

ICONOGRAFIA DEL CICLE DE LA MORT
I GLORIFICACIÓ DE LA VERGE, A
LA PLÀSTICA CATALANA DEL SEGLE XIV.



R. 11.409

Memòria de Llicenciatura de

Teresa Vicens Soler.

Dirigida pel Dr. Joaquín Yarza Luaces.

Pròleg

La Memòria de Llicenciatura intitulada Iconografia del cicle de la Mort i Glorificació de la Verge, a la plàstica catalana del segle XIV, representa el cim de tota una sèrie d'afeccions i aspiracions que enshavien sorgit als darrers anys de la carrera, per això a l'hora d'escollir el tema ens inclinàrem ràpidament per l'època medieval.

Per alguns treballs de curs que havíem fet coneixíem l'abundant producció artística del període gòtic a Catalunya i els primers estudis que dugueren a cap els homes que a principis de segle treballaren per redescobrir el nostre passat.

Durant el darrer any de carrera havien arribat a les nostres mans alguns estudis sobre teatre medieval i ens cridaren l'atenció les contínues referències que feien a la producció artística contemporània. Ens vam adonar que els punts comuns que oferien aquests dos tipus de producció artística eren molt abundants i aviat ens va interessar de cercar les fonts que havien fet possibles aquestes evidents relacions. Així va sorgir la idea de concretar-nos en un determinat tema iconogràfic i estudiar-ne els mòbils que el posaren en marxa i li fixaren la seva representació.

Si havíem de treballar a fons la iconografia no podíem pas estendre'ns a analitzar el material que en principi

s'escapa de la nostra àrea d'estudi, però malgrat tot ens vàrem decidir per un tema que oferia clares possibilitats per a un posterior estudi de les relacions entre les diferents arts. El que ens ha interessat ha estat deixar clar on es recolza l'art plàstic per presentar-nos el cicle de la Mort i Glorificació de Maria en aquesta època; és a dir, perquè es dona aquest tema i de quina forma.

Les etapes del treball són les que s'insinuen en la distribució dels capítols. Primer de tot ens calgué recollir tot el material existent, etapa que fou molt laboriosa per l'exigua bibliografia sobre la major part de les peces.

La clara preponderància d'unes escenes damunt les altres ens feren veure quina era la postura de l'Església, que al capdavant era qui produïa el material. Aquí vam topar amb tota la problemàtica assumpcionista, que condicionà clarament la representació del cicle.

Després intentàrem realitzar un estudi, com més precís possible, de les fonts apòcrifes, per tal de poder decidir quin fou llur grau d'influència i com l'exerciren.

Aquestes primeres etapes van permetre que fixés-
sim de forma raonada les diferents escenes que el cicle mostra a Catalunya i quin era llur contingut. Hem arribat, finalment, a algunes conclusions, al nostre entendre, suggestives, com són, entre altres, que els apòcrifs han actuat damunt del cicle assumpcionista, per nosaltres estudiat, conjuntament sense que se'n destaquí la preponderància de cap de determinat, o que l'abundància d'algunes escenes davant l'escassetat de moltes altres respon, no hi ha dub-

te, a la manca d'un criteri comú del tema assumpcionista
de l'Església medieval.

Barcelona, 11 de Setembre de 1977

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Lluís Fiol', with a large, sweeping flourish underneath.

Index.

PRÒLEG	I - III
0. La creença assumpcionista en el món medieval.	
00. L'existència del cicle a la plàstica	1 - 8
01. El tema a les fonts ortodoxes	8
010. La Bíblia	8 - 15
011. La Patrística	15 - 17
012. Els teòlegs medievals	17 - 22
013. Les declaracions dels Pontífexs	22 - 24
02. El tema a les fonts apòcrifes: els evangelis i les versions medievals ...	24 - 29
020. Textos catalans	29 - 32
03. La litúrgia	33
030. La celebració de la festa	33 - 35
031. Les lectures de la diada	35 - 38
1. Catàleg del material plàstic recollit	39 - 109
2. Anàlisi iconogràfica dels textos apòcrifs seleccionats	110 - 132
3. Anàlisi iconogràfica de les escenes representades a la plàstica	
30. Anunciació	133 - 141
31. Arribada de l'apòstol Joan	142 - 143

32.	Arribada de la resta dels apòstols	144 - 146
33.	Prèdica de Joan	147 - 148
34.	Trànsit	149 - 165
35.	Post-Trànsit	166 - 169
36.	Enterrament	170 - 176
37.	Assumpció	177 - 183
38.	Lliurament del cingol	184 - 185
39.	Coronació	186 - 203
4.	Conclusions	
40.	La influència dels textos apòcrifs	204 - 207
41.	L'existència del cicle	208 - 211
410.	El relleu de l'escena de la Coronació	212 - 213
42.	Possibilitats de relacions amb altres mitjans d'expressió: els drames medievals .	214 - 219
NOTES		220 - 230
BIBLIOGRAFIA		231 - 248

0. La creença assumpcionista
en el món medieval.

00. L'existència del cicle a la plàstica.

L'Església, hereva de la cultura romana, ha abonat sempre la representació plàstica com a sistema de difusió de la seva doctrina i dogmes. Així és prou conegut el traspàs de les cosmogonies paganes a les teofanies medievals on es resumeix el teocentrisme que sosté l'Església fins a entrar a l'època Moderna. A poc a poc, al costat de les representacions simbòliques van apareixent les escenes historiades que il·lustren les narracions evangèliques. Les representacions de la vida de Crist en són el tema de preferència.

Hem d'esperar però al segle XIII, és a dir l'esperit gòtic, per començar a trobar el desenvolupament d'abundants cicles històrics que multipliquen en nombre les escenes dels retaules, que esdevenen com uns grans escenaris immòbils.

Quan es va creant la iconografia adequada als dogmes que s'estableixen, sol ser una única escena aquella que engloba tota la idea, que resulta així d'un predominant caràcter simbòlic per poder-hi inquirir tots els elements significatius. Evidentment el simbolisme és un mètode massa àrid perquè arribi al poble i per això amb els canvis socials del segle XII, l'Església, quan abandona el tancat monaquisme propi de l'Alta Edat Mitjana i s'obre a la nova societat urbana, d'una forma totalment inconscient es veu obligada a desdoblar aques-

tes representacions úniques en dues, quatre o més escenes, que resulten sempre més entenadores a totes les ments, que les van seguint igual que si els contessin una llegenda, que és el que són la major part de les vegades.

Si apliquem el que acabem de dir al tema que tractem veurem com hi ha una idea base, que en aquest cas resulta que ja ella mateixa és llegendària, segons veurem més endavant: el Tràn-sit de Maria. Sembla que les representacions més antigues daten del segle IX i pertanyen totes a l'art bizantí, puix és a l'Orient on s'ha format tota la llegenda.

L'Església, d'una manera o altra, ha acceptat la creença, però naturalment, neta de tots els elements que li reben la naturalesa apòcrifa. Per això, durant els primers segles de la seva existència la representació plàstica és gairebé sempre única: la Verge, voltada dels apòstols, acaba de lliurar l'ànima al seu Fill, que està dret al seu costat.

Amb diferents variants aquesta és la típica escena bizantina, la Koimesis o Transitus. Quan la representació plàstica és coneguda a l'Occident, ben segur al segle X mitjançant els marfils, es pren de seguida i es reproduïx en miniatures i també iveris. Però un temps després, al segle XII, ja comencen a apareixer les escenes que podríem dir complementàries: l'Anunciació de l'àngel (timpà de Sient-Pierre-le-Puellier de Bourges), l'arribada dels apòstols damunt dels núvols (timpà de la catedral de Laon) i l'enterrament de la Verge amb l'intent de profanació del fèretre per part dels jueus (baix relleu al costat nord de Notre-Dame de París). D'aquesta manera, doncs, podem dir que l'escena única i il·lustradora de la doctrina de l'Església es mantingué, més o

o menys, durant un parell de segles. Però després el poble necessita fer-se la història a la seva mida, especialment a les terres d'Occident, on, en aquesta època, l'art sofreix una evolució més accelerada, i així es van il·lustrant les diferents escenes de la narració. Al segle XIV ja tenim tot el cicle constituït i amb variants es perllongarà fins als segles XV i XVI, és a dir, fins a la reforma del Concili de Trent.

El cicle, però, no s'acaba amb l'enterrament del cos de la Verge, sinó que a l'Occident la història continua amb l'escena de l'Assumpció, el tema que s'esdevé cabdal a l'Església de la Contrarreforma i que en canvi durant l'Edat Mitjana és molt problemàtic.

La representació de l'Assumpció és més antiga que no la del Trànstit; pròpia de l'art occidental, per una part, i de Síria, per l'altra. Segons Duhr (1) la fórmula occidental és la que presenta la Verge en actitud d'orant amb la mà de Déu damunt seu; segons això en tindríem una mostra ben primitiva en el sarcòfag de Santa Engràcia de Saragossa. A la fórmula siríaca, en canvi, la Verge està voltada d'àngels que la pugen cel enllà.

Tal com veurem més endavant l'Assumpció de Maria en cos i ànima al cel, no era una creença gaire ferma per a l'Església, de manera que passà de llarg al món bizantí, però en canvi prosperà a l'Alemanya dels segles XI i XII (2), on s'ajuntà amb la representació del Trànstit, que com hem dit hi era coneguda des del segle X, tot arribant a representar en alguns casos dues escenes: a la primera Jesucrist recull l'ànima de la Verge i a la segona els àngels en pugen la fi-

gura al paradís (així es veu en un oracional del segle XI procedent de Hildesheim). Malgrat això, però, no fou una escena freqüent dins el cicle i tant als segles IX, X, XI i XII en que la veritat d'aquesta creença fou tan discutida com els posteriors, XIII i XIV, la trobem representada ben poques vegades als timpans de les catedrals franceses, on, per contra, hi trobem repetides innombrables vegades les escenes del Trànsit i de la Coronació.

A partir del segle XVI, l'Assumpció, que si bé no és una veritat que trobem als Evangelis, però que sembla que se'n localitzen abundants símbols a l'Antic Testament i també a l'Apocalipsi, començà a desbancar les escenes del Trànsit i l'Enterrament, que no poden amagar de cap manera el seu origen apòcrif, i arriba a ser al XVII l'escena única i més representativa.

Enàra ens resta parlar d'un darrer tema que va tenir una gran importància a la iconografia de l'Edat Mitjana dels països occidentals, Ens referim al tema de la Coronació de la Verge, que si en molts casos el podem considerar independent d'aquest cicle, en altres veiem que és l'escena culminant de tota la narració.

El fet que tingui aquestes dues accepcions és ben lògic. Aquesta escena, la comencem a veure representada a la segona meitat del segle XII (vitral·l desaparegut de Notre-Dame de París, façana de les catedrals de Senlis, Mantes, etc.) i s'esdevé al XIII la més important a les portades de les catedrals dedicades a la Verge Maria (3).

El XIII és el segle marià per excel·lència. La major part de les noves catedrals que es basteixen es dediquen a Nostra

Senyora Santa Maria. Així, pel que fa a casa nostra sabem que les esglésies que s'aixecaven a les terres reconquerides per Jaume I es dedicaven gairebé totes a Santa Maria; Munar ens dóna l'exemple de Mallorca: "Baste a ducir como prueba la bula del Papa Inocencio IV de 1248, confirmatoria de las iglesias eregidas en Mallorca a raíz de la Reconquista. De la treinta y una, que se enumeran en la parte foránea, están dedicadas a Nuestra Señora dieciséis [..](4). Fins al segle XII, és a dir, el període de l'art romànic, la Verge té importància com a Mare de Déu; per això a els representacions de la majestat de Maria sempre veiem la Verge amb el seu fill a la falda, com si ella fos el tron, i més encara aprofitant la representació per a l'escena de l'Epifania (al romànic català tenim abundants exemples, entre ells el tan cèlebre de Santa Maria de Taüll). La teologia del segle XII, però, interpreta amb valor marià molts símbols bíblics que fins a llavors s'interpretaven com només relatius a l'Església; concretament ens referim al Càntic dels Càntics on, a partir d'ara, la núvia tant es pot considerar l'Església com Maria (5). També els Salms foren interpretats en aquest sentit i així veurem com els filactèris que apareixen a les representacions de la Coronació solen reproduir aquests textos bíblics: "Veni de Libano sponsa ..." (Cant.4,8), "Adstitit regina a dextris tuis in vestitu daurato" (Ps.45,10), etc.

Més endavant ja parlarem de forma concreta dels textos bíblics que serveixen de font per a aquesta representació, ara només volíem assenyalar ací el canvi que es produí a la mariologia a partir de l'època de Sant Bernat: Maria ja no és només glorificada com a Mare de Jesucrist sinó per ella ma-

teixa i en tant que símbol de l'Església. Per això l'escena de la Coronació, que és la que il·lustra totes aquestes ci-tes bíbliques, és la que millor s'adiu per a representar la seva Majestat i a la vegada per arrodonir el cicle de la seva Mort i Glorificació.

Per altra part, i pel que fa a l'aspecte cíclic d'aquest tema, creiem que constituïa una bona fórmula per a abstenir-se de representar l'escena de l'Assumpció, que en alguns moments esdevingué tan crítica. Si després de la representació del Trànsit o l'Enterrament venia la Coronació no es plantejava el problema de si Maria era assumpta només amb l'ànima o també amb el cos. Quan esmentarem la litúrgia podrem desenrotllar més aquest punt.

Hem parlat dels tres temes iconogràfics que configuren aquest cicle: el Trànsit, dit també Dormició, l'Assumpció i la Coronació. També hem citat els altres que els complementen: l'Anunciació, l'arribada dels apòstols i l'Enterrament amb l'episodi de la profanació. Encara però, ens hem deixat dues altres escenes; la primera, la podem veure representada, no gaires vegades, a l'art francès i fins i tot en un cas català: la Resurrecció de Maria, tal com s'interpreta al timpà de la porta de la Verge de Notre-Dame de París, al de la catedral de Senlis i al del'església de Cabestany, al Rosselló, tots ells exemples del segle XII. A les peces catalanes del segle XIV, que nosaltres analitzem, no la hi hem trobada ni una sola vegada. En realitat creiem que no és més que una variació o amplificació del tema de l'Assumpció. Com a variació la podem interpretar en els dos exemples francesos que hem citat; així en el cas de París després del

primer relleu on, segons Verdier (6), l'Arca de l'Aliança, símbol d'incorruptibilitat, reemplaça l'escena de la Dormició, tenim la representació de la Verge, que assistida per dos àngels, acaba de ressucitar per manament del seu Fill i tot seguit, en el tercer relleu, s'hi representa la Coronació. Evidentment si la Verge ressucita en cos i ànima, s'ha de considerar que d'aquesta mateixa manera entra al cel.

El relleu de Cabestany ens serveix per a il·lustrar aquesta escena de la Resurrecció, que en aquest cas hem de considerar com una ampliació, i també per la segona que ens hem deixat: el lliurament del cingol a l'apòstols Tomàs. En aquest timpà, hi ha tres moments diferents: a l'esquerra Crist ajuda la seva mare a sortir del sepulcre; a la dreta, la Verge dins d'una mandorla és enlairada per uns àngels, segons la fórmula siríaca que hem apuntat abans, i finalment al centre hi ha l'escena del lliurament del cingol, presidida per la figura de Crist en majestat. Aquesta escena té la mateixa categoria que la de la profanació del fèretre; és com un incident dins l'escena de l'Assumpció. El seu origen és totalment apòcrif, i a més, ja veurem que no totes les narracions la inclouen. Els tractats d'iconografia la consideren de creació italiana, sense que arribi a expandir-se gaire més enllà d'aquest país (7). Al catàleg de peces que presentem veurem com apareix en dues ocasions, encara que ja és prou coneguda la influència italiana a l'art gòtic català.

Ara sí que hem completat tot el cicle. És curiós però, que malgrat que tots els episodis tinguin una iconografia si fa o no fa ben determinada, són comptades les vegades que el trobem representat més o menys sencer. Com a exemples d'obres

contemporànies més completes podem citar les sis escenes de la gran Maestà de Siena, de Duccio, en les quals veiem: l'Ànunciació, la reunió de tots els apòstols i salutació de Joan a Maria, la Verge es disposa per la mort, el Trànsit, l'Enterrament (amb la profanació i la sepultura del cos de Maria. Els estudiosos creuen que hi falten dues o tres escenes que a causa de la descomposició del retaule es degueren perdre (sembla que serien les de l'Assumpció i Coronació). Un altre conjunt és el de l'anomenada Puerta Preciosa del claustre de la catedral de Pamplona, on es compten dotze escenes, algunes d'elles però, no prou ben identificades (l'Ànunciació, la Verge anuncia el seu proper Trànsit als familiars, l'arribada de Joan, Maria li ensenya la seva mortalla, Joan rep dos apòstols, l'arribada de la resta dels companys, Maria saluda tots plegats i els duu a la seva cambra, després lliura la seva túnica a tres dones (?), Joan pren la palma de la Verge, Enterrament amb l'episodi de la profanació i, finalment, la Coronació).

01. El tema a les fonts ortodoxes.

A l'Edat Mitjana, si les amples capes de la societat no tenien accés a la cultura, prenent la paraula en el seu sentit restringit, d'una manera o altra havien d'arribar a copsar els aspectes més assequibles de la religió que pràcticament informava la seva vida; les arts plàstiques i el teatre estaven, en part, al servei de l'educació del poble. Evident-

ment, però, no eren els artistes qui s'inventaven les històries que representaven, sinó que aquests no eren més que els servidors de l'Església que els dictava les normes a seguir al peu de la lletra. El que el poble contemplava i arribava a comprendre segons les seves possibilitats era allò que l'Església li volia mostrar i de la forma que, a ella, més li interessava.

Les Sagrades Escriptures i les ensenyances patristiques constitueixen la base de la doctrina cristiana i per tant, són la font on ara nosaltres hem d'anar a cercar l'explicació iconogràfica de les mostres artístiques que ens han arribat. Així veiem la història escenificada des de la Creació del món fins a la vida de Jesucrist, sense oblidar les representacions de tots els personatges més destacats de la Bíblia (patriarques, reis, profetes, etc.). La iconografia varia segons les interpretacions dels primers Pares i la que hi dona la mateixa Església contemporània.

010. La Bíblia.

Així doncs podem començar per revisar la Bíblia, per veure quins passatges hi trobem que donin suport al tema de la Mort i Glorificació de la Verge.

En aquest cas ens quedarem sorpresos en veien que els Evangelis no donen ni la més mínima explicació sobre els últims dies de la vida de Maria. De tota manera però, les ensenyances de l'Església s'han de recolzar sempre en la Bíblia i per tant veurem com diferents passatges tant de l'Antic com del Nou Testament s'han usat per esclarir el tema. Ho expres-

sem així perquè el problema sorgeix quan després del Concili d'Efes (l'any 431) la figura de la Verge comença a adquirir un major interès entre els fidels. Llavors els Pares de l'Església s'esforçaran a buscar totes les al·lusions possibles sobre la fi de la Mare de Déu.

Hi ha dos passatges que apareixen de forma constant en aquests primitius comentaristes. L'un és les paraules del vell Simeó a Maria quan presenta el seu fill al temple: "Et tuam ipsius animam penetrabit gladius"(Lc.2,35). L'altre és el capítol dotze de l'Apocalipsi i de forma més concreta el versicle catorze: "et datae sunt mulieri alae duae aquilae magnae ut volaret in desertum in locum suum, ubi alitur per tempus et tempora, et dimidium temporis a facie serpentis".

El primer fou motiu de moltes discussions puix alguns l'interpretaven en el sentit que la Verge havia mort en el martiri. Jugie dóna molta importància a Timoteu, sacerdot de Jerusalem, (segle IV - V) que en una de les seves homilies fa la següent afirmació sobre les paraules de l'Evangeli de Lluc: "De là certains ont conclu que la Mère du Seigneur, mise à mort par l'épée, avait obtenu la fin glorieuse des martyrs. Mais ils n'en est pas ainsi. L'épée de metal, en effet, traverse le corps; elle ne divise pas l'âme; il n'en est pas ainsi parce que la Vierge est, jusqu'à de jour, immortelle. Celui qui fit son séjour en elle l'ayant transférée dans le lieux de son ascension" (8). Aquí doncs, trobem refusada la idea de la mort per martiri de la Verge, encara que possiblement perdurà el dubte fins més tard, puix al segle VII Sant Isidor de Sevilla es preocupa de negar-ho (9).

De tota manera aquesta idea no afecta a la iconografia,

però creiem que és important de cara a la problemàtica assumpcionista dels segles posteriors (IX,X i XI)puix ens demostra que des dels primers moments la fi de la vida de la Verge suscità problemes a l'Església.

El passatge de l'Apocalipsi que hem citat comença a aplicar-se a la Verge al segle V; abans s'hi veia només la figura de l'Església. El cita ja Sant Epifani (segle IV-V) i el veurem utilitzat freqüentment fins a arribar a Sant Bernat, a qui serveix de comentari en el sermó de la infraoctava de l'Assumpció: "De otro modo, no parecería que decimos nada muy grande al decir que la luna está bajo los pies de aquella de quien no es lícito dudar que fue ensalzada sobre los coros de los ángeles y aun sobre los querubines i serafines "(10).

Citem encara tres passatges bíblics més que serviren de comentari als primitius Pares del'Església: El primer és el capítol XXVII,51-53 de l'Evangeli de Mateu ("Et ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum, et terra mota est, et petrae scissae sunt, et monumenta aperta sunt: et multa corpora sanctorum, qui dormierant, surrexerunt. Et exeuntis de monumentis post resurrectionem eius, venerunt in sancta civitatem, et apparuerunt multis"), que planteja el problema de la resurrecció definitiva. Alguns Pares, tan grecs com llatins, es pronuncien de manera afirmativa (Climent d'Alexandria, Sant Epifani, Sant Ambrós, Sant Jeroni, etc.) (11).

El capítol XIX,27 de l'Evangeli de Joan ("Et ex illa hora accepit eam discipulus in sua") el comenta Sant Epifani de la manera següent:"Du reste, après que la recommandation de Jesus eut été accompli, et que Jean l'eut prise chez lui,

elle ne resta plus auprès de lui. Et s'il paraît à certains que nous faisons erreur, qu'ils fouillent les Ecritures. Ils n'y trouveront ni la mort de Marie, ni si elle est morte, ni si elle n'est pas morte; ni si elle a été ensevelie, ni si elle n'a pas été ensevelie. Jean entreprit bien en voyage en Asie, mais il ne dit nulle part qu'il emmena avec lui la Sainte Vierge ..." (12).

Finalment podem donar l'exemple d'una homilia de Severià de Gabala (+ 408) en la qual comenta les paraules de la Verge a l'Evangeli de Lluc (1,48: "Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes"). Segons aquest Pare la mateixa Verge profetitzà que ella tindria la plaça d'Eva: "Jusqu'ici, dit-elle, on m'accablait d'outrages; à partir de maintenant toutes les nations me combleront de louanges [..] N'est-elle pas dans le séjour lumineux, dans la terre des vivants, elle la Mère du salut, elle, la source de la Lumière qui est perceptible par les sens; oui de la Lumière, qui est perceptible par les sens, à cause de l'humanité, et qui est accessible à l'esprit, à cause de la divinité? Ainsi donc, de toute manière elle est appelée bienheureuse" (13).

Els Pares de l'Església s'esforcen davant les pressions dels fidels per a conèixer la fi de Maria, a buscar en el Nou Testament tot allò que hi pot fer referència, ja que una explicació concreta no la hi han pas trobat. Creiem que això és el que els diferencia dels teòlegs de l'Edat Mitjana; és a dir, quan aquests necessiten comentar el problema veuen que els seus antecessors en demostren clarament el silenci bíblic i llavors el que fan és cercar imatges de la Verge a l'Antic Testament. Recordem que és a partir del segle XII

quan la núvia del Càntic dels Càntics es considera que és Maria i per això trobem citats sovint els passatges que fan referència a la seva glorificació: Ps.4,8 ("Veni de Libano, sponsa mea. Veni de Libano, veni, coronaberis"); Ps.6,9 ("Quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens"); Ps.8,5 ("Quae est ista quae ascendit de deserto, delictis affluens, inixa super dilectum suum").

També els Salms, que des de més antic es consideraven relacionats a la Verge, es citen continuament als sermons dels grans místics medievals: Ps.45,10 ("Astitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato, circumdate varietate"); Ps.132,8 ("Surge, Domine, in requiem tuam, Tu et arca sanctificationis tuae").

Encara hi ha altres passatges que trobem citats molt sovint: 1 Re.2,19 ("Positus que est thronus natu regis, quae sedet ad dexteram eius") i Is.61,10 ("Gaudens gaudebo in Domino, et exultabit anima mea in Deo meo, quia induit me vestimentis salutis").

Si intentem veure tot això reflectit a l'art medieval podem constatar el següent: en primer lloc, totes les cites que hem considerat usades gairebé només pels primers Pares hi són totalment absents i, en segon lloc, que les cites dels Salms i del Càntic dels Càntics, tan divulgades pels teòlegs més pròxims al període que estudiem les hi trobem presents de dues maneres: o bé inscrites algun filactèri de diferents personatges (profetes, reis, etc.) que solen emmarcar l'escena, o bé donant idea per a la composició iconogràfica. Així per exemple, veurem que la major part d'escenes de la Coronació ens col·loquen Maria asseguda en un tron a la dreta

de Jesucrist i, per altra part, al retaule de Rubió, per citar un cas concret, el rei David i el rei Salomó, figurats en els muntants, duen sengles filactèris amb el Salm 45,10 i el verset 8 del primer capítol del Càntic dels Càntics.

Encara ens resta fer un altre comentari. Els passatges ressenyats principalment pels primers Pares solen fer referència a la fi de la vida de la Verge, de manera que afectarien l'escena del Trànsit. Hem vist abans que aquesta escena es formà des de molt antic a l'art bizantí i que sense gaires variacions passà a l'art occidental on perdurà durant tota l'Edat Mitjana, però la seva composició no es basa en aquests passatges bíblics que addueixen els Pares sinó en els Evangelis apòcrifs que narren la mort de Maria fins a l'últim detall. Els comentaris patristics sobre el tema de la mort de la Verge i la seva possible glorificació pogueren influir a fomentar la creença i per tant a seguir les explicacions apòcrifes, encara que ells en la major part de les vegades les refutessin.

De totes maneres és freqüent veure a les representacions dels Trànsits algunes inscripcions de Salms. Són sempre els que s'acostumava a llegir a les exèquies dels difunts :Ps.129 ("De profundis clamavi ad te Domine"); Ps.50 ("Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam"), o bé el Ps. 113 ("In exitu Israel d'Aegypto") que, segons tots els apòcrifs, els apòstols entonaren mentre duïen el cos de Maria a sepul·tar.

En canvi l'escena de la Coronació, que és a la que fan referència els versicles dels Salms i del Càntic dels Càntics, segons la interpretació cristiana, fou una creació pròpia de

l'art occidental i es comença a representar quan Sant Bernat ja ha vist en la núvia del poema de Salomó la figura de Maria: "... ella subía al trono de gloria cantando el cántico de la Esposa y diciendo: Beśame con el beso de su boca." (14). No volem dir amb això que aquest composició es basés enterament en aquestes cites, però sí que hi col.laboraren.

011. La Patrística.

El que la Bíblia es mostrés tan silenciosa sobre aquest tema de la mort i resurrecció de la Verge provocà des dels primers segles del cristianisme contínues polèmiques que prosseguiren amb major força al llarg de l'Edat Mitjana i com a conseqüència d'això l'Església no es decidí a definir el dogme de l'Assumpció fins a l'any 1950.

Fins al segle VII veiem que els Pares de l'Església es preocupen per donar una resposta sobre la fi de Maria. Ja hem vist en quins passatges bíblics basen llurs comentaris. De tota manera podem dir que en general, tots afirmen la mort natural de Maria, però cap no es pronuncia de forma clara per la seva resurrecció: "Influenciados al parecer por el apócrifo Tránsitus, los escritores del siglo V al VII, Padres de la Iglesia u escritores eclesiásticos convienen en dar por supuesto el hecho de la muerte de María, fundándose en que todos los hombres, Cristo entre ellos, mueren ..." (15).

El ressò dels apòcrifs es fa sentir fortament a l'últim dels Pares de l'Església occidental, Sant Gregori de Tours, que ens deixà un relat de la mort i resurrecció de Maria, inspirat, possiblement, en algun Transitus siríac del segle V (16). Sant Gregori defensa la resurrecció de Maria en cos i

ànima però els teòlegs no l'adduïren mai com a prova, precisament per aquesta clara influència apòcrifa (17). Jugie creu, però, que malgrat això ajudà considerablement a estendre pel món occidental la creença en la resurrecció anticipada de Maria (18).

En canvi Sant Isidor de Sevilla, al segle VII encara assegurava la ignorància sobre el tema de la fi de la Verge (19).

En arribar al segle IX les polèmiques es fan més fortes, però ja no es dubta sobre el problema de la mort sinó sobre la qüestió assumpcionista pròpiament dita. Jugie ens explica que la paraula Assumptio s'entenia solament com a assumpció de l'ànima (20). A partir d'ara es formen dos corrents oposats: els qui no defensen la resurrecció de Maria, encara que tampoc la neguen d'una manera rotunda, i els qui en tenen una opinió favorable. Els primers són representats per l'anomenat Pseudo-Jeroni, autor de la cèlebre Carta a Paula i a Eustoqui, on, més que res, es critica la creença en les narracions apòcrifes. El Pseudo-Agustí, amb l'obra Liber de assumptione beatae Mariae Virginis, representa el corrent contrari.

Jugie subratlla que fins a mitjan segle XIII continua aquesta polèmica (21). En aquesta època comencen a imposar-se els seguidors del Pseudo-Agustí. De tota manera la idea de "glorificació" de la Verge era tan present en els uns com en els altres. A la mateixa Carta a Paula l'autor descriu una "assumpció" de l'ànima que en res no es diferencia de la narració que comunment es fa de l'Assumpció pròpiament dita (22).

Certament el Pseudo-Agustí fou qui donà la clau per a resoldre el problema. Ell no es basava ni en les narracions apòcrifes, sempre mal vistes per l'Església, ni en els Evan-

gelis, que, com ja hem observat, els comentaris patristics en demostren la ineficàcia, sinó que recorre a la reflexió teològica: "Sa méthode consiste à mettre en parallèle d'un côté l'eminente dignité de la Mère de Dieu et les privilèges et exceptions dont elle a été l'object de la part de Dieu, de l'autre les tristes conséquences de la mort corporelle pour les descendants d'Adam. Est-il possible que le fils de Dieu ait soumis sa Mère à la loi commune, alors qu'il pouvait l'arracher à la corruption du tombeau? Poser le problème de la sorte, c'est le résoudre" (23).

7. 012. Els teòlegs medievals.

Després d'això ens cal veure quina postura hi prenen els grans pensadors medievals considerats com a fervents devots de Maria, Sant Bernat, Sant Bonaventura, Sant Tomàs, Sant Albert i també el dominicà Vicenç de Beauvais i el bisbe Jaume de Voràgine, dues figures que no es poden oblidar mai quan es tracta d'iconografia cristiana medieval. Finalment, també hem de donar una ullada als autors representatius de casa nostra, Ramon Llull i Sant Vicent Ferrer.

A sant Bernat, el més antic de tots, se l'ha tingut sempre pel gran impulsor del culte marià. Sobre el tema de l'Assumpció però, no adopta una postura massa clara. En els sermons referents a la diada, no hi trobem cap al·lusió a la Resurrecció de Maria en cos i ànima. L'únic tros que hi pot donar peu és el fragment següent del primer sermó: "Nos precedió nuestra Reina, nos precedió, y tan gloriosamente fue recibida, que confiadamente siguen a su Señora los siervecillos clamando: Atráenos en pos de ti y correremos todos al olor

de tus perfumes. Subió de la tierra al cielo nuestra Abogada, para que, como Madre del Juez y Madre de Misericordia, devota y eficazmente trate los negocios de nuestra salud" (24). El que més ressaltava en tots els sermons és la gran rebuda que li fa Jesucrist al cel i, per això, es basa Sant Bernat en diferents cites del Càntic dels Càntics i en la visió apocalíptica del ja comentat capítol dotzè.

Els discursos assumpcionistes de Sant Bonaventura estan farcits de cites de l'Antic Testament aplicades a la idea de la glorificació de Maria i al paral·lelisme d'ella amb l'Església. Posem l'exemple de com resumeix el comentari sobre el versicle 8 del capítol 4 del Càntic dels Càntics "Veni de Libano, mea sponsa, veni de Libano, veni, coronaberis"; "En estas palabras se describe la glorificación de la Virgen María en su ásuncción, y esto de tres maneras: primero, en cuanto al mérito, cuando dice: del Libano, segundo, en cuanto al premio, cuando añade: serás coronada, y tercero, en cuanto al tránsito que media entre ambos, repitiendo por tres veces: ven, ven, ven" (25). I més endavant sobre aquesta tercera part comenta: "Vente del lugar de las miserias, por lo cual añade: paloma mía, tu que anidas en los agujeros de las peñas, en las concavidades de las murallas, lo cual se aplica al cuerpo mortal, lleno de los agujeros de los sentidos ..." (26). Els tractadistes moderns no dubten a afirmar que Sant Bonaventura admet que la Verge fou glorificada en cos i ànima (27).

Sant Tomàs D'Aquino no té cap tractat escrit directament sobre aquest tema, però hi fa referència a diversos llocs de les seves obres. Així podem citar aquest fragment prou repre-

sentatiu per tal d'incloure entre els pensadors que defensen la Resurrecció de la Verge en cos i ànima: "Tres maledictiones datae sunt hominibus propter peccatum ...Tertia fuit communis viris et mulieribus, scilicet ut in pulverem revertentur. Et ab hac immunis fuit Beata Virgo, quia cum corpore assumpta est in caelum.Psal.131: Surge, Domine, in requiem tuam, tu et erca sanctificationis tuae" (Expos. super salut. angel.) (28).

En quatre de les Questions del Mariale, Sant Albert Magne comenta el tema de la mort i assumpció de Maria, bo i exposant els arguments a favor i en contra, segons el seu sistema. Sempre opta per defensar els positius encara que en opinió de Jugie (29), les raons teològiques són molt de conveniències i les proves documentals poc fermes. A la prova patristica cita els Noms Divins del Pseudo-Dionís, donant-lo, naturalment, com un relat autèntic i dient, per tant, que "los mismos apóstoles Pedro y Santiago prueban que la Virgen fue asunta y gloriosísima en cuerpo y alma" (30).

Donem a continuació una frase tretada de Voragine car opinem que ens presenta la realitat de la creença assumpcionista a la segona meitat del segle XIII: "Quant à la resurrection glorieuse du corps de la bienhereuse Vierge Marie, bien qu'elle ne soit pas certaine, on doit pourtant la croire pieusement" (31). Aquesta frase il·lustra la contradicció medieval davant d'aquest tema: des del segle XII la devoció a Maria augmenta, extraordinàriament i la major part dels teòlegs discuteixen el problema assumpcionista, molts d'ells, a partir del segle XIII són partidaris de la Resurrecció de Maria en cos i ànima, però a l'hora de fer-ne una afirmació categòrica no s'hi atreueixen,

i fins i tot, aquells qui per una part divulguen la narració del Trànsit de Maria, incloent-hi l'Assumpció, qualifiquen la creença de "piadosa" simplement.

El comentari que fa Jugie sobre l'opinió del dominic Vicenç de Beauvais és, també, molt interessant: "D'après lui l'Eglise n'affirme pas l'assomption corporelle de Marie; mai de grans apôtres, des homes très orthodoxes ont accepté pieusement cette croyance e l'ont prêchée fidèlement" (32).

L'Església jeràrquica oficial, en aquesta època, no accepta obertament la teoria assumpcionista, o bé perquè no li sembla suficientment sòlida, o bé perquè es queda endarrerida dels grans teòlegs del moment. A l'apartat que dediquem a la litúrgia veurem com això es fa ben evident. Així, sí per una part l'abundant literatura de glorificació mariana contribueix enormement a la difusió artística del tema adient, la Coronació, en canvi la posició de reserva de l'Església davant la creença de la resurrecció total, va frenar notablement les representacions de l'Assumpció corporal de Maria i afavorí que es continués representant l'escena del Trànsit, que per la seva antiguitat ja havia quedat prou arrelada i no comportava un problema tant delicat per a la doctrina cristiana.

Quant als escriptors del nostre país no aporten cap novetat en relació amb tot el que acabem d'exposar.

Ramon Llull ha tractat el tema en diverses ocasions. Dues vegades ens enumera els 50igs de la Verge i sempre el setè és el del 'Assumpció; en el llibre Benedicta tu in mulieribus ho expressa amb aquestes paraules: "Nostra Dona es beneyta sobre totes les fembres per ço com que ja es en cors e en ànima en lo cel en presencia de son fill" (33). En aquest

mateix llibre posa en boca de la Verge la narració del propi Trànsit segons els relats apòcrifs; dona, però, molts pocs detalls i en el que més s'estén és en l'arribada al cel, on és anomenada reina al costat del seu fill: "En après com jo verge oí lo meu fill Jesús rey d'aquella tant divinal gloria me dix: Mare e filla mia ara sots entrada en possessió del vostre regisme lo qual lo meu Pare divinal vos ha donat que vos ne siats perdurablement dona e regina, e que lo sue fill e vostre sie rey e senyor perdurablement" (34).

Encara que Sant Vicent Ferrer sigui un autor de les darres-ries del segle XIV i principi del XV, creiem important tenir en compte la seva opinió ja que així podem veure l'estat de la qüestió als últims anys de l'època que estudiem. Entre els seus sermons, n'hi ha un de dedicat a la festa de l'Assumpció on comenta l'Evangeli que en aquesta diada se solia llegir: "Marta i Maria. La bona porció", Lc.38-42. Sobre la conveniència d'aquest passatge ell mateix diu: "Yo vos dic que.1 tema e lo evangeli de huy, si volem parlar a la letra, que és impertinet e no.y fa res; mas si volem parlar a l'enteniment spiritual, dic que en tota la Bíblia no.s trobe evangeli que axí perfetament pose la vida de la verge Maria, que aquest" (35). En aquesta prèdica hi insereix la narració de la mort de Maria, seguint els Noms Divins del Pseudo-Dionís. Al final afirma clarament l'Assumpció: "Finaliter, al terç jorn, resuscità en cors e ànima, e son fill pujà-la en paradís, on fo col.locada" (36). Malgrat aquesta afirmació, fixem-nos que Sant Vicent descriu detalladament tot l'episodi del Trànsit i en canvi de l'Assumpció podríem dir que només en fa l'enunciat, sense explicar com va tenir lloc la nova unió del cos difunt

amb l'ànima. Això ens fa pensar que encara que en aquesta època l'Assumpció de Maria ja no és un creença discutida, la llarga tradició de les narracions apòcrifes sobre el Trànsit continua marcant l'expressió artística i per això l'escena de la Dormició és la que preval, tant si la trobem com a representació única dins els retaules dedicats als goigs, com si veiem representats altres moments del cicle. L'Assumpció, mancada d'aquesta tradició, ben poques vegades la veurem.

013. Les declaracions dels Pontífexs.

Podem afegir encara per acabar d'arrodonir aquesta visió de l'estat de la creença assumpcionista en el món medieval i, més que res, per evidenciar aquesta contradicció que intuïm entre els teòlegs i l'Església oficial, les investigacions dels tractadistes moderns sobre les declaracions dels Pontífexs.

L'espanyol J.M^e Bover, defensor a ultrança de l'Assumpció de Maria, reconeix que molt poques vegades els Papes s'han manifestat clarament sobre aquest tema. A part dels qui establiren la celebració de la festa als segles VIII o IX, només d'un, Alexandre III (1110 - 1181), en coneixem un text que hi fa referència d'una manera directa. Es tracta d'una carta escrita a un príncep àrab que vol convertir-se al cristianisme, en què el Papa li fa una síntesi de la religió cristiana: el misteri de la Trinitat, el de l'Encarnació i el de la Redempció. Dins d'aquest últim misteri parla de la funció mitjancera de Maria i en fa aquestes afirmacions: "Concepit nempe sine pudore, peperit sine dolore, et hinc migravit sine corruptione, iuxta verbum Angeli, immo Dei per Angelum, ut plena non semiplena gratiae esse

probaretur" (37). Sembla doncs que afirma l'Assumpció i, a més, la inclou dins la doctrina cristiana. Ell mateix, però, confessa que altres autors no creuen que aquests text sigui propi del Papa (38) de manera que no es pot adduir com a prova fonamental.

En canvi, Àngel Lufs, al seu treball sobre la reialesa de Maria ens aporta diversos exemples de manifestacions pontificies a favor d'aquest títol concedit a la Verge: Nicolau IV (1288 - 1292) va consagrar un temple dedicat a "Maria Reina dels Àngels" i en un butlla que concedí a principi del seu pontificat deia: "Haec est illa quae et Mater et Virgo Deum habuit Filium, super choros angelorum ad caelestia regna exaltata. Haec est ... Mater Christi, regalie ex progenie orta, ... ex Davidica stirpe concepta". Joan XXII (1316 - 1334) concedí quaranta dies d'indulgència a tothom que recités l'antífona Salve Regina. Bonifaci IX (1389 - 1404) diu en un text: "Supremi benignitas Conditoris ... de clara stirpe regia Davidica preelegit Virginem in cuius utero... Verbum ipsum carnem susciperet ... perfectam Reginam inclytam Matrem eligens, quae tanto Regni digna fuit sui corporis thalamum praeparare ...; in hoc etenim tantae fecunditatis loco, Virgo regia, flos sanctitatis, Redemptorem gentium Virgo concepit. Sane ipsa Regina caelorum ..., tamquam ancilla humilis quamvis Mater effecta Domini ..., abiit in montana ad Elisabeth cognatam suam ..." (39).

Creiem que es fa prou evident la diferència entre un tema i l'altre. Els Pontífexs reserven llurs opinions davant d'un tema que no deurien veure massa clar però que tampoc no podien negar rotundament a causa dels forts corrents

favorables que existien. Aplicar l'atribut de Reina a Maria era, en canvi, molt menys comprometedor.

02. El tema a les fonts apòcrifes: els Evangelis i les versions medievals.

Després de veure els debats patristics medievals que, a causa del silenci evangèlic, va suscitar el tema del darrer destí de la Verge, hem de recorre a les fonts apòcrifes per trobar allò que realment constituí la base de la creença en aquesta història de la Mort i Glorificació de la Mare de Déu; és a dir, hem de revisar els anomenats Evangelis Apòcrifs.

Aurelio de Santos reconeix que el poble senzill va jugar un gran paper en el naixement d'aquesta literatura: "Aquellas primitivas comunidades cristianas sentían viva comezón por saber cosas nuevas relativas a la persona de Cristo, a su vida y a su mensaje" (40). Això mateix va passar amb la vida de Maria i per aquesta raó hi ha un important grup d'apòcrifs que hi fan referència, bo i destacant-se'n els que tracten precisament sobre la seva fi, anomenats d'una manera genèrica Transitus Sanctae Mariae, puix sembla que aquest nom era el dels més antics, originaris dels posteriors.

Sobre la seva aparició A. Rush diu el següent: "En él se intenta dar información supletoria sobre aquellos puntos en los que la Escritura canónica guarda silencio. No se sabe ciertamente dónde y cuando se desarrolló esta literatura.

Debió de florecer en Siria, en el siglo V, después que la definición de Efeso sobre la divina maternidad había dado un gran impulso al desarrollo de la mariología. El Transitus era un tipo de literatura muy popular, según vemos en los relatos en sirio, latín, griego, copto y otras lenguas"(41).

El problema que aquestes narracions plantegen als investigadors és el de l'època en que es varen originar. Sembla que els més antics daten del segle IV o V. Segons Jugie, Gregori de Tours s'inspirà per a la seva narració en un apòcrif siríac que per ell és el primer i que data del segle V (42). Dels que actualment es coneixen el més antic és el Transitus del Pseudo-Melitó. Després seguiria l'atribuït al Pseudo-Joan Evangelista, que Jugie data del 550 al 580. De la primera meitat del segle VII tenim l'homilia de Joan de Tesalònica, en la qual va inserta una narració apòcrifa, possiblement inspirada en textos anteriors a aquesta època. També del segle VII és l'atribuït a Josep d'Arimatea. Els més tardans són de final del segle VII i principi del VIII (Carta a Titus). En total arriben a ser una vintena.

El contingut d'aquests textos és format per uns fets que podríem dir-ne essencials i que es repeteixen en tots ells, encara que amb moltes variants, cosa que fa difícil l'afirmació que tots provinguin d'una mateixa font d'origen.

Aquests fets essencials es configuren segons l'esquema següent: en una primera part té lloc l'Anunciació de la Mort a Maria, generalment a càrrec d'un àngel, però en algun cas (grup de relats coptes), del mateix Jesucrist; després es narra l'arribada dels apòstols, el nombre dels quals és molt variable, ja que unes vegades es diu que no hi eren

tots i d'altres es parla de tots els apòstols i deixebles. Això culmina en el clímax, és a dir, el moment en què Jesucrist en persona baixa a rebre l'ànima de la seva Mare. Amb la formació del seguici fúnebre, amb o sense l'anècdota de l'intent de profanació, comença l'anticlímax que es perllonga amb l'Enterrament del cos de la difunta. Al final es torna a elevar la línia ascendent quan se'ns mostra els prodigis que esdevingueren en relació amb el cos de Maria (Resurrecció, Assumpció o altres solucions).

Fixem-nos doncs, que l'essencial del relat és la Mort de la Verge, esdevinguda d'una manera natural. Això ens fa pensar de seguida en l'art bizantí, on l'escena del Trànsit és la que trobem continuament representada (ja hem dit que les altres escenes "complementàries" es formaren a l'art occidental després d'haver-se conegut aquesta). Possiblement l'Església bizantina es mostrà repròpia a acceptar aquest final miraculós, que, a més, pràcticament en cap de les narracions no era explicat de la mateixa forma. Per altra part, des de molt antic es celebrà la festa de la Dormició de la Verge (Koimesis) de manera que l'escena del Trànsit era la que millor la il·lustrava.

Aquests relats originats a l'Orient no trigaren pas massa a arribar als països occidentals, ben al contrari del que succeí amb les homilies patristiques que no foren conegudes fins a l'època dels escolàstics. Evidentment la seva condició de literatura popular els donava unes possibilitats de difusió molt més àmplies. Ja hem dit que Gregori de Tours fou, ell mateix, l'autor d'una d'aquestes narracions i que s'inspirà en una altra de més antiga; en realitat ell fou

l'introduïdor d'aquestes creences a l'Occident ("La obra de Gregorio influyó en el desarrollo de la creencia popular en una resurrección anticipada de la Virgen, aunque los teólogos se mostraron más escépticos por causa de las fuentes apócrifas") (43).

Les diferents litúrgies que hi havia a Occident adoptaren aviat la festa de la Dormició de Maria. Allò que és curiós és que formant part de les lectures de la diada hi trobem aquestes narracions apòcrifes. Així, pel que fa a la península Ibèrica es conserva en un manuscrit de Silos, copiat l'any 1039, l'ofici mossàrab de l'Assumpció. Al final de la Lectio hi ha aquestes rúbrica: "Adsumptio sancte Marie virginis et genitricis Domini, que adsunta est post Ascensionem Domini, XVIII^o kalendas setembres. Deo gratias." (44) i a continuació es dona tota la narració que segueix, més o menys, les explicacions del Psedo-Melitó i de Joan de Tesalònica.

Tamayo Salazar publicà un altre text, Acta Dormitionis, et Assumptionis B. Virginis Mariae Dei-Genitricis, Domine Nostrae, tret d'un antic breviari de l'església de Segovia (45).

La inclusió dels apòcrifs a la litúrgia era cosa freqüent en el món bizantí on l'homilia de Joan de Tesalònica fou llegida com a pericope a la festa del 15 d'agost, durant tota l'Edat Mitjana (46).

Pel que fa a Catalunya es conserva una narració d'aquest tipus en un còdex del segle XV, adquirit pel Bisbe de Vic. Es titula Trespasament é Assumpció de la Verge Madona Santa Maria. L'autor que la publica, Collell, opina que encara

que la lletra és del segle XV, el text sembla més antic (47). Aquesta narració és una de les que ens cuidem d'analitzar en la tercera part del nostre estudi, de manera que ja en podrem parlar més àmpliament.

Per acabar incluïm també una cita de L. de Saralegui que ens va cridar l'afenció: "El P. Villanueva, citó en Ager, un Códice, en verso catalán, del De Transitus suponiéndolo del XIII, lo que demuestra su temprana divulgación"(48). Creiem que encara que ho anomeni d'aquesta manera deu considerar que és la narració de Voràgine, car no té sentit que es sorprengui pel fet que un apòcrif circulés al segle XIII. Nosaltres però, hem consultat l'obra de Villanueva, on parla de l'Arxiu d'Ager (49) i no hi hem trobat res d'això; en tot cas dóna un text d'un Planctus Sanctae Mariae per la Mort de Crist, que evidentment no té res a veure amb el Transitus.

