

Sílvia Canalda i Llobet

A L'ENTORN DELS SET PECATS CAPITALS: LA ICONOGRAFIA DELS NOVÍSSIMS DE FLANDES A CATALUNYA

El Museu del Prado conserva la coneguda com a *Taula dels pecats capitals* (fig. 1), el nom de la qual prové de la representació al cercle central dels set pecats.¹ També a l'interior de medallons es troben quatre temes força habituals de la iconografia cristiana: la Mort, el Judici Final, l'Infern i la

Matèria, núm. 10-11, 2016,
ISSN 1579-2641, p. 225-242

Recepció: 25-7-2016
Acceptació: 25-7-2016

¹ *Taula dels pecats capitals*,
ca. 1505-1510. Oli sobre fusta
de pollancre, 119,5 × 139,8
cm. Madrid, Museu del Prado,
Po2822.



1. Hieronymus Bosch (atr.), *Taula dels pecats capitals*, ca. 1505-1510. Oli sobre fusta de pollancre, 119,5 × 139,8 cm. Madrid, Museu del Prado.

² Walter Gibson, un dels autors que ha estudiat de manera específica l'obra, dedicà un primer article a la sèrie dels pecats capitals l'any 1973 i no va atendre el segon conjunt iconogràfic fins trenta anys després (W. S. GIBSON: «Hieronymus Bosch and the mirror of man. The authorship and iconography of the *Tabletop of the Seven Deadly Sins*», *Oud Holland*, 87, 1973, p. 205-226; W. S. GIBSON: «La 'Mesa de los pecados capitales': muerte, juicio y eternidad», *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2006, p. 167-183.

³ Imma SOCIAS BATET: «El contracte dels quatre gravats dels novíssims, entre l'impresor i gravador Joan Jolis Santjaume i Magí Cases, doctor en teologia», *Pedralbes. Revista d'Història Moderna*, 13/2, 1993, p. 449-462; I. SOCIAS: «Els Desenganys de l'Apocalipsis disposats i declarats amb els seussignes», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 67/2, 1994, p. 811-821.

⁴ La primera, que va tenir lloc a la ciutat natal de 's-Hertogenbosch, en refusa l'autoria (cfr. M. ILSINK, J. KOLDEWEIJ, R. SPRONK, L. HOOGSTEDE, R. G. ERDMANN, R. KLEIN GOTINK, H. NAP i D. VELDHUIZEN, *Hieronymus Bosch, painter and draughtsman: catalogue raisonné*, Bruxelles, 2016, 34, p. 468-475). El Museo del Prado, a partir de l'anàlisi tècnica realitzada per Carmen Garrido i Roger Van Schotute

Glòria celestial. El caràcter convencional d'aquests segons explica que hagin despertat menys atenció que les escenes quotidianes que, de manera radial i envoltant la imatge ressuscitada de Jesucrist, exemplifiquen —i alhora denuncien— els vicis capitals.² L'agrupació d'aquests quatre temes, en la seqüència enumerada, es designa sovint amb el terme novíssims. Un dels motius que ha guiat l'elaboració d'aquest estudi és saber si existeix alguna relació entre les imatges que emmarquen els set pecats en la taula atribuïda a Hieronymus Bosch i la sèrie de quatre estampes de caràcter devot que es titula igual i que, en distintes tècniques, mides i funcions, inunda les arts gràfiques a Catalunya entre els segles XVII i XIX. En dos articles específics dels anys 1993 i 1994,³ Imma Socias relacionava aquestes estampes dels novíssims amb l'obra literària de Magí Cases *Desenganys del Apocalipsis*, per mitjà de l'exhumació del contracte entre l'impresor Joan Jolis Santjaume i el mencionat teòleg barceloní. Reflexionar sobre les fonts literàries i visuals que pogueren incidir en l'elaboració de tot aquest imaginari català a redós de la salvació, sens dubte molt diferent de la fantasia animalística i mecanicista del Bosch, ha estat un segon objectiu del treball, del qual a hores d'ara només es poden apuntar algunes línies a seguir.

Els novíssims i el Bosch

Els propòsits anunciats permeten passar de puntetes, però no ignorar del tot, els diversos debats existents al voltant de la *Taula dels pecats capitals* en relació, per exemple, amb la seva autoria o datació. La polèmica atribuïda ha emergit novament amb motiu de l'opinió divergent entre els dos centres que han organitzat sengles exposicions en commemoració del cinquè centenari de la mort de l'artista.⁴ Una qüestió, la de l'autoria, que sens dubte ve de lluny. Així, per exemple, Felipe de Guevara (ca. 1500-1563), tractadista que residí durant anys als Països Baixos i que col·leccionà obres del Bosch, sembla incloure la *Taula* en l'obra d'un col·laborador del mestre, tot i admirar-ne la representació de l'Infern.⁵ La participació de dues mans també ha estat proposada, i s'ha fet recaure la de pitjor qualitat en les escenes cantoneres.⁶ De la mateixa manera, després d'haver estat considerada tradicionalment una obra primerenca dins la trajectòria de l'autor, determinats detalls de la indumentària suggereixen ara una datació més avançada,⁷ entre 1505 i 1510, com sosté també la comissària de l'exposició recent del Museu del Prado.⁸ Les opinions tampoc no són unànimes quant a la comanda o la funció de l'obra. El que se sap del cert és que la *Taula* estigué a la cambra de Felip II al Palau de San Lorenzo

del Escorial per voluntat expressa del monarca, que de ben segur en sabé apreciar l'elevat contingut espiritual, ja que la combinació dels pecats capitals amb els novíssims, sota l'atenta mirada del Redemptor, convidava a fer un examen de consciència intern cada cop que es contemplava l'obra.

Les escenes que emmarquen l'exemplificació diària dels pecats capitals en la *Taula* que custodia el Prado recorden els quatre darrers moments de la vida cristiana: la Mort, el Judici Final, l'Infern i el Cel. Precisament pel fet de ser una representació d'allò últim de l'existència humana són conegudes també com a *Postrimerías*, en castellà, o *The Four Last Things*, en anglès. El terme novíssim, el d'ús més generalitzat probablement per la seva etimologia llatina, deriva d'un versicle de l'Eclesiastès: «*In omnis operibus tuis memorare novissiam tua et in aeternum non peccabis*» (7,40).⁹ Per evitar caure en el pecat, només cal pensar en els darrers moments de la nostra existència: la mort, el judici i la resolució d'aquest segon, cap a l'infern o la glòria.

