

Teresa Vicens

UN ELEMENT MISTERIÓS EN ALGUNES ESCENES D'ADORACIÓ FLAMENQUES

Els historiadors de l'art per tal d'organitzar els nostres estudis ens sotmetem a les divisions del temps que varen inaugurar els humanistes del segle xv i que s'han anat precisant i aplicant als diversos àmbits de la cultura fins a l'actualitat. Probablement, una de les fronteres que amb excessiva facilitat es vol mostrar com a més precisa és la que separa la cultura i l'art del Renaixement de la cultura i l'art dels temps medievals. Aquesta estricta periodització s'agreuja perquè els llargs segles de l'Edat Mitjana són considerats pels no medievalistes com un tot indestruïble i oposat a les novetats renaixentistes, malgrat la ingent tasca de revaloració, d'aprofundiment i de noves orientacions duta a terme des del segle xix i continuada en l'actualitat. Pel que fa al segle xv, avui se'n destaquen dos trets característics: un, que és el període frontissa entre aquestes dues edats contraposades; l'altre, que és el moment que apareix l'interès per l'antiguitat, fenomen especialment present a Itàlia, però, també, per l'aproximació a la naturalesa, aspecte en què excel·liren els artistes de les escoles flamenques.

Tanmateix, E. Panofsky va fer notar ja fa molts anys que al llarg de l'Edat Mitjana s'havien produït diversos «renaixements», és a dir, acostaments al món clàssic i a la reproducció de la naturalesa, malgrat que —cal reconèixer-ho— sense la intensitat que després varen tenir en el segle xv. És lògic, doncs, que de la mateixa manera que es poden rastrejar «elements renaixentistes» en etapes o obres de diferents períodes medievals, es puguin trobar «elements medievals» en produccions de l'època moderna. En definitiva, ni les contraposicions entre les dues èpoques són tan evidents, ni la frontera és tan clara, ja que els canvis d'estil no solen produir-se de manera lineal i completa, sinó amb nombroses anades i vingudes i amb introduccions parcials de novetats.

La gran escola de pintura dels Països Baixos té els seus inicis en ple període medieval, en l'àmbit de la il·lustració de manuscrits, dels retaules

Matèria, núm. 10-11, 2016,
ISSN 1579-2641, p. 55-73

Recepció: 22-7-2016

Acceptació: 25-7-2016

i de les tauletes de devoció, i perdura al llarg dels segles de l'època moderna, amb productes que tenen una funció similar o bé obrint-se a nous gèneres, com ara el retrat, les escenes costumistes o el paisatge. Els artistes dels segles moderns, però, no donen l'esquena als artistes anomenats primitius, sinó que parteixen de les seves solucions per obrir nous camins i moltes vegades fins i tot utilitzen elements recurrents del món medieval que en el seu moment segur que encara eren ben coneguts, però que per a l'espectador actual, poc versat en els convencionalismes, costums o textos literaris d'aquells temps, resulten incomprendibles i són titllats de misteriosos o fantàstics.

La reiterada utilització dels símbols per part dels primitius flamencs per tal de reforçar, ampliar i precisar el sentit de les seves composicions religioses demana endinsar-se en els textos que la tradició literària cristiana va posar a disposició d'artistes i de programadors iconogràfics. D'acord amb el principi del reconeixement de l'*auctoritas*, els comentaris i les informacions proporcionades per escriptors dels primers segles del cristianisme o de l'Alta Edat Mitjana continuaven essent vigents en els últims temps medievals i, en alguns casos, en l'Edat Moderna. D'aquesta manera, a través de la lectura d'obres escrites per autors dels segles XIII-XV es podia accedir a relats, exegesis o referències diverses d'altres de molt més antics.

En aquest estudi hem intentat esbrinar l'origen i el significat d'uns determinats «elements misteriosos» presents en diverses composicions del tema de l'Adoració del Nen Jesús per Maria i Josep, els pastors o els Reis d'Orient. Com comentarem més endavant, caldria reunir un corpus molt nombrós per poder-ne fer una recerca més detallada i completa, però aquí ens hem limitat a analitzar dues composicions de Roger van der Weyden que sembla que són les primeres que van incloure'ls. No cal esperar, doncs, a la creació de les obres de Hieronymus Bosch per parlar de la presència d'elements «estrany», «misteriosos» o «inquietants», sinó que, com acabem de dir, el simbolisme recurrent dels primers pintors de l'escola flamenca ja en proporciona, tot i que sense la quantitat i la llibertat que descobrim en les composicions del cèlebre artista holandès.

Les dues composicions de Roger van der Weyden són: l'anomenat *Tríptic Bladelin* (Staatliche Museen de Berlín), generalment datat entre 1445 i 1448, i el *Tríptic de santa Columba* (Alte Pinakothek de Munic), d'entre 1450 i 1456. La primera obra (fig. 1) es dedica de forma específica al tema del Naixement de Jesús i, més concretament, a mostrar com l'esdevenença es va donar a conèixer a tota la humanitat. Per això figura, a l'exterior dels porticons laterals, l'Anunciació a Maria, i a la part interior d'aquestes dues taules, a l'esquerra, l'episodi en què l'emperador



1. Roger van der Weyden, *Triptic Bladelin* (Staatliche Museen, Berlín).

August reconeix humilment aquest Rei de Reis que la sibil·la Tiburtina li fa veure i, a la dreta, tres poderosos Reis d'Orient que són avisats d'aquesta naixença mitjançant una estrella que conté un Nen rutilant. Finalment, la taula central mostra Maria, Josep, àngels i el donant adorant el Nen acabat de néixer, mentre, a l'extrem superior esquerre, un àngel ho anuncia als pastors. Hi ha, doncs, una clara insistència a remarcar el valor universal del natalici.

Pel que fa al tríptic probablement fet per a l'altar de Santa Columba de Colònia (fig. 2), sembla que es posa l'èmfasi en l'arribada del Messies anunciat i esperat des dels temps antics. Per això, les taules laterals reproduïxen l'Anunciació a Maria i la presentació de Jesús al temple, moment en què l'ancià Simeó reconeix en l'infant el salvador de tots els pobles. A la taula central, un nombrós seguici encapçalat pels tres Reis s'acosta a adorar el nadó, sota l'atenta mirada de Maria i Josep i el distanciament meditatiu del donant. També aquí es pretén demostrar la universalitat del fet mitjançant la presència en el seguici d'un personatge de raça negra. I, encara, l'anacronisme del crucifix al mig de les dues arcades centrals de l'edifici ruïnós que alberga la Sagrada Família és una clara al·lusió al caràcter de redemptor del nen adorat.

E. Panofsky va fer notar en aquesta obra altres simbolismes que n'enriqueixen el contingut d'acord amb la intenció d'estímul per a la meditació amb què devia ser creada. Així, per exemple, les arquitectures del lloc del Naixement figurades en romànic remetien a la coneguda contraposició de cristianisme i judaisme.¹ També les actituds de l'ase, pensatiu i absort en la menjadora, i el bou, amb la testa aixecada com si parés atenció al que l'envolta, han estat considerades com a al·lusions a la contraposició de

¹ Erwin PANOFSKY, *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 137. És el que anomena «ruïna simbòlica».

² Isaïes 1,3.

³ E. PANOFSKY, *Los primitivos...*, p. 283, esp. n. 169.

