
La relació arts plàstiques-textos literaris en un tema d'iconografia medieval

TERESA VICENS I SOLER

La relació entre un esdeveniment històric i la seva traducció com a tema d'una obra cultural pot ser molt variada, tant a nivell d'extensió en el temps, com de desenvolupament en els diversos camps artístics. De manera que es pot donar el cas que tot seguit de produir-se el fet ja sigui assimilat i comunicat artísticament, o bé, al contrari, que trigui anys, o fins i tot segles, a ser acceptat. Per altra part, tant es pot expressar en tots els possibles camps artístics i amb la mateixa amplitud en cada un d'ells, com en un sol, com molt desenvolupat en uns i només somerament present en altres.

En aquest article s'ha intentat fer una «cala» en l'àmbit de les relacions entre dues manifestacions culturals (literatura i arts plàstiques) d'un mateix fet històric-legendari per tal d'aportar una mostra que pugui ser inserida com un exemple més dins de l'ampli ventall de possibilitats que acabem d'apuntar.

El silenci de la Bíblia respecte als darrers dies de la vida de la Verge fou propici a l'aparició, durant els segles V, VI i VII, de nombrosos relats que intentaven omplir aquest buit. Per consegüent, a l'hora d'analitzar la iconografia de les representacions plàstiques de l'anomenat cicle de la Mort i Glorificació de la Verge, la consulta als Evangelis Apòcrifs és absolutament bàsica.

A més, cal tenir en compte que tota la creença assumpcionista gira entorn d'aquestes narracions, cosa que motivà greus problemes entre els cristians dels primers segles i desembocà en l'anomenada crisi assumpcionista de les centúries IX i X, època en que es formaren dues opinions oposades: els qui no defensaven la resurrecció en cos i ànima de Maria, encara que tampoc no la negaven d'una manera rotunda, i els qui en tenien una opinió favorable.

A partir de mitjan segle XII, aquesta segona guanya terreny, coincidint, en el XIII, amb el gran desenvolupament del culte marià.

Òbviament les representacions artístiques transparenten tots aquests alts i baixos. En el món occidental, no podem pas parlar del cicle fins al segle XII (l'exemple monumental més antic sembla que és el timpà de Saint Pierre le Pullier, on s'esculpí l'Anunciació, el Trànsit, l'Enterrament i l'Assumpció); durant el XIII les representacions marianes són molt abundants; les portades gòtiques de les catedrals franceses solen representar a la llinda dues o tres

2 escenes relatives al Trànsit, Resurrecció o Assumpció, i al timpà, pròpiament dit, es colloca la Coronació, com a moment cabdal de la glòria de Maria (Chartres, Mantes, Senlis, Dijon, Amiens, París, etc.) [1].

Amb aquest èxit del culte marià està relacionada l'aparició de noves llegendes basades en els antics apòcrifs. Les més divulgades foren la del francès Vincent de Beauvais i la del llombard Iacopo da Varazze, o Voragine. La del segon forma part de la seva obra intitulada *Legenda Aurea* o *Flos Sanctorum*. Vincent de Beauvais la inclou dins del *Speculum Historiale* (llib. VII, cap. LXXV. i sg.).

Davant d'aquest panorama hem cregut interessant estudiar les possibles empremtes que aquesta literatura, Evangelis Apòcrifs i llegendes medievals, pogué deixar en les arts plàstiques del nostre país. Per això, hem aplegat tota la producció de l'època medieval sobre aquesta temàtica, però a causa de la gran quantitat de material d'estudi que suposa, ens hem centrat només en el segle XIV, moment en què les noves llegendes ja eren divulgades i l'esperit gòtic ja s'havia consolidat. Hem catalogat de les peces que es conserven: setze retaules pintats, deu claus de volta, deu retaules esculpits (dos sobre fusta i la resta en pedra), cinc taules soltes (algunes són peces esparses de retaules desapareguts), quatre pintures murals, quatre miniatures, un baldaquí de rusta recoberta de plata repussada, un capitell i un timpà. A més hi hem afegit les descripcions que hem trobat sobre tres peces desaparegudes (dos retaules i una clau de volta) i els contractes establerts entre els promotors de l'execució d'una obra i l'artista (quatre retaules). En total són cinquanta-nou obres d'art.

Geogràficament aquest catàleg abraça totes les obres produïdes dins dels anomenats Països Catalans, de manera que la peça més septentrional és el capitell del claustre de la catedral d'Elna (Rosselló); la més meridional, el retaule de l'ermita de Sant Bartomeu de Vilafermosa (Alt Millars); per orient, arriba fins a Castelló d'Empúries (clau de volta de l'església) i Inca (retaule de la Coronació, de Joan Daurer), i per l'occident, a la ciutat de Lleida (clau de volta de l'església de Sant Llorenç). També hi hem inclòs els retaules dels monestirs de Sixena (Osca) i del Sant Sepulcre de Saragossa, que per la procedència dels seus autors (de la família o escola dels Serra), ens ha semblat oportú afegir-los-hi.

