant els anys del seu govern, l'església de Roma, després d'haver-se imposat en la qüestió de les investitures, es veié involucrada en la lluita pel poder que mantenien entre elles les famílies nobles romanes. S'elegiren dos papes, Anaclet II i Innocenci II <sup>78</sup>. Aquest darrer hagué de refugiar-se a França i l'any 1130 presidí un sínode a Clermont on tots els membres de l'assemblea li juraren obediència. Segons els historiadors antics, el bisbe de Barcelona hi assistí i hi tingué un destacat paper al costat de Bernat de Claravall, infatigable defensor del papa. Al seu retorn a Barcelona aconseguí que el comte es declarés partidari d'Innocenci II <sup>79</sup>. També en els temps en què es projectà la cadira episcopal es vivien unes circumstàncies similars : havia esclaiat un nou cisma i un dels papes era en terres franceses. Però, a més, aquest papa, Climent VII (1378 - 1394), havia enviat un legat, el cardenal Pedro de Luna, als països de la Corona d'Aragó per aconseguir el seu reconeixement.

El cardenal aragonès arribà a Barcelona l'abril de 1379, és a dir, en temps del bisbe Pere de Planella. Les seves actuacions prop del rei Pere el Cerimoniós no aconseguiren l'èxit esperat i al cap d'uns mesos se n'anà a la cort castellana. L'any 1386, Ramon d'Escales, bisbe d'Elna, favorable a la causa avinyonesa, succeí el difunt Pere de Planella al cap de la catedral de Barcelona. El 5 de gener de 1387 moria el rei Pere III i vint dies després Pedro de Luna ja tornava a ser a Barcelona. Tot seguit, el dia 4 del mes

---

<sup>78</sup> WOLTER, 1986 pàg 44-49

<sup>79</sup> PUIG 1929 pàg 148

següent, es feia públic a tota la confederació el reial decret d'obediència al papa d'Avinyó. El cardenal romangué a Barcelona fins a l'any 1390 i participè activament en els afers polítics i eclesiàstics del país <sup>80</sup>.

Durant tot aquest temps, el contacte del legat pontifici amb l'església barcelonina devia ser intens. Sabem que el primer dia de la seva arribada, el 24 de gener, predicà a la catedral davant de molts assistents i que el 29 de setembre d. 1390, abans d'emprendre el viatge de tornada a Avinyó, presidí, juntament amb tres bisbes i una gran quantitat de fidels, una solemne processó organitzada perquè finís el cisma <sup>81</sup>.

Tots aquests esdeveniments que acabem de recordar ens configuren un ambient favorable per als intercanvis ideològics i artístics entre la cort avinyonesa i la catedral de Barcelona. Sembla prou lògic doncs, que a l'hora d'escollir un personatge representatiu de la seu barcelonina es decidí per sant Oleguer, un antecessor tan venerat i que, a més, havia tingut un destacat paper en la defensa del papa refugiat en terres franceses. Cal tenir en compte que sota les arqueries del sepulcre de Climent VII, a l'església dels Celestins d'Avinyó, a més dels apòstols hi havia altres personatges : un doctor de l'Església (?) i, flanquejant la imatge de la Verge i el Nen, dos papes, sant Gregori i sant Pere Celestí <sup>82</sup>.

Més amunt hem vist que R. Terés proposava una cronologia "tardana" per a l'execució de la cadira episcopal del cor. L'estada del legat pontifici a Barcelona (1387 - 1390) possiblement hauria contribuït a l'elaboració d'aquest programa iconogràfic que sembla inspirar-se en els models de

---

<sup>80</sup> Sobre l'estada de Pedro de Luna a Catalunya vegeu FORT 1965, pàg. 14-19.

<sup>81</sup> FORT 1965, pàg. 18-19 hi ha una gran quantitat de documentació per estudiar les relacions de l'església catalana amb la cort d'Avinyó a BAUCELLS 1985. Vegeu també FÀBRECA 1988, pag. 411-427.

<sup>82</sup> BARON 1979, pàg. 169-170.

l'escultura funerària avinyonesa <sup>83</sup>. En tot cas, dues obres relacionades amb personatges que havien viscut a la cort d'Avinyó també presenten els dos temes més característics : el col·legi apostòlic i la Coronació. Una de les obres és el ja citat calze del papa Luna, amb el grup d'apòstols sota les arqueries. L'altra és el sepulcre de l'arquebisbe de Saragossa, Lope Fernández de Luna, que fins que no va ser designat per a aquest càrrec romangué a la ciutat francesa, tot i ser bisbe de Vic <sup>84</sup>. La decoració de les cares del sarcòfag, amb els característics ploraners, i la de la paret de l'arcòsoli, amb l'escena de les exèquies fúnebres, no mostren pas cap contacte especial amb les obres avinyoneses <sup>85</sup>, però hi ha un detall que pot resultar significatiu : a la voluta del bàcul que sosté la figura jaçent de la tapa hi ha inscrita una Coronació.

D'acord amb el que hem anat dient, la decoració de la cadira del bisbe de la catedral de Barcelona devia ser una clara referència a l'Església i als seus caps visibles. De manera particular, a la de Barcelona, representada per santa Eulàlia i el bisbe Oleguer. De manera universal, a l'Església nascuda de Crist, simbolitzada pels apòstols i les escenes marianes.

En aquesta mateixa època en què s'hauria fet la cadira barcelonina, concretament el dia 19 de febrer de 1393, el gremi de cuiraters i assaonadors de Manresa anomena un procurador perquè vagi a Barcelona a comprar o encarregar un retaule per a la capella que posseïa a la col·legiata d'aquesta ciutat, posada sota la invocació de l'Esperit Sant i la

<sup>83</sup> El més proper, el de cardena Philippe Cabassole (+1372) erigit a la capella de Borpas, els investigadors el daten de la dècada dels anys 70. Posteriorment, els de Guillem i d'Agnefeu, a Saint-Martial d'Avinyó i el de Nicolas de Brancas, a l'església dels dominicans de la mateixa ciutat van seguir el mateix patró (BARON, 1979, pág. 173-177; BARON, 1981, pág. 125-128).

<sup>84</sup> VILLANUEVA, 1821, pag. 65-66.

<sup>85</sup> Aquesta obra fou encarregada al gran escultor català del moment, Pere Moragues, que la devia acabar cap a l'any 1379. Vegeu-ne una descripció a ACARRA, 1982, pág. 123-124.