⁴ L'autor diu que cal veure si aquests elements també són presents en altres obres i si reproduïxen el que comenten algunes fonts literàries (*Ídem*, p. 141-145).



2. Roger van der Weyden, *Tríptic de santa Columba* (Alte Pinakothek, Munic).

l'Antic i el Nou testament.² Fins i tot, l'eminent historiador identifica la figura d'un personatge del seguici vestit de color groc amb un jueu que no s'acaba de creure el que està veient.³

Una atenta mirada a les taules centrals d'ambdós tríptics fa percebre altres elements que igualment demanen una interpretació. És a dir, no es justifiquen amb una simple funció decorativa, sinó que, sens dubte, responen a una intenció simbòlica d'acord amb el mètode que el mateix E. Panofsky proposa per comprovar la validesa de la segona interpretació.⁴ En l'escena del Naixement de l'obra de Berlín (fig. 3), a pesar de la lluminositat de la túnica de Maria, dels àngels i del mateix cos nu del Nen, la mirada de l'espectador no pot obviar la columna que hi ha en primer terme. Aquest element arquitectònic crida l'atenció pel contrast del seu aspecte robust i sencer enfront de l'edifici de pedra mig derruït que suposadament aguanta. Més endavant tornarem a parlar d'aquesta qüestió, però, de moment, si es continua baixant la mirada al llarg de la columna, s'arriba a la figuració del terra, i aquí es descobreixen dos orificis o esvorancs gairebé inquietants: un, just sota el suport esmentat, cobert per una reixa; i un altre, més a la dreta, una mica més gran i obert, de tal manera que permet veure un fragment de volta o de mur mig derruït que sembla que s'endinsi per sota del sòl terrós damunt del qual se situen els personatges de l'escena.

També a l'escena de l'Epifania del *Tríptic de santa Columba* es poden trobar dos orificis més (fig. 4). En primer terme, davant de l'acabament inferior de la túnica de Maria, n'hi ha un de similar al segon del *Tríptic Bladelin*. D'altra banda, a l'extrem inferior esquerre de la taula hi ha un donant agenollat que recolza les mans damunt d'una paret baixa i mig derruïda, sota la qual s'obre un arc de mig punt que s'enfonsa terra endins. A més, hi ha uns escalons que puguen d'aquest espai subterrani i just en el



⁵ Dirck DE Vos, *Rogier van der Weyden: L'oeuvre complete*, Paris, Hazan, 1999, p. 243.

⁶ *Idem*, p. 280.

3. Roger van der Weyden, taula central del *Triptic Bladelin* (Staatliche Museen, Berlín).

darrer és on sant Josep col·loca els peus, de tal manera que sembla que amb l'esquerre iniciï l'acció de pujar a la superfície, on hi ha la resta de personatges.

La presència d'aquests esvorancs i/o construccions subterrànies sovint ha passat inadvertida o ha estat obviada pels crítics, però és evident que exigeix una explicació. Entre els autors que han comentat aquestes obres en els últims decennis destaquen les referències que aporta Dirk De Vos. Primer, quan parla del *Triptic Bladelin*, afirma que no s'ha pogut donar cap explicació conclouent sobre les obertures del terra, tot i que creu que la seva presència no és fortuïta.⁵ Quan comenta el *Triptic de santa Columba*, també assenyala que sant Josep està damunt d'un dels últims escalons d'una escala de cargol, com si acabés de pujar d'un soterrani. Quant a l'orifici que hi ha sota els peus de Maria, diu que és provocat per l'esfondrament de la volta que cobria aquest espai subterrani.⁶ En tots dos casos

⁷ Gert VON DER OSTEN: «Der blick in die Geburtshöhle», *Kölner Domblatt*, 1964, vol. 23-24, p. 341-358; 1967, vol. 26-27, p. 111-114. Agraeixo al doctor Joan Molet Petit la seva indispensable ajuda per a la comprensió d'aquest text.

⁸ *Ídem*, p. 243, n. 5, i p. 280, n. 7. Uns anys abans, M. Davies només havia constatat la presència dels orificis, però ja havia remès a l'estudi de Von der Osten (Martin DAVIES, *Rogier van der Weyden*, Londres, Phaidon, 1972, p. 202 i 227).

⁹ Shirley Nielsen BLUM, *Early Netherlandish Tryptics. A study in patronage*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1969, p. 20-21. É. Mâle ja va assenyalar que l'*Speculum Humanae Salvationis* era al darrere del *Tríptic Bladelin*, malgrat que no es referia concretament al tema dels orificis (Émile MÂLE, *L'art religieuse de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1908, p. 248). Per a les il·lustracions dels passatges referenciats a l'*Speculum Humanae Salvationis*, vegeu Adrian WILSON i Joyce Lancaster WILSON, *A Medieval mirror. Speculum Humanae Salvationis, 1324-1500*, Los Angeles, London, The University of California Press, 1984.

¹⁰ Gertrud SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, London, Lund Humphries, 1971, vol. 1, p. 78 (primera edició en alemany: 1966).



4. Roger van der Weyden, taula central del *Tríptic de santa Columba* (Alte Pinakothek, Munic).

remet a un estudi publicat per Gert von der Osten,⁷ segons el qual el soterrani del *Tríptic Bladelin* és una al·lusió a la cova subterrània de Betlem on va néixer Jesús. Però més endavant creu que no és una interpretació vàlida perquè en aquest retaule el Naixement ha tingut lloc al mateix nivell de terra.⁸

A més, Dirk De Vos també aporta la interpretació que va fer d'aquesta mateixa qüestió la nord-americana Shirley N. Blum, segons la qual els orificis del primer pla del *Tríptic Bladelin* remet a la cisterna esmentada al passatge bíblic conegut com els Valents de David (2Sa 23,13-17), un episodi que l'*Speculum Humanae Salvationis* utilitza com a prefigura de l'Adoració dels Reis d'Orient i que el pintor ja coneixia perquè l'havia representat en una altra obra que va realitzar en el mateix període en què pintava el tríptic.⁹ En canvi, poc abans, G. Schiller seguia la proposta de G. von der Osten.¹⁰

La qüestió dels orificis misteriosos no sembla que hagi cridat l'atenció de més investigadors. La majoria es limiten a mencionar les propostes de

G. von der Osten i de Shirley N. Blum. Però, si bé l'aportació d'aquesta darrera només es refereix al cas concret del *Triptic Bladelin*, l'estudi de l'autor alemany és molt més ambiciós i obre una sèrie de perspectives i d'interrogants que caldria analitzar i aprofundir de manera molt més detallada. Presenta un corpus d'una quarantena d'obres (pintures, miniatures, gravats, relleus, etc.) que es distribueixen al llarg dels segles xv-xvii i que abracen un espai geogràfic que va des dels Països Baixos, França i Alemanya fins a Itàlia. Pel que fa a la tipologia dels orificis, és força variada: simples forats, arquitectures ruïnoses, escales que descendeixen vers un soterrani, terra pavimentat on falta alguna rajola, etc. L'estudi de G. von der Osten bàsicament té un caràcter recopilatori i de classificació, tot i que fa comentaris sobre la causa d'aquestes representacions. En aquest sentit, recorre als tan esmentats misteris o drames litúrgics, als textos d'autors de la Baixa Edat Mitjana o als relats que alguns pelegrins varen deixar de la seva visita a Terra Santa. Les citacions textuais, però, solen tenir un caràcter molt genèric i cal un estudi més aprofundit i contextualitzat de les obres artístiques que enumera. La gran quantitat de publicacions, tant en l'àmbit de la història de l'art com en el de la filologia, que han anat apareixent al llarg dels cinquanta anys transcorreguts, aconsellen i faciliten una nova mirada a la qüestió. En el present treball, però, ens limitem a indagar la possible relació dels esvorancs oberts davant de les arquitectures que contenen les escenes de l'adoració de Jesús per part d'àngels, Maria, Josep o els Reis d'Orient, amb uns determinats evangelis apòcrifs.