Quant a textos, hem escollit els sis següents:

- a) L'Evangelí atribuït al Ps. Melitó, que és un dels més antics i divulgats [2].
- b) El tres textos assumpcionistes de l'edició dels Evangelis Apòcrifs, comentada per Aurelio de Santos Otero [3]. Són: l'atribuït a Joan Evangelista, l'homilia de Joan de Tessalònica i el del Ps. Josep d'Arimatea, que introdueix l'episodi del Lliurament del cingol.

[1] MALE, E.: *L'art religieux au XIIIe. siècle en France*, Lib. Armand Colin, Paris, 1902, p. 294. Malgrat que citem aquests exemples segons ZARNECKI, G.: *The Coronation of the Virgin*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XIII, 1950, pp. 1-12, la representació més antiga es troba a Anglaterra.

[2] MELITO SARDENSIS, PS.: *De Transitu Virginis Mariae*, a MIGNE, J. P.: *Patrologiae. Cursus Completus, Serie Graeca*, Parisiis, 1857, col. 1231-1240.

[3] *Los Evangelios Apócrifos*, versión crítica, por Aurelio de Santos Otero, La Editorial Católica, Madrid, 1963, col. «Biblioteca de Autores Cristianos», pp. 574-539.

c) La *Legenda Aurea*, de Voragine [4], una narració que pocs anys després de ser composta ja figurava a totes les biblioteques de les catedrals [5]. Buscant als catàlegs d'arxius, n'hem trobat quatre escrites en llengua catalana i una en llengua llatina, totes del segle XIV i provinents de centres catalans.

d) El *Trespasament é Assumpció de la Verge Madona Santa Maria*, text apòcrif, en català, que es conserva a la Biblioteca Episcopal de Vic [6], i que sembla una barreja de les narracions de Joan de Tessalònica i del Ps. Josep d'Arimatea.

No hem cregut oportú servir-nos de la llegenda que du l'anomenat Còdex de Silos [7], que es llegia a l'ofici de l'Assumpció, puix no té gaire sentit utilitzar un text de la litúrgia mossàrab per a estudiar la iconografia d'unes obres d'art catalanes del segle XIV. Vázquez de Parga el fa servir per a desxifrar els relleus de la Puerta Preciosa del claustre de la catedral de Pamplona [8], però li resol menys qüestions que els evangelis que nosaltres hem consultat.

Després de confrontar, en una anàlisi iconogràfica, cada una de les escenes de les obres d'art pertanyents al tema marià en qüestió amb aquestes narracions, ens ha semblat que pel que fa a la relació fonts literàries-arts plàstiques, dins del cicle de la Mort i Glorificació de la Verge, s'han de tenir en compte els punts següents:

1. CONEIXEMENT DEL CICLE SEGONS LES NARRACIONS APÒCRIFES

Cal remarcar d'antuvi la diferència del nombre d'escenes que reporta la comparació de les narracions apòcrifes i les representacions de les obres d'art. Així, mentre els textos ens donen una mitjana de vint-i-una escenes, el material que nosaltres hem aplegat només ens ha ofert un total de deu escenes diferents: Anunciació de la Mort, Arribada de l'apòstol Joan, Arribada de la resta dels apòstols, Predicació de Joan, Trànsit, Post-Trànsit, Enterrament, Assumpció, Lliurament del cingol a l'apòstol Tomàs i Coronació de Maria, de les quals, dues, Arribada de Joan i Arribada dels apòstols, no les hem trobades mai il·lustrades de forma independent. Cal afegir, a més, que una sola vegada trobem una obra (el mural de l'absis de l'església de Santa Maria de Terrassa) dedicada exclusivament a aquest cicle; totes les altres peces o conjunts contenen representacions relatives a un altre tema, de manera que el nombre màxim d'escenes d'aquest cicle representades en una mateixa obra d'art és de cinc i això només en un cas (el retaule de la Verge del monestir de Sixena), i tenint en compte que dues d'aquestes escenes les veiem només combinades o suggerides en les altres. En la taula següent especifiquem tots els casos que s'han presentat:

Conjunt exclusivament dedicat al cicle: 1

Conjunt amb 5 esc. dedicades al cicle: 1 (2 suggerides)

Conjunt amb 4 esc. dedicades al cicle: 2 (1 i 2 suggerides)

[4] VORAGINE, J. de: *La Légende Dorée*, traduite par M. G. B., Lib. Garnier, Paris (sense data), pp. 293-305.