Verge Maria. Un any més tard, el 9 de juny de 1394, el pintor Pere Serra notifica la rebuda de 50 lliures pel retaule acabat i col·locat a l'esmentada capella <sup>86</sup>. El programa iconogràfic que mostra l'obra es pot considerar que, d'una manera general, al·ludeix a la salvació de la humanitat a través del sacrifici de Crist, però una lectura atenta permet de veure-hi una intenció més específica. Començant pels dos carrers laterals de l'esquerra trobem les escenes de la Creació del món, la Creació d'Adam, l'Anunciació, la Nativitat, l'Epifania i la Presentació de Jesús al temple, és a dir, que amb les dues primeres es fa referència a l'obra de la creació divina i després es passa a mostrar el paper destacat de la Verge durant la infantesa del Salvador. En els dos carrers de la dreta se segueix amb el Baptisme de Crist, la Transfiguració, la Resurrecció, l'Aparició de Crist als apòstols, l'Ascensió i la Prèdica de sant Pere. Amb el Baptisme de Crist es simbolitza l'inici d'una nova era, l'era de salvació, propiciada pel sacrifici de Crist - el Calvari és la taula de l'àtic - i demostrada per les seves aparicions davant de testimonis després de la mort.

Però el retaule era per a una capella dedicada al Sant Esperit i a la Verge, per això el missatge apunta més directament a la presència del Paràclit abans i, especialment, després de l'Ascensió de Crist. És en aquest sentit, doncs, que hem d'entendre la inclusió de l'escena de la Prèdica de Pere, en què no falten els raigs provinents del cel que l'il·luminen, i, més encara, la gran taula central que figura la Pentecosta. D'altra banda, l'advocació mariana queda garantida per la constant presència de la Mare de Déu en gairebé totes les escenes. Lògicament és en els quatre episodis del cicle de la infantesa, és a la mateixa Resurrecció,

---

<sup>86</sup> SARRET 1907 pàg. 29-133

en qualitat de primer testimoni d'aquest fet <sup>87</sup>, i també a l'Ascenció, on comparteix el primer pla amb l'apòstol Pere. Però allà on s'ha destacat especialment és en el carrer central. Així, en primer lloc, la seva figura, d'escala molt superior a la dels apòstols, presideix la vinguda de l'Esperit Sant. Altrament, a la taula del damunt, la de la Coronació [Fig. 168], comparteix amb Jesucrist el *synthronos* que sura en l'univers estrellat.

En el retaule manresà, doncs, s'estableix una estreta relació entre l'Esperit Sant i la Mare de Déu que és la principal receptora dels seus dons. Per això, a primer terme de la taula principal hi ha un llibre obert amb els primers versos del *Magnificat*, el cant que segons l'evangelista Lluc, Maria, plena de l'Esperit Sant, va entonar en alabança a la divinitat. A la vegada, sant Pere, a qui es dedica l'última escena "narrativa" del retaule i que és l'apòstol que destaca a primer pla en l'escena de la Pentecosta, fa avinent la continuació de la presència divina a la terra: l'Església. Uns anys abans, a la Toscana ja s'havia volgut remarcar la importància de l'Església amb un retaule que presenta el tema de la Pentecosta. M. Meiss assenyala que en aquesta obra es perd el caràcter narratiu a causa de la posició frontal i totalment destacada de la Verge en comparació dels apòstols que estan a un nivell inferior <sup>88</sup>, cosa que coincideix amb la taula central del retaule de Manresa. En moments diferents però per circumstàncies similars, la Toscana i Catalunya tenen necessitat d'afirmar el poder de l'Església i ho fan amb els mateixos mitjans: la Pentecosta centrada en la figura de la Verge que ho és també de l'Església.

---

<sup>87</sup> Sobre el tema de la presència de la Verge a l'escena de la Resurrecció a la pintura gòtica catalana vegeu ALCOY 1984 pàg. 195-377.

<sup>88</sup> Aquest retaule, avui a Badia, Florència, s'atribueix a un seguidor d'Orcagna. MEISS 1988 pàg. 51.

Com que no tenim notícia de la persona que es va encarregar de dissenyar el programa iconogràfic del retaule de Manresa pintat per Pere Serra, no ens atrevim a assenyalar unes relacions directes entre aquesta obra i els sentiments favorables envers la cúria avinyonesa que hi havia a l'església de Barcelona, però, donada la proximitat cronològica, és possible que aquesta exaltació de l'Església tingui la seva base en la problemàtica del Cisma. Així mateix, una altra obra atribuïda al mateix pintor també tracta el tema de la institució de l'Església. Es el retaule que es va fer per a la parròquia de Cubells (Noguera) i que avui es troba repartit per diferents museus i col·leccions particulars. Es conserven nou taules totes dedicades a la vida de sant Pere, entre les quals destaca la que el presenta entronitzat amb els atributs pontificis, envoltat de preveres i uns possibles donants. Unes altres sis taules de dimensions més reduïdes devien pertànyer a la predel·la i constituïen el tema dels Goigs marians. La Coronació (M.N.A.C., núm. in. 35677) [Fig. 148], és una de les escenes del nostre recull on Maria rep la tiara pontificia, un atribut queensem que evidencia la interpretació eclesiològica que de vegades pot tenir aquesta representació.

Força anys més tard, a la catedral de Vic, després d'haver-se remodelat la capçalera, es va acordar construir un retaule de pedra per ser col·locat darrera del nou altar que s'havia consagrat l'any 1418. El 24 de març de 1420 el sagristà del capítol, el canonge Bernat Despujol va acordar amb l'escultor Pere Oller l'elaboració de l'obra, segons ho demostra el contracte que va redactar Ramon Despujol, germà del sagristà. Justament l'incipit d'aquest document, "*In nomine Domini Iesu Christi et ad eius gloriam et honorem gloriosae Virginis Mariae mater eius et Beati Petri principis apostolorum. Amen*", ens dona la clau per saber a qui anava dedicat: a la

Mare de Déu i sant Pere per als quals l'escultor n'havia de fer dues imatges que havien de presidir l'obra. Més endavant és diu que "quiscuna cosa del dit retaule age auer en istoria de ymages encastades dcins arxets ab varis altres aytals com alegira lo dit Bernat Dezpujol"<sup>89</sup>. Tenim aquí un cas ben clar de com el promotor de l'obra és el que dicta el programa iconogràfic a l'artista. L'obra que ens ha arribat s'organitza en quatre carrers dividits en tres registres. L'inferior conté l'Anunciació, la Nativitat, l'Epifania i la Resurrecció de Crist. Aquestes escenes cristològiques s'interrompen en el registre mitjà per deixar pas a tres passatges de la vida de sant Pere i a la de sant Pau. Finalment, en el pis superior, l'Ascensió i la Pentecosta semblen enllaçar amb el primer registre, però, a més, van seguides de la Coronació de la Verge i la de sant Pere com a papa (Fig. 198). En els muntants hi ha diversos sants i a la predella els dotze apòstols i els quatre evangelistes.