Diversitat i ús de les fonts literàries

Se sap bé que la informació que l'Evangelí dona sobre el naixement de Jesús i altres episodis posteriors és molt poc detallada. La narració de Lluc (Lc 2,1-19) és la que diu que Maria va posar el seu fill en una menjadora. L'Epifania l'explica Mateu (Mt 2,1-11), el qual precisa que els Reis entren en una casa (*domus*) per adorar el Nen. Els evangelis apòcrifs, en canvi, s'inclinen majoritàriament per situar el naixement en una cova (*spélaion*, en grec). Així ho exposen el *Protoevangelí de Santiago*, el *Liber de infantia Salvatoris*, l'*Evangelí àrab de la infantesa* i l'*Evangelí armeni de la infantesa*, i aquests tres últims esmenten el pessebre que hi havia a l'interior. En canvi, l'anomenat *Evangelí del Ps.-Mateu* (XIII,2) explica que, quan Maria s'adona que ha de parir, entra en una cova subterrània (*speluncam subterraneam*) i allà és on neix el seu fill. En el capítol següent

¹¹ Per a tots aquests textos hem utilitzat l'edició d'Aurelio de Santos OTERO, *Los Evangelios apócrifos*, Madrid, La Editorial Católica, 1979. L'editor comenta que aquest trasllat respon al desig de seguir el relat de l'Evangelí segons Lluc i així justificar la presència dels dos animals, que es posen en relació amb la profecia d'Isaïes 1,3 (*Ídem*, p. 211).

¹² G. VON DER OSTEN: «Der blick...», 1964, p. 342. L'autor, però, no esmenta cap text en concret, sinó que només parla de «llegendes orientals».

¹³ Santiago de la VORAGINE, *La leyenda dorada*, vol. 1, Madrid, Alianza, 1982, p. 53 i 96, respectivament.

¹⁴ *Meditations of the Life of Christ, an Illustrated Manuscript of the XIV century*, edició d'Isa Ragusa i Rosalie B. Green, Princeton University Press, 1961, p. 32.

¹⁵ E. PANOFSKY, *Los primitivos...*, p. 274. L'autor comenta que aquest element apareix en altres obres posteriors. També al·ludeixen a la columna G. VON DER OSTEN: «Der blick...», 1964, p. 341, i G. SCHILLER, *Iconography...*, 1971, p. 77.

¹⁶ *The revelations of St. Birgitta of Sweden: liber caelestis*, edició a cura de Denis Searby, New York, Oxford University Press, 2006-2015, vol. 3, p. 250-252, i vol. 1, p. 67. La connexió entre el Naixement i la Flagel·lació ja la va fer notar E. Panofsky (*Los primitivos...*, p. 274, n. 135). La narració del passatge de la Nativitat es pot visualitzar en diverses composicions

(XIV,2), el relat continua i diu que, tres dies després del naixement, Maria va sortir de la cova, es va instal·lar en un estable, va col·locar el Nen en una menjadora i allà l'adoraren el bou i l'ase.¹¹ La referència a la «cova subterrània on sempre havia regnat l'obscuritat i mai no havia entrat cap raig de llum perquè el sol no podia penetrar-hi» sembla que és la descripció que es correspon amb la interpretació que fa G. von der Osten del forat de l'escena de l'Epifania, de manera que l'espai soterrani seria el lloc on havia nascut Jesús.¹²

Els relats d'autors de la Baixa Edat Mitjana segueixen solucions diverses i introdueixen altres elements interessants. Iacopo da Varazze, a partir de les informacions de la *Historia Scholastica* de Pere Comèstor, diu que Josep i Maria es varen haver de refugiar sota un cobert públic, entre dues cases. Allà hi havia el pessebre amb els animals on varen col·locar el Nen després de néixer. En el capítol XIV, quan parla de l'Epifania, diu que els Reis entren a la «humil estança», però sembla que es tracta del mateix lloc perquè continua parlant de la menjadora.¹³

En canvi, a les *Meditationes vitae Christi*, del Ps.-Bonaventura, Maria i Josep s'han instal·lat en una cova on hi ha un pessebre, tal com es pot veure a la il·lustració que acompanya el text del manuscrit italià del segle XIV (ms. italià 115 de la Biblioteca Nacional de París).¹⁴ En aquest cas, l'artista introdueix un altre element interessant: a l'extrem esquerre de la gruta hi ha la columna en què, d'acord amb el text del desconegut autor, es va recolzar la Mare de Déu en el moment del part. E. Panofsky ja va establir la probable relació entre aquest text i la vistosa columna que apareix en primer pla a la taula central del *Tríptic Bladelin* i sostenia que Roger van der Weyden l'havia associat amb la columna en què varen lligar Jesucrist en el moment de la Flagel·lació.¹⁵ Probablement era la mateixa idea que havia tingut l'autor de les *Meditationes vitae Christi*.

Un tercer text baixmedieval que cal tenir en compte és el de les *Revelationes* de santa Brígida de Suècia. Malgrat que quan la santa té la visió de tot l'episodi del naixement de Jesús (llibre VII, cap. 21), també ocorregut en una cova, no esmenta la presència de cap columna, aquest element arquitectònic enllaça el passatge del cicle de la Infantesa de Jesús amb el de la seva Passió. Així, en el llibre I (cap. 10) Maria li explica que, quan contemplava el seu fill acabat de néixer, es va recordar del que havien dit els profetes sobre la seva crucifixió i es va entristir molt. Tot seguit començà a recordar la Passió i a descriure com Jesús va ser conduït fins a una columna, l'hi varen lligar després que ell mateix es tragués la roba i el varen flagel·lar. Sembla evident, doncs, que la columna era un recurs utilitzat per posar en connexió en la ment del fidel el naixement del Messies i el programa de redempció de la humanitat.¹⁶

Tots aquests textos que s'acaben de ressenyar són especialment significatius per als dos elements més estranys que es troben a les escenes de l'Adoració de Jesús dels dos tríptics de Roger van der Weyden. D'una banda, fins on sabem avui, sembla que l'autor de les *Meditationes vitae Christi* és el responsable de la presència d'una columna a la cova o a l'edifici mig derruït on té lloc el naixement.¹⁷