[5] GUDIOL CUNILL, J.: *Els Trescentistes*, segona part. La Pintura Mig-aval Catalana, II, Llibreria Central, Barcelona, p. 341.

[6] COLLELL, J.: *Catalunya a Palestina*, vol. 1, imp. dels germans Subirana, Barcelona, 1900, pp. 30-36.

[7] FEROTIN, M.: *Le Liber Mozarabicus Sacramentorum et les manuscrites mozarabes*, Lib. de Fermin-Didot et Cie., Paris, 1912, «Monumenta Ecclesiae Liturgica», IV, pp. 785-795.

[8] VÁZQUEZ DE PARGA, L.: *La Dormición de la Virgen en la catedral de Pamplona*, «Príncipe de Viana», n.º XXIII, 2.º trimestre, 1946, pp. 243-258.

- 4 Conjunt amb 3 esc. dedicades al cicle: 4 (1 suggerida en tres casos)
Conjunt amb 2 esc. dedicades al cicle: 9
Conjunt amb 1 esc. dedicada al cicle: 38 (9 són escena única).

Davant d'això és obligat preguntar-se si realment era coneguda tota la «història» que narren els textos i, en cas afirmatiu, el perquè es representaven tan poques escenes en cada obra d'art.

Hem de dir primer, que dins del marc de la producció artística de l'Europa Occidental aquest fet no representa cap excepció ja que ni els timpans de les esglésies de França, tan pròdigs en aquest tema, ni la pintura italiana, per citar els dos països més representatius, solen afegir gaire més de dues o tres escenes per peça. Els casos de la taula de la *Maestà* de Duccio, que en té sis i potser dues o tres més ara perdudes, i del timpà de la Puerta Preciosa de la catedral de Pamplona, que en té dotze, són força estranys.

Centrant-nos però en el nostre material, creiem poder afirmar que malgrat que tan sovint es figuressin només una o dues escenes, la idea que aquelles representacions formaven part de tot un cicle hi és ben present. Per a comprendre-ho cal fixar-se en dos elements molt utilitzats en l'art medieval:

a) *Combinació d'escenes*

El moment de l'Arribada de Joan, tal com hem dit abans, no l'hem trobat mai representat com una escena independent, però en canvi, en tres ocasions el trobem combinat amb la representació de l'Anunciació. En el retaule de Sixena i en el de l'arcàngel Gabriel de la catedral de Barcelona, a més de Maria i l'àngel missatger hi veiem la figura de Joan, que sembla passar inadvertit pels dos protagonistes. En la tercera peça, el retaule de la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona, Joan no queda marginat, sinó que amb una mà pren la palma que l'àngel ofereix a la Verge, recordant-nos així que quan l'apòstol arribà a la casa de Maria, aquesta li donà la palma celestial perquè la dugués al seu Enterrament.

Pel que fa a l'Arribada de la resta dels apòstols, també la trobem integrada dins l'escena de l'Anunciació. Així ho veiem en el citat retaule de Sixena, on, malgrat la seva ingenuïtat, l'artista ha sabut marcar bé els tres temps diferents que s'ofereixen a la taula. El primer correspon al moment precís de l'Anunciació; Joan arraulit darrera l'àngel, marca el segon; mentre que un tercer és insinuat per la figura de dos apòstols (el de davant és Pere) embolcallats per un núvol, que apareixen volant a l'angle superior esquerre de la casa.

Les tres peces que ens mostren l'Enterrament del cos de Maria sempre inclouen l'episodi de l'atac dels jueus que narren tots els apòcrifs. A la pintura mural de Sant Jaume de Frontanyà, hi veiem dos hebreus amb les mans enganxades al baiard. En una taula esparsa, atribuïda al Mestre Rusiñol, també n'hi ha dos que estan discutint amb els apòstols. En canvi, en una taula, també esparsa i atribuïda a Domènec Valls, hi veiem set soldats que van a l'encontre del fèretre.

Els retaules de pedra de Gerb i Castelló de Farfanya ens presenten combinades les escenes de l'Assumpció i la Coronació: els apòstols, col·locats al voltant

del sepulcre, adrecen les seves mirades cap al cel, on ha estat pujada Maria, que no 5
està figurada com a Assumpta sinó que està asseguda al costat de Crist, que
li posa la corona. Un núvol que embolcalla aquests dos personatges serveix
d'element distanciador, indicant-nos així que l'acció té lloc al paradís.

b) *Insinuació d'escenes*

El retaule de la Verge de l'església parroquial d'Albesa reproduceix, a l'escena
del Trànsit, tres vegades la palma: la Verge en té una de col·locada damunt del
seu cos jacent, Joan en té una altra i un àngel que planeja per damunt dels
caps dels apòstols porta la tercera. Considerem que ací hi volen ser recordades
les escenes de l'Anunciació i la del Lliurament de la palma a Joan per part
de la Mare de Déu, o bé, el moment de l'Enterrament, en què, segons alguns
textos, Joan havia de dur la palma. Als retaules de Gerb i Castelló de Far-
fanya, es repeteix aquesta solució, només que en aquests casos solament
hi ha les palmes de Joan i de la Verge.