Mn. Junyent descriu aquesta iconografia com "las historias de los Siete Gozos de la Virgen, cuatro escenas alusivas a San Pedro y una al martirio de San Pablo"<sup>90</sup>. Si bé es cert que hi ha set de les escenes marianes que solien conformar els goigs, creiem que a causa de la composició que s'ha fet en aquest retaule, l'Ascensió, Pentecosta i Coronació no pertanyen tant a aquest cicle de devoció a la Verge sinó que més aviat s'han d'enllaçar amb la Coronació o Entronització de sant Pere, a fi d'il·lustrar les paraules de Crist: "Amb tot jo us dic la veritat: us convé que me'n vagi; perquè si no me'n vaig, no us vindrà el Protector; mentre que, si marxo, us l'enviaré" (Jo. 16,7). La Pentecosta és el moment d'aquesta arribada i l'entronització de Pere és la imatge de l'Església continuada

<sup>89</sup> JUNYENT 1958-60 pàg 294-296

<sup>90</sup> JUNYENT 1958-60 pàg 297

pels apòstols. Paral·lelament, la Coronació de Maria, situada al seu costat, és la glorificació de l'Església universal.

No sabem què és el que va portar al canonge Despujol a confeccionar aquest programa que defuig dels retaules en què simplement la Verge comparteix l'espai amb un altre sant. Aquí, ambdós titulars, juntament amb els apòstols i evangelistes de la predel·la, s'han utilitzat com a referències a l'Església instituïda per Crist. Caldria investigar en la història de l'església vigatana per veure si aquesta intencionalitat del retaule té alguna cosa a veure amb el bisbe Alfons de Tous, decidit partidari de Benet XIII que va regir aquesta diòcesi des de l'any 1410 fins al 1421<sup>91</sup>.

---

<sup>91</sup> Per a un primer contacte bibliogràfic amb el bisbat de Vic a l'època de Cisma, vegeu ORDEG 989

## CONCLUSIÓ

Els possibles paral·lelismes entre els drames litúrgics assumpcionistes i les obres plàstiques de la mateixa temàtica han estat el punt de partida d'aquest treball d'investigació. Ambdós tipus de representacions, però, organitzen el seu discurs de manera força diferent. Els drames, representats un cop a l'any, intenten adoctrinar els espectadors mitjançant l'exposició de tota una sèrie de fets miraculosos a l'entorn de la mort i l'assumpció de la Verge. Les obres d'art, en canvi, destinades a ser vistes en un lloc determinat de manera continuada, ofereixen uns programes iconogràfics més amplis dintre dels quals s'insereixen alguna, o algunes, escenes assumpcionistes, unes vegades amb més protagonisme i d'altres amb menys. Altrament, els paral·lelismes es produeixen de forma inevitable ja que la font és la mateixa: els relats apòcrifs.

Des que els iconògrafs i els historiadors de la literatura es varen començar a interessar pels textos que servien de base d'informació als artistes i "autors dramàtics", s'han produït notables avenços en el camp de la investigació documental. El nombre d'apòcrifs assumpcionistes coneguts ha augmentat sensiblement, de manera que avui quan ens hi referim hem de tenir en compte les diferents famílies i versions que existien. D'altra banda, tot i que res no impedeix afirmar que la *Legenda aurea* de Jacopo da Varazze va ser una obra enormement divulgada, hem de recordar que, paral·lelament, existien altres relats, derivacions dels antics apòcrifs, que també eren coneguts i utilitzats. En aquest sentit, en la nostra investigació hem destacat dues coses: la primera, que algunes fórmules iconogràfiques, com la del timpà de Cabestany, difícils d'explicar a partir dels apòcrifs més coneguts, sembla que poden recoilar-

se en textos que, pel fet que se n'hagin conservat menys manuscrits, no vol dir que no haguessin tingut una certa difusió; pel que fa a la segona, hem vist sovintament amb els nombrosos *Flos sanctorum* que existien en el nostre país, també hi havia altres textos que oferien relats alternatius. Precisament, la fórmula del Lliurament del cingol a l'apòstol Tomàs que solen presentar la majoria de les Assumpcions sembla connectar més amb la versió d'aquests apòcrifs, possiblement, derivats del Ps.-Josep d'Arimatea, que amb la del bisbe de Gènova.

Encara en relació a les fonts textuais, també hem fet una comprovació que ja han insinuat els historiadors de la literatura i el teatre. Ens referim al fet que és difícil d'assenyalar un text concret com a base d'una obra. Els drames litúrgics fan la impressió que el seu autor ha anat espigolant d'ací d'allà a fi de conformar l'espectacle desitjat. En el cas de les arts plàstiques, quan ens trobem amb conjunts que contenen unes quantes escenes, com les pintures murals de l'absis de Santa Maria de Terrassa, tampoc no hi ha gaire coincidència i ens quedem amb el dubte de si s'ha seguit un text desconegut o és que l'artista s'ha inspirat en models diferents sense preocupar-se gaire de la coherència de tots els detalls.

En definitiva, pensem que, sovint, ha pesat més la tradició de les fórmules plàstiques que el seguiment directe d'un text.

De la mateixa manera que els drames litúrgics constitueixen una mostra dels actes que se celebraven per commemorar la diada de l'Assumpció, és imprescindible tenir en compte la introducció, la importància i l'evolució d'aquesta festa per entendre el procés de formació del tema en les arts plàstiques. Per això, hem partit del relleu

que des de la fi de l'alta edat mitjana va prenent la figura de la Verge, per acabar comprovant com aquest protagonisme es tradueix en la representació, cada cop més freqüent, d'escenes assumpcionistes. És notori que hi ha una relació directa entre la dedicació d'esglésies a santa Maria, d'una banda, la celebració de la festa de l'Assumpció, de l'altra, i les representacions d'aquesta temàtica.