De l'altra, els orificis que suggereixen uns espais subterranis sota el terra on se situen els personatges de les composicions poden explicar-se a partir de la menció de la *spelunca subterranea* de l'*Evangelii del Ps.-Mateu*. Però la referència d'aquest escenari de foscor probablement s'ha de relacionar amb uns altres textos apòcrifs que, tant per una dada concreta que proporcionen com per un valor simbòlic més ampli, donen sentit a les escenes d'Adoració del Nen. Es tracta dels apòcrifs de l'Antic Testament coneguts com el *Llibre de la caverna dels tresors* i *El combat d'Adam*.¹⁸ Ambdós se centren en les penúries passades per Adam i Eva després de ser expulsats del paradís i, malgrat que són narracions diferents, tenen uns quants punts en comú. Segons el *Llibre de la caverna dels tresors*, Adam, abans de sortir del paradís, agafa or, encens i mirra i ho guarda tot en una cova que anomena la cova dels Tresors. Quan ell mor, el seu fill Set, tal com Déu li ha ordenat, posa en aquesta mateixa cova la carta que conté el testament del seu pare. L'autor del text diu que coneix aquesta història a través dels mateixos Reis d'Orient que varen anar a fer l'ofrena d'aquests tresors a Maria. S'explica també que aquests tres personatges, un temps abans del naixement de Jesús, varen veure una estrella que contenia una verge i un nen amb corona i el món a la mà. Els savis varen buscar entre els llibres que els havien llegat els seus avantpassats i varen trobar el testament d'Adam i les indicacions sobre on era el tresor. Finalment, doncs, varen anar a portar-lo al Nen.¹⁹

El combat d'Adam també inicia el relat en el moment en què el primer home és expulsat del paradís juntament amb Eva, però en aquest cas Déu els diu que vagin a viure a la cova dels Tresors. Quan veuen el lloc, es lamenten del paradís perdut i manifesten la por i el rebuig que els provoca aquest lloc de tenebres des d'on no poden veure les criatures creades per Déu. Durant quaranta dies han de fer penitència en aquesta mena de presó, amb l'agreujant que, cada vegada que intenten sortir-ne, són assetjats pel dimoni, que vol fer-los tornar a caure en la temptació. Déu, però, sempre surt a ajudar-los i en una d'aquestes ocasions, per consolar les penes d'Adam, li envia or, encens i mirra, tresors que ells guarden dintre de la caverna, raó per la qual és anomenada la cova dels Tresors.²⁰

En aquest darrer text és evident que la caverna fosca on Adam i Eva són condemnats a passar un temps és un símbol de càstig i penitència. És espe-

dels segles XIV i XV, com, per exemple, la de Niccolò di Tommaso de la Pinacoteca Vaticana.

¹⁷ L'artista que il·lustra el manuscrit de les *Meditationes* segueix, igual que l'autor del text, la tradició oriental, basada en els textos apòcrifs, de situar l'esdeveniment en una cova o gruta natural, precisament un lloc poc adient per incloure-hi un suport arquitectònic com és la columna. Per contra, l'opció dels artistes flamencs per la ruïna simbòlica proporciona un escenari més adequat per a la utilització d'aquest element significatiu.

¹⁸ *La Caverna dei Tesori*, edició d'Antonio Battista i Bellarmino Bagatti, Gerusalemme, Franciscan Printing Press, 1980, i *Il combattimento di Adamo*, edició d'Antonio Battista i Bellarmino Bagatti, Gerusalemme, Franciscan Printing Press, 1982. Com expliquen els editors, els textos provenen de diversos relats jueus que després es varen cristianitzar i d'aquesta manera se'ls va donar un valor simbòlic de redempció. Les dues narracions han arribat en llengua àrab i l'última redacció en aquesta llengua se suposa que data dels segles VII-IX. (Vegeu les introduccions dels editors en cadascuna de les publicacions: *La Caverna dei Tesori*, p. 13-29, i *Il combattimento di Adamo*, p. 13-30.)

¹⁹ *La Caverna dei Tesori*, p. 17-89, esp. p. 45, 47, 51-52, 59 i 85-88.

²⁰ *Il combattimento di Adamo*, p. 31-129, esp. p. 35-37 i 62-64.

²¹ *Il combattimento di Adamo*, p. 36.

²² *Ídem*, p. 36-37.

²³ E. PANOFSKY, *Los primitivos...*, p. 141-145.

cialment significativa la insistència a remarcar que es tracta d'un espai fosc: «*Guarda questa grotta diventata per noi una prigione in questo mondo, luogo di castigo*». I, en comparació amb el paradís terrenal, «*Cosa sono le tenebre di questa grotta con l'albero che ci adombrava?*».²¹ I, encara, una vegada ja hi ha entrat, diu que «*Mentre Adamo pregava, alzò lo sguardo in alto e vide la roccia sovrastante, tra lui ed il cielo, che copriva i suoi occhi impedendogli di vedere tutte le creature di Dio*».²²

En el relat del *Llibre de la caverna dels tresors*, aquests aspectes de càstig i penitència no són tan remarcats, però, en canvi, es precisa més tota la història del tresor tret del paradís, amagat a la caverna i després retrobat pels Reis d'Orient. L'or, l'encens i la mirra són presentats com una mena de penyores que Déu ha deixat amagades a la terra (caverna) i que li seran ofertes quan els homes, representats pels Reis d'Orient, vagin a adorar-lo.

Més amunt ja hem assenyalat alguns casos de simbolisme tipològic presents en les dues obres que ens ocupen: la contraposició d'estils arquitectònics, la presència de l'ase i el bou, etc. De fet, es tracta d'un recurs freqüent al llarg de tota l'Edat Mitjana, però s'incrementa i s'organitza amb major precisió en els últims segles i, en especial, en la pintura flamenca. Des d'E. Panofsky i ja fins i tot per autors anteriors a ell, els historiadors de l'art accepten que, a partir de mitjan segle xv, els elements simbòlics es «disfressen» dintre de composicions de caràcter més realista.²³ Les anomenades bíblies moralitzades, el ja esmentat *Speculum humanae salvationis* o la *Biblia pauperum* posaven a disposició d'artistes i programadors un abundant material, tant literari com visual, per organitzar les composicions del mobiliari destinat a esglésies, capelles o espais de devoció particular.

Els episodis del cicle de la Infantesa de Jesús, encapçalats, per la seva alta significació, pel de l'Anunciació, el del Naixement i el de l'Epifania, són els més ineludibles dintre d'un programa cristològic i per això l'exègesi bíblica, des de molt aviat, es va preocupar de buscar-ne prefigures a l'Antic Testament. Però, a diferència dels programes amb composicions paral·leles, com el dels relleus de les portes de la catedral de Hildesheim o els esmalts de l'altar de Klosterneuburg, les referències, al segle xv, s'organitzen de manera més realista, motiu pel qual semblen introduïdes com per casualitat i, al mateix temps, poden passar desapercebudes a l'espectador poc experimentat. Aquest sistema de concordances encara va perdurar al llarg del Renaixement (murals de la capella Sixtina), però per aportar un exemple adient al present simposi podem recordar el *Triptic de l'Epifania* de Hieronymus Bosch conservat al Museu del Prado. A la taula central es poden distingir fins a quatre episodis diferents de l'Antic Testament. El sacrifici d'Isaac (Gn 22), un dels més utilitzats en referència a



5. Hieronymus Bosch, *Tríptic de l'Epifania*, detall del regal del rei agenollat (Museu del Prado, Madrid).

Jesucrist, és esculpit en l'objecte que el primer rei ofereix com a regal a la Mare de Déu i al Nen (fig. 5). La trobada de Salomó i la reina de Saba (1Re 10) i el sacrifici que els pares de Samsó ofereixen a Jahvé (Jt 13), representats en els brodats que adornen la valona del rei Gaspar (fig. 6), prefiguren l'escena d'ofertament dels regals dels Reis. Finalment, l'esfera que sosté el rei Baltasar conté uns relleus que, segons alguns historiadors, figuren el passatge en què Abner, fill de Saül, reconeix l'autoritat de David (2Sa 3,20), i segons uns altres figuren el ja esmentat passatge dels tres valents de David (2Sa 23,13-17)²⁴ (fig. 7), que fan referència a històries d'homes forts i poderosos sovint associades amb l'Epifania.