Això és el que fa precisament l'ancià que jeu al llit, a l'interior del medalló superior esquerre de la *Taula* del Prado, dirigint la mirada vers els pecats capitals, representats al cercle central (fig. 1). L'escena il·lustra la bona mort cristiana. Al moribund li estan sent administrats els últims sacraments, mentre a la sala adjacent unes dones planyen la imminent defunció. Per damunt del capçal del llit, un àngel i un dimoni estan pendents de rebre l'ànima del difunt, mentre la mort, representada en forma d'esquelet, espera el moment oportú per actuar de manera imprevista llançant el dard. En la seva ambientació quotidiana, l'escena recorda moltíssimes de les imatges miniades o gravades dels *Ars moriendi*. Una representació similar, però antitètica pel que fa a la destinació eterna del seu protagonista, s'aprecia a *La mort de l'avar*,¹⁰ una obra que pel seu format avui es considera l'ala d'un tríptic.¹¹ En aquest cas, el malalt està més pendent de la saca de diners que li ofereix un diable que no pas de l'àngel que li demana que dirigeixi la mirada al feix de llum que prové del crucifix del vitrall. Amb la mort arriba el Judici Final i Hieronymus Bosch fa una interpretació del tot tradicional, seguint composicions de Roger van der Weyden, en el medalló de la part superior dreta. Jesucrist, entronitzat amb un globus paisatgístic als peus, mostra les nafres de la Passió, acompanyat a banda i banda d'un grup d'escollits, encapçalats per la Mare de Déu i el Baptista, respectivament. Quatre àngels trompeters amb els *arma christi* als estendards anuncien l'esperada vinguda, mentre comença a produir-se la resurrecció dels morts amb l'emersió de petites figures nues de les seves tombes. Una composició similar es troba a la part superior de la taula que presideix l'anomenat *Tríptic del Judici Final* de Viena,¹² però més simplificada i d'autoria més discutida que la de la *Taula* del Prado.

entre els anys 1987 i 2001, manté la paternitat de Bosch; la comissària de l'exposició és clara respecte a aquesta qüestió: «*Los numerosos cambios producidos durante la ejecución de esta obra, así como la singularidad, tanto del diseño general como de la composición de cada una de las escenas, confirman que la Mesa de los Pecados Capitales es un original de un pintor del que yo no tengo ninguna duda de que fue el Bosco*» (P. SILVA MAROTO, *El Bosco. La exposición del V centenario*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, núm. 40, p. 302-312: 312).

⁵ Felipe de Guevara va escriure el seu *Comentario de la pintura*, on referencia la *Taula dels pecats capitals*, vers 1560, tot i que el tractat no fou publicat fins al 1788 pel teòric Antonio Ponz (F. de GUEVARA, *Comentarios de la pintura*, Madrid, 1788, p. 43-44). El centenari de Bosch n'ha propiciat una edició crítica: F. DE GUEVARA, *Comentario de la pintura y pintores antiguos* (ed. a càrrec de E. Vázquez Dueñas), Madrid, Akal, 2016.

⁶ Charles de TOLNAY, *Hieronymus Bosch*, 1967, p. 337.

⁷ F. ELSIG, *Hieronymus Bosch: la question de la chronologie*, Ginebra, 2004, p. 96.

⁸ P. SILVA MAROTO, «El Bosco. Mesa de los Pecados Capitales», *El Bosco. La exposición...*, 40, p. 302-312.

⁹ La traducció al castellà seria: «*En todas tus obras acuérdate de tus postrimerías y no peques nunca*» (extreta de

W. GIBSON, «La 'Mesa de los pecados capitales'...», p. 169.

¹⁰ *La mort de l'avar*. Oli sobre fusta de roure, 94,3 × 32,4 cm. Washington D. C., National Gallery of Art.

¹¹ Es desmenteix així una teoria anterior (Von Baldass, 1943) que la considerava el primer dels novíssims d'una altra *Taula dels pecats capitals* documentada als Països Baixos (1574), quan la del Prado ja era a la cort espanyola. Vegeu P. SILVA MAROTO, *El Bosco. La exposición...*, núm. 36-39, p. 292-301.

¹² *Tríptic del Judici Final*. Ca. 1500-1505. Oli sobre fusta de roure, 163 × 247 cm. Viena, Akademie der bildenden Künste.

¹³ C. GÖTTLER, *Last things. Art and the religious imagination in the Age of Reformation*, Turnhout, Brepols, 2010; J. KOWZAN: «Memorare Novissima tua. The Iconography of the Four Last Things as a representation of religious identity», S. CARDARELLI, E. J. ANDERSON, J. RICHARDS (ed.): *Art and identity. Visual culture, politics and religion in the Middle ages and the Renaissance*, Cambridge Scholars Publishing, 2012, p. 124.

¹⁴ R. BYRN: «Late medieval eschatology: Gerard van Vliederhoven's Cordiale de IV novissimis», *Proceedings of Leeds Philosophical and Literary Society*, 1979.

La Gràcia de Déu i la pràctica de les bones obres determinen en temps del Bosch el darrer estadi de la vida: un lloc de turment o de repòs per a l'ànima. Els dos escenaris possibles es representen a la part inferior de la *Taula*. En el cercle de la banda esquerra, un paisatge erm i rogenc il·lustra els càstigs que reserva el dimoni en correspondència amb els vicis que hagin estat dominants durant la vida. La cal·ligrafia gòtica clarifica la natura del pecat: supèrbia, enveja, luxúria, avarícia, gola, ira i peresa. En la llunyania, només foc i destrucció. Cap de les escenes no sorprèn gaire davant la contundència d'obres anteriors en la trajectòria de l'autor, com la de la taula esquerra del tríptic d'*El jardí de les delícies*. A la dreta es visualitza la glòria celestial, lluminosa, clara i rica, en forma d'una església gòtica de tres naus amb Crist entronitzat al centre, a la dreta sants —a dalt— i patriarques alliberats dels llimbs —a baix—, i a l'esquerra els nouvinguts acollits per sant Pere, mentre el dimoni intenta endur-se'n una darrera ànima i sant Miquel és allà per impedir-ho. Una configuració arquitectònica i una ordenació jeràrquica que remet, tot i la indubtable independència creativa del pintor de 's-Hertogenbosch, a models anteriors de la pintura flamenca, com els de Jan Van Eyck.

És obvi que els quatre temes representats als angles de la *Taula* del Prado tingueren una àmplia acceptació en el Gòtic i que el tractament que se'n fa, com ja s'ha dit, resulta força convencional per a l'època. Les miniatres dels *ars moriendi*, els judicis finals escultòrics de les catedrals franceses, els mosaics amb inferns aterridors d'alguns baptisteris italians i les glòries celestials pintades en políptics, ens demostren clarament la popularitat dels assumptes en qüestió. Tot i així, l'agrupació d'aquests quatre elements individuals —amb aquesta ordenació específica: mort, judici, infern i glòria— va acabar constituint una sèrie temàtica, que es concretà en escrits de caràcter moralitzant representatius de la Devotio Moderna. Naturalment, la base doctrinal es remunta a les Sagrades Escripures (Eclesiastès, Deuteronomi...) i als pares de l'Església, ja que no hi ha millor medicina contra el pecat que reflexionar sobre els últims instants de la vida humana. Però l'increment de l'aproximació individual i pietosa al fet religiós fomentà l'aparició d'aquest tipus de lectures morals adreçades a la meditació personal. El *De imitatione Christi* de Tomàs de Kempis n'és el testimoni més conegut.

En la definició de la sèrie temàtica dels novíssims tingué una importància cabdal un tractat d'escatologia escrit a les acaballes del segle XIV: el *Cordiale quattuor novissimorum*.¹³ Segons Richard Byrn, fou concebut específicament per dissuadir els lectors d'abandonar la seva vida pecadora.¹⁴ Escrit en llatí entre 1380 i 1396, s'atribueix a Gérard de Vliederhoven, un monjo de l'orde teutònic d'Utrecht, perquè el seu nom apareix en un

parell de còdexs primerencs.¹⁵ Ràpidament fou traduït al neerlandès, l'alemany i el francès; en l'actualitat se'n conserven més de dues-centes còpies manuscrites i la primera edició impresa data del 1471. L'estructura del tractat és força senzilla: després d'un pròleg, on es justifica l'obra per raons devotes, es divideix en quatre seccions, cadascuna dedicada a un novíssim.