A l'hora de fer un repàs, seguint un ordre cronològic, de les nostres representacions, de seguida es fa evident la varietat de fórmules que s'utilitzen en el període romànic. Per entendre-ho només cal rastrejar l'origen d'aquestes fórmules: la Dormició, que prové d'Orient, i l'Assumpció, formada a Occident. Però la qüestió és més complicada a causa, d'una banda, del caràcter apòcrif dels textos sobre els quals recolza la primera, i, de l'altra, del problema que va sorgir a Occident entorn de la creença assumpcionista. Pel que fa al contingut dels relats apòcrifs, encara que durant molt de temps l'Església no els acceptés obertament, no varen suposar gaire impediment a l'expansió de la típica *koimesis* bizantina. Per això, aquesta escena, a part de trobar-la a la *Biblia de Ripoll* (Roma, Bib. Vaticana, ms. lat. 5729), un manuscrit, almenys en part, inspirat en models grecs, també la trobem en l'escultura dels claustres romànics de la catedral de Girona i de Sant Cugat del Vallès. En canvi, la fórmula plàstica de l'Assumpció no va aconseguir la uniformitat de la Dormició, a causa de les qüestions plantejades sobre el final de la Verge. Això és el que fa que en moltes obres no quedi clar si s'ha volgut figurar l'assumpció en cos i ànima de Maria o únicament es tracta de l'entrada triomfal de la seva ànima al cel, és a dir, allò que de forma menys comprometedora anomenem glorificació. A aquesta categoria pertany, indubtablement, la il·lustració del fol. 370 v. de

l'esmentada *Biblia de Ripoll* i, potser, fins i tot, altres obres més tardanes, com el frontal del Coll (M.E.V.) i la mateixa il·lustració de la traducció catalana de la *Legenda Aurea* que es conserva a la B. N. de París.

En època plenament gòtica, durant els segles XIV i XV, l'interès per la narració, que, a la vegada coincideix amb el nou aspecte que presenta el mobiliari litúrgic, especialment els retaules, afavoreix el desenvolupament de noves escenes, cosa que permet de parlar de l'existència del cicle assumpcionista en les arts plàstiques. De tota manera, només en dues ocasions, les pintures mural de l'absis de Santa Maria de Terrassa i el retaule del Museu de Vilafranca del Penedès trobem un nombre d'escenes considerable. En altres casos no passen de quatre i, encara, alguna d'elles no té entitat pròpia sinó que s'insinua dins d'una altre episodi considerat més important. És el cas de l'escena de l'Arribada de Joan i de la resta dels apòstols que en el retaule de Sixena (M. N. A. C., núm. in. 15916) s'inclouen a l'escena de l'Anunciació de la mort.

La causa d'aquest escàs desenvolupament del cicle ja l'hem comentada més amunt: difícilment es dedica una obra sencera a aquest tema sinó que les escenes formen part de conjunts amb un significat més ampli, en el qual generalment es posa més de relleu la condició de Maria com a Mare de Déu. Un exemple clar el constitueixen les obres dedicades als Goigs marians, que tot i estar dedicades a la Verge, en darrer terme, posen de manifest que la importància de Maria està en relació amb la Divinitat.

En l'època gòtica, la diversitat de fórmules del romànic desapareix i les dues escenes que es repeteixen constantment són la Dormició i la Coronació. Tot i l'afermament, a partir del segle XII, de la creença

assumpcionista, l'antiga escena bizantina és la que substitueix totes les referències sobre la destinació final de la Verge. Aquest fet mostra una estreta relació amb la tradició de les imatges de la Mare de Déu morta que s'exposaven a les esglésies per la festivitat del 15 d'agost. D'altra banda, però, sembla que aquest èmfasi posat en el fet de la mort es contradiu amb el que, d'acord amb els mateixos textos litúrgics de la diada, era motiu de celebració : l'Assumpció, precisament el terme que donava nom a la festa. La resposta ens la donen els contractes d'artistes i els inventaris amb descripcions d'obres, en què es posa de manifest que l'escena que nosaltres anomenem Dormició, seguint la nomenclatura que sembla més adequada per a l'acte que s'hi figura, solia qualificar-se d'Assumpció. L'evolució de la creença també havia comportat un canvi semàntic en aquest mot : si en un principi s'utilitzava per designar l'entrada de l'ànima al cel, després es va adaptar al concepte que havia acabat per imposar-se, és a dir, al de la pujada de Maria al paradís en cos i ànima.

Sembla que aquesta evolució de la creença havia d'haver comportat un canvi en les representacions plàstiques i que, per tant, l'escena que nosaltres anomenem Assumpció havia de substituir l'antiga Dormició. Als relleus de les portades de les catedrals franceses s'opta per una solució diferent : es continua figurant la tradicional Dormició, però s'hi afegeix la Resurrecció, tal com podem veure a la magnífica llinda de Senlis, de manera que la idea que Maria és al cel en cos i ànima resulta més explícita. En canvi, en el nostre recull, aquesta escena, no l'hem trobada ni una sola vegada i, en tot cas, només la podem considerar suggerida en alguna representació de l'Assumpció, com al retaule de

Verdú (M.E.V.), o en les imatges sintètiques dels retaules de pedra de Gerb (M.N.A.C. núm. in. 25071) i de Castelló de Farfanya.

L'Assumpció pròpiament dita, doncs, tardarà a imposar-se. Gairebé podem parlar d'una inèrcia a mantenir l'antiga representació del moment de la mort o trànsit, escena, que, d'altra banda, hem pogut comprovar que al llarg del segle XV va afirmant el caràcter costumista, fins al punt de prescindir dels personatges celestials - taula d'Alcúdia --, o de relegar-los a un espai superior més secundari --retaula de Banyoles --. Quan es representa l'Assumpció, tal com ja hem indicat més amunt, sol seguir-se la tipologia que inclou l'episodi del Lliurament del cingol, un passatge que, en canvi, és generalment ignorat pels literats i autors dramàtics. Això ens planteja el dilema de si els artistes figuraven aquesta tipologia perquè eren fidels als relats que l'explicaven o bé perquè seguien uns determinats models.

A més d'aquest conservadurisme manifestat per la presència de la Dormició, el valor que es dona a l'escena de la Coronació és l'altra raó que explica el poc èxit de la seqüència que figura el moment de l'elevació de la Verge cap al paradís. La Coronació, apareix primer com una escena majestàtica, que posa de relleu la reialesa de la Maria. Així l'hem de veure en la representació més antiga que se'ns ha conservat: el frontal de Lluçà (M.E.V.). Però aviat connecta amb el cicle assumpcionista i es converteix en la seva cloenda apoteòtica. Després de l'episodi del trànsit, la Verge ha pujat al paradís i des d'allà, entronitzada al costat de Jesucrist, exerceix la seva tasca de mitjancera de la humanitat. Aquesta es la imatge que millor il·lustra les lloances i pregàries que li adrecen els poetes.