Malgrat que l'Església de Roma es mostrà contrària a la creença del que explicaven els apòcrifs, aquests s'anaren estenen entre les classes populars que hi trobaven la possibilitat de conèixer més de prop la vida i miracles dels personatges divins, que a través de la catequesi ortodoxa els resultaven tan impenetrables.

Mâle afirma que al segle XIII les narracions apòcrifes sobre la vida i la mort de la Verge es trobaven a totes les esglésies (50). Evidentment el clero havia d'ésser conscient d'aquest problema i per això, si bé una part no gosava afirmar com a veritats absolutes els continguts que exposaven aquestes narracions, per l'altra les fomentava tot explicant-les a la seva manera. Les obres del francès Vincent de Beau-

vais i del lombard Jacopo de Varezze o Voràgine en constitueixen els exemples més coneguts. Ja hem vist abans com tots dos es manifesten partidaris de la creença assumpcionista però tot considerant-la només una "creença piadosa". En canvi, per altra part, són autors d'unes llegendes, basades en els apòcrifs, on el miracle de l'Assumpció és narrat igual que en els evangelis.

La llegenda assumpcionista de Voràgine ve integrada dins l'anomenada Legenda Aurea o Flos Sanctorum, on s'expliquen diverses vides de sants. Vincent de Beauvais la inclou dins el seu Speculum historiale (llib. VII, cap.LXXV i sg.).

020. Textos catalans.

Al nostre país, tan en contacte amb la cultura italiana, la Legenda Aurea hi arribà molt aviat. Prova d'això són els antics exemplars que s'han conservat fins als nostres dies. Nosaltres n'hem anotat uns quants, sense cap ànim de fer-ne una llista exhaustiva, ja que no ho creiem pas necessari per al nostre estudi. Citem, doncs, els següents:

- Museu Episcopal de Vic. Ms.173. Pertany a la mateixa catedral. El text és en llatí i Gudiol el fa del segle XIV (51).
- Biblioteca de El Escorial. Ms. N.III,5. El seu origen és desconegut però el text és en català. L'autor del catàleg creu que la lletra és de final del segle XIII o primer del XIV (52).
- Biblioteca Nacional de París. Ms.44(espanyols). Aquest còdex ha estat motiu de nombrosos estudis per part dels filòlegs, puix encara que el text és en català presenta abun-

- dants formes occitanes. Joan Coromines l'analitzà detingudament i arribà a la conclusió que era escrit en dialecte rossellonès (53). Tots els comentaristes creuen que és del segle XIV. És interessant, a més, perquè té forces inicials miniades, moltes d'elles amb l'escenificació referent a la vida del sant que es descriu, però no ens ha estat possible trobar cap fotografia de la pàgina on hi ha la llegenda de l'Assumpció de Maria, malgrat que ho considerem de senyalada importància per al nostre treball.
- Biblioteca Provincial i Universitària de Barcelona. Ms.173. Aquest volum és també del segle XIV i escrit en llengua catalana. De la pàgina 200 b a la 204 a, s'hi narra el Fujament de la Mare de Déu (54).
 - Museu Episcopal de Vic. Ms.174. La major part dels comentaristes creuen que és de les darreries del segle XIV o ja del XV. El text és en català (55).

També tenim proves que aquest llibre era molt llegit fora dels cercles eclesiàstics. Encara fotten segles perquè els llibres puguin arribar a la massa de la societat, de manera que en aquesta època són un objecte de luxe i distinció. A les cartes i documents dels nobles i rics burgesos, hi trobem sovint referències a la compra, obsequi, confecció, etc. de llibres; un còdex ben enquadernat i miniat era un regal molt estimable.

Això que acabem de dir es pot comprovar molt fàcilment fullejant el recull de cartes reials que publicà Rubió i Lluch en els seus volums de Documents per l'història de la cultura catalana mitjeval. Nosaltres hi hem vist sis docu-

ments diferents que fan referència al Flos Sanctorum: Segons el document CCCXLV, l'infant Joan compra un Flos Sanctorum a l'Almúnia de Sant Joan el 6 de novembre de 1383. L'any següent i al mateix lloc, l'infant demana un Flos Sanctorum (doc.CCCXLVIII). En el volum segon trobem primer un document, el CLXV, que confirma la paga del relligament d'un Flos Sanctorum en dos volums per a la Reina (gener de 1370). Segons el document CCCXII, datat a Barcelona l'any 1387, el Rei Joan I mana que es restitueixin al monestir de Santa Fe, de la diòcesi de Saragossa, els llibres que li foren robats i entre aquests hi ha un Flos Sanctorum.

Al document III de l'Apèndix uns homes són citats a declarar per testificar el lliurament d'un Flos Sanctorum que sembla que anava destinat a un frare, lloctinent del comenador, a Ares. Això té lloc l'any 1308 per les terres de Morella (56).

També és curiós el document, del mateix estil dels anteriors, que publicà Bofarull: "Lo Rey. Escriva de racio. Nos escrivem an P. Palau que cerch diligenment en los nostre archiu un flors sanctorum en Romanç quey deu esser et quel liure a vos quel nos trametrets açi perque us manam que donets diligencia en haverlo et hant lons tramettats de continent. Dada en Montçó sots nostre segell secret a xxiii dies Dagost del any MCCCLXXXIX. E si per ventura lo dit flors sanctorum nos trobave fets ne cercar en la Ciutat e si sen hi trobe alcu tramettets lon prestament. Dada axi dom dessus.- Rex Johannes" (57).

Després de tots aquests exemples que hem donat creiem que és possible arribar a fer-nos una idea de la popularitat

que assolí aquesta obra del Bisbe de Gènova que ben aviat fou traduïda al català, detall que ens demostra que també era llegida entre els laics.

Tots els estudiosos de la iconografia medieval s'han adonat de la importància d'aquesta obra de cara a les arts. Evidentment és una font de primera mà, però no ens ha de fer oblidar totes les altres narracions apòcrifes de què hem parlat ni els escrits de contemporanis qui si n'hi influïren tan directament almenys en fomentaren la devoció i per tant les representacions. Així Mn. Trens, quan parla de les fonts literàries que serviren d'inspiració als artistes medievals, per al tema que estem tractant cita, per a les darreries del segle XIII, els diferents apòcrifs que nosaltres hem senyalat, el Psedo-Melitó, el del Pseudo-Josep d'Arimatea, la narració del còdex de Silos, etc., però considera que del segle XIII endavant l'obra més important és la Llegenda Àuria (58). Nosaltres creiem que els altres apòcrifs continuaren exercint la seva influència, puix ja veurem com en la nostra anàlisi iconogràfica moltes coses no les explicaríem només per aquesta cèlebre llegenda.

03. La litúrgia.

030. La celebració de la festa.

Ja hem dit en una altra ocasió que és després del Concili d'Efes que la figura de la Verge començà a tenir més preponderància. Els segles V i VI són també l'època daurada de les narracions apòcrifes. Tot plegat deuria portar l'Església oriental a la celebració litúrgica de la festa ja al segle VI (59). Curiosament els monofisites, en el segle VI, commemoraven la festa en dos dies diferents; el 16 de gener celebraven la Mort i el 9 d'agost la Resurrecció i Assumpció (60). De tota manera a l'Església bizantina la festa més important fou la de la Dormició; segons Millet (61), al principi era una festa de segon ordre, però anà guanyant categoria de tal forma que al segle XII és proclamada "la festa de les festes" i la comptaven entre les dotze festivitats més assenyalades de l'any.

Llegint l'evangelí apòcrif de Joan de Tesalònica veiem que precisament aquest arquebisbe explica la història del Trànsit de la Verge als seus feligresos per tal d'introduir la festa en aquesta metròpoli: "Nosotros, pues, ya que, en provecho de esta metrópoli amada de Cristo y para que no se vea privada de ningún bien, es del toda necesario honrar a Maria, siempre Virgen y madre de Dios, (particularmente) con la celebración regocijada de su venerado reposo" (62).

Sobre els inicis d'aquesta celebració a l'Occident, els tractadistes moderns no semblen pas estar-hi gaire d'acord.

Precisament el problema rau en el sentit que tindria la festa: si el que commemorava era el Natale o Dormitio Sanctae Mariae o era ja l'Assumpció. Bover diu que el Papa Teodosi I (642-649) va instaurar la festa de l'Assumpció a Roma (63). però en canvi Jugie ens diu que fins a final del segle VIII o principi del IX es celebrà la festa a Roma amb el nom de Dormitio sanctae Mariae (64); Caròl també assegura que fou amb el Papa Adrià I (772-795) que el nom Assumptio apareix per primera vegada a Occident (65). Encara hi ha una altra opinió diferent d'aquestes, la del P. Gassó, monjo de Montserrat, que diu textualment: "Así pues, por lo que se refiere a la fiesta de la Dormición o Tránsito o Natale de la Santísima Virgen, se puede admitir con muy sólidos fundamentos, que fue el Papa Teodosio I quién la estableció en Roma, fijándola a 15 de Agosto [fins aquí d'acord amb Jugie i Caròl]; en cambio por lo que a la solemnidad de la Asunción atañe se debe conceder la primacía a la Iglesia de las Galias, no apareciendo en Roma hasta bien entrado ya el siglo VIII, cuando la fiesta había adquirido ya un carácter casi universal." (66).

Per afirmar això darrer es basa en l'antiguitat dels testimonis manuscrits que parlen de la festa i, segons ell, és el Missal Gòtic de l'Església gal·licana i tot seguit el calendari de Sant Wilibrord, d'influència també gal·licana. Jugie, precisament sobre l'Església de les Gàl·lies, diu el contrari: "L'assomption ...était certainement acceptée à Rome aux VIII^e et IX^e siècles tant par les papes que par le peuple fidèle. Mais elle fut mise en doute à la même époque, dans le milieux gallicans" (67).

Pel que fa a la península Ibèrica, hi ha qui ha demostrat que la festa de l'Assumpció ja es celebrava al segle VII (68). Jugie, però, creu que amb aquest sentit assumpcionista no es commemorà fins a final del segle VIII, igual que a Roma (69). El que si és cert és que a la litúrgia mossàrab hi havia l'Officium ad Adsuntio Sanctae Mariae, segons consta al còdex de Silos (70).

Mn. Gudiol ens dóna exemples d'antics missals dels Països Catalans amb una missa dedicada a l'Assumptio Sancte Marie: missals de Vic dels segles XI i XII (còd.LXX i còd.XLVIII), de Perpinyà (còd.4) i un de vaticà (còd.3547) i també diu que a Vic, a mitjan segle XIII, la festa de l'Assumpció fou considerada entre les de precepte (71). Bayerri posa exemples de missals tortosins, encara que tots ja són del segle XIV (72). L'anomenat Breviarius Maioricensis, que és el missal usat al segle XIV a la diòcesi mallorquina, duu cinc festes marianes: Purificació, Anunciació, Assumpció, Nativitat i Concepció, totes amb octava i l'Assumpció amb vigília i tot (73). Munar afirma que durant el segle XIV augmenta el culta a l'Assumpció, gràcies al bisbe Berenguer Batlle.

031. Les lectures de la diada.

Es interessant donar una ullada a les lectures dels oficis de la festa que porten els missals de l'època. En primer lloc podem dir que les narracions apòcrifes arribaren fins i tot a ocupar un lloc a les lectures d'aquesta festa. Quan en parlàvem ja hem citat exemples: l'apòcrif de Joan de Tesalònica es llegí durant molt de temps a la litúrgia oriental; al final de la missa mossàrab del còdex de

Silos, hi ha una narració d'aquest tipus i igual s'esdevé al Leccionari de Segòvia, publicat per Tamayo y Salazar (Vid. notes 44, 45 i 46).

Amb la unificació de tots els ritus occidentals sota la supremacia del romà, aquestes lectures desaparegueren, puix ja sabem que l'Església de Roma mai no veié aquestes històries amb bons ulls.

El Papa Adrià I (772-795) va enviar a Carlemagne l'anomenat Sacramentari Gregorià en el qual, a la missa de l'Assumpció, s'hi llegia l'oració següent: "Concede, quaesumus, omnipotens Deus, ad beatae Mariae semper virginis gaudia aeterna pertingere, de cuius nos veneranda assumptione tribuis annua solemnitate gaudere" (74). Com es pot veure s'hi afirma clarament l'Assumpció, veneranda assumptione. Nosaltres, però, no l'hem trobada en cap dels missals del nostre país que hem consultat. Per altra part Brassó afirma: "Con todo, también aquí hallamos algo muy notable; y es que, mientras el concepto de muerte obtiene un cierto desarrollo y una marcada insistencia en los textos litúrgicos, la idea de asunción no se trata más que incidentalmente.", i continua dient que l'única oració que respon obertament a la idea assumpcionista és aquesta que acabem de donar (75).

En canvi hi ha una altra oració que sembla datar del segle VIII que trobem repetidament a tots els oficis dels missals catalans que hem vist. És la que diu: "Veneranda nobis domine huius est diei festivitas in qua sancta dei genetrix mortem subiit temporalem, nec tamen mortis nexibus deprimi potuit que filium tuum dominum de se genuit incarnatum"(76). Nosaltres l'hem trobada a dos missals de la diòcesi de Giro-

na i en un de Sant Cugat; Munar diu que també és la pròpia del Breviari Mallorquí i que, en realitat, com que es trobava, igual que l'anterior, en el Sacramentari Gregorià va passar a totes les esglésies (77). El contrast entre l'una i l'altra és evident, ja que si la primera recalca el terme assumpció, aquesta es para més en el fet de la mort, i encara que reconeix que aquest final no era propi per a Maria, no aclareix de quina manera la Mare de Déu en va triomfar.

Finalment hem de parlar d'una altra lectura que constitueix la pedra d'escàndol de tots els tractadistes moderns acèrrims defensors del dogme de l'Assumpció. En realitat es tracta d'un apòcrif, puix és una epístola atribuïda a Sant Jeroni, que actualment es considera obra de Pascassi Radbert (+ 865). Es va divulgar durant els segles IX i X, en què es produí la gran crisi assumpcionista, però perdurà fins a molt més tard en els llibres litúrgics. La carta va dirigida a Paula i Eustoqui, deixebles de Sant Jeroni, bo i advertint-los que vagin amb compte amb les narracions apòcrifes que circulen sobre la Mort de Maria i concretament diu: "Todo esto lo digo, porque muchos de los nuestros dudan si fue asunta con el cuerpo & si subió, dejado el cuerpo. Más porqué, o en qué tiempo, o por cuáles personas su santísimo cuerpo fue quitado de allí o en donde fue colocado, o si resucitó, no lo sabemos; aunque algunos quieren suponer que ella ya resucitó y está revestida con Cristo de feliz inmortalidad" (78).

No creiem que després del que digueren els escolàstics sobre la glorificació de Maria al segle XIV aquesta epístola pogués tenir massa vigència; però el fet és que es troba,

segons afirma el mateix Jugie (79) a la major part dels missals anteriors a la reforma tridentina. Nosaltres l'hem vista ocupant les lectures de tota l'octava al Breviari de Tortosa que hem consultat (nº18 del Catàleg) i Munar, al Breviari Mañlorquí.

Al segle XIV, el poble ja no comprenia les lectures en llatí de la missa i el que celebrava er la festa de l'Assumpció segons la narració de la Llegenda Àuria. Els textos litúrgics de l'Església havien quedat endarrerits. De tota manera, però, això té la seva traducció a l'art: l'escena de l'Assumpció es veu representada ben poques vegades durant el segle XIV; els motius poden ser, o bé de clara intenció doctrinal per part dels clergues, o bé per tradició iconogràfica, és a dir, continuar representant l'escena del Trànsit, per una part, i per l'altra, la de la Coronació, que solucionava el problema de la glorificació de Maria sense comprometre-s'hi.

1. Catàleg del material plàstic recollit.

Les primeres obres d'art que coneguérem que presentaven el tema que estudiem foren les que cita Trens en un curt article intitulat La Asunción de María en el arte español (80). Hi dóna set exemples que van, des del punt de vista cronològic, des d'una miniatura de la Bíblia de Farfa, del segle XI, fins a un retaule del XV que es troba al Museu d'Art de Catalunya; i des del timpà de l'església de Cabestany (prop de Perpinyà) fins a aquest retaule del Museu que procedeix de la zona interior de Castelló de la Plana, mirat en sentit geogràfic. Els límits doncs, eren molt àmplis. El que calia era buscar el material de la forma més exhaustiva possible i veure quines possibilitats ens oferia.

El greu silenci que s'evidencia en el camp de la investigació durant els anys de la postguerra feia difícil trobar els catàlegs que necessitàvem. L'única solució, crèiem, era aquella que seguirem: consultar un per un els àlbums fotogràfics de l'Institut Amatller. Començàrem per la pintura i aviat reunírem gran quantitat de retaules que ens proporcionaven escenes del tema que buscàvem. El fet de trobar-ne tants ens decidí a marcar-nos uns límits i així optàrem pel segle XIV, l'època del gòtic "clàssic" al nostre país. A partir d'aquí buscàrem a l'escultura i a la miniatura.

Els límits geogràfics ja els havíem pensat abans: les terres que per llur unitat lingüística formen els actual-

ment anomenats Països Catalans. Això ens presentà un problema: la part d'aquestes terres avui sota el domini de l'Estat francès suposem que no es troba pas exhaustivament representada a l'Institut. També hem trobat molt poc material de la zona valenciana. De tota manera ens va semblar que ho podem incloure en el nostre catàleg; al cap i a la fi també les obres del Principat eren molt disperses i tant podia restar unitat al conjunt una peça procedent de la zona de Lleida, per exemple del poblet de Vilamur, com dels Ports de Morella, o de Tarragona o de la comarca del Conflent. Pel que fa als dos retaules aragonesos, el del Sant Sepulcre de Saragossa i el de Sixena, hem cregut oportú incloure'ls a causa de la procedència dels seus autors.

Hi ha encara un altre motiu que ens acabà de decidir a no cenyir-nos exclusivament al material del Principat. De les comarques rosselloneses es conserva el Flos Sanctorum escrit en català, del segle XIV, del que ja hem parlat abans. Del País Valencià coneixem dos drames litúrgics assumpcionistes, el d'Elx i el fragment de València. Aquests textos ajuden a il·lustrar magníficament la temàtica del nostre estudi de manera que si els tenim en compte bé hi hem de tenir també el material plàstic procedent de les mateixes contrades, encara que no hi hagi una relació directa.

A continuació donem el catàleg de totes les peces que hem estudiat. S'ha de tenir en compte que les dades que facilitem les hem tret de la bibliografia existent sobre cada una d'elles; el nostre treball no era pas fer un estudi estilístic de la pintura catalana del segle XIV, sinó purament l'estudi d'un tema iconogràfic en concret.

De les cinquanta dues obres que hem reunit només deu tenen una data segura. Nosaltres les presentem seguint un ordre cronològic però, evidentment, molt poc precis. Dins de cada període (quart o meitat de segle) hem procurat relacionar-les topogràficament (aquest és el cas, per exemple, dels retaules de pedra de Lleida que els hem posat junts) o de vegades per l'estil (per exemple els retaules d'Abella de la Conca i Palau de Cerdanya, que si potser són posteriors a 1368, la data de la peça que els precedeix, els hem col·locat abans per la seva relació amb els de Sixena i el Sant Sepulcre).

Nº 1.

NOM.- Mural de Jesús i de la Verge.

AUTOR.- ———

LLOC D'ORIGEN.- Església parroquial de Sta. Maria del Bruc (Barcelona):

DATA.- Primer quart del segle XIV (?).

ESTIL.- Gòtic lineal.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Pintura mural.

Nº FOTOGRAFIA.- 1.

Nº D'ESCENES.- Set.

TEMA DE CADA UNA.- 1."Maïestas Domini" amb el Tetramorfos i dos àngels turiferaris (?). 2.Trànsit de la Verge. 3.Coronació de la Verge. 4.Annunciació als pastors(?). 5.Nativitat(?). 6.Els Tres Reis davant d'Herodes. 7.Matança dels Innocents.

EMPLAÇAMENT.- L'escena nº1 ocupa tota la mitja cúpula. Les

nº2 i 3 tota la zona mitjana del mur de l'àbsis, una a cada costat de la finestra central. Les altres se situen a la part alta dels murs laterals.

HISTÒRIA.- No s'ha trobat bibliografia referent a aquesta església. Sembla que l'àbsis on es troben aquestes pintures, que avui s'esdevé com una capella adossada al mur dret de l'església, deuria ser el d'una altra construcció anterior de la qual, actualment, només en resta el campanar. Les pintures es descobriren fa uns cinquanta anys(?).

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- l'estat en que es troben és lamentable.

La part millor conservada és la central. Les escenes nº4 i 5 són pràcticament indèxifrables. Les nº6 i 7, encara que molt mutilades, es poden arribar a distingir. La gent del lloc ens ha parlat de la possibilitat d'una propera restauració.

BIBLIOGRAFIA.- No n'hi ha. Només hem pogut veure les fotografies de l'Institut Amatller.

=====

Nº 2.

NOM.- Mural de Jesús i de la Verge.

AUTOR.- ———

LLOC D'ORIGEN.- Església parroquial de Sant Jaume de Frontanyà (Barcelona).

DATA.- Primer quart del segle XIV(?).

ESTIL.- Gòtic lineal.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Col·lecció Mateu (Barcelona).

TÈCNICA.- Pintura mural.

Nº FOTOGRAFIA.- 2.

Nº D'ESCENES.- Sis més tres (?)
de tapades.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Nativitat.

2.Anunciació als pastors.

3.Presentació de Jesús al

temple. 4.Jesús en mig dels

doctors de la Llei. 5.Enter-

rament de Maria. 6.Coronació

de Maria.

	1	2
	3	4
	5	6

Esquema

EMPLAÇAMENT.- Només les hem pogut veure en fotografia de manera que no sabem en quin lloc de l'església es trobaven.

HISTÒRIA.- ———

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- ———

BIBLIOGRAFIA.- Nº135:Vol.IV,p.I,pàg.188; Vol.VII,p.I,pàg.
226;Vol.VII,p.II,pàg.728-729.

=====

Nº 3.

NOM.- Mural de la Mort i Coronació de la Verge.

AUTOR.- ———

LLOC D'ORIGEN.- Àbsis central de l'església de Sta. Maria
de Terrassa (Barcelona).

DATA.- Primer quart del segle XIV.

ESTIL. Gòtic lineal.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Fou arrencada i disposa^{la} en
plafons que estan penjats als murs de la mateixa esglé-
sia.

TÈCNICA.- Pintura mural.

Nº FOTOGRAFIA.- 3,4,5,6,7,8,9,10.

Nº D'ESCENES.- Cinc escenes historiades, clares; dues o més

que no podem precisar; tres figures de profetes i sis o set que han desaparegut completament.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació de la Mort a Maria. 2.L'apòstol Joan predicant. 3.Assumpció i lliurament del cingol. 4.Post-Trànsit de Maria. 5.Coronació de la Verge. 6.Tres caps de profetes (?).

EMPLAÇAMENT.- La pintura ocupava tota la part superior de l'àbsis. De la línia d'arrencada dels arcs de les finestres per avall tot el mur era cobert de barres verticals vermelles i grogues. La part de la mitja cúpula era ocupada per l'escena de la Coronació. A sota s'estenia una primera faixa, molt ampla, amb les escenes que nosaltres hem enumerat 1,2,3 i 4,i encara unes quatre més. Finalment, hi havia una altra faixa molt més estreta al davall on es pot distingir, començant per l'esquerra: una arquitectura (?), tres profetes (nº6), dues o tres escenes que no sabem desxifrar (81) i, després de la finestra del mig, elements que pertanyen a les escenes de la franja superior (nº3 i 4); després ja no es pot veure res més.

HISTÒRIA.- Aquest mural es va descobrir l'any 1918. A sota hi havia unes pintures més antigues (segles VI o VII), de manera que perquè aquestes es poguessin veure millor, l'any 1937 es va arrencar tot el mural gòtic.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Gràcies a les fotografies que es varen fer abans d'arrencar-lo podem conèixer la disposició originària. Hi ha fragments que en aquestes fotografies es veuen perfectament que en l'actualitat no es conserven. Tot el que hi ha col.locat en els plafons està en molt mal estat. En molts casos el color s'ha esvaït i només

hi resta el dibuix.

BIBLIOGRAFIA.- Nº2: pàg.99-101,149. Nº71:pàg.28-29. Nº72:pàg.411. Nº80:pàg.102-103. Nº135:Vol.II,pàg.19-21. Nº137,pàg.773. Nº138:pàg.147. Nº164:pàg.7-8.

=====

Nº 4.

NOM.- Sacramentari.

AUTOR.- ———

LLOC D'ORIGEN.- Monestir de Sant Cugat del Vallès (Barcelona).

DATA.- 1305.

ESTIL.- Gòtic lineal.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Arxiu de la Corona d'Aragó
(Sant Cugat,24).

TÈCNICA.- Manuscrit en pergamí; format foli. Títols i rubriques en vermelló i la resta en tinta negra. Moltes inicials acolorides i vint-i-una amb escenes historiades.

Nº FOTOGRAFIA.- 11.

Nº D'ESCENES.- Vint-i-una (Bohigas en compta vint).

TEMA DE CADA UNA.- Fol.8.Celebració de la Missa,D. Fol.12 vº.a)Maria i Josep arriben a Natgaret, D; b)Nativitat, D. Fol.13 vº.Maria alletant Jesús,D. Fol.14 vº.Nativitat (Sagrada Família),C. Fol.17.Epifania,D. Fol.59.Les tres Maries al Sepulcre,D. Fol.65 vº.Ascenció,C. Fol.69.Pentecosta,D. Fol.83 vº.Judiçi Final,E. Fol.90.Sacerdot consagrant,P. Fol.90 vº.Triomf de l'Església sobre la Sinagoga,V. Fol.91.Sacerdot consagrant,T. Fol.107.Lapidació de Sant Esteve,D. Fol.120 vº.Anunciació,D. Fol.137. Martiri de Sant Cugat,B. Fol.146.Trànsit de la Verge,B. Fol.160 vº.Processó (?),O. Fol.163.Sant Martí,D. Fol.

125 v^o.Anunciació a Zacarias del naixement de Joan,D.

Fol.129 v^o.Sant Miquel,B.

EMPLAÇAMENT.- Totes les escenes corresponen a les caplletres de la Collecta dels oficis de les principals festes del cicle del temps i del santoral.

HISTÒRIA.- Es coneix la procedència d'aquest sacramentari gràcies al calendari que l'encapçala en què figuren les festes de la dedicació de l'altar de Sant Cugat (26 de juliol) i la de la dedicació de l'església de Sant Cugat i l'altar de Sant Miquel(24 de novembre).

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Actualment ha estat restaurat i presenta un bon aspecte. Li manquen els folis LXXXVIII i LXXXIX on se suposa que hi haurien les miniatures del Calvari i del Pantocràtor.

BIBLIOGRAFIA.- N^o19:pàg.62. N^o38:pàg.237. N^o39:pàg.220.
N^o40:pàg.36. N^o41:pàg.136. N^o118:pàg.45-47. N^o149:pàg.
64-84.

=====

N^o 5.

NOM.- Baldaquí figurant una visió de la Glòria.

AUTOR.- ———

LLOC D'ORIGEN.- Altar major de la seu de Girona.

DATA.- Primer quart del segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Fusta recoberta de plàta repussada.

N^o FOTOGRAFIA. - 12.

N^o D'ESCENES.- És una única escena dividida en catorze compartiments.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Coronació de la Verge. 2.Sant Pere i l'ardiaca Arnau Soler. 3.Àngels i fidels en els extrems. 4.Sants i fidels en els extrems. 5.Sants i fidels en els extrems. 6.Sants i fidels en els extrems. 7.Sants, àngels i fidels en els extrems. 8.Sants, àngels i fidels en els extrems. 9.Sants i fidels en els extrems. 10.Sants i fidels en els extrems. 11.Àngels i sants. 12.Sants. 13.Àngels. 14.Àngels.

EMPLAÇAMENT.- Al mig del sostre del baldaquí, a la part més còncava hi ha l'escena de la Coronació envoltada per tota la cort celestial.

HISTÒRIA.- La referència més antiga que tenim sobre aquesta peça és el testament fet pel tresorer Guillem Gaufred (agost de 1292), on diu que deixa deu mil sous barcelonesos per a la seva construcció. Sembla però, que la quantitat fou emprada per un altre fi, de manera que qui en realitat costejà l'obra va ser l'ardiaca de Besalú, Arnau Soler, segons consta en la inscripció de la seva làpida a la mateixa catedral. L'ardiaca morí l'any 1326 i el baldaquí sembla que ja era fet. D'aquesta manera s'ha de suposar que primerament es col·locà a l'antic presbiteri ja que l'altar no es va traslladar a la nova capçalera fins a l'any 1347.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Roig i Jalpí (1678), quan descriu aquesta peça, diu que fou netejada i a resultes d'això les figures varen perdre el to de plata daurada que tenien.

BIBLIOGRAFIA.- Nº35:pàg.29-71,95-96,101-102,109. Nº44:pàg.95. Nº131:pàg.82. Nº144:pàg.213-214. Nº180:Vol.XII,pàg.184-185.

=====

Nº 6.

NOM.- Clau de la Coronació.

AUTOR.- ———

LLOC D'ORIGEN.- Nau central de la catedral de Girona.

DATA.- Les claus corresponen a les diferents fases de construcció de la catedral gòtica. Les dues primeres són de la primera meitat del segle XIV; la tercera i la quarta són del segle XV i la quinta i la sisena de voltants de 1578 i 1603, respectivament.

ESTIL.- Les quatre primeres són gòtiques i les altres dues renaixentistes.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Les quatre primeres són relleus de fusta i les altres són de pedra. Totes estan policromades.

Nº FOTOGRAFIA.- 13.

Nº D'ESCENES.- Sis.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Coronació de la Verge. 2.Escut barrat de Catalunya. 3.Verge asseguda amb el Nen. 4."Maiestas Dei". 5.Sant Pere. 6.Sant Benet.

EMPLAÇAMENT.- La clau de la Coronació és la que correspon al presbiteri.

HISTÒRIA.- L'any 1312 el Capítol de la seu pren l'acord de construir la nova capçalera. L'actual presbiteri es va inaugurar l'any 1347.En canvi els trams de la gran nau varen trigar molt a ser construïts; el primer i el segon es deurién elevar després de prendre l'acord de construir l'església amb una sola nau (any 1417). Els dos darrers trams corresponen a dues empenes més donades a les obres que s'havien de parar per manca de recursos. Se suposa

que l'última clau es va dedicar a Sant Benet per les gestions que va fer a favor de l'obra de la catedral Benet de Toco, que aleshores era bisbe de la diòcesi.

L'església fou dedicada a Santa Maria.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Totes estan en bon estat.

BIBLIOGRAFIA.- Nº27:pàg.54. Nº60:pàg.IV. Nº106:pàg.379-384.

=====

Nº 7.

NOM.- Capítells amb escenes del Nou Testament.

AUTOR.- -----

LLOC D'ORIGEN.- Pilars i relleus, situats al naixement de les nervadures gòtiques, de la galeria oriental del claustre d'Elna (Rosselló).

DATA.- Primer quart del segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Relleu de pedra.

Nº FOTOGRAFIA.- 14.

Nº D'ESCENES.- Dinou.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Visitació. 3.Nativitat.

4.Anunci als pastors. 5.Els Reis davant d'Herodes. 6.Cavalcada dels Reis. 7.Epifania. 8.Somni dels Tres Reis.

9.Matança dels Innocents. 10.Fugida a Egipte. 11.Maria i Josep buscant l'Infant. 12.Presentació de Jesús al temple. 13.Jesús en mig dels doctors. 14.Trànsit de Maria.

15."Noli me tangere". 16.Flagel·lació. 17.Via Dolorosa.

18.Crucifixió. 19.Davallament de la creu.

EMPLAÇAMENT.- Les escenes de la nº1 a la nº15, inclusiu, són esculpides a les cares laterals i interiors dels

capitells dels tres pilars d'aquesta galeria. Les quatre escenes restants són situades a la naixença de les nervadures gòtiques, al mur de la mateixa galeria.

HISTÒRIA.- El claustre d'Elna fou construït en diferents etapes: la més antiga, del segle XII, és la galeria sud; en el segle XIII es construí l'oest, imitant les formes romàniques de l'anterior. Segons Durliat, la galeria nord també seria del XIII, mentre que la que ens dóna material per al nostre estudi seria de la primera meitat del segle XIV, construïda a l'estil de l'època. Les dificultats econòmiques marcaren aquestes diferents etapes constructives.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Encara que hi ha alguna figura mutilada, en conjunt el seu estat es prou satisfactori.

BIBLIOGRAFIA.- Nº24:pàg.65-66. Nº51:pàg.159. Nº53:pàg.207-211.

=====

Nº 8.

NOM.- Clau de volta de la Coronació.

AUTOR.- -----

LLOC D'ORIGEN.- Nau de la capella de Santa Anna del Palau de l'Almudaina de Palma de Mallorca.

DATA.- Primer quart del segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Escultura en pedra.

Nº FOTOGRAFIA.- -----

Nº D'ESCENES.- Quatre.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Coronació de Maria. 2.Anunciació. 3.

Pare Etern acollint l'anyell amb l'estandart i la creu.

4.Santa(?).

EMPLAÇAMENT.- La clau de la Coronació és la de l'àbsis. Pel que fa a les dues darreres (nº3 i 4) no sabem si segueixen l'ordre que presentem o van a la inversa.

HISTÒRIA.- Sabem pels documents conservats que l'any 1310 aquesta capella ja fou acabada puix és la data en què el Rei Jaume fa la dotació. El Llibre de l'Almudaina ens dóna coneixement de diverses obres fetes l'any 1309: pintar envans, adquisició de taules i bancs, etc. Això ens demostra que l'obra estrictament arquitectònica ja era acabada.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- ———

BIBLIOGRAFIA.- Nº48:pàg.257. Nº49:pàg.187-189. Nº123:pàg. 34-35,105-106. Nº202:pàg.15.

=====

Nº 9.

NOM.- Retaule de la vida de Jesús.

AUTOR.- ———

LLOC D'ORIGEN.- Marinyans (poble de muntanya de la comarca del Conflent).

DATA.- 1342.

ESTIL.- Gòtic lineal.

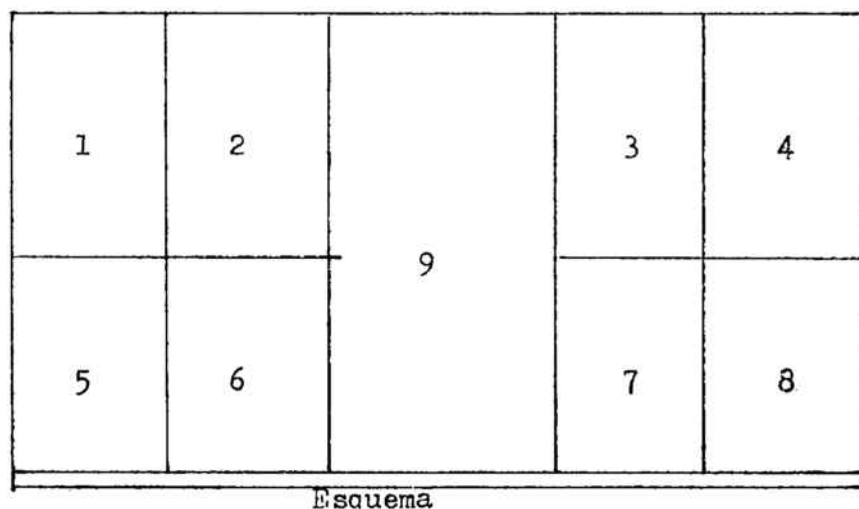
LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Església parroquial de Serdinya (Conflent).

TÈCNICA.- Pintura sobre fusta.

Nº FOTOGRAFIA.- 15.

Nº D'ESCENES.- Nou.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Visitació. 3.Nativitat.



4. Anunciació als pastors. 5. Matança dels Innocents. 6. Els Tres Reis. 7. La fugida a Egipte. 8. Trànsit de Maria. 9. Calvari.

EMPLAÇAMENT.- L'escena central és el Calvari.

HISTÒRIA.- La capella de Marinyans fou destruïda l'any 1896 i el retaule va ser traslladat al lloc on es troba actualment. La data es coneix gràcies a la inscripció que duu el mateix retaule: "...ARDUS PALASCI, PREPOSITUS HUIUS LOCI ME FECIT FIERI, III IDUS AUGUSTI, ANNO DOMINI MCCCXXXII".

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Es va restaurar més o menys als anys cinquanta.

BIBLIOGRAFIA.- N°47:pàg.312. N°48:pàg.48-50. N°75:pàg.28.

=====

N° 10.

NOM.- Clau de la Coronació.

AUTOR.- ———

LLOC D'ORIGEN.- Capella de les Onze Mil Verges de la catedral de Tarragona (avui capella del Baptisteri).

DATA.- 1340-1344.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.-- Escultura en pedra.

Nº FOTOGRAFIA.- -----

Nº D'ESCENES.- Dues.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Coronació de Maria. 2.Sant Pau i Santa Tecla.

EMPLAÇAMENT.- La clau que estudiem correspon al presbiteri de la capella. Distant de les dues mencionades, n'hi ha d'altres de més petites amb representacions de Verges.

HISTÒRIA.- Tot el que sabem és que la capella es construí entre els anys 1340 i 1344, durant el bisbat d'Arnau Ses Comes.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Bo.

BIBLIOGRAFIA.- Nº48:pàg.207.

=====

Nº 11.

NOM.- Retaule de la Verge.

AUTOR.- Jaume Cascalls.

LLOC D'ORIGEN.- Església de Cornellà del Conflent.

DATA.- 1345.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Relleu en alabastre.

Nº FOTOGRAFIA.- 16,17.

1	2	3	4	5	6	7
8	9	10		11	12	13

Esquema

Nº D'ESCENES.- Hi han tretze taules amb escenes historiades, més el bancal que presenta un fris amb els bustos dels apòstols. En el centre del retaule hi ha la imatge exempta de la Verge.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Lliurament de Jesús. 2.(?). 3.Camí del Calvari. 4.Crucifixió. 5.Davallament. 6.(?). 7.Resurrecció. 8.Nativitat. 9.Presentació al temple. 10.Epifania. 11.Pentecosta. 12.Trànsit de Maria. 13.Coronació de Maria.

EMPLAÇAMENT.- Sembla que per la temàtica de les escenes el retaule es divideix en dues parts: la de l'esquerra fa referència a la Passió de Jesucrist i la de la dreta als Goigs marians.

HISTÒRIA.- Sabem la data i l'autor d'aquest retaule gràcies a la inscripció que duu a sota el bancal, que, a més, ens dóna el nom de qui el va manar fer, Berenguer d'Axat, prior del monestir de Cornellà. Es conserva també un document de la donació de deu lliures, feta pel batlle d'Eina, per raó d'un llegat que un avi seu havia deixat com a ajuda de l'obra d'aquest retaule (octubre de 1346). A començament del segle XX el retaule era montat darrera de l'altar major però l'any 1930 ja era adossat al mur de la nau lateral esquerra, tal com el veiem actualment. Després de la Revolució francesa les taules nº2 i 6 van romandre a la sagristia i a final del segle XIX va passar a una col·lecció particular.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- A part de mancar -li les dues taules que hem dit no es troba pas en males condicions .Hi ha alguna figura mutilada.

BIBLIOGRAFIA.- Nº25:pàg.176-177. Nº47:pàg.41-44,123-124.

=====

Nº 12.

NOM.- Mural de la vida de Jesucrist i de la Verge.

AUTOR.- Ferrer Bassa.

LLOC D'ORIGEN.- Capella de Sant Miquel del claustre del monestir de Pedralbes de Barcelona.

DATA.- Març-Novembre de 1346.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Pintura a l'oli sobre mur.

Nº FOTOGRAFIA.- -----

Nº D'ESCENES.- Totes les parets de la cambra estan decorades però nosaltres només ens n'ocuparem de les tres que ofereixen escenes relatives a la vida de Crist i de la Verge. Les altres representen sants (Esteve, Aleix, Narcís, Miquel, Joan Baptista, Francesc d'Assís, Clara, Jaume, DomnÍ, Honorat, Agnès, Caterina, Eulàlia, Isabel i Bàrbara) i Crist Jutge amb dos àngels i dos ressucitats. Les escenes historiades són quinze.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Oració a l'Hort i captura de Crist.

2.Improperis. 3.Camí del Calvari. 4.Crucifixió. 5.Davallament de la creu. 6.Pietat. 7.Enterrament. 8.Anunciació. 9.Naixement. 10.Epifania. 11."Maestà". 12.Resurrecció. 13.Ascensió. 14.Pentecosta. 15.Coronació de Maria.

EMPLAÇAMENT.- Fixem-nos que la temàtica de les escenes manté una estreta relació amb el retaule de Cornellà que acabem de veure. A l'esquerra tenim els Dolors i a la dreta els Goigs. La imatge exempta de la Verge és substituïda

aquí per l'escena típica del gòtic italià: la Verge entornitzada amb el Nen a la falda.

HISTÒRIA.- Es coneix el document del contracte que va fer el pintor Ferrer Bassa amb l'abadessa del monestir per a realitzar l'obra; és datat del dia 8 de març de 1346. La capella era la cambra de dia de Francesca Çà Portella, que fou segona abadessa del monestir.

Sor Eulàlia Anzizu, religiosa del convent, féu conèixer aquestes pintures en el seu llibre Fulles històriques del Monestir de S. Maria de Pedralbes, l'any 1897, i va permetre l'entrada al reducte de clausura als investigadors de l'època, que en tregueren les primeres fotografies.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Es troben gairebé en un perfecte estat. Això sembla que és degut al fet que durant segles la cambra serví per a guardar-hi la roba de les monges que s'apilava a les lleixes que s'havien adossat a la paret i es tapava amb una cortina, bo i privant així l'entrada de la llum i la humitat.

BIBLIOGRAFIA.- N°3:pàg.141-143. N°6:pàg.88-89. N°11:pàg.23-40. N°45:pàg.9-35. N°76:pàg.24. N°77:pàg.59-60. N°87:pàg.116-122. N°113:pàg.54. N°135:Vol.II,pàg.195-204. N°148:pàg.376-391. N°149:pàg.179-231. N°172.

=====

N° 13.

NOM.- Clau de la Coronació de la Verge.

AUTOR.- Les claus de la nau s'han atribuït a Reinard des Fonoll.

LLOC D'ORIGEN.- Nau de l'església de Santa Maria de Pedralbes.

DATA.- Primera meitat del segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Relleu de pedra.

Nº FOTOGRAFIA.- 18.-

Nº D'ESCENES.- Vuit.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Coronació. 2.Pentecosta. 3.Ascensió.

4.Les Maries davant del sepulcre (82). 5.Epifania. 6.Nativitat. 7.Anunciació. 8."Maiestas Domini".

EMPLAÇAMENT.- Les claus formen el tema dels Set Goigs de Maria, que culminen amb la Coronació, situada damunt del presbiteri. La clau nº8, evidentment, queda al marge del conjunt, però és un tema que trobem molt freqüentment.

HISTÒRIA.- La primera pedra del convent es va col·locar l'any 1326 i el 1327 ja s'inaugurava el temple encara que no deuria pas ser acabat. El Rei Jaume el dedicà a Maria Santíssima.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Els anys 1894 i 1895 es va treure la calç de les parets i es policromen les escultures i claus de volta. Actualment les podem veure encara amb aquesta repintada del segle passat.

BIBLIOGRAFIA.- Nº3:pàg.133. Nº169:pàg.183. Nº182:pàg.14-15.
Nº183:pàg.156.

=====

Nº 14.

NOM.- Retaule de la Verge.

AUTOR.- Atribuït a Reinard des Fonoll.

LLOC D'ORIGEN.- Església parroquial d'Anglesola (Lleida).

DATA.- Primera meitat del segle XIV.

ESTIL.- Gòtic francès.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Museum of Fine Arts, Boston

(Estats Units).

TÈCNICA.- Escultura d'alt relleu sobre una sola pedra tova.

Nº FOTOGRAFIA.- ----

1	2	3		4	5	6
7	8	9		10	11	12

Esquema

Nº D'ESCENES.- Consta de dotze escenes historiades més la imatge central (Verge i Nen coronada pels àngels).

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Visitació. 3.Nativitat. 4.Adoració dels pastors. 5.Presentació al temple. 6.Viatge dels Tres Reis. 7.Matança dels Innocents. 8.-9.Epifania. 10.Fugida a Egipte. 11.Jesús en mig dels doctors. 12.Ascenció(?), Pentecosta(?). 13 (imatge central). Coronació de la Verge amb el Nen.

EMPLAÇAMENT.- Les escenes es distribueixen en dos registres, tres a cada costat de la imatge central.

HISTÒRIA.- L'any 1907 fou portat a casa d'un antiquari de Barcelona. La Junta de Museus no es decidí a comprar-lo i es va vendre a París a l'antiquari Lowengard. L'any 1911 consta en el catàleg que es confeccionà per subhastar la col·lecció d'aquest senyor. Més tard anà a parar als Estats Units i el comprà el Museu de Boston. Pijoan afirmava que provenia d'Anglesola, però a l'estranger, fins l'any 1926 constava que era de la ciutat francesa de

Pau. Duran i Sanpere també assegura que provenia d'Angle-sola, on servia de frontal d'altar.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Es presenta força mutilat. Les escenes nº7 i 12 han quedat reduïdes a una part mínima. Tots els contorns estan molt malmesos. Les altres escenes són visibles.

BIBLIOGRAFIA.- Nº47:pàg.24-27,117-118. Nº48:pàg.187. Nº133:pàg.1. Nº166:pàg.3-4. Nº181:pàg.15. Nº183:pàg.195-200.

=====

Nº 15.

NOM.- Taula de la Coronació de la Verge.

AUTOR.- Atribuïda a Ferrer Bassa.

LLOC D'ORIGEN.- Bellpuig (Lleida).

DATA.- Primera meitat del segle XIV.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Desaparegué l'any 1936.

TÈCNICA.- Pintura sobre taula.

Nº FOTOGRAFIA.- 19.

Nº D'ESCENES.- La taula ens brinda una única escena: la Co-
ronació.

TEMA DE CADA UNA.- -----

EMPLAÇAMENT.- -----

HISTÒRIA.- L'any 1922 es dona la notícia del seu descobri-
ment al "Diario de Barcelona". El rector de l'església de
Bellpuig la va trobar amagada sota la tela d'una represen-
tació de Santa Teresa i la va col·locar al cor de l'es-
glésia. Amb la guerra de 1936, fou cremada.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- -----

BIBLIOGRAFIA.- Nº73:pàg.127. Nº76:pàg.24. Nº77:pàg.60.

Nº78:pàg.9. Nº113:pàg.56-58. Nº135:Vol.II,pàg.204-206. Nº161.

Nº 16.

NOM.- Clau de la Coronació de la Verge.

AUTOR.- -----

LLOC D'ORIGEN.- Església del convent del Carme de Barcelona.

DATA.- Primera meitat del segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Museu d'Art de Catalunya.

TÈCNICA.- Escultura de pedra sorrenca.

Nº FOTOGRAFIA.- 20.

Nº D'ESCENES.- És possible que les claus de la nau de l'església fossin sis.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Coronació de Maria. 2.Sant Bartomeu i un bisbe abat.

EMPLAÇAMENT.- La clau de la Coronació pertanyia a la nau del presbiteri. L'altra s'ignora on era.

HISTÒRIA.- L'església es va començar a construir a final del segle XIII, però no es degué acabar fins a les darreries de la centúria següent; així la quarta capella de l'evangelí es cobrí el 1381. D'això podem deduir que la clau de volta del presbiteri deu ser de començament del segle XIV. El convent fou incendiat l'any 1835 i enderrocat totalment el 1875. Només se'n conserven aquestes dues claus.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Aquesta clau ha estat molt restaurada i evidencia diversos afegits.

BIBLIOGRAFIA.- Nº3:pàg.107.

=====

Nº 17.

NOM.- Clau de volta de la Coronació.

AUTOR.- -----

LLOC D'ORIGEN.- Nau de l'església de Sant Just i Pastor de Barcelona.

DATA.- Les tres primeres són de mitjan el segle XIV; les dues següents deuen ser ja de final de segle i la de la nau de l'entrada del segle XV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Escultura en pedra.

Nº FOTOGRAFIA.- _____

Nº D'ESCENES.- Sis.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Coronació de Maria. 2.Resurrecció. 3. Epifania. 4.Circumcisió. 5.Nativitat. 6.Anunciació.

EMPLAÇAMENT.- La clau de la Coronació pertany a la nau del presbiteri. Com a la major part de les esglésies d'aquesta època el conjunt de totes les claus plasma els Goigs de Maria.