La consulta en línia dels catàlegs de les biblioteques del nord d'Europa certifica la popularitat del tractat durant el darrer terç del quatre-cents, amb edicions, per exemple, a Utrecht (1474), Ginebra (1481), Anvers (1483), París (1495) i Westminster (1499).¹⁶ Naturalment, ens ha estat impossible conèixer en directe les distintes versions localitzades del *Cordiale quattuor novissimorum*. Segons Barbara Lane, sembla que no va existir la tradició d'il·luminar els manuscrits llatins i holandesos del *Cordiale*,¹⁷ tanmateix, amb l'adveniment de la impremta i el consegüent abaratiment dels costos de producció, aparegueren algunes versions amb xilografies senzilles, ja que l'obra precisament gaudia de popularitat en centres capdavanters en el desenvolupament de la impremta. Són un bon exemple d'aquesta popularitat les xilografies atribuïdes al First Gouda Woodcutter (1480-1484),¹⁸ que precedeixen cadascuna de les quatre seccions temàtiques del tractat (fig. 2a, b, c, d). En la primera, un esquelet sosté la dalla amb què amenaça cinc camperols de diferents edats. El Judici Final l'anuncia la vinguda de Crist amb la resurrecció dels morts. Un dimoni sobre la boca oberta del Leviatan representa l'Infern, mentre sant Pere i els àngels donen la benvinguda al Paradís.¹⁹ Un cas excepcional són les miniatures, atribuïdes a Jean Le Tavernier (actiu de 1434 a 1461), que il·luminen una traducció feta per Jean Miélot al francès: *Traité des quatre dernières choses*. El còdex avui es preserva a Brussel·les, a la Biblioteca Reial de Bèlgica, on consta com a provinent de la col·lecció del duc de Borgonya Felip el Bo i es data devers 1455.²⁰ Les quatre miniatures del manuscrit, *marginalia* a banda, precedeixen les seccions del tractat i representen, consegüentment, la Mort, el Judici Final, l'Infern (fig. 3) i el Paradís. Els turments que reben els condemnats, esquarterats, colpejats, bracejats o bullits, de part de petites figures demoníques de colors vius, ossudes i amb ales membrades, és la imatge més reproduïda i dona entrada al tercer dels novíssims.

Els dos exemples esmentats, les miniatures de Jean Le Tavernier (ca. 1455) i les xilografies del Primer Mestre de Gouda (1480-1484), demostren l'existència d'aquesta sèrie temàtica abans de l'execució de la *Taula del pecats capitals* del Museu del Prado. Naturalment, Hieronymus Bosch participava de l'ambient d'íntima religiositat que caracteritza la Devotio Moderna i era un home de profundes conviccions religioses, cosa que demostra, a banda de la lectura de les pintures, la seva pertinença a la

¹⁵ Barbara G. LANE: «Bosch's Tabletop of the seven deadly sins and the 'Cordiale quattuor novissimorum'», *Tribute to Lotte Brand Philip. Art Historian and Detective*, New York, Abaris Book, 1985, p. 89-94: 89.

¹⁶ Una de les biblioteques que preserva un major nombre d'exemplars del *Cordiale* és la Biblioteca Reial de Bèlgica, d'on han estat extretes les dades apuntades.

¹⁷ B. G. LANE: «Bosch's Tabletop of the seven...», p. 91.

¹⁸ W. M. CONWAY, *The woodcutters of the Netherlands in the fifteenth century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1884, p. 32-41 i 216.

¹⁹ Aquestes estampes es poden trobar en edicions holandeses i franceses del *Cordiale*... i foren copiades també per altres gravadors («the second Zwolle Woodcutter»), circumstàncies que augmentaren exponencialment la seva circulació i que possibilitaren la seva utilització com a models en altres llenguatges visuals.

²⁰ Gérard de VLIEDERHOVEN, *Traité des quatre dernières choses*, ca. 1455, pergamí, 300 × 220 mm, 157 folis, Brussel·les, Biblioteca Reial de Bèlgica (KBR), ms. 11129. Aquestes dades tècniques han estat extretes de la mostra organitzada per la BNF: *Miniatures flamandes* (http://expositions.bnf.fr/flamands/grand/fla_152.htm).

²¹ La seva traducció al castellà diria: «Porque son un pueblo que no tiene ninguna comprensión ni visión | si fueran inteligentes entenderían esto se prepararían para su fin» (extret de P. SILVA MAROTO, *El Bosco. La exposición del...*, p. 302).



2a, 2b, 2c, 2d. *Mort, Judici Final, Infern i Glòria*. Xilografies. *Cordiale quattuor novissimorum*. Gouda, G. Leeu, 1482.

confraria *Illustre Lieve Vrouwe Broederschap*. No sempre és fàcil conciliar la particular imaginació del creador flamenc amb fonts visuals concretes o amb referències textuais directes. Tot i així, són nombrosos els estudis realitzats en aquesta direcció i l'artista impermeable és inexistent. En l'àmbit temàtic que ens interessa, per exemple, Barbara Lane sosté, en un article de 1985, que el Bosch coneixia perfectament la versió llatina del *Cordiale quattuor novissimorum*, perquè només aquesta, i no la seva traducció al neerlandès, finalitzava amb el mateix versicle del Deuteronomi (32,28-29), que es troba en el filacteri superior de la *Taula*, entre el primer i el segon novíssims.²¹



3. Jean Le Tavernier (atr.), *L'infèrn*, ca. 1455. Pergamí. Gérard de Vlinderhoven, *Traité des quatre dernières choses*, Brusselles, Biblioteca Reial de Bèlgica, ms. 11129.

²² Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Secció de Gràfics, núm. reg. 05056, 05057, 05058 i 05059.

Les imatges dels *Desenganyys* de Magí Cases. De la Devotio Moderna a la Reforma catòlica

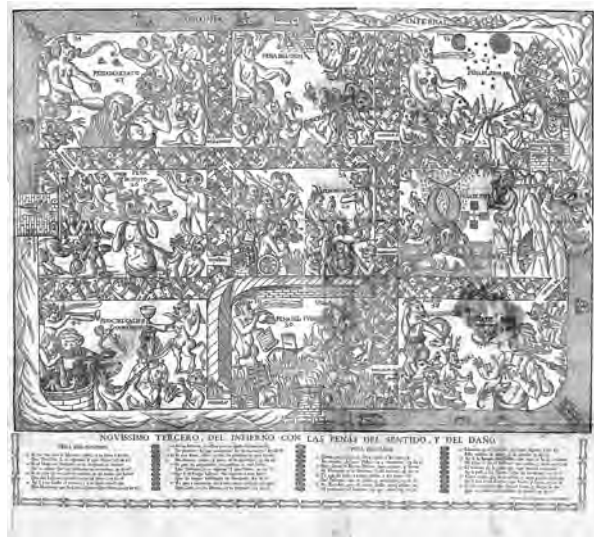
En la secció de gràfics de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona es conserven quatre gravats de gran format que es titulen, respectivament: *Novissimo primero, de la muerte y sus caminos* (fig. 4), *Novissimo segundo, del juicio y purgatorio* (fig. 5), *Novissimo tercero, del infierno con las penas del sentido y del daño* (fig. 6) i *Novissimo quarto, de la gloria con todos los dotes y gozos* (fig. 7).²² Es tracta d'un conjunt excepcional, no tan sols per la seva evident riquesa iconogràfica —a la qual es farà referència més endavant—, sinó també per les seves dimensions. Cada estampa és el resultat de la unió de quatre matrius que juntes mesuren aproximadament 1040 × 1150 mm; en conjunt, sumen més de quatre metres lineals



4. Pere Abadal, *Novissimo primero, de la muerte y sus caminos*. Xilografia. 1040 × 1145 mm (paper). Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Secció de Gràfics, núm. reg. 05056.