De tota manera, encara que la Coronació s'articuli dins del cicle assumpcionista, de vegades s'allibera del valor narratiu a fi de prendre un sentit més simbòlic. El caràcter d'il·lustració dels versicles 4.8 del *Càntic dels Càntics*, o 45.10 dels *Psalms* que tenia en el seu origen, encara es deixa sentir en aquelles obres en què la reina que seu al costat de Crist no solament és la seva Mare sinó també l'Esposa, figura de l'Església.

## ÍNDIX ICONOGRÀFIC.

Escenes que constitueixen el cicle de la Mort i Glorificació de la Verge.

### Anunciació de la mort de la Verge:

- Terrassa (Vallès Occ.), esg. de Santa Maria, pintura mural de l'absis principal (primer quart s. XIV) [Fig. 18].
- Tarragona, catedral, capella dels Sastres, ret. d'Aloï de Montbrai (1368) [Fig. 15].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 15916, ret de Sixena (tercer quart s. XIV) [Fig. 16].
- Barcelona, catedral, ret. de l'arcàngel Gabriel (1390?) [Fig. 19].
- Vic, M. E., núm. in. 881-882, ret de Guimerà de Ramon de Mur (1402-1412) [Fig. 19].
- Rubielos de Mora (Aragó), esg. par., ret. de la vida de Crist i Maria (1404-1412) [Fig. 20].
- Palma de Mallorca, Museu de Mallorca, taula de l'Anunciació (1420-1440?) [Fig. 23].
- Banyoles (Pla de l'Estany), monestir de Sant Esteve, esg., ret. de la Verge de Joan Antigó (1437-1439) [Fig. 14].
- Benavarri (Aragó), esg. par., ret. de la Verge de Pere Garcia de Benavarri (1450-1455) [Fig. 22].
- Vilafranca del Penedès, Museu de Vilafranca, ret. de la Verge (1459) [Fig. 21].

### Arribada dels apòstols:

- Tarragona, catedral, capella dels Sastres, ret. d'Aloï de Montbrai (1368) [Fig. 15].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 15916, ret de Sixena (tercer quart s. XIV) [Fig. 16].
- Barcelona, catedral, ret. de l'arcàngel Gabriel (1390?) [Fig. 17].
- Rubielos de Mora (Aragó), esg. par., ret. de la vida de Crist i Maria (1404-1412) [Fig. 25].

### Prèdica de l'apòstol Joan:

- Terrassa (Vallès Occ.), esg. de Santa Maria, pintura mural de l'absis principal (primer quart s. XIV) [Fig. 24].

### Comiat dels apòstols:

- Vilafranca del Penedès, Museu de Vilafranca, ret. de la Verge (1459) [Fig. 26].

### Dormició:

- Roma, B. Vaticana, ms. 572<sup>o</sup> fol. 370, *Bíblia de Ripoll* (s. X-XI) [Fig. 1].
- Girona, catedral, capitell del claustre (c. 1180-1190)
- Sant Cugat del Vallès (Vallès Occ.), monestir, capitell del claustre (c. 1210) [Fig. 9].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 15788, frontal de Mosoll (c. 1200) [Fig. 7].
- Torí, Museo Civico d'Arte Antica, núm. in. 416, frontal de Sant Cugat del Vallès (c. 1274) [Fig. 10].
- El Bruc (Anoia), esg. par., pintura mural (primer quart s. XIV) [Fig. 49].
- Lleida, Seu Vella, pintura mural del presbiteri (c. 1300).
- Terrassa (Vallès Occ.), esg. de Santa Maria, pintura mural de l'absis principal (primer quart s. XIV) (?) [Fig. 24].
- Barcelona, A.C.A., ms. Sant Cugat 24, fol. 146 (1305) [Fig. 33].
- Elna (Rosselló), catedral, capitell del claustre (primer quart s. XIV) [Fig. 59].
- Girona, catedral, vidriera (1330-1340) [Fig. 63].
- Serdinyà (Conflent), esg. par., ret. de la vida de Jesús i Maria (1342) [Fig. 94].
- Cornellà de Conflent, esg. par., ret. d'en Jaume Cascalls (1345) [Fig. 56].
- Girona, Arxiu de la catedral, ms. 20 c. 14, missal, fol. 259 (mitjan s. XIV) [Fig. 61].
- Girona, Biblioteca del Seminari, ms. 134, missal, fol. 51v. (Mitjan s. XIV) [Fig. 62].

- Nova York, Pierpont Morgan L., políptic de Jesús i Maria (mitjan s. XIV) [Fig. 74].
- Beget (Garrotxa), ret. d'alabastre de la vida de Jesús i Maria (mitjan s. XIV) [Fig. 46].
- Saragossa, Museo de Bellas Artes, ret. del monestir del Santo Sepulcro (1361) [Fig. 93].
- Palau de Cerdanya, esg. par., ret. de la Mare de Déu de la Llet (1360-1370?) [Fig. 77].
- Osca, Museo Diocesano, ret. de Salas (1364-1367) [Fig. 76].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 15916, ret. de Sixena (tercer quart s. XIV) [Fig. 38].
- Palma de Mallorca, catedral, ret. de la Verge (segona meitat s. XIV) [Fig. 78].
- Castelló de Farfanya (Noguera), esg. par., ret. de pedra (segona meitat s. XIV) [Fig. 54].
- Albesa (Noguera), esg. par., ret. de pedra (segona meitat s. XIV) [Fig. Fig. 28].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 25071, ret. de Gerb (segona meitat s. XIV) [Fig. 40].
- Bilbao, Museo de Bellas Artes, taules del ret. de Vilamur (segona meitat s. XIV) [Fig. 48].
- Nova York, Metropolitan M., ret. del Mestre de Cubells (últim quart s. XIV) [Fig. 72].
- Barcelona, catedral, ret. de l'arcàngel Gabriel (1390) [Fig. 34].
- Bilbao, Museo de Bellas Artes, ret. dels Goigs de Pere Nicolau (1395) [Fig. 47].
- Lluç (Mallorca), monestir, plaça, creu de l'Anunciació i la Dormició (1399?) [Fig. 66].
- Vilafermosa (Alt Millars), esg. par., ret. de la Mare de Déu de la Llet (final s. XIV) [Fig. 107].
- Collado (Serrans), esg. par., ret. de la Verge (final s. XIV) [Fig. 55].
- Filadèlfia, Museum of Art, taula de la Dormició (1390-1395) [Fig. 60].
- Palma de Mallorca, Museu de Mallorca, relleu de la Dormició (final s. XIV?) [Fig. 82].
- París, B.N., ms. Rothschild 2529, fol. 369. *Breviari del rei Martí* (1398-1403) [Fig. 83].