HISTÒRIA.- L'església va ser començada durant la primera meitat del segle XIV. Pels anys 1354-1360 es deuria està fent la coberta de l'àbsis i les primeres tramades; l'última ja és del segle XV. L'església era dedicada a Santa Maria dels Reis.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- L'any 1859, més o menys, la nau i les voltes foren policromades en un estil pseudo-gòtic. Aquesta "restauració" es va llevar durant els anys 1942-1943.

BIBLIOGRAFIA.- Nº3:pàg.45. Nº177:pàg.154-155.

=====

Nº 18.

NOM.- Retaule de la Verge.

AUTOR.- -----

LLOC D'ORIGEN.- Església parroquial de Beget.

DATA.- Mitjan segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Mig relleu en alabastre.

Nº FOTOGRAFIA.- 21.

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12

Esquema (segons la disposició actual)

Nº D'ESCENES.- El retaule consta de dotze escenes historiades més la imatge exempta de la Verge.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Visitació. 3.Anunci als pastors. 4.Nativitat. 5."Noli me tangere". 6.Ascensió. 7.Presentació al temple. 8.Epifania. 9.Matança dels Innocents. 10.Fugida a Egipte. 11.Pentecosta. 12.Trànsit de Maria.

EMPLAÇAMENT.- S'ignora l'original.

HISTÒRIA.- No hi ha documentació. Duran i Sanpere el situa a l'època dels de Sant Joan de les Abadesses (1332-1342?). Segurament sempre ha estat al mateix poble, però en llocs diferents de l'església.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- No ens podem pas fiar de la col·locació de les taules ja que ha hagut de ser muntat i desmun-

tat més d'una vegada. Quan en parla Duran i Sanpere (l'any 1930) ja diu que la imatge central era col·locada en un altre altar; llavors les taules eren arranjades formant tres pisos. Nosaltres ara l'hem vist que només en té dos.

Moltes de les taules tenen esquerdes.

BIBLIOGRAFIA.- Nº47:pàg.36-37,119. Nº48:pàg.203.

=====

Nº 19.

NOM.- Clau de volta de l'Assumpció.

AUTOR.-

LLOC D'ORIGEN.- Església de Sant Llorenç de Lleida (tercera capella de la dreta).

DATA.- Mitjan segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Relleu de pedra.

Nº FOTOGRAFIA.- 22.

Nº D'ESCENES.- No creiem necessari explicar tot el programa de les claus de les capelles puix no tenen cap relació.

Probablement només responien a la dedicació de cada capella.

TEMA DE CADA UNA.- -----

EMPLAÇAMENT.- -----

HISTÒRIA.- -----

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Bo.

BIBLIOGRAFIA.- -----

=====

Nº 20.

NOM.- Breviari.

AUTOR.- -----

LLOC D'ORIGEN.- Catedral de Tortosa (?).

DATA.- Mitjan segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Arxiu de la catedral de Tortosa (nº18).

TECNICA.- Manuscrit de pergamí. Format en foli. Els títols i rúbriques són en vermelló i blau i la resta en tinta negra. Moltes inicials són acolorides i nou porten escenes històriques.

Nº FOTOGRAFIA.- 23.

Nº D'ESCENES.- Nou.

TEMA DE CADA UNA.- Fol.6.Rei David,D. Fol.11.Penitent(?),
O. Fol.16 vº.Rei David,S. Fol.23.Rei David,E. Fol.29 vº.
Dos preveres cantant,C. Fol.38 vº.Trinitat,D. Fol.54.
"Maiestas Dei",C. Fol.91.Isaïas,V. Fol.265.Coronació de Maria,C.

EMPLAÇAMENT.- Les vuit primeres miniatures encapçalen, totes, el començament dels salms o himnes litúrgics. La de la Coronació és l'única que trobem a la part dels oficis, concretament a l'ofici de l'Assumpció de la Verge.

HISTÒRIA.- -----

ESTAT DE CONSERVACIÓ.-Hi falten alguns folis del començament.

En conjunt, però, està força ben conservat.

BIBLIOGRAFIA. -Nº12:pàg.154-155. Nº19:pàg.191. Nº38:pàg.
182-183. Nº126:pàg.36.

=====

Nº 21.

NOM.- Políptic de la Verge.

AUTOR.- -----

LLOC D'ORIGEN.- Catedral vella de Tortosa.

DATA.- 1351.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Deambulatori de la catedral de Tortosa.

TÈCNICA.- Escultura de fusta.

Nº FOTOGRAFIA.- 24,25,26.

1	4	7		10	13		16	19		22	25	28
2	5	8		11	14		17	20		23	26	29
3	6	9		12	15		18	21		24	27	30

Esquema

Nº D'ESCENES.- Hi ha un total de trenta escenes historiades.

Al mig hi ha una imatge exempta i quatre més als laterals.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Anunci als pastors. 3.Nativitat. 4.Els Tres Reis davant d'Herodes. 5.Circumcisió. 6.Epifania. 7.Baptisme de Crist. 8.Somni dels Reis. 9.Visitació. 10.Fugida a Egipte. 11.Presentació al temple. 12.Matança dels Innocents. 13.Jesús en mig dels doctors. 14.Diumenge de Rams (?). 15.Els Tres Reis. 16.Sant Sopar. 17."Noli me tangere". 18.Les tres Maries al Sepulcre. 19.Crucifixió. 20.Coronació de Maria. 21.Jesús s'apareix als deixebles (?). 22.Lliurament del cingol a Tomàs. 23.Processó (?). 24.Resurrecció. 25.Jesús s'apareix a quatre apòstols (?). 26.Ascensió. 27.Assumpció. 28.Incredulitat de Tomàs. 29.Pentecosta. 30.Els justos pugen al cel.

EMPLAÇAMENT.- La imatge central representa la Verge i el Nen.

De les quatre santes distingim Caterina i Magdalena.

HISTÒRIA.- L'any 1351 els síndics de la catedral decidien
nomenar procuradors que es cuidessin de buscar mestres
per construir el retaule; en aquesta època la catedral
encara era la romànica. L'any 1440 fou acabat l'altar de
la nova catedral gòtica i al damunt s'hi va col·locar el
mateix retaule.

Durant la guerra civil fou protegit per la Generalitat i
guardat a Bescanó (Girona).

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Algunes figures tenen membres muti-
lats. Li cal una bona restauració per a fer-li sortir el
color. Darrerament ha estat robada una figura de l'escena
nº9 i tot el grup de la nº24.

BIBLIOGRAFIA.- Nº48:pàg.194-197. Nº112:pàg.137-141. Nº115:
pàg.33-34.

=====

Nº 22.

NOM.- Missal.

AUTOR.-

LLOC D'ORIGEN.- Diòcesi de Girona.

DATA.- Mitjan segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Biblioteca del Seminari Diocesà
de Girona (sig. 134).

TÈCNICA.- Manuscrit de pergamí; format foli. Les rúbriques
són en blau i vermelló i la resta en negre. Algunes ini-
cials acolorides amb grans orles i sis amb escenes figu-
ratives.

Nº FOTOGRAFIA.- 27.

Nº D'ESCENES.- Sis.

TEMA DE CADA UNA.- Fol.1."Maiestas Domini",A; a l'orla del marge inferior s'hi representa la Verge amb el Nen volta- da d'àngels. Fol.16.Nativitat,P. Fol.129.Crist triomfant, R. Fol.209.Sacerdot consagrant,T. Fol.1 bis.Sant Nicolau i dos bisbes,S; a l'orla del marge inferior, hi torna ha- ver Sant Nicolau amb dos acòlits. Fol.51 vº bis.Trànsit de Maria,G.

EMPLAÇAMENT.- Les escenes corresponen a les inicials de l'Introitus de la festivitat que se celebra.

HISTÒRIA.- En els fulls preliminars, hi trobem el calendari propi de la diòcesi de Girona. No se sap exactament d'on procedeix. Fins a l'any 1936 era guardat a l'arxiu de l'església de Sant Feliu. D'aquí passà a la catedral i finalment a aquesta Biblioteca.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Els folis es conserven en molt bon es- tat. Allò que és més malmès és la coberta.

NOTA.- Aquest còdex contè dues foliacions originals.La pri- mera arriba fins al foli 212 i tot seguit comença la se- gona que comprèn fins al darrer,101. Per això quan citem els folis on hi ha miniatures hem usat el "bis" per in- dicar els números corresponents a la segona foliació.

BIBLIOGRAFIA.- Nº19:pàg.158-161. Nº39:pàg.101. Nº40:pàg. 144. Nº41:pàg.153. Nº73:pàg.257. Nº82:pàg.408-409.

=====

Nº 23.

NOM.- Missal.

AUTOR.- ———

LLOC D'ORIGEN.- Diòcesi de Girona.

DATA.- Mitjan segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Arxiu de la catedral de Girona (Sig.20 c,14).

TÈCNICA.- Manuscrit en pergami; format foli. Tintes blaves i vermelles a les rúbriques i negra a la resta. Algunes inicials acolorides i disset d'elles amb escenes.

Nº FOTOGRAFIA.- 28.

Nº D'ESCENES.- Disset.

TEMA DE CADA UNA.- Fol.7.Crist triomfant,A. Fol.21 vº.Naixement,P. Fol.24 vº.Epifania,E. Fol.86 vº,Jesús i Zaheu. Fol.133.Resurrecció,R. Fol.148 vº.Ascenció,V. Fol.153 vº. Pentecosta,S. Fol.199 vº.Calvari,(pàgina sencera). Fol.200. "Maiestas Dei" (pàgina sencera). Fol.207.Sacerdot celebrant, P. Fol.212.Sacerdot consagrant,T. Fol.215.Sant Nicolau,S. Fol.226 vº.Presentació,S. Fol.231 vº.Anunciació,R. Fol. 259.Trànsit de Maria,S. Fol.276.Grupde sis sants,G.

EMPLAÇAMENT.- Les inicials amb escenes solen ser les que introdueixen l'Introitus, igual que hem vist en el missal anterior. Les que hem senyalat, que ocupen la pàgina sencera, corresponen al cànon.

HISTÒRIA.- Després del calendari, quan comença el text litúrgic, la rúbrica ens diu que és arreglat al costum de la diòcesi de Girona.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Satisfactori; lleugerament malmesos

alguns folis del final.

BIBLIOGRAFIA.- Nº19:pàg.228-229. Nº39:pàg.101. Nº40:pàg.143.

=====

Nº 24.

NOM.- Políptic de la vida de Jesús.

AUTOR.- Atribuït, amb moltes reserves, a Ramon Bestorrens.

LLOC D'ORIGEN.- -----

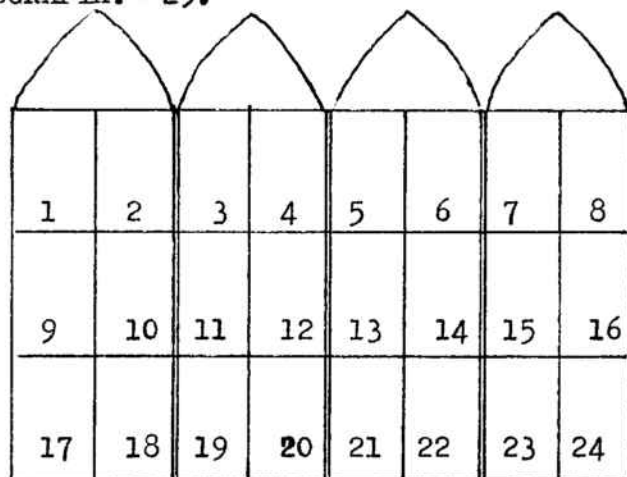
DATA.- Mitjan segle XIV.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- The Pierpont Morgan Library
(Nova York).

TÈCNICA.- Pintura al tremp sobre fusta.

Nº FOTOGRAFIA.- 29.



1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23	24

Esquema

Nº D'ESCENES.- Setze taules historiades, més vuit representant diferents sants. A les quatre llunetes superiors hi ha diferents temes relatius a la Passió.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Nativitat. 3.Epifania. 4.Aparició de Jesús a la Verge. 5.Ascensió. 6.Pentecosta. 7.Trànsit de Maria. 8.Crist davalla als Llimbs. 9.Bes de Judes. 10.Jesús davant Pilat. 11.Camí del Cal-

vari. 12. Crucifixió. 13. El soldat li clava la llança.
14. Davallament de la creu. 15. Enterrament. 16. Judici Fi-
nal. 17. Sant Miquel. 18. Sant Joan Baptista. 19. Sant Pe-
re i Sant Pau. 20. Sant Joan Evangelista. 21. Sant Nicolau.
22. Sant Domènec i Sant Francesc. 23. Sant Agustí i Santa
Magdalena. 24. Santa Tecla i Santa Caterina d'Alexandria.
A les llunetes, d'esquerra a dreta, hi ha: instruments de
la Passió; la Dolorosa; "Pietas Christi" i Sant Joan do-
lorós.

EMPLAÇAMENT.- Meiss creu que el políptic representa els Set
Goigs de Maria, completats amb escenes de la Passió.

HISTÒRIA.- No hem trobat cap referència sobre el seu origen
ni de l'època en que va ingressar al Museu.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- ———

BIBLIOGRAFIA.- Nº76:pàg.31. Nº77:pàg.66. Nº78:pàg.11. Nº
113:pàg.45. Nº135:Vol.IV,p.II,pàg.510-515;Vol.VIII,p.
II,pàg.564;Vol.IX,p.II,pàg.742-744.

=====

Nº 25.

NOM.- Taula de la Verge i el Nen.

AUTOR.- Atribuïda a Ramon Destorrents (?).

LLOC D'ORIGEN.- ———

DATA.- Mitjan segle XIV.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Walters Art Gallery, Baltimore
(Estats Units).

TÈCNICA.- Pintura sobre fusta.

Nº FOTOGRAFIA.- 30.

Nº D'ESCENES.- Cinc.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Ver-

ge entronitzada amb el
Nen. 2.Anunciació. 3.
Presentació de Jesús
al temple. 4.Crucifixió.
5.Coronació de Maria.

4	1	5
2		3

Esquema

EMPLAÇAMENT.- -----

HISTÒRIA.- La història

d'aquesta peça no es coneix. Els investigadors discuteixen
sobre la seva nacionalitat d'origen i dubten entre Itàlia
i Catalunya.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- -----

BIBLIOGRAFIA.- Nº77:pàg.65. Nº113:pàg.78-81.

=====

Nº 26.

NOM.- Retaule de la Verge.

AUTOR.- S'atribueix a l'anomenat Mestre de Rubió.

LLOC D'ORIGEN.- Església de Rubió (Barcelona).

DATA.- Mitjan segle XIV.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ" (el bancal és al
Museu de Vic).

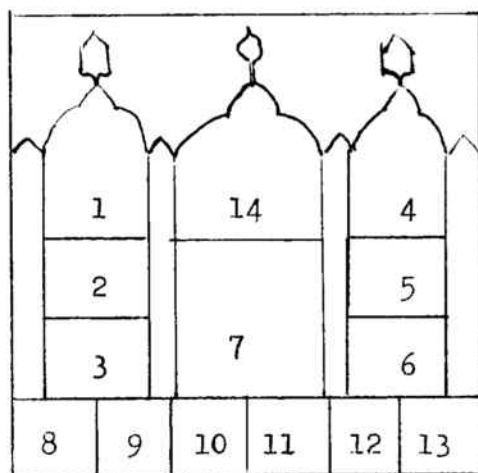
TÈCNICA.- Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

Nº FOTOGRAFIA.- -----

Nº D'ESCENES.- El retaule consta de tres carrers, dels quals
el central té dues escenes i els laterals tres. També
trobem escenes historiades al bancal, que conté sis taules.
Els quatre muntants que emmarquen les escenes contenen,
cadascun, cinc tauletes amb profetes i apòstols. Coronant

les tres taules superiors
hi ha tres tauletes més.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Nativitat. 3. Epifania. 4.Resurrecció. 5.Ascensió. 6.Pentecosta. 7.Coronació de Maria. 8. Oració a l'Hort. 9.Bes de Judes. 10.Jesús acusat pels jueus. 11.Flacel·lació. 12.Camí del Calvari. 13.Pietat. 14.Calvari.



Esquema

EMPLAÇAMENT.- El retaule és dedicat als Set Goigs de Maria; el setè ocupa la taula d'honor. Es combina, com anem veient en altres retaules, amb escenes de la Passió de Crist (els Set Dolors). La taula superior del carrer central es reserva per a la representació del Calvari, costum molt estès en els retuals catalans.

HISTÒRIA.- A l'església de Rubió, poble actualment deshabitat, s'hi conserva tot el retaule menys el bancal que l'any 1893 ja és citat en el Catàleg del Museu de Vic. No se sap res més de la seva història.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Segons Martinell l'any 1933 no es trobava pas en males condicions. Hi mancava la taula central on s'havia col·locat una imatge de l'Assumpció. Durant els anys de la guerra civil va desaparèixer però una vegada acabada fou localitzat pel "Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional". A causa de les cremes i trasllats es trobava en un estat lamentable. L'any 1946 es tornà a col·locar al seu lloc després d'haver-lo restaurat.

BIBLIOGRAFIA.- Nº1:pàg.1-8. Nº32:pàg.101-102. Nº77:pàg.68.
Nº78:pàg.10. Nº108:pàg.17-20. Nº109:pàg.5-7. Nº135:Vol.
VIII,p.II,pàg.567;Vol.X,pàg.300;Vol.XI,pàg.376.

=====

Nº 27.

NOM.- Retaule de la Verge.

AUTOR.- S'atribueix a l'anomenat Mestre d'Estamariu.

LLOC D'ORIGEN.- Vilamur (Lleida).

DATA.- Mitjan segle XIV.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Està desfet i repartit per
col.leccions particulars i el Museu de Bilbao (?).

TECNICA.- Pintura sobre fusta.

Nº FOTOGRAFIA.- -----

Nº D'ESCENES.- Per les fotografies de les taules disperses
que hem vist sembla que tenia set escenes més quatre imat-
ges de santes.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Epifania. 3.Nativitat.
4.Purificació. 5.Trànsit de Maria. 6.Coronació de Maria.
7.Calvari. De les santes, una és Caterina i les altres
són tres santes màrtirs.

EMPLAÇAMENT.- També era un retaule dedicat als Goigs. No
sabem com eren ordenades les peces, però pels contorns
arquejats de les peces nº1, 3 i 7 suposem que aquestes
ocupaven el pis superior. Les representacions de santes
deurien figurar en els muntants.

HISTÒRIA.- Post afirma que durant els anys de la guerra civil
el retaule fou portat a Lleida per ésser preservat. Ja
hem dit que actualment es troba dispers i no hem pas po-

gut esbrinar amb certesa on es troba .

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- -----

BIBLIOGRAFIA.- Nº77:pàg.68. Nº78:pàg.14. Nº135:Vol.VIII,p.
II,pàg.551-554.

=====

Nº 28.

NOM.- Retaule de la vida de Crist i de la Verge.

AUTOR.- Jaume Serra.

LLOC D'ORIGEN.- Convent del Sant Sepulcre de Saragossa.

DATA.- 1361.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Museo Provincial de Zaragoza.

TÈCNICA.- Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

Nº FOTOGRAFIA.- 31,32.

Nº D'ESCENES.- Consta de vuit escenes.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Nativitat. 3.Calvari.

4.Judici Final. 5.Re-
surrecció. 6.Coronació
de Maria. 7.Trànsit. 8.
Davallament als Llimbs.

Damunt de les escenes nº
1 i 6, que són les més
superiors dels seus res-
pectius carrers, hi ha
pintat el rostre de
Crist.

1	3	6
2	4	7
?	5	8

Esquema

EMPLAÇAMENT.- Sembla que l'actual situació de les taules no
és l'original.

HISTÒRIA.- Sabem que fou encarregat per fra Martín de Alpar-

tir, comenador del convent de religioses del Sant Sepulcre de Saragossa, a Jaume Serra. Això consta al testament d'aquest comenador, on disposa que després que el retaule sigui fet el col·loquin en el Capítol del convent, davant la seva pròpia sepultura. Al segle XVI fou desmuntat i les peces distribuïdes per diverses dependències. L'any 1915 l'estudià S. Sanpere i Miquel, i el 1920 fou adquirit pel Museo Provincial de Zaragoza.

Hi ha la hipòtesi que quatre taules, que actualment es troben enganxades en el retaule de la "Virgen del Rosario" de l'església de San Nicolás, són les que falten al retaule de Jaume Serra. Els temes d'aquestes peces són: Sant Enterrament, Davallament als Inferns, Lliurament de Crist i Oració a l'Hort.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Aquestes taules han passat per molt males èpoques. Darrerament han estat restaurades i fan força goig.

BIBLIOGRAFIA.- Nº28:pàg.195. Nº73:pàg.12-15,60,75,202. Nº76:pàg.27-28. Nº77:pàg.73. Nº78:pàg.11. Nº91:pàg.27-40. Nº127:pàg.25. Nº135:Vol.II,pàg.221-226. Nº149:pàg.270-272,280-289.

=====

Nº 29.

NOM.- Retaule de la Verge.

AUTOR.- Atribuït a Jaume Serra.

LLOC D'ORIGEN.- Monestir de Sixena (Osca).

DATA.- Tercer quart del segle XIV.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Museu d'Art de Catalunya.

TÈCNICA.- Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

Nº FOTOGRAFIA.- 33,34,35.

Nº D'ESCENES.- Catorze

escenes més cinc

al bancal.

TEMA DE CADA UNA.-

1.Anunciació. 2.
Nativitat. 3.Epi-
fania. 4.Presenta-
ció al temple. 5.
Jesús en mig dels
doctors. 6.Baptis-
me de Crist. 7.Re-
surrecció. 8.Ascen-
ció. 9.Pentecosta.

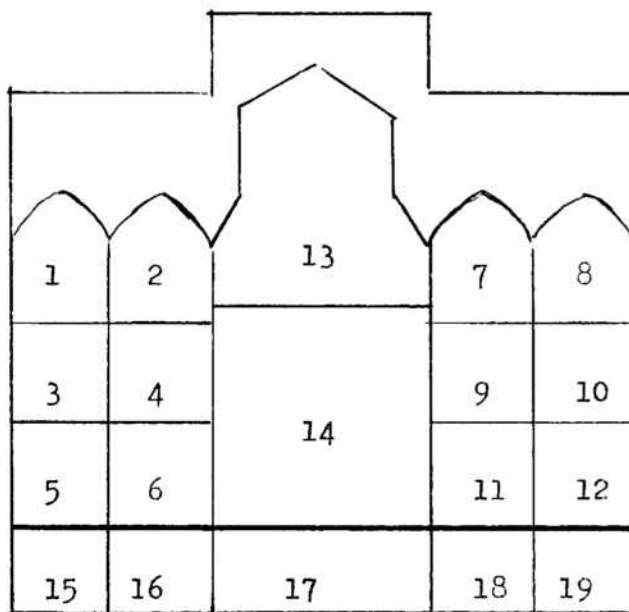
10.Anunciació de
la Mort a Maria.

11.Trànsit. 12.Coronació de Maria. 13.Calvari. 14.Verge
amb el Nen, Santa Caterina i Santa Magdalena i el donant,
fra Fontaner de Glera.

Predel.la:15.Miracle eucarístic del buc. 16.Miracle euca-
rístic del peix. 17.Sant Sopar. 18.Miracle eucarístic del
punyal. 19.Miracle eucarístic de la comunió.

EMPLAÇAMENT. -Les taules segueixen cronològicament els
principals esdeveniments de la vida de Maria, lligada a
la de Crist.

HISTÒRIA.- Sabem que aquest retaule fou costejat per fra
Fontaner de Glera, comenador de Sixena, que morí l'any
1400, segons consta a la inscripció del retaule, damunt



Esquema

del mantell del retrat d'aquest personatge. Als voltants de l'any 1899, les escenes nº4,6,9 i 11 van ser substituïdes per unes altres que figuraven Sant Cosme i Sant Damià. L'any 1918 la Junta de Museus de Barcelona va comprar-lo a la comunitat de Sixena. Un dels membres d'aquesta Junta havia comprat les quatre peces substituïdes i les cedí al Museu per completar el retaule.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Bo.

BIBLIOGRAFIA.- Nº58:pàg.22-24. Nº73:pàg.15,202. Nº76:pàg.28.

Nº77:pàg.79. Nº78:pàg.13,23. Nº86:pàg.44. Nº87:pàg.105.

Nº128:pàg.67-68. Nº135:Vol.II,pàg.234-236.

=====

Nº 30.

NOM.- Retaule de Sant Pere.

AUTOR.- Atribuït a Pere Serra.

LLOC D'ORIGEN.- Església parroquial de Cubells (Lleida).

DATA.- Segona meitat del segle XIV.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- A part de les tres taules del bancal (nº13,14 i 15) que es troben al Museu d'Art de Catalunya, la resta és dispersa per col·leccions particulars.

TÈCNICA.- Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

Nº FOTOGRAFIA.- 36.

Nº D'ESCENES.- El retaule constava de nou escenes, més les sis de la predel·la (de la nº6 a la nº15).

TEMA DE CADA UNA.- 1.Sant Pere de Pontifical. 2.Vocació de Sant Pere. 3.Crist li dóna les claus. 4.Pere deslliurat de la presó. 5.Pere predicant. 6.Escenes de la vida de Pere. 7.Pere i Pau davant del Judge (?). 8. "Quo vadis ?".

9.Crucifixió de Pere. 10.Nativitat de Crist. 11.Epifania.
12.Resurrecció. 13.Ascensió. 14.Pentecosta. 15.Coronació.

EMPLAÇAMENT.- Aquesta vegada els Goigs de la Verge no són
el tema del retaule sinó de la predel·la.

HISTÒRIA.- No hi ha cap notícia d'aquest retaule. Post en
parla l'any 1930, però només d'unes quantes peces que lla-
vors eren a la Col·lecció Bosch Catarineu. Tres anys més
tard Post diu que a la mateixa església de Cubells han
estat descobertes unes quantes peces més, però de seguida
foren posades a la venda.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Les tres taules del Museu han estat
restaurades, però han perdut bona part de les figures,
especialment la nº13.

BIBLIOGRAFIA.- Nº77:pàg.74. Nº79:pàg.12. Nº87:pàg.98,100,
101,103. Nº135:Vol.II,pàg.282;Vol.IV,p.II,pàg.522-523.

=====

Nº 31.

NOM.- Retaule de la Verge.

AUTOR.- Atribuït a Pere Serra.

LLOC D'ORIGEN.- Església parroquial d'Abella de la Conca
(Lleida).

DATA.- Segona meitat del segle XIV.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- ?

TÈCNICA.- Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

Nº FOTOGRAFIA.- ----

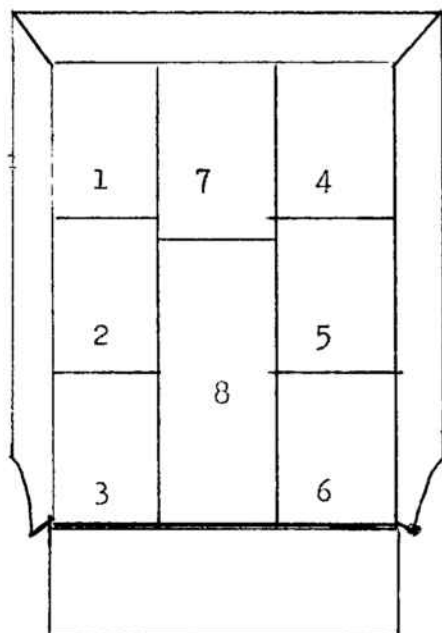
Nº D'ESCENES.- Consta de vuit taules amb escenes més el ban-
cal amb representació de sants.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Nativitat. 3.Epifania.

4. Resurrecció. 5. Pentecosta. 6. Coronació de la Verge. 7. Calvari. 8. Verge amb el Nen.

Al centre del bancal s'hi ha representat la Pietat (Crist, la Verge i Sant Joan).

A l'esquerra hi ha Sant Pere i Sant Antoni Abad i a la dreta Sant Miquel (Sant Jordi ?) i Sant Pau (?).



Esquema

EMPLAÇAMENT.- És el típic

retaula dedicat als Goigs marians. En aquest cas la Coronació és una escena més i el lloc d'honor és reservat per a la Verge entronitzada amb Jesús.

HISTÒRIA.- Aquesta peça es conegué l'any 1921. Durant els anys de la guerra civil degué ésser traslladada a Lleida puix Gudiol quan en parla al seu llibre de 1938 el localitza en aquesta ciutat. El 1955 ja el tornem a trobar al seu lloc d'origen. Al voltant de l'any 1970 va ser robat i actualment no se sap on és.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- -----

BIBLIOGRAFIA.- Nº5:pàg.184. Nº73:pàg.47. Nº77:pàg.74. Nº78:pàg.13. Nº79:pàg.12. Nº135:Vol.II,pàg.267,268,464. Nº143:pàg.178.

=====

Nº 32.

NOM.- Retaule de la Verge de la Llet.

AUTOR.- Atribuït a Jaume Serra.

LLOC D'ORIGEN.- ?

DATA.- Segona meitat del segle XIV.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Església parroquial de Palau de Cerdanya.

TÈCNICA.- Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

Nº FOTOGRAFIA.- ----

Nº D'ESCENES.- Actualment es troba desmuntat. Hi ha una taula que deuria ser la central, que representa la Verge de la Llet. Al damunt d'aquesta hi ha la del Trànsit de Maria i al cim de Calvari. Als muntants, s'hi figuren sants (Martí, Nicolau, Llorenç, Esteve). Per altra part es conserven esparses les taules que plasmen l'Ascensió i la Pentecosta.

TEMA DE CADA UNA.- ----

EMPLAÇAMENT.- ----

HISTÒRIA.- Aquest retaule va ser descobert l'any 1925.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Els plafons on hi ha pintades l'Ascensió i la Pentecosta són aplicats al retaule major de l'església, obra del segle XVIII, i que procedeix de l'ermita de Belloc, del terme de Puigcerdà.

BIBLIOGRAFIA.- Nº50:pàg.62-64. Nº59:pàg.1. Nº76:pàg.28.

Nº77:pàg.74,79. Nº78:pàg.12. Nº135:Vol.II,pàg.230-234.

=====

Nº 33.

NOM.- Retaule de la Verge.

AUTOR.- Mestre Aloi.

LLOC D'ORIGEN.- Capella de Santa Maria (dita dels Sastres)
de la catedral de Tarragona.

DATA.- 1368.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Relleu de pedra.

Nº FOTOGRAFIA.- 37,38.

17		18		19	20
12	13	14		15	16
7	8	9		10	11
1	2	3		4	5 6

Esquema

Nº D'ESCENES.- Hi ha vint escenes historiades, més la imatge
exempta de Maria i el Nen i un fris, formant el bancal,
amb relleus de verges.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Visitació. 3.Nativitat.
4.Epifania. 5.Anunci als pastors. 6.Matança dels Innocents.
7.Fugida a Egipte. 8.Presentació al temple. 9.Sant Sopar.
10.Lavatori dels peus. 11.Lliurament de Jesús. 12 Jesús
insultat. 13.Flagel·lació. 14.Crucifixió. 15.Davallament
de la creu. 16.Les Maries al sepulcre. 17.Anunci de la Mort
a Maria. 18.Pentecosta. 19.Assumpció. 20.Coronació.

EMPLAÇAMENT.- El cicle de la vida de Jesucrist i Maria s'ini-
cia al registre inferior del retaule i s'acaba al superior

amb les escenes dels últims dies de Maria.

HISTÒRIA.— Es coneix documentació que fa referència a les obres de renovació de la capella de Santa Maria, dutes a terme al segle XIV. L'any 1359 aquesta capella ja era acabada i deu anys més tard ja s'hi havia instal·lat el retaule. Prova això l'època signada pel Mestre Aloi el dia 19 de maig de 1368, segons la qual ha rebut deu lliures, restants de les noranta, dels procuradors de l'obra de la seu, per raó del retaule de la capella de Santa Maria. L'any 1539 hom concedeix llicència als cofreres que tenen la capella per poder-lo pintar.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.— Es troba en bon estat però ha perdut el color.

BIBLIOGRAFIA.— N°29:pàg.37-38. N°47:pàg.53-55,139-140.

N°48:pàg.208. N°121:pàg.45-46. N°122:pàg.97-98.

=====

N° 34.

NOM.— Clau de volta de la Coronació.

AUTOR.— ———

LLOC D'ORIGEN.— Nau central de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona.

DATA.— Segona meitat del segle XIV.

ESTIL.— Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.— Al lloc d'origen hi ha reproduccions de les claus, menys de la n°5, que és autèntica.

TÈCNICA.— Escultura de pedra policromada.

N° FOTOGRAFIA.— 39.

N° D'ESCENES.— A la nau central hi ha cinc claus.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Coronació de Maria. 2.Nativitat. 3.Anunciació. 4.El rei Alfons el Benigne (1319-1336). 5.Escut de la ciutat.

EMPLAÇAMENT.- La clau de la Coronació és la del presbiteri.

HISTÒRIA.- L'església va ser començada l'any 1329. L'any 1378 ja s'havia cobert l'àbsis i els tres primers trams de la nau, que ja tenien les claus esculpides i col·locades. Aquest mateix any es produí un gran incendi que va cremar l'altar major i les bestides. De tota manera l'any 1383 ja es col·locava l'última clau de volta. Les reestructuracions fetes a l'església han estat moltes. L'any 1714 va sofrir grans desperfectes a causa de la guerra; les claus es varen tapar amb guix i morter. Finalment, l'any 1936 hi va haver un altre incendi cosa que provocà la pèrdua de gairebé tots els retaules, escultures i altres peces i afectà les claus de volta.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- La nº1 i la 4 van ser restaurades l'any 1972; es tragueren motlles dels fragments que es conserven de les originals i es varen fer totalment noves, amb pedra artificial que després es policromà. La nº5, que només havia quedat fumada, fou netejada aquest mateix any. Les altres encara apareixen trencades.

BIBLIOGRAFIA.- Nº3:pàg.119. Nº9:pàg.332-333. Nº10:pàg.144-148. Nº169:pàg.200.

=====

Nº 35.

NOM.- Retaule de la Mare de Déu i Sant Pere Màrtir.

AUTOR.- ----

LLOC D'ORIGEN.- Església parroquial d'Alòs de Balaguer.

DATA.- Segona meitat del segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Església de Santa Maria, de Balaguer (altar lateral de la dreta).

TÈCNICA.- Relleu de pedra.

Nº FOTOGRAFIA.- ———

Nº D'ESCENES.- Consta de dotze escenes, més dues imatges exemptes i el fris del bancal.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Im-

posició de l'hàbit

a Sant Pere. 2.Sant

Pere en presència

del Papa. 3.Predi-

cació del Sant. 4.Martiri del Sant. 5.Miracles del Sant(?).

6.Miracles del Sant(?). 7.Anunciació. 8.Nativitat. 9.Re-

surrecció. 10.Ascensió. 11.Pentecosta. 12.Coronació de

la Verge. Les figures exemptes corresponen a la Verge

i el Nen i a Sant Pere Màrtir. A la predel.la, s'hi re-

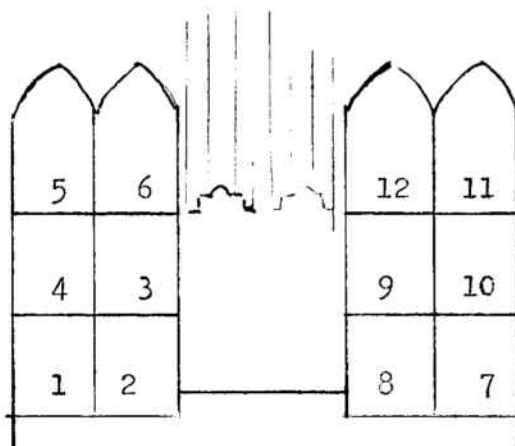
presenten dotze profetes; la Verge, Crist i Sant Joan;

Sant Tomàs i Sant Domènec, Sant Pere i Sant Pau.

EMPLAÇAMENT.- En aquest retaule els Goigs de la Mare de Déu es combinen amb la vida de Sant Pere Màrtir,

HISTORIA.- Aquest retaule prové de la parròquia d'Alòs, però amb la guerra de 1936 es va traslladar a Balaguer. Actualment s'estan fent gestions per retornar-lo al seu lloc.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Al segle XVIII sofrí una dauradura general, a la vegada que el recobriren amb una gruixuda



Esquema

capa de guix perquè l'or s'hi agafés més bé. Actualment es conserva en un estat molt lamentable: moltes figures estan mutilades, les escenes han perdut el color i està brut i deixat.

BIBLIOGRAFIA.- Nº47:pàg.80-81,117.

=====

Nº 36.

NOM.- Retaule de la Verge.

AUTOR.- -----

LLOC D'ORIGEN.- Església parroquial d'Albesa (Lleida).

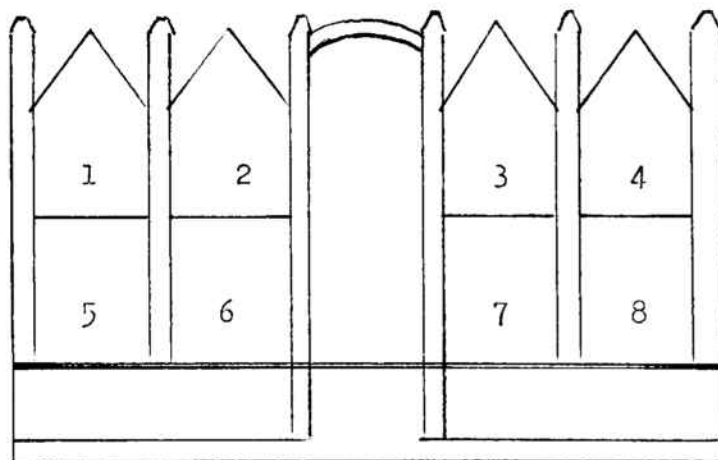
DATA.- Segona meitat del segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Escultura en pedra.

Nº FOTOGRAFIA.- 40, 41.



Esquema

Nº D'ESCENES.- Té vuit escenes, a més hi ha una imatge exempta, al mig, i cinc més al damunt de les taules del registre superior. També hi ha un fris en el bancal i figures als

montants.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Epifania. 2.Nativitat. 3.Anunciació.
4.Presentació. 5.Coronació de la Verge. 6.Trànsit de la Verge. 7.Resurrecció. 8.Pentecosta. En el bancal s'hi representen els apòstols i la figura del centre és la de Maria.

EMPLAÇAMENT.- -----

HISTÒRIA.- Sembla que sempre ha estat en aquesta església, encara que no al lloc actual. La distribució de les escenes no és l'original ja que fou desmuntat per col·locarlo a l'actual capella.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Té forces figures mutilades i està brut i descolorit. La imatge de la Verge no la hi hem pas vist.

BIBLIOGRAFIA.- Nº5:pàg:167. Nº47:pàg.88-89,116.

=====

Nº37.

NOM.- Retaule de la Verge.

AUTOR.- -----

LLOC D'ORIGEN.- Església parroquial de Santa Maria de Castelló de Farfanya (Lleida).

DATA.- Segona meitat del segle XIV.

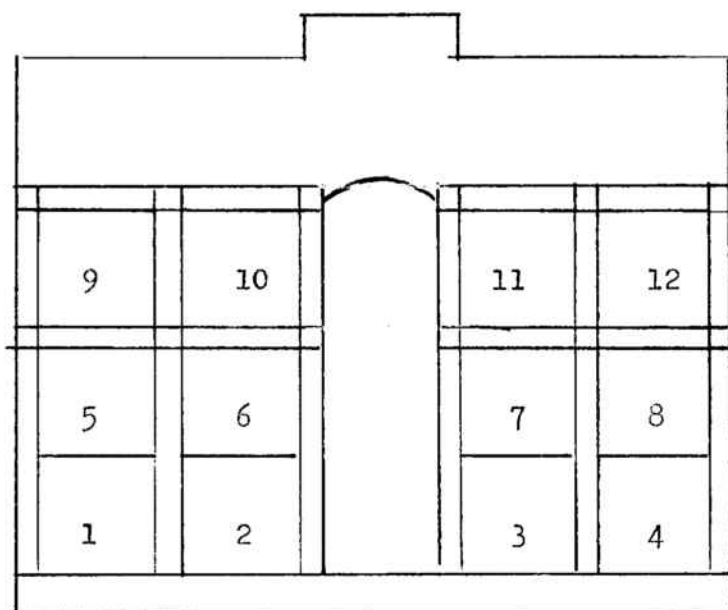
ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Església de Sant Miquel de Castelló de Farfanya.

TÈCNICA.- Escultura de pedra.

Nº FOTOGRAFIA.- 42.

Nº D'ESCENES.- Consta de dotze escenes, una imatge exempta al mig i diferents figuracions en el bancal, peanya i montants.



Esquema

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Nativitat. 3.Anunci als pastors. 4.Epifania. 5.Fugida a Egipte. 6.Presentació al temple. 7.Jesús en mig dels doctors. 8.Noces de Canà. 9.Visitació. 10.Degollació dels Innocents. 11.Trànsit de Maria. 12.Assumpció i Coronació. La imatge de la Verge i el Nen ocupa el carrer central. Al bancal, s'hi representen apòstols i profetes i a la part de la peanya la Pietat (Crist amb Maria i Joan) i quatre àngels turiferaris. Als muntants, s'hi representen àngels músics.

EMPLAÇAMENT.- Les escenes descriuen diferents moments de la vida de Crist i Maria.

HISTÒRIA.- Fins al 1936 el retaule va romandre al seu lloc d'origen, l'església parroquial, dedicada a l'Assumpció. Amb la guerra civil aquesta església fou cremada però es pogué salvar el retaule que es va traslladar al lloc actual.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Les figures romanen íntegres. Li manca el color.

BIBLIOGRAFIA.- Nº5:pàg.174. Nº47:pàg.98-99,121.

=====

Nº 38.

NOM.- Retaule de la Mare de Déu i Sant Antoni.

AUTOR.- Atribuït a Bartomeu Rubió.

LLOC D'ORIGEN.- Església parroquial de Gerb (Lleida).

DATA.- Segona meitat del segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Museu d'Art de Catalunya.

TÈCNICA.- Relleu de pedra calcària policromada.

Nº FOTOGRAFIA.- 43, 44.

Nº D'ESCENES.- D'escenes
només en té quatre. En
el centre hi ha dues
imatges exemptes i un
fris al bancal.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Tràn-
sit de la Verge. 2.As-
sumpció i Coronació.

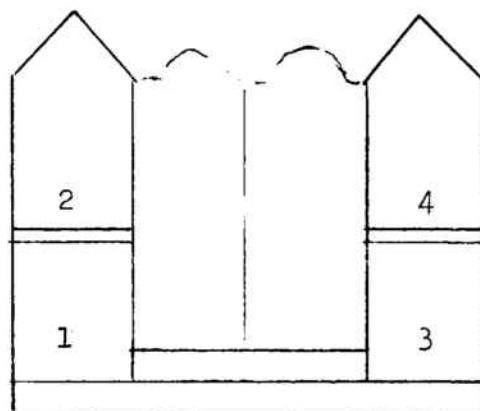
3.Sant Antoni temp-

tat per una dama. 4.Sant Antoni turmentat pels dimonis.

Les imatges són de la Verge i el Nen i Sant Antoni. Al bancal s'hi representen els apòstols i a la part central, que forma la peanya de les imatges, hi ha la Pietat (Crist, Maria i Joan).

EMPLAÇAMENT.- En aquest cas la història de la vida de Maria es redueix al cicle de la seva Mort i Glorificació.

HISTÒRIA.- No se'n coneix cap documentació. Duran i Sanpere l'ha atribuït a l'escultor Bartomeu Rubió, que treballava



Esquema

en el retaule major de la seu de Lleida cap a l'any 1362. La capella en la qual era col·locat a l'església de Gerb era dedicada a Sant Antoni. Aquesta església fou destruïda a començament del segle XX i es va vendre el retaule, que va anar a parar a la Col·lecció Babra. L'any 1931 va ser adquirit per la Junta de Museus d'Art de Barcelona.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- El relleu està força ben conservat.

La policromia, en canvi, s'ha perdut en gran part. Les imatges centrals deuen haver estat repintades.

BIBLIOGRAFIA.- Nº46:pàg.67-73. Nº47:pàg.97-98,126-127. Nº124:pàg.220-222.

=====

Nº 39.

NOM.- Timpà de la porta dels apòstols.

AUTOR.- -----

LLOC D'ORIGEN.- Església de Santa Maria de Morella (Castelló de la Plana).

DATA.- Segona meitat del segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Relleu de pedra.

Nº FOTOGRAFIA.- -----

Nº D'ESCENES.- Nou.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Visitació. 3.Nativitat. 4.Anunci als pastors. 5.Epifania. 6.Purificació. 7.Matança dels Innocents. 8.Fugida a Egipte. 9.Coronació de Maria.

EMPLAÇAMENT.- A la zona mitjana del timpà hi ha un registre

amb les vuit primeres escenes. La nº9 ocupa tot l'espai triangular de la zona superior.

HISTÒRIA.- L'església es va començar l'any 1265. El 1311 i el 1317 es varen beneir diferents parts del temple i sembla que es va acabar el 1330 (suposem que la part de la fàbrica pròpiament dita). El 1354 hi va haver un gran incendi i E. Tormo creu que les portalades del sud (la dels Apòstols i la de les Verges) són posteriors a aquesta desgràcia.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- -----

BIBLIOGRAFIA.- Nº48:pàg.294. Nº168:pàg.33.

=====

Nº 40.

NOM.- Taula de la Coronació de la Verge.

AUTOR.- -----

LLOC D'ORIGEN.- Lleida (?).

DATA.- Tercer quart del segle XIV.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Museu d'Art de Catalunya (magatzem).

TÈCNICA.- Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

Nº FOTOGRAFIA.- 45.

Nº D'ESCENES.- És una sola peça amb aquesta única escena que deuria formar part d'un retaule. L'emmarquen uns muntants amb representacions de profetes i escuts.

HISTÒRIA.- Aquesta peça formava part de la Col·lecció Muntadas, de manera que l'any 1956 ingressà al Museu d'Art de Catalunya. Es desconeix el lloc de procedència.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Acceptable.

BIBLIOGRAFIA.- Nº7:pàg.8. Nº75:pàg.8. Nº76:pàg.25. Nº77:
pàg.61. Nº135:Vol.II,pàg.207. Nº165:pàg.150.

=====

Nº 41.

NOM.- Clau de volta de la Coronació de la Verge.

AUTOR.- -----

LLOC D'ORIGEN.- Nau central del temple de Santa Maria de
Castelló d'Empúries (Girona).

DATA.- Les cinc primeres claus és possible que siguin de la
primera meitat del segle XIV i les cinc darreres de la
segona.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Escultura de pedra, policromada.

Nº FOTOGRAFIA.- 46.

Nº D'ESCENES.- Deu.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Verge asseguda amb el Nen (?). 2.(?).
3.(?). 4.Flor (?). 5.Escut. 6.Sant Jordi. 7."Maiestas
Dei". 8.Verge de la Misericòrdia. 9.Resurrecció. 10.Coro-
nació de Maria.

EMPLAÇAMENT.- El conjunt no respon a un programa concret.

Sembla com si la temàtica de cada clau s'anés pensant a
còpia que es cobrien els nous trams de la nau. Fins i tot
les mides de les primeres claus són molt diferents de les
últimes.

HISTÒRIA.- La construcció de l'església gòtica actual es va
iniciar l'any 1312.L'any 1315 e 1316 es va consagrar l'al-
tar major. A mitjan segle XIV arribava fins a les portes
laterals. A les acaballes de la mateixa centúria tota la

part interior ja era enllestida, fins i tot les capelles del mur de la façana principal. L'església es va dedicar a Santa Maria.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Les primeres claus estan força malament; de dues n'ha desaparegut la representació. Les cinc darreres estan millor i àdhuc conserven la policromia.

BIBLIOGRAFIA.- Nº107:pàg.79. Nº120:pàg.312-313.

=====

Nº 42.

NOM.- Clau de volta de la Coronació.

AUTOR.- -----

LLOC D'ORIGEN.- Nau de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona.

DATA.- Possiblement les primeres claus són de la primera meitat de la centúria i les altres de la segona.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Escultura de pedra.

Nº FOTOGRAFIA.-47.

Nº D'ESCENES.- Vuit.

TEMA DE CADA UNA.- 1."Maiestas Dei". 2.Anunciació. 3.Naixement. 4.Epifania. 5.Circumcisió. 6.Les tres Maries al Sepulcre. 7.Pentecosta. 8.Coronació de Maria.

EMPLAÇAMENT.- Per la temàtica mantenen molta relació amb les de l'església de Pedralbes, només que van col.locades en ordre invers. Aquí el Goig de la Resurrecció també és representat per les tres Maries davant del Sepulcre.

HISTÒRIA.- La construcció de l'església va començar durant

la primera meitat del segle XIV. Consta que l'any 1332 hi va haver un llegat per a la capella de Sant Esteve (en el quart tram de la nau) que llavors s'estava aixecant. L'última pedra es va posar el 1391. Hom ha apuntat la relació d'aquestes claus amb les de la capella de les Onze Mil Verges de la catedral de Tarragona. El temple era dedicat a Santa Maria.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- L'any 1936 l'església fou incendiada i en resultaren perjudicades les claus. Després de la guerra es varen fer diverses obres de reparació. Algunes claus hagueren de ser substituïdes per reproduccions (?).