5. Pere Abadal, *Novissimo segundo, del juicio y purgatorio*. Xilografia. 1045 × 1150 mm (paper). Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Secció de Gràfics, núm. reg. 05057.



6. *Novissimo tercero, del infierno con las penas del sentido y del daño*. Xilografia. 1035 × 1125 mm (paper). Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Secció de Gràfics, núm. reg. 05058.



7. *Novissimo cuarto, de la gloria con todos los dotes y gozos*. Xilografia. 1035 × 1125 mm (paper). Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Secció de Gràfics, núm. reg. 05059.

d'imatges. Els dos primers novíssims, la mort i el judici, estan signats i datats: Pere Abadal, a Mojà, els anys 1683 i 1684, respectivament, mentre que el tercer i el quart tenen només el peu d'impremta de la llegenda escrita, Pedro Gomita i Giralt, i els gravats mostren una qualitat artística inferior.²³ La singular iconografia que contenen explica que les estampes catalanes dels novíssims, en aquesta edició o en qualsevol altra de les conegudes,²⁴ hagin estat reproduïdes, i breument glosades, en aproximacions genèriques a la representació del més enllà en el Segle d'Or hispànic, malauradament sense aprofundir gaire en el seu estudi.²⁵

En el primer novíssim, signat per Pere Abadal l'any 1683, hi consta, a l'interior d'una cartel·la:²⁶ «*Todo va explicado en un librito intitulado: Llave del libro Apocaliptico escrito dentro y fuera. Autor D: Magino Casas, presbo*» (fig. 4). La inscripció adreça el lector a consultar una obra amb aquest títol per tal d'entendre el significat de les imatges. D'aquesta manera, la numeració que acompanya les figures de les quatre xilografies en gran format coincideix amb la que presenta l'edició del llibre de Magí Cases de 1681,²⁷ en llengua castellana —igual que les llegendes que contenen les estampes. No es tracta, emperò, de la primera edició coneguda dels *Desenganyys del Apocalypsis*; n'existeix —com a mínim— una d'anterior, en català i sense il·lustracions.²⁸ I n'hi ha d'altres de posteriors: la de 1694, també en català i il·lustrada amb quatre xilografies simplificades dels novíssims, de les quals la de la mort és signada per Joan Jolis (ca. 1650-1705).²⁹

En la darrera edició citada —que copià vers l'any 1700 l'impressor Jaume Surià³⁰ i que al seu torn el 1974 fou reproduïda en facsímil—³¹ figura una interessant anotació que permet entendre les variacions existents en el format dels novíssims catalans de l'època del barroc:

Lo llibre escrit, ó estamat dintre, y fora, citat per las xifres desta clavícula, y dels Desenganyys, va estamat en tres formas: la mes petita, es la que va aquí: la mediana, es en full: la major, es en quatre Quadros grans, un per cada novíssim.³²

Així, Magí Cases, com es desprèn del subtítol que acompanya algunes edicions de l'obra —i que s'adreça als nens de llet o de pàrvuls, tant si saben llegir com si no—³³ i també del contracte que estableix amb l'impressor Jolis,³⁴ pretenia que l'obra, de clar contingut moralitzant, arribés a l'espectre més ampli possible de la societat. Per això, d'una banda, ideà combinar text i imatge dintre i fora del llibre, amb gravats independents que s'enllassessin mitjançant un sistema numèric amb breus claus interpretatives impreses;³⁵ per altra banda, diversificà el format de les imatges en tres mides: petita, mitjana i gran, pensant en diferents usos i audiències.

²³ Sobre el perquè d'aquesta variació, vegeu I. SOCIAS, «Els Desenganyys del Apocalipsis...», p. 811 i 821. De totes maneres, és necessari apuntar que Pere Abadal i Moratí morí l'any 1684 i que els Gomita exerciren el seu ofici des de Barcelona, i no el Moianès, durant el set-cents. És possible, doncs, que les imatges dels dos darrers novíssims fossin substituïdes per còpies més tardanes a causa del desgast ocasionat pel seu ús continuat al llarg dels anys.

²⁴ Com a fulls solts s'estamparen fins ben entrat el segle XIX, com ho demostren els exemplars impresos per Pau Roca de Manresa l'any 1849, la lectura pietosa dels quals conferia 240 dies d'indulgència.

²⁵ J. PORTÚS: «Infiernos pintados: iconografia infernal en la Edad Moderna hispánica», M. TAUSIET I J. S. AMELANG (ed.): *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2004, p. 253-277: 267-268.

²⁶ Situada al marge inferior dret.

²⁷ *Llave, y exercicio del libro apocaliptico escrito por dentro, y fuera del Magino Casas, presbítero, doctor en S. Theologia y cathedratico de Rethorica de la Universidad de Barcelona*, Barcelona, Jaime Cays, 1681. Se n'ha pogut consultar un exemplar a la Biblioteca de Reserva de la Universitat de Barcelona (B-64/7/50).

²⁸ M. CASES, *Desenganyys. Introducció a la vida devota. Clau del llibre apocaliptich escrit dintre, y fora, lo qual va*

imprès a part, ab les figuras, en que la memoria devora en un punt, y ab dificultat de olvidar, la sabiduria mes alta, mes estesa, y mes saludable, Barcelona, Estampa Rafael Figueró, 1673 (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Reserva, 6-V-18/18). Es coneix el contracte entre Rafel Figueró i Magí Cases on s'estipulava que el nombre de llibres editats havia de ser de 1.200, dels quals l'autor se'n reservaria 200 (J. M. MADURELL I MARIMÓN: «Antiguas ediciones de libros de autores eclesiásticos [Notas documentales]», *Analecta Sacra Tarraconensia*, vol. XLIII, 1970 (1971), p. 97-182: 155.

²⁹ M. CASES, *Desengany del Apocalypsis disposats, y declarats ab sos signes, o Imatges en celestial sustent per los Majors en edat, y en llet espiritual per los Parvulos, y Menors, sapian y no sapian llegir*, Barcelona, Estampa de Joan Jolis Estamper, 1694 (Barcelona, Biblioteca de Catalunya, Reserva, 9-1-C7/5). Vegeu Imma SOCIAS BATET, *Els impressors Jolis-Pla i la cultura gràfica catalana en els segles XVIII i XVIII*, Barcelona, Curial i Abadia de Montserrat, 2001, p. 25-26. L'autora assenyala que és l'única estampa signada per Joan Jolis i Santjaume que es coneix en l'actualitat i que esdevé una dada significativa per a les arts gràfiques catalanes perquè dona a conèixer que era també gravador, a banda d'impressor.

