

Els tresors desconeguts de la seu de Manresa

Montserrat Noguera i Algué

Universitat de Barcelona

Resum

Situada al centre geogràfic de Catalunya, Manresa té un insòlit passat de ciutat lliure en un país profundament feudal. Res d'estrany que maldés per aixecar la seva esplèndida catedral prescindint del bisbe, ni que es convertís en la “ciutat de la llum”.

Aquesta lluminositat, però, s'estanca, i tan sols la bellesa de la seu s'erigeix en testimoni silenciós del que fou esplèndida realitat, i no només en les seves pedres sinó també en dos dels seus tresors més preciats: el frontal brodat pel mestre florentí Geri di Lapo i donat pel prohoms Ramon Saera, on Manresa i Florència s'agermanen en un moment en què tot era possible per a ambdues, i el retaule de l'Esperit Sant, pintat per Pere Serra el 1394, on trobem la més bella representació de l'Arquitecte Suprem que ha donat l'art europeu, oferint a tothom que sigui capaç de contemplar-la amb la ment oberta tots els secrets de la ciència i de les arts en la llum de la raó gòtica.

Abstract

The unknown treasures of the Manresa Cathedral

Located at the geographical centre of what is today the Autonomous Community of Catalonia (Spain), Manresa has an unprecedented history as a free city within a profoundly feudal country. Thus, it is not at all surprising that it strove to build its splendid cathedral without a bishop, not that it became the “City of Light”.

This luminosity, however, came to an end, and only the beauty of its cathedral rises up in silent testimony to what was once its splendid reality, not only in its stones but also in two of its most prized treasures: the altar frontal embroidered by the Florentine master Geri di Lapo which was donated by the great Ramon Saera back when Manresa and Florence joined together as sister cities at a point when the sky was the limit for both of them, and the altarpiece of the Holy Spirit, painted by Pere Serra in 1394, where we can find the loveliest portrayal of the Supreme Architect to be found in European art, conferring on everyone capable of examining it with an open mind all the secrets of science and the arts through the prism of Gothic reason.

Quan contemplem la carta geogràfica del nostre país, el nom de la ciutat de Manresa atreu sempre les mirades per la seva situació: gairebé al centre, creuament de totes les grans rutes que, des de les muntanyes pirinenques al delta de l'Ebre i des de les terres de ponent al Mare Nostrum, han vist trobar-se i allunyar-se gent de tota mena, mercaders i pelegrins, guerrers i rodmons, bandits i traçginers, obrers i estudiants... Però, a part d'això, què en sabem d'aquesta petita ciutat, cap de comarca i de la setena regió que, des de les planes de la Depressió Central, obre les grans rutes muntanyenques? Potser no res. Només la seva proximitat amb Montserrat i el pas d'Íñigo López de Recalde, el que seria conegut com a sant Ignasi de Loiola, la fa present en certs ambients. I malgrat tot, Manresa amaga una història única de ciutat lliure en un país tan profundament feudal com el nostre, i amaga molt més: algunes de les joies més valuoses –i més desconegudes– del nostre patrimoni artístic, cultural i espiritual.

La ciutat de la llum

Per prendre consciència d'aquests tresors, cal conèixer l'origen de la ciutat i les seves peculiaritats. Encimbellada en el turonet que mira el riu Cardener (o *Cardoner*, com l'anomenem des de sempre els manresans), la primitiva *Minorisa* serà lloc de pas enmig del pla de Bages, entre el mar i la muntanya, encarada al perfil únic i insòlit del Montserrat. Però, si aquesta situació comporta certs privilegis, també té greus inconvenients: en temps d'invasions i de ràtzies, la petita ciutat serà destruïda més d'una vegada, i es veurà obligada a renéixer de les seves cendres amb l'únic impuls del seu propi esforç.¹ Perquè, bé que aparegui en temps feudal, Manresa, que pertany a l'òrbita del comtat de Barcelona, té el senyor massa lluny i no es pot refiar de la seva protecció, de manera que des de sempre aprèn a defensar-se sola, a governar-se a si mateixa, a prendre les seves decisions i a delimitar els seus deures i els seus drets en i des de l'assemblea d'uns habitants que sempre seran ciutadans i mai vassalls de ningú...

Fins ara, no podem afirmar quan ni com va néixer la ciutat, però sí quan sortí a la llum: el seu nom s'escriu per primera vegada en un document de l'any 889, un *precepte* o *privilegi* que Gotmar, primer bisbe de Vic després de la reconquesta duta a terme per Guifré el Pilós, amb la mediació del bisbe Ermemir de Girona, aconsegueix del rei dels francs Odó I, el qual li concedeix uns certs drets fiscals que fins llavors pertanyien al comte. Un any després, el mateix rei Odó ratifica el privilegi amb un altre document on Manresa es anomenada explícitament "ciutat", on Gotmar és qualificat de bisbe "ausonenc i manresà" i on es menciona una església de "Santa Maria de Manresa" a la qual es dona el mateix rang que a "Sant Pere de Vic".² Una feliç casualitat fa aparèixer el nom de Manresa lligat al rei que marcaria el principi de la fi de la França carolíngia i obriria l'era lluminosa dels capets, l'era gòtica, la primera espurna revolucionària en el si de l'Europa occidental.

Amb aquests orígens, no és gens estrany que Manresa s'identifiqués molt aviat amb el poema de pedra que, iniciat a l'Illa de França el 1144,³ s'estengué per tota Europa i, integrant les peculiaritats de cada espai i evolucionant amb les novetats que introduïa el temps, assentà les bases d'una unió espiritual i cultural que irradiaria per sempre des del focus de la catedral gòtica. La gran envergadura d'aquesta nova empresa ciutadana no fou possible al nostre país fins que l'amenaça sarraïna s'allunyà amb la reconquesta de València i Mallorca per Jaume I; llavors les ciutats començaren a créixer sense el temor d'invasions periòdiques i els seus habitants pogueren començar a pensar a desprendre's de riqueses per embellir-les. A principis del segle XIV, Manresa es decideix a convertir-se en ciutat gòtica, enderrocant el seu "complex romànic" i refent-lo amb edificis del nou estil, que expressava molt millor la seva mentalitat urbana. I no només aixecà de nou l'església de Santa Maria al cim del Puigcardener, sinó també l'església de la Santa Creu al cim del Puigmercadal, cap on s'havia estès la primitiva ciutat, i fins i tot la petita església de Sant Miquel; una mica més tard, a tocar de les portes de la tercera i definitiva muralla, s'alçà l'església i el convent dels Predicadors, gran centre espiritual i cultural durant segles (la seva facultat de Filosofia tindria una merescuda fama). Per alçar la nova Santa Maria i la Santa Creu, que en acollir el convent dels frares carmelites prendria el nom de Santa Maria del Carme, es contractà l'arquitecte Berenguer de Montagut, el qual també duria a terme una obra civil: el Pont Nou. Aquest arquitecte no era un qualsevol, sinó un dels noms més reputats del país i que donà un nou impuls al nostre gòtic, purificant la forma fins a extrems impensables fins aleshores i aconseguint cobrir els espais més alts i amb la més gran separació de suports que s'havia vist mai; i aquestes fites les aconseguí per primer

cop a la seva obra manresana, on la puresa de la forma i l'omnipresència de la llum permeten contemplar els principis més bàsics del gòtic en tota la seva solemne austeritat, nus de decoracions innecessàries.