- Londres, B.L., ms. Yates Thompson 31, fol. 141 v., *Breviari d'Amor* (c. 1400) [Fig. 69].
- Barcelona, Museu Marès, núm. in. 934 (c. 1410-1430) [Fig. 45].
- Barcelona, col. Muñoz, ret. dels Goigs (començament s. XV) [Fig. 36].
- Nova York, Brooklyn, col. Cords, taules dels Goigs (1400-1410) [Fig. 71].
- Vic, M.E., núm. in. 881-882, ret. de Guimerà de Ramon Mur (1402-1412) [Fig. 105].
- Barcelona, Arxíu de la catedral, ms. 116, fol. 291, *Missal de santa Eulàlia* (1403) [Fig. 35].
- València, col. Serra de Alzaga, ret. de sant Marc (1403-1405) [Fig. 101].
- Pego (Marina Alta), esg. par., ret. de la Verge (1403-1405) [Fig. 84].
- Rubielos de Mora (Aragó), esg. par., ret. de la vida de Crist i Maria (1404-1412) [Fig. 90].
- València, Museu de Sant Pius, ret. de Sarnon (1404) [Fig. 103].
- Albentosa (Aragó), ret. de Pere Nicolau (destruït) (c. 1405) [Fig. 27].
- Cameles (Rosselló), esg. par., ret. de sant Nicolau (c. 1407-1408) [Fig. 52].
- Tarragona, catedral, ret. de Santes Creus (1409-1411) [Fig. 96].
- Barcelona, Museu Diocesà, clau de volta de Sogerb (primer quart s. XV) [Fig. 42].
- Tarragona, Museu Diocesà, ret. de la Secuita (primer quart s. XV) [Fig. 97].
- València, Arxíu catedral, ms. 75, fol. 409, missal (c. 1417) [Fig. 99].
- Palma de Mallorca, esg. de Montsió, ret. de Montsió (primera meitat s. XV) [Fig. 79].
- Palma de Mallorca, esg. de santa Eulàlia, taula de la Dormició (1420-1440?) [Fig. 80].
- Ripoll, monestir, claustre, clau de volta de la nau de l'esg. (c. 1432) [Fig. 88].
- Brusel·les, col. Dupossez?, ret. de sant Miquel (1432?) [Fig. 50].
- Banyoles (Pla de l'Estany), monestir de Sant Esteve, esg., ret. de la Verge de Joan Antigó (1437-1439) [Fig. 32].
- Vic, M.E., núm. in. 1050-1052, ret. de la Verge i santa Caterina (segon quart s. XV) [Fig. 106].
- Londres, National Gallery, núm. in. 4119, taula de la Dormició (segon quart s. XV) [Fig. 70].

- Selva (Mallorca), casa parroquial, fragment d'una taula de la Dormició (c. 1440).
- Londres, B.L., ms. Add 28962, fol. 342 v. *Llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim* (1442) [Fig. 68].
- Alcúdia (Mallorca), Museu de l'esg. par., taula de la Dormició (C. 1442) [Fig. 30].
- Kansas City, Museum of Art, ret. dels Goigs (1440-1451) [Fig. 64].
- Lleida, Paeria, ret. dels Paers de Jaume Ferrer II (1450-1455) [Fig. 65].
- Palma de Mallorca, esg. de santa Eulàlia, imatge Mare de Déu morta (segona meitat s. XV) [Fig. 81].
- Tarragona, Museu Diocesà, taula de Vilaortuny (segona meitat s. XV) [Fig. 98].
- Sant Mateu (Baix Maestrat), predel·la dels Goigs (desapareguda) (tercer terç s. XV) [Fig. 92].
- Vilafranca del Maestrat, Ajuntament, ret. de santa Magdalena, sant Onofre, sant Abdó i sant Senén (1455) [Fig. 108].
- Londres, B.L., ms. Add. 18193, fol. 56 v., llibre d'hores (a partir de 1455) [Fig. 57].
- Alcover (Alt Camp), esg. par., ret. de la Verge, de Jaume Ferrer II (1457) [Fig. 29].
- Vilafranca del Penedès, Museu de Vilafranca, ret. de la Verge (1459) [Fig. 109].
- Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat, ret. del Conestable de Jaume Huguet (1465) [Fig. 44].
- Canet de Mar (Maresme), col. par., taula de la Dormició (tercer quart s. XV) [Fig. 53].
- Nova York, Pierpont Morgan L. ms. 450, fol. 141, de la cartoixa de Portaceli (c. 1468) [Fig. 73].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 50621, ret. de Rubielos de Joau Reixac (1470-1480?) [Fig. 41].
- València, Museu de sant Pius, taula de la Dormició (tercer quart s. XV) [Fig. 102].
- Nova York, en comerç?, fragment d'una taula de la Dormició (1470-1480) [Fig. 75].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 640?, taula de la Dormició de Pere Garcia Benavarrí (1470-1480) [Fig. 42].

- Vic, M.E., núm. in. 848, 885-887, ret. de la Verge, de la Bovera (1480) [Fig. 104].
- Sant Llorenç de Morunys (Solsonès), santuari de la Pietat, ret. de la Pietat (1480) [Fig. 91].
- Ail (Baixa Cerdanya), ret. de la Verge (desaparegut) (tercer quart s. XV) [Fig. 31].
- Detroit, Institut of Fine Arts, ret. de la Verge (segona meitat s. XV) [Fig. 58].
- Dallas, Meadows Museum, ret. de la Verge i sant Miquel (segona meitat s. XV) [Fig. 57].
- Púbol (Baix Empordà), ret. de la Verge (desaparegut) (segona meitat s. XV) [Fig. 87].
- València, catedral, relleu de la Dormició (1489?) [Fig. 100].
- Barcelona, col. privada?, ret. de Montanyana (1480-1496) [Fig. 37].
- Perpinyà, Bibliothèque Municipale, ms. 119, fol. 384, *Missal de la Confraria de sant Cristòfol* (1490-1492) [Fig. 95].
- Budapest, Museu de Belles Arts, ret. de l'ermita de Nostra Senyora de Soler (final s. XV) [Fig. 51].
- Roma, col. privada, ret. de la Verge (final s. XV) [Fig. 89].
- Solsona, Museu Diocesà i Comarcal, ret. de la Verge, d'Ivorra (final s. XV) [Fig. 95].
- Vilanova de Bellpuig (Urgell), esg. par., ret. de la Verge (final s. XV) [Fig. 110].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 24121, taula de la Dormició, d'un retaule de Xàtiva (final s. XV) [Fig. 39].
- Perpinyà, esg. de sant Jaume, ret. de la Verge (final s. XV) [Fig. 86].