³⁰ M. CASES, *Desengany del Apocalypsis, disposats, y declarats ab sos signes o Imatges en*

És un clar exemple de les estratègies massives de disciplina i cohesió socials a través de la imatge que caracteritzen la de vegades anomenada «era de la confessionalització»,³⁶ quan sovint es va recórrer a una hibridació dels mitjans —imatge, text, paraula— per tal d'assolir els objectius prefixats. Així, les estampes dels novíssims formades per quatre matrius anaven destinades a un auditori públic i eren explicades, de manera més o menys teatral, per un o diversos narradors.³⁷ Joan Amades assegura que eren exposades en altars provisionals de les ànimes.³⁸ El format i la temàtica convidaven indubtablement a un examen de consciència, com la *Taula* del Bosch a l'interior de l'alcova de Felip II.

A diferència del que pot fer pensar el títol, els *Desengany del Apocalypsis* de Magí Cases poc tenen a veure amb el llibre que clou la Bíblia. Més revelador, respecte del seu contingut, és el terme desengany, amb què es designava en l'època la vanitat o la fatuïtat de l'existència humana davant l'inexorable triomf de la mort.³⁹ El seu autor, prevere, format en teologia i professor de retòrica a la Universitat de Barcelona,⁴⁰ escriu un sermó efectista amb l'objectiu de recordar el vertader destí de l'ànima cristiana i d'advertir dels paranys que cal esquivar durant l'existència terrenal. El discurs s'estructura en quatre parts, coincidents amb el context temàtic dels novíssims, i inclou, en les edicions més elaborades, les quatre xilografies dedicades a la Mort, el Judici Final, l'Infern i la Glòria celestial que estudiem. En funció de les edicions, la clau interpretativa de les imatges, incloses o excloses de la mateixa publicació, s'emplaça davant o darrere mateix del discurs. En aquesta part, anomenada clavícula, es recorre al recurs narratiu del diàleg entre un pare i un fill, en les edicions catalanes, o de pregunta i resposta, en les castellanés. Probablement era la part que es recitava o es cantava en públic i que es reproduïa en els fulls volants del vuit-cents pensant en un ús privat i individual (fig. 8).

La temàtica, l'estructura narrativa en quatre parts i el nombre i la iconografia de les il·lustracions aproximen els *Desengany del Apocalypsis* als tractats moralistes de la Baixa Edat Mitjana. A l'hora de cercar els referents de l'obra de Magí Cases, Agustí Duran i Sanpere⁴¹ cità el *Cordial* o *Libro de las cuatro postrimerías*, imprès a Saragossa per Pablo Hurus,⁴² ja que contenia quatre xilografies d'identica temàtica: Mort, Judici Final, Infern i Glòria. Les mateixes planxes foren emprades en la traducció catalana de l'obra, titulada *Cordial del anima* (fig. 9a, 9b, 9c, 9d), de la qual avui només es coneix un exemplar a Ciutat de Mallorca,⁴³ que serví també per a l'edició facsimilar.⁴⁴

Ambdós textos, el castellà (1494) i el català (1495), han estat considerats sovint obra de Dionís Cartoixà (1402-1471). Nat a Ryckel, prop de Lieja, Dionysius van Leeuwen és un dels màxims representants de la teologia

memòria. Per a les distintes edicions dels novíssims, vegeu: J.A. Ortiz García: «Novísimos y cartejos. La cultura gràfica catalana entorno a la muerte», R. ZAFRA MOLINA, J. J. AZANZA (eds.): *Emblemática trascendente*, Navarra, Universidad de Navarra, 2011, p. 607 - 617.

³⁶ «Confessionalització i disciplinament social a l'Europa catòlica (segles XVI-XVIII)», *Manuscrits. Revista d'Història Moderna*, 25, 2007 (monogràfic).

³⁷ De les versions en gran format, avui només en coneixem la de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, les dues de la qual primeres estan signades per Pere Abadal. El contracte exhumat per Imma Socias dona a conèixer un encàrrec similar a Joan Jolis l'any 1684, però no han pogut ser localitzades ni les matrius ni les estampes.

³⁸ Joan AMADES, *Costumari català*, Barcelona, Salvat, 1985, vol. 5, p. 656-658.

³⁹ En castellà, el terme *desengaño* sovinteja en la literatura existencialista de l'època —tant en prosa com en vers— i arriba a designar el gènere artístic conegut més endavant com a *vanitas*, en funció dels registres consignats en els inventaris. De fet, l'estudi de referència sobre aquesta temàtica en la pintura espanyola del sis-cents, d'Enrique Valdivieso, porta per títol *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro* (Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002).

novíssims o *De quatuor novíssimis hominis*. La confusió entre l'obra de Gérard de Vliederhoven i la de Dionysius de Rijckel o Dionís Cartoixà no és exclusiva de la historiografia nacional ni està del tot resolta.⁴⁶ En qualsevol cas, com apunta Barbara Lane, el *Cordiale* és anterior al *De quatuor hominis novíssimis* i la seva estructura és diferent, ja que en lloc dels quatre blocs temàtics s'organitza en seixanta-vuit articles.⁴⁷ En les edicions consultades de Dionís Cartoixà, al Fons Antic de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, principalment impreses a Lió i datades a la segona meitat del segle XVI, es manté l'estructura descrita i s'observa una manca bastant generalitzada de composicions figuratives.⁴⁸ Es podria pensar, doncs, que la tradició d'il·lustrar amb una imatge cadascun dels novíssims prové més del *Cordiale* que no pas del *De quatuor novíssimis hominis*. En les edicions castellana i catalana es manté aquesta fórmula visual que sens dubte facilitava la lectura i era efectiva a l'hora de gravar el missatge en les consciències. La imatge del primer novíssim (fig. 9a), un esquelet victoriós dempeus, d'expressió burleta però armat amb una llança i un taüt, precedeix el pròleg:

Comença lo libre de les quatre ultimes y mes darreres coses: que les creatures apres del viure esperen, ço es la mort corporal, les penes infernals, lo juhi final, y la celestial gloria de paradís. Al qual llibre molts lo nomenen Cordial del anima; es molt profitos y necessari a qualsevol crestia maiorment per als qui sermonen. Es molt fornit y ple de auctoritats; y de exemples de la scriptura sacra; y de versos de poetes.⁴⁹

Les xilografies del Judici Final, de l'Infern i de la Glòria encapçalen, en canvi, les seccions respectives i aporten poques novetats respecte als models septentrionals (fig. 9b, 9c, 9d). Per la seva banda, el text és força coincident amb la traducció del *Cordiale* feta al francès per Jean Mielot.

Dins o fora del llibre, les imatges que acompanyen *Els desenganys del Apocalypsis* de Magí Cases són quatre i recorden els darrers moments de l'existència humana: la Mort, el Judici Final, l'Infern i la Glòria celestial; una sèrie temàtica que s'estableix, com ha quedat explicitat, en tractats morals de la Devotio Moderna i que el Bosch, o el taller, representa als angles de la *Taula del Prado*. Tanmateix, quan s'analitzen de manera detallada les xilografies catalanes, es constata la introducció de tot un seguit de conceptes absents en les obres flamenques baixmedievales, fet que assenyalava a parer nostre la incorporació d'un nou cos doctrinal.