Per aixecar la nova Santa Maria construint una església “de planta catedralícia”, no només calgué enderrocar el vell edifici romànic, sinó també totes les construccions que s'alçaven sobre el Puigcardener, entre altres l'anomenada casa del rei, on residia el funcionari que representava el poder reial a la ciutat i on posava el monarca les vegades que la visitava.⁴ A partir d'aquell moment, quan visités Manresa, el rei hauria de pagar-se l'estada. La nova església, que des de molt aviat seria coneguda com “la seu”, començà a aixecar-se a partir de 1322, amb la contribució generosa de tota la ciutat, i la seva construcció duraria dos-cents anys (al segle XVI es donaria per acabada en aixecar-se el campanar, de 50 m d'alçada, i encara al primer quart del segle XX es va projectar una gran façana neogòtica, que no va arribar a acabar-se). La seva situació geogràfica la converteix en el punt on es concentra i des d'on irradia tota la ciutat, i en la porta d'entrada, en la benvinguda lluminosa al viatger que s'hi acostava des de qualsevol de les rutes que hi porten, perquè la seu manresana és una de les catedrals gòtiques que millor encarnen el principi de la lluminositat que engendrà la ment de Suger de Saint-Denis, és realment “un glop de llum que s'ha concentrat fins a convertir-se en pedra”. En una ciutat que moltes vegades ha estat comparada a una “petita Roma” pel fet d'estar formada a base de turons, el Puigcardener, punt originari del nucli primitiu de població i base natural de la seu, la converteix en una “petita Atenes”, perquè la catedral gòtica transforma el puig en una veritable Acròpolis cristiana, on es venera Santa Maria amb el nom popular de “l'Alba”, la portadora de la llum. Fermament arrelada en la seva base, però alhora gràcil i mòbil com poques, permanent i canviant ensems, l'austera catedral de Berenguer de Montagut ha estat sempre present en tots els esdeveniments de la història ciutadana, que han deixat la seva petja en les pedres tantes vegades centenàries, les úniques que han sobreviscut als trasbals que ha patit el nostre país, les úniques que ens recorden que aquest segle XIV que la va veure néixer fou “el gran segle manresà”.⁵

Perquè una de les altres peculiaritats de la història de Manresa és que viu el seu gran moment quan tot el país passa per una època de misèria i de calamitats. No és que Manresa no en patís les conseqüències; de fet, a finals del segle la seva grandesa quedarà tallada de cop i mai més no recuperarà l'alt nivell que havia tingut, però és que enmig de les dificultats va reaccionar d'una manera insòlitàment racional, tan “gòtica”, tan madura que seria bo preguntar-nos quin impuls la va inspirar i com ens ho hauríem de fer per desvetllar-lo de nou. Quan s'ha traspassat el primer quart del segle, Manresa és una ciutat més semblant a les anomenades ciutats lliures italianes, per posar algun exemple, que a les seves germanes del país; ja no depèn exclusivament de l'agricultura i la ramaderia, sinó que ha desenvolupat una gens menyspreable indústria –amb mitjans de producció artesanal, és clar– que la fa coneguda arreu d'Europa, sobretot a través dels productes tèxtils i de la manufactura de la pell; a part dels pagesos i dels artesans, l'habiten eclesiàstics, mercaders i professionals lliures de tota mena (especialment advocats, naturalment molt experts en dret feudal), entre els quals abunden els mestres, perquè el nivell cultural de la ciutat és molt elevat, com revelen els inventaris de biblioteques públiques i privades. La seva juderia és importantíssima i la convivència amb la població cristiana òptima, fins al punt que no es té notícia de cap conflicte remarcable i que molts dels cognoms “genuïnament manresans” són d'origen jueu; al call, a més a més

dels banquers de consuetud, hi trobem mercaders i cartògrafs molt reputats, i hi adquiriren gran renom els metges, als quals es té notícia que consultava fins i tot la casa reial.

És en aquests anys que el país comença a veure's assolat per tot un seguit de catàstrofes naturals. Tot comença el 1333, "el mal any primer" d'una llarga tongada de secades i males collites. La manca de pluges i els camps infecunds volen dir hiverns de gana i de misèria, volen dir aigües estancades i contaminades, i una població mal alimentada, amb poques defenses davant de qualsevol agressió a la seva salut; volen dir, moltes vegades, una llarga tongada d'epidèmies, temps de por i d'inseguretats davant d'un enemic invisible que no se sap quan, com, ni per què ataca, davant del qual no se sap com defensar-se, però que delma les poblacions amb un cert regust d'àngel exterminador... Perquè aquesta sembla l'única explicació: el flagell diví que castiga la impietat dels homes. En aquesta situació, com es pot reaccionar racionalment?

Quan la manca de pluja comença a tornar la situació desesperada, els habitants de les nostres terres només veuen una solució: pelegrinar als santuaris per demanar al cel l'aigua tan necessària per fer fructificar la terra. Els ciutadans de Manresa també van pelegrinar als grans santuaris veïns de Montserrat i Juncadella, però no pas per demanar només el miracle de l'aigua –la solució còmoda i immediata–, sinó per demanar el miracle de la llum, de la llum de la raó que els permetés trobar una sortida al problema de les secades, no només per a les generacions presents, sinó sobretot per a les generacions futures. I no van pas tornar amb les mans buides: el consell de la ciutat va decidir construir una sèquia que, prenent l'aigua del riu Llobregat a la resclosa del poble de Balsareny, la dugués a Manresa, prou abundant per regar els seus camps (que podrien convertir en fecunds conreus de regadiu) i per satisfer les necessitats domèstiques. Es va demanar el permís del rei Pere III, es va contractar l'enginyer Guillem Catà, i el 1340 s'iniciaren les obres del que seria un dels projectes més arriscats i reeixits de l'enginyeria medieval. Però...

La Manresa ciutadana no va tenir en compte que vivia envoltada per la Catalunya feudal, i que el poder dels senyors es deixava sentir fora dels murs alliberadors de les ciutats. El bisbe de Vic, Galzeran Sacosta, que era el senyor de part de les terres per on hauria de passar la sèquia i, sobretot, posseïa tot un seguit de molins a tocar del poble de Sallent, aigües avall del Llobregat, va témer que, si els manresans prenién aigua del riu, aquest no baixaria amb prou força com per moure'ls, de manera que prohibí el pas del canal per les seves terres, sense voler escoltar els càlculs dels enginyers que li asseguraven prou força a les aigües per moure tants molins com tenia i més... El drama estava servit, no pas, com es vol fer veure moltes vegades, entre el poder eclesiàstic i el poder civil, sinó entre la tradició feudal i la racionalitat ciutadana. El poder feudal, entossudit a demostrar que era superior al mateix rei (que no podia anul·lar-lo perquè el necessitava com a senyor de la guerra), va esgrimir totes les seves armes, en aquest cas les armes eclesiàstiques de l'excomunió i l'entredit; la rebeldia ciutadana va reaccionar engegant el bisbe a pastar fang i continuant les obres fins que es va veure obligada a aturar-les... El conflicte va anar *in crescendo* fins que va arribar al papa Climent VI i al rei. Pere III, home pràctic, havia autoritzat les obres sense pensar-s'hi gaire; sentia una especial simpatia per aquells ciutadans que, en lloc d'exigir-li solucions als seus problemes, li demanaven permís per solucionar-se'ls. Climent VI i Pere III intentaren acostar les parts en conflicte i arribar a una concòrdia que cada vegada es veia més difícil, fins que el 1345 va morir Galzeran Sacosta. Llavors, el Papa va nomenar directament un nou bisbe, sense esperar l'elecció dels canonges de la seu de Vic. Miquel de Ricomà, el nou prelat, que regiria la diòcesi a través de l'abat

de Besalú, no devia ser tan repatani, i la concòrdia va poder ser signada el 19 de novembre d'aquell mateix any.

Feia uns mesos, però, que havia succeït un fet que marcaria la consciència ciutadana per sempre, i que ens il·lustra d'una manera clara i distinta la racionalitat ciutadana de la Manresa gòtica, brillant amb força, a través dels segles, sota les boires barroques que l'obscuririen. El 21 de febrer d'aquell mateix 1345, un grup de ciutadans que es trobava a l'església del Carme van declarar haver vist "una llum misteriosa" que anava des del sostre de la capella de la Trinitat a la nau principal i a la capella de Sant Salvador (per tant, describia un triangle).⁶ La *vox populi* va interpretar el fet com una resposta divina al greu problema que vivia la ciutat: Déu es posava al costat de la raó ciutadana i no pas de la tradició feudal, encara que el portaveu d'aquesta tradició fos el bisbe. Podem donar moltes explicacions lògiques a la visió de la llum: un fenomen meteorològic, com per exemple un llamp rodat, una disposició capriciosa i única de la claror que penetrava pels finestrals, i que sorprèn una població encara poc acostumada a la lluminositat gòtica després de les foscors romàniques, algun tipus de rateta... Tant és, perquè això no canvia la interpretació que en fan els homes i dones d'un temps en què precisament l'explicació lògica del món, de l'univers on habitaven, revelava els fenòmens celestes com la manera que la divinitat tenia de comunicar-se amb la humanitat. Ornat per uns quants oripells barrocs, el Miracle de la Llum es commemora cada any a Manresa com la gran festa ciutadana, com una promesa de progrés i de benestar per a la ciutat. De fet, va ser així; encara que les malures del país vagin arrossegar la prosperitat "gran segle" i vagin impedir una evolució cap a l'esplendor renaixentista, la sèquia va dur tranquil·litat i riquesa i, amb els anys, fins i tot va possibilitar una prematura activitat industrial moguda per la força de l'aigua, abans que arribés la màquina de vapor.