BIBLIOGRAFIA.- Nº3:pàg.111. Nº48:pàg.207.

=====

Nº 43.

NOM.- Taula de la Coronació de la Verge.

AUTOR.- Atribuïda a Joan Daurer.

LLOC D'ORIGEN.- Església parroquial d'Inca (Mallorca).

DATA.- Segona meitat del segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Museu Diocesà de Palma de Mallorca.

TÈCNICA.- Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

Nº FOTOGRAFIA.- ———

Nº D'ESCENES.- La taula representa una escena única.

TEMA DE CADA UNA.- ———

EMPLAÇAMENT.- ———

HISTÒRIA.- ———

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- ———

BIBLIOGRAFIA.- Nº123:pàg.35-36,108. Nº135:Vol.III,pàg.150.

=====

Nº 44.

NOM.- Retaule de la Verge.

AUTOR.- ———

LLOC D'ORIGEN.- Altar major de la catedral de Palma de Mallorca.

DATA.- Segona meitat del segle XIV.

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- La part frontal, sense les imatges exemptes, es troba damunt l'entrada interior de la porta del Mirador. La part posterior serveix per a tancar la capella de la Trinitat.

TÈCNICA.- Escultura de fusta: alts relleus i imatges exemptes.

Nº FOTOGRAFIA.- 48.

Nº D'ESCENES.- El retaule presentava set figures exemptes.

Els relleus eren a la predel·la en número de set.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Nativitat. 3.Epifania.

4.Trànsit de Maria. 5.Resurrecció. 6.Ascensió. 7.Pentecosta. Les figures exemptes figuraven santes (?), un Sant Joan (?) i la figura de la Verge amb el Nen.

EMPLAÇAMENT.- Evidentment es tracta d'una predel·la dedicada als Goigs de Maria. L'escena nº4, que era més grossa que les altres,deuria anar emplaçada al centre per així quedar més relacionada amb la imatge de la Vege que tenia al damunt.(pensem que la catedral estava dedicada a l'Assumpció).

HISTÒRIA.- Hi ha escasses referències a aquesta obra. Es indubtable que serví de retaule a l'altar major. Aquest altar fou consagrat l'any 1346, però el retaule deuria ser posterior. Segles després degué ser substituït per

un altre seguint el gust de l'època. El P. Villanueva
dóna una cita de les Actes Capitulars del dia 11 de ju-
liol de 1541 on es diu que el Capítol va donar a la pa-
rroquia de Sineu una imatge de Sant Joan Baptista que
havia estat treta del retaule major.

La part davantera fou col·locada al lloc actual quan Gau-
dí realitzà la reforma de la seu (1904).

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- ———

BIBLIOGRAFIA.- Nº31:pàg.29. Nº48:pàg.261. Nº123:pàg.78-79.

Nº132:pàg.153-154. Nº178:pàg.28-29. Nº180:Vol.XXI,pàg.89.

=====

Nº 45.

NOM.- Taula de la Coronació de Maria.

AUTOR.- ———

LLOC D'ORIGEN.- ———

DATA.- Segona meitat del segle XIV.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Col·lecció particular (?).Segons
el Catàleg de l'Institut Amatller havia estat a la Col·lecció
Oleguer Junyent.

TÈCNICA.- Pintura sobre fusta.

Nº D'ESCENES.- És una peça esparça amb aquesta única escena.

Deuria formar part d'algun retaule.

TEMA DE CADA UNA.- ———

EMPLAÇAMENT.- ———

HISTÒRIA.- ———

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- ———

BIBLIOGRAFIA.- Nº85:pàg.37.

=====

Nº 46.

NOM.- Taula de l'Enterrament de la Verge.

AUTOR.- Atribuïda al Mestre de Rusiñol (?).

LLOC D'ORIGEN.- Torà (Lleida) (?).

DATA.- Segona meitat del segle XIV.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Col·lecció particular.

TÈCNICA.- Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

Nº FOTOGRAFIA.- 49.

Nº D'ESCENES.- És una taula única, evidentment, després
d'algun retaule.

TEMA DE CADA UNA.- ———

EMPLAÇAMENT.- ———

HISTÒRIA.- Gudiol la relaciona amb dues taules procedents
de Torà que hi ha al Museu d'Art de Catalunya, que repre-
senten l'Anunciació a Joaquim del Naixement de la Verge
(nº24076) i el Naixement de Maria i la seva presentació
al temple (nº15853).

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- ———

BIBLIOGRAFIA.- Nº87:pàg.105,106. Nº135:Vol.XI,pàg.374,n.3.
Nº156:pàg.213-215.

=====

Nº 47.

NOM.- Predel·la dels Set Goigs de la Verge.

AUTOR.- Atribuïda a l'anomenat Mestre de la Pentecosta de
Cardona.

LLOC D'ORIGEN.- ———

DATA.- Final del segle XIV.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Col.lecció Hartman (Barcelona).

TECNICA.- Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

Nº FOTOGRAFIA.- ———

Nº D'ESCENES.- Són només les set peces d'una predel·la d'un
retaule desconegut.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Nativitat. 3.Epifania.
4.Resurrecció. 5.Ascensió. 6.Pentecosta. 7.Coronació.

EMPLAÇAMENT.- ———

HISTÒRIA.- ———

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- ———

BIBLIOGRAFIA.- Nº77:pàg.80. Nº135:Vol.IX,p.II,pàg.744.

=====

Nº 48.

NOM.- Retaule de la Verge.

AUTOR.- Atribuït a l'anomenat Mestre de Villafermosa (Cas-
telló de la Plana).

DATA.- Últim quart del segle XIV.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TECNICA.- Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

Nº FOTOGRAFIA.- 50.

Nº D'ESCENES.- Nou.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Nativitat.

2.Epifania. 3.Presentació

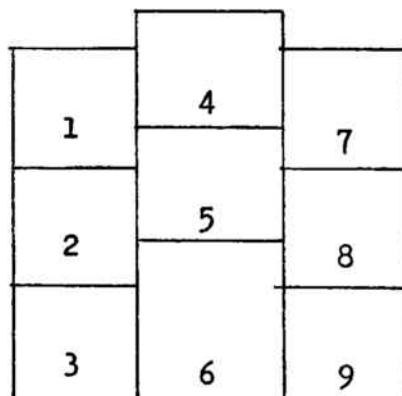
al temple. 4.Expulsió

d'Adam i Eva del Paradís.

5.Ascensió. 6.Verge de la

Llet. 7.Resurrecció. 8.

Trànsit de Maria. 9.Pen-



Esquema

tecosta.

EMPLAÇAMENT.— La composició que avui ofereixen les taules no és pas l'originària. Fins i tot hom dubta si totes aquestes peces formaven un mateix retaule o no.

HISTÒRIA.— Aquest retaule es va descobrir a començament de segle, a l'ermita de Sant Bartomeu, juntament amb dos més. Se suposa que haurien estat col·locats a les capelles de l'església parroquial d'aquest poble, on són des de l'any 1945.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.— ———

BIBLIOGRAFIA.— Nº14:pàg.46-51. Nº96:pàg.77,79-80. Nº 135: Vol.III,pàg.124,n.2,pàg.125,126;Vol.IV,p.II,pàg.568-570. Nº153:pàg.25-32. Nº163:pàg.33.

=====

Nº 49.

NOM.— Retaule de la Verge.

AUTOR.— Atribuït al Mestre de Cubells.

LLOC D'ORIGEN.— ———

DATA.— Últim quart del segle XIV.

ESTIL.— Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.— Distribuït per diferents col·leccions particulars. Havia estat a la Col·lecció Fayans Català.

TÈCNICA.— Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

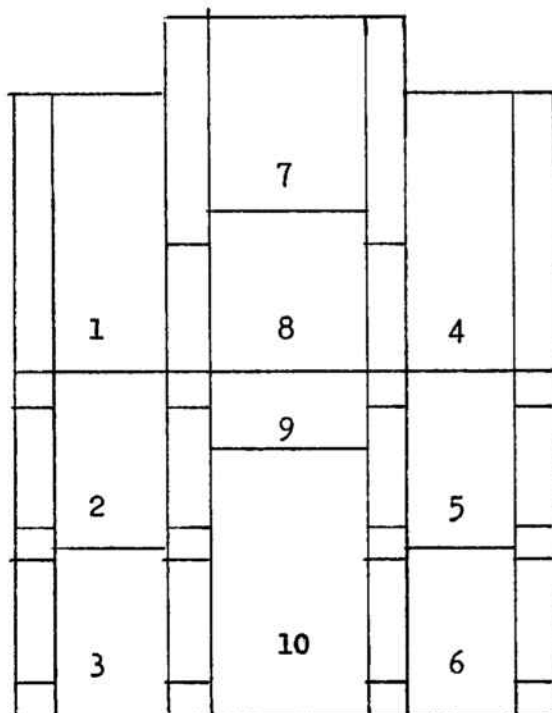
Nº FOTOGRAFIA.— 51.

Nº D'ESCENES.— Com acabem de dir es troba desfet. Sembla que constava de deu taules. Als muntants hi ha figures de profetes, sants, àngels i apòstols.

TEMA DE CADA UNA.— 1.Anunciació. 2.Nativitat. 3.Epifania.

4. Ascensió(?). 5.
Pentecosta. 6. Resu-
rrecció. 7. Calvari.
8. Trànsit de Maria.
9. Coronació de Ma-
ria. 10. Verge de
la Llet.

EMPLAÇAMENT.- L'es-
quema que brindem,
l'hem confeccionat
atenint-nos a les
fotografies de
l'Institut Amat-
ller.



Esquema

HISTÒRIA.- No en coneixem els orígens. Saralegui apunta la
possibilitat que provingués de València.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- ———

BIBLIOGRAFIA.- Nº135: Vol. VIII, p. II, pàg. 580, n. 1. Nº152: pàg.
287.

=====

Nº 50.

NOM.- Retaule de l'Esperit Sant.

AUTOR.- Pere Serra.

LLOC D'ORIGEN.- Capella de l'Esperit Sant de l'església de
Manresa.

DATA.- 1394.

ESTIL.- Italo-gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- "In situ".

TÈCNICA.- Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

Nº FOTOGRAFIA.- 52.

Nº D'ESCENES.- Hi ha

15 taules amb es-
cenes historiades.

Al damunt de les
quatre del regis-
tre superior pre-
senta quatre tau-
letes més petites
amb representa-
cions d'àngels.

La predel·la cons-
ta de tres taules
però la central
no és originària
d'aquest retaule

sinó d'un altre, l'autor del qual és Lluís Borrassà.

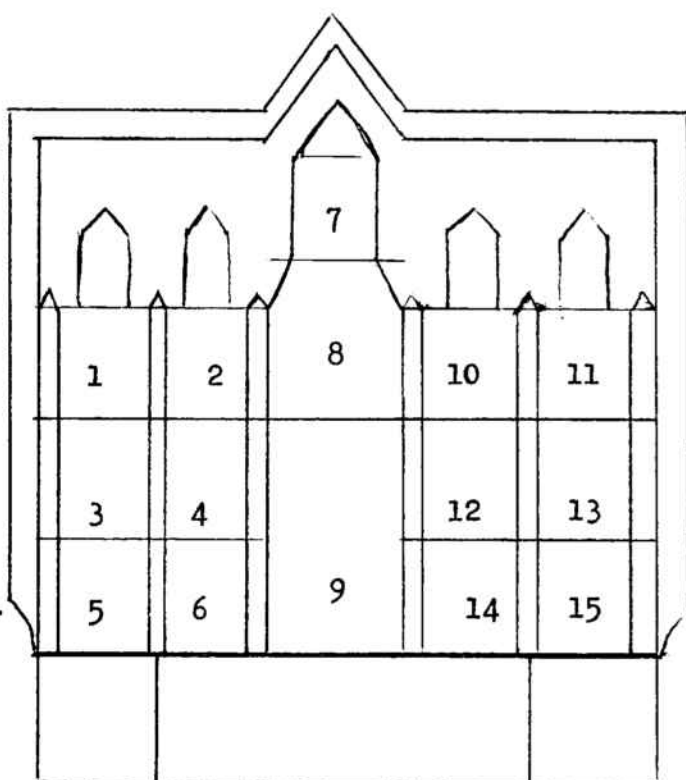
TEMA DE CADA UNA.- 1.Creació del món. 2.Creació d'Adam.

3.Anunciació. 4.Nativitat. 5.Epifania. 6.Presentació.

7.Calvari. 8.Coronació de Maria. 9.Pentecosta. 10.Bap-
tisme de Jesús. 11.Transfiguració. 12.Resurrecció. 13.
Aparició de Crist als apòstols. 14.Ascensió. 15.Predi-
cació de Sant Pere.

Les dues taules originals de la predel·la representen,
l'una la disputa de Sant Esteve amb els jueus i l'altra,
la Missa de Sant Martí.

EMPLAÇAMENT.- En aquest retaule l'escena de la Coronació
s'ha volgut ressaltar per damunt de totes les altres
de la vida de Jesucrist.



Esquema

HISTÒRIA.- La capella del Sant Esperit fou acabada durant la segona meitat del segle XIV. El dia 19 de febrer de l'any 1393 el gremi dels cuiraters, a qui pertanyia la capella, anomena uns procuradors perquè vagin a Barcelona a comprar o encarregar un retaule. Després d'això trobem un document datat el 9 de juny de 1394, segons el qual Pere Serra confessa haver rebut dels regidors de la confraria mil sous, que li havien promès pel preu d'un retaule que havia fet a la capella del Sant Esperit.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- Consta que l'any 1412, s'hi va haver de fer una restauració perquè hi havien aparegut grans esquerdes; se'n encarregà el pintor de Manresa, Francesc Feliu, que va repintar el mantell carmesí de Crist de l'escena de la Coronació. L'any 1870 es va tornar a restaurar i ja hi faltava la predel·la. Amb la guerra civil va anar a parar a Ginebra però poguésser recuperat i restaurat de nou, afegint-hi la taula d'en Borrassà al lloc de la predel·la.

BIBLIOGRAFIA.- Nº73:pàg.23-24,28-34. Nº77:pàg.74. Nº135: Vol.II,pàg.252. Nº147:pàg.132-143. Nº157:pàg.18. Nº158: pàg.129-135.

=====

Nº 51.

NOM.- Retaule de l'arcàngel Gabriel.

AUTOR.- Atribuït a Lluís Borrassà.

LLOC D'ORIGEN.- Capella del claustre de la catedral de Barcelona, actualment dedicada al Sant Crist de Ciutadella.

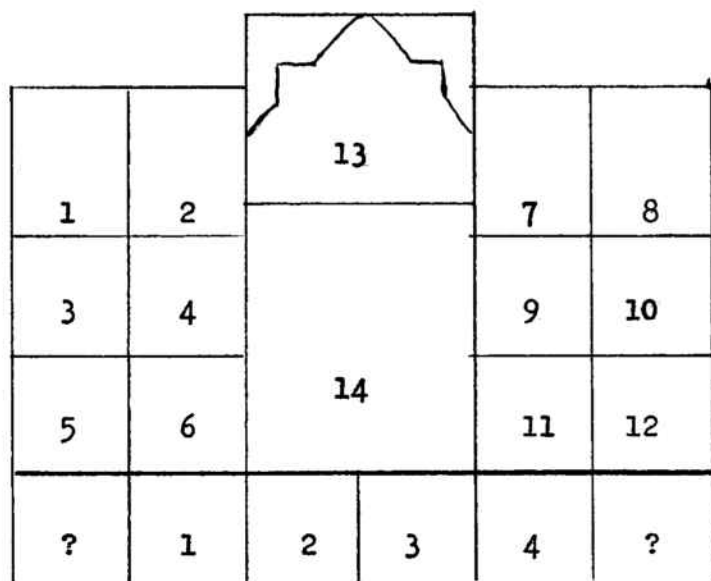
DATA.- 1390 (?).

ESTIL.- Gòtic internacional.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Capella de la girola de la catedral de Barcelona, dedicada a Santa Elena.

TÈCNICA.- Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

Nº FOTOGRAFIA.- 53, 54.



Esquema

Nº D'ESCENES.- Constava de catorze escenes més sis a la predel·la, on avui només n'hi ha quatre.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Visió de Daniel de la lluita del xai amb el boc. 2.Revelació de l'àngel a Daniel. 3.Aparició de l'àngel sobre el riu Hidkel. 4.Anunciació a Zacarias del naixement del Baptista. 5.Dubtes de Sant Josep. 6. Anunciació als pastors. 7.Avis de l'àngel als Tres Reis. 8.Fugida a Egipte. 9.Oració a l'Hort. 10.Les tres Maries davant del Sepulcre. 11.Ascensió. 12.Anunciació de la Mort a Maria. 13.Calvari. 14.Anunciació a Maria.

Predel·la: 1.Nativitat. 2.Epifania. 3.Presentació al temple. 4.Mort i Coronació de Maria.

EMPLAÇAMENT.- Les escenes que estudiem estan col·locades

en dues parts diferents: la de l'Anunciació de la Mort entra dins la temàtica de les escenes dedicades a l'arcàngel Gabriel; en canvi, la del Trànsit es troba a la pre-del·la, que segurament presentava els Set Goigs de Maria.

HISTÒRIA.- No té documentació. Se sap, però, que fou fet construir per Guillermona, vídua de Francesc Togores i era destinat a decorar una capella del claustre on ella havia instituït un benefici l'any 1381. L'any 1916 era a la sala de Capbrevació.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- A causa de la humitat de la capella on era instal·lat ofereix un estat lamentable. A final del segle XIX va ser restaurat malament, cosa que el va acabar de perjudicar. Modernament ha estat restaurat per Artur Cividini.

BIBLIOGRAFIA.- Nº74:pàg.101-103,40-44. Nº77:pàg.91. Nº110:pàg.135. Nº135:Vol.V,pàg.270-274;Vol.X,pàg.302,n.2.

=====

Nº 52.

NOM.- Taules de l'Enterrament i de la Coronació de la Verge.

AUTOR.- Atribuïdes a Domènec Valls (?).

LLOC D'ORIGEN.- ———

DATA.- Entorns de 1400.

ESTIL.- Gòtic internacional.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENTE.- Col·lecció particular.(?).

TÈCNICA.- Pintura sobre fusta al tremp d'ou.

Nº FOTOGRAFIA.- 55.

Nº D'ESCENES.- Són dues taules esparses que deurien formar part d'un retaule. Als muntants trobem una figura de santa.

TEMA DE CADA ESCENA.- 1.Enterrament de la Verge. 2.Coronació.

EMPLAÇAMENT.- ———

HISTÒRIA.- Aquestes peces han estat conegudes per mitjà del tràfic i no s'ha pogut saber d'on provenen. És possible que formessin part d'un gran retaule junt amb tota una sèrie de peces fotografiades a l'Institut Amatller.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- ———

BIBLIOGRAFIA.- N135:Vòl.IV,p.II,pàg.601. N°153:pàg.55-56.
N°170:pàg.3.

=====

Hem cregut interessant afegir a aquest catàleg les notícies que hem trobat d'obres avui desaparegudes. Unes les coneixem per referències dels investigadors actuals, que, o bé les havien aconseguit veure, o bé les han trobades descrites en cròniques antigues. D'altres, en canvi, se'n conserva el contracte establert amb l'artista que les havia de fer, on es detalla les característiques que havia de tenir la peça.

N° 53.

NOM.- Retaule de la Mare de Déu.

AUTOR.- ———

LLOC D'ORIGEN.- Balaguer o la seva contrada (?).

DATA.- ———

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Duran i Sanpere el veié a l'església de Sant Salvador de Balaguer, a la capella

de la Mare de Déu de l'Esperança. Aquesta església va ser cremada l'any 1936.

TÈCNICA.- Escultura de pedra.

Nº FOTOGRAFIA.- ———

Nº D'ESCENES.- Es tractava de sis relleus que eren fragments d'algun retaule ja llavors desaparegut.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Anunciació. 2.Nativitat. 3.Presentació al temple. 4.Fugida a Egipte. 5.Mort de la Verge. 6.Coronació.

EMPLAÇAMENT.- ———

HISTÒRIA.- ———

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- ———

BIBLIOGRAFIA.- Nº47,pàg.119.

=====

Nº 54.

NOM.- Clau de volta de la Coronació.

AUTOR.- ———

LLOC D'ORIGEN.- Església de Sant Domènec de Palma de Mallorca.

DATA.- Primera meitat del segle XIV (?).

ESTIL.- Gòtic.

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- L'església fou enderrocada l'any 1837, de manera que es perdé aquesta peça.

TÈCNICA.- Escultura de pedra.

Nº FOTOGRAFIA.- ———

Nº D'ESCENES.- ———

TEMA DE CADA UNA.- ———

EMPLAÇAMENT.- Només sabem que era la clau de volta del presbiteri d'aquesta església.

HISTÒRIA.- ———

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- ———

BIBLIOGRAFIA.- Nº123, pàg.35.

=====

Nº 55.

NOM.- Retaule de la Verge.

AUTOR.- ———

LLOC D'ORIGEN.- Altar major de la catedral de la Seu d'Urgell.

DATA.- 1347-1349.

ESTIL.- Gòtic (?).

LLOC ON ES TROBA ACTUALMENT.- Desaparegut.

TÈCNICA.- Retaule d'argent repujat, ornat amb pedreria i esmalts.

Nº FOTOGRAFIA.- Copiem la transcripció que dóna Pujol i Tubau de l'inventari fet el 7 de febrer del 1573 a la catedral. És el fragment de les dues escenes que ens interessen: "En la dita image de la Coronació de Nostra Senyora, dalt especificada, són los .viii.(sic) serafins, que dalt estan tocats, y Nostra Senyora, sens diadema, y Déu lo Pare ab un ceptre en la mà y la corona real al cap, y un trosset de corona en la mà pera coronar Nostra Senyora; una caxa banc y unes torratxes a cada cap, y dalt ha tres sobreceles, entratallats a la moderna, tots de argent.= En la imatge de la Assumció de Nostra Senyora, dalt mencionada, hi ha, so és, Nostra Senyora ab son lit, y .xi. Apostols".

Nº D'ESCENES.- A l'inventari es descriu el retaule dient que té tres parts; a la del mig nò hi ha cap figuració (?) i

a les dels costats hi ha quatre escenes a cada una.

TEMA DE CADA UNA.- 1.Ascensió. 2.Pentecosta. 3."Assumpció"
(Trànsit ?). 4.Coronació. 5.Anunciació. 6.Nativitat.
7.Epifania. 8.Resurrecció.

EMPLAÇAMENT.- ———

HISTÒRIA.- Aquest retaule va ser a l'altar major fins a
l'any 1631, en què fou substituït per un d'aquesta èpo-
ca.

ESTAT DE CONSERVACIÓ.- ———

BIBLIOGRAFIA.- Nº139:pàg.464-475.

=====

A continuació donem la còpia de les transcripcions de
quatre contractes fets per diferents pintors que es compro-
metien a pintar retaules, en què es senyalen les escenes
de l'Assumpció (segurament el que nosaltres anomenem Trànsit)
i la Coronació.

1.- Vallebriga, Pere.A 21 de febrer de 1388 tractà un retau-
le per la catedral de Lleida.El document aleshores autorit-
zat, diu així:

"En nom de deu sie e de madona sancta Maria Amen.Dissap-
te a xxi dia del mes de Febrer del any MCCCXXX vuyt con-
vengut entre lenrat en Cap de Vilacalvo Arthiaca de be-
nasch duna part e en p. de Valdebriga, pintor, daltra
sobre un retaule feedor en laltar de la casa de la almay-
na de la seu de leyda,segons les capitols ques segueixen:
Primerament [..].

Item quel dit retaule sie ordenat de tres peças ab son

bancal e per cada peça aia dues ystories, ço es a saber: la primera de la Nativitat de Madona sancta Maria, la segona de la incarnació ho anunciació, la tercera de la purificació, la quarta de la assumpció, e en la mitjana madona sancta Maria tinent Jesuchrist al braç ab angells e en la peça mitjana lo crucifix ab les Maries e ab los juheus al peu de la Maria sia lo dit Arthiaca agenollat pregan deu vestit ab la capa negra ab vayes." (83).

=====

2.- Serra, J. A 5 de febrer de 1363 contracte d'un retaule per a la confraria de Tots els Sants de Manresa.

"Los confreres, de la confraria, de tots los Sants volen fer pintar un retaule de VI peças, ab guardapols e bancal, que fet haura ser, lo qual retaule, ço es en les sis peças mayors, voles que sia pintada la istoria de tots los sants [..]. E primerament en las casas dalt de cada part, sia pintada la historia dels angels, manera de professo [..]. Item en las altras casas següens, avall sien pintats la historia dels profetas tots a manera de professo [..]. Item en las altras casas, apres avall foranas sien pintats, los apostols [..]. Item en las altras casas iusanas, foranas, sien pintats de la una part les Verges, e de la altra part los Martirs, e stien tots a manera de professo [..]. Item en la taula miyana, so es en las duas casas mayors sia pintada en la subirana, la passio de Jesucrist, e en alatra casa iusiana, la Coronacio de la Verge madona sancta maria. Item en la banchal sien pintadas las istorias de la passio de Jesucrist, ço es a saber VII historias, per ço com hi ha VII casas [..]". (84).

3.- Saragossa, Llorens. "Barcelona, 25 febrero 1365. Convenio firmado por el pintor Llorens Saragossa, para la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Maria de Cardedeu".

"...faciam quoddam reetaula beate Marie in quo sunt
[istorie] sequentes:

Prima: Anunciacio beate Virginis Marie; secunda: Nativitas D[omi]ni Nostri Jhesu Christi; et tercia tres Regis Orientis cum affresione. Et hec erunt in un[a] tabula.
Item, in alia tabula prima: Purificacio Virginis M[ar]ie; secunda: Pietas cum Crucifixis; et tercia Assumpcio Virginis Marie" (85).

=====

4.- Berrassa Lluís. "Barcelona, 20 Enero 1396. Contrato entre el presbítero Juan Humiach y el pintor Lluís Berrassa, relativo a la pintura del retablo de los santos Miguel y Martín, de la iglesia de San Juan de Valls, del Campo de Tarragona".

"... en la taula del mig sia tengut de fer, lo dit Luys, les dues images principals, so és saber, le una de san Miquel armat, ab lo drach que tinga als peus; e l'altre image sia monsenyer sant Martí axí com a bisba, ab la crossa en la una mà e son mitra al cap.

Item, a la punta migane, que serà sobre les dues images demont dites, sia tengut, lo dit Luys, de fer la coronacio de Madona sancta Maria, ab àngels entorn, be e compliament, segons que's pertany a bona obra" (86).

2. Anàlisi iconogràfica dels textos
apòcrifs seleccionats.

En el segle XIV els fidels necessiten acostar-se a les vides de llurs "sants herois", veure que, enmig dels seus fets miraculosos, han estat personatges de carn i ossos igual que ells. La vida quotidiana es comença a barrejar amb la "intimitat" dels personatges sagrats, se n'amplia el contingut de les històries i augmenten consegüentment les escenes que omplen els vitralls i les claus de volta i engrandeixen les mides dels retaules.

La mateixa història de la vida de Crist, que es trobava prou explicada als Evangelis, ofereix novetats. Temes que fins llavors no eren gaire freqüents, com per exemple la Flagel·lació o la Davallada als Llimbs, ara es popularitzen enormement.

Quant a la Verge, si durant tota l'etapa romànica s'havien presentat escenes de la seva vida lligades casualment a la figura de Crist, ara se'n comencen a independitzar i així veiem sovint la història de la seva naixença i la de la seva mort, és a dir, tot allò que no es troba a l'Evangelí ortodox.

Entrem a l'època, doncs, en què s'aprofiten totes les històries per tal de poder conèixer millor les vides i miracles dels moradors celestials, les "llegendes àuries", per dir-ho amb els mateixos mots que utilitzà Jaume de Voràgine quan va escriure la seva obra, fornida precisament de diverses llegendes formades amb anterioritat.

Per esbrinar les bases iconogràfiques del tema que estudiem ens cal dirigir-nos primer de tot a les fonts apòcrifes, els textos que serveixen de guia als artistes medievals. Si les opinions i comentaris dels teòlegs i de la mateixa Església varen impulsar o frenar la divulgació del tema, les llegendes dictaren la forma de representar-lo en les èpoques en què els aires li foren favorables.

Quan parlàvem dels Evangelis apòcrifs assumpcionistes dèiem que actualment se'n coneixien una vintena. Naturalment no podem pas analitzar-los tots. Hem triat, en primer lloc, el Ps.-Melitó perquè és un dels més antics i més divulgats. Malgrat això, no n'hem trobat cap traducció catalana, ni castellana, ni francesa i hem hagut d'utilitzar la versió llatina que dóna Migne (87).

Tot seguit ens hem ocupat dels tres textos assumpcionistes que s'inclouen dins l'edició dels Evangelis apòcrifs comentada per Aurelio de Santos Otero (88). Els tres evangelis són: l'atribuït a Joan Evangelista, el de Joan de Tsalònica i el del Ps.-Josep d'Arimatea. Segons l'autor són els més representatius del grup assumpcionista; a nosaltres, eren els que se'ns fèien més aviments. El de Joan de Tsalònica és, sens dubte, un dels més divulgats i el Ps.-Josep d'Arimatea aporta l'episodi del lliurament del cingol, que hem trobat escenificat en algun retaule.

No podem pas oblidar de cap manera la Llegenda Àuria, que, segons afirma M^{re}. Gudiol, pocs anys després de ser composta ja figurava a totes les biblioteques de les catedrals (89). Encara que a la Biblioteca Universitària de Barcelona se'n conservi un exemplar català del segle XIV, hem preferit

servir-nos d'una edició francesa moderna, ja que ens resultava més manejable (90).

Finalment hem cregut oportú afegir-hi el comentari del text apòcrif que es conserva a la Biblioteca Episcopal de Vic (91), anomenat Trespasament é Assumpció de la Verge Madona Santa Maria, i que sembla una barreja dels evangelis de Joan de Tesalònica i del Ps.-Josep d'Arimatea.

Cal indicar que alguns treballs d'autors espanyols sobre la iconografia assumpcionista fan ús de la llegenda que, segons el còdex de Silos que publicà M. Ferotin (92), es llegia a l'ofici de l'Assumpció. Vázquez de Parga, en un estudi que féu sobre la Puerta Preciosa del claustre de la catedral de Pamplona (93), el dona com a font il·lustradora i el prefereix a la Llegenda Àuria simplement per ésser menys conegut. Les escenes d'aquest timpà que queden fosques a l'enteniment dels estudiosos no se resolucen ni amb la narració del Voràgine, ni amb la d'aquest còdex de Silos, però nosaltres pensem que no té gaire sentit utilitzar un text de la litúrgia mossàrab per il·lustrar uns relleus del segle XIV, i més encara de Navarra, país tan influenciat pels costums francesos. Per això creiem que és millor recolzar-se en els pròpiament anomenats Evangelis apòcrifs, puix consultant-ne uns quants es troben diferents episodis i detalls que ens donen explicació de les diverses versions que trobem representades. Així Vázquez de Parga no sap d'on ve l'escena en què Maria ensenya la seva mortalla a Joan, perquè diu que no es troba ni a la Llegenda Àuria ni al còdex de Silos, però en canvi l'hauria trobada fàcilment si hagués consultat l'homilia de l'arquebisbe de Tesalònica.

B. Nieto, en el seu ambiciós llibre La Asunción de la Virgen en el Arte, arriba a afirmar que en aquesta porta de la catedral de Pamplona ha estat interpretada la narració de Silos (94).

Per poder obtenir una visió el més sistemàtica possible del contingut d'aquests sis textos escallits ens ha semblat adient fer-ne unes llistes amb l'enumerat del tema de cada una de les escenes en què es poden dividir. Tot seguit hem aplicat la mateixa anàlisi que utilitzem per descriure la iconografia de les representacions plàstiques a les escenes que per llur temàtica coincideixen amb aquestes. Ho hem exposat en forma de quadre sinòptic per poder comparar millor uns textos amb els altres i també per facilitar-ne la consulta.

El codi de l'anàlisi és el següent:

- | | |
|--------------------|---------------------------------|
| 1. Personatges. | 2. Ambientació. |
| 11. Situació. | 21. Elements. |
| 12. Vestimenta. | 3. Condició social. |
| 13. Activitat. | 4. Inscripcions (aquest aspecte |
| 14. Aspecte físic. | l'omitim a l'anàlisi dels |
| 15. Expressió. | textos). |
| 16. Atributs. | 5. Color. |

Abans d'aquest quadre oferim una taula on donem la relació dels temes que hem trobat expressats plàsticament, tot indicant a quines escenes de cada un dels apòcrifs corresponen.

Escenes que conté la narració del Ps.-Melitó.

1. L'àngel anuncia a Maria el seu proper Trànsit.
2. Maria se'n va a pregar a la muntanya de les Oliveres.
3. Un núvol transporta Joan des d'Efes.
4. Joan arriba a la presència de Maria.
5. Maria li ensenya la palma i la mortalla.
6. Arribada de la resta dels apòstols davant la casa de Maria.
7. Joan surt a rebre'ls.
8. Entren tots a la casa i saluden Maria.
9. Tots junts esperen l'arribada de Jesucrist.
10. Vinguda de Crist.
11. Maria lliura l'ànima al seu Fill.
12. Tres verges amortallen el cos de Maria.
13. Els apòstols inicien l'Enterrament.
14. Intent de profanació del fèretre.
15. El príncep dels sacerdots va a curar la ceguera dels jueus.
16. El convertit torna la palma als apòstols.
17. Sepultura del cos de la Verge.
18. Crist s'apareix als apòstols.
19. Assumpció.
20. Els apòstols són retornats als llocs on es trobaven predicant la paraula de Déu.

Escenes que conté la narració del Ps.-Joan Evangelista.

1. Escena preliminar: Maria va a pregar davant la tomba de Crist i els jueus hi envien sentinelles.
2. L'arcàngel anuncia la Mort a Maria.
3. Maria se'n va a Betlem i es posa a pregar.
4. Joan arriba davant Maria.
5. Mentre ells conversen entren les tres joves que la serveixen.
6. L'Esperit Sant avisa Joan que arribaran la resta dels apòstols.
7. L'Esperit Sant reuneix tots els apòstols.
8. Aquests entren plegats a casa de Maria.
9. Els apòstols expliquen d'on han arribat i com.
10. Apareixen àngels a casa de Maria.
11. La gent de Betlem veu les meravelles i se'n va a explicar-les a Jerusalem.
12. Diversos miracles.
13. Curacions entre la gent que és al voltant de la casa.
14. Els sacerdots jueus envien gent contra la casa de Maria.
15. La turba queda paralitzada per un prodigi.
16. Retornen amb els sacerdots per explicar-los el que els ha passat.
17. Els sacerdots van a trobar el governador.
18. L'Esperit Sant Mana als apòstols que vagin a Jerusalem.
19. Els apòstols i Maria són traslladats en un núvol a Jerusalem.
20. Els soldats del governador van a Betlem, a casa de Maria i no hi troben ningú.
21. Els habitants de Jerusalem veuen prodigis a casa de Maria.

22. Els jueus volen cremar la casa.
23. El governador creu en Déu.
24. L'Esperit Sant avisa els apòstols del proper Trànsit de la Verge.
25. Maria pressent que arriba Crist.
26. Arribada de Crist.
27. Mort de Maria.
28. El apòstols col·loquen el cos en un fèretre.
29. El jueu Jefonias vol profanar el fèretre.
30. Sepultura.
31. El cos de Maria ha estat traslladat al paradís.
32. Adoració del cos de Maria.
33. Els apòstols alaben Déu després d'adonar-se'n de la trasllació del cos.

Escenes que conté la narració de Joan de Tesalònica.

1. Anunciació de la Mort a Maria.
2. Maria arriba a casa seva i fa oració.
3. Maria mana a la donzella que vagi a cridar els seus parents.
4. Arriben els parents.
5. Arribada de Joan.
6. Maria li ensenya la palma i la mortalla.
7. Els apòstols arriben davant la casa de Maria.
8. Joan surt a saludar-los.
9. Joan explica la seva arribada miraculosa.
10. Els apòstols saluden Maria.
11. Maria els ensenya la mortalla.
12. Maria seu amb els apòstols per esperar l'hora. Sermó de Pere.
13. Maria surt a fer oració.
14. Maria es disposa per al Trànsit.
15. Aparició de Jesucrist i àngels.
16. Jesucrist pren l'ànima de la seva Mare.
17. Els apòstols amortallen el cos de Maria.
18. Els apòstols organitzen l'Enterrament.
19. Enterrament.
20. Els jueus armats surten al carrer.
21. Profanació del fèretre.
22. El jueu profanador salva els del seu poble.
23. Sepultura del cos de Maria.

Escenes que conté la narració del Ps.-Josep d'Arimatea.

1. Escena durant la vida de Crist: conversa entre Maria i Jesús sobre la seva fi.
2. Anunciació de la Mort a la Verge.
3. Reunió de deixebles i familiars.
4. Arribada de Joan des d'Efes.
5. Arribada de la resta dels apòstols.
6. Crist baixa al costat de la Verge.
7. Crist pren l'ànima de la seva Mare.
8. Maquinacions i càstig dels jueus.
9. Els apòstols duen a enterrar el cos de Maria.
10. Intent de profanar el fèretre.
11. Assumpció.
12. Tomàs contempla l'Assumpció.
13. Tomàs es reuneix amb la resta dels apòstols.
14. Els apòstols són retornats als seus llocs d'origen.

Escenes que conté la Legenda Aurea.

1. Amunciació de la Mort a Maria.
2. Joan és emportat per un núvol.
3. Arribada de Joan a casa de la Verge.
4. Arribada dels altres apòstols.
5. Joan rep els seus companys.
6. Maria es disposa per al Trànsit.
7. Jesús baixa acompanyat de la cort celestial.
8. Jesús recull l'ànima de Maria.
9. Els apòstols organitzen l'Enterrament.
10. Enterrament.
11. El poble jueu agafa les armes.
12. Episodi de la profanació del fèretre.
13. Sepultura del cos de Maria.
14. Apareix Crist acompanyat d'apòstols.
15. Assumpció.
16. Discussió de Tomàs amb els seus companys i lliurament del cingol.

Escenes que conté la narració del Trespassament e Assump-
ció de la Verge Madona Santa Maria.

1. Jesucrist, abans de la Passió, conta a Maria com serà el trespassament.
2. Anunciació de la Mort a Maria.
3. Maria se'n va a casa seva.
4. Maria crida els seus parents.
5. Arribada de l'apòstol Joan.
6. Maria li mostra la palma i la mortalla.
7. Arribada de la resta dels apòstols.
8. Joan surt a saludar-los.
9. Joan explica la seva arribada miraculosa.
10. Els apòstols es presenten davant Maria.
11. Arribada de Jesús amb els àngels.
12. L'ànima de Maria és pujada al cel.
13. Els apòstols instal·len el cos de Maria en un llit.
14. Enterrament.
15. Els jueus volen cremar el cos de Maria però són castigats.
16. Intent de profanació del fèretre.
17. Els apòstols col·loquen el cos al sepulcre.
18. Assumpció.
19. Lliurament del cingol a Tomàs.
20. Tomàs arriba amb els seus companys que s'adonen de la Resurrecció.
21. Els apòstols són retornats als llocs on es trobaven.

ESCENES NÚM DE L'ESCENA ALS TEXTOS APOCRIFS

	Ps.-Melitó.	Ps.-J, Evang.	Joan de Tes.	Ps.-Josep	Ll. Àuria	Trespasam.	*
Anunciació	1	2	1	2	1	2	5
Arribada de Joan	4 - 5	5	5 - 6	4	3	5 - 6	6
Arrib. dels apòst.	6	8	7	5	4	7	2
Predicació de Joan	3	4	9		2	9	1
Trànsit	10 - 11	26 - 27	15 - 16	6 - 7	7 - 8	11 - 12	19
Post-Trànsit	12	28	17		9	13	1
Enterrament (1)	14	29	20	10	12	14	3
Assumpció	19			11	14 - 15	18	6
Lliurament cingol				12	16	19	2
Coronació							40

Notes: (1) S'han analitzat les escenes que fan referència a l'atac dels jueus.

*: Correspon al número total de representacions plàstiques que hem trobat, comptant-hi també les que anomenem suggerides.

ANUNCIACIÓ DE LA MORT

	Ps.-Melitó	Ps.-J. Evang.	Joan de Tesal.	Ps.-J. d'Arimt.	Ll. Àuria	Trespasament
1.	Verge i àngel.	Verge i arcàngel Gabriel.	Verge i arcàngel Miquel (?).	Verge i àngel.	Verge i àngel.	Verge i arcàngel Gabriel.
11.		Verge agenollada (?).	1.Verge asseguda; 2.camina vers la muntanya.			Verge asseguda (?).
12.						
13.	Diàleg.L'àngel li lliura la palma.	Diàleg.	1.L'àngel li lliura la palma; 2.diàleg.	Diàleg.L'àngel li lliura la palma.	Diàleg.L'àngel li lliura la palma.	Diàleg.L'àngel li lliura la palma.
14.					Verge:60 o 72 anys.	
15.	Verge:1.enyorança;2.temença del dimoni.		Verge:temença del dimoni.	Verge: alegre.	Verge: temença del dimoni.	Verge alegre.
16.	Palma.		Palma.	Palma.	Palma.	Palma.
2.	Interior: cambra de la Verge.	Lloc on fou enterrat Crist.	1.Casa de Maria (?);2.muntanya.	Casa de Maria (?)	Casa de Maria.	Exterior (?).
21.		Tomba de Crist.				
3.						
5.	La palma era brillant.				La palma era brillant.	

ARRIBADA DE JOAN

	Ps.-Melitó.	Ps.-J. Evang.	Joan de Tesal.	Ps.-J. d'Arimt.	Ll. Àuria.	Trespasament.
1.	Verge i Joan.	Verge i Joan.	Verge i Joan i parents i amics.	Verge i Joan (pa- rents i amics ?).	Verge i Joan.	Verge i Joan (pa- rents i amics ?).
11.			Verge asseguda en mig dels parents.			
12.	Maria s'ha posat els millors vestits.			Maria s'ha mudat per esperar Crist		Maria s'ha posat els millors vestits.
13.	1. Salutació i diàleg; 2. Maria li mostra la morta- lla i la palma.	Salutació i dià- leg.	Salutació i dià- leg; 2. Maria li ensenya dues tú- niques, mortalla i palma.	Salutació i dià- leg.	Salutació. Maria li dona la palma.	1. Salutació i diàleg; 2. Maria li ensenya la morta- lla i la palma.
14.						
15.	Maria s'alegra en veure Joan.	Tots dos es mos- tren alegres.	1. Tots ploren; 2. Maria els calma.		Maria: tristesa i temor.	Maria s'alegra en veure Joan. Ell plora.
16.	Mortalla. Palma.	Encenser (citat a l'escena ant.).	Dues túniques. Mortalla. Palma.		Palma.	Mortalla. Palma.
2.	1. Interior de la casa de Maria; 2. cambra reservada.		1. Interior de la casa de Maria; 2. cambra reservada.	Interior de la casa de Maria.	Interior de la casa de Maria.	1. Interior de la casa de Maria; 2. cambra reservada.
21.						
3.						
5.	La palma era brillant.					

ARRIBADA DELS APOSTOLS

	Ps.-Melitó.	Ps.-J. Evang.	Joan de Tesal.	Ps.-J. d'Arimt.	Ll. Auria.	Trespasament.
1.	13 apòstols(?), -Bernabé i Pau-.	12 apòstols: Pere, Pau, Tomàs, Jaume, Andreu, Felip, Lluc, Simó, Tadeu, Marc, Mateu, Bartomeu.	11 apòstols, -Pere i Pau-.	Tots menys Tomàs: Jaume, Pere, Pau, Andreu, Felip, Lluc, Bernabé, Bartomeu, Mateu, Matias, Simó, Judes, Nicodem, Maximià, etc.	Gran quantitat d'apòstols i deixebles: -Jau-me, Pere, Pau, Ti-moteu-.	10 apòstols (?).
11.	Transportats per núvols;drets.	Transportats per núvols;drets.	Transportats per núvols;drets.	Transportats per núvols;drets.	Transportats per núvols;drets.	Transportats per núvols;drets.
12.						
13.	Salutació, discussió entre Pere i Pau;pregària.	Entren de seguida dins la casa.	Salutació, pregària.	Entren de seguida dins la casa.	Diàleg.	Salutació, discussió entre Pere i Pau;pregària.
14.						
15.	Admirats i intrigats.				Intrigats.	Intrigats.
16.	Núvols.	Núvols.	Núvols.	Núvols.	Núvols.	Núvols.
2.	Exterior:davant la casa de Maria.	Exterior:davant la casa de Maria.	Exterior:davant la casa de Maria.	Exterior:davant la casa de Maria.	Exterior: davant la casa de Maria.	Exterior:davant la casa de Maria.
21.						
3.						
5.						

PREDICACIÓ

	Ps.-Melitó.	Ps.-J. Evang.	Joan de Tesal.	Ps.-J. d'Arimt.	Ll. Àuria.	Trespasament.
1.	Joan i auditori.	Joan i fidels.	Joan i auditori.		Joan i auditori.	
11		Joan camina vers l'altar.				
12						
13	Joan estava predicant.	Joan estava a punt de dir missa.	Joan estava explicant la doctrina.		Joan estava predicant.	
14						
15						
16	Núvol.	Núvol.	Núvol.		Núvol.	Núvol.
2	Efes. Interior d'una església ?	Efes. Interior d'una església ?	Sardes. Interior d'una església ?	Efes.	Efes. Interior d'una església ?	"Spanya".
21						
3						
5						

TRANSIT

Ps.-Melitó.	Ps.-J. Evang.	Joan de Tesal.	Ps.-J. d'Arimt.	Ll. Auria.	Trespasament.
Verge, 14(?) apòstols-Pere-, 3 verges, ànima, Crist, àngels, Miquel i Gabriel.	Verge, 13 apòstols -Pere-, ànima, Crist, querubins i àngels.	Verge, 12 apòstols -Pere-, 3 verges, ànima, Crist, àngels i Miquel.	Verge, apòstols (més del 2 però sense Tomàs), ànima, Crist, àngels.	Verge, apòstols (tots menys Tomàs) ànima, Crist, àngels, màrtirs, patriarques, confessors i verges.	Verge, apòstols (tots menys Tomàs) ànima, Crist, àngels, arcàngels.
Verge: 1. agenollada; 2. reclinada al llit. Ànima: 1. Crist; 2. Miquel.	Verge: asseguda o estirada. Crist assegut en un tron de querubins.	Verge ajaguda. Pere al capçal i Joan als peus. Altres, al voltant.		Verge ajaguda. Ànima a les mans de Crist.	Verge asseguda(?) Àngels al seu voltant.
Maria duu els millors vestits.					Maria duu els millors vestits. Els àngels els hi canvien (?).
Maria dialoga amb Crist i mort. Crist recull l'ànima i la dona als àngels perquè la pugui al cel.	Verge: dialoga amb Crist, li besa la mà, beneeix els apòstols i mort. Crist beneeix Maria i pren l'ànima.	Verge dialoga amb Crist i mort. Crist pren l'ànima i la dona a Miquel.	Maria lliura l'ànima a Crist. Apòstols adormits	Maria dialoga amb Crist i mort. Els personatges celestials canten i la puguen al cel	Maria lliura l'ànima als àngels(?). Els apòstols estan adormits(?).
		L'ànima és una figura humana asexualada.			

1.

11.

12.

13.

14.

TRANSIT (continuació)

	Ps.-Melitó.	Ps.-J. Evang.	Joan de Tesal.	Ps.-J. d'Arimt.	Ll. Àuria.	Trespasament.
15.	Maria s'adreça a Crist temerosa del diable.	Maria està contenta i suplica per la humanitat.	Maria i l'ànima es mostren temeroses. Els apòstols admiren l'ànima.		Els apòstols admiren l'ànima.	Amb la vinguda de Crist els apòstols s'espanten.
16.	En baixar els personatges celestials es produeix una gran esplendor.	Encenser. En morir Maria, molta llum i perfum.	Vels per a embolicar l'ànima.	Un núvol envolta els personatges celestials.		Flors que els àngels duen a Maria.
2.	Interior: cambra de Maria.	Interior: estança de la casa de Maria (?).	Interior: cambra de Maria.	Interior: casa de Maria (?).	Interior: cambra de Maria.	Interior: cambra de Maria.
21.	Llit		Llit.		Llit.	Llit.
3.						
5.	Anima molt blanca.		Vels i ànima molt blancs.		Anima blanca.	