Si es comparen els quatre novíssims catalans de gran format (fig. 4-7) amb els de la *Taula del Prado*, a primer cop d'ull sembla que la principal diferència es troba en la primera escena, atès que la pintura flamenca contextualitza la mort en un ambient domèstic (fig. 1) i el gravat català en fa una al·lusió al·legòrica amb la presentació de dos camins possibles: el de



9a, 9b, 9c, 9d. Mort, Judici Final, Infern, Glòria. Xilografia. *Cordial del anima*. València: Pere Hagenbach i Leonard Hutz, 1495. Ciutat de Mallorca, Biblioteca Pública de Palma.

la salvació i el de la perdició (fig. 4). L'esquelet, amb la dalla a la mà, cavalca al centre, on conflueixen les dues vies: la mort arriba a tothom. Certament, l'aproximació és diversa: concreta i individual en un cas i abstracta i col·lectiva en un altre, però en les dues obres s'adverteix del pes de la conducta i l'inefable encontre amb la mort. Així, a la franja inferior de

⁴⁰ Per a una aproximació completa a l'autor, vegeu I. SOCIAS BATET: «El contracte dels quatre...», p. 450-452.

⁴¹ Agustí DURAN I SANPERE, *Grabadores populares españoles*, Barcelona, Gustavo Gili, 1971, p. 140.

⁴² L'autor sens dubte errà l'any de l'edició de Pablo Hurus, ja que digué que es publicà a Saragossa el 1401, una equivocació que ha estat repetida de manera inconscient per molts dels estudiosos que han abordat la qüestió dels novíssims a Catalunya. Molt probablement, Duran i Sanpere es volia referir a l'edició de 1491. A la Biblioteca Nacional de España (BNE) se'n conserva un exemplar una mica més tardà: *Cordial o Cordiale quattuor novissimorum* (traducció de Gonzalo García de Santa María), Çaragoça, Pablo Hurus, 1494 (Madrid, BNE, INC/522).

⁴³ *Cordial del anima* (traducció del castellà de Bernat de Vallmanya), València, Pere Hagenbach i Leonard Hutz, 1495, Ciutat de Mallorca, Biblioteca Pública de Palma, signatura INC 563). Es pot consultar en format digital a: <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=401420>.

⁴⁴ *Cordial de l'ànima*, Ciutat de Mallorca, Biblioteca Pública de Palma, 1980.

⁴⁵ «*Denys est veritablement le dernier grand écrivain du Moyen-Âge; il termine et résume la scolastique proprement dite, et semble s'être proposé de la saveur du mépris de sus contemporanis en la ramenant*

dans des voies plus droites, et ou la mettant à la portée d'un plus grand nombre» (D. A. MOUGEL, *Denys le chartreux, 1402-1471. Sa vie, son rôle. Une nouvelle édition de ses ouvrages*, Montreuil-sur-mer, Imprimerie de la Chartreuse de N.-D. des Près, 1896, p. 27-28). Una aproximació més recent a la figura de Dionís Cartoixà pot trobar-se a C. BAGONNEAU (ed.), *Denys, le Chartreux. Cronique de l'extase*, Paris, Parole e Silence, 2000).

⁴⁶ Vegeu B. G. LANE: «Bosch's Tabletop of the...», p. 90, nota 9.

⁴⁷ *Ídem*, p. 8-9.

⁴⁸ DIONÍS CARTOIXÀ, *Liber utilissimus de quatuor novissimis*, Paris, Opud Poncetum le Preux, 1555 (Universitat de Barcelona, Biblioteca, Fons Antic, 07 XVI-2579); DIONÍS CARTOIXÀ, *De quatuor novissimis hominis*, Lió, Apud Theobaldum Paganum, 1558 (Universitat de Barcelona, Biblioteca, Fons Antic, 07 XVI-2561); DIONÍS CARTOIXÀ, *De quatuor novissimis hominis*, Lió, Apud Haeredes Iacobi Iunctae, 1566 (Universitat de Barcelona, Biblioteca, Fons Antic, 07 XVI-2578); DIONÍS CARTOIXÀ, *Liber utilissimus de quatuor hominis novissimis*, Lyon, Apud Guilielmum Rouillium, 1574 (Universitat de Barcelona, Biblioteca, Fons Antic, 07 B-70/7/31). En només un dels exemplars consultats hem trobat la incorporació de gravats, clarament reaprofitats d'altres publicacions (DIONÍS CARTOIXÀ, *Sopra i quattro estremi avvenimenti dell'huomo*, Venezia, Appresso Ghirar-

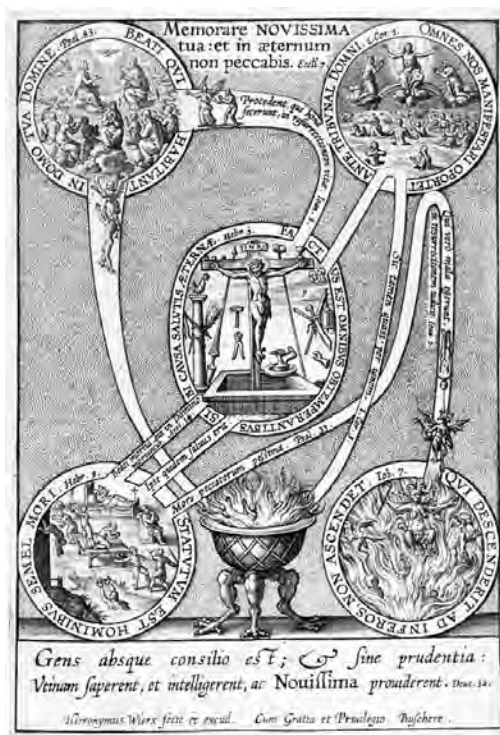
l'estampa remet també als pecats capitals mitjançant objectes: d'un monstre de set caps emanen els símbols dels pecats.⁵⁰