El tresor més amagat i desconegut: el frontal d'altar de Geri di Lapo

La concòrdia entre la ciutat i el bisbe, bé que augurada per les figures del rei i del papa, va tenir, però, un artífex humà de primer ordre. Per als manresans d'avui dia, curiosament, el nom de Ramon Saera no diu gran cosa. Aquest brillant jurisperit, advocat fiscal de les corts del batlle i del veguer de la ciutat, fill d'un ric mercader, germà i pare d'homes preeminents, personatge d'un gran nivell cultural i generós mecenes, podria ser ben bé el nostre Llorenç el Magnífic (salvant distàncies, és clar), però avui no se'l recorda; fins i tot, l'altar pagat per la seva família a la seu, on encara campa l'escut de la rodona vermella en camp d'argent i guarda els sepulcres-osseres de tota la nissaga, no té gens ni mica de relleu pel fet d'haver-se convertit en una sagristia que de provisional ha passat a permanent... I així i tot sabem que foren els bons oficis i el seny de Ramon Saera qui aconseguiren dur a bon terme el veritable miracle de la llum...

I també se li deu un dels tresors més preuats que guarda la seu manresana, tan gelosament, que ha romàs perfectament desconegut per als forans, i per a la majoria de manresans, que no tenen ni la més petita idea de la seva existència. El 1357, Ramon Saera féu testament i dotà amb una gran generositat la catedral encara en construcció; entre els molts ornaments, llibres i objectes litúrgics que li llegà, però, n'hi havia un d'especial: un frontal d'altar de lli, brodat en or i seda per un dels millors mestres de la ciutat de Florència, Geri di Lapo. L'autoria de l'obra és incontestable, perquè el mes-

tre la signà, al centre i amb lletres ben grosses: “*Geri Lapi rachamatore me fecit in Florentia*”. De fet, a la mateixa Florència, Geri di Lapo és conegut precisament com a autor de “*la palla manresana*”.

Els experts daten l'execució d'aquest frontal als voltants de 1350 i el suposen un encàrrec exprés de Ramon Saera al mestre florentí en algun viatge del prohoms manresà a la ja brillant ciutat de la Toscana. Es basen en el fet que els mestres no s'arriscaven a executar obres d'aquesta envergadura si no era per encàrrec, i en la presència de l'escut dels Saera en totes les adargues dels soldats romans que hi apareixen. No només el brodat era un mestre de primera, també el pintor era de gran categoria (els encarnats de les figures són pintats i no pas brodats), bé que en aquest cas el nom ens sigui desconegut malgrat totes les recerques que alguns entusiastes han fet per trobar-lo.

El frontal és una peça rectangular, apaisada, de 3,31 m de llarg per 0,90 m d'ample, brodada amb un gairebé impossible mig punt de creu, que sols és perceptible amb una lupa de molts augments i no es troba sovint. Els inevitables desperfectes que ha provocat l'ús de la peça durant cinc-cents anys no desmereixen en res el seu valor, bé que no estaria de més plantejar-se una molt necessària restauració, encara que avui dia ja no s'usi per a ornament de l'altar i, pràcticament des de finals del segle XIX, es guardi en el petit i, potser per la seva situació, però sobretot per la poca cura que se'n té, desconegut museu de la seu manresana. El frontal només ha sortit de Manresa per ésser exposat en mostres importants com les exposicions universals de 1888 (des d'on anà a parar al Museu Episcopal de Vic i va costar molt que el tornessin) i de 1929, i també durant els anys 80 per a l'exposició *Millenium*. Durant la guerra civil 1936-39 es tragué de la seu per a preservar-lo de la destrucció i se'n perdé el rastre, fins que acabat el conflicte es localitzà a Darnius, des d'on tornà a Manresa.

L'execució de l'obra està dividida en tres parts, la central una mica més gran que les laterals, i el tema iconogràfic és la vida, la passió i la mort de Crist. La part central l'ocupa íntegrament l'escena del Calvari, mentre que les dues laterals se subdivideixen cadascuna en nou vinyetes, les de l'esquerra relaten el naixement, la infantesa i la vida pública de Crist, mentre que les de la dreta relaten els fets de la passió, la mort i la resurrecció. La composició de les escenes és típicament italiana i nota la influència de totes les escoles i dels autors més reputats del moment. I en el repartiment i la recreació de les figures tenim el testimoni de tots els personatges que poblaren el segle: des dels rics mercaders als obrers i als pagesos, dels senyors als criats, dels sacerdots i els acadèmics als soldats i als oficials, dels magistrats als funcionaris. Des de l'ambient del temple al de les cases, dels espais ciutadans entre muralles als espais oberts del món rural, de la sala del magistrat a les aules escolars. I hi veiem l'evolució iconològica des de la puresa del text evangèlic a la llegenda dels apòcrifs, des de la cosmologia medieval a punt de desaparèixer fins a la consciència històrica moderna a punt de desvetllar-se en un primitiu intent de reconstruir el món clàssic del segle I.

El lateral esquerre (Fig. 1) conta l'origen humà de Crist, el seu adveniment i la seva infantesa i vida pública. D'esquerra a dreta i de dalt a baix, les nou vinyetes ens mostren les següents escenes:

Desporis de Josep i Maria. La cerimònia té lloc dins un recinte sagrat, expressat per una mena de baldaquí que es repetirà en altres escenes d'interiors. La figura central és la del sacerdot, a ambdós costats del qual apareixen Josep i Maria (una bella figura de núvia toscana del segle XIV). Darrera de Josep apareixen, sembla, un parell de pretendents desenganyats que trenquen llurs vares en reconèixer que el cel no els ha escollit per a esposos de Maria (és un tema extret dels Evangelis apòcrifs i que té molta tradició iconològica); darrera de Maria apareixen dues figures femenines i dues

figures d'heralds que anuncien la nova a cops de trompeta. El fet que la figura del sacerdot i la d'una de les dones portin aurèola rodona ha fet pensar a algun autor que es tractaria de Zacaries (o de l'ancià Simeó) i Elisabet.

Anunciació. Maria es veu sorpresa per l'anunci de l'arcàngel Gabriel al porxo de casa seva, que, com tots els porxos que apareguin (menys el del portal de Betlem), insinua una casa benestant. La composició de l'escena, amb l'arcàngel en actitud reverent, flectant un genoll davant de la noia, en un pla més baix i oferint-li el lliri, símbol de la virginitat que no es trenca amb l'Encarnació del Verb, és típica de l'escola sienesa de Simone Martini, tan repetida en l'art florentí i feta universalment famosa a través de les Anunciacions de Fra Angelico.

Visitació. La presència del porxo es repeteix, però en una posició més lateral que l'anterior. Elisabet rep Maria davant de casa seva, vestida amb una indumentària adient a la seva edat avançada, mentre que en Maria s'endevina la noia jove i plena de vida. Ambdues parentes se saluden efusivament, mentre una serventa que ha acompanyat Maria i porta l'equipatge es manté discretament al marge.

Naixement. A l'esquerra, davant d'un portal aquest cop molt humil, Maria té el Nen embolcallat a la falta i el contempla; Josep es manté a distància, per simbolitzar que no té res a veure amb la concepció del Fill. Al seu davant hi veiem objectes que ens fan pensar en un viatge, i a prop de la caseta apareixen les figures de la mula i el bou. A la dreta, en un pla més allunyat, un àngel anuncia la bona nova a un pastor. Entremig de les dues escenes, veiem com treu el nas l'estrella de Nadal.

Epifania. Altre cop, a la dreta, apareix el porxo sumptuós que acull les figures de Maria i de Jesús, el qual ja no és un nadó de bolquers, adorat pel rei Melcior en actitud reverent i que s'ha tret la corona i l'ha dipositada a terra (els reis de la terra no poden aparèixer coronats davant el Rei del Cel); els altres dos reis esperen el seu torn una mica més endarrera, en actitud de conversa i amb llurs presents a les mans. Els tres reis encara no apareixen com a símbol de les races, sinó només com a símbol de les tres edats de l'home, de manera que Melcior és presentat com un ancià, Gaspar com un home en plena maduresa i Baltasar com un jove imberbe. La indumentària de tots tres correspon a la de qualsevol monarca europeu del moment. Al marge esquerre, hi veiem un patge que guarda les cavalcadures. Al mig del cel, apareix novament l'estrella, i un arbre que pot recordar una palmera ens situa en un paisatge de l'Orient.