#### Vetlla del cadàver (?):

- Terrassa (Vallès Occ.), esg. de Santa Maria, pintura mural de l'absis principal (primer quart s. XIV) [Fig. 24].

#### Seguici fúnebre:

- (Localització desconeguda), pintura mural procedent de Sant Jaume de Frontanyà (inici s. XIV) [Fig. 111].
- Terrassa (Vallès Occ.), esg. de Santa Maria, pintura mural de l'absis principal (primer quart s. XIV) [Fig. 24].
- Barcelona, col. privada, taula del Seguici fúnebre del Mestre de Torà (segona meitat s. XIV) [Fig. 112].
- Madrid, col. Pedrol Rius, taula del Seguici fúnebre (1400-1423) [Fig. 113].

#### Sepultura:

- Vic, M.E. núm. in. 3, frontal del priorat del Coll (segona meitat s. XI) [Fig. 3].

#### Resurrecció:

- Cabestany (Rosselló), esg. par., timpà (mitjan s. XII) [Fig. 6].

#### Assumpció:

- Cabestany (Rosselló), esg. par., timpà (mitjan s. XII) [Fig. 5].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 15875, frontal de Sant Romà de Vila (s. XIII) [Fig. 11].
- Terrassa (Vallès Occ.), esg. de Santa Maria, pintura mural de l'absis principal (primer quart s. XIV) [Fig. 117].
- Lleida, esg. de Sant Llorenç, clau de volta (mitjan s. XIV) [Fig. 118].
- Tortosa, catedral, políptic de la vida de Jesús i Maria (mitjan s. XIV) [Fig. 119].
- Tarragona, catedral, capella dels Sastres, ret. d'Aloi de Montbrai (1368) [Fig. 121].
- Castelló de Farfanya (Noguera), esg. par., ret. de pedra (segona meitat s. XIV) [Fig. 115].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 25071, ret. de Gerb (segona meitat s. XIV) [Fig. 114].

- Barcelona, A.C.A., ms. Sant Cugat 14, fol. 407, *Missal de Joan Melec* (1400) [Fig. 122].
- Vic, M.E., núm. in. 1772-1783, ret. de Verdú (1432-1434) [Fig. 123].
- Palma de Mallorca, Museu Diocesà, predel·la del Mestre de les Predel·les (mitjan s. XV) [Fig. 128].
- Londres, B.L., ms. Add. 18193, fol. 56 v., llibre d'hores (a partir de 1455) [Fig. 67].

#### Lliurament del cingol a Tomàs:

- Cabestany (Rosselló), esg. par., timpà (mitjan s. XII) [Fig. 4].
- Terrassa (Vallès Occ.), esg. de Santa Maria, pintura mural de l'absis principal (primer quart s. XIV) [Fig. 117].
- Tortosa, catedral, políptic de la vida de Jesús i Maria (mitjan s. XIV) [Fig. 120].
- Vic, M. E., núm. in. 881-882, ret. de Guimerà de Ramon de Mur (1402-1412) [Fig. 125].
- Alcúdia (Mallorca), Museu de l'esg. par., taula de l'Assumpció (c. 14) [Fig. 124].
- Vilafranca del Penedès, Museu de Vilafranca, ret. de la Verge (1459) [Fig. 126].
- París, Musée des Arts Décoratifs, predel·la del Mestre de Viella (segona meitat s. XV) [Fig. 127].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 24121, taula de la Dormició, d'un retaule de Xàtiva (final s. XV) [Fig. 39].

#### Coronació:

- Vic, M.E., núm. in. 4, 10, 11, frontal de Lluçà s. XIII [Fig. 13].
- El Bruc (Anoia), esg. par., pintura mural (primer quart s. XIV) [Fig. 155].
- (Localització desconeguda), pintura mural procedent de Sant Jaume de Frontanyà (inici s. XIV) [Fig. 177].
- Terrassa (Vallès Occ.), esg. de Santa Maria, pintura mural de l'absis principal (primer quart s. XIV) [Fig. 188-190].

- Girona, catedral, baldaquí de l'altat major (primer quart s. XIV) [Fig. 161].
- Girona, catedral, clau de volta del presbiteri (primer quart s. XIV) [Fig. 162].
- Palma de Mallorca, capella de l'Almudaina, clau de volta (primer quart s. XIV) [Fig. 171].
- Girona, catedral, claustre, monument funerari de Berenguer de Pau (1333?) [Fig. 164].
- Girona, catedral, vidriera (1330-1340) [Fig. 163].
- Tarragona, catedral, capella de les Onze Mil Verges, clau de volta (1340-1344) [Fig. 183].
- Barcelona, monestir de Pedralbes, esg., clau de volta (primera meitat s. XIV) [Fig. 143].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 9996, clau de volta de l'esg. del Carme de Barcelona (primera meitat s. XV) [Fig. 146].
- Cornellà de Conflent, esg. par., ret. d'en Jaume Cascalls (1345) [Fig. 159].
- Barcelona, monestir de Pedralbes, pintura mural d'en Ferrer Bassa (1346) [Fig. 144].
- Bellpuig (Urgell), taula de la Coronació (despareguda) (c. 1335-1340) [Fig. 150].
- Tortosa, Arxiu Capitular de Tortosa, ms. 18, breviari, fol. 265 (mitjan s. XIV) [Fig. 192].
- Baltimore, Walters Art Gallery, ret. de la Verge (mitjan s. XIV) [Fig. 131].
- Manresa, col·legiata, clau de volta (mitjan s. XIV) [Fig. 167].
- Tortosa, catedral, políptic de la vida de Jesús i Maria (mitjan s. XIV) [Fig. 191].
- Barcelona, esg. de Sant Just, clau de volta (mitjan s. XIV) [Fig. 139].
- València, catedral, capella del Sant Calze, clau de volta (1358-1359) [Fig. 196].
- Vic, catedral, claustre, clau de volta (mitjan s. XIV).
- Saragossa, Museo de Bellas Artes, ret. del monestir del Santo Sepulcro (1361) [Fig. 181].
- Tarragona, catedral, capella dels Sastres, ret. d'Aloi de Montbrai (1368) [Fig. 187].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 15916, ret. de Sixena (tercer quart s. XIV) [Fig. 147].