POST-TRÀNSIT

	Ps.-Melitó.	Ps.-J. Evang.	Joan de Tesal.	Ps.-J. d'Arimt.	Ll. Àuria.	Trespasament.
1.	Cos de Maria, 14 (?)apòstols i 3 verges.	Cos de Maria i 13 apòstols.	Cos de Maria, 12 apòstols i 3 ver- ges.		Cos de Maria, apòstols (molts) i 3 verges.	Cos de Maria i 11 apòstols.
11.		Pere Joan, Pau i Tomàs als peus de Maria.				
12.						
13.	Les 3 verges ren- ten el cos de Maria i l'abillen. Els apòstols el col.loquen al fè- retre.	Pere, Joan, Pau i Tomàs s'abalancen a abraçar els peus de Maria.	Els apòstols i les 3 verges amortallen el cos de Maria.		Les 3 verges ren- ten el cos de Ma- ria i l'abillen. Els apòstols el col.loquen al fèretre.	Els apòstols col- loquen el cos de Maria al fèretre.
14.	Maria difunta.	Maria difunta.	Maria difunta.		Maria difunta.	Maria difunta.
15.						
16.						
2.	Interior: cambra de Maria.	Interior: estança de la casa de Ma- ria(?).	Interior: cambra de Maria.		Interior: cambra de Maria.	Interior: cambra de Maria.
21.	Llit, fèretre.		Llit, fèretre.		Llit, fèretre.	Llit, fèretre.
3.						
5.	Cos brillant de Maria.				Cos brillant de Maria.	

ENTERRAMENT

Ps.-Melitó.	Ps.-J. Evang.	Joan de Tesal.	Ps.-J. d'Arimt.	Ll. Àuria.	Trespasament.
14(?) apòstols - Pere, Pau, Joan,àngels invisibles, jueus -prínceps dels sacerdots-, cos de Maria.	13(?) apòstols - Pere-, un àngel invisible, jueus Jefonias-, cos de Maria.	12(?) apòstols -Pere-, Crist iàngels invisibles, jueus -pontífex-, cos de Maria.	Apòstols, el jueu Rubèn, el cos de Maria.	Apòstols (més de 12) -Pere, Joan, Pau-,àngels invisibles, jueus -prínceps dels sacerdots-, cos de Maria.	Apòstols (11 ?) -Pere-, jueus, cos de Maria.
Joan obre la comitiva; Pere i Pau són al capçal del fèretre. Els jueus s'acosten; el sacerdot queda agafat al fèretre. Els àngels plangen damunt.	Apòstols voltant el fèretre. Poble jueu, lluny; Jefonias agafat al fèretre: l'àngel pròp del jueu.	Pere obre la marxa. Jueus prop de la comitiva: pontífex enganxat al fèretre. Àngels i Crist al damunt de la comitiva.	Apòstols voltant el fèretre. Rubèn enganxat al fèretre.	Joan tot davant. Pere, Pau i els altres duen el fèretre. Jueus molt a prop: sacerdot enganxat al fèretre. Àngels damunt.	Apòstols voltant el fèretre. Els jueus a prop i el profanador enganxat al fèretre.
1. Apòstols cantant; 2. el sacerdot vol profanar el fèretre; 3. càstig i diàleg amb Pere; 4. arrepentiment i guarició.	1. Jefonias vol profanar el fèretre; 2. un àngel li talla els braços; 3. intervenció de Pere i guariment.	1. Els jueus armats són castigats pels àngels; 2. el pontífex vol profanar el fèretre; 3. càstig i diàleg amb Pere; 4. arrepentiment i guarició.	1. Apòstols cantant; 2. Rubèn intenta la profanació; 3. càstig; 4. pregària dels apòstols i guarició.	1. Apòstols cantant; 2. el sacerdot vol profanar el fèretre; 3. càstig del sacerdot i de tot el poble; 4. diàleg amb Pere i guarició.	1. Els jueus intenten atacar la comitiva; 2. es ballen entre ells i un intenta profanar el fèretre; 3. aquest és castigat; 4. arrepentiment.

1.

11.

12.

13.

ENTERRAMENT (continuació)

Ps.-Melitó.	Ps.-J. Evang.	Joan de Tesal.	Ps.-J. d'Arimt.	Ll.Àuria.	Trespasament.
Al sacerdot se li han assecat les mans i els braços fins als colzes.	Jefonias era un home molt robust. Amb el càstig les mans li queden penjades a l'aire, al costat del fèretre.	Al pontífex, els braços se li separen del cos i li queden enganxats al fèretre.	A Rubèn se li assequen els braços.	Al sacerdot, els braços li queden enganxats al fèretre.	Al profanador, les mans se li queden enganxades al fèretre.
14.					
Sacerdot:1.airat; 2.suplicant.	Jefonias:1.airat; 2.suplicant.	Pontífex:1.airat 2.suplicant.	Rubèn:1.airat;2. plorant;3.suplicant.	Sacerdot:1.airat; 2.suplicant.	profanador:1.ai-rat;2.plorant;3. suplicant.
15.					
Joan porta la palma.	Espasa de foc de l'àngel.	Palma al fèretre. Armes dels jueus.		Joan porta la palma. Els jueus van armats.	Palma(?).
16.					
Afores de Jerusaleu.	Afores de Jerusaleu.	Afores de Jerusaleu.	Afores de Jerusaleu.	Afores de Jerusaleu.	Afores de Jerusaleu.
2.					
Fèretre o baiard.	Fèretre o baiard.	Fèretre o baiard.	Fèretre o baiard.	Fèretre o baiard.	Fèretre o baiard.
21.					
El profanador és un personatge important.		El profanador és un personatge important.		El profanador és un personatge important.	
3.					
5.					

ASSUMPCIO

	Ps.-Melitó.	Ps.-J. Evang.	Joan de Tesal.	Ps.-J. d'Arimt.	Ll. Àuria.	Trespasament.
1.	14(?) apòstols, Crist, àngels, arcàngels -Miquel i Gabriel- i la Verge.			Apòstols, cos de Maria i àngels.	Apòstols, Crist, àngels, arcàngel Miquel i la Verge.	Apòstols, cos de Maria i àngels.
11	Apòstols asseguts al costat del sepulcre.			Apòstols al costat del sepulcre (?).	Apòstols al costat del sepulcre (?).	Apòstols al costat del sepulcre (?).
12	1. Diàleg Crist i apòstols; 2. Miquel presenta l'ànima i Gabriel el cos; 3. Maria ressuscita; 4. els àngels la duen al cel.			Esvaniment dels apòstols. El cos de Maria és pujat cap al cel pels àngels.	1. Diàleg Crist i apòstols; 2. Miquel presenta l'ànima; 3. Resurrecció; 4. Maria puja al cel seguida dels àngels.	Esvaniment dels apòstols. Els àngels treuen el cos ressuscitat del sepulcre i el pugen al cel.
14				Els apòstols que den adormits.		Els apòstols que den adormits.
15				Gran claredat.		
16				Vall de Josafat.	Vall de Josafat.	Vall de Josafat.
2.				Sepulcre.	Sepulcre.	Sepulcre.
21						
3.						
5.						

LLIURAMENT DEL CÍNGOL

	Ps.-Melitó.	Ps.-J. Evang.	Joan de Tesal.	Ps.-J. d'Arimt.	Ll. Àuria.	Trespasament.
1.				Tomàs, Maria i àngels (?).	Els apòstols de les escenes anteriors i Tomàs.	Tomàs, Maria i àngels (?).
11.				Tomàs és al cim de la muntanya. La Verge ascendeix cel amunt.	Tomàs ha arribat al costat dels altres apòstols.	Tomàs és al cim de la muntanya. La Verge ascendeix amunt.
12.						
13.				Tomàs clama a Maria i ella li tira el seu cingol.	Tomàs discuteix amb els seus companys i el cingol cau del cel.	Tomàs clama a Maria i ella li tira el seu cingol.
14.						
15.				Tomàs suplicant.	Tomàs incrèdul.	Tomàs suplicant.
16.				Cíngol.	Cíngol.	Cíngol.
2.				Tomàs és a la muntanya de les Oliveres.	Vall de Josafat.	Tomàs és a la muntanya de les Oliveres.
21.					Sepulcre (?).	
3.						
5.						

3. Anàlisi iconogràfica de les escenes
representades a la plàstica.

30. Amunciació.

Aquesta escena és una de les menys representades de les de tot el cicle a l'art de l'Europa occidental d'aquesta època. Els timpans de les catedrals franceses en presenten escassos exemples; ens hem de remuntar al segle XII per a veure-la als timpans de Saint Pierre le Pullier, que sembla que és l'exemple de caràcter monumental més antic dedicat al cicle de la Mort de Maria (Amunciació, Trànsit, Enterrament i Assumpció). Tampoc Itàliawens dóna material; els dos exemples més coneguts són els relleus d'Andrea Orcagna, a l'església d'Orsanmichele, i el gran retaule de la Maestà de la catedral de Siena, de Duccio. Reau creu que el motiu de tan escassa acceptació per part dels artistes rau en el fet que l'escena difereix tan poc de l'Amunciació de la Nativitat de manera que és fàcil confondre-les (95).

Nosaltres, de les cinquanta dues peces que hem reunit, només en un sol cas, l'escena nº1 del mural de Santa Maria de Terrassa, la trobem representada de forma totalment autònoma. La tornem a veure als retaules nº29 (monestir de Sixena), nº33 (catedral de Tarragona) i nº51 (catedral de Barcelona), però sempre barrejant-hi l'escena següent, és a dir, l'arribada de l'apòstols Joan i, en el cas de Sixena, fins i tot s'hi insinua l'arribada dels altres apòstols.

Hem de comptar a més amb el retaule nº36, d'Albesa, on a l'escena del Trànsit, s'hi dona un curiós cas de simultaneïtat d'escenes suggerides per la repetició de l'atribut que hi és comú: la Verge difunta té una palma enmig de les mans, tal com correspon al moment; l'apòstol Joan en duu una altra, detall que correspon al moment de l'Enterrament (recordem que tant al Ps.-Melitó, com a la Llegenda Àuria i al text de Vic, és Joan l'encarregat de dur la palma celestial tot davant del fèretre); finalment, un àngel que planeja per damunt de Jesucrist porta una tercera palma, tot suggerint-nos l'escena de l'Anunciació. Així, l'artista amb una sola escena, la més important i representativa, ens fa entendre que coneixia prou bé tota la història.

Analitzarem ara amb atenció les quatre escenes senceres que hem assenyalat abans.

1. PERSONATGES.- Els personatges de l'escena de l'Anunciació pròpiament dita sempre són només dos, l'arcàngel i la Verge, però en tots tres casos en què s'ajunta l'arribada de Joan, naturalment hi apareix l'apòstol, encara que resta més a segon terme. Quan parlem d'aquesta escena ja detallarem exactament la seva situació i activitat.

En el cas dels dos protagonistes se'ns planteja el problema de la identificació de l'arcàngel. Els tractadistes no estan pas d'acord: Reau no dubta a afirmar que es tracta de l'arcàngel psicopompa, Miquel, precisament per diferenciar les dues Anunciacions (96); en canvi Duhr diu que els italians, seguint la narració del monjo Epifani, representen l'arcàngel Gabriel (97). Els apòcrifs tampoc no són molt explícits: el Ps.-Joan i el Trespassament de Vic deixen

veure que era l'arcàngel Gabriel, el tesalonicenc fa dir al mateix arcàngel que ell és el que fa l'ofici de psicopompa. de manera que tant pot ser l'un com l'altre; els tres restants no es pronuncien per a cap de determinat. Davant d'aquestes diferències, pels nostres exemples no podem pas decidir-nos per l'un o per l'altre, excepte en el cas del retaule de la catedral de Barcelona, on queda ben clar que es tracta de Gabriel puix a ell estan dedicades totes les escenes del retaule.

11. SITUACIÓ.- Els textos no indiquen pas mai la situació d'ambdós personatges. Els tesalonicenc dona a entendre que en el moment de l'arribada de l'àngel Maria estava asseguda i així la veiem nosaltres al mural de Terrassa, al retaule de Sixena i al de la catedral de Barcelona. En canvi, a l'obra del Mestre Aloi, Maria està dreta. Creiem que l'ambientació és qui dona la pauta, de manera que ja ho comentarem a l'apartat corresponent.

L'àngel el veiem sempre amb un genoll a terra, encara que només en el retaule de Barcelona aconseguim donar-nos la idea de moviment que Duccio sabé donar al del seu retaule de la Maestà. Mn. Trens explica que per diferenciar les dues Anunciacions, l'àngel de la segona (és a dir, de la Mort) se sol representar en ple vol (98). Segons això l'àngel de l'Encarnació (=Anunciació de la Nativitat) del mural de Pedralbes seria el típic àngel que anuncia a Maria el seu proper Trànsit ja que està volant i duu una branca de palmera a la mà, però es pot demostrar que no és així tant per la presència de l'Esperit Sant que apareix en un extrem de l'escena, com per les altres escenes contextuals. Nosaltres creiem

que no hi ha una fórmula fixa i així, al costat dels casos que hem citat on l'àngel sempre està agenollat, veiem com a la Puerta Preciosa de la catedral de Pamplona tant l'àngel com la Verge estan drets.

12.VESTIMENTA.- Els textos mai no fan referència a la vestimenta dels personatges i així veurem com a totes les escenes segueixen els costums de l'època, és a dir, els personatges sagrats sempre duen l'anomenada "indumentària sagrada", encara que sempre hi sol haver algun detall a tenir en compte. En aquestes quatre escenes, pel que fa a Maria no hi tenim res a dir, en totes la veiem amb túnica i mantell. L'àngel presenta les variants següents:

- a)al retaule de pedra de Tarragona simplement duu una túnica,
- b)al mural de Terrassa i al retaule de Sixena es cobreix amb un mantell, cosa que remarca l'ofici d'emisari,
- c)al retaule de Barcelona duu una túnica de prevere, tal com s'acostuma a usar a la segona meitat de segle.

13.ACTIVITAT.- En aquest punt hem de distingir dos aspectes diferents: el que feia la Verge abans de rebre l'àngel i el moment present. Quant al primer aspecte sempre veiem que Maria estava pregant ja que duu un llibre, fins i tot al retaule de Tarragona en què està dreta i l'escena té lloc en els afores. En el present sempre es plasma el diàleg amb l'àngel i en tres casos (nº29,33 i 51) aquest li lliura la palma.

La disposició de les mans dels personatges, a l'escena del mural de Terrassa, la trobem més pròpia de la primera Anunciació que no d'aquesta: l'àngel senyala amb l'índex la Verge com si li indiqués que ella és l'elegida, mentre

que Maria sembla que no s'acabi de cruer les paraules del missatgertot senyalant-lo amb la mà dreta i posant-se l'esquerra damunt del pit. Per la manca de la palma, si no fos pel context, es podria prendre ben bé per l'Anunciació de la Nativitat.

14.ASPECTE FÍSIC.- Reau assegura que ha de ser l'aspecte de dona vella que presenta la Verge un dels elements diferenciadors de les dues Anunciacions (99). Nosaltres no ho veiem pas així ni a les nostres peces ni a la taula de Duccio, om en unes i altres la Verge té l'aspecte de les escenes restants.

El missatger és sempre un noi ja adult, cosa que ens confirma la seva condició d'arcàngel, puix els simples àngels solen ser representats com uns noiets més joves i fins i tot infantils.

15.~~EXPRESSIÓ~~.—En aquests quatre casos que hem catalogat la Verge sempre té una actitud humil, demostrant que accepta les paraules de l'àngel. El relleu que donen alguns apòcrifs (Ps.-Melitó, Joan de Tesalònica i Llegenda Àuria) al temor de Maria envers els esperits malignes no sembla pas que interessés als artistes, potser perquè aquest era un dels aspectes que menys tolerava l'Església ja des de molt antic (100).

16.ATRIBUTS.— Podem citar quatre elements diferents:

a) En primer lloc les aurèoles que veiem a les tres peces de pintura (nº3,29 i 51). Són circulars i les duen tots dos personatges. Per la seva part el Mestre Eloi segurament que trobà massa difícil esculpir-les als personatges del seu retaule i així no se'n veuen a cap escena.

b) Ja hem dit abans que en tres ocasions (nº29,33 i 51) l'arcàngel dóna la palma a Maria. El fet que no aparegui al mural de Terrassa ens dóna peu a creure que probablement ací el text d'inspiració de l'artista no era la Llegenda Àuria, ja que Voragine, seguint la tradició del Ps.-Melitó i de Joan de Tesalònica, cita aquest atribut en diverses ocasions. De tots els apòcrifs que hem vist l'únic que l'omet és el Ps.-Joan Evangelista però per això no podem dir que sigui el text base del mural de Terrassa, puix només hem de veure que l'escena del lliurament del cingol a l'apòstol Tomàs no és pròpia d'aquest evangeli. Reau dóna aquest atribut com a una prova segura per tal de discernir aquesta escena (101).

c) El llibre és l'element constant a totes quatre representacions. L'artista tenia una doble base per a representar-lo: per una part els textos sempre diuen que Maria estava pregant o meditant quan rebé la visita de l'àngel i per l'altra tenia el model de la primera Anunciació; el paral·lelisme entre les escenes és ben evident.

d) Finalment, en dos casos, al retaule de pedra de Tarragona i al de l'arcàngel Gabriel, aquest duu un filacteri en una mà; també això és un element freqüent a la primera Anunciació i serveix per a fer entendre que l'àngel li transmet el missatge que Déu li ha encarregat.

2.AMBIENT.- Les quatre escenes ens ofereixen tres interpretacions diferents.

En dues ocasions, als retaules de Sixena i de la catedral de Barcelona, els artistes s'atenen a la línia més costumista, pròpia de l'art occidental, és a dir, ens figuren

la Verge a la seva cambra, talment com qualsevol dona de l'època. Evidentment la influència dels italians hi és ben palesa: la cambra és representada com un prisma quadrangular que deixa oberts els costats de cara a l'espectador mitjançant uns arcs sostinguts per fines columnetes. El sostres és cassetonat. Al retaule de Sixena s'usa el mateix sistema per figurar la cambra on estaven reunits els apòstols quan baixà l'Esperit Sant. Els exemples són innombrables a tota la pintura gòtica catalana.

El retaule de la capella dels Sastres ens ofereix una solució força original: el Mestre Elei que a la major part de les escenes s'ha preocupat ben poc de l'ambientació, tot reduint-la només als elements indispensables (algun arbre a l'anunciació als pastors, una taula a l'Última Cena, un sepulcre a la Resurrecció i el tron a la Coronació), ací ens ha donat la idea d'un carrer o afores de ciutat mitjançant la figuració de l'exterior d'una casa. És evident que l'artista tenia interès a remarcar on s'esdevenia el fet, puix en el cas de la primera Anunciació el fons és totalment neutre.

El fet de presentar-nos l'escena en un exterior ho hem de relacionar directament amb les narracions apòcrifes. Hem vist que dues indiquen clarament que Maria era a casa seva i també sembla suggerir-ho el Ps.-Josep d'Arimatea; Joan de Tesalònica però, explica que l'àngel després de donar la palma a Maria (a casa seva ?) li digué que anés a la muntanya, i allà té lloc el diàleg; el text de Vic també sembla que ho presenti en un exterior, de manera que alguna d'aquestes fonts o d'altres de semblants degueren

inspirar l'escena. La solució del Ps.-Joan Evangelista que ens situa Maria pregant al costat del lloc on fou enterrat Jesucrist, la creiem poc adient.

La tercera solució és encara menys corrent a l'art de l'època. El fons és neutre però la Verge està asseguda dins d'un baldaquí, element d'un alt valor simbòlic que veiem emprat des de l'antiguitat fins entrada l'Edat Moderna. El baldaquí sempre cobreix persones o objectes dignes de veneració i per això s'usa molt sovint per a recobrir l'altar, el lloc on Crist es fa present. En aquest mateix sentit, l'hem de veure quan cobreix la Verge a l'escena de l'Anunciació o Encarnació. Fournée explica que pel fet que Maria accepti els designis de Déu amb el seu "Fiat" esdevé ella mateixa el tron i l'altar de Crist i per això, tant a l'art oriental com a l'occidental és freqüent que aparegui en aquesta escena (102).

En el cas de l'Anunciació de la Mort, que nosaltres estem analitzant, la presència d'aquest element no és tan raonable, puix en aquest moment Maria no alberga Jesucrist. Podríem pensar que precisament serveix per a recordar-nos aquesta "condició d'altar" de Maria per així justificar la seva Mort i gloriosa Assumpció, tal com la Llegenda Àuria posa en boca de Jesucrist: "Alça't coloma meva, tabernacle de glòria, vas de vida, temple celestial", però no creiem que la cosa sigui tan complicada sinó que és precisament la poca idea a representar aquesta segona Anunciació que tenia l'artista el que ocasionà aquesta confusió. Recordem que abans ja hem apuntat que la falta de la palma i els gestos dels personatges eren més propis de l'Anunciació de la Nativitat

que no pas d'aquesta segona. Després de veure aquest detall de l'ambientació, podem afirmar sense gaires reserves que el pintor va confondre els dos moments.

21.ELEMENTS.- En els dos casos que es figura la cambra de Maria (nº29 i 51), hi podem distingir un llit, que al retaule de l'arcàngel Gabriel va cober per un baldaquí amb cortinatges, tal com era l'estil de l'època. En aquest mateix retaule, Maria seu en una banqueteta, mentre que a l'altre ho fa damunt d'una caixa de núvia.

4.INSCRIPCIONS.- Dels dos filacteris que hem senyalat abans, un, el del retaule de Tarragona, té la inscripció totalment borrada. El del retaule de Barcelona, a causa del seu mal estat no l'ham pas pogut transcriure, però per alguna paraula que hi hem discernit endevinem que són els mots que l'àngel digué a Maria, segons el Ps.-Melitó i la Llegenda Àuria: "Ave, benedicta Domino; suscipe illius salutem, qui mandavit salutem Jacop, per prophetas suos". És evident, doncs, la influència directa d'aquests textos apòcrifs.

5.COLOR.- Podem destacar ací el detall de les estrelletes brillants a la punta de la palma que l'arcàngel lliura a Maria, al retaule de Sixena. També és al Ps.-Melitó i a la Llegenda Àuria on s'especifica que la palma brillava amb gran intensitat. Duccio també emprà aquest sistema a l'escena de l'Amunciació de la taula de la Maestà de Siena.

A les tres peces de pintura, el color blau sempre és aplicat a Maria: a Terrassa, és d'aquest color la túnica, i a Sixena i Barcelona el mantell.

31. Arribada de Joan.

Dels sis textos apòcrifs que hem analitzat, tres, el Ps.-Melitó, el Ps.-Joan Evangelista i la Llegenda Àuria, després de l'escena de l'Anunciació ja ens presenten de seguida l'arribada de l'apòstols Joan. Els altres restants s'aturen a explicar que Maria va cridar els seus parents i amics perquè li fessin companyia durant les jornades pròximes al seu Trànsit. Aquesta escena és una de les més poc representades, fins al punt que el mateix Reau no l'anomena. La veiem però, al timpà de la Puerta Preciosa del claustre de Pamplona, col·locada just entre l'Anunciació i l'arribada de Joan. A les peces que nosaltres hem catalogat no ha aparegut ni una sola vegada.

De l'arribada de Joan, en coneixem algun exemple, encara que cal incloure-la entre les menys representades, puix hem de tenir en compte que moltes vegades només es representa l'arribada conjunta de tots els apòstols. Ja acabem de dir que la trobem a la Puerta Preciosa de Pamplona, on Joan s'agenolla davant Maria, encara mig embolcallat pel núvol. A Duccio, la seva destresa li ha permès representar en una sola taula dues escenes simultànies: a la meitat dreta veiem l'interior de la casa de Maria, on aquesta rep Joan, de forma semblant que al cas de Pamplona, mentre que a l'esquerra, a l'exterior de la mansió, es retroben la resta dels apòstols.

Al material que hem recollit, no l'hem trobada ~~mai~~ com a una escena independent, sinó sempre integrada dins de la de l'Anunciació. En dos casos, al retaule de Sixena i de la

catedral de Barcelona (nº29 i 51), la fórmula emprada és pràcticament igual: Joan és present a l'Anunciació però com si passés inadvertit pels dos protagonistes. A Sixena l'artista, puerilment, l'ha col·locat arraulit darrera les ales de l'àngel.

En canvi, al retaule de la capella dels Sotres de la catedral de Tarragona, Joan ~~no~~ queda marginat sinó que amb una mà pren la palma que l'àngel ofereix a Maria. d'acord amb l'activitat que a la major part de les narracions apòcrifes se li marca. A la Puerta Preciosa l'artista ha concedit una escena a part a aquest moment, que la veiem col·locada al començament del tercer registre, és a dir, després que Maria ha donat les seves robes a les serventes (?).

En tots tres casos Joan és figurat com un jove imberbe, amb cabellera (~~rossa~~ als dos retaules pintats) i vestit amb túnica i mantell.

Quan analitzàvem el passatge de l'Anunciació hem indicat que a l'escena del Trànsit del retaule d'Albesa (nº36) hi ha un àngel que duu una palma i ho hem interpretat com un detall recordatori d'aquesta escena. El cas és que en aquest Trànsit podem comptar dues palmes més, la que Maria té col·locada enmig de les mans i la que duu Joan. Exactament passa als retaules de les localitats veïnes de Gerb i Castelló de Farfanya. La repetició d'aquest atribut creiem que respon a un recurs de l'artista per explicar-nos d'alguna manera l'episodi del lliurament de la palma celestial a Joan perquè la portés durant l'Enterrament.

32. Arribada de la resta dels apòstols.

Hem vist com tots els textos expliquen primer l'arribada de Joan i, un cop aquest ha saludat Maria, arriben tota la resta dels apòstols. Aquestes dues escenes, en alguns casos les veiem barrejades (així és al timpà de Santa Maria de los Reyes de La Guardia, on els apòstols que arriben són dotze i el primer de tots és Joan). Altres vegades es representa l'arribada d'uns quants apòstols davant Joan que ha sortit a rebre'ls, tal com ho narren el tesimalicenc, el Ps.-Melitó, la Llegenda Àuria i el Trespasament de Vic (és el cas del timpà de la porta central de la catedral vella de Vitoria i també de la Puerta Preciosa de Pamplona). En aquest darrer exemple, però, hi ha una segona escena: uns quants apòstols, sense Jean, volen en un núvol. Duccio ens presenta el moment immediatament posterior a aquest, és a dir, quan els apòstols ja han estat dipositats a terra i se saluden, mentre Jean ja és dins la casa i conversa amb la Verge.

La representació d'aquest episodi era poc important i per això no s'arribà a consolidar una fórmula general com en el cas de l'Anunciació i del Trànsit. De tota manera potser es poden distingir dos patrons diferents, al voltant dels quals giren la major part de les representacions que hem citat: a) un de tipus més arcaic i que recull la part més fantàstica de la narració, és el que ens presenta els apòstols volant en els núvols (recordem que aquest element es repeteix a tots sis textos), tal com veiem a la segona escena de la

Puerta Preciosa de Pamplona, a Santa Maria de los Reyes de La Guardia i a la col·legiata de Notre Dame de Mantes, que data del final del segle XII, i que ja n'hi ha exemples als frescos de la Capadócia del segle X. A l'Orient aquesta fórmula encara perdura fins el segle XVI, als monestirs del Mont Athos de Grècia (Kutlunus i Megali Lavra).

b) L'altra patró és el que representa l'arribada dels apòstols davant la casa: la seva salutació, la discussió entre Pere i Pau sobre qui ha de resar primer, o la benvinguda que els dona Joan. En aquest grup, hi podem incloure la primera escena de la Puerta Preciosa i l'obra de Duccio. Evidentment aquesta fórmula correspon a una mentalitat més realista i potser en alguns casos, relacionada amb les peces teatrals sobre aquest tema (103).

El retaule del monestir de Sixena és l'única peça del nostre repertori que ofereix aquesta representació, però no en una escena isolada sinó integrada dins de l'Anunciació, on abans ja hem indicat que també s'hi insinua l'arribada de Joan. L'artista, malgrat la seva ingenuïtat, ha sabut marcar bé els tres temps diferents que s'ofereixen a l'escena. El primer correspon a l'Anunciació; Joan arraulit darrera l'àngel marca el segon; mentre que un tercer és insinuat per la figura de ods apòstols (el de davant és Pere) embolcallats per un núvol que apareixen volant en un angle superior de la casa. Així queda clar que Joan arriba el primer i tot sol. Segons la distinció de fórmules que hem fet aquest exemple l'haurem d'incloure a la primera.

És molt possible que al mural de Santa Maria de Terrassa, s'hi representi d'alguna forma aquesta escena. Després de

la primera, l'Anunciació, hi ha tot un ample espai que es troba en ínfimes condicions (algun tros avui ja no es conserva). Per les fotografies antigues i pels fragments que s'han col·locat en plafons als murs de la mateixa església, ens ha semblat desxifrar-hi tot un conjunt de figures masculines: la primera d'elles ve tot seguit de l'Anunciació, està de perfil mirant a la dreta i al seu davant i té una columna; després hi ha un grup de cinc homes que també miren a la dreta; encara hi endevinem dues figures més molt esberrades i finalment, tocant a la següent escena, (la nº2 que representa Joan predicant) hi ha un altre home dret orientat vers l'esquerra; al seu davant hi ha una columna i ell té un bàcul a la mà esquerra, mentre que amb la dreta sembla que abraça el personatge que li queda al davant. No acabem d'entendre ben bé com anava lligat tot això però és molt possible que fes referència a l'episodi que estem comentant. Que aquests personatges eren els deixebles de Crist no ho dubtem pas, puix veiem que tots duen aurèoles. El detall que un porti un bastó, ens ajuda a suposar que efectivament era algú que venia de lluny (també Tomàs en porta un a l'escena del lliurament del cíngol).

33.Prèdica de l'apòstol Joan.

Aquest mural de Terrassa ens brinda una escena que per a nosaltres, en principi, és única. Es tracta de la nº2, que d'acord amb el professor Post (104), la identifiquem com la prèdica de l'apòstol Joan. Malgrat que és un dels fragments més ben conservats de tot el mural, per ser un tema tan poc conegut ha fet que alguns investigadors, en descriure el conjunt, la silenciïn i d'altres l'hagin confosa (105).

Els apòcrifs no estan pas tots d'acord sobre on era i què feia l'apòstol Joan en el moment que el núvol se l'enportà al costat de la Verge. Tret del Ps.-Josep d'Arimatea que no diu res, el Ps.-Melitó i la Llegenda Àuria expliquen que era a Efes i estava predicant. El tesalonicenc també conta que estava predicant, però el situa a Sardes. El Ps.-Evangalista, en canvi, diu que estava a punt de començar els oficis i també el fa a Efes. El més curiós és l'apòcrif de la catedral de Vic que el planta a "Spanya", encara que no explica què hi estava fent.

Ja que aquesta escena se'ns presenta totalment independent creiem que val la pena d'analitzar-la.

1.PERSONATGES.- A més de l'apòstol hi ha deu persones, que conformen el seu auditori, i un àngel. Cap apòcrif no diu que fos un àngel l'encarregat del transport de Joan, sinó que es parla únicament d'un núvol; la seva aparició en aquesta pintura possiblement obeeix a un mitjà emprat per l'artista per fer l'escena més entenedora.

11.SITUACIÓ.- Joan apareix a primer terme, col·locat en una

trona; els oients seuen al seu davant, igual que si es trobessin en una església. Veiem el mig cos de l'àngel a l'extrem superior esquerra, enmig d'un núvol.

12.VESTIMENTA.- La vestimenta no aporta cap detall destacat. Tothom vesteix túniques i mantells.

13.ACTIVITAT.- L'apòstol està predicant totalment aliè a la mirada de l'àngel que sembla que l'estiqui vetllant.

14.ASPECTE FÍSIC.- Encara que a les altres escenes d'aquest conjunt els apòstols no es puguin identificar per llurs trets físics, en aquest cas Joan està prou ben caracteritzat i respon al tipus iconogràfic que se sol representar comunament: un home jove, amb cabellera rossa i sense barba.

15.EXPRESSIÓ.- ———

16.ATRIBUTS.- L'àngel i l'apòstol duen tots dos aurèola. L'altre element destacable és el núvol que per un costat s'obre per a deixar-nos veure la figura de l'àngel i per l'altre sembla que comenci a embolcallar Joan.

2.AMBIENT.- El fons és totalment neutre.

21.ELEMENTS.- L'únic element que ens pot situar és la torre des de la qual predica l'apòstol. La seva arquitectura és del mateix tipus que la del baldaquí de l'Anunciació i dels sistials de la Coronació; Ainaud la relaciona amb l'arquitectura que es fa a Barcelona a la primera meitat del segle XIV, de clara influència italiana (106).

Pel que veiem sembla que l'artista seguí les directrius de la Llegenda Àuria i els seus antecessors, el tesalonicenc i el Ps.-Melitó.

34. Trànsit.

Quan hem parla de l'estructura de la narració dels textos apòcrifs, hem assenyalat que el clímax s'esdevenia amb la Mort de Maria i l'assumpció de la seva ànima al cel. També hem dit que la representació d'aquest episodi fou la preferida de l'art bizantí que, a través dels seus marfils, la traspassa, des del segle X, a l'Europa occidental. A partir dels últims anys del segle XII, amb l'increment del culte marià, aquesta escena començà a gaudir d'una gran expansió i esdevingué imprescindible als timpans i retaules dedicats a l'exaltació de la figura de la Verge (timpans de les catedrals de Senlis, Mantes, Chartres, Amiens, Estrasbourg, León, Vitoria; mosaic de Pietre Cavallini a Santa Maria de Trastevere; frescos de Giotto a Santa Croce de Florència; Taula de la Maestà de Duccio; relleus del tabernacle d'Orsanmichele, a Florència, etc.).

Al nostre país, pel material que hem pogut recollir, queda clar que també era l'escena del Trànsit la que solia sintetitzar les representacions sobre els últims dies de la vida de la Verge. Així, al costat dels escassos exemples que hem pogut citar de l'Anunciació o de l'arribada dels apòstols i dels que veurem de l'Enterrament o de l'Assumpció, podem comptar dinou escenes de la Dormició, de manera que es pot afirmar que, a part de la Coronació, que, com veurem, té un valor iconogràfic més enllà del cicle de la Mort de Maria, el Trànsit és la fórmula emprada normalment per completar els episodis de la narració de la vida de Je-

sús i Maria.

1.PERSONATGES.- El nombre de personatges sol ser abundant i alhora molt variable. N'hi ha tres que es repeteixen en tots dinou casos; ens referim a la Verge, la seva ànima i Jesucrist, que ja els trobem a les representacions bizantines més antigues (107). En aquestes tampoc no hi manquen mai els apòstols i així, en una peça de les darreries del segle X, l'Evangelinari d'Otó III, ja se n'hi compten quinze o setze. En comptar els de les nostres peces hem cregut interessant fer la distribució següent:

a) Menys d'onze apòstols: peces nº7,9,22,23,28,29,32,37 i 49.

b) Onze apòstols: peces nº4,11,24,44 i 51.

c) Dotze apòstols: peces nº1,18,27,36,38 i 48.

El fet que en unes ocasions se'n representin onze i en altres dotze ho creiem significatiu de la presència o no de Tomàs. Fixem-nos que dels textos analitzats, n'hi ha tres, el Ps.-Josep d'Arimatea, la Llegenda Àuria i el Trespasament de Vic, que narren l'episodi del lliurament de la cinta, de manera que teòricament els apòstols que assisteixen al Trànsit haurien de ser onze. En realitat, però, això no és així puix el Ps.-Josep diu que n'arribaren tants que era impossible comptar-los i el Voràgine no precisa el número. Malgrat això creiem que a la plàstica la diferència d'onze o dotze té el seu valor, ja que als casos que la mateixa obra presenta l'Ascensió o la Pentecosta (com el retaule de Cornellà del Conflent, nº11) veiem que en aquestes escenes n'hi ha dotze.

Quan se'n compten menys d'onze és perquè l'espai no per-

met inquirir-n'hi més (claustre d'Elna, n°7; miniatures, n°22 i 23) o perquè hi ha altres personatges (retaules del Sant Sepulcre, n°28, i de Sixena, n°29).

També ens hem fixat en quins apòstols eren identificables. En totes les peces n'hi hem pogut distingir com a mínim un. El que reconeixem en més casos és Pere: n°1, 9, 11, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 32, 36, 37, 38, 44, 48, 49 i 51. El segueix Joan: n°4, 7, 11, 22, 24, 27, 28, 32, 36, 37, 38, 44, 48, 49 i 51. Pau ocupa el tercer lloc: n°4, 24, 28, 32, 36, 38, 48 i 51. Finalment en una sola ocasió hem identificat Jaume (n°51, retaule de l'arcàngel Gabriel), però creiem que no té cap significat especial. Als apòcrifs sempre són Pere i Joan els qui invariablement són anomenats. El primer, com a cap de tot el grup, sol ser el que parla en nom de tots i el segon, perquè és a qui Crist encomana la seva mare i per això arriba el primer. Pau se sol distingir més aviat a l'escena de l'arribada dels apòstols i a la de l'Enterrament, on demostra sempre un gran respecte vers els altres per ésser el darrer dels escollits.

Nou vegades (n°18, 24, 27, 28, 29, 32, 36, 44 i 48) hem vist que els àngels acompanyen Jesús, però mai no n'hem pogut identificar cap com a l'arcàngel Miquel (segons el Ps.-Melitó i Joan de Tesalònica). Al retaule de Palma de Mallorca (n°44) els àngels semblen ser querubins, puix són de petites dimensions i es disposen al voltant del cos de Jesucrist, de tal manera que ens fa pensar en la narració del Ps.-Evangelista on es diu que Crist aparegué assegut en un tron de querubins. Aquest idea, també la veiem emprada en un retaule de Lucca di Tommé, que es conserva a l'Acadèmia de Siena.

Finalment, en tres ocasions, s'hi distingeixen a més san-

tes (retaula de Palau de Cerdanya, nº32) i santes i patriarques (retaules del Sant Sepulcre, nº28, i de Sixena, nº29). Les tres santes del retaula de Palau és fàcil confondre-les amb àngels puix tenen el mateix rostre i duen la mateixa túnica que els àngels que se situen a l'esquerra de Crist, però aquest es distingeixen per llur aurèola crucífera. També podríem pensar que són les tres vetges de què ens parlen el Ps.-Melitó i Jean de Tesalònica (les que després amortal·len el cos difunt de la Verge) però llur situació ens demostra que no es tracta d'elles ja que no tindria sentit que estessin dretes al costat de Crist (pensem que són personatges de poca categoria) mentre els apòstols estan agenollats. Més aviat hem de tenir present la narració de Vòragine on es diu que Jesucrist baixà acompanyat d'àngels, màrtirs, patriarques, confessors i verges. És el mateix cas dels altres dos retaules que hem citat, en els patriarques es distingeixen per l'aurèola octogonal (precisament els historiadors sembla que inclouen aquests tres retaules dins d'un mateix cercle artístic).

Aquesta fórmula sembla que és força usada a l'art italià. En tenim exemples al mosaic de Santa Maria de Trastevere, de Pietro Cavallini, (del segle XIII) i a la taula de Duccio. En aquests exemples, però, els personatges no duen cap tipus d'aurèola.

11. SITUACIÓ.- La disposició general dels personatges és pràcticament sempre la mateixa: la Verge ajaguda al seu llit de mort marca una línia horitzontal que és tallada per una vertical formada per Jesucrist, dret en un costat del llit (l'oposat a l'espectador). Aquest esquema ja l'esmenta Vătăşianu

per a les primitives representacions bizantines (108).

L'única peça que ja se'n comença a deslliurar és la del retaule de l'arcàngel Gabriel de la catedral de Barcelona, on el llit de la Verge està col·locat lleugerament esbiaixat (recordem que aquesta obra és ja dels darrers anys del segle XIV i de la mà d'un bon artista, potser del mateix Borrassà)(109).

Així doncs, la situació del cos de Maria no canvia mai. En aquest detall es fa evident la força de la tradició plàstica damunt de les fonts apòcrifes, ja que la major part d'elles no indiquen la situació exacta de la Verge. Tampoc no varia el de la seva ànima, que sempre veiem a les mans de Jesucrist. Quant a aquest personatge, excepte al retaule de Beget, el veiem dret al costat del llit, inclinat vers la capçalera.

A Beget, Jesucrist, figurat només de bust, se situa a la part superior de l'escena, guardant així un estret paral·lelisme amb les escenes de l'Ascensió i la Pentecosta del mateix retaule. Aquesta fórmula, l'hem vista emprada al Trànsit del senyor Lucca di Tommé i és freqüent a l'escola valenciana del segle XV.

Pel que fa als apòstols podem distingir quatre fórmules diferents:

- a) La més corrent, pròpia de les peces més antigues o més rústiques, és la que ens mostra tots els apòstols drets darrera del llit. És així en onze obres: nº1,4,7,9,11, 18,22,27,36,37 i 38.
- b) Només en un cas, en el políptic de la Morgan (nº24), els veiem situats també al darrera, però agenollats.

c) A les peces de pintura més tardanes els artistes col·loquen dos, tres o quatre apòstols asseguts a primer terme, és a dir, entre el llit i l'espectador. És el cas dels retaules nº48,49 i 51.

d) Finalment els cinc retaules restants segueixen també aquesta fórmula de col·locar-ne algun d'assegut a primer terme, però els altres els figuren agenollats. Són els retaules nº23,28,29,32 i 44.

Aquestes dues darreres fórmules no les veiem usades ni a l'art francès ni a l'italià. En tot cas les podem relacionar amb l'escena que va pintar Giotto a Santa Croce de Florència, on hi ha un apòstol agenollat d'esquena a l'espectador que abraça el cos de Maria. Al timpà de la catedral d'Estrasbourg, hi ha una figura femenina (una de les verges ?) asseguda de perfil, també a primer terme, que sembla que està suplicant.

També hem cregut important fixar-nos en els llocs que ocupen els dos apòstols més destacats, Pere i Joan, puix el text del tesimalicenc ens en dona la situació (110). Hem considerat que els llocs d'honor, és a dir, més destacats, eren la capçalera, els peus i el costat de Crist, de manera que hem obtingut el resultat següent:

I. Situació de Pere. a) a la capçalera: peces nº1,22,27,28,29,32,37,38,48 i 51; b) als peus: peces nº36 i 44; c) al costat de Crist: peces nº4,9,11,23 i 49.

II. Situació de Joan. a) a la capçalera: peces nº4,7,11,24,27,36,44 i 49; b) als peus: peces nº28; c) al costat de Crist: peces nº22,27,38,48 i 51. Al retaule de Palau de Cerdanya sembla que Joan és un dels apòstols que seuen

a primer terme.

Segons això la fórmula del tesalonicenc (Pere al capçal del llit i Joan als peus), només la veiem emprada una sola vegada (el retaule del monestir del Sant Sepulcre, nº28), i en canvi, Joan, el veiem també força sovint ocupant el lloc de la capçalera.

Els àngels sempre romanen al costat de Jesucrist, tant si estan volant com si resten drets. Quant a les santes i patriarques ja hem dit que el fet d'aparèixer al costat de Jesucrist eren els motius pels quals els identificàvem com a tals.

12. VESTIMENTA.- El cos de Maria sempre el veiem vestit amb túnica i mantell. A les peces, on es representa alguna escena de les anteriors (per exemple al retaule de Sixena o el de la catedral de Barcelona) no s'hi comprova pas cap canvi d'indumentària, en el sentit que diuen alguns apòcrifs (el Ps.-Melitè, el Ps.-Josep d'Arimatea i el Trespasament de Vic) que quan Maria conegué que havia de morir es posà els seus millors vestits.

La túnica, de vegades té un caire monàstic (miniatura del missal de Sant Cugat, nº4) i d'altres és més aviat un vestit contemporani (nº11, 28, 29 i 32). El mantell normalment li cobreix fins i tot el cap, encara que de vegades hi duu un vel i d'altres un toca (nº4, 9 i 24)(111).

Quant a l'ànima notem que les tres peces que nosaltres hem qualificat de més antigues (el mural de Santa Maria del

Bruc, nº1; la miniatura del missal de Sant Cugat, nº4 i el claustre d'Elna, nº7) continua encara la tradició romànica de figurar-la nua. En canvi, a tota la resta va vesti-

da amb túnica, i en un cas (al retaule de Gerb, nº38) fins i tot duu un mantell, potser per millor remarcar la seva semblança amb el cos. Contrasta això amb l'opinió de diferents tractadistes (112) que afirmen que en aquesta escena l'ànima és figurada com un infant amb bolquers. Això possiblement és vàlid per a les obres estrictament bizantines (en tenim exemples a l'anomenat marfil de Darmstadt, del segle XI, en una miniatura del suposat mestre Bertold, de l'escola de Salzburg, del segle X o XI, al mosaic de la Martorana de Palerm, del segle XII, i en peces tardanes com la pintura del monestir de Kutlumuş, al Mont Athos, de l'any 1540) però les que ja són més pròpies de l'art occidental la solen representar vestida amb túnica (així ho veiem als timpans d'Estretrasbourg, Chartres, León, Toro, al mural de Giotto, a la taula de Duccio, etc.); Senlis, potser per la seva data tan primerenca (any 1170), n'és una excepció.

Dins d'aquest mateix tipus d'ànima vestida amb túnica hem de destacar la variant que presenta els baixos del vestit acabats en forma afusada, que segons Duran i Sanpere "és admesa correntment a l'art de tota la centúria catorzena i bona part de la següent" (113). Nosaltres, però, de les setze representacions on l'ànima va vestida, només dues, el retaule del Sant Sepulcre de Saragossa, nº28, i el retaule atribuït al Mestre de Cubells, nº49, es cenyessen a aquesta fórmula, que, en canvi, sí que l'hem vista força usada als Trànsits del segle XV.

Els àngels patriarques i sants van vestits amb les indumentàries "sagrades" pròpies de l'època.

13. ACTIVITAT.- Quan al seu tractat d'iconografia Reau afir-

ma, bo i oposant-se a la fórmula bizantina, representa la Verge del Trànsit en actitud d'agonitzant i no ja de difunta (114), suposem que ho fa pensant en les mostres dels segles XV i XVI, puix que a les de data anterior no veiem pas que sigui així. Les nostres peces no s'aparten pas de la iconografia contemporània d'Itàlia i de França, de manera que en tots els casos el cos de la Verge es presenta difunt.

Jesucrist fa sempre el paper de psicopompa. Abans ja hem indicat que, segons Vătăşianu (vid. nota 107), la representació del Trànsit de l'església de Sion, a Jerusalem, ometia la figura de Crist que era substituïda per la de l'arcàngel Miquel. Sembla que aquest és l'únic cas conegut, ja que tots els altres mostren sempre Jesucrist amb l'ànima a les mans o lliurant-la als àngels. Per altra part tots els apòcrifs narren que Jesucrist en persona va baixar a recollir l'ànima de la seva mare; l'únic que no diu clarament que fos ell mateix qui l'agafés és el Trespàsament de Vic, però n'explica la baixada. En realitat aquesta fórmula serveix per a diferenciar la Mort de Maria de la de qualsevol altre sant (115).

A més, gairebé la meitat de les peces que hem catalogat figuren Jesucrist amb l'ànima asseguda al seu braç esquerre, mentre que amb la mà dreta beneeix (nº4,9,11,22,23,27,44,48 i 51).

El paper dels apòstols sol ésser força passiu. A l'apartat d'atributs ja detallarem quins són els elements litúrgics que tenen a les mans. Ens avancem a dir que generalment són Pere, Joan i, de vegades, Pau els qui exerceixen alguna activitat. Mai no hem vist que cap d'ells faci l'acció de

prendre el cos de la difunta, tal com veiem amb tanta freqüència a l'art francès (tímpans de Chartres, Estrasbourg), a l'art navarrès, per influència d'aquest (tímpans de Santa Maria de los Reyes de La Guardia i de la catedral vella de Vitoria) i fins i tot a l'art italià (vitral·l circular de la catedral de Siena, de la mà de Duccio).

Hem vist els àngels en tres actituds diferents:

a) Passius: nº27,44 i 48.

b) S'acosten a Jesucrist per rebre l'ànima de les seves mans: nº24,28,29,32 i 36. És la fórmula més representativa de les narracions apòcrifes i molt usada a l'art bizantí.

c) Al retaule de Beget (nº18) sostenen ciris, detall que veiem usat més sovintment a les escenes de l'Assumpció i Coronació.

En els tres casos en què apareixen altres personatges celestials sempre estan en actitud passiva, malgrat que Vo-ràgine els encomani l'assumpció de l'ànima al cel.

14.ASPECTE FÍSIC.- La figura de Crist respon invariablement a l'anomenat "tipus siríac", usat de forma general a l'època.

Maria sol tenir la mateixa aparença que en qualsevol altra escena de la seva vida. Segons Saralegui, això és degut al fet que no va pas sofrir els maltractes de l'edat que comporta el pecar original(116). Només en tres ocasions, i més que res, a causa de la indumentària, té l'aparença d'una dona vella (nº9,11 i 38).