Fugida a Egipte. La figura de Maria, cavalcant un ase i amb el nen a la falda, ocupa el centre de l'escena. Al davant de la cavalcadura apareix un àngel volant, com a guia i defensa de la Sagrada Família, que fuig. Josep tanca la comitiva. Novament, les palmeres ens situen en un ambient oriental.

Presentació de Jesús al temple. Altra vegada, un baldaquí ens diu que estem en un interior, al centre del qual veiem el nen Jesús dret damunt d'un altar guarnit amb un bell antependi. A la seva esquerra hi veiem l'ancià Simeó, vestit amb ornaments sacerdotals, i a la seva dreta Maria, en actitud d'aguantar Jesús; al darrera de Maria, la figura de Josep duu a les mans els colomins per a l'ofrena.

Jesús entre els doctors de la Llei. El baldaquí de consuetud té una aparença més sòlida i fins i tot deixa entreveure una cúpula. És evident que som a l'interior d'una escola, però no són els doctors de la Llei qui ocupen el lloc del mestre, sinó la figura adolescent de Jesús. Els adults estan asseguts a terra, admirant la seva saviesa. Al costat dret, Josep i Maria expressen la seva sorpresa i el seu alleujament. És interessant de notar la indumentària dels acadèmics. La figura del Jesús adolescent apa-

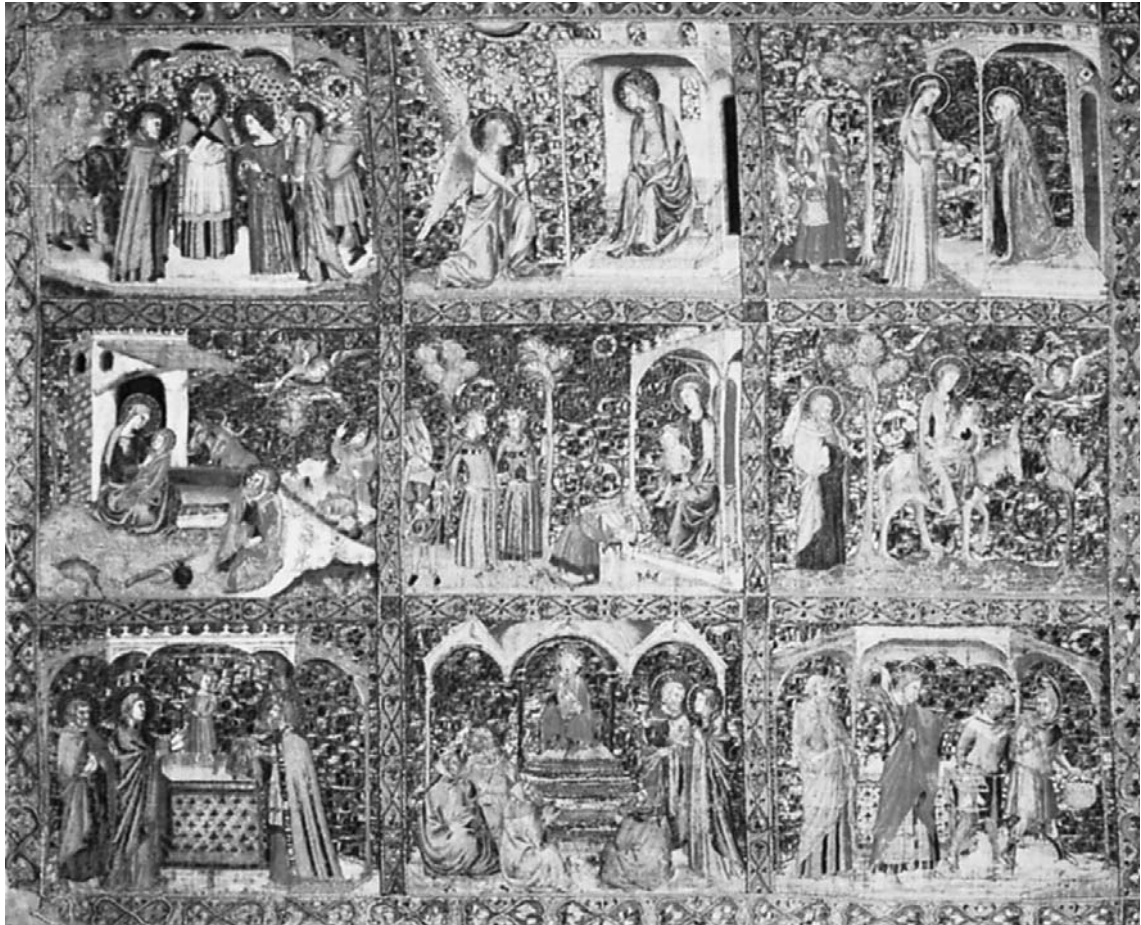


Fig. 1. Frontal florentí de Geri di Lapo. Costat esquerre. Museu de la seu de Manresa.

reix ja amb la indumentària que veurem sempre en el Jesús adult. Mentre que d'infant se'l vesteix amb una túnica vermella, a partir d'ara durà una túnica blanca brodada d'or i un mantell vermell per fora i blau per dins. Els tres colors són un clar símbol trinitari.

Expulsió dels mercaders del temple. És l'única escena que apareix de la vida adulta de Jesús, i no és massa freqüent trobar-la en la iconografia medieval. Sota el baldaquí i cobrint l'altar, la figura airada de Jesús aixeca el fuet, mentre els mercaders recullen els estris i se'n van. Darrera de Jesús, un testimoni privilegiat (l'apòstol Pere?) contempla l'escena. Podem pensar que l'artista florentí es permet una fina ironia en plasmar, expulsats del temple pel mateix Crist, els mercaders (encara que tinguin figura de pagesos) que l'exploten amb les seves exigències i amb la seva ostentació de riquesa i de diner, moltes vegades incapaçs, en la seva supèrbia, de comprendre res de la finesa d'esperit que engendra l'obra d'art.

En el lateral dret (Fig. 2) hi trobem les escenes de la passió i mort de Crist. També de d'esquerra a dreta i de dalt a baix hi veiem:

Entrada a Jerusalem. La ciutat de Jerusalem és representada per la seva porta i la seva muralla, i enllà s'insinua un edifici. Dos ciutadans estan plantats davant la porta en actitud de conversa; per les vestimentes podem endevinar que són dos notables. Jesús s'acosta muntat en la somera, en actitud de