A l'hora d'organitzar el sistema del simbolisme tipològic, no només es recorria als textos pròpiament bíblics, sinó que també s'utilitzaven relats

²⁴ Per exemple, s'opta decididament per l'episodi d'Abner a Walter BOSING, *El Bosco 1450 (?) - 1516. Entre el Cielo y el Infierno*, Köln, B. Taschen, 1989, p. 70. En canvi, J. Yarza dubta entre els dos temes (Joaquín YARZA: «La "Adoración de los Magos"», Museo del Prado», *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 368).



6. Hieronymus Bosch, *Tríptic de l'Epifania*, detall de la valona del rei dret (Museu del Prado, Madrid).



7. Hieronymus Bosch, *Tríptic de l'Epifania*, detall de l'esfera del rei negre (Museu del Prado, Madrid).

²⁵ Des dels primers segles de la iconografia cristiana, els apòcrifs varen ser un material recurrent i els artistes flamencs també en varen treure bon partit, com es pot comprovar, per exemple, amb el protagonisme que el Mestre de Flémalle va donar a les llevadores en el Naixement del tríptic del Museu de Dijon. D'altra banda, l'artista també recull en aquesta mateixa obra el detall de sant Josep contemplat el Nen i sostenint una espelma, detall procedent de la narració de santa Brígida (*The revelations of St. Birgitta...*, 2006-2015, vol. III, p. 250-252). Per a una visió general de la utilització dels textos apòcrifs en l'art medieval, vegeu M. V. MARINI-CLARELLI: «Apocrifi», *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, p. 167-175.

²⁶ S. de la VORÁGINE, *La leyenda...*, p. 55-56. A l'edició francesa d'aquesta obra es dona la referència del sermó del papa esmentat, *Sermo II de Nativitate Domini*, col. 457 (Jacques de VORAGINE, *La Légende dorée*, edició sota la direcció d'Alain Boureau, Paris, Gallimard, 2004, p. 1083, n. 24).

²⁷ S. de la VORÁGINE, *La leyenda...*, p. 93. E. Panofsky identifica l'escena del primer pla, però no esmenta la del fons (E. PANOFSKY, *Los primitivos...*, p. 273, n. 134). Sí que descriu aquesta última S. N. BLUM, «In de background the Magi are undressing and washing themselves in a river» *I' Speculum humanae salvatio-*



8. Roger van der Weyden, ala esquerra del *Triptic Bladelin* (Staatliche Museen, Berlín).

Tiburtina fa veure a l'emperador August la imatge d'una dona asseguda en un tron damunt d'un altar que sosté un nen a la falda, tots dos inscrits dins del cercle solar (fig. 8). Es tracta de la visualització del que Iacopo da Varazze explica en el capítol VI de la *Legenda Aurea* a partir d'un sermó d'Inocenci III.²⁶ També a l'interior de l'ala dreta hi ha un altre passatge poc freqüent: els tres Reis d'Orient contemplen, agenollats al peu d'una muntanya, una estrella amb un nen a dins (fig. 9). El tema també és extret de la mateixa obra, ja que el pintor afegeix, al fons de l'escena, el moment en què els Reis d'Orient (o astròlegs, en termes de Varazze) es purifiquen a les

procedents dels textos apòcrifs o explicats per diversos autors medievals. N'és un clar exemple la constant presència del bou i l'ase a l'escenari de la Nativitat, que, si bé pot ser considerada com una simple anècdota que l'apòcrif del Ps.-Mateu (Mt 13,1-14) afegeix a les explicacions poc detallades de l'evangeli canònic de Mateu, en realitat fou interpretada pels exegetes com la negativa del poble d'Israel a reconèixer el Messies i per això establiren la relació amb el ja esmentat passatge d'Isaïes (Is 1,3).²⁵

Roger van der Weyden, en el mateix *Triptic Bladelin*, va utilitzar alguns episodis no gaire freqüents, tot i que no desconeguts, per mostrar el caràcter universal de l'arribada del Messies. Shirley N. Blum fa notar la riquesa de l'obra pel fet de contenir fins a quatre vegades l'anunciació de l'esdeveniment a diferents personatges. Ja s'ha indicat més amunt que a l'exterior dels batents laterals es pot veure l'escena de l'Anunciació a la Mare de Déu. A l'interior de l'ala esquerra es representa el moment en què la sibil·la

aigües d'un riu, tal com precisa aquest autor.²⁷ La quarta i darrera anunciació és la que fa l'àngel als pastors a la mateixa taula central. D'aquesta manera, a partir de l'anunciació de Gabriel a Maria, quan s'obria el retaule es podia visualitzar aquesta arribada del Messies i com era rebuda pel seu poble, els pastors; pel món oriental, els Reis d'Orient, i pel món d'Occident, l'emperador August, «actualitzat» per les armes dels Habsburg que hi ha representades als vidres superiors de la finestra.²⁸

No hi ha dubte, doncs, del bon coneixement de les fonts literàries que tenia qui va dissenyar el programa del tríptic del museu de Berlín. És cert que l'*Speculum humanae salvationis* n'era un bon compendi i fins i tot en proporcionava imatges,²⁹ però la varietat de solucions que solen oferir les composicions plàstiques fa pensar que sovint es recorria a fonts diverses.

Els misteriosos orificis segons les fonts

Retornant al tema que ens ocupa, els misteriosos o inquietants orificis que hi ha en primer terme a les dues obres de Roger van der Weyden probablement tenen la primera base en els textos complementaris del Nou Testament que hem aportat més amunt, però no es pot oblidar que es perseguien uns objectius concrets que avui només podem intuir de manera molt genèrica: fer reflexionar el fidel, potser, més concretament, el donant, sobre el sentit de la història sagrada, els valors dels diferents passatges i les implicacions que personalment hi podia tenir. Des d'aquesta perspectiva, es pot admetre que el valor dels diversos elements significatius pot ser múltiple i relacionable amb textos diferents.



9. Roger van der Weyden, ala dreta del *Triptic Bladelin* (Staatliche Museen, Berlín).

nis (S. N. BLUM, *Early Netherlandish...*, p. 19). També s'ha apuntat la possibilitat que aquest bany es considerés com una prefigura del Baptisme de Jesucrist, un esdeveniment que, segons explica Iacopo da Varazze, es commemorava el mateix dia 6 de gener (D. DE VOS, *Rogier van der Weyden...*, p. 244).

²⁸ S. N. BLUM, *Early Netherlandish...*, p. 19. Aquesta autora fa notar l'aspecte flamenc de la indumentària i de l'estança on es troben, i també fa veure la similitud de les insígnies de l'Imperi romà i dels Habsburg. A més, E. Panofsky ja va proposar la identificació d'algun dels personatges que acompanyen l'emperador amb cortesans de la cort borgonyona (E. PANOFSKY, *Los primitivos...*, p. 274). Paral·lelament a la diversitat de nacions podem entendre les diferents condicions socials, bàsicament els humils (pastors) i els poderosos (reis i emperador).