Quant a la seva ànima distingim tres tipus diferents, que tenen de comú el ser un figura humana de reduïdes dimensions:

a)Figura asexualada, és a dir, un infant amb els cabells

curts. Correspon a dues de les tres representacions en què apareix nua (el claustre d'Elna, nº7, la miniatura del missal de Sant Cugat, nº4). La tercera, en canvi, (nº11), a causa de la llarga cabellera que duu, la incloem a l'apartat següent.

b) Figura femenina infantil. És la forma més corrent, nº1, 9, 11, 18, 22, 23, 24, 27, 32, 36, 37, 38, 44, 49 i 51.

c) En alguns retaules fets per la mà d'un bon pintor o d'època tardana és una figura femenina amb les característiques sexuals insinuades. Ho veiem als retaules del Sant Sepulcre de Saragossa, nº28, de Sixena, nº29, i de Villafermosa, nº48.

Malgrat que aquesta manera de figurar l'ànima és la corrent a l'art de l'època val la pena retenir el detall que dóna el llibre de Joan de Tesalònica: els apòstols en veure l'ànima de Maria s'adonaren que estava integrada per tots els membres de l'home, tret de la diferència sexual.

Els tipus dels apòstols obeeixen també a les característiques iconogràfiques medievals, de manera que la major part duen llargues cabelleres i barbes. Pere, Joan i Pau els distingim sempre per llurs pentinats característics: Joan és el més jove i va sense barba; Pere duu una espessa i arrissada barba i cabellera, amb una marcada tonsura i Pau mostra la seva típica calba frontal.

Gairebé sempre els àngels solen ser uns vaillets de nou o deu anys. Als retaules nº27 i 28 són ja més adults, responen més al tipus d'arcàngel.

15. EXPRESSIÓ.- Les expressions de cada un dels diferents grups de personatges solen repetir-se a totes les peces.

La Verge sempre aparenta dormir un son tranquil i reposat. L'ànima té el posat humil i temerós propi de la de qualsevol altre difunt.

Els apòstols solen donar mostres de tristesa i dolor. Altres vegades romanen amb un posat devot, o bé, admirats, contemplen l'animeta. Mai no els veiem adormits o esglaiats, tal com diu el text del Ps.—Josep d'Arimatea o del Trespasament de Vic.

16. ATRIBUTS.— La llista d'atributs és llarga i variada. Començarem per les aurèoles que és l'element més general puix que normalment en duen tots els personatges de l'escena, menys quan l'artista no sap resoldre els problemes d'espai o visualitat, especialment a les obres escultòriques. Són sempre circulars, menys en el cas dels patriarques que, com ja hem dit, són octogonals. La de Jesucrist es destaca per ser crucífera.

En tres retaules (nº28, 32 i 48) els àngels suen la diadema característica.

La palma és un altre element força freqüent (la trobem a onze casos). Al claustre d'Elna (nº7), al retaule provinent de Saragossa (nº28) i al retaule atribuït al Mestre de Cubells (nº49), és Joan qui l'aguanta. En els altres casos Maria la té col·locada enmig de les mans (nº27, 29, 32, 36, 37, 38, 48 i 51). Cal destacar que en tres d'aquests casos és un element que és repeteix per tal de recordar-nos altres escenes del cicle (són els nº36, 37 i 38 que ja hem esmentat quan parlàvem de l'escena de l'Anunciació i l'arribada de Joan). El fet que sigui l'apòstol o Maria qui dugui la palma no sabem si pot tenir relació amb l'escena de l'Enterra-

ment, que segons uns apòcrifs (el Ps.-Melitó i la Llegenda Àuria) la duia Joan i segons d'altres (Joan de Tesalònica) la col·locaren damunt del fèretre.

Sevint trobem l'ànima coronada (nº9,23,24,28,29,32,48 i 49). És un motiu purament simbòlic, ja que no hem pas trobat cap text que en digui res. Possiblement fa referència a la gloriificació que rebrà al cel. Fins i tot en dues ocasions, al retaule de Cornellà del Conflent (nº11) i al mural de Santa Maria del Bruc (nº1), és el cos de Maria el que està coronat. Tot això no suposa pas però, que aquesta escena amb l'ànima o el cos coronat estalviï de representar la Coronació sinó que a les mateixes situacions en què veiem la corona damunt del cap de la Verge difunta es representa tot seguit aquesta darrera escena del cicle (al timpà de Senlis, a l'escena de la Mort i Sepultura de Maria, els àngels col·loquen una corona a l'ànima tot i que al damunt es representa la gran Coronació).

Un detall pràcticament indispensable de l'art bizantí i força habitual a l'occidental, el veiem usat en una sola ocasió (retaule de Sixena, nº29). Es tracta del vel litúrgic amb què Jesucrist o els àngels (en el nostre cas els àngels) es cobreixen les mans per prendre l'ànima. El mateix apòcrif de Joan de Tesalònica hi fa referència. Potser per ésser un element poc conegut a la litúrgia occidental, els artistes en desconeixien el significat i per això no el representaven (117). A la miniatura del missal de Sant Cugat (nº4), Jesucrist no s'esté l'ànima directament amb les mans sinó que li fa falda amb el mantell, sistema que també empra Ducio al Trànsit de la taula de la Maestà.

Quant a núvols, l'element que sempre ens suggereix l'espiritualitat dels personatges als quals envolta, en trobem en dues ocasions: al retaule de Sixena (nº29), on envolten els àngels psicopompes, i al retaule de Beget (nº18), on embolcallen la figura de Crist que ascendeix amb l'ànima a les mans.

Els atributs personals dels apòstols, els veiem en molt poques ocasions. Pere duu les claus al retaule de Castelló de Farfanya (nº37) i la miniatura del missal del Seminari de Girona (nº22), i sense cap motiu especial (?)Jaume porta el barret de pelegrí al retaule de la catedral de Barcelona (nº51).

Passem ara al capítol dels objectes litúrgics. Podem enumerar-ne els següents:

- a) Encenser, que al nº28 el fa anar Pere i al nº44 un apòstol no identificat. És un element que ja veiem usat en peces tan antigues i de caire bizantí com és l'Evangeliari d'Otó III, del segle X o principi del XI, malgrat que Reau sembla que ho consideri propi de l'art occidental (118).
- b) Naveta. La sosté un apòstol al retaule de fusta de la catedral de Palma de Mallorca (nº44).
- c) Salpasser. És Pere qui el fa anar en tres ocasions (nº24, 28 i 44). Al nº44 el mateix apòstol també porta un calderó.
- d) Com ja hem mencionat abans, al retaule de Beget (nº18) els àngels duen ciris.
- e) Finalment cal notar l'objecte més abundant, els llibres, que porten qualsevol dels apòstols. Algunes vegades

estan oberts i llavors l'apòstol que el sosté figura que el llegeix.

En una ocasió Jesucrist està envoltat d'un halo; és al retaule de Palma de Mallorca. No sabem fins a quin punt ve a ser un substitut de la clàssica aurèola o fa referència a les narracions apòcrifes (Ps.-Melitó i Ps.-Josep d'Arimatea) que diuen que la cort celestial va baixar envoltada d'una gran resplendor.

Ens resta dir que al mural de Santa Maria del Bruc ens ha semblat veure que un apòstol (el primer de la nostra esquerra, començant pel centre) tenia una ploma a la mà amb la qual escrivia en el llibre obert del seu company del davant. El mal estat de conservació d'aquesta obra no ens permet donar-ho com a segur.

2.AMBIENT.- En general l'ambientació és molt minsa. Només en cinc ocasions (nº24,27,29,32 i 48) s'ha figurat la cambra de la Verge, el lloc on els apòcrifs solen presentar l'acció. Configuren l'estança un sostre cassetonat i uns murs de fons. El mosaïc només s'ha acolorit al retaule de Sixena i al de Villafermosa. Aquest conjunt respon, més o menys, als interiors de les obres italianes de l'època, d'un Duccio, d'un Simone Martini, etc.

A les catorze escenes restants el fons és totalment neutre, seguint així la tradició de l'art plenament romànic.

21.ELEMENTS.- Seguint els models bizantins no falta a cap de les escenes, el llit on jau el cos de Maria. És sempre molt senzill, sense els baldaquins que sovint es representen en altres escenes, fins i tot del mateix cicle (recordem el retaule de l'arcàngel Gabriel de l'escena de l'Anunciació

de la Mort). Sempre està cobert per un llençol o una vànova i a la capçalera sol haver-hi un coixí.

Als retaules nº24,29,32 i 48, davant del llit s'ha col·locat uns canalobres que donen un aire més contemporani a l'escena i que, segons Saralegui, aquí són innecessaris "pues no se trata de un pecador moribundo al que se le pone para repeler el diablo"(119).

A més, al retaule nº24 (el políptic de la Morgan)entre els dos canalobres hi ha una arqueta on es crema encens (?), detall que ens fa pensar en allò que diu Duhr sobre el significat de l'encenser: "le parfum ineffable qui envahit la chambre de Marie, évoqué par un encensoir agité par saint Pierre"(120).

3.CONDICIÓN SOCIAL.- No creiem necessari fer cap comentari referent a la condició social dels personatges, que a causa de la seva santedat, sempre que l'artista ha sabut, representen figures delicades (especialment la Verge, Jesucrist i l'animeta) i rostres humils.

4.INSCRIPCIONS.- De les inscripcions que s'han conservat i que hem pogut llegir podem fer la classificació següent:

a) Al retaule de Sixena, el llibre de l'apòstol assegut a la nostra dreta deixa llegir una súplica escrita en català: "Benigne consolador a tu fas pregueries per aquells qui estan en pecat".

b) En quatre retaule més hem pogut endevinar, i en algun cas llegir, versets dels Salms del llibre de les Exèquies. Això respon al costum medieval de barrejar els fets bíblics amb la litúrgia cristiana contemporània.

Al retaule nº32 podem llegir fàcilment el Magnificat

("Magnificat anima mea Dominum. Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo") al llibre de l'apòstol de la nostra esquerra i el Salm 50 al de la dreta ("Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam. Et secundum multitudinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam"). Aquest mateix Salm sembla que és als llibres dels retaules nº48 i 51, on és molt difícil de llegir. Al retaule del Sant Sepulcre, el llibre del primer apòstol, començant per la nostra dreta, i el del tercer, permeten llegir els Salms 129 ("De profundis clamavi ad te Domine; Domine exaudi vocem meam. Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae"). El llibre de l'apòstol del mig dona un altre Salm que no hem pogut acabar de desxifrar ("Domine, exaudi orationem meam, auribus percipere ...?").

c) Finalment, al retaule nº49, entre tots tres llibres es poden llegir els tres primers versets del Salm 113 que és el que cantaven els apòstols mentre duïen a enterrar el cos de Maria, segons diu el mateix Voràgine: "In exitu Israel de Aegypto, domus Jacop de populo barbaro. Facta est Iudaea, sanctificatio eius, Israel potestas eius. Mare vidit et fugit: Iordanis conversus est retrorsum"(121).

5.COLOR.- Referent al color, en podem dir ben poca cosa. En general destaquen els tons àulics (or i vermell) i també el blau, ja que el mantell de Maria sempre sol ser-ho.

El detall de l'apòcrif de Joan de Tesalònica sobre els vels brillants amb què els àngels prengueren l'ànima aquí es tradueix amb la representació d'un vel de color blanc.

Solen destacar-se els personatges celestials per llurs vestidures de teles daurades que contrasten amb les túniques i mantells dels apòstols, que sempre són de tons més apagats.

35. Post-Trànsit.

Al mural de Santa Maria de Terrassa, després de l'escena de la predicació de Joan, es trenca el fil de la narració i es representa la de l'Assumpció amb el lliurament del cín-gol. Pel fet que aquesta escena és la que explicita la glo-rificació de Maria i està estretament relacionada amb la de la Coronació, l'artista l'ha volguda col·locar a l'extrem central de l'absis. El problema rau, però, en desxifrar el contingut de les escenes que ocupaven la resta del mur, és a dir, de tota la meitat dreta. Si a la meitat esquerra n'hi hem comptat quatre o cinc (les dues segures i tot el fragment que queda entremig) hem de suposar que aquest cos-tat hi devien haver més o menys les mateixes, però actual-ment només se'n conserva una, i les fotografies antigues tampoc no deixen veure res més.

Aquesta escena que es conserva és una mica desorientado-ra i normalment els historiadors la qualifiquen de la "Mort de la Verge" (122). Nosaltres creiem que realment represen-ta la Mort de Maria, puix és evident que el seu cos és di-funt, però no és la típica escena del Trànsit (el moment en què Crist baixa a recollir l'ànima) sinó la immediatament posterior, és a dir, quan la cort celestial ja ha desapare-gut i els apòstols resten sols amb el cos. Naturalment des del punt de vista iconogràfic la diferència és important i més si tenim en compte que possiblement les escenes següents devien representar diversos moments de l'Enterrament, de ma-nera que, en contra del que veiem normalment, aquí l'escena

primordial era l'Assumpció. És sorprenent que una de les obres més primerenques del nostre catàleg i la que ofereix més escenes del cicle, puix que tot el mural li és dedicat, no hagi representat l'escena del Trànsit pròpiament dit, que es pot considerar com la més típica.

Potser això ho hem de relacionar amb la iconografia que desenrotllen els timpans francesos que, si bé en molts casos representen el tradicional Trànsit (Mantes, Chartres, Sant Nicolas d'Amiens, Estrasbourg i la mateixa catedral d'Amiens), en altres el substitueixen per l'escena doble de la Mort i Sepultura (Senlis i per influència, la catedral de León), la de la Sepultura sola (Dijon), o bé la de la Resurrecció (París, Poitiers, Longpont). Els italians, en canvi, sembla que romanen més fidels al Trànsit (Duccio, Giotto, Orcagna), però un políptic de Pietro Nelli, datat el 1375, resumeix les històries del cicle en una sola escena, on es representa la Resurrecció, l'Assumpció i el lliurament del cingol.

Farem una breu anàlisi d'aquesta escena tan poc freqüent per tal de deixar-ne clar el contingut.

1. PERSONATGES.- La Verge està voltada de dotze apòstols, dels quals només es pot distingir Joan. Cal remarcar que el personatge que aparenta estar al capçal no pertany a aquesta escena, encara que a causa del mal estat del color, a la part inferior es confonguin.

11. SITUACIÓ.- Maria està estirada al llit igual que hem vist a totes les representacions del Trànsit. Els apòstols, uns drets i altres agenollats, l'envolten. Dos d'ells (el de l'esquerra és Joan) disposats de tres quarts a primer terme,

ens recorden lleugerament l'escena de la Dormició que Giotto va pintar a Santa Croce de Florència, on es veu un apòstol agenollat davant de Crist (entre aquest i el llit) que abraça el cos de Maria i un altre col·locat al costat contrari (a primer terme) que fa el mateix. Una posició semblant adopten també dos apòstols de la taula de l'Acadèmia de Belles Arts de Siena, de Spinello Aretino.

12. VESTIMENTA.- Indumentària "sagrada" molt esquemàtica.

13. ACTIVITAT.- Els deu apòstols del fons i evidentment la Verge, estan en actitud passiva. El que no acabem de veure clar és què fan Joan i el seu company. Els apòcrifs ens donen algunes solucions però no podem optar per una en concret. Així el Ps.-Melitè, Joan de Tesalònica i la Llegenda Àuria diuen que les tres verges que hi havia a la casa i els apòstols abillaren el cos de Maria per dipositar-le al fèretre. En principi a Terrassa les tres verges estan absents i només Joan i l'altre apòstol es cuidarien de traslladar la difunta al fèretre. El Trespasament de Vic no anomena per res les verges, però tampoc no resol el problema dels dos apòstols. El Ps.-Evangalista, en canvi, explica que un cop l'ànima de Maria hagué sortit del cos i s'envolà, quatre apòstols, Pere, Joan, Pau i Tomàs, s'abraçaren als peus de la difunta per ésser santificats. Malgrat que aquí només en veiem dos pensem que aquesta versió és la que sembla respondre millor a la nostra pintura i potser també a l'exemple de Giotto abans citat.

14. ASPECTE FÍSIC.- Ni la Verge ni els apòstols no presenten cap particularitat. Joan, el reconeixem pels seus cabells rossos.

15.EXPRESSIÓ.- La poca habilitat del pintor ha figurat uns rostres molt inexpressius.

16.ATRIBUTS.- A part de les aurèoles circulars que llueixen tots els personatges, no hi ha cap atribut.

2.AMBIENT. - El fons és totalment neutre.

21.ELEMENTS.- Igual que a les escenes del Trànsit, no hi falta pas el llit de Maria, que sembla que està cobert per un llençol.

Al davant del llit, però ben bé a la franja inferior del mural (a continuació de la figura de Tomàs prenent el cín-gol), hi ha una arquitectura que ens crida l'atenció. Es tracta d'una mena d'arqueta sostinguda per tres parells (?) de columnes amb llurs bases i capitells. Ja que les altres arquitectures del mural tenen valor simbòlic (el baldaquí de l'Anunciació i els sistials de la Coronació) hem pensat en la possibilitat que representés l'Arca de l'Aliança, que com que era de fusta incorruptible servia de comparança amb el cos immortal de Maria (123). Una obra tan coneguda com és el timpà de Notre Dame de París la té figurada al primer relleu, on és costudiada per tres profetes i tres reis, i si mirem les representacions de l'art bizantí veurem com també hi és present (vori de Darmstadt, Evangeliari d'Otó III).

3.CONDICIÓ SOCIAL.- ———

4.INScripcIONS.- ———

5. COLOR.- ———.

36. Enterrament.

Les tres obres amb l'escena de l'Enterament (nº2,46 i 52) del cos de Maria inclouen l'episodi de l'atac dels jueus, seguint així el que expliquen els textos apòcrifs.

L'art bizantí ja en dóna alguns exemples però sempre associats a l'escena del Trànsit i d'època força tardana (del segle XIV és el mural de l'església de Sant Nicolau de Curtea d'Argers, a Rumania, i del segle XVI la pintura del monestir de Kutlumus, al Mont Athos de Grècia).

Es molt possible que al mural de Terrassa, l'escena que segueix a aquesta del Post-Trànsit que acabem d'analitzar fes també referència a aquest tema, però el mínim fragment que en resta no permet pas dir-ne res. Basem la suposició en un cap de guerrer amb casc que sembla destacar-se darrera de la figura que veiem gairebé sencera, però que no podem endevinar què és el que està fent.

1.PERSONATGES.- En contra del que diu Reau (124) el cos de Maria sempre és visible. L'acompanyen els apòstols, que al mural de Sant Jaume de Frontanyà són onze i a les dues taules, dotze. En aquestes s'hi identifica clarament Joan i Pere i fins i tot a la nº52, Pau; en canvi a Fronatanyà, suposem que un dels onze és Joan simplement perquè porta la palma.

Quant als atacants varia el nombre i la identitat en tots tres casos. Al mural de Frontanyà, n'hi veiem dos, que, com ja explicarem a l'apartat de la vestimenta, podem qualificar clarament de jueus. També són dos a la taula nº46, on

la seva raça ja no queda tan explícita. La taula nº52 n'augmenta el número a set i aparenten ser uns soldats.

Els apòcrifs tampoc no és que estiguin gaire d'acord a manifestar qui eren els atacants; és a dir, tots parlen de jueus, però mentre el Ps.-Melitó, el Joan de Tesalònica i la Llegenda Àuria fan protagonitzar l'acció a un príncep dels sacerdots, que es destaca entre la massa, el Ps.-Evangelista ho atribueix a un tal Jefonias. El Ps.-Josep d'Arimatea només parla d'un jueu anomenat Rubèn i la narració de Vic d'un conjunt de jueus d'on no se'n destaca cap.

En realitat les interpretacions artístiques, tant bizantines com occidentals, són també força variades. Els dos exemples orientals que abans hem citat mostren un sol personatge vestit de paisà. Els italians augmenten el nombre i els caracteritzen més o menys de jueus. A Notre Dame de París, n'hi trobem dos, i a la Puerta Preciosa de Pamplona, quatre, dels quals tres són guerrers.

Tot això sembla demostrar que no hi havia una fórmula establerta, potser perquè l'escena no es representava gaire sovint.

Quasi tots els apòcrifs ens parlen dels àngels que castigaren l'osadia del profanador, però a les nostres peces només se'n veuen a la nº46.

11.SITUACIÓ.- Els apòstols es disposen al voltant del baiard on va col·locat el cos de Maria; al mural i a la taula nº52, aparenten anar caminant, però a l'altre estan parats. La situació dels apòstols identificats a la taula nº52, respon més o menys a la que els donen el Ps.-Melitó i la Llegenda Àuria: Joan camina tot davant portant la palma, Pere sosté

el fèretre per la capçalera i Pau pels peus. A la n°46, Pere també està col·locat al capçal però Joan és a un lateral.

Els atacants també ocupen llocs diferents. A Frontanyà estan enganxats a un costat de la llitera, igual que als relleus de Notre Dame de París. A la taula atribuïda al Mestre Rusiñel n'hi ha un a la capçalera i un altre als peus. La peça n°52 els fa venir del fons, arrenclarats.

Els àngels de la taula n°46 volen per damunt del seguici, seguint així les directrius dels textos apòcrifs.

12. VESTIMENTA.- En aquestes escenes la indumentària ofereix alguns detalls interessants. En primer lloc veiem que la Verge, al mural de Frontanyà i a la taula n°52, duu una toca, una peça pròpia de dona vella o dels episodis de dolor.

Els apòstols, com a totes les altres escenes, vesteixen túnica i mantell. Cal remarcar que a la taula n°52 el mantell els cobreix el front, donant-los l'aspecte dels típics ploradors dels sepulcres gòtics.

La indumentària dels atacants és diferent e totes tres peces. A la més antiga duen una túnica i un gavany amb una llarga caperutxa que sembla que era un distintiu dels jueus, que eren obligats a portar-la a la Catalunya medieval. Així doncs, als profanadors se'ls identificava amb els hebreus que convivia al país.

A la taula n°46 van vestits amb gipó i calces i un casquet al cap, prenent així un cert aspecte de militar medieval.

La darrera taula els presenta com uns guerrers abillats amb l'arnès medieval: capmall i capell de ferro al damunt i també bacinets; un altre duu cervellera.

13.ACTIVITAT.- Com ja hem dit els apòstols es cuiden de transportar el cos de la Verge. Les tres representacions ben segur que corresponen a tres moments diferents: a la de Frontanyà els apòstols no estan parats, sinó que van caminant i els jueus resten amb les mans enganxades al fèretre, de manera que no respondria al moment concret del càstig (el Ps.-Melitó i el Ps.-Josep d'Arimatea són els qui expliciten millor que el jueu va haver de seguir la marxa amb les mans enganxades). Post, en comentar el retaule del Castillo de Frómista que representa l'escena de forma semblant, s'estranya de la presència de dos jueus en lloc d'un i reconeix que no s'hi pot donar la interpretació que proposa Miss King per als relleus de París (els dos jueus són el mateix personatge, primer en el moment de profanar el fèretre i després castigat)(125). Si mirem les representacions italianes tampoc no veurem un sol jueu: Duccio en presenta quatre, dels quals un està enganxat al baiard i el altres van seguint suplicant als apòstols. Taddeo di Bartolo, a l'Enterrament de Palazzo Publico de Siena, fa sortir un nombrós grup d'atacants dels quals, almenys tres estan amb les mans enlaire com si les tinguessin enrampades. Això fa suposar que els artistes occidentals no seguien els textos apòcrifs al peu de la lletra sinó que els interpretaven com els semblava convenient.

Les altres dues taules del nostra catàleg encara s'allunyen més d'aquesta narració. La nº46 presenta un hebreu(?) que intenta profanar el fèretre agafant-lo amb la mà esquerra mentre que amb la dreta branda una espasa. Els apòstols han aturat la marxa i Pere discuteix amb el jueu que té al seu costat. Els dos àngels que volen pel damunt, fan anar llurs

encensers. Aquesta situació ens recorda, més o menys, la narració del Ps.-Evangelista (126).

La darrera de les taules ja no té res a veure amb el fet còcret de la profanació. Més aviat la podem relacionar amb el primer moment de la narració del Tesalonicenc, on es diu que el poble armat es dirigeix cap al seguici (127).

14.ASPECTE FÍSIC.- El detall de les tres peces que crida més l'atenció és les reduïdes dimensions dels dos jueus del mural de Sant Jaume de Frontanyà. Malgrat que aquest detall es justifiqui per l'estil rústic i primitiu de la pintura, el tornem a veure en els ja esmentats relleus de Notre Dame de París.

A la taula nº52, el rostre de Maria és el propi d'una dona vella, tret que s'accentua per la còfia i el mantell que li cobreix el front.

15.EXPRESSIÓ.- Els apòstols semblen totalment aliens a l'acció dels jueus, tant al mural de Frontanyà com a la taula nº52. En canvi, a la taula atribuïda al Mestre Rusiñol, es miren els uns als altres com si discutissin què han de fer davant l'atac dels jueus. D'aquests, el que està a la capçalera, amb el rostre burleta es mira l'apòstol Pere, mentre l'altre molt furiós envesteix el fèretre.

16. ATRIBUTS.- Naturalment a les tres peces tots els personatges duen aurèoles, llevat dels jueus.

A la taula nº46, hi trobem a faltar la palma que l'àngel lliurà a Maria precisament perquè fos duta durant l'Enterrament, talment com un talismà que havia d'allunyar els mals esperits. Per aquest detall podríem dir que la pintura va a remolc del relat del Ps.-Evangelista. A les altres dues

veiem que és Joan l'encarregat de portar aquest atribut.

Cal citar els encensers dels àngels (peça nº46) i les armes dels atacants: una espasa (peça nº46) i diverses llances (peça nº52).

2.AMBIENT.- Fora del cas de Frontanyà, on el fons és neutre, l'acció té lloc en un exterior.

La taula del Mestre Rusiñol figura una vall amb muntanyes i arbres i un terra poblat de mates. Per contra, l'altra mostra un paisatge més rocós, al fons del qual es divisa la terra d'una muralla, d'on se suposa que procedeixen els soldats. Aquestes ambientacions són pròpies de la pintura italiana (per exemple Duccio i Taddeo di Bartolo) i fan referència al lloc on fou enterrat el cos de Maria, la vall de Josafat, als afores de Jerusalem (128).

21.ELEMENTS.- En aquest apartat hem de citar el fèretre on va col·locat el cos de la difunta. Ja hem notat abans que aquí no es tracta de cap caixa tapada, del tipus que es veu als relleus de Notre Dame de París, al timpà d'Estrasbourg o a la taula del Castillo de Frémista, sinó que és un simple baiard. Potser aquest sistema té alguna relació amb les representacions litúrgiques que es celebraven a l'església. Mn. Gudiol diu que és segur que ja al segle XIV, el dia de l'Assumpció es feia una processó a la qual, per influència del teatre, hi anaven dotze preveres (129). Segurament que s'hi duia la imatge jacent de Maria, o bé en un baiard, tal com veiem encara avui al Misteri d'Elx, o bé en un dels anomenats "Llit de la Verge", tan propis de les esglésies catalanes, dels quals no se'n coneix exactament la data d'origen.

3.CONDICIÓ SOCIAL.- Com ja es pot deduir per tot el que hem anat dient, la personalitat dels jueus resta anònima; per les vestimentes no responen pas als tipus de personatges importants que ens presenten els apòcrifs.

4. INSCRIPCIONS.- ----

5. COLOR.- ----.

38. Assumpció.

Els timpans de les catedrals franceses del segle XIII sembla que prefereixen el tema de la Resurrecció (la Verge s'incorpora de la tomba amb l'ajuda dels àngels), al de l'Assumpció (la Verge, dreta o asseguda, s'eleva pels aires). Els exemples són molt abundants: Senlis (escena de la llinda, a la dreta), Mantes (escena de la llinda, tercera a la dreta), Chartres (escena de la llinda, a la dreta), París (l'escena ocupa tot el segon registre de la llinda), Poitiers (timpà del portal esquerra), Longpont (escena de la llinda a la dreta), etc.

A Itàlia aquest tema és molt menys sovintejat, però malgrat que tardà, en tenim un exemple en una taula de la Pinacoteca del Vaticà, de Taddeo di Bartolo, on no manca l'episodi del lliurament del cingol a Tomàs, més propi de l'escena de l'Assumpció.

Nosaltres, aquesta escena, no l'hem trobada ni una sola vegada, de manera que de seguida hem de parlar de l'Assumpció.

Abans de començar però, potser val la pena aturar-nos a desxifrar les escenes nº12 i 2 dels retaules de Castelló de Farfanya i Gerb, respectivament. Si amb una línia horitzontal partim pel mig ambdues representacions ens quedem a la part superior amb la Coronació i a la inferior amb els apòstols, disposats pel moment de l'Assumpció. El que volem remarcar ara és que als peus dels apòstols, a primer pla, s'hi ha col·locat un sepulcre (malgrat que al retaule de

Castelló no es veu massa bé, per analogia amb la resta d'elements del de Gerb creiem que també ho és) que ens dona la idea de la Resurrecció. Les mirades dirigides enlaire dels apòstols ens indiquen clarament que el que ells estan contemplant és l'Assumpció, que l'artista ha transformat en Coronació per resumir la història. El sepulcre ~~huit~~ és l'element d'enllaç dels dos moments, Resurrecció i Assumpció, i permet entendre que Maria pujà al cel amb cos i ànima.

A part d'aquestes dues escenes també tenim quatre exemples més de l'episodi de l'Assumpció: l'escena nº3 del mural de Santa Maria de Terrassa, la clau de volta de Sant Llorenç de Lleida, l'escena nº27 del políptic de Tortosa i la nº19 del retaule de la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona.

Com veurem a l'anàlisi que farem a continuació la fórmula emprada per aquests quatre artistes és pràcticament la mateixa i respon a la que Duhr anomena de tipus siríac, que té la seva raó de ser a les narracions apòcrifes (130).

1. PERSONATGES.- La figura de Maria, que naturalment no hi falta mai, l'hem d'imaginar en cos i ànima, ja que s'han tornat a unir en el moment de la Resurrecció. Tampoc no hi falten mai els àngels (excepte al retaule de Castelló, on no ho considerem important a causa de la transformació d'Assumpció en Coronació), que són precisament els personatges que determinen la classificació d'aquestes representacions dins la fórmula siríaca. El seu nombre és variable: a la clau de volta només en són dos, al políptic de Tortosa en són quatre (també en són quatre al retaule de Gerb, però per la seva disposició els creiem més propis de la Corona-

ció), a Terrassa n'hi ha cinc, dels quals un suposem que és l'arcàngel Miquel (ho veurem clar quan parlem de la seva situació i activitat) i finalment, al retaule de Tarragona n'hi ha sis.

Jesucrist el podem distingir de forma segura al mural de Terrassa. En canvi el rostre masculí del retaule de Tarragona pensem que potser correspon al Pare Etern. En dir això tenim present l'art alemany dels segles X i XI on el Trànsit bizantí d'alguna forma intenta figurar l'Assumpció. Així veiem que a l'Evangelinari de Bernulf, emmarcat per un frontó triangular sostingut per cinc columnes amb sengles capitells, s'hi representa el Trànsit de Maria; Crist està dret al costat del llit i amb les seves mans eleva un "tondo" on hi ha pintat el bust de la Verge, idèntic a la figura del cos difunt; quatre àngels s'hi acosten volant, amb les mans cobertes per un vel, però al capitell de la columna del mig hi ha un rostre masculí amb barba i bigoti que, malgrat el valor decoratiu que solen tenir aquests tipus de capitells a l'art otonià, creiem que pot ser el Pare Etern. Per altra part, en un Oracional de Hildesheim, hi ha dues escens: a la primera Crist presenta l'ànima als àngels, a la segona, aquests àngels eleven un "retrat" de Maria cap al cel, d'on surt la mà de Déu per acullir-la, igual com es veu en nombroses Ascensions de la mateixa època.

Ens resta citar els apòstols, que només veiem als retaules de pedra de Castelló i Gerb. En el primer n'hi ha onze i s'hi distingeixen Joan i Pere; en el segon són dotze i s'hi destaquen aquests dos mateixos més Pau. De l'apòstol Tomàs del mural de Terrassa, en parlarem quan fem referència al lliu-

rament del cingol.

11. SITUACIÓ.- A les quatre peces on es representa sencera l'Assumpció (no als retaules nº37 i 38) la situació de Maria i els àngels és la mateixa: l'Assumpta està dreta (menys a Terrassa que està asseguda) al centre de la composició, envoltada d'àngels que es disposen per parelles, els uns al damunt dels altres. L'arcàngel Miquel del mural de Terrassa està dret al costat de Maria i al seu darrera hi ha la figura de Crist.

El suposat rostre de Déu Pare del retaule de Tarragona, està just al damunt del cap de la Verge. Aquesta fórmula la trobem exacta en un tríptic anglès d'alabastre del segle XV, provinent del Collado de Contreras (Avila), i ens recorda la taula (collections Jarves, Nova York) del senés Lucca di Temmé, on al damunt de la mandorla que els àngels eleven amb el cos de Maria hi ha el bust de Déu, que amb les mans sosté una corona destinada a l'Assumpta.

Quant als apòstols dels altres dos retaules, es reparteixen en dos grups, a cada costat de l'escena. Els que hem pogut identificar estan a primera fila, Joan a l'esquerra i Pere a la dreta.

12. VESTIMENTA.- En aquest apartat cal destacar que en tots els casos Maria va coberta amb el mantell, llevat del retaule de Mestre Aloi (nº33), on només duu túnica. Considerem aquest detall important per tal com diferencia la figura de l'ànima, que a l'escena del Trànsit hem observat que la major part de les vegades anava vestida només amb túnica, de la del cos.

Els baixos de la túnica de la Verge assumpta del políp-

tic de Tortosa, inicien la forma afusada que hem vist que presentava la de l'ànima a l'escena del Trànsit dels retaules del Sant Sepulcre (nº28) i l'atribuït al Mestre de Cubells (nº49). Com dèiem en aquesta ocasió, creiem que respon a la idea de donar una major espiritualitat a la figura.

13.ACTIVITAT.- La Verge sempre està en actitud passiva, donant a entendre que són els àngels, per la manera com l'aguanten amb les mans, que l'eleven cel enllà. Aquesta fórmula està d'acord amb els apòcrifs, ja que tots diuen que després que Jesucrist hagués ressucitat Maria, els àngels la dugueren al paradís.

Precisament a l'escena de Terrassa les actituds de Jesucrist i l'arcàngel ens recorden el fet de la Resurrecció: el primer té el braç dret estirat i amb la mà beneeix Maria, mentre que el segon sembla que acabi de despendre's del cos que comença a ascendir. Podria ser ben bé la continuació de la Resurrecció que es presenta a la llinda de la catedral de Mantes, on l'arcàngel mostra l'ànima a Crist i els altres àngels aixequen el cos del sepulcre.

Com ja hem dit abans, els apòstols dels retaules de Castelló i Gerb estan tots mirant enlaire, donant a entendre que contemplen la ressucitada que ha abandonat el sepulcre.

14.ASPECTE FÍSIC.- Només volem puntualitzar la diferència d'estatura del'arcàngel Miquel (persona adulta) amb els àngels que a la mateixa pintura pugen Maria (figures més infantils).

15.EXPRESSIÓ.- L'actitud dels apòstols no concorda pas amb la narració del Ps.-Josep d'Arimatea ni amb el Trespasament de Vic, on llegim que aquests s'espanten amb la vingu-

da de Crist i queden adormits. Potser aquesta idea és aquella a la qual fan referència moltes representacions de l'Assumpció d'època tardana (segles XVI, XVII i XVIII) on veiem que els apòstols miren el sepulcre buit, donant a entendre que no han vist la Resurrecció.

16. ATRIBUTS.- En primer lloc creiem important destacar que en cap de les nostres peces Maria no està voltada per una mandorla, tal com veiem en forces representacions coetànies (relleu de l'àbsis de Notre Dame de París, relleu de la llinda de l'església de Saint Thibault-en-Auxois, taula ja citada de Lucca di Tommé, timpà de Santa Maria de los Reyes de La Guardia, tabernacle d'Orsanmichele, d'Andrea Orcagna, etc.) i afirma Duhr: "Pour figurer cette ascension, les artistes s'inspirent toujours de l'ancienne tradition syrienne qui leur avait été leguée par les miniaturistes. Assise ou debout, Marie reste emprisonnée dans son auréole rigide en forme d'amande, que les anges emportent vers les cieux". En canvi considera aquest model de les obres catalanes més propi del segle XV (131). Malgrat això el veiem usat per Pietro Lorenzetti (taula de l'Assumpció de l'Acadèmia de Siena), Pietro Nelli (políptic de l'altar major de la col·legiata d'Impruneta) i al timpà de la catedral vella de Vitoria.

Anem ara a enumerar els elements que hi són presents. Al retaule de Tarragona (nº33) i al mural de Terrassa els núvols envolten la Verge i els àngels. Encara que en realitat no formin part de l'escena, un núvol circular contorneja el grup de la Coronació dels retaules nº37 i 38, indicant així que resta invisible pels apòstols.

Els dos àngels de més amunt de l'escena del retaule de Tarragona porten un ciri a les mans, símbol de la llum, element usat molt sovint a les escenes de glòria, igual que l'encenser (al timpà de la catedral de Vitoria, els àngels de l'Assumpció duen encensers).

En els dos casos en que es representen apòstols, veiem que alguns duen llurs atributs: Joan duu la palma, Pere les claus i en el nº38, Pau l'espasa. Altres porten llibres.

2.AMBIENT.- Segons els apòcrifs la Resurrecció tingué lloc a la vall de Josafat i així sembla que es representa en aquests dos retaules que acabem de citar (nº37 i 38), on al centre de l'escena s'alça una muntanya, damunt de la qual té lloc la Coronació. De fet aquest promentori aquí podria respondre a dues necessitats: per una part reproduir aquest lloc on fou enterrat el cos de Maria i per l'altra, donar la idea d'alçada per poder comprendre que Maria ha sortit del sepulcre i ha anat pujant cel enllà fins a arribar al paradís. Aquest model s'empren molt freqüentment per a l'escena de l'Ascensió de Jesucrist.

Les altres quatre escenes presenten un fons totalment neutre.

21.ELEMENTS.- Encara que ja n'hagim parlat cal puntualitzar ací el detall del sepulcre d'aquestes dues peces, que a Gerb ofereix una decoració de cíclics amb quadrifolis inscrits.

3. CONDICIÓN SOCIAL.- _____

4. INSCRIPCIONS.- _____

5. COLOR.- _____

38. Lliurament del cingol a Tomàs.

Tal com veiem en el quadre sinòptic d'aquesta escena als textos apòcrifs, no tots la contenen sinó que fou l'evangelista tardà del Ps.-Josep d'Arimatea qui la divulgà; el mateix Voragine la recollí i també la narració catalana del còdex de Vic. A més, entre aquestes dues llegendes hi ha una notable diferència: el Ps.-Josep i el Trespasament de Vic ens mostren Tomàs sol a la muntanya de les Oliveres, mirant com la Verge se'n puja al cel; davant de les seves súpliques, Maria li envia el cingol. En canvi, el Flos Sanctorum com Tomàs es reuní amb els seus companys quan aquests acabaven de veure l'Assumpció i mentre ho estaven discutint l'apòstol incrèdul rebé la cinta del cel. En el primer cas els apòstols no veuen l'Assumpció i és Tomàs qui els ho ha de fer creure, en el segon és completament a la inversa (132).

Del nostre catàleg només hi ha dues peces que representin aquesta escena, però totes dues segueixen la narració del Ps.-Josep d'Arimatea. La primera obra és la mateixa escena del mural de Terrassa que acabem de comentar i l'altra és la n^o22 del políptic de la catedral de Tortosa.

Pel primer cas ens cal dir que l'apòstol apareix (només el bust) als peus de Maria, en actitud suplicant. De la cintura d'ella penja un cordó que va a parar a les mans de Tomàs. Segurament que per indicar que l'apòstol acaba d'arribar, l'artista li ha pintat un bastó, que en aquest moment té damunt el pit.

Aquesta representació té una gran similitud amb la de la

catedral vella de Vitoria, on també contemplem Jesucrist, la Verge en el moment de començar-se a enlairar i l'apòstol agenollat rebent el cingol.

Normalment aquest episodi se sol representar juntament amb el de l'Assumpció, tal com acabem de veure (també és així al timpà de la catedral d'Estrasbourg, que data dels voltants de 1230, al políptic de la col·legiata d'Impruneta, de Pietro Nelli, de l'any 1375, i al timpà de Santa Maria de los Reyes de La Guardia, de final del segle XIV). En canvi el políptic de Tortosa, que també exhibeix l'escena de l'Assumpció, el presenta en una taula apart.

En realitat la representació no difereix massa de les altres: la Verge Assumpta, rodejada d'àngels, en aquest cas dos, dona la cinta a l'apòstol que roman dret i allarga la mà per prendre-la. El que canvia és la situació de Maria, ja que si en el moment de l'Assumpció pròpiament dit està a nivell de terra, ara la veiem només de cintura en amunt, voltada de núvols, al cim d'una muntanya, que tal com observàvem a les escenes de l'Assumpció-Coronació de Castelló de Farfanya i Gerb, serveix per a donar idea de distància en alçada. El que és curiós però, és que els dos apòcrifs que semblen inspirar-la situen Tomàs al damunt d'una muntanya, la de les Oliveres, mentre que la Verge resta suspesa al cel (així ho presenta Pietro Nelli al políptic citat).

39. Coronació.

Malgrat que els textos apòcrifs posin el punt final de llur narració en l'escena de l'Assumpció, en alguns casos en l'episodi del lliurament del cingol, les representacions plàstiques, i fins i tot les dramàtiques (Misteri d'Elx i drame de Prades), acostumen a afegir una escena més que constitueix el final apoteòsic de tot el cicle; es tracta de la Coronació. Els primers exemples sembla que els donen les portades gòtiques de les catedrals franceses (vid. la nota 3), que sempre solen dedicar un timpà a la glòria de Maria. El model que empren és molt regular: a la llinda dues o tres escenes relatives al Trànsit, Resurrecció o Assumpció, i al timpà pròpiament dit, la Coronació. Els exemples són abundantíssims i van des de l'any 1170, en què es construí la portada de Senlis, fins a peces molt més tardanes, com el timpà de l'església de Saint Thibault-en-Auxois, de mitjan del segle XIII, i d'altres de més llunyanes geogràficament que en reben la influència, com la portalada de la dreta de la façana de la catedral de León, també d'aquesta època.

Reau creu que la causa per la qual es representà aquesta escena formant part del cicle, es troba al Ps.-Melitó i a la Llegenda Àuria (133). Suposem que es refereix a la resposta que donen els apòstols a Jesucrist quan aquest baixa a resucitar la Verge. Crist pregunta: "Quin honor i quina glòria us sembla que he de concedir a aquella que em va infantar?", i els apòstols contesten: "Els sembla just als teus servidors, Senyor, que tu que has triomfat de la mort per

tots els segles, ressucitis el cos de la teva Mare i que el col·loquis a la teva dreta per tota l'eternitat.".

Katzenellenbogen aporta més arguments. Ens recorda que les narracions apòcrifes gregues ofereixen al final una visió del cel on tots els sants adoren la Verge (nosaltres ho hem trobat al text del Ps.-Joan Evangelista, escena nº32, on s'explica que els apòstols veieren personatges de l'Antic Testament, àngels i sants adenant el cos de la Mare de Déu). Però a més ho relaciona amb les cites del Càntic dels Càntics ("Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano, veni, coronaberis" 4,8) i dels Salms ("Astitit regina a dextris tuis in vestitu daurato, circumdata varietate", 45,10), que com apuntàvem al començament d'aquest treball, a partir del segle XII s'apliquen a Maria (134).

Per entendre l'aparició d'aquesta escena hem de tenir present dues coses: per una part la tradició iconogràfica del romànic que ens mostrava la Verge en majestat dins l'escena de l'Epifania (Maria=tron de Jesucrist), que constituïa la representació mariana per excel·lència, i per una altra, l'increment de la devoció a la Verge que es comença a fer sentir en el segle XII. Aquest segon element és el que fa evolucionar la fórmula iconogràfica romànica, ho i donant-ne diversos resultats abans d'arribar a la verdadera Coronació. És a dir, a mitjan del segle XII s'esculpeixen els anomenats "portals reials" de Chartres, dels quals el de la dreta està dedicat a Maria, on ja no apareix integrada dins l'Epifania, però encara es representa en majestat, amb el Nen a la falda i un àngel a cada costat; després d'aquest model romànic ens arriba el timpà de Senlis (1170), on Je-

sucrist seu al costat de la seva mare, lluint tots dos la corona; al timpà de la portada principal de Notre Dame de París (1210-1220), un àngel està col·locant la corona a la Verge, però a Laon (1195-1205) ja és el mateix Crist qui ho fa. Aquesta darrera forma és la que tindrà més èxit i la que millor enllaçarà amb els episodis de la Mort i Assumpció. És també la que adopta l'art italià del "Trecento" i que ja havia emprat Jacopo Torriti al mosaic de Santa Maria la Major de Roma (final del segle XIII).

El material que hem recollit es mostra especialment generós amb aquesta representació. Així veiem que el 76,8% de les peces que hem catalogat la contenen. Com veurem a continuació, aquesta quantitat no comporta la varietat sinó que els mateixos elements es van repetint d'una obra a l'altra.

1. PERSONATGES.- Els protagonistes són sempre Jesucrist i Maria. Només en dues ocasions (nº40 i 42), Déu està representat per les tres persones de la Trinitat. Reau indica que aquest model és propi del segle XV i obeeix als forts progressos de la mariologia (135).

Moltes vegades els acompanyen com de comparsa, àngels. El seu nombre és molt variable: el que veiem més sovint és una sola parella (nº14,16,21,25,34,36,39,42,47 i 49), segueix en freqüència dues parelles (nº15,28,29,30,31 i 38) i ja en molt poques ocasions en veiem tres parelles (nº3 ?,45 i 50), o quatre (nº12,26 i 52). En un cas n'hi hem arribat a comptar divuit (nº40) i en un altre vint-i-quatre (retaula de l'església d'Inca, nº43). Fixem-nos que tot són números parells, per la simetria que ofereix l'escena; només tres vegades hi són en número senar: tres a la clau de volta de

Pedralbes, cinc a la capella de les Onze Mil Verges de la seu de Tarragona i nou al retaule de Vilamur (nº27). Algunes vegades es distingeix l'ordre jeràrquic d'aquests personatges i així en dues ocasions (nº40 i 43) alguns d'ells són querubins i en quatre (nº10,40,43 i50), serafins.

La representació d'àngels en aquesta escena no és pas estranya a les obres franceses, però per la gran quantitat que se n'hi figuren i per llurs activitats podem afirmar que els artistes catalans s'inspiraren en l'art italià coetani, on ressalta la representació de l'anomenada Maestà, és a dir, la Verge entronitzada, amb el Nen a la falda i voltada d'àngels i sants (els exemples més cèlebres són la taula de la catedral de Siena, de Duccio, i la del Palau Públic del mateix lloc, de Simone Martini).

La presència d'altres personatges és molt estranya, puix només en trobem en tres ocasions. La primera és a l'àbsis de Santa Maria de Terrassa, on al fragment de la mitja taronja, s'hi representen nou (?) personatges masculins que qualifiquem de sants, perquè no tenen cap semblança amb els apòstols de les escenes del mur. En canvi, a Santa Maria del Bruc, hi ha una parella d'apòstols a cada un dels extrems; al costat de Maria hi ha Pere i al costat de Crist, Joan. Precisament si pel seu primitivisme aquesta Coronació és molt majestàtica, la presència dels apòstols li confereix el caràcter cíclic que evidentment ha de tenir, car a l'altra meitat d'àbsis s'ha representat el Trànsit. Finalment, la taula de la Coronació de Bellpuig, atribuïda a Ferrer Bassa, representa Crist i Maria envoltats de vuit apòstols, àngels i incomptables sants, entre els quals es distingeixen: Llo-

renç, Pau, Esteve, Bernat, Cristòfor, Agnès, Bàrbara, Caterina i Llúcia. Com veurem a l'apartat de "situació", aquesta peça té un claríssim parentesc amb la Maestà de Duccio, citada abans.

El retaule d'Anglesola (nº14) necessita un comentari apart. L'"escena" de la Coronació és la que representa la imatge de la Verge que hi ha al centre. En realitat aquesta peça no hauria de figurar al nostre catàleg, perquè no es tracta de la representació en la que Crist, o en tot cas la Trinitat, col·loca la corona a la seva mare, sinó que ací Crist es transforma en l'infant Jesús i són els àngels els qui coronen la Reina; però com que totes les altres escenes del retaule fan al·lusió a la vida de Maria seguint un ordre cronològic (Anunciació, Visitació, Nativitat, Adoració dels pastors, Presentació al temple, Viatge dels Tres Reis, Matança dels Innocents, Epifania, Fugida a Egipte, Jesús en mig dels doctors, Ascensió i Pentecosta (?), pensem que d'alguna manera la imatge central coronada pels àngels pot ser la cloenda d'aquests principals esdeveniments de la vida de Maria.

Mn. Trens opina que aquest tipus de Verge coronada pels àngels no respon a l'escena de la Coronació pròpiament dita, sinó que no és més que una simple imatge de la Mare de Déu amb el Nen, a la qual per donar més sumptuositat se li ha afegit aquesta fórmula decorativa (135).