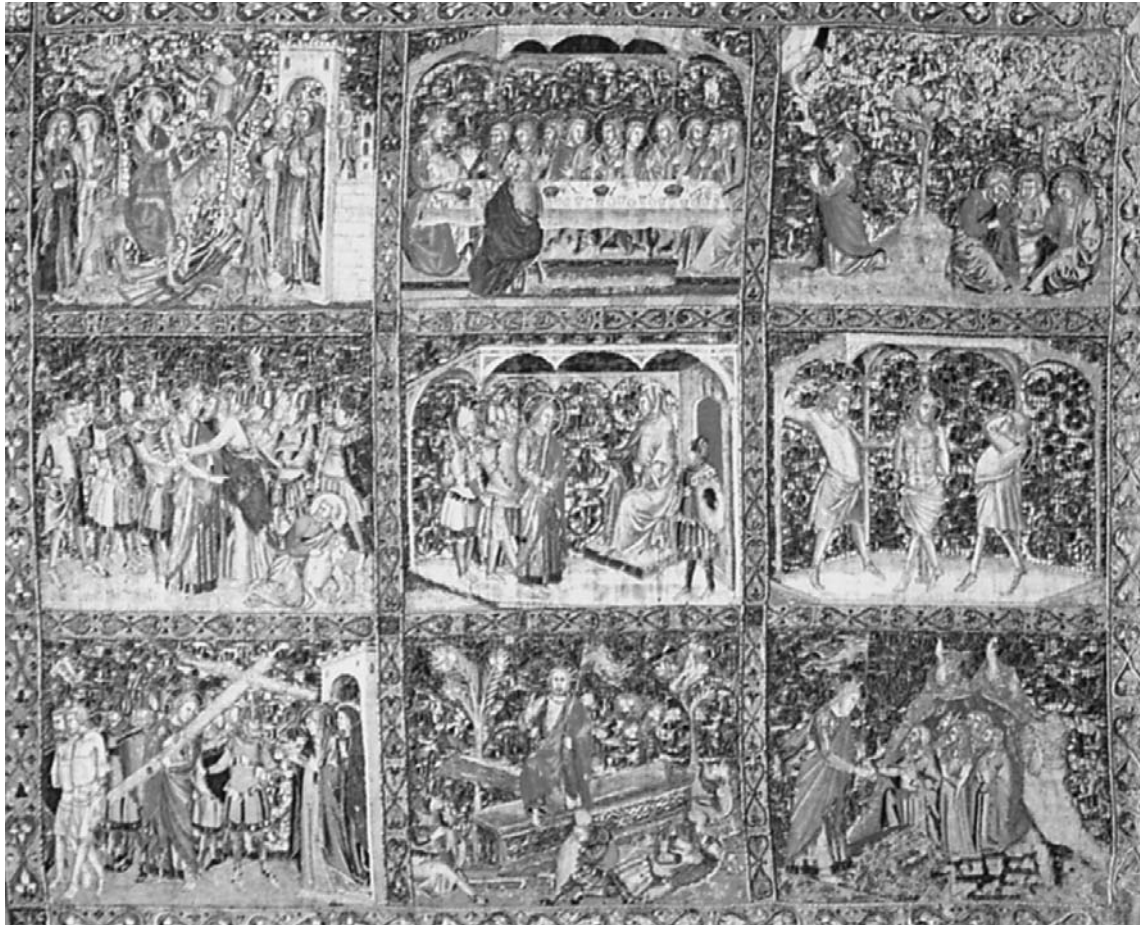


Fig. 2. Frontal florentí de Geri di Lapo. Costat dret. Museu de la seu de Manresa.

beneir i seguit per dues figures d'apòstols. Dues figures d'infants estenen mantells a terra mentre un tercer s'ha enfilat dalt d'un arbre, i encara un quart apareix dalt de la muralla.

Sant Sopar. Sota un baldaquí (som en un interior), veiem parada la taula del sopar, amb vaixel·la d'or i coberts de plata. Jesús no ocupa el centre, sinó un dels caps de taula (el de la nostra esquerra), amb Joan entre els braços. Els altres apòstols estan asseguts a un cantó de la taula, de cara a nosaltres, mentre que Judes ens dóna l'esquena.

L'oració a l'hort de Getsemaní. La presència d'arbres i l'absència de tot tipus d'edificació ens diu que som en un lloc apartat. La figura de Jesús ocupa el marge esquerre, en actitud de pregària, amb la vista fixa al cel que s'esquinça per deixar passar l'àngel que el consola. A l'altre extrem, els tres apòstols (Pere, Joan i Jaume) apareixen endormiscats.

El bes de Judes. En primer pla, Judes besa Jesús en trair-lo i, en un racó a l'extrem inferior dret, Pere talla l'orella a Maltus. Al fons, una animada multitud de personatges, on destaquen dos soldats amb una adarga cadascun que ostenta l'escut dels Saera.

Judici de Jesús. El baldaquí cobreix l'escena i ens diu que som en una sala. A la dreta veiem Pilat, vestit com els típics magistrats de la Florència del *trecento*, darrera d'ell, una porta ens acaba de situar

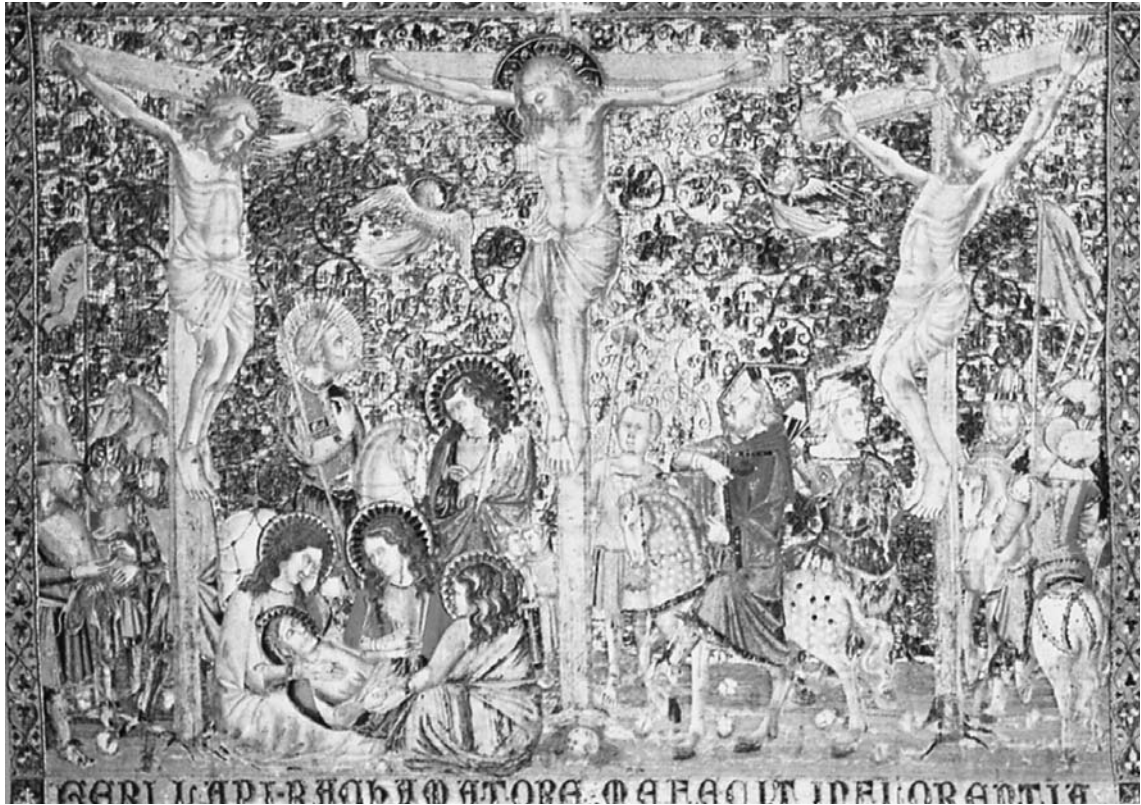


Fig. 3. Frontal florentí de Geri di Lapo. Part central. Museu de la seu de Manresa.

en el lloc. Al seu davant, la figura de Jesús, lligat de mans i acompanyat per alguns soldats. Al costat de Pilat, un soldat munta guàrdia lluint l'escut dels Saera.

Flagel·lació. L'escena és molt simple: la figura de Jesús apareix al centre, lligada a una de les columnes del baldaquí. Dos saions l'assoten, prenent una actitud grotesca més que no pas ferotge.

Camí del Calvari. Jesús, portant la creu, surt de la ciutat per la mateixa porta per on havia entrat el dia de Rams i girant-se cap a la porta, on apareixen Maria i una altra dona (Maria Magdalena?). Davant de Jesús, caminen els dos lladres, sota una bandelora amb l'emblema de l'Imperi romà *SPQR*; al fons, figures de soldats.

Resurrecció. Jesús, amb la mateixa indumentària que en altres escenes, apareix sortint del sepulcre i enarborant la bandera de la victòria (la creu vermella sobre fons blanc). Els sentinelles han caigut a terra espantats. Els arbres ens situen en un hort o jardí.

Davallada als inferns. Crist resuscitat va a rescatar les ànimes dels justos dels llimbs on esperaven la salvació, que els obriria les portes del cel. El lloc recorda una de les tantes "boques d'infern" que la concepció medieval del món situava en el planeta Terra.