²⁹ Pel que fa als manuscrits il·lustrats d'aquesta obra, ara per ara anònima, vegeu Adrian WILSON i Joyce Lancaster WILSON, *A medieval mirror. Speculum humanae salvationis 1324-1500*, Berkeley, Los Angeles, Londres, The University of California Press, 1984.

³⁰ *Meditations of the Life...*, p. 326. Algunes representacions de la Flagel·lació sembla que vulguin reproduir aquesta terrassa; per exemple, la taula de Jaume Huguet conservada al Museu del Louvre o el gravat de Martin Schongauer de l'Ashmolean Museum de Londres. Pel que fa a la columna, es devia convertir en una mena de relíquia de la qual, malgrat que després es trencà, se'n va conservar un tros, ja que el mateix autor del text diu que ho sap per «un dels nostres germans que ho va veure» (*Ídem*).

³¹ G. von der Osten defensa la possible anterioritat d'un relleu de Turíngia, de mitjan segle XV, de la Landesgalerie de Hannover (G. VON DER OSTEN: «Der blick...», 1964, fig. 1, i *Ídem*, 1967, p. 112).

³² «Evangelio del Pseudo Mateo», A. de S. OTERO, *Los evangelios...*, p. 312-315.

Més amunt hem parlat de les bases textuais de la columna que apareix en el Naixement del *Tríptic Bladelin* i del seu significat, en el sentit que permet establir una relació directa entre el moment de la Nativitat de Jesús i el de la Passió. De fet, és un recurs similar al del crucifix de l'escena de l'Epifania del *Tríptic de santa Columba*. Però el fet que s'estableixi una relació visual tan directa entre la columna i l'orifici cobert amb una reixa no sembla que sigui una simple casualitat, sinó que recorda un detall del capítol LXXV de les *Meditationes vitae Christi* dedicat a la Passió. L'autor diu que després que els capitosts dels botxins de Jesucrist se n'anessin, aquests darrers el varen posar en una mena de presó que hi havia sota la terrassa on es trobaven. És en aquest espai soterrani on el varen lligar a la columna i el varen flagel·lar i on va passar tota la nit.³⁰ La referència a la Passió, doncs, potser s'ampliava amb la imatge d'aquest forat fosc cobert amb una reixa que podia suggerir una presó.

En el seu estudi, G. van der Osten va fer diverses propostes sobre aquests esvorancs, arquitectures subterrànies, finestres obertes, etc., que apareixen en iconografies del Naixement, l'Adoració dels pastors i l'Epifania d'obres del final de l'Edat Mitjana i dels primers segles de l'època moderna. Certament, hi ha tipologies diverses que demanen investigacions molt àmplies i conclusions ben documentades. Pel que fa a les dues obres de Roger van der Weyden, probablement les primeres³¹ que van presentar els orificis, d'entrada sembla que permeten pensar en la referència del text apòcrif del Ps.-Mateu. És a dir, que el Naixement ha tingut lloc en aquest espai soterrani i posteriorment Josep i Maria, amb el Nen, es traslladen a un estable. El detall de sant Josep acabant de pujar els esglaons pot suggerir aquest canvi d'escenari, però és difícil voler veure en les imatges la traducció literal del text, perquè si bé en el *Tríptic Bladelin* suposadament es presenta el moment en què la Sagrada Família ja s'ha instal·lat a l'estable on hi ha l'ase i el bou, en canvi el *Tríptic de santa Columba* mostra l'episodi de l'Epifania. Segons el Ps.-Mateu, l'arribada dels Reis d'Orient no es va produir fins dos anys més tard, després que Jesús ja hagués estat circumcidat i presentat en el temple. Quan els Reis Mags, seguint l'estrella, arriben a Jerusalem, pregunten on ha nascut el rei i els encaminen a Betlem, i en pervenir-hi entren a la casa i troben el Nen assegut a la falda de la mare.³² Es pot pensar que, en aquest cas, s'ha seguit la tradició secular d'utilitzar el mateix escenari per al Naixement i per a l'Epifania, però potser cal tenir en compte que es tracta d'una composició sintètica que utilitza elements diversos que, encara que no es corresponguin literalment amb una narració literària concreta, actuen com a accessoris referencials a diversos conceptes que interessava remarcar.

Per això, sense rebutjar del tot els canvis d'escenaris del text del Ps.-Mateu, sembla més encertat relacionar els orificis amb el tema de la caverna dels textos apòcrifs referents a les peripècies d'Adam i Eva després de ser expulsats del Paradís. De la mateixa manera que el crucifix del *Tríptic de santa Columba* i la reixa i la columna del *Bladelin* al·ludeixen al futur del Messies, que amb el seu sacrifici redimirà la humanitat, els espais soterranis pretenen recordar els temps de penitència que Adam i Eva varen haver de viure després de ser expulsats del Paradís, és a dir, una existència enmig de la foscor com la que va haver de suportar l'ésser humà fins a l'arribada del Salvador.

En les composicions de Roger van der Weyden hi ha dos elements que semblen refermar aquesta interpretació. En el tríptic de Berlín, el pintor segueix l'anècdota de l'espelma que santa Brígida va incloure en el relat de la seva visió del Naixement i que el Mestre de Flémalle va recollir a la Nativitat de Dijon.³³ L'accessori en mans de sant Josep no té altra raó de ser que remarcar la lluminositat de l'Infant acabat de néixer, d'acord amb el concepte cristià tan recurrent de considerar Déu com la mateixa llum.

El segon element que remarca la interpretació proposada és la presència d'un donant en cadascuna de les dues obres. Situats just al costat de l'esvoranc que deixa veure la foscor del soterrani, ambdós estan en actitud de pregària o de meditació. El del *Tríptic de santa Columba*³⁴ està agenollat darrere el fragment de mur que s'eleva per damunt dels esglaons que condueixen al soterrani i que el separa del grup dels personatges sagrats. Les seves mans recollides sostenen un rosari que penja just cap a la foscor de la volta que cobreix la caverna. El donant del tríptic de Berlín, identificat com Pieter Bladelin, també està agenollat a tocar del forat, que no té reixa i cap al qual dirigeix la mirada. G. van der Osten ho va observar i ho interpretà en relació amb el tema de la cova subterrània de l'apòcrif del Ps.-Mateu. Això li permetia justificar que, en comptes de mirar cap al Nen, a qui adoren Maria, Josep i els àngels, mirés cap a aquest esvoranc on havia tingut lloc el naixement.³⁵ Però l'expressió meditativa d'ambdós personatges més aviat fa pensar que s'ha volgut emfasitzar el valor de la pregària i la penitència, justament allò que varen practicar Adam i Eva i que els va fer mereixedors de llegar el tresor amagat a la caverna als humans que veurien l'arribada del Messies promès.

El tema del tresor és un tercer element clau que cal tenir en compte. Els dos textos apòcrifs veterotestamentaris deixen molt clar que Déu concedeix l'or, l'encens i la mirra a Adam per consolar-lo i perquè cregui en la promesa que li ha fet: que vindrà i el salvarà. I, tot seguit, el mateix Déu puntualitza als primers pares que els Reis, en la seva encarnació, li presentaran or, encens i mirra.³⁶ El *Llibre de la caverna dels tresors* encara es

³³ Vegeu la n. 25. El motiu apareix en obres que segueixen molt de prop el relat de la santa sueca, com la taula ja esmentada de Niccolò di Tomasso de la Pinacoteca Vaticana (n. 16). També va tenir una certa incidència en la pintura gòtica catalana, com es pot apreciar, entre d'altres, en les taules del Naixement del retaule de la Paeria de Lleida o del de Verdú (Museu Episcopal de Vic), obres del pintor conegut com Jaume Ferrer.