Destaquem doncs, en aquest apartat, que en una ocasió Déu és representat pel Nen Jesús.

11. SITUACIÓ.- La fórmula més corrent per als protagonistes és la que ens ~~els~~ mostra tots desasseguts, Maria a la dreta de Crist. Naturalment el Salm 45,10, esmentat abans, és la

clara font d'inspiració: "Astitit regina a dextris tuis in vestitu daurato, circumdata varietate". Katzenellenbogen indica que a l'antiguitat i Bizanci era costum presentar dos personatges entronitzats, asseguts de costat i recorda que a Roma, durant la vigília de l'Assumpció, es traslladava la imatge de Crist de l'església de Laterà a Santa Maria la Major, on es col·locava al costat de la Verge (137).

En quatre ocasions (nº11,35,36 i 37) però, Maria està col·locada a l'esquerra, sense que hi podem veure un motiu especial. Fora del nostre país podem citar els casos dels timpanes de Dijon i de Bourges.

Per regla general, les peces més antigues col·loquen els personatges asseguts frontalment, mentre que a partir de la segona meitat de segle solen estar més o menys de tres quarts.

El retaule d'Abella de la Conca (nº31) i el de l'arcàngel Gabriel de la catedral de Barcelona (nº51) adopten el model que serà més corrent al segle XV: Maria agenollada davant de Crist (138).

Quan la Coronació és a càrrec de la Trinitat, la situació dels personatges varia als dos exemples que posseïm. A la taula del Museu d'Art de Catalunya (nº40), Jesuscrist i Maria continuen asseguts segons la fórmula general i al seu damunt s'han pintat el Pare i l'Esperit Sant. En canvi a la clau de volta de l'església del Pi (nº42), Maria seu al mig del Pare i del Fill i al cim del seu cap continua tenint l'Esperit Sant.

Ja hem comentat que la presència dels àngels respon als models de les Maestà italianes, de manera que sempre els veurem col·locats a cada costat dels setials, com si fessin

guàrdia. De vegades, generalment quan són querubins, treuen els caparrons per damunt de les testes dels protagonistes; llavors és quan hi són en número senar (clau de volta de l'església de Sant Just, nº13, retaule de Manresa, nº50, taula del Museu d'Art de Catalunya, nº40, taula de l'església d'Inca, nº43, etc.).

Els apòstols i sants es col·loquen igualment a ambdós costats dels protagonistes, menys a la pintura mural de Terrassa, on a causa de la forma semiesfèrica de la superfície que ocupen, queden situats al davant.

En el cas especial del retaule d'Anglesola, la Verge, dreta, té el Nen en braços, igual que qualsevol imatge gòtica, i els àngels planegen damunt del seu cap.

12. VESTIMENTA.- Jesucrist i Maria sempre vesteixen túnica i mantell; aquest ajuda a donar-los un aspecte més majestuós, especialment en les obres en què l'artista ha sabut marcar-hi uns plecs escaients. En el cas de Maria sembla que no té gaire importància que es cobreixi el cap o no (en tretze escenes el duu descobert); si ho fa s'hi posa un vel (dues vegades) o el mateix mantell (disset vegades).

La vestimenta dels àngels sofreix un canvi a meitat de segle. És a dir, a les obres més primerenques i en altres més tardanes però d'esperit tradicional, com els retaules de pedra de les comarques de Lleida, van vestits amb túniques senzilles; en canvi a les representacions de la segona meitat aquesta túnica es transforma en la que és característica dels diaques (per exemple en el nº28, 30, 40, 49, etc.). De vegades, generalment en pintures d'ambientació luxosa, la simple túnica és entallada al cos de l'àngel com si fos un

vestit femení (nº29) i fins i tot a la taula de Bellpuig acaben formant cua.

Pel que fa als apòstols i sants cal destacar que aquests darrers van vestits amb la indumentària pròpia de la seva categoria: Vicenç i Llorenç de diaques i Bernat amb l'hàbit de benedictí. Les santes però, van totes amb el mateix tipus de túnica.

13. ACTIVITAT.- Un cop la Verge majestàtica del timpà de Senlis ha deixat les seves mans lliures d'atributs reials (el ceptre), les recull damunt del pit o les ajunta en actitud d'oració, a la vegada que tomba el cos endavant per oferir el cap a Jesucrist. Aquesta és l'acció que veiem invariablement en Maria, des de la peça que hem catalogat com a més antiga, el mural de Sant Maria del Bruc, fins a la més tardana, la taula atribuïda a Domènec Valls (nº52).

Jesucrist és qui es cuida de col·locar la corona. Per a representar-ho els artistes empren dues fórmules diferents: a) Crist agafa la corona amb les dues mans; això es dona en un 48,6 % de vegades, i segons Meiss, és el model emprat a la Toscana des dels primers anys del "Trecento" (139). b) L'altra solució és la que trobem repetida en un 51,3 % de casos i consisteix en el fet que Crist prengui la corona amb una mà, mentre amb l'altra beneeix (nº1 i 16) o sosté un atribut propi d'ell. Aquest és el sistema que podríem dir-ne francès, encara que també el trobem usat a Roma per Jacopo Torriti, al mosaic de Santa Maria la Major. Evidentment és una fórmula més arcaica, derivada de les Maiestas Dei: la mà que Jesucrist fa servir per beneir, ara l'usa per coronar.

Potser a partir d'això que acabem de dir s'expliquen els

dos casos en què Crist se'ns presenta beneïnt. Pel mural del Bruc (nº1) podem suposar que el pintor volia que Crist beneís Maria i per no haver-li de creuar el braç esquerre amb què havia de coronar-la, fa seure la Verge a la seva esquerra. Per contra, l'escultor de la clau de volta de l'església del Carme (nº16) situa la Verge a la dreta però Crist beneeix amb la mà esquerra, segurament pel mateix problema de creuament de braç.

En els casos en què és la Trinitat la qui corona la Verge, tampoc no es fa servir la mateixa solució. A la taula nº40 es representa Jesucrist seguint el sistema toscà, l'Esperit Sant pren una punta de la corona amb el bec i el Pare Etern dóna la benedicció. La Verge de la clau del Pi (nº42) és coronada per totes tres persones: el Pare i Crist tenen la corona amb una mà i l'Esperit Sant, en forma de colom, esten les ales al damunt.

Els àngels en un 55,5 % de vegades, actuen de mers comparses. En els casos restants es reperteixen els oficis següents:

- a) Músics: peces nº3,12,16,21,28,34,39,40,43,45 i 52.
- b) Sostenen el cortinatge que serveix de teló de fons: peces nº13,25,27 i 45.
- c) Duen atributs: peça nº29.
- d) Duen ciris: peça nº10.

En el cas del retaule d'Ànglesola (nº14) ja hem dit que són els encarregats de coronar Maria.

Abans hem esmentat que la presència d'àngels responia a la influència italiana, ara això ho podem repetir en adornar-nos de la seva activitat. Els àngels de les coronacions

franceses sempre tenen alguna funció de tipus litúrgic (encensar, sostenir els ciris), en canvi els de les Maestà i coronacions italianes són músics o simples comparses (per exemple a la Coronació del políptic Baroncelli, de Giotto, a la Maestà de Simone Martini i al mosaic de Santa Maria la Major, estan inactius, i al tríptic de la Col·lecció Stroganoff, de Matteo di Pacino, al políptic de Sant Giovanni Valdarno, de Giovanni del Biondo, i a la Coronació de la Galeria dels Uffizi d'Ugolino de Siena, són músics.)

Els apòstols i sants són en tots tres casos simples acompanyants.

14. ASPECTE FÍSIC.- Cap dels personatges que apareixen no s'escapen de les normes generals de l'època. Val la pena assenyalar que en els casos en què a l'escena de l'Enterrament la Verge té l'aparença de dona vella (nº2 i 52), quan la tornem a veure a la Coronació és la noia jove que es figura a totes les altres escenes de la seva vida.

Les tres persones de la Trinitat, es presenten gairebé igual a totes dues peces: el Pare i el Fill són dos homes d'identica fisonomia i l'Esperit Sant pren la forma de colom. La diferència està en què mentre a la taula nº40 l'aspecte dels homes és el propi de Jesucrist (mitjana edat), a la clau de volta del Pi, més aviat és el de Déu Pare (persona d'edat amb abundant barba i cabellera).

15. EXPRESSIÓ.- La postura que adopta la Verge, que abans hem indicat, i la seva mirada baixa li donen sempre una expressió de devoció i humilitat.

Jesucrist a les peces més primitives, per la proximitat que guarda amb la Maestas Dei, sempre resulta inexpressiu.

Més endavant, sense perdre la seva dignitat, es mostra més sol·lícit amb Maria.

Els àngels sempre es miren amb devoció l'esdeveniment.

16. ATRIBUTS.- A part de les aurèoles que llueixen sempre tots els personatges i ha un altre element que no pot deixar de ser-hi present cap vegada; lògicament és la corona que reb Maria. En podem distingir dos tipus:

a) Una, la usada de forma general, és la típica corona de l'època: un aro d'on sorgeixen diversos florons. Normalment se sol figurar d'or amb pedres precioses.

b) Per sis vegades (nº28,29,30,47,49 i 52) és del tipus que anomenem tiara, és a dir, tres aros sobreposats. Mn. Trens afirma que és un atribut força freqüent a la iconografia mariana del gòtic català i creu que el seu origen s'ha de cercar en el Speculum hamanae salvationis, de Vincent de Beauvais, on, en parlar del naixement de la Verge, l'autor dóna el símbol del temple de Salomó i diu:

"Templum Salomonis habuit pinacula tria,

Per que signatur triplex aureola in Maria.

Prima es virginum, quia primo virginitatem vovit.

Secunda est martyrum, quia martyr in anima fuit.

Habuit namque aureolam praedicatorum et doctorum

Qui erat evangelistarum doctrix et apostolorum".

De tota manera Trens reconeix que aquesta interpretació

"no excluye absolutamente una interpretación semejante a la que también se ha dado a la tiara pontifical. En sus tres coronas se ha querido ver el simbolismo de la Iglesia como hija, madre y esposa del Pontífice" (140).

Aquest fragment del dominic francès que hem reproduït és

molt eloqüent però creiem que no es pot considerar com a base principal, ja que és precisament en aquests segles (XII, XIII i XIV) quan el concepte d'Església es relaciona més amb Maria (ja hem dit com els textos que abans només s'aplicaven a l'Església, a partir del segle XII s'apliquen també a la Verge). Malgrat la humanització que representa aquesta escena davant de les antigues Maiestas Virginis, hi hem de continuar veient el simbolisme de Maria com a figura de l'Església, puix el significat únicament personal potser no explicaria aquesta àmplia difusió que aconseguí en els últims segles de l'Edat Mitjana.

Aquest tipus d'atribut no sembla pas gaire conegut a l'art francès, però si que l'hem vist en pintures italianes del mateix segle XIV, com la Coronació del tríptic de la Col·lecció Stroganoff, de Matteo di Pacino, i la del políptic de la Galeria Comunal de Prato, de Pietro de Miniato. Si els timpans francesos ens recorden aquest parel·lelisme Maria-Església, mitjançant la figuració de la Jerusalem Celestial (ens referim a les architectures que cobreixen Crist i la Verge en timpans com el de Chartres i Mantes), potser els artistes italians intentes fer el mateix, tot usant aquesta corona pontifícia.

Passant ara a Jesucrist veiem que en algunes peces d'època no massa avançada (nº 6, 8, 13, 16, 33, 34 i 39) continua portant corona igual que a les majestats romàniques. També és freqüent que sostingui el globus terraqüi (nou escenes), o bé el llibre dels Evangelis (set escenes), elements també d'antiga tradició (141).

En retaules pintats de bona qualitat, els àngels solen

lluir diademes.

Hi ha altres atributs que apareixen en una sola ocasió: ciris (nº10), naveta i encensr (nº14), palma (la duu Joan al nº1 i un àngel al nº29), creu estandart de Crist (nº29) i les claus, atribut de Pere (nº1). Fixem-nos que en el nº 29, el retaule de Sixena, un àngel duu la creu estandart i un altre la palma, és a dir, els símbols de la victòria de Jesucrist i de Maria sobre la mort.

Al retaule d'Anglesola sembla que la Verge té una rosa a la mà.

Finalment hem de comptar amb una bona representació d'instruments musicals. La llista és la següent: fídula d'arc (nº12,21,28,40,43 i 45), llaüt (nº12,34,40,43,45 i 52), flauta (nº12,34,40,43 i 45), orgue portàtil (nº16,40,43 i 45), saltiri (nº3,28 i 43), cànon (nº21 i 40), flauta doble (nº12 i 16), pandereta (nº40 i 43), anafil (nº405, arpa (nº52) i fídula puntejada (nº3).

2.AMBIENT.- Pel tipus d'ambientació podem dividir aquesta quarantena d'escenes en dos grups: les que presenten un fons neutre i les que d'alguna manera ens indiquen que l'acció té lloc al cel (37,5 %).

Dins d'aquest segon grup n'hi ha tretze que figuren un cel estrellat, on sura el tron amb els seus ocupants, igual que en el mosaic de Pietro Torriti. Són els nº5,28,29,30,31,34, 39,41,47,49,50,51 i 52. Les altres dues són les escenes de l'Assumpció-Coronació dels retaules de Castelló de Farfanya i Gerb, on veiem els dos personatges envoltats d'un núvol circular, que a la vegada que ens situa al paradís, ens fa entendre que els apòstols ja han perdut de vista l'Assumpta.

Entre les peces que hem inclòs en el grup del fons neutre,

hem de fer algunes distincions. En primer lloc s'ha d'advertir que algunes d'aquestes obres tenen un cortinatge de fons (nº2,13,17,35 i 45), que solen sostenir els angelets. Aquest sistema és molt propi de l'art italià, que al seu torn l'heretà de les escenes palatines de Bizanci. Per altra part, hem de senyalar tres peces que tenen un marcat caràcter simbòlic. La primera i més antiga és la Coronació de l'àbsis de Santa Maria de Terrassa (nº3). Ací els dos protagonistes seuen en sengles setials de grans dimensions i treballades arquitectures, que ens donen la impressió d'estar contemplant una ciutat medieval amb les seves galeries, torres i campanars. No hem sabut trobar cap altre cas semblant, però pel significat no dubtem de relacionar-ho amb les representacions franceses de la Jerusalem Celestial a què abans hem fet referència. Des del moment en què tot el que s'aplica a l'Església és també vàlid per a Maria, la descripció que fa l'autor de l'Apocalipsi d'aquesta ciutat espiritual, no pot ser més escaient per a la glorificació de la Verge: "I vaig veure la ciutat santa, la nova Jerusalem, que baixava del cel, procedent de Déu, abillada com una núvia adornada per al seu espòs" (Ap.21,2), "Aleshores va venir un dels set àngels que tenien les set copes plenes de les set plagues darreres, i em parlà dient: Vine, et mostraré la núvia, l'esposa de l'Anyell. Va dur-me, doncs, en esperit dalt d'una muntanya molt alta, i em mostrà Jerusalem, la ciutat santa, que baixava del cel, procedent de Déu, i tenia la glòria de Déu" (Ap. 21,9-10).

En segon lloc es digne d'atenció la taula nº40, on damunt del fons daurat es destaca tres vegades l'arc de Sant Martí.

El fragment més superior seveix per a separar el Pare Etern, de Crist i Maria; el del mig és el seient d'aquests dos personatges i a l'arc més inferior recolzen els peus. També aquesta visió es fonamenta a l'Apocalipsi: "Tot seguit vaig trobar-me endut per la inspiració de l'Esperit, i heus aquí que hi havia un setial posat al cel, i en el setial, un que hi seia. El qui seu és d'aspecte semblant al jaspi i a la sarda, i envolta el setial un arc iris d'aspecte semblant a la maragda" (Ap.4,2-3). Aquests versets i els que continuen són els que inspiraren la representació de la Maiestas Dei: el Senyor voltat del Tetramorfos i assegut damunt de l'arc de Sant Martí, d'on deriva aquesta Coronació de ple segle XIV.

Aquesta mateixa idea de la majestat de Déu, segons la narració apocalíptica, la tornem a trobar a la taula nº45, on Jesucrist i Maria seuen damunt de l'univers, representat per una sèrie de cercles concèntrics farcits d'estels.

21.ELEMENTS.- Com que ja hem parlat dels cortinatges de fons, ara només ens resta comentar el seient dels protagonistes de l'escena, en els casos que no té un valor simbòlic tan determinat com en els tres que acabem de comentar. En tenim de dues classes:

- a) El més senzill l'anomenem banc, que és el que no té respatller (o bé és molt baix) i que és propi de les peces més primitives (nº1 i 2) o de les claus de volta (nº6,8, 10,16,17,34,41 i 42) i algunes altres peces escultòriques (nº5,11,21,36 i 39).
- b) A la major part de les taules pintades trobem representat un tron que dintra la diversitat posseeix unes ca-

racterístiques comunes a per tot: és doble, té un respatller alt i treballat (calats i pinacles, com als nº 28, 29, 30 i 33), de vegades forma un dosser que cobricela els seus ocupants (nº 25 i 50) i també una paltaforma o peanya on recolzen els peus. D'altres seguint també les directrius seneses (Maestà de Duccio, de Memmo de Filippuccio, etc) guarneixen el seient i l'espatller amb un domàs (nº 12 i 15).

Aquest tipus de tron doble, segons Verdier, sembla que tindria la seva raó de ser en el concepte de sinthronos que a la literatura cristiana primitiva volia dir "que comparteix el tron". El mateix autor creu que la cerimònia que es feia a Santa Maria la Major de Roma, la nit de l'Assumpció, que consistia a col·locar la imatge de Crist i Maria una al costat de l'altra, podia haver-hi influït de forma visual (142).

Cal encara un comentari a la clau de volta procedent del derruït convent del Carme de Barcelona (nº 16). Moltes claus, per tal d'omplir l'espai buit que queda entre els peus dels personatges i l'arc de circumferència corresponent, hi figuren algun motiu de decoració, uns cercles amb quadrifolis inscrits, a la de Santa Maria del Pi, unes branques fitomòrfiques a Santa Maria del Mar, etc. En el cas que ara ens ocupa hi ha dos lleons enfrontats, que si bé poden ser un element decoratiu més, tampoc no es pot descartar que tinguin un valor simbòlic. És a dir, que possiblement fan referència a l'anomenat tron de Salomó, "resumen apoteósico de la historia, la profecía y la leyenda en competencia para cantar la gloria de la Virgen y Madre" (143).

Sembla que era un tema molt corrent a l'Edat Mitjana. Ja al segle XI Pere Damià, en una homilia sobre el naixement de la Verge hi fa referència. Al segle XIII, en el Speculum humane salvationis, Vincent de Beauvais explica el significat dels seus elements. La basa la trobem al Llibre dels Reis, on es narra la visita de la Reina de Sabà a Salomó (1 Re.10,18-20). Aquests versets diuen que el tron era de marfil i tenia sis grades i a cada una dos lleons, que representen els Patriarques i els Apòstols; el respatller era rodó per a simbolitzar el camí que va seguir la Verge i que s'acaba amb l'Assumpció. Als braços d'aquest seient, hi havia dos lleons més que simbolitzen, l'un Joan Evangelista i l'altre, l'arcàngel Gabriel (144).

Plàsticament se'n coneixen forces exemples, alguns d'ells tant complicats com el de l'església de Gurk (Alemanya), del segle XIII. En aquesta clau del Carme, en tot cas, simplement s'hi hauria suggerit la idea.

3. CONDICIÓ SOCIAL.- Aquesta escena respira sempre un aire àulic, especialment aconseguit per l'ús de l'or, l'atzur i la porpra.

4. INSCRIPCIONS.- Al retaule de Rubió (nº26), els apòstols i profetes dels muntants propers a l'escena de la Coronació duen filacteris amb els textos bíblics següents:

1.Salomó amb un filacteri: "Veni de Libano sponsa".

2.Apòstol amb un llibre: "Visus est angelus ac in via dispon...".

3.David amb una cartela: "Astitit regina ad dextris tuis in vestitu daurato".

També n'hi ha a la peça nº40 però no hem pogut desxifrar

quins textos són.

5. COLOR.- Quant al color, ja acabem de dir que hi ha un marcat predomini de la porpra, l'or i l'atzur. El mantell de Maria sol ser blau o blanc.

4. Conclusions.

40. La influència dels textos apòcrifs.

Després d'haver anat confrontant les solucions iconogràfiques donades a les representacions plàstiques del nostre país, amb les diferents narracions apòcrifes, més o menys corrents a l'època, ens veiem obligats a donar una resposta a la pregunta que ens formulàrem en començar el nostre treball: En quins textos es basen les representacions catalanes del segle XIV sobre el cicle de la Mort i Glorificació de la Verge ?.

Esperàvem que aquesta resposta pogués ésser clara i precisa, és a dir, poguéssim destacar la supremacia de la influència d'un determinat text o textos damunt dels altres, ja fos en tot el conjunt de peces, ja en els d'una zona concreta, o en les d'un període fixat.

Doncs a l'hora de la veritat ens adonem que això no és pas així i que no és pas possible estar d'acord amb els qui afirmen que a partir del segle XIII la llegenda del bisbe de Gènova és la font d'inspiració de tots els artistes. (145). La idea és certament temptadora, si tenim en compte les estretes relacions polítiques, econòmiques i culturals que s'establiren entre Itàlia i Catalunya en aquella època, però no cal oblidar que la narració del Flos Sanctorum no és més que una recopilació dels textos apòcrifs més antics i que per tant a primera vista, qualsevol representació pot semblar inspirada en aquesta Llegenda, encara que el seu executor no n'hagués ni sentit parlar mai.

En tot cas són els detalls que anem precisant amb l'anàlisi que poden ajudar a decidir les influències dels dife-

rents textos. Així, insistint encara contra la idea de la preponderant influència de la Llegenda Àuria, volem citar uns quants exemples trets de l'anàlisi de les nostres escenes que la neguen obertament. Dins de l'episodi de l'Anunciació hi ha dos casos: en primer lloc l'absència de la palma a la pintura mural de Terrassa (fixem-nos que precisament la Llegenda Àuria és un dels textos que hi fa més referència) i en segon lloc la figuració d'uns afores de ciutat al retaulles de la capella dles Sastres de Tarragona.

A les tres representacions de l'Enterrament (nº2,46 i 52), les contradiccions també són notòries: per dues vegades (nº 2 i 46) Joan no camina tot davant sinó que va juntament amb els seus companys; en aquest nº46 tampoc no hi ha la palma, que l'hauria de dur el mateix Joan. A la nº52 no s'il·lustra la profanació tal com l'explica aquest text, sinó que com ja hem descrit abans hi ha un grup de soldats que sembla que vagin a detenir els membres del seguici.

Les escenes del lliurament del cingol considerem que són les més **significatives** puix mai no veiem representada la fórmula de Tomàs discutint amb els companys i el cingol que cau del cel (tal com ens presenten els pintors renaixentistes, Perugino, Rafael, Tiziano, etc.), sinó que sempre és l'apòstol tot sol qui la rep de les mans de l'Assumpta, segons els models emprats pels propis artistes italians del segle XIV (Pietro Nelli, Pietro Lorenzetti).

De tota manera si no podem donar la definició concreta que en aquest sentit desitjàvem sí que hem arribat a dues conclusions.

Primera. Els Evangelis apòcrifs, que es desenrotllaren principalment al segle V,VI i VII, no es mantingueren purs

al llarg de tant de temps, sinó que les interpolacions i diferents versions són abundants (146). Com podem veure en els quatre que hem analitzat, les diferències sobre les escenes més destacades tampoc no és que siguin moltes i això ben segur que ajudà a provocar les confusions. La narració procedent de la catedral de Vic, que també hem analitzat, és un clar exemple de la barreja de dos textos més primitius, el de Joan de Tesalònica i el del Ps.-Josep d'Arimatea. Així doncs, és molt difícil comprovar la influència directa d'un text determinat damunt d'una obra plàstica, perquè, segons el que acabem de dir, es podria donar el cas que totes les fórmules iconogràfiques d'una escena, o escenes, seguissin al peu de la lletra la versió d'un apòcrif desconeguda per nosaltres.

Segona. Més que en la influència directa dels textos, creiem en la importància de la tradició iconogràfica plàstica. És a dir, les llegendes influïren de forma decisiva a l'art bizantí, on es formà l'escena del Trànxit, però al món occidental no hi hagué necessitat de crear-la puix en el segle X les obres bizantines ja serviren de model. Quan a partir del segle XIII, aquest cicle marià prengué gran volada, la representació bàsica continuà essent la Dormició, que de vegades es transformà en Resurrecció. Però veiem més clara la importància d'aquesta antiga representació bizantina en el fet que l'Església, des del segle VIII no celebrava la festa de la Dormició sinó la de l'Assumpció, l'escena plàstica de la qual ha d'esperar el segle XVI per poder-se imposar com a representativa de la fi de Maria.

Així, malgrat que Voràgine intitulés la seva narració

Llegenda de l'Assumpció de la Santa Verge, el text de Vic s'anomenés Trespasament é Assumpció de la Verge Madona Santa Maria, i els missals posessin per rúbrica de l'ofici In Assumptione beatae Mariae Virginis (precisament ho hem vist en els dos missals de Girona i el de Sant Cugat, que a la inicial figuren la Dormició, nº4,22 i 23), els nostres artistes continuaren il·lustrant molt més sovint el Trànsit que no pas l'Assumpció. De les cinquanta cinc peces que hem catalogat amb escenes del cicle (comptant-hi els nº53,54 i 55 que corresponen a peces avui desaparegudes) hem trobat el Trànsit amb una freqüència del 36,3 % i en canvi l'Assumpció amb un 9 %. Malauradament no es conserva cap contracte de les obres que inclouen el Trànsit, però seria interessant veure amb quin nom especifiquen aquesta escena, puix trobem una mica estrany que en dos dels quatre documents que aportem (nº1 i 3) es parli de pintar l'Assumpció quan estem comprovant que en aquests anys era tan poc escenificada, de manera que ens atrevim a suposar que el que es volia pintar era la tradicional Dormició.

Una altra prova de la importància de la tradició iconogràfica damunt de la influència directa dels textos, la veiem en l'escena de l'Anunciació de la Mort, que es representa calcada de la primera (Encarnació), fins i tot introduint-hi elements que en aquesta segona no tenen sentit (ens referim a la representació del baldaquí de l'escena de Terrassa, que ja hem comentat en el seu lloc oportú).

41. L'existència del cicle.

Al començament del treball hem parlat del diferents episodis que integraven aquest cicle, segons les representacions artístiques de l'Europa occidental. Hem vist com la representació única bizantina (Dormició) s'anava desdoblant en noves escenes (Anunciació, arribada dels apòstols, Enterrament, Assumpció) il·lustradores de tota la història; però també hem deixat clar que ben poques vegades es representaven totes juntes i que casos com el de la taula de la Maestà de Duccio o del timpà de la Puerta Preciosa de Pamplona són força estranys.

Ara, una vegada analitzades les nostres peces, cal que deixem clar fins a quin punt podem parlar de la representació del cicle de la Mort i Glorificació a casa nostra, dins el marc de la plàstica gòtica europea. Concretant més la qüestió, es tracta de preguntar-nos si hi ha suficient quantitat i variació d'escenes per poder dir que realment existia el cicle i tenia una importància destacada dins la resta de temes iconogràfics.

Pel que fa a la variació, només cal observar que hem analitzat un total de deu escenes diferents: Anunciació, arribada de Joan, arribada dels apòstols, predicació de Joan, Trànsit, Post-Trànsit, Enterrament, Assumpció, lliurament del cingol i Coronació, de les quals, dues, arribada de Joan i arribada dels apòstols, no les hem trobat mai il·lustrades de forma independent, fora que les nostres suposicions sobre els fragments desapareguts del mural de Terrassa siguin encertades.

Deu escenes d'un mateix cicle és una quantitat respectable, que potser no arribaríem a reunir amb les representacions de tots els relleus de les construccions gòtiques franceses més cèlebres. Però a l'hora de veure quantes vegades es plasmen en una obra dedicada exclusivament a aquest cicle quedarem decebuts, puix ho trobem en una sola ocasió, al mural de Santa Maria de Terrassa, que ofereix cinc episodis clars, un o dos mig identificables i uns quants més que han desaparegut totalment. Aquestàbsis es pot considerar com el timpà de la Puerta Preciosa català, perquè després d'ell ja no hi ha cap altra peça semblant. La que el segueix (nº29) és un retaule dedicat a una temàtica més àmplia, amb cinc escenes relatives a aquest cicle, de les quals, dues només hi són suggerides. Als retaules de la capella dels Sastres (nº33) i d'Albesa (nº36), n'hi comptem quatre, però treient-hi les suggerides en queden dos per al primer i tres per al segon. Tres escenes senceres només són al políptic de la catedral de Tortosa (nº21) i tres, comptant les suggerides, les veiem als retaules de pedra de Castelló de Farfanya i Gerb (nº37 i 38) i al de la catedral de Barcelona. Referent a aquest darrer hem de tenir en compte que en realitat l'escena de l'Anunciació (que inclou l'arribada de Joan) forma part d'un conjunt que no té res a veure amb aquest cicle marià (episodis de l'arcàngel Gabriel), mentre que la del Trànsit forma part de la predel·la, dedicada als Goigs de la Verge, de manera que la idea de continuïtat cíclica no hi és. Finalment, dues escenes senceres les tenim en nou casos (nº1,2, 11,27,28,49,52,53 i 55), que signifiquen un 16,3 % disn del total de peces catalogades. El 69 %

correspon a la representació d'una única escena, encara que s'ha de tenir en compte que de vegades es tracta de taules esparses de retaules perduts.

Conjunt exclusivament dedicat al cicle: 1

"	amb 5 esc.	dedicades	"	"	: 1 (2 suggerides)
"	" 4 "	"	"	"	: 2 (1 i 2 suggerides)
"	" 3 "	"	"	"	: 4 (1 suggerida en tres casos)
"	" 2 "	"	"	"	: 9
"	" 1 "	dedicada	"	"	: 38 (9 són escena única).

En el cas del retaule de l'arcàngel Gabriel podem comprovar la importància que té el conjunt dins el qual s'il·lustra alguna de les escenes d'aquest cicle. Ja que percebem que només una vegada es dedica una obra a narrar exclusivament els episodis dels darrers dies de la vida de Maria, cal esbrinar en quins conjunts se solen incloure representacions d'aquests tipus. De seguida hem pensat recórrer al tema dels set Goigs marians, tan famós en aquests segles, ja que com hem apuntat a la primera part del treball, Ramon Llull en parla dues vegades a la seva obra i sempre col·loca l'Assumpció al setè lloc.

Les nostres peces no s'ajusten gairebé mai al temes clàssics dels Set Goigs (147), i unes vegades ofereixen cinc o sis escenes i d'altres vuit o nou, variant més o menys els temes. Malgrat això hem considerat que quinze peces amb escenes del cicle es poden incloure dins d'aquest conjunt piadós, cosa que significa un percentatge d'un 27,2 %. Segueixen

en quantitat les que formen part de conjunts dedicats a la vida de Jesucrist i Maria (amb predomini de les escenes de la infantesa de Jesús, és a dir, que compten amb la presència de Maria), que suposen un 23,6 %. Per cinc vegades trobem conjunts dedicats als Goigs i Dolors de Maria, tema també molt famós, del qual tenim uns bons exemples al mural de la capella de Sant Miquel, del claustre De Pedrlabes i al retaule de Cornellà del Conflent, obra de Jaume Cascalls. La resta, a part de les deu peces esparses, s'inclou dins de retaules dedicats conjuntament a la Verge i algun sant (per exemple els nº35,38 i 51), o de conjunts de claus de volta de programes no gaire definits (per exemple els nº6 i 8).

De tot el que acabem de dir podem treure una conclusió: el cicle, que sense cap mena de dubte era ben conegut pels nostres artistes, puix així ho demostra l'aparició d'escenes menys importants com ara l'Anunciació, l'arribada dels apòstols o l'Enterrament, ja sigui de forma independent o bé suggerint-les en les més representatives, s'usa sempre per cloure els conjunts dedicats a Jesucrist i Maria, potser tant per donar-los un final fidel a la "història", com per acabar amb una escena d'un destacat caràcter gloriós, com és la Coronació.

410. El relleu de l'escena de la Coronació.

Abans hem dit que tenim representada la Coronació en quaranta obres del nostre catàleg (quaranta tres si hi comptem les tres peces desaparegudes), número que significa una gran supremacia damunt la resta d'escenes. També hem assenyalat que és un episodi que no està lligat directament amb els apòcrifs, però que en canvi era molt freqüent unir-lo a les escenes dels últims dies de la vida de Maria. El que passa és que l'escena té un doble significat que és el que explica aquestes freqüentíssimes representacions. És a dir, per una part constituïa una bona continuació per a les escenes del Trànsit, Resurrecció o Assumpció i en aquest sentit la trobem emprada pels artistes catalans en un 27,2 %. Moltes altres vegades (23,6%) ella sola servia per a acabar els episodis de la vida de Crist i Maria, o conformava el setè Goig. Aquí és precisament on es veu aquest doble significat de què parlàvem: si unes vegades és una peça més del conjunt (46,1 %), altres és una taula de situació destacada d'un retaule (retaule de l'Esperit Sant de Manresa), o és la clau de volta del presbiteri (esglésies de Pedralbes i Sant Just), o de la nau dels peus de l'església (Santa Maria del Pi), o s'inclou dins d'un conjunt heterogeni (clau de la capella de Santa Anna del Palau de l'Almudaina de Palma de Mallorca).

En aquests casos perd el seu valor cíclic i esdevé una escena estàtica, destinada especialment a simbolitzar les prerrogatives de Maria, que no cal oblidar, són també les de l'Església. En aquest aspecte es conserva la imatge majestàtica del seu origen, tal com veiem al timpà de Senlis. Fins i tot podem arribar a dir que a partir del segle XIII

(a casa nostra, més aviat del XIV) substitueix les infal·libles Maiestas Dei del període romànic, excessivament àrides per a l'esperit gòtic, que pretenia donar una versió més humana dels símbols.

Potser encara podem assenyalar una altra causa d'aquesta preeminència de la representació de la Coronació sobre la resta d'escenes del cicle. Ens referim a la seva puresa de tot contacte apòcrif. Encara que aquests siguin més o menys acceptats i l'Assumpció corporal de Maria es pogués justificar amb bases més sòlides (raons teològiques del Ps.-Agustí), sempre són un fre per a l'Església.

No hi ha dubte que al nostre país, en ple segle XIV, la tesi assumpcionista no gaudia d'una coneixença o acceptació total, sinó, no ens expliquem aquesta minsa interpretació plàstica i aquests textos litúrgics que hem vist als missals, tan aferrats als corrents anti-assumpcionistas (Carta a Paula i oració Veneranda).

Es clar que si l'Assumpció no es representava per causa dels apòcrifs, el mateix hauria de succeir amb el Trànsit, l'escena més representativa d'aquestes llegendes i que com hem vist no és pas gens estranya als nostres artistes. Creiem que l'explicació d'això, la podem trobar, per una part, en el sentit que tenia la crisi assumpcionista, és a dir, del que es dubtava era del fet que Maria sigués en cos al cel, però no de la seva Mort, ni d'un tipus indeterminat de Glorificació, i per l'altra, en la superioritat de la tradició iconogràfica damunt de les mateixes creences, tal com hem indicat a la segona conclusió de l'apartat anterior.

42. Possibilitats de relacions amb altres mitjans
d'expressió: els drames medievals.

Tot això que acabem de dir és vàlid dins d'una ideologia eclesiàstica i culta, al capdavant era el clergue el qui costejava les obres i per tant marcava les apures a seguir, però al seu costat hi ha la gran massa del poble que d'alguna manera sentia les creences que els predicaven i forçosament tenia els seus canals d'expressió, que no eren ni de bon troç les grans escultures de les façanes de les catedrals, ni les pintures i retaules del seu interior. Possiblement l'expressió oral era el medi que més fàcilment podien emprar i per això seria interessant veure si les cançons, la poesia popularitzant o els mateixos Goigs que es cantaven a les festivitats religioses de torn, tractaven aquest tema que veiem representat a la plàstica contemporània. Per a nosaltres cercar tot aquest material i, en cas d'existir, estudiar-lo, significava entrar en un camp desconegut que ens hauria portat més enllà del que pretenem amb aquest treball.

De tota manera hi ha un aspecte que per l'interès que ha mogut entre els historiadors de la literatura i de la cultura en general, no volem deixar sense fer-hi un petit comentari. Ens referim a l'expressió dramàtica, que sembla que és precisament a partir del segle XIV, quan comença a desenvolupar-se més plenament.

El cas és que de tot el teatre religiós català medieval que es coneix, la peça més divulgada és una representació assumpcionista, l'anomenat Misteri d'Elx, que actualment

encara es representa a l'església de Santa Maria d'aquesta ciutat. La tradició considera que es començà a dramatitzar al segle XIII, però els textos que es conserven són del XVII i lògicament, al llarg dels segles les variacions que haurà sofert deuen ser molt abundants (148), de manera que la seva confrontació amb el nostre material plàstic seria molt arriscada.

A part d'aquest text, però, en tenim dos més. El més antic sembla que és el que procedeix de Prades, al Baix Camp de Tarragona. J. Pié (149) el publicà a final del segle passat, bo i considerant-lo del XV pel fet que el va trobar escrit en un llibreta on hi havia anotats els censals que alguns pobles pagaven a la batllia de Prades i on, a més, hi ha un esbocç d'una carta adreçada a la senyora d'aquest lloc, datada del 10 de març de 1420. Soberanas però, sembla que ha demostrat que pertany a la fi del segle XIV (150). Es titula Representació de la assumció de madona Santa Maria.

L'altre és només un fragment d'un drame valencià, possiblement del segle XV. El manuscrit que el contenia només facilitava el paper de la Verge i avui s'ha perdut (151).

Aquests textos són realment engrescadors per estudiar el paral·lelisme o les influències recíproques entre aquests dos tipus de manifestacions artístico-religioses. Cal recordar aquí les teories oposades que sostenen, per una part, E. Mâle i G. Cohen, defensant la influència del teatre damunt de l'art (152), i per l'altra, M. Lazar, afirmant que la plàstica precedeix al teatre en la fixació d'escenes (153). En canvi, G. Kernolde, P. Francastel i H. Rey-Flaud, consideren molt més factible un intercanvi recíproc entre les

dues arts (154).

Nosaltres ara donem la llista de les escenes que integren aquests tres drames, simplement amb valor il·lustratiu.

REPRESENTACIÓ DE L'ASUMPCIÓ DE MADONA SANTA MARIA (Drama de Prades).

1. Ordo prophetarum.
2. Consell dels jueus.
3. Plany de la Verge.
4. Crist mana a l'àngel que porti la palma a Maria.
5. L'àngel visita Maria.
6. Joan arriba a casa de Maria i ella li dóna la palma.
7. Els altres apòstols arriben davant la porta.
8. Joan els dóna la benvinguda.
9. Els apòstols davant Maria.
10. Escena a l'infern.
11. Uns dimonis s'acosten a la casa de Maria.
12. Jesucrist amb sants baixa del cel.
13. Crist arriba al costat de Maria i pren la seva ànima.
14. Crist i els sants se'n tornen al paradís.
15. Els àngels pugen l'ànima al cel.
16. Els apòstols es disposen per a l'Enterrament.
17. Seguici fúnebre.
18. Atac dels jueus.
19. Baixen Jesucrist, els sants i l'arcàngel Miquel amb l'ànima de Maria.
20. Maria és pujada al cel.
21. Crist corona la Verge.
22. Maria s'adreça al poble.

Drama de València.

1. Maria parla amb les seves serventes.
2. Maria i les serventes visiten "santuàries".
3. Prec de Maria.
4. L'àngel li anuncia la Mort.
5. Maria demana a les serventes que vagin a cercar els seus parents.
6. Maria s'acomiada dels parents.
7. Arribada de Joan.
8. Els apòstols arriben davant la casa de Maria.
9. Joan surt a rebre'ls.
10. Tots els apòstols davant Maria.
11. El poble saluda Maria (?).
12. Els tres prínceps davant Maria (?).
13. Arriba Jesucrist.
14. Mort de Maria.
15. Resurrecció de Maria.
16. Processó.
17. Assumpció.

Misteri d'Elx.

1. Plany de Maria.
2. L'àngel li anuncia la seva propera Mort.
3. Arribada de Joan. Maria li dona la palma.
4. Arribada de Pere davant Maria.
5. Arribada de la resta dels apòstols, menys Tomàs, davant Maria.
6. Trànsit de Maria.

7. L'Araceli recull l'ànima de la Verge.
8. Els apòstols adoren el cos de Maria.
9. Sepeli i profanació (Judià).
10. Enterrament del cos de Maria.
11. Assumpció de la Verge.
12. Arribada de l'apòstol Tomàs.
13. Coronació de Maria.

Obviament el que més salta a la vista és la fidelitat amb què segueixen la narració dels textos apòcrifs, de manera que no cal aprofundir gaire per adonar-nos que aquí el cicle iconogràfic es presenta sencer. Malgrat que això aparenti una contradicció amb l'expressió plàstica creiem que l'explicació no costa gaire de trobar: el teatre que neix de la litúrgia, s'escenifica per una diada determinada, de manera que s'ha de cenyir al tema concret de la festa, podent aprofundir-hi molt més que no pas qualsevol retaule o mural, que generalment es dedica a temàtiques molt més àmplies, puix la seva contemplació no és pas per a una festivitat determinada, sinó per a tots els dies de l'any. Això no passa solament amb aquest cicle sinó amb molts altres i així veiem que els fragments dramàtics del cicle de Pasqua que s'han conservat (155) fan referència a aspectes molt concrets que rarament trobarem interpretats a la plàstica (per exemple la llegenda de Judes Iscariot).

El drame litúrgic, que sembla que sorgí de la necessitat de fer més avinent al poble els misteris religiosos, sempre es mostrà molt més flexible davant les normes ortodoxes que

no pas les arts plàstiques, on la influència popular podia arribar molt difícilment. Al teatre, no solament els actors sinó també els espectadors, vivien la representació (156), en canvi, dins l'església el poble era un espectador en el ple sentit de la paraula.

Notes:

1. DUHR, J.: L'évolution iconographique de l'Assomption, pàg.681.
2. DUHR, J.: id., pàg.673-674.
3. MALE, E.: L'art religieux au XIII^e siècle en France, pàg.294. Malgrat que citem aquests exemples, segons ZARNECKI, G.: The Coronation of the Virgin, pàg.1-12, la representació més antiga es troba a Anglaterra.
4. MUNAR OLIVER, G.: Devoción de Mallorca a la Asunción, pàg.13.
5. KATZENELLENBOGEN, A.: The sculptural programs of Chartres Cathedral, pàg.60.
6. VERDIER, Ph.: Suger a-t-il été en France le créateur du thème iconographique du Couronnement de la Vierge ?, pàg.227.
7. REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien, t.second, II, pàg.618.
8. JUGIE, M.: La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge, pàg.71. Donem sempre els textos teològics citats en la mateixa llengua de l'edició que hem consultat.
9. ISIDORO, San: De ortu et obitu Patrum, citat a BOVER, J.M^a: Proceso histórico-teológico de la creencia asuncionista, pàg.367.
10. BERNARDO, San: Obras de ———, "Sermón: En el domingo infraoctavo de la Asunción de B.V.Maria", pàg.624.
11. JUGIE, M.: op. cit., pàg.55.
12. JUGIE, M.: op. cit., pàg.78.
13. JUGIE, M.: op. cit., pàg.63.
14. BERNARDO, San: Obras de ———, "Sermón: En el domingo infraoctavo de la Asunción de la B.V.María", pàg.606.
15. EVERETT, L.P.: La muerte y asunción corporal de María, a CARROL, J.B.: Mariología, pàg.841.
16. BURGHARDT, W.J.: María en la patrística occidental, a CARROL, J.B.: Mariología, pàg.149.
17. BURGHARDT, W.J.: id., pàg.151.
18. JUGIE, M.: op. cit., pàg.268.
19. BURGHARDT, W.J.: María en la patrística occidental, a CARROL, J.B.: Mariología, pàg.151.
20. JUGIE, M.: op. cit., pàg.276.
21. JUGIE, M.: op. cit., pàg.363.
22. "Hodie gloriosa namque semper Virgo Maria coelos ascendit: rogo gaudete: quia (ut ita fatear) ineffabiliter sublimata cum Christo regnat in aeternum. Regina mundi hodie de terris et de praesenti saeculo nequam eripitur ...", Ps.HIERONYMUS: Epistola IX ad Paulam et Eus-

- toquium, a MIGNE: Patrologiae, pàg.130.
23. JUGIE, M.: op. cit., pàg.289.
 24. BERNARDO, San: Obras de ———, "Sermón. En el domingo infraoctavo de la Asunción de la B.V.María", pàg.604.
 25. BUENAVENTURA, San: Obras de ———, "Discursos mariológicos", III, pàg.725.
 26. BUENAVENTURA, San: id., pàg.730.
 27. JUGIE, M.: op. cit., pàg.400. També ho afirmen els reeditors de les seves obres en el prefaci als "Discursos mariológicos", (BUENAVENTURA, San: Obras de ———, pàg.498).
 28. TOMAS DE AQUINO, San: Expositio super salutatione angelica, dins de BOVER, J.M^a: La Asunción de María, pàg.77.
 29. JUGIE, M.: op. cit., pàg.395.
 30. ALBERTO MAGNO, San: Marial, pàg.442.
 31. VORAGINE, J.de: citat a JUGIE, M.: op. cit., pàg.393.
 32. JUGIE, M.: op. cit., pàg.392.
 33. LLULL, R.: Llibre de Sancta Maria, a Obres originals de ———, pàg.348.
 34. LLULL, R.: id., pàg.354.
 35. VICENT FERRER, Sant: Sermons, pàg.74.
 36. VICENT FERRER, Sant: id., pàg.80.
 37. BOVER, J.M^a: La Asunción de María, pàg.278.
 38. BOVER, J.M^a: id., pàg.279.
 39. LUÍS, A.: La Realeza de María, pàg.79-80.
 40. Los Evangelios Apócrifos, introducción a cargo de Aurelio de Santos Otero, pàg.5.
 41. RUSH, A.C.: María en los Evangelios Apócrifos, a CARROL, J.B.: Mariología, pàg.165.
 42. JUGIE, M.: op. cit., pàg.106-109.
 43. BURGHARDT, W.J.: María en la patrística occidental, a CARROL, J.B.: Mariología, pàg.151.
 44. FEROTIN, M.: Le Liber Mozarabicus Sacramentorum et les manuscrits mozarabes, pàg.788.
 45. TAMAYO DE SALAZAR, J.: Anamnesis sive commemoratio pàg.473.
 46. JUGIE, M.: op. cit., pàg.139.
 47. COLLELL, J.: Catalunya a Palestina, pàg.29.
 48. SARALEGUI, L.de: Fuentes del influjo catalán en tierras de Valencia, pàg.55, n.1.
 49. VILLANUEVA, J.: Viaje literario a las iglesias de España, t.IX, pàg.148.
 50. MALE, E.: L'art religieux au XIII^e siècle en France, pàg.272.

51. GUDIOL CUNILL, J.: Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich, pàg.180.
52. ZARCO CUEVAS, J.: Catálogo de los manuscritos Catalanes, Valencianos, Gallegos y Portugueses de la Biblioteca de El Escorial, pàg.61.
53. COROMINES, J.: Les "Vides de sants" rosselloneses, a Lleures i converses d'un filòleg, pàg.276-362.
 BOHIGAS BALAGUER, P.: ressenya de MOLDENHAUER, G.: Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der Iberischen Halbinsel. Untersuchungen und Texte, pàg.71; i La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña, pàg.67.
 MEYER, P.: La traduction provençale de la Légende Dorée, pàg.93.
 BALAGUER Y MERINO, A.: La tradició catalana del Flos Sanctorum, comparada per medi de dos diferents textos, pàg.56.
54. MIQUEL ROSELL, F.X.: Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, pàg.221.
55. BOHIGAS BALAGUER, P.: ressenya de MOLDENHAUER, G.: Die Legende von Barlaam ..., pàg.71.
 GUDIOL CUNILL, J.: Catàleg dels llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich, pàg.181.
 MASSÓ TORRENTS, J.: Manuscrits catalans de Vich, pàg.240.
 COLLELL, J.: Catalunya a Palestina, pàg.29, n.1.
56. RUBIO I LLUCH, A.: Documents per l'història de la cultura catalana mitjieval, vol.I, pàg.113, 314, 317, vol.II, pàg.161, 303, 394.
57. BOFARULL I SANS, F.: Datos para la historia de la Bibliografía en la Corte de Aragón, pàg.163.
58. TRENS, M.: La Asunción de María en el Arte español, pàg.97.
59. GASSÓ, P.: La Asunción en la liturgia, pàg.140.
60. JUGIE, M.: op. cit., pàg.127.
61. MILLET, G.: Iconographie de l'Évangile, pàg.23.
62. Libro de Juan arzobispo de Tesalónica, a Los Evangelios Apócrifos, pàg.614.
63. BOVER, J.M.: La Asunción de María, pàg.277.
64. JUGIE, M.: op. cit., pàg.202.
65. CARROL, J.B.: María en el magisterio de la Iglesia, a Mariología, pàg.30.