En el segon, el tercer i el quart novíssims coincideixen tant els conceptes com les ambientacions, però s'incorporen matisos significatius. Així, en la segona estampa es representa el Judici particular en lloc del Judici universal (fig. 5). És la creença en l'existència d'un judici per a cadascun de nosaltres després de morts, quan la retribució depèn de les obres executades. En aquest cas no es recorre a la psicòstasi, el pes de l'ànima, sinó al seu judici amb la intervenció d'un advocat i un fiscal. El primer, de caracterització angelical, i el segon, de natura diabòlica, presenten les causes —bones i males obres— davant d'un jutge diví guarnit amb una tiara. La sentència serà ferma com la terra, clara com l'aigua i ardent com el foc, segons el que assenyala la textura interna dels cercles de la part superior dreta. Darrere la figura angèlica es retalla la silueta d'un trull d'oli, en el travessar del qual es llegeix «*Purgatorio*», destinació transitòria on es pot rebre la penitència que possibiliti una altra destinació. La purificació de l'ànima s'associa en el gravat català amb el líquid que drena una premsa.⁵¹ En el cas de l'Infern, el tercer novíssim, es fuig de l'associació dels turments amb els pecats capitals, com figura a la *Taula flamenca* (fig. 6). En aquesta ocasió, l'espai, com si fos una secció lateral de la boca de Leviatan, està subdividit en nou caselles, distribuïdes en tres rengles de tres. Les emmarquen, per l'exterior, vaixells a la deriva i paisatges erms; per l'interior, ho fan uns habitatges inclinats, que denoten destrucció i caos. En cadascuna d'aquestes cel·les, una ànima encadenada, anònima i nua, està essent martiritzada de manera particular per una munió de diables amb caracterització zoomòrfica. El títol del novíssim i les llegendes que conté permeten identificar la natura de les actuacions. Es representen conjuntament les «*Penas del sentido y del daño*». Les primeres consisteixen en la privació eterna de la visió beatífica i dels béns que se'n deriven; les segones signifiquen patir turment des de la mort fins més enllà de la resurrecció de la carn.⁵² Així, per exemple, en la casella superior central es combina la «*Pena del oido*», on l'ànima és encadenada per les orelles i condemnada a escoltar gemecs, xiulets, crits o blasfèmies, amb la condemna a les tenebres, «*Pena del daño*». Una configuració similar, atès que també és compartimentada, es troba al darrer novíssim (fig. 7). En aquesta ocasió es combinen també els «*Dotes*» —els quatre del cos i els tres de l'ànima— amb els «*Gozos*», també set. Les accions transcorren dins d'una ciutat emmurallada, que s'identifica amb la Jerusalem celestial.

La sèrie iconogràfica dels novíssims va perviure, doncs, més de dos segles, com demostra la tesi principal d'aquest article, però va ser necessària la introducció d'alguns canvis perquè s'adaptés a la realitat confes-

sional d'una Europa dividida entre protestants i catòlics. L'absència de la doctrina del Purgatori podia induir a una interpretació protestant del text provinent de la *Devotio Moderna*. Com apunta Jacek Kowzan,⁵³ la popularitat del *Cordiale quattuor novissimorum* començà a declinar amb l'adveniment del protestantisme. Tanmateix, els catòlics adaptaren la fórmula a la seva doctrina i les impremtes flamenques editaren col·leccions de gravats o estampes soltes dels novíssims amb la incorporació progressiva del Purgatori. N'és un bon exemple el burí de Hieronymus Wierix (fig. 10), una representació diagramàtica i unificada dels quatre novíssims, com la *Taula del Prado*, que introdueix un sisè element, a banda del Crist redemptor central, que enllaça amb el Judici i la Glòria celestial: les ànimes del Purgatori. En el sis-cents, els novíssims degueren ser tan populars que la seva composició se simplificà fins al punt que es representaven únicament rostres humans contextualitzats respectivament en el lliit de mort, el Purgatori, l'Infern o la Glòria. En són un bon exemple les quatre escaparates modelades en cera de Giovanni Bernadino Azzolino, servades al Victoria & Albert Museum de Londres.⁵⁴

Però retornem a les estampes catalanes. Cal assenyalar també que alguns dels matisos introduïts respecte dels models baixmedievals dels novíssims es troben expressats en títols representatius de la literatura ascetico-mística del Segle d'Or espanyol. Sense voluntat de ser exhaustius, Fray Luis de Granada, per exemple, en el *Libro de oración y meditación*, una de les obres cabdals de l'ascetisme hispànic i de la *renovatio* catòlica, dedica l'oració nocturna del Divendres Sant als turments de l'Infern, classificats en penes dels sentits i penes dels danys.⁵⁵ El jesuïta Martín de Roa, per la seva banda, intitula la primera meditació del llibre *Los estados de las*



10. Hieronymus Wierix (*fecit et excudit*), *Memorae Novissima tua; et in aeternum non peccabis*. Barcelona, col·lecció particular.

do & Iseppo Imberti, 1625 (Universitat de Barcelona, Biblioteca, Fons Antic, 07 XVII-L-1195).

⁴⁹ *Cordiale del anima*, s.f.

⁵⁰ Alguns són fàcilment identificables: mirall amb ploma – supèrbia, saca amb monedes – avarícia, home assassinat – ira, safata amb menjar – gola.

⁵¹ Una metàfora curiosa que ressegurem en propers estudis a partir de la recerca ja feta al voltant de la iconografia de la premsa mística en el temps de la Reforma (vegeu S. CANALDA i C. FONTCUBERTA: «La premsa mística o el lagar místico en época moderna: usos y controversias alrededor de una imagen contudente», *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, Barcelona, Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 2011, p. 187-207). La identificació del Purgatori amb un trull es troba en l'obra literària de Magí Cases. Caldria, doncs, rastrejar l'origen d'aquesta associació i emmarcar l'estudi en la dificultat visual de construir aquest nou escenari, del qual aleshores encara no hi havia una convenció compositiva fermament establerta (D. WALSH PASKULKA, *Heaven can wait. Purgatory in Catholic Devotional and Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press, 2015).

⁵² Antonio ROYO MARÍN, *Los novísimos o postrimerías del hombre. Temas de meditación*, Sevilla, Apostolado Mariano, 1995.

⁵³ J. KOWZAN: «Memorae Novissima Tua...», p. 101-102.

⁵⁴ De secció octogonal i polí cromades, es daten vers 1620. Els tres primers novíssims són representats amb rostres masculins i el darrer, la Glòria, ho és amb rostre femení. La diferència entre el Purgatori i l'Infern es troba en l'actitud esperançada o aterrida del personatge enmig de les flames (vegeu: C. GÖTTLER, *Last things. Art and...*).

⁵⁵ LUIS DE GRANADA, *Libro de la oración y meditación, en el qual se trata de la consideración de los principales misterios de nuestra fe*, Salamanca, Domingo de Portonaris, 1569, p. 175-186.

⁵⁶ Martín de RoA, *Estado de las almas de Purgatorio*, Barcelona, Sebastià de Cormellas, 1631.

⁵⁷ «Y que vullas, Pecador, | pendrer lo camí de Infern, | deixant lo del Regne Etern!» o «Pares, per amor de Deu | preveniu à vostres fills, mostrantlos estos perills | ab lo Llibre que veheu» (M. CASES, *Desengany del apocalypsis*, p. 5 i 7).

⁵⁸ M. CASAS, *Llave, y exercicio del libro apocalíptico...*, p. 49. El títol d'aquesta edició castellana és el que es troba referenciat en el primer dels novíssims d'Abadal, per això ha estat triat per demostrar la correspondència entre text i imatge.

⁵⁹ I. SOCIAS BATET, «El contracte dels quatre...», p. 459.

almas de purgatorio de la manera següent: «*Del juicio particular del alma, y su entrada en el Purgatorio*».⁵⁶ En el text explica que els que moren sense haver tingut ocasió de pagar les penes, abans d'entrar a la Glòria són retinguts al Purgatori. Un cop dictada la sentència, un àngel de la guarda els acompanya. La situació descrita recorda força la imatge central del segon novíssim de Pere Abadal (fig. 5). Podrien citar-se altres autors, però és més interessant subratllar que l'objectiu d'aquests manuals d'oració i meditació era fer visible allò invisible, era convertir en real allò sobrenatural, i per això recorrien a descripcions minucioses a partir del natural i establien tota mena de classificacions mnemotècniques que afavorissin la construcció mental d'allò imaginari en relació amb, en aquest cas, el camí de salvació.