El centre (Fig. 3) està totalment ocupat per l'escena del *Calvari*, la més important de la Història de la Salvació (recordem que és la que corona els retaules), puix que és on s'explica tot el passat i s'il·lumina tot el futur. La típica composició de les tres creus presideix tota l'escena, amb la creu de

Crist al mig, aureolat amb el nimbe crucífer, i al capdamunt el rètol *R.I.E.X-P* (*Rex Iudeorum Est Christus*.⁷) A banda i banda de Crist, dos àngels recullen la sang en sengles calzes. Al capdamunt de la creu del bon lladre Dimes (també aureolat amb nimbe, que sembla inacabat) un àngel se li emporta l'ànima, mentre que un diable malda per arrencar l'ànima del mal lladre Gestes. Als dos extrems de l'escena hi veiem figures de soldats amb l'estendard de l'Imperi, els de l'esquerra en actitud de repartir-se les pertinences dels crucificats. Entre les creus de Jesús i Dimes, destaca la figura del centurió Longí, que acaba de proclamar la divinitat de Crist (i també apareix amb un nimbe que sembla inacabat), i la figura de l'apòstol Joan, que contempla el grup format per les dones que atenen Maria, desmaiada entre llurs braços. Al peu de la creu, entre Joan i una de les dones, apareixen dos personatges de mida petita en un dels quals algú ha volgut veure el donant Ramon Saera. Entre les creus de Jesús i Gestes trobem un personatge notable dalt de cavall i amb nimbe hexagonal (reservat als personatges de l'Antic Testament), cosa que fa pensar que podria ser Nicodem; a banda i banda d'aquest personatge, hi veiem un saió amb una canya, al capdamunt de la qual hi ha l'esponja del fel i vinagre, i un altre soldat. Al terra, una munió de pedres que s'estan trencant ens fan pensar en el terratrèmol que seguí la mort de Crist, i la calavera sota la creu simbolitza el triomf sobre la mort i potser ens recorda la llegenda que situava la tomba d'Adam sota la creu de Crist, i que tindria el mateix significat. La disposició i la caracterització dels personatges d'aquest *Calvari* recorden poderosament el *Calvari de l'Altiquieri* a la basílica de Sant Antoni de Pàdua.

L'*opus magnum* a la Seu: el retaule de l'Esperit Sant de Pere Serra

Però no és aquesta l'única joia inestimable que conté aquest magnífic continent, catedral sense bisbe d'una ciutat que un dia fou comtat sense comte,⁸ sempre ciutadana i mai feudal. Els Saera, naturalment, no foren els únics que es basquejaren per dotar la seu tal com es mereixia. Ja sabem que una de les característiques de la catedral gòtica és el seu finançament heterogeni, i que una de les maneres que es tenia d'aconseguir aquest finançament era que un col·lectiu ciutadà –una família, una corporació gremial, una confraria...– es fes càrrec de l'espai d'un altar i el proveís de tot allò que calia. És el que féu el poderós gremi de cuireters de Manresa, el més ric i influent de la ciutat, prenent sota la seva cura l'altar que es construï a la dreta del portal de migdia (a primera vista hom s'adona que és molt més ornamentat que els altres, amb dos magnífics lleons de pedra que el custodien aguantant l'escut del gremi). A l'hora de proveir-lo d'un retaule, els cuireters van voler lluir-s'hi de debò i l'encarregaren a Pere Serra, el gran pintor del moment per a la burgesia rica. Serra, al qual s'atribueix un origen manresà però que tenia taller a Barcelona, va rebre l'encàrrec amb molt de gust, bé que no era fàcil: lògicament, el gremi volia dedicar el retaule al seu sant patró i tenint en compte que la missió del retaule era fer conèixer, literalment, la vida i miracles del sant i que el patró dels cuiraters era l'Esperit Sant, el pintor podia trobar-se en una situació prou compromesa. Però Serra se'n va sortir més que bé i ens va regalar la seva obra mestra, executada en el temps rècord d'un any (entre el 1393, quan es féu l'encàrrec, i el 1394, quan es va entregar), i el resultat fou tan al gust dels clients, que el pagaren sense regatejar i en el termini previst. El *Retaule de l'Esperit Sant* és la joia més valuosa de la seu, però no només pel que té d'obra magna d'un gran mestre; més enllà del seu interès artístic i iconogràfic, és el seu interès noològic el que el fa una peça única, no tan sols per a la història de l'art, sinó també, i sobretot, per a la ciència.

Hi ha un assessor darrera la mà del mestre? Probablement. Era un manresà, potser un canonge de la mateixa seu? Potser sí. Si això fos cert, la ment que va moure la mà del pintor devia ser una de les més notables del seu espai i del seu temps. El retaule expressa totes i cadascuna de les vegades que la Bíblia explicita una intervenció directa de l'Esperit de Déu –l'Esperit Sant– en la Història de la Salvació, des de la creació de l'univers i de l'home fins als primers passos de l'Església naixent; i, en fer-ho, ens posa davant dels ulls la imatge de l'univers esfèric que el món medieval havia heretat del món clàssic des d'una doble perspectiva: des de l'interior, és a dir, des de la perspectiva humana, i des de l'exterior, des de la perspectiva divina que, al cap de poc més d'un segle, permetria superar els límits de l'espai i del temps i situar l'home modern en el lloc del Déu antic.

La divisió del retaule (Fig. 4), de dimensions monumentals, es resol en cinc carrers separats per sis entrecarrers, un àtic i una predeïlla o bancal. Els carrers estan dividits dos a dos, amb un carrer central de majors dimensions que conté les taules principals. L'àtic està coronat per la figura omnipresent del Calvari, coincidint amb el carrer central, on es condensa i des d'on irradia tota l'obra, microcosmos limitat i temporal que conté tota la història del macrocosmos universal i etern; el Calvari és el vèrtex de l'obra, com ho és l'agulla de la catedral,⁹ que condensa aquesta poderosa intuïció gòtica de la verticalitat des d'on serà possible emergir el sentit cònic del món modern, i ell mateix es condensa, en el seu propi punt vèrtex, en la figura crística del pelicà; en les bandes laterals, l'àtic conté figures angèliques que duen frases bíbliques referents a l'escena dels carrers immediatament inferiors: a la nostra esquerra, la Creació de l'univers i la Creació de l'home; a la nostra dreta, el Baptisme de Crist i la Transfiguració. Els entrecarrers presenten trenta figures dels patriarques i profetes de l'Antic Testament, els apòstols, sants pares de l'Església i fundadors i màrtirs, i sis figures de santes que, en una perfecta formació cortesana, flanquegen els carrers. Els sis carrers menors de la nostra esquerra, a més a més dels dos mencionats, mostren tot el cicle nadalenc: una bella Anunciació, on emmarca les figures de l'arcàngel i de Maria l'entorn propi d'una noia benestant, sorpresa no pas fent tasques domèstiques sinó intel·lectuals; el Naixement, on la figura de Josep, curiosament, se'ns presenta amb el nimbe hexagonal propi dels personatges pertanyents a l'antiga aliança; l'Epifania, molt semblant en la seva forma i contingut a la del frontal, i la Presentació al temple, on apareixen més personatges que els habituals de la Sagrada Família i dels ancians Simeó i Anna (potser Zacaries i Elisabet?), i també tot un seguit de peculiaritats com per exemple el tabernacle damunt la taula de l'altar i el gest de Simeó, tornant el Nen a la seva Mare, al qual sosté de la mateixa manera i amb els mateixos ornaments que el sacerdot sosté el Santíssim Sagrament. Els carrers de la nostra dreta presenten els moments culminants de la intervenció directa de l'Esperit en la vida adulta de Crist: el Baptisme al Jordà, amb una composició que recorda la del Giotto als Scrovegni i la de Giusto de Menabuoi al Baptisteri de Padua; la Transfiguració, on sorprèn la presència del profeta Elies amb hàbit carmelità i on podem contemplar un dels pantocràtors més gòtics del nostre art: ja no és la figura del Senyor inserit en el seu univers i assegut damunt de l'arc iris bíblic, sinó el cel que s'esquinça per deixar veure el regne i el tron de Déu en tota la seva magnificència, més enllà del món creat. A sota, l'escena de la resurrecció no és la victòria solitària del Crist, sinó que és compartida per Maria, i al costat, els apòstols reben la visita del Resuscitat al cenacle amb una barreja d'alegria i d'astorament. Les últimes taules presenten l'escena de l'Ascensió, presidida pels dos puntals sobre els quals s'edificarà la naixent Església, Maria i Pere, que contemplen com Crist s'enlaira per retornar al cel, però després d'haver deixat profundes petjades a la terra. I l'última escena dels carrers és un moment poc conegut de la història de la

primitiva Església, però d'una gran importància: la predicació de l'apòstol Pere a casa del centurió Corneli (que es reconeix per les sigles de l'Imperi *SPQR* brodades a la màniga de la seva túnica) significa el moment en què l'Església naixent trenca els límits primitius de la terra d'Israel per començar a fer-se universal (AcAp 10, 25-48).