- Palma de Mallorca, Museu Diocesà, taula de la Coronació (1370-1380) [Fig. 172].
- Barcelona, esg. de Santa Maria del Mar, clau de volta (segona meitat s. XIV) [Fig. 140].
- Barcelona, esg. Santa Maria del Pi, clau de volta (segona meitat s. XIV) [Fig. 142].
- Morella (Ports), esg. arxiprestat, timpà (segona meitat s. XIV) [Fig. 169].
- Castelló d'Empúries (Alt Empordà), esg. par., clau de volta (segona meitat s. XIV) [Fig. 156].
- Castelló de Farfanya (Noguera), esg. par., ret. de pedra (segona meitat s. XIV) [Fig. 115].
- Albesa (Noguera), esg. par., ret. de pedra (segona meitat s. XIV) [Fig. 129].
- Balaguer (Noguera), esg. de Santa Maria, ret. de pedra (segona meitat s. XIV) [Fig. 130].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 25071, ret. de Gerc (segona meitat s. XIV) [Fig. 114].
- La Seu d'Urgell, Museu Diocesà, ret. d'Abella de la Conca (segona meitat s. XIV) [Fig. 182].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 35677, ret. de Sant Pere de Cubells (segona meitat s. XIV) [Fig. 148].
- Bilbao, Museo de Bel'as Artes, taules del ret. de Vilamur (segona meitat s. XIV) [Fig. 152].
- Nova York, Metropolitan M., ret. del Mestre de Cubells (últim quart s. XIV) [Fig. 170].
- Rubió (Anoia), esg. par., ret. del Mestre de Rubió (1385-1390) [Fig. 176].
- Manresa, col.legiata, ret. del Sant Esperit (1390) [Fig. 168].
- Barcelona, catedral, ret. de l'arcàngel Gabriel (1390?) [Fig. 34].
- Barcelona, col. Hartmann, predel·la dels Goigs (final s. XIV) [Fig. 136].
- Collado (Serrans), esg. par., ret. de la Verge (final s. XIV) [Fig. 158].
- Barcelona, catedral, cadira episcopal del cor (1390-1400) [Fig. 133].
- Cleveland, museum of Art, taula de la Coronació (1390-1410) [Fig. 157].
- Londres, B.L., ms. Yates Thompson 31, fol. 141 v., *Breviari d'Amor* (c. 1400) [Fig. 1400].
- Tarragona, catedral, ret. de Solivella (c. 1400) [Fig. 186].
- Sant Mateu, esg. par., clau de volta (s. XIV-XV) [Fig. 179].

- Sant Martí Sarroca (Penedès), esg. par., ret. de la Verge d'en Jaume Cabrera (inici s. XV) [Fig. 180].
- Barcelona, col. Carreras, taules atribuïdes a Jaume Cabrera (1400-1410) [Fig. Fig. 134].
- Rubielos de Mora (Aragó), esg. par., ret. de la vida de Crist i Maria (1404-1412) [Fig. 175].
- València, Museu de Sant Pius, ret. de Sarrión (1404) [Fig. 197].
- Tarragona, catedral, ret. de Santes Creus (1409-1411) [Fig. 184].
- Barcelona, col. Dalmau, taula de la Coronació de la Verge (1400-1423) [Fig. 135].
- València, catedral, capella del sant Calze, relleus del reracor (1417-1424) [Fig. 195].
- Vic, catedral, ret. de sant Pere de Pere Oller (1420-1426) [Fig. 198].
- Tarragona, catedral, presbiteri, ret. de santa Tecla (1426-1436) [Fig. 185].
- Barcelona, col. Viñas, taula de la Coronació (anterior a 1437) [Fig. 138].
- Banyoles (Pla de l'Estany), monestir de Sant Esteve, esg., ret. de la Verge de Joan Antigó (1437-1439) [Fig. 132].
- Tortosa, catedral, clau de volta del presbiteri (1438) [Fig. 193].
- Londres, B.L., ms. Add 28962, fol. 342 v., *Llibre d'Hores d'Alfons el Magnànim* (1442) [Fig. 68].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 9917, ret. de la Verge (segon terç s. XV) [Fig. 145].
- Boston, Museum of Fine Arts, taula de la Coronació (mitjan s. XV) [Fig. 154].
- Benavarri (Aragó), esg. par., ret. de la Verge de Pere Garcia de Benavarri (1450-1455) [Fig. 151].
- Vilafranca del Maestrat, Ajuntament, ret. de santa Magdalena, sant Onofre, sant Abdó i sant Senén (1455) [Fig. 199].
- Vilafranca del Penedès, Museu de Vilafranca, ret. de la Verge (1459) [Fig. 200].
- Barcelona, esg. santa Maria del Mar, vidriera de la rosassa (c. 1461) [Fig. 141].
- Londres, col. privada, tríptic de l'Epifania (segona meitat s. XV) [Fig. 166].
- Sant Llorenç de Morunys (Solsonès), santuari de la Pietat, ret. de la Pietat (1480) [Fig. 178].

- Dallas, Meadows Museum, ret. de la Verge i sant Miquel (segona meitat s. XV) [Fig. 160].
- Barcelona, col. privada?, ret. de Montanyana (1480-1496) [Fig. 137].
- Bolvir (Baixa Cerdanya), esg. par., ret. dels Goigs (final s. XV) [Fig. 153].
- Barcelona, M.N.A.C., núm. in. 64044, ret. de sant Jaume (final s. XV) [Fig. 149].
- Perpinyà, esg. de sant Jaume, ret. de la Verge (final s. XV) [Fig. 173].

#### Glorificació:

- Roma, B. Vaticana, ms. 5729, fol. 370v., *Biblia de Ripoll* (s. X-XI) [Fig. 2].
- Cabestany (Rosselló), esg. par., timpà (mitjan s. XII) [Fig. 4].
- Vic, M.E., núm. in. 3, frontal del priorat del Coll (segona meitat s. XI) [Fig. 3].
- París, B.N., ms. esp. 44, fol. 171v., *Legenda Aurea* (s. XIII-XIV) [Fig. 8].
- La Seu d'Urgell, Museu Diocesà, ms. 503, fol. 356, Missal d'en Galceran de Vilanova (abans de 1396) [Fig. 116].