Magí Cases, teòleg i professor de retòrica, va escriure un sermó, en prosa i vers, que interpel·lava directament el lector amb preguntes i promeses retòriques que cridaven la seva atenció i amb descripcions amenaçadores, belles i escabroses que el colpien. El lector sovint era anomenat pecador i tenia el deure de transmetre la doctrina dels novíssims als no-iniciats.⁵⁷ La correspondència entre text i imatge és absoluta; no tan sols en la clavícula, sinó també en la dissertació. Un fragment permet asseverar aquesta afirmació i ajudar a comprendre la significació d'alguns motius d'aparença estranya, per exemple de la part inferior de la mort (fig. 4):

- P. ¿Que son estas espinas en que nacemos?
 R. Son las espinas de los dolores, enfermedades, y otras miserias, que nos lastiman, nacidas todas del pecado original, y crecidas por los pecados actuales.
- P. ¿Que es esta nube, que cubre el cielo?
 R. Es la ignorancia, ija (sic) del pecado original, y condenada con el pecado actual.
- P. ¿Que es esta Sierpe del coraçon con siete Cabezas?
 R. Es el Fomito o incentivo del pecado, que dizen los theologos; el qual rompe en siete apetitós desordenados, cuyo desorden son los siete pecados capitales.⁵⁸

Les estampes catalanes dels novíssims esdevenen una il·lustració del contingut de l'obra de Magí Cases. No actuen únicament de portada de cadascun dels blocs temàtics, com passava en el cas del *Cordiale quattuor novissimorum*, sinó que imatge i text es conceben com un tot coherent, a la recerca de la major eficàcia social possible. En el contracte de 1683 llegim que Joan Jolis es compromet a fer i acabar les quatre planxes o taules que li ha lliurat el doctor Cases «pulidas y dibuixades».⁵⁹ Imma Socias, coneixedora de la gran dependència dels gravadors i impressors del barroc

català respecte a les fonts foranes, atorga a Magí Cases la responsabilitat del model.⁶⁰ Com? La pregunta seria: en forma d'esbós, d'estampa o de matriu feta per un gravador anterior, autòcton o estranger? A hores d'ara, aquesta qüestió és difícil de respondre, però totes les estampes catalanes de la sèrie dels novíssims, datades entre el darrer terç del segle XVII i mitjan segle XIX, deriven d'un mateix referent, que es depauperava per mitjà de la còpia i s'allunya així de la precisió de les paraules. Podria ser que la iconografia derivés de la cultura literària i visual de Magí Cases; al cap i a la fi, la seva és una de les nombroses dissertacions morals que s'escriuen durant el barroc sobre el valor de l'existència humana. Un cas força conegut és el *Discurso de la verdad* de Juan de Mañara,⁶¹ font literària dels desenganys pictòrics de Juan de Valdés Leal per a l'església de l'Hospital de la Caridad, a Sevilla.⁶² Si fos així, el recorregut temporal i literari efectuat en aquest estudi prendria encara més sentit i explicaria també la ingenuïtat formal de les imatges. Exposar ara altres exemples coneguts,⁶³ justificar la falta de qualitat artística a partir de la situació de la impremta a Catalunya en època moderna o citar alguns models parcials localitzats,⁶⁴ escapa a les possibilitats físiques i conceptuals de l'article i ens allunya de la *Taula* flamenca, un clar testimoni de la fonamentació de la sèrie iconogràfica analitzada en els seus inicis. De la *Devotio Moderna* a la *renovatio* catòlica, els novíssims esdevingueren un mitjà a través del qual es podia recordar la natura pecadora i culpable de la humanitat. La *Taula dels pecats capitals* s'adreçava al monarca en el silenci de San Lorenzo del Escorial i les estampes d'Abadal i Jolis foren concebudes, amb els seus distints formats i ingenuïtat formal, per abastar el conjunt de la població catalana. La seva pervivència fins a mitjan segle XIX dóna fe de la seva eficàcia.

Sílvia Canalda i Llobet
Universitat de Barcelona
scanalda@ub.edu

⁶⁰ «en aquest cas, és el comitent qui proporciona el tema iconogràfic i, a més, ja el dóna dibuixat, llest per gravar-lo» (I. SOCIAS BATET, *Els impressors Jolis-Pla...*, p. 26).

⁶¹ M. de MAÑARA, *Discurso de la verdad*, Sevilla, Luis Bexinez y Castilla, 1778 (1672).

⁶² Són les pintures conegudes amb els títols *In actu oculi* i *Finis gloriae mundi*.

⁶³ Vegeu, per exemple, S. CANALDA I LLOBET: «Imatges arbòries de l'orde franciscà i caputxí. Dos arbres seràfics del sis-cents al convent de la Puríssima de Palma», *El Franciscanisme a Mallorca. Art, festes i devocions*, Ciutat de Mallorca, 2008, p. 41-53.

⁶⁴ Els 25 gravats amb penes de l'Infern de l'obra del jesuïta italià Giovanni Battista Manni, propers amb la seva exageració a la caricatura, poden trobar-se en l'origen de les ànimes, nues i encadenades, del tercer novíssim català (Giovanni Battista MANNI, *La prigione eterna dell'inferno dissenato in immagine...*, Venècia, Bortolo Tramentino, 1666).

A L'ENTORN DELS SET PECATS CAPITALS: LA ICONOGRAFIA DELS NOVÍSSIMS DE FLANDES A CATALUNYA

Els quatre temes que emmarquen els pecats capitals de la *Taula* atribuïda a Hieronymus Bosch del Museu del Prado responen a una sèrie iconogràfica formalment constituïda a les acaballes de l'Edat mitjana als Països Baixos. Meditar sobre els darrers instants de la vida —la Mort, el Judici Final, l'Infern i la Glòria— es convertí en l'objectiu principal d'un seguit de tractats moralitzants representatius de la *Devotio Moderna*, alguns dels quals s'arribaren a il·lustrar, primer, amb miniatures, i més tard, amb xilografies. En aquest article s'analitzen les similituds i diferències existents entre els primers testimonis visuals de procedència flamenca dels anomenats novíssims i les estampes d'igual títol que inundaren les arts gràfiques catalanes, en distints formats, tècniques i mides, des del darrer quart del Sis-cents.

Paraules clau: novíssims, iconografia religiosa, art barroc català, gravat popular.

FRAMING THE SEVEN DEADLY SINS: THE ICONOGRAPHY OF THE FOUR LAST THINGS FROM NETHERLANDS TO CATALONIA

The subjects that frame the radial representation of the Seven Deadly Sins in the center of *The Table...*, attributed to Hieronymus Bosch and located in the Museo del Prado, correspond to an iconographic series, which is formally established in the late Middle Ages in the Low Countries. Meditation on the last moments of life —Death, Last Judgment, Hell and Heaven— became the main objective of a set of moral treatises representative of the *Devotio Moderna*, some of which were illustrated firstly with miniatures, and later with woodcuts. In this study, the similarities and the differences between the first visual representations of the four last things of Flemish origin and prints with the same title that became popular in Catalonia from the last quarter of the seventeenth century in different formats are analyzed.

Keywords: the four last things, religious iconography, Catalan baroque art, popular print.