Al bancal, a la banda esquerra, hi trobem l'escena de la predicació del diaca Esteve al sanedrí jueu, amb unes figures hebraïques que els manresans de l'època devien conèixer força bé; i a la dreta, la missa de Sant Gregori, a la qual assisteixen un seguit de personatges que algú ha volgut identificar amb la família del pintor, o –molt més versemblantment, al meu entendre– amb les famílies dels principals membres del gremi donant. Al centre hi trobem un enterrament de Crist que no pertany originàriament a aquesta obra, sinó a una altra d'un pintor contemporani de Pere Serra: el *Retaule de Sant Antoni Abat*, de Lluís de Borrassà, pintat per encàrrec del gremi de sabaters el 1411. Aquest



Fig. 5. Retaule de l'Esperit Sant. *Coronació de Maria*.

retaula, també de grans dimensions, desaparegué en un greu incendi patit per la seu el 1714, en ocasió d'un episodi molt desgraciat de la Guerra de Successió. Probablement, en el mateix incendi van perdre's les taules que manquen a aquest bancal. Quan es va fer l'última restauració, a principis dels anys cinquanta del segle XX, els germans Gudiol van decidir unir les dues peces, a fi de presentar-les més decentment i de manera que permetessin veure en un mateix pla l'obra de dos pintors contemporanis però que conrearen estils molt diferents (l'italogòtic Pere Serra i el gòtic internacional Lluís de Borrassà).

Manca parlar de les taules centrals. La superior expressa la bella escena de la coronació de Maria com a reina de l'univers (Fig. 5). Hi veiem les figures de Jesús i Maria asseguts en un únic tron que presenta dos seients i dos dossers, un símbol molt clar del que era la reialesa gòtica, on la reina tenia un paper primordial;¹⁰ el tron està envoltat per serafins flamejants i Crist, amb l'esfera còsmica a la mà (gest que ens impedeix veure-hi clarament la divisió TO), posa la corona a Maria, que està asseguda, en el mateix pla, i no pas agenollada en un pla inferior com en altres representacions de la mateixa escena. Amb aquest acte, l'univers queda completat, puix que ja té reina. Fixem-nos que el fons no és daurat, sinó que presenta un cel blau fosc constel·lat d'estels; i és que els daurats de fons dels retaules no són perquè sí, per fer bonic i prou, sinó que representen la llum del sol,¹¹ l'esfera solar que envolta la Terra i que, com veiem en l'escena inferior, s'esquinça per deixar passar les manifestacions de l'Esperit, de manera que, en aquestes simples representacions, podem fer-nos una idea molt precisa de com "veien" l'univers els medievals des de la perspectiva del planeta Terra, que n'era el centre immòbil. En aquesta escena inferior, la més central del retaula, hi veiem, naturalment, la Pentecosta, la vinguda de l'Esperit Sant en forma de flames –un altre aspecte del Logos de l'evangeli de Sant Joan– damunt de l'Església naixent. L'assemblea no només la formen



Fig. 6. Retaule de l'Esperit Sant. *Pentecosta*.

els apòstols, sinó que hi apareixen moltes figures femenines, i Pere, bé que ocupi un lloc destacat, no la presideix. Un altre personatge apareix a l'altre extrem inferior, possiblement l'evangelista Lluc, puix que es fixa en el llibre caigut a l'extrem central, on es llegeix clarament *el Magníficat*.²² L'escena, lògicament, és presidida per la figura de Maria (Fig. 6), una magnífica bellesa gòtica ostentosament prenyada, plena de vida, puix que simbolitza la maternitat mística: en aquest moment, Maria ja no és només la mare de Jesús de Natzaret, sinó que està a punt de convertir-se en la mare espiritual de tota l'Església, de la nova raça ja redimida dels fills de Déu, i Pere Serra ens l'expressa en aquesta Verge/Mare en la plenitud de la seva bellesa.

En el conjunt del retaule, podem admirar el ja acurat sentit de la perspectiva i de la tercera dimensió que demostra tenir Pere Serra en els decorats de fons, que ens reconstrueixen l'ambient de casa nostra al segle XIV amb una gran precisió: des de la cambra d'una pubilla benestant fins al pati d'una casa noble, passant per la sinagoga i l'església i acollint-nos en la intimitat de la cova de Betlem, abans de contemplar el tron reial que podríem trobar en qualsevol tinell on rebessin els reis d'Aragó. També la indumentaria i els utensilis que usen els personatges ens permeten reconstruir el nostre *trecento* amb minuciositat, i fins i tot podem pensar que estem contemplant veritables retrats dels manresans d'aquell final de segle, almenys pel que fa a l'escena de la missa i potser també en la predicació de Pere i en els escandalitzats jueus que escolten sant Esteve.

Però aquest retaule presenta una peculiaritat que el fa únic en l'univers de la pintura gòtica, i no pas només a casa nostra: l'escena de la Creació (Fig. 7). Damunt les aigües primordials on aletejava l'Esperit abans del primer *fiat*, les figures admirades dels àngels contemplen el disseny de l'univers: l'esfera còsmica, amb la seva part inferior opaca, centrada per la Terra plana i immòbil, lloc dels quatre elements, del moviment rectilini, de la generació i la corrupció; i la semiesfera transparent del cel, lloc de l'èter i el moviment circular i etern. És el projecte matemàticament perfecte de l'*Architektón*, "el primer dels constructors", Déu Creador, inspirador dels creadors de les catedrals, que

els apòstols, sinó que hi apareixen moltes figures femenines, i Pere, bé que ocupi un lloc destacat, no la presideix. Un altre personatge apareix a l'altre extrem inferior, possiblement l'evangelista Lluc, puix que es fixa en el llibre caigut a l'extrem central, on es llegeix clarament *el Magníficat*.²² L'escena, lògicament, és presidida per la figura de Maria (Fig. 6), una magnífica bellesa gòtica ostentosament prenyada, plena de vida, puix que simbolitza la maternitat mística: en aquest moment, Maria ja no és només la mare de Jesús de Natzaret, sinó que està a punt de convertir-se en la mare espiritual de tota l'Església, de la nova raça ja redimida dels fills de Déu, i Pere Serra ens l'expressa en aquesta Verge/Mare en la plenitud de la seva bellesa.

En el conjunt del retaule, podem admirar el ja acurat sentit de la perspectiva i de la tercera dimensió que demostra tenir Pere Serra en els decorats de fons, que ens reconstrueixen l'ambient de casa nostra al segle XIV amb una gran precisió: des de la cambra d'una pubilla benestant fins al pati d'una casa noble, passant per la sinagoga i l'església i acollint-nos en la intimitat de la cova de Betlem, abans de contemplar el tron reial que podríem trobar en qualsevol tinell on rebessin els reis d'Aragó. També la indumentaria i els utensilis que usen els personatges ens permeten reconstruir el nostre *trecento* amb minuciositat, i fins i tot podem pensar que estem contemplant veritables retrats dels manresans d'aquell final de segle, almenys pel que fa a l'escena de la missa i potser també en la predicació de Pere i en els escandalitzats jueus que escolten sant Esteve.

Però aquest retaule presenta una peculiaritat que el fa únic en l'univers de la pintura gòtica, i no pas només a casa nostra: l'escena de la Creació (Fig. 7).

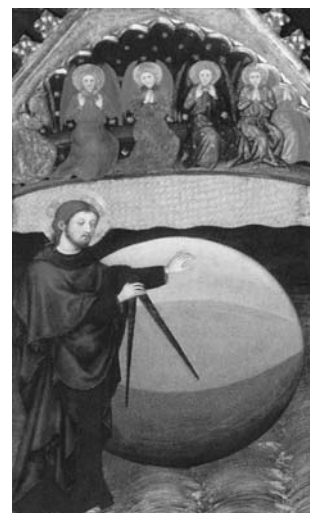


Fig. 7. Retaule de l'Esperit Sant. *Arquitecte Suprem*.



Fig. 8. *Psalteri anglo-català. Arquitecte Suprem*. Obra anglesa, segle XIII.