³⁴ El desconeixement del lloc al qual estava destinada aquesta obra dificulta la identificació del donant. Vegeu-ne un estat de la qüestió a D. DE VOS, *Rogier van der Weyden...*, p. 282.

³⁵ De fet, l'autor es planteja que el donant fos un pelegrí de Betlem o que volgués substituir el pelegrinatge amb aquesta representació (G. VON DER OSTEN: «Derblick...», 1964, p. 345). Tot seguit assenyala representacions amb orificis amb reixa però sense donant, com la taula del Naixement de Hans Memling (Museum für Angewandte Kunst, de Colònia), i altres amb la presència de pastors que miren el grup del Naixement a través d'una finestra amb reixa, com es pot veure en el tríptic de l'Epifania de Hieronymus Bosch del Museu del Prado (*Ídem*, p. 346). Més endavant pensa en la possibilitat de connectar aquests personatges que miren a través d'una finestra amb les criptes subterrànies del romànic, que de vegades poden ser vistes des de l'església superior a través d'una obertura

(*fenestella*), i fins i tot esmenta la basílica de la Nativitat de Betlem, que, en temps de Constantí, a la rotonda de l'extrem oriental, tenia una obertura que permetia veure la roca de la cova on, segons la tradició, havia nascut Jesús (*Ídem*, p. 348-357).

³⁶ *Il combattimento...*, p. 64. En el mateix passatge s'indica el sentit que tenen aquests tres presents: l'or en senyal del seu regne, l'encens en senyal que és Déu i la mirra en senyal de la seva Passió i Mort.

³⁷ *La caverna...*, p. 85-88.

³⁸ *Ídem*, p. 85-86.

³⁹ Santiago de la VORAGINE, *La leyenda...*, p. 91-97. Per a les fonts, vegeu el comentari i les notes de l'edició francesa: J. de VORAGINE, *La Légende...*, p. 1106-1109.

refereix de forma més precisa a l'Adoració dels Reis perquè, com ja hem comentat, l'autor afirma que els mateixos Reis d'Orient li han explicat la història del tresor guardat a la caverna i que ells han conegut gràcies als llibres dels seus avantpassats.³⁷ Segons aquests relats, doncs, el *Tríptic de santa Columba* és el que més directament mostra l'acompliment de la promesa divina, ja que la taula central representa exactament el moment en què els tres monarques ofereixen els tres presents a Jesús: l'ancià Melcior guarda l'or a l'escarsella que li penja del cinyell, Gaspar sosté una copa amb l'encens i l'elegant Baltasar agafa la copa amb la mirra que li presenta el jove patge que encapçala el seguici.

Malgrat que el *Tríptic Bladelin* se centra en el moment de l'Adoració del Nen per Josep, Maria i els àngels, a la taula de la dreta conté una interessant referència a la història dels Reis. El *Llibre de la caverna dels tresors* diu que dos anys abans del naixement de Crist uns mags caldeus varen descobrir al cel una estrella que a l'interior albergava la figura d'una jove verge assegurada que tenia agafat de la mà un nen que anava coronat i duïa el món sencer al palmell. Llavors, espantats per aquesta visió, es van posar a buscar entre els llibres i van descobrir molts plans de Crist i el tresor que havia estat deixat als seus avantpassats.³⁸ Aquesta història, o alguns dels seus elements, és recollida, amb variants, per diversos autors medievals d'Occident, com Remigi d'Auxerre, Pere Comèstor i Iacopo da Varazze en el seu documentadíssim capítol XIV de «L'Epifania del Senyor».³⁹ La taula lateral de Van der Weyden, tal com ha estat descrit més amunt, segueix, amb una certa llibertat, el relat del bisbe de Gènova, de manera que la muntanya als peus de la qual resen els tres Mags s'ha d'identificar amb la de la Victòria. Cal notar-hi també la presència de l'estrella amb el nen a dins, tot i que el pintor no hi ha figurat la creu brillant damunt del seu cap, segons el que s'indica en el text. En tot cas, l'estrella, que en aquest tríptic no apareix a la taula central, però sí en la de l'Epifania del *Tríptic de santa Columba*, és un element més que permet establir relacions entre els dos testaments, ja que des d'antic aquest astre s'ha interpretat com el que havia estat profetitzat per Balaam (Nm 24,17). Així, els dos tríptics, tot i que se serveixen d'iconografies diferents, remetent a la idea de la fi de l'era de la foscor per l'arribada de l'era de gràcia. Els misteriosos orificis, doncs, poden respondre a unes circumstàncies concretes, però bàsicament pretenen posar en relleu l'acompliment de les promeses messiàniques i els fets miraculosos que les varen acompanyar.

Potser resulta una mica difícil acceptar que uns textos apòcrifs veterotestamentaris, dels quals no hi ha notícia de la traducció al llatí, poguessin haver tingut incidència en la iconografia de la pintura flamenca del segle XV. A aquest dubte, s'hi poden donar dues respostes: una, la que

ja s'ha enunciat al començament d'aquest treball i que s'acaba d'exemplificar amb el comentari sobre el recull de la història sobre els Reis d'Orient d'Orient transmesa per diversos autors al llarg dels segles medievals, és a dir, la importància de l'*auctoritas*. Iacopo da Varazze aporta una bona quantitat d'històries, llegendes i fets miraculosos diversos que sovint es limita a exposar i dels quals indica simplement que ho ha dit tal autor «reconegut», tot i que de vegades manifesta alguna prevenció en aquest sentit.⁴⁰ En definitiva, no calia conèixer directament el *Llibre de la caverna dels tresors* o *El combat d'Adam* per utilitzar alguna de les seves històries.

La segona resposta és una dada més precisa. Franceso Suriano, un frare franciscà de Venècia que va viatjar a Terra Santa, va deixar per escrit el que havia vist en aquest pelegrinatge. La primera compilació de les seves anotacions, titulada *Il trattato di Terra Santa e dell'Oriente*, va aparèixer l'any 1485, i posteriorment en va publicar dues més els anys 1514 i 1524.⁴¹ L'autor va enumerant i descrivint sumàriament tots els llocs que visita i, a la vegada, anota les indulgències que s'hi guanyen. Naturalment, visita Betlem, d'on assenyala, entre altres llocs, «*la gloriosa e sacratíssima chiesa de la beata verzene, e soto lo altare maggiore è lo diversorio e grotta dove naque el salvator nostro, miser yesu christo*», «*lo Presepio gloriosissimo, dove fu reclinato*», «*in capo de la dicta grotta è dove cadete e disparve la stella*», «*lo loco dove li magi se mesero in ponto per oferir et adorare Christo nato*» i «*el loco dove stava la beata verzene quando li magi adororono el bambino in brazo de la madre sua*».⁴² Després pelegrina a la vall d'Hebron, a Mambré, on diu que hi ha «*la spelunca dove Adam et Eva piansero lor peccato cento anni. E vedese loro lecti dove dormiano nel saxo vivo*». Tot seguit diu que en aquest mateix lloc «*Abraam circumcise Isaach per commandamento de Dio*» i a continuació diu que «*alla Rocha vecchia, fora de la cità a la costa del monte, è una speloncha dove habitava (Adam) et Eva, et ivi moritero*». Encara parla d'una «*speluncha duplice dove sono sepellite Adamo et Eva, Abram e Sara, e tuti l'altri Patriarchi*».⁴³ Més enllà de les imprecisions topogràfiques i el caràcter llegendari d'alguns dels fets que s'esmenten, el tractat de Francesco Suriano demostra que el tema de la cova, o coves, on Adam i Eva varen fer penitència, varen viure o varen ser sepultats, era ben conegut en el segle xv.⁴⁴