66. GASSÓ, P.: La Asunción en la liturgia, pàg.145.
67. JUGIE, M.: op. cit., pàg.202.
68. FITA, F.: La Asunción de la Virgen y su culto en España. Apuntes hagiográficos, pàg.427-435. En el mateix sentit s'ha pronunciat GORDILLO, M.: La Asunción de la Virgen en la Iglesia española. Siglos VII-X, pàg.55-71. En canvi, LLOPART, E.: Los orígenes de la creencia y de la Fiesta de la Asunción en España, pàg.155-198, considera que es va introduir al segle IX i per influència romana. Està d'acord amb aquesta segona teoria GARCIA RODRÍGUEZ, C.: El culto de los santos en la España romana y visigoda, pàg.132-133.
69. JUGIE, M.: op. cit., pàg.202.
70. FEROTIN, M.: op. cit., col.785-795.
71. GUDIOL CUNILL, J.: De l'Assumpció, pàg.360.
72. BAYERRI, E.: El Misterio de la Asunción de María en la liturgia hispana medieval, pàg.384.
73. MUNAR OLIVER, G.: Devoción de Mallorca a la Asunción, pàg.19.
74. BRASSÓ, G.: La Asunción en la liturgia, pàg.149.
75. BRASSÓ, G.: id., pàg.147.
76. BRASSÓ, G.: id., pàg.149.
77. MUNAR OLIVER, G.: Devoción de Mallorca a la Asunción, pàg.22.
78. Fragment traduït per MUNAR OLIVER, G., a id., pàg.24.
79. JUGIE, M.: op. cit., pàg.361.
80. TRENS, M.: La Asunción de María en el Arte español. "Razón y Fe", t.144, n°642-643, Madrid, Julio-Agosto, 1951, pàg.93-100.
81. A la primera es veu un personatge masculí amb aurèola, i un àngel que li crida l'atenció. Segueix el bust d'un altre personatges masculí i després d'un espai borbós, dues figures femenines, de les quals una és de dimensions molt reduïdes; al seu davant hi ha dos draps (?), disposats com un paravent. Buscant-hi un significat que les relacioni amb el conjunt del mural se'ns ha acudit el tema de la Nativitat de Maria: Joaquim avisat per l'àngel, Joaquim arriba a la ciutat i Naixement de la Verge. L'aspecte juvenívol del baró, però, és un dels elements que més ens en fan dubtar.
82. VIVES I MIRET, J., al seu llibre Reinard des Fonoll. Escultor i arquitecte anglès renovador de l'art gòtic a Catalunya (1321-1362), pàg.156, interpreta aquesta escena com "les Santes Dones al Sepulcre de Maria (?)-

tal sembla la composició d'un figura reclinada a primer terme, voltada de Sant Joan Baptista i Santa Clara". Nosaltres no dubtem que es tracta del Goig de la Resurrecció, representat per l'escena de les Maries davant del Sepulcre, que tornem a veure a l'església de Santa Maria del Pi.

83. GUDIOL CUNILL, J.: Els Trescentistes, pàg.212.
84. SANPERE I MIQUEL, S.: Els Trescentistes, pàg. 272.
85. MADURELL MARIMON, J.Mª: El pintor Lluís Borrassà, vol. VIII, pàg.27.
86. MADURELL MARIMON, J.Mª: id., pàg.114.
87. MELITO SARDENSIS, Ps.: De Transitu Virginis Mariae, a MIGNE, J.P.: Patrologiae. Cursus Completus. Serie Graeca, Parisiis, 1857, pàg.1231-1240.
88. Los Evangelios Apócrifos. Versión crítica.... por Aurelio de Santos Otero. La Editorial Católica, Madrid, 1963, col. "Biblioteca de Autores Cristianos", pàg. 574-569.
89. GUDIOL CUNILL, J.: Els Trescentistes, pàg.341.
90. VORAGINE, J.de: La Légende Dorée. Traduite par M.G.B. Lib.Garnier, Paris, (sense data), pàg.293-305.
91. COLLELL, J.: Catalunya a Palestina, vol.I. Imp. dels germans Subirana, Barcelona, 1900, pàg.30-36.
92. FEROTIN, M.: Le Liber Mozarabicus Sacramentorum et les manuscrits mozarabes, pàg.785-795.
93. VÁZQUEZ DE PARGA, L.: La Dormición de la Virgen en la catedral de Pamplona. "Príncipe de Viana", nºXXIII, 1946, pàg.243-258.
94. NIETO, B.: La Asunción de la Virgen en el Arte, pàg.29.
95. REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien, pàg.602.
TRENS, M., a Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes, pàg.42, també comenta aquesta semblança i cita els casos d'Ambrogio Lorenzetti i Ferrer Bassa, on l'àngel de l'Anunciació de la Nativitat duu a la mà una branca de palmera, possiblement per confusió amb la segona Anunciació.
96. REAU, L.: op. cit., pàg.601.
97. DUHR, J.: La "Dormition" de Marie dans l'art chrétien, pàg.146.
98. TRENS, M.: Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes, pàg.42.
99. REAU, L.: op. cit., pàg.602.
100. RUSH, A.C.: María en los Evangelios Apócrifos, a CARROL, J.B.: Mariología, pàg.165, diu que possiblement fou aquest

horror al exitus animae el que va fer que el primitiu Transitus fos inclòs en el Decret Gelasià i per això el Ps.-Melitó ja ho exposà de forma menys exagerada. En canvi el caràcter maniqueista del teatre religiós medieval i la necessitat d'intercalar dins la història sacra passatges que provoquessin la hilaritat de l'espectador, per tal d'atreure la seva atenció, fa que en un dels tres drames assumpcionistes catalans, el de Prades, no hi manqui l'escena dels dimonis que han pujat a la terra i vetllen la casa de Maria (Vid. PIÉ, J.: Autos sacramentals del segle XIV, pàg.685).

101. RÉAU, L.: op. cit., pàg.602.
102. FOURNÉE, J.: Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation, pàg.229-230.
103. Pensem que en els drames assumpcionistes catalans, possiblement per facilitar la posta en escena, els apòstols sempre arriben caminant. En el cas d'Elx, Jaume i dos apòstols més es troben a l'andador on canten el cèlebre "Ternari", una de les estrofes del qual diu: "De les parts de assí estranyes / som venguts molt prestament / passant viles y montanyes / en menys temps de un moment", fent clara referència al transport miraculós. En el segle XV, el pintor valencià Pere Nicolau, va reproduir el patró usat per Duccio al retaule de l'església parroquial de Rubielos de Mora (Terol).
104. POST, Ch.R.: A History of Spanish painting, vol.II, pàg.21.
105. No la citen PUIG I CADAFALECH, J. a Noves pintures murals, pàg.773, ni AINAUD DE LASARTE, J. a Los templos visigótico-románicos de Tarrasa, pàg.99. Per altra part, SOLER I PALET, J. a Nuevas pinturas murales en Santa María de Tarrasa, pàg.8 ho explica com "un fraile predicando entre varios oyentes, y desde un ambón del mismo estilo arquitectónico que se observa en las dos repetidas sedes"; cal tenir en compte que aquest senyor no s'adonà del que representava tot el conjunt d'aquest àbsis i l'única escena que identificà correctament fou la de l'Assumpció.
106. AINAUD DE LASARTE, J.: Los templos visigótico-románicos de Tarrasa, pàg.99.
107. VĂTĂSIANU, V.: La "Dormitio Virginis". Indagini Iconografiche, pàg.15-16, dóna l'exemple d'un croquis fet per Beda en la seva descripció de la pelegrinació a

- Jerusalem, on la figura de Crist és substituïda per la de l'arcàngel Miquel. Aquest croquis sembla que reproduïa la representació del Trànsit de l'església de Sion.
108. Vătășianu, V.: id., pàg. 29.
 109. Réau, precisament creu que una de les distincions entre el Trànsit bizantí i l'occidental és que en aquest, el llit de Maria no es col·loca horitzontal sinó de biaix (REAU, L.: op. cit., pàg. 607). Això és veritat si només considera art occidental les produccions creades d'ençà del segle XV (especialment l'art dels Països Baixos), però totes les representacions franceses i italianes dels segles XIII i XIV, conserven l'esquema bizantí.
 110. DUHR, J. a La "Dormition" de Marie dans l'art chrétien, pàg. 136-139, parla del gran valor iconogràfic d'aquest apòcrif i la influència que exercí en la representació de la Dormició, tant a l'Orient com a l'Occident, bo i destacant precisament la col·locació de Pere a la capçalera i Joan als peus del llit, encara que reconeix que no sempre és així.
 111. Réau considera aquesta peça molt pròpia de la indumentària de la Verge, a l'escena de la segona Anunciació: "la Vierge est devenue une vieille femme, portant le voile et la guimpe" (REAU, L.: op. cit., pàg. 602.).
 112. Vid.: DUHR, J.: La "Dormition" de Marie dans l'art chrétien, pàg. 139; REAU, L.: op. cit., pàg. 606; VĂTĂȘIANU, V.: La "Dormitio Virginis". Indagini iconografiche, pàg. 38.
 113. DURAN I SANPERE, A.: Els retaules de pedra, pàg. 44.
 114. REAU, L.: op. cit., pàg. 607. DUHR, J., tot comparant el mosaic de la Martorana de Palermo amb el gravat de Dürer que també representa aquest tema, afirma el mateix: "L'art byzantin nous fait voir la Vierge déjà morte, tandis que l'art occidental nous la dépeint agonisante ou mourante" (DUHR, J.: La "Dormition" de Marie dans l'art chrétien, pàg. 152).
 115. En aques sentit cal destacar la llinda de la porta principal de la col·legiata de Toro, on l'ànima de Maria és elevada dins d'un llec per dos àngels, igual que veiem a les representacions funeràries. Els sis apòstols disposats a cada costat són la pista per adonar-nos que es tracta del Trànsit de la Verge.
 116. SARALEGUI, L. de: Andrés Marzal de Sas, pàg. 14.
 117. Saralegui, seguint Millet i Mâle, hi fa referència al

- parlar del Baptisme de Crist i dóna com a exemple aquest retaule de Sixena (SARALEGUI, L.de: Domingo Valls, pàg. 51).
118. RÉAU, L.: op. cit., pàg. 608. DUHR, J., a La "Dormition" de Marie dans l'art chrétien, pàg. 139, ho considera un tret essencial del Trànsit bizantí.
 119. SARALEGUI, L.de: Andrés Marzal de Sas, pàg. 15, n. 22.
 120. DUHR, J.: La "Dormition" de Marie dans l'art chrétien, pàg. 139.
 121. Aquest mateix Salm és el que es canta al Misteri d'Elx durant la processó que es forma per a l'Enterrament (Vid. POMARES PERLASIA, J.: La "Festa" o Misterio de Elche, pàg. 139).
 122. Els autors de l'"Ars Hispaniae" l'anomenen clarament Dormició (GUDIOL RICART, J.; COOK, W.: Pintura e imageria románicas, pàg. 102). PUIG I CADAFALCH, J. a Noves pintures murals, pàg. 773, diu que en el mur "es veu l'assumpció i la mort de la Verge". AINAUD DE LASARTE, J. a Los templos visigótico-románicos de Tarrasa, pàg. 99, s'atura amb l'escena de l'Assumpció. En canvi POST, Ch.R. a A History of Spanish painting, vol. II, pàg. 19, la descriu com l'escena dels apòstols amb el fèretre de la Verge.
 123. Els escolàstics conderen l'Arca com el símbol veterotestamentari de Maria. Vid. VERDIER, Ph.: Suger a-t-il été en France le createur du thème iconographique du couronnement de la Vierge ?, pàg. 227, n. 6.
 124. RÉAU, L.: op. cit., pàg. 612 ("La Vierge est portée habituellement dans un cercueil fermé").
 125. POST, Ch.R.: op. cit., vol. IV, p. I, pàg. 188, n. 2.
 126. SARALEGUI, L.de, a Sobre algunas pinturas españolas del XIV al XVI, pàg. 214, opina el mateix.
 127. Allà on sembla que aquest text està millor interpretat és als relleus de la Puerta Preciosa del claustre de Pamplona, on, a més de tres guerrers guarnits de forma semblant als de la nostra taula, hi ha un quart personatge caracteritzat de jueu que té les mans col·locades damunt del fèretre.
 128. És interessant la narració d'una pelegrinació a Palestina, feta per un català del segle XV, que publica COLLELL, J. a Catalunya a Palestina, pàg. 3-30.
 129. GUDIOL CUNILL, J.: La Mare de Déu, morta, pàg. 369.
 130. DUHR, J.: L'évolution iconographique de l'Assomption, pàg. 681. Al començament del nostre estudi ja hem fet

referència a les dues fórmules assumpcionistes que distingeix aquest autor. Recordem que la siríaca és la que representa Maria dins d'un mandorla que els àngels sostenen i pugen al cel.

131. DUHR, J.: id. pàg. 676. RÉAU, L., a op. cit., pàg. 616, sembla opinar el mateix.
132. RÉAU, també parla d'aquesta diferència, però no cita textos (op. cit., pàg. 618)
133. RÉAU, L.: op. cit., pàg. 621.
134. KATZENELLENBOGEN, A.: The sculptural programs of Chartres Cathedral, pàg. 56.
135. "Ainsi à chaque étape, la Vierge monte en dignité: elle est couronnée d'abord par un ange puis par le Christ, par Dieu le Père, enfin par la Trinité tout entière qui se mobilise pour l'admettre dans son sein" (RÉAU, L.: op. cit., pàg. 623).
136. TRENS, M.: Iconografía de la Virgen en el Arte español, pàg. 599.
137. KATZENELLENBOGEN, A.: The sculptural programs of Chartres Cathedral, pàg. 57.
138. Fixem-nos que l'escena de la Coronació del Portail Rouge de París, que data del segle XIV, la Verge té el genoll dret inclinat, com si iniciés una genuflexió.
139. MEISS, M.: Italian style in Catalonia and a fourteenth century catalan workshop, pàg. 81.
140. TRENS, M.: Iconografía de la Virgen en el Arte español, pàg. 429-430.
141. Com a detall anecdòtic, destaquem que en algunes ocasions (nº 45 i 50) el globus mostra clarament la seva superfície, dividida en tres parts, que no representen els tres continents coneguts sinó les tres parts del món, segons la concepció medieval: terra (uns castells), aire (uns núvols) i mar (unes onades).
142. VERDIER, Ph.: Suger a-t-il été en France le créateur du thème iconographique du couronnement de la Vierge ?, pàg. 230. Katzenellenbogen dona la mateixa solució per a comprendre que Crist i Maria estiguin un al costat de l'altre en aquestes representacions (vid. nota 137).
143. TRENS, M.: María, pàg. 439.
144. SCHRADE, H.: La peinture romane, pàg. 165-166.
145. TRENS, M.: La Asunción de María en el Arte español, pàg. 96-97. M'ale opina que fou aquesta narració que inspirà la multiplicació d'escenes del segle XIII: "Les artistes, en l'analysant, y découvrirent jusqu'à

- six motifs plastiques" (L'art religieux du XIII^e siècle en France, pàg.289).
146. Per exemple a la introducció que Aurelio de Santos Otero fa al Libro de Juan arzobispo de Tesalónica, a Los Evangelios Apócrifos, pàg.609-610, explica "El epílogo final es desconcertante. Casi todos los manuscritos ofrecen una versión distinta. Jugie, desesperando poder reducirlos a la unidad, opta por presentar el texto de los diversos manuscritos".
 147. Ens hem servit dels repertoris que dóna M. Trens a Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes, pàg.34-35.
 148. L'estudi de POMARES PERLASIA, J.: La "Festa" o Misterio de Elche, Barcelona, 1957, és l'aportació més seriosa que fins ara s'ha fet sobre aquest drame litúrgic.
 149. PIÉ, J.: Autos sacramentals del sigle XIV. "Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona", I, 1896-1898, pàg.673-686, 726-744.
 150. Aquest treball encara no ha estat publicat i remetem a la nota que dóna RIQUER, M. de, a Història de la literatura catalana, vol.III, pàg.511, n.3, que copiem a continuació: "El manuscrit, un temps perdut, ha estat redescobert recentment per Amadeu J. Soberanas, el qual en prepara una nova edició i demostra que pertany al final del segle XIV (no a l'any 1420, com es creia fins ara). El fet de no haver-se publicat encara l'estudi i edició d'aquesta peça per Soberanas m'obliga a donar-ne ací uns resultats cauts i provisionals". Recenment el mateix autor ens ha assegurat que s'ha de publicar en els volums dels "Estudis Romànics".
 151. RUIZ DE LIHORY, L.S.: La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico, Valencia, 1903.
 JULIA MARTÍNEZ, E.: La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español, "Boletín de la Real Academia Española", XLI, 1961, pàg.179-334.
 RIQUER, M.de: Història de la literatura catalana, vol. III, Barcelona, 1964, pàg.512.
 152. MÂLE, E.: Le renouvellement de l'art par les mysteres. "Gazette de Beaux-Arts", 1^{er} février, 1^{er} mars, 1^{er} avril, 1^{er} mai, 1904, pàg.12-106, 215-230, 283-301, 379-394.
 COHEN, G.: Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge, Lib.Champion, Paris, 1921.
 153. LAZART, M.: Le jugement dernier (Lo Jutgamen General). Drame provençal du XV siècle, Klincksieck, Paris, 1971.

154. FRANCASTEL, P.: Art plastique, vision théâtrale et signification humaine, "Le Journal de psychologie normale et pathologique", n°2, 1953.
KERNOLDE, G.R.: From Art to theater, University of Chicago Press, 1944.
REY-FLAUD, H.: Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge, Gallimard, Paris, 1973.
155. RIQUER, R. de: Història de la literatura catalana, pàg. 503-508.
156. Rey-Flaud aporta diversos exemples sobre aquest aspecte (vid. Le cercle magique, pàg.293-294).

Bibliografia.

- (1) AINAUD DE LASARTE, J.: El retaule de Rubió dintre la pintura catalana del segle XIV. Igualada, 1954.
- (2) AINAUD DE LASARTE, J.: Los templos visigótico-románicos de Tarrasa, Monumento Nacional. Junta Municipal de Museos de Terrassa, 1977.
- (3) AINAUD, J.; GUDIOL, J.; VERRIÉ, F. P.: La Ciudad de Barcelona. Catálogo Monumental. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1947.
- (4) ALBERTO MAGNO, San: Marial. Emecé Editores, Buenos Aires, 1948, col. "Biblioteca del Peregrino".
- (5) ALCOLEA, S.: Lérida y su provincia. "Guías Artísticas de España". Aries, Barcelona, [1955].
- (6) ANZIZU, E.: Fulles històriques del Real Monestir de Santa Maria de Pedralbes. Estampa de X. Altés, Barcelona, 1897.
- (7) Ayuntamiento de Barcelona: Colección Matías Muntadas. Catálogo-Guía. Barcelona, 1957.
- (8) BALAGUER MERINO, A.: La traducció catalana del Flos Sanctorum, comparada per medi de dos diferents textos. "Revue des langues romanes", 3^a sèrie, T.V, 1881, pàg. 56-60.
- (9) BASSEGODA AMIGO, B.: Santa Maria de la Mar. V.I. Ind. Graf. fills de J. Thomas, Barcelona, 1925.
- (10) BASSEGODA AMIGO, B.: Santa Maria de la Mar. Monografia històrico-artística del temple. Compendi a cura del seu fill Bassegoda Musté, i del seu net, Bassegoda Nonell. Tècnics Associats, Barcelona, 1976.
- (11) BASSEGODA AMIGO, B.; RODRIGUEZ CODOLA, M.: Pedralbes. El convento. Notas de Historia y de Arte. Las pinturas

murales de Ferrer Bassa, su importancia y descripción.
Museum, Barcelona, 1928.

- (12) BAYERRI BERTOMEU, E.: Los Códices Medievales de la Catedral de Tortosa. Novísimo inventario descriptivo.
Algueró y Baiges, Tortosa, 1962.
- (13) BAYERRI BERTOMEU, E.: El Misterio de la Asunción de María en la liturgia hispana medieval. "Estudios Marianos", vol. VI, Madrid, 1947, pág. 381-402.
- (14) BENAGES, E.: La Ermita de San Bartolomé de Villahermosa. "Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura", vol. IX, 1928, pág. 46-51.
- (15) BERNARDO, San: Obras de ———. Introducción, versión y notas de G. Prado. La Editorial Católica, Madrid, 1947, col. "Biblioteca de Autores Cristianos".
- (16) La Bíblia. Versió dels textos originals i comentari pels monjos de Montserrat. Monestir de Montserrat, 1958.
- (17) Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam. Logice partitionibus aliisque subsidiis ornata a A. Colunga et L. Terrado. La Editorial Católica, Madrid, 1946, col. "Biblioteca de Autores Cristianos".
- (18) BOFARULL SANS, F.: Datos para la historia de la Bibliografía en la Corte de Aragón. "Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana", vol. II, 1887, 1888, pág. 161-163, 205-207.
- (19) BOHIGAS BALAGUER, P.: La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña. Período gótico y renacimiento, I. As. de Bibliófilos de Barcelona, 1965.
- (20) BOHIGAS BALAGUER, P.: Ressenya de, MOLDENHAUER, G.: Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der Iberischen Halbinsel. Untersuchungen und Texte. "Revista de

- Filología Española", vol.XVII, 1930,pàg.71-72.
- (21) BOVER, J.M.: La Asunción de María. En colaboración con los PP. J.A. Aldama y F. de P. Sola. La Editorial Católica, Madrid, 1947, col. "Biblioteca de Autores Cristianos".
 - (22) BOVER, J.M.: Proceso histórico-teológico de la creencia asuncionista. "Revista Española de Teología",8, 1948, pàg.601-616.
 - (23) BRASSÓ, G.: Contenido doctrinal de las fórmulas asuncionistas de la liturgia romana, a La Asunción en la liturgia. "Estudios Marianos", vol.VI, Madrid, 1947, pàg.147-154.
 - (24) BRUTAILS, J.A.: Monographie de la Cathédrale et du cloître d'Elne. Extrait du XXVIII^e "Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées-Orientales", Imp. Ch. Latrobe, Perpignan, 1887, pàg.184-265.
 - (25) BRUTAILS, J.A.: Notes sobre l'Art religiós en el Rosselló. Traducció de Massó Torrents, J..Tip. "L'Avenç", Barcelona, 1901.
 - (26) BUENAVENTURA, San: Obras de ———.Edición preparada por los redactores de "Verdad y Vida" bajo la dirección de B. Aperribay, M.Oromi y M. Oltra. La Editorial Católica, Madrid, 1963, col. "Biblioteca de Autores Cristianos".
 - (27) CALZADA OLIVERAS,J.: Las claves de bóveda de la catedral de Gerona.Diputación Provincial de Gerona. Catedral Basílica de Gerona.Ed. Escudo de Oro, Barcelona, 1975.
 - (28) CAMÓN AZNAR, J.:Pintura medieval española, "Summa Artis",XXII. Espasa-Calpe, Madrid, 1966.

- (29) CAPDEVILA, J.: La Seu de Tarragona. Bibl. Balmes, Barcelona, 1935.
- (30) CARROL, J.B.: Mariologia, por una comisi6n internacional de especialistas bajo la presidencia de ———. Traducci6n de M^a A. Careaga y pr6logo de N. Garc6a Garc6s. La Editorial Cat6lica, Madrid, 1964, col. "Biblioteca de Autores Cristianos".
- (31) CASANOVAS GORCHS, F.: Catedral de Palma de Mallorca. Parera y C^a Editores, Barcelona, 1898.
- (32) Cat6logo del Museo Arqueol6gico-Art6stico Episcopal de Vich. Imp. R. Anglada, Vich, 1893.
- (33) COHEN, G.: Histoire de la mise en esc6ne dans le th6atre religieux fran6ais du Moyen 6ge. Libraire H. Champion, Paris, 1921.
- (34) COLLELL, J.: Catalunya a Palestina, vol. I. Imp. dels germans Subirana, Barcelona, 1900.
- (35) COMAS ROS, M.: El altar mayor de la Catedral de Gerona. Ed. Ib6rica, Barcelona, 1940.
- (36) COROLEU, J. / Documents historichs catalans del segle XIV. Imp. La Renaixensa, Barcelona, 1889.
- (37) COROMINES, J.: Les "Vides de sants" rosselloneses, a Lleures i converses d'un fil6leg. Club Editor, Barcelona, 1971, p6g. 276-362.
- (38) DELCLAUX, F.: Im6genes de la Virgen en los c6dices medievales de Espa6a. Direcci6n General de Bellas Artes. Ministerio de Educaci6n y Ciencia. Publicaciones del Patronato Nacional de Museos, Madrid, 1973.
- (39) DOMINGUEZ BORDONA, J.: Exposici6n de c6dices miniados espa6oles. Cat6logo. Soc. Esp. de Amigos del Arte, Madrid, 1929.

- (40) DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: Manuscritos con pinturas. T.I, II. Centro de estudios históricos. Fichero de Arte Antiguo, Madrid, 1933.
- (41) DOMÍNGUEZ BORDONA, J; AINAUD DE LASARTE, J.: Miniatura. Grabado. Encuadernación, "Ars Hispaniae", XVIII. Plus Ultra, Madrid, 1962.
- (42) DUHR, J.: La "Dormition" de Marie dans l'art Chrétien. "Nouvelle Revue Théologique", t.72, fevrier, 1950, pàg.134-157.
- (43) DUHR, J.: L'évolution iconographique de l'Assomption. "Nouvelle Revue Théologique", t.68, octobre, 1946, pàg.671-682.
- (44) DURAN, F.: La orfebrería catalana. "Revista de Archivos Bibliotecas y Museos", t.XXXIII, 1915, pàg.79-117, 249-302.
- (45) DURAN Y SANPERE, A.: El Real Monasterio de Santa Maria de Pedralbes. "Boletín de la Sociedad de Atracción de Forasteros", n°XXXIX, Barcelona, 1921, pàg.9-35.
- (46) DURAN Y SANPERE, A.: Un retaule de Gerb al Museu de Barcelona. "Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona", vol. I, 1931, pàg.67-73.
- (47) DURAN Y SANPERE, A.: Els retaules de pedra, vol.I, "Monumenta Cataloniae", vol.I. Alpha, Barcelona, 1932.
- (48) DURAN Y SANPERE, A.; AINAUD DE LASARTE, J.: Escultura gòtica, "Ars Hispaniae", VIII. Plus Ultra, Madrid, 1956.
- (49) DURLIAT, M.: L'art en el regne de Mallorca. Trad. de F.B. de Moll Marquès. Ed. Moll, Mallorca, 1964.
- (50) DURLIAT, M.: Arts anciens du Roussillon. Peinture. Perpignan, 1954.

- (51) DURLIAT,M.: Le cloître d'Elne.Extrait du Congrès archéologique de France, CXII^e session, Le Roussillon, 1954. Societé Française d'Archeologie, Paris, 1956.
- (52) DURLIAT,M.: L'église de Corneilla-de-Conflent.Extrait du Congrès archéologique de France, CXII^e session, Le Roussillon, 1954. Societé Française d'Archeologie, Paris, 1956.
- (53) DURLIAT,M.: El Rosselló Romànic.Trad. d'A. Dalmau i Ribalta. Publ. de l'Abadia de Montserrat, 1973.
- (54) España Mariana. Partido de Lérida. Imp. de C. Moliner y Cía., Madrid, 1868.
- (55) Los Evangelios Apócrifos.Collección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios, comentarios e ilustraciones por Aurelio de Santos Otero. La Editorial Católica, Madrid, 1963, col. "Biblioteca de Autores Cristianos".
- (56) FEROTIN.M.: Le Liber Mozarabicus Sacramentorum et les manuscrits mozarabes.Librairie de Fermin-Didot et C^{ie}, Paris, 1912, "Monumenta Ecclesiae Liturgica",IV.
- (57) FITA,F.: La Asunción de la Virgen y su culto en España. Apuntes hagiográficos. "Boletín de la Real Academia de la Historia", t.LVI, enero, 1910,pág.427-435.
- (58) FOLCH I TORRES,J.: Adquisicions del Museu de Barcelona. Junta de Museus de Barcelona, "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans",vol.VI, 1920, pág.1-40.
- (59) FOLCH I TORRES,J.M.: Un retaule inèdit d'en Jaume Serra, a Palau de Cerdanya (França). "Gaseta de les Arts", 15, març, 1925, nº21, pág.1.
- (60) FONT,L.: Gerona. La Catedral y el Museo Diocesano.Ed. Carlomagno, Gerona, 1952.

- (61) FOURNÉE, J.: Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation, a "Synthronon", Art et Archeologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, Librairie Klincksieck Paris, 1968, pàg.225-235.
- (62) FRANCASTEL, P.: Art plastique, vision théâtrale et signification humaine. "Le Journal de psychologie normale et pathologique", nº2, avril-juin, 1953, pàg.157-187.
- (63) GARCÍA GARCÉS, C.: La Asunción en la himnografía medieval. "Estudios Marianos", vol.VI, Madrid, 1947, pàg.403-412.
- (64) GARCÍA RODRÍGUEZ, C.: El culto de los santos en la España romana y visigoda. Madrid, 1966.
- (65) GASSÓ, P.: Orígenes de la fiesta, a La Asunción en la liturgia. "Estudios Marianos", vol.VI, Madrid, 1947, pàg.136-146.
- (66) GORDILLO, M.: La Asunción de la Virgen en la Iglesia española. Siglos VII-X. "Estrella de Mar", Madrid, 1922.
- (67) GUDIOL CUNILL, J.: De l'Assumpció. "Vida Cristiana", nº 35, 1918, pàg.355-363.
- (68) GUDIOL CUNILL, J.: Catàleg dels Llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vich. Imp. de la Casa de Caritat, Barcelona, 1934.
- (69) GUDIOL CUNILL, J.: La Mare de Déu, morta. "Vida Cristiana", nº17, 1916, pàg.368-371.
- (70) GUDIOL CUNILL, J.: Nocions de arqueologia sagrada catalana. Imp. Viuda de R. Anglada, Vich, 1902.
- (71) GUDIOL CUNILL, J.: Pintures murals descobertes suara a Terrassa. "Vell i Nou", nº83, 15, gener, 1919, pàg.28-29.
- (72) GUDIOL CUNILL, J.: Els Primitius, primera part. "La Pintura Mig-eval Catalana", I.S. Babra, Barcelona, 1927.

- (73) GUDIOL CUNILL, J.: Els Trescentistes, segona part. "La Pintura Mig-Eval Catalana", II. Llibreria Central, Barcelona (sense data).
- (74) GUDIOL RICART, J.: Borrassà. Inst. Amatller de Arte Hispánico, Barcelona, 1953.
- (75) GUDIOL RICART, J.: La Collection Muntadas. "Gazette des Beaux-Arts", Jul.-Ag., 1956, pàg. 14.
- (76) GUDIOL RICART, J.: Historia de la pintura gòtica en Catalunya. Ed. Selectas, Barcelona, [1943]
- (77) GUDIOL RICART, J.: Pintura gòtica, "Ars Hispaniae" IX. Plus Ultra, Madrid, 1955.
- (78) GUDIOL RICART, J.: La pintura gòtica a Catalunya, I. A.D.A.C., Barcelona, 1938.
- (79) GUDIOL RICART, J.: El retable del "Sant Esperit" de la Seo de Manresa. Manresa, 1954.
- (80) GUDIOL, J.; COOK, W.S.: Pintura e imageria romànica, "Ars Hispaniae", VI. Plus Ultra, Madrid, 1950.
- (81) HARROWER, I.: An early legend: "The Annunciation to the Virgin of her approaching death". "Apollo", vol. XLVII, nº 276, 1948, pàg. 44-46.
- (82) JANINI, J.; MARQUÉS, J.M.: Manuscritos de la Colegiata de San Felix de Gerona. "Hispania Sacra", vol. XV, 1962, pàg. 401-437.
- (83) JUGIE, M.: La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge. Città del Vaticano, 1944, col. "Cultura e Testi", 114.
- (84) JULIÀ MARTÍNEZ, E.: La Asunción de la Virgen y el teatro primitivo español. "Boletín de la Real Academia Española", XLI, 1961, pàg. 179-334.
- (85) Junta de Museos de Barcelona. Exposición Oleguer Junyent. Catálogo. Palacio de la Virreina, 1961.

- (86) Junta de Museos de Barcelona. Guía de los Museos de Arte, Historia y Arqueología de la Provincia de Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona, 1954.
- (87) Junta de Museus. Catàleg del Museu d'Art de Catalunya, primera part. Parc de Motjuïc, Barcelona, 1936.
- (88) KATZENELLENBOGEN, A.: The sculptural programs of Chartres Cathedral. The Norton Library, New York, 1964.
- (89) KERNOLDE, G. R.: From Art to theater. University of Chicago Press, 1944.
- (90) KING, G. G.: The journey of Ferrer Bassa. "The Art Bulletin", vol. XVI, nº2, 1934, pàg. 116-122.
- (91) LACARRA DUCAY, M.ª C.: Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Zaragoza, 1970.
- (92) LAMAÑA, J. M.ª: Los instrumentos musicales en la España medieval. "Miscellanea Barcinonensia", nºXXXIII, 1972, pàg. 59-85; nºXXXV, 1973, pàg. 41-72.
- (93) LAMAÑA, J. M.ª: Los instrumentos musicales en los últimos tiempos de la dinastía de la Casa de Barcelona. "Miscellanea Barcinonensia", nºXXI, 1969, pàg. 21-82; nºXXII, 1969, pàg. 43-64.
- (94) LAZART, M.: Le jugement dernier (Lo Jutgamen General). Drame provençal du XV^e siècle. Ed. Klincksieck, Paris, 1971.
- (95) LECLERCQ, H.: Assomption dans l'Art, a Dictionnaire d'Archeologie Chrétienne et de Liturgie, II. Lib. Letouzei et Ané, Paris, 1907.
- (96) LLONCH PAUSAS, S.: Pintura italogótica valenciana. "Anales y Boletín de las Museos de Arte de Barcelona", vol. XVIII, 1967-1968, pàg. 11-222.

- (97) LLOPART, E.: Los orígenes de la Fiesta de la Asunción. "Estudios Marianos", nº6, 1947, pàg.155-198.
- (98) LLULL, R.: Doctrina pueril, a Obres originals de ———, vol.I. Transcripció directa den M. Obrador y Bennassar. Comissió Editora Lulliana, Palma de Mallorca, 1906.
- (99) LLULL, R.: Llibre de Sancta Maria, a Obres originals de ———, vol.X. Transcripció directa per Mss. Salvador Galmés. Comissió Editora Lulliana, Palma de Mallorca, 1915.
- (100) LUIS, A.: La Realeza de María. Ed. El Perpetuo Socorro, Madrid, 1942.
- (101) MADURELL MARIMON, J. M^a: El pintor Lluís Borrassà. "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona", vol.VII, 1949, vol.VIII, 1950, vol.X, 1952, pàg.9-325, 9-382, 9-365.
- (102) MALE, E.: L'art religieux du XII^e siècle en France. Lib. Armand Colin, Paris, 1922.
- (103) MALE, E.: L'art religieux au XIII^e siècle en France. Lib. Armand Colin, Paris, 1902.
- (104) MALE, E.: L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Lib. Armand Colin, Paris, 1908.
- (105) MALE, E.: Le renouvellement de l'art par les mystères. "Gazette de Beaux-Arts", 1^{er}. février, 1^{er}. mars, 1^{er}. avril, 1^{er}. mai, 1904, pàg.12-106, 215-230, 283-301, 379-394.
- (106) MARQUÈS CASANOVAS, J.: Restauración de la bóveda de la Catedral. "Anales del Instituto de Estudios Gerundenses", vol.XVIII, 1966-1967, pàg.379-384.
- (107) MARQUÈS CASANOVAS, J.: Santa Maria de Castelló de Ampurias. Imp. Fontané-S. Rusiñol, Gerona, 1972 (segunda

edición corregida y actualizada).

- (108) MARTINELL, C.: La actuación de la Comisión Provincial de Monumentos. Restauración del retablo de Rubió. "San Jorge", nº7, julio, 1952, pàg.17-20.
- (109) MARTINELL, C.: Rubió i el seu retaule. "Butlletí de l'Agrupació Fotogràfica d'Igualada", nº19, novembre, 1933, pàg.5-7.
- (110) MAS, J.: Guía-Itinerario de la Catedral de Barcelona. Imp. La Renaixensa, Barcelona, 1916.
- (111) MASSÓ TORRENTS, J.: Manuscrits catalans de Vich. "Revista de Bibliografia Catalana", 1902, pàg.229-253.
- (112) MATAMOROS, J.: La Catedral de Tortosa. Ed. Católica, Tortosa, 1932.
- (113) MEISS, M.: Italian style in Catalonia and a fourteenth century catalan workshop. "The Journal of the Walters Art Gallery", Baltimore, 1941, pàg.45-88.
- (114) MELITO SARDENSIS, Ps.: De transitu Virginis Mariae, a Migne, J.P.: Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca, 5. Parisiis, 1857, ss., pàg.1231-1240.
- (115) MESTRE Y NOE, F.: El Arte en la Santa Iglesia Catedral de Tortosa. J.L. Foguet y Sales, Tortosa, 1898.
- (116) MEYER, P.: La traduction provençale de la Légende Dorée. "Romania", XXVII, 1898, pàg.93-137.
- (117) MILLET, G.: Iconographie de l'Évangile. E. de Boccard, Paris, 1916, "Bibliothèque des écoles d'Athènes et de Rome", 109.
- (118) MIQUEL ROSELL, F.X.: Catàleg dels llibres manuscrits de la Biblioteca del Monestir de Sant Cugat del Vallès existents a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Extret, fins a la pàg.104 del "Butlletí de la Biblioteca de Catalunya",

vol.VIII i IX, Barcelona, 1937.

- (119) MIQUEL ROSELL,F.: Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, vol.II. Direcciones Generales de Enseñanza Universitaria y de Archivos y Bibliotecas. Servicio de Publicaciones de la Junta Técnica, Madrid, 1958.
- (120) MONSALVATGE Y FOSSAS,F.: Los Condes de Ampurias vindicados,t.XXV. Imp. R. Bonet, Olot, 1917.
- (121) MORERA LLAURADO,E.: Memoria o descripción histórico-artística de la Santa Iglesia catedral de Tarragona desde su fundación hasta nuestros días.Est. Tip. de F.Arís e Hijo, Tarragona, 1904.
- (122) MORERA LLAURADO,E.: Tarragona antigua y moderna.F. Arís e Hijo, Tarragona, 1894.
- (123) MUNAR OLIVER,G.: Devoción de Mallorca a la Asunción. Imp. SS.Corazones, Palma de Mallorca, 1950.
- (124) Museus d'Art de Barcelona. El retaule de Gerp."Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", vol.VIII, 1927-1931, pàg.220-222.
- (125) NIETO,B.: La Asunción de la Virgen en el Arte. Afrodisio Aguado,S.A., Madrid, 1950.
- (126) O'CALLAGHAN,R.: Los Códices de la Catedral de Tortosa. Imp.Católica, Tortosa, 1897.
- (127) ODRIOZOLA Y GRIMAUD,C.: Monasterio del Santo Sepulcro de N. S. Jesucristo de Zaragaza.M. Oscar Tipógrafo, Zaragoza, 1908.
- (128) PANO Y RUATA,M.: El Real Monasterio de Sijena. Su Historia y descripción.Tipografía Mariana, Lérida, 1883.
- (129) PEINADOR,M.: La Asunción de la Santísima Virgen en la Sagrada Escritura. "Estudios Marianos", vol.VI, 1947,

pàg.51-98.

- (130) PIÉ,J.: Autos sacramentals del sigle XIV."Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica de Barcelona", I, 1896-1898, pàg.673-686, 726-744.
- (131) PIFERRER,P.; PI MARGALL,F.: Cataluña."España, sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia", vol.II. Ed.D. Cortezo, Barcelona, 1884.
- (132) PIFERRER,P.: Mallorca. "Recuerdos y bellezas de España" 1842.
- (133) PIJOAN,J.: L'altar d'Anglesola al Museu de Boston. "Gaseta de les Arts", n°57,set., 1926, pàg.1.
- (134) POMARES PERLASIA,J.: La "Festa" o Misterio de Elche. Barcelona, 1957.
- (135) POST,CH.R.: A History of Spanish painting.Vol.II,III, IV,p.II, V, VII,p,I-II, VIII,p.II, IX,p.II, X, XI, Harvard University Press, Cambridge,Massachusetts, 1930,1930,1933,1934,1938,1941,1947,1950,1953.
- (136) PSEUDO/HIERONYMUS: Epistola IX ad Paulam et Eustochium, a Migne,J.P.:Patrologiae.Cursus completus. Series Latina, t.XXX, Parisiis, 1865, pàg.126-147.
- (137) PUIG I CADAFAALCH,J.: Noves pintures murals."Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", vol.VI, 1915-1920, pàg.773.
- (138) PUIG I CADAFAALCH,J.: Les pintures del segle VI^e de la catedral d'Egara (Terrassa). "Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans", vol.VIII, 1927-1931, pàg.147.
- (139) FUJOL I TUBAU,P.: Notes i documents sobre construcció de retaules a l'alt país d'Urgell."Analecta Sacra Tarraconensia", XII (= "Homenatge a Antoni Rubió i Lluch", II, Barcelona, 1936), pàg.463-491.

- (140) REAU, L.: Iconographie de l'Art Chrétien. T. second, II. Presses Universitaires de France, Paris, 1957.
- (141) REY-FLAUD, H.: Le cercle magique. Essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Âge. Gallimard, Paris, 1973.
- (142) RIQUER, M. de: Història de la Literatura Catalana. III. Ed. Ariel, Esplugues de Llobregat, 1964.
- (143) ROIG, J.: Excursió per la Conca de Tremp i Vall d'Ager. "Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya", any XXXI, juliol, 1921, pàg. 178.
- (144) ROIG Y JALPÍ, J. G.: Resumen historial de las grandezas y antigüedades de la ciudad de Gerona. Barcelona, 1678.
- (145) RUBIO I LLUCH, A.: Documents per l'història de la cultura catalana mitjeval, I-II. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1908-1921.
- (146) RUIZ DE LIHORY, L. J.: La Música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico. Est. tip. Domenech, Valencia, 1903.
- (147) SANPERE I MIQUEL, S.: Los cuatrocentistas catalanes. T. I. Tip. L'Avenç, Barcelona, 1906.
- (148) SANPERE I MIQUEL, S.: Ferrer Bassa. "Museum", vol. II, 1912, pàg. 376-391.
- (149) SANPERE I MIQUEL, S.: Els Trescentistes, primera part. "La Pintura Mitjeval Catalana", II. Ll. Antiga i Moderna, Barcelona (sense data).
- (150) SARALEGUI, L. de: Andrés Marzal de Sas. "Archivo de Arte Valenciano", 1952, pàg. 5-39.
- (151) SARALEGUI, L. de: Domingo Valls. "Archivo de Arte Valenciano", 1935, pàg. 47-56.
- (152) SARALEGUI, L. de: En torno a los Serra. "Museum", vol. VII, nº 8, 1927, pàg. 288-290.

- (153) SARALEGUI, L.de: Fuentes del influjo catalán en tierras de Valencia. "Archivo de Arte Valenciano", XXI, 1935, pàg.19-56.
- (154) SARALEGUI, L.de: Miscelanea de tabls valencianas. "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", 1932, pàg.294-307.
- (155) SARALEGUI, L.de: Notas sobre la iconografía valenciana de santos Lázaro, Marta y Magdalena. "Archivo de Arte Valenciano", 1931, pàg.117-152.
- (156) SARALEGUI, L.de: Sobre algunas pinturas españolas del XIV al XVI. "Archivo Español de Arte", t.XXIV, 1951, pàg.209-224.
- (157) SARRET I ARBÓS, J.: Art i Artistes Manresans. Imp. Sant Josep, Manresa, 1916.
- (158) SARRET I ARBÓS, J.: Capella y retaule del Sant Esperit en la Seu de Manresa. "Butlletí del Centre Excursionista de la Comarca de Bages", any III, nº7, febrer, 1907, pàg.129-135.
- (159) SAVERLÄNDER, W.: La sculpture gothique en France, 1140-1270. Ed. Flammarion, Paris, 1972.
- (160) SCHRADE, H.: La peinture romane. Ed. Meddens, Paris-Bruxelles, 1966.
- (161) SERRA Y BOLDÚ, V.: El retablo de Bellpuig. "Diario de Barcelona", 6 setembre, 1922.
- (162) SOLA, F.deP.: La Asunción de Maria en la Tradición Patristica. "Estudios Marianos", vol.VI, Madrid, 1947, pàg.119-135.
- (163) SOLER D'HYVER, C.: comentari dins de El Siglo XV Valenciano. Valencia. Museo de Bellas Artes. Mayo-Junio, 1973, pàg.33.

- (164) SOLER I PALET, J.: Nuevas pinturas murales en S. Maria de Tarrasa. "La Vanguardia", 21, Diciembre, 1918, pàg. 7-8.
- (165) SUTRA VIÑAS, J.: Notas sobre las pinturas de la Colección Muntadas. "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", t. LXVIII, 1944, pàg. 145-159.
- (166) TACHARD, P.: A propósito del retablo de piedra de Anglesola. "Gasete de les Arts", nº59, octubre, 1926, pàg. 3-4.
- (167) TAMAYO DE SALAZAR, J.: Anamnesis sive commemoratio omnium sanctorum hispanorum ... ad ordinem et methodum martyrologii Romani. Sumpt. Philippi Borde, Laurent Armand et Claudii Rigard, Lugduni, 1656.
- (168) TORMO, E.: Iglesia arciprestal de Santa Maria de Morella. "Boletín de la Real Academia de la Historia", t. XC, Enero-Marzo, 1937, pàg. 30-36.
- (169) TORRES BALBAS, L.: Arquitectura gótica. "Ars Hispaniae", VII. Plus Ultra, Madrid, 1952.
- (170) TRAPIER, E. du Gué: Catalogue og Paintings (14th and 15th centuries) in the collection of the Hispanic Society of America. The Hispanic Society of America, New York, 1930.
- (171) TRENS, M.: La Asunción de María en el Arte español. "Razón y Fe", t. 144, nº642-643, Madrid, Julio-Agosto, 1951, pàg. 93-100.
- (172) TRENS, M.: Ferrer Bassa i les pintures de Pedralbes. Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1936.
- (173) TRENS, M.: María. Iconografía de la Virgen en el Arte español. Plus Ultra, Madrid, 1946.

- (174) VĂTĂȘIANU, V.: La "Dormitio Virginis". Indagini Iconografiche. "Ephemeris Dacoromana", VI, Roma, 1935, pàg. 1-49.
- (175) VAZQUEZ DE PARGA, L.: La Dormición de la Virgen en la Catedral de Pamplona. "Príncipe de Viana", nºXXIII, 2º trimestre, 1946, pàg.243-258.
- (176) VERDIER, Ph.: Suger a-t-il été en France le créateur du thème iconographique du couronnement de la Vierge ?. "Gesta", vol.XV, nº1-2, 1976, pàg.227-235.
- (177) VERRIÉ, F.P.: La Iglesia de los Santos Justo y Pastor. Ed. Aymà, Barcelona, 1944, col."Barcelona Histórica y Monumental".
- (178) VERRIÉ, F.P.: Mallorca. "Guías artísticas de España". Aries, Barcelona, 1948.
- (179) VICENT FERRER, Sant: Sermons, a cura de Gret Schib. Barcino, Barcelona, 1975, col. "Els Nostres Clàssics", nº6.
- (180) VILLANUEVA, J.: Viaje literario a las iglesias de España. T. IX, XII, XXI. Imp. de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1821, 1850, 1851.
- (181) VIVES I MIRET, J.: L'altar d'Anglesola i el frontispici de la Seu de Tarragona. Barcelona, 1965.
- (182) VIVES I MIRET, J.: El Monestir de Pedralbes. Assaig sobre la identificació del seu constructor. Barcelona, 1964.
- (183) VIVES I MIRET, J.: Reinard des Fonoll. Escultor i arquitecte anglès renovador de l'art gòtic a Catalunya (1321-1362). Blume, Barcelona, 1969.
- (184) VORAGINE, J. de: La Légende Dorée. Traduite du latin et précédée d'une notice historique et bibliographi-

que par M.G.B., 2 vol. Lib. Garnier frères, Paris (sense data).

- (185) ZARCO CUEVAS, J.: Catálogo de los manuscritos Catalanes, Valencianos, Gallegos y Portugueses de la Biblioteca de El Escorial. Tipografía de Archivos, Madrid, 1932.
- (186) ZARNECKI, G.: The Coronation of the Virgin. "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", XIII, 1950, pág. 1-12.