Fig. 9. *Psalteri anglo-català. Arquitecte Suprem*. Obra catalana. Ferrer Bassa, segle XIV.

també han de ser matemàticament perfectes en el seu projecte inicial en la ment de l'arquitecte i, perquè ho sigui, l'arquitecte ha de conèixer profundament la totalitat del món, del macrocosmos creat, que ha de reproduir a petita escala en el seu microcosmos de pedra. Per això l'arquitecte de la catedral no és un simple mestre de cases, sinó el savi de la seva època, el que coneix el món i l'home, el que té la ment oberta cap a Déu i sap sintetitzar el seu coneixement en la figura geomètrica que ha de ser capaç de recrear en pedra. És ell el veritable "filòsof" del seu temps, i no pas l'erudit que escriu voluminosos tractats aïllat en la seva torre d'ivori. I l'inspirador de l'arquitecte també és aquí: Déu Creador, una figura bellíssima i plàcida, tot Ell concentrat en l'acte d'amor que donarà com a resultat la creació en l'espai i el temps, el món d'on farà emergir l'home com a raó de l'univers en el doble sentit. Déu Creador és l'Arquitecte Suprem, amb el símbol del compàs a la mà, l'eina del geòmetre; perquè els mestres de Chartres, que inspiraren la ment del pare del gòtic, s'adonaren que la raó humana pot posseir l'univers com la raó divina, però a condició que sigui capaç de concentrar-lo a través del càlcul matemàtic en una figura geomètrica. Per això presentaren Déu Creador com a Arquitecte Suprem i li posaren a les mans les eines del geòmetra: el compàs i també la vara.

La iconografia de l'Arquitecte Suprem, que apareix al segle XIII, quan comencem a parlar dels constructors de les catedrals com els "arquitectes", és numèricament escassa, però molt bella i variada. En trobem exemples sobretot en les Bibles il·luminades, en les il·lustracions del Gènesi: a casa nostra tenim el *Psalteri anglo-català*, on el trobem en l'obra anglesa il·lustrant la creació evolutiva del Gènesi (Fig. 8), i en l'obra catalana de Ferrer Bassa (Fig. 9), amb la peculiaritat que la primera presenta l'atribut del compàs i la segona el de la vara; també en les dues bibles moralitzades pertanyents a la casa reial de França i que actualment són a la Biblioteca Nacional d'Àustria amb els codis 1179 (Fig. 10) i 2554 (Fig. 11) (aquesta amb la peculiaritat d'ésser escrita en francès i no pas en llatí). També podem trobar un exemple escultòric en un timpà de la catedral d'Amiens, molt amagat. Sempre exclusivament a l'abast dels erudits i dels poderosos, d'aquells que tenen la capacitat de llegir i el poder adquisitiu de posseir llibres. Només en el cas de Manresa trobem l'Arquitecte Suprem a l'abast de tothom, en un retaule, la missió del qual no es limita a ostentar bellesa, sinó que és instruir el poble en els principis de la fe; aquí el Déu Creador admirat pels homes de



Fig. 10. Bíblia de la casa reial de França. *Arquitecte Suprem*. Biblioteca Nacional d'Àustria (codi 1179).



Fig. 11. Bíblia de la casa reial de França. *Arquitecte Suprem*. Biblioteca Nacional d'Àustria (codi 2554).

Chartres que va inspirar Suger de Saint-Denis és a la vista de tots: dels poderosos i dels humils, dels il·lustrats i dels ignorants, dels dirigents i dels simples ciutadans. Només aquí la iconografia de l'Arquitecte Suprem aconsegueix el seu objectiu i és realment, profundament gòtica: lluminosa en la seva simplicitat geomètrica, una llum alçada perquè il·lumini a tothom, i no pas amagada, limitant l'abast dels seus raigs i deixant els contorns en la tenebra. Concentrant totes les ciències i les arts del món gòtic, l'Arquitecte de Manresa, solitari i desconegut, fa que la capital del Bages sigui realment "la Ciutat de la Llum".

NOTES

1. L'última vegada el 1020, quan, després d'haver patit el pas de les tropes d'al-Mansur uns anys abans, es procedí a una "reconstrucció d'escriptures" presidida pel bisbe Oliba i la comtessa Ermessenda.
2. És a dir, el rang de catedral. Una categoria que Santa Maria de Manresa, "la seu", mantindrà sempre oficiosament, però mai no obtindrà oficialment. Aquest no és un fet tan anecdòtic com podria semblar, perquè en no tenir rang oficial de catedral l'actual església de Santa Maria es veu privada de molts avantatges en forma de subvencions a l'hora d'afrontar projectes de restauració i manteniment. És cert que la ciutat no és seu episcopal, però hi ha altres casos de cocatedralitats, i l'especial relació de Manresa amb Vic ha fet que se li hagués de tenir sempre unes certes consideracions, també "oficiosos", és clar, però que potser no costaria tant de convertir en oficials...

3. L'11 de juny de 1144 es consagra la nova església de l'abadia de Sant Dionís de França. Era l'obra de l'abat Suger, el gran pare del gòtic, que a través del nou edifici expressava la seva idea d'organització política i social per al regne de França, i de retruc per a la nova Europa, que començava a augurar-se des de les ciutats alliberades de la servitud feudal.
4. En tenim constància a través de la visita que el 26 de juliol del 1351 féu Pere III el Cerimoniós. El rei va allotjar-se a l'hostatgeria del convent de Predicadors, on va trobar-se amb el que havia estat el seu cunyat, el rei Carles II de Navarra, "el Malo". Ambdós monarques van reunir-se per celebrar una veritable "cimera internacional", en la qual van acordar donar-se suport en les respectives empreses: Carles ajudaria el rei Pere en la seva picabaralla amb Pedro el Cruel de Castella. I Pere ajudaria el rei de Navarra en el seu objectiu de complicar al màxim la vida al rei de França, al qual acusava, no sense una certa versemblança, d'ésser un usurpador que li havia pres el lloc.
5. La majoria de les grans obres gòtiques manresanes van ser destruïdes durant la revolta de 1936: l'església del Carme, l'església de Sant Miquel (irrecuperable per la seva peculiaritat) –ambdues tenien un origen prerromànic–, l'església del convent de Predicadors (llavors parròquia de Sant Pere Màrtir) i l'església de l'hospital de Santa Llúcia (l'única que es va refer). També es van perdre tres edificis barrocs d'inestimable valor.
6. Es va donar una interpretació trinitària del miracle que encara avui és vigent. No és gens estrany si es té en compte que en aquells anys es "promocionava" la festa de la Santíssima Trinitat, introduïda pel papa Joan XXII l'any 1334, l'últim del seu pontificat. Era una festa molt reivindicada per la devoció popular originada a França i a la Germània, i inicialment desaprovada pels papes i molt lligada a les escoles filosòfiques de Saint-Victor i, sobretot, de Chartres, on van néixer els principis que originaren el gòtic. Joan XXII (Jacques Duèse), nascut a Cahors cap al 1244, havia arribat al pontificat el 1316 i era un hàbil alquimista i un arriscat filòsof que, sota la seva aparença fràgil, amagava una intel·ligència poderosa i una personalitat forta, de la qual es beneficià l'Església.
7. Les sigles X-P corresponen a la grafia grega del nom de Crist.
8. En un cert temps, existí el "comtat de Manresa", però només com a demarcació de caire militar. Manresa sempre va pertànyer al casal de Barcelona, que era representat a la ciutat per un funcionari, mai per un noble que se'n pogués considerar el "senyor feudal".
9. La mentalitat popular medieval va expressar aquesta condensació d'energia en un punt vèrtex que a la vegada és punt d'irradiació en el capiroto (punt de condensació i irradiació intel·lectual) i en la vareta (punt de condensació i irradiació motora) del mag.
10. De fet, sembla que la iconografia de la coronació de Maria apareix precisament a la França del segle XII, quan neix el gòtic com a expressió nova d'una nova manera d'entendre el món i d'organitzar l'estat, i quan la reina apareix com a igual al costat del rei, prenent una importància tan gran que trobarem reines governant sense rei, però mai a l'inrevés (és en aquest moment que Lluís VI i Àlix de Maurienne signen junts els documents oficials, i al mateix nivell).
11. Com la que entra pels vitralls en les mateixes catedrals i en fa intel·ligible l'escena, convertint-se en un punt de trobada entre la saviesa divina i la saviesa humana. De fet, el retaule sobre fusta, amb tota la seva magnificència, és originàriament un senzill substitut del vitrall en aquells llocs en què la indústria del vidre és poc desenvolupada i no és possible anar a buscar vitrallers. En aquest cas, la llum de l'or substitueix la llum del sol.
12. S'ha volgut fer un misteri de la presència d'aquest Magníficat als peus de la Verge de la Pentecosta, però no hi ha de què si es té en compte que al retaule hi manca una escena: aquella en què Elisabet, "plena de l'Esperit Sant", beneeix Maria entre totes les dones, benedicció que provoca ni més ni menys que el cant del Magníficat. En el punt de la nova maternitat, la "maternitat mística", el Magníficat torna a ser entonat, ara ja de manera definitiva.