Aquesta recerca confirma, doncs, el que es deia al començament: els artistes del segle xv ofereixen novetats tècniques, compositives, iconogràfiques, estilístiques, etc., però també parteixen o estan en estreta relació amb la llarga i rica tradició medieval, que sovint proporciona les claus per entendre detalls de les obres que a simple vista resulten incomprensibles.⁴⁵ En l'àmbit de la iconografia cristiana, les velles històries a l'entorn dels fets bíblics s'adaptaven als interessos devocionals del moment. Roger van

⁴⁰ Per exemple, Varazze expressa els seus dubtes quan, en comentar els quatre fets de la vida de Crist que es commemoren el mateix dia de la festivitat de l'Epifania, diu que no creu que el quart, el miracle de la multiplicació dels pans, tingués lloc en aquesta mateixa data (S. de la VORÀGINE, *La leyenda...*, p. 92). El traspàs de temes i elements diversos també es produeix amb freqüència entre els textos apòcrifs. Per exemple, A. de S. Otero diu que, possiblement, quan en el *Liber de infantia Salvatoris* els Reis d'Orient diuen que han anat a adorar Jesús, «pues así está escrito en los libros antiguos acerca de la señal de esta estrella», es fa referència al Testament d'Adam o al Llibre de Set (A. de S. OTERO, *Los evangelios...*, p. 271, n. 22). L'autor també estableix relació entre l'*Evangelii àrab de la Infantesa* i el *Llibre de la caverna dels tresors* sobre els tres presents que ofereixen els Reis (*Ídem*, p. 313, n. 12).

⁴¹ Francesco SURIANO, *Il trattato di Terra Santa e dell'Oriente*, edició de Girolamo Golubovich, Milano, Tip. Editrice Artigianelli, 1900. En aquesta edició es publica el text de 1514, però confrontant-lo amb els altres dos.

⁴² *Ídem*, p. 120.

⁴³ *Ídem*, p. 135.

⁴⁴ En l'àmbit català es coneixen dos relats de pelegrins que visitaren els llocs sants als segles XIV i XV. El més antic és el del pelegrinatge d'uns frares predicadors conduïts per un

personatge anomenat Guillem de Trepç l'any 1323. L'única referència al tema és la que diu que van de Betlem a Hebron, on va ser format Adam, on és enterrat juntament amb la seva muller i on feren penitència i ploraren els seus pecats en ser expulsats del paradís (Josep PIJOAN: «Un nou viatge a Terra Santa en català [1323]», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907, p. 370-384: 378). L'altre text, del barceloní mestre Guillem Oliver, que partí de Barcelona en una galera l'1 de març de 1464, no en diu res (Jaume COLLELL, *Catalunya a Palestina*, Barcelona, Imp. Germans Subirana, 1900, p. 3-28).

⁴⁵ En aquest sentit, vegeu les aportacions de Rosa Terés i Federica Toniolo al simposi «Bosch al país de l'art», Universitat de Barcelona, 18-20 d'abril de 2016, publicades en aquest mateix volum.

⁴⁶ Probablement la construcció arquitectònica al·ludeix a la caiguda del temple de la Pau, un miracle ocorregut a Roma en el moment del naixement de Jesús. La llegenda és explicada per Iacopo da Varazze en el capítol dedicat al Naixement del Senyor de la *Legenda Aurea*. El bisbe genovès l'extreu d'un sermó d'Innocenci III (S. de la VORÁGINE, *La leyenda...*, p. 54).



10. Jan van Beer, *Triptic de l'Epifania* (Pinacoteca de Brera, Milà).

der Weyden sembla que va ser l'introduïdor dels misteriosos orificis que suggereixen soterranis tenebrosos per tal d'establir el contrast entre els temps de penitència, premissiànics o de passió amb la nova era de gràcia. A partir d'ell, deixebles, seguidors i altres artistes ja classificats com a renaixentistes exploren el camí iniciat i ofereixen noves solucions que demanen una anàlisi molt acurada. Des dels simples esvorancs o les incipients arquitectures subterrànies presents en obres de Hans Memling, com la *Taula de la Nativitat* de Colònia, de ca. 1470-1472 (Museum für Angewandte Kunst), o la *Nativitat* del conegut com a Mestre de San Ildefonso, datada dins de l'últim quart del segle xv (Institute of Arts, de Detroit), més o menys fidels al mestre, es passa a les complexes representacions arquitectòniques amb fantàsiques columnes de Jan de Beer, com el *Triptic de l'Epifania*, de 1515 (Pinacoteca de Brera, Milà) (fig. 10), o la *Taula de l'Epifania*, de 1520 (Musée National de la Renaissance, del Château d'Ecouen). En l'àmbit italià, el tondo amb la representació de l'*Adoració dels Mags* de Botticelli, de 1470-1475 (National Gallery, Londres), situada en un colossal escenari arquitectònic i amb la destacada imatge d'un paó, demostra l'interès de l'artista per les ruïnes de l'antiguitat⁴⁶ i pel valor de l'animal, símbol d'immortalitat.

Teresa Vicens
Universitat de Barcelona
tvicens@ub.edu

UN ELEMENT MISTERIÓS EN ALGUNES ESCENES D'ADORACIÓ FLAMENQUES

La rica imaginació de Hieronymus Bosch, que avui se'ns presenta tan enigmàtica, sovint té com a punt de partida històries, figures, creences, temes o interpretacions recurrents en l'època medieval. Aquesta aportació pretén repassar algunes representacions de l'Adoració del Nen Jesús per part de la Mare de Déu i sant Josep, dels pastors o dels Reis d'Orient fetes per pintors flamencs del segle xv que presenten detalls moltes vegades poc vistosos però que, un cop descoberts, l'espectador modern es pregunta si tenen un significat i, si el tenen, quin és. En alguns casos, sembla que els antics relats apòcrifs, tan en voga al llarg de l'Edat Mitjana, proporcionen possibles respostes.

Paraules clau: pintura flamenca, Roger van der Weyden, iconografia, Nativitat, Epifania, evangelis apòcrifs.

A MYSTERIOUS ELEMENT IN SOME FLEMISH SCENES OF THE ADORATION

The rich imagination of Hieronymus Bosch, which is seen today as enigmatic, often has as its starting point the stories, figures, beliefs, themes or recurrent interpretations taken from everyday life in medieval times. The intention of this article is to go over some of the representations of the adoration of Baby Jesus by the Virgin Mary and Saint Joseph, the shepherds and the three kings. These representations by Flemish painters of the fifteenth century show details which are mostly not very colourful, but once they have been discovered, the spectator wonders if there is not an underlying meaning in them, and, if so, what it is. In some cases, it seems that the old apocryphal stories in vogue in the Middle Ages provide some possible answers.

Keywords: Flemish painting, Roger van der Weyden, iconography, Nativity, Epiphany, apocryphal gospels.