Hem dit abans, que en aquests dos retaules lleidatans que acabem de citar,
es sintetitzen en una sola escena l'Assumpció i la Coronació. Ara afegim,
però, que també hi hem de considerar insinuada la Resurrecció, puix el sarcò-
fag que l'escultor ha figurat a primer pla és l'element que ens recorda el
passatge.

D'aquesta manera ens adonem que peces que a primera vista només ens oferei-
xen dues o tres escenes (una per taula), en realitat en contenen quatre o cinc
(a Gerb i Castelló amb dues taules se'ns representen cinc i a Albesa quatre;
a Sixena, amb tres taules, es narren cinc episodis i a Tarragona quatre).

Tots aquests detalls ens demostrin que els artistes coneixien prou bé tot
el fil de la «història», però que a falta d'espai per a desenrotllar-la àmpliament,
optaven per aquestes solucions de combinar escenes o de suggerir les menys
importantes dins les més representatives.

Quant a la segona pregunta que ens fèiem, per què es representen normal-
ment tan poques escenes i gairebé mai aquest cicle sol no omple tot un
conjunt, creiem poder-hi donar dues respostes que es complementen. La pri-
mera la podem definir com: la supremacia de la tradició plàstica per damunt
de la influència directa dels textos apòcrifs. Al punt 4 ho explicarem amb més
extensió.

Per altra part, el caràcter eminentment apòcrif de tot el cicle és un fre perquè
l'Església el representi amb la mateixa freqüència i extensió que, posem per
cas, la vida de Crist, tema al qual els Evangelis ortodoxos ja forneixen prou
material, malgrat, però, que de vegades es serveixi també d'alguns elements
tretos de textos apòcrifs. Per la superior categoria de la Verge, l'Església és
més renitent a representar els fets miraculosos que s'atribueixen als darrers
dies de la seva vida, que a acceptar les llegendes de qualsevol altre sant. Així,
el que es fa és integrar una o dues escenes d'aquest cicle dins d'altres con-
junts. Entre el nostre material hem pogut observar que sovint serveixen per
a completar les darreres escenes dels Set Goigs (27,2 %) o de retaules
dedicats a la vida de Jesucrist i Maria, moltes vegades amb predomini de
les escenes de la infantesa de Jesús, és a dir, que compten amb la presència 100

6 de Maria (23,6 %). Cinc vegades en trobem formant part dels anomenats Goigs i Dolors de Maria, com és en el mural que Ferrer Bassa pintà en el monestir de Pedralbes, i tres més en retaules dedicats a Maria i a algun sant, com el provinent de l'església parroquial d'Alòs de Balaguer, que la Verge el comparteix amb Sant Pere Màrtir. La resta són peces amb una sola escena (en la major part dels casos és la de la Coronació), o bé taules esparses de retaules desapareguts (per exemple les dues que representen l'Enterrament).

Quant a les miniatures, s'integren dins el conjunt de festes del calendari litúrgic de la diòcesi (Nadal, Epifania, Resurrecció, Ascensió, Judici Final, Lapidació de Sant Esteve, *Assumpció*, Sant Miquel, etc.).

2. CONEIXEMENT DE TEXTOS CONCRETS

Els Evangelis Apòcrifs, que es desenrotllaren principalment als segles V, VI i VII, no es mantingueren purs al llarg de tant de temps, sinó que les interpolacions i diferents versions hi són abundants. En els quatre que hem analitzat, les diferències sobre les escenes més destacades no és pas que siguin moltes; la narració procedent de Vic sembla una barreja del de Joan de Tessalònica i el del Ps. Josep d'Arimatea; el mateix Voragine diu al començament de la *Llegenda de l'Assumpció de la Santa Verge* que aquest relat es troba en un «cert llibre apòcrif atribuït a sant Joan Evangelista». Amb això volem dir que es fa difícil poder determinar en quin text es basa cada una de les peces d'art que hem estudiat.

Per uns quants exemples que citem tot seguit, sembla que es pot demostrar que se'n coneixia més d'una versió. En aquest sentit veiem que de les quatre vegades que tenim representada l'Anunciació, en tres, l'àngel dona la palma a Maria, tal com narren la major part de les llegendes, però en el cas del mural de Santa Maria de Terrassa hi manca aquest element, tal com s'esdevé en el text del Ps. Joan Evangelista, amb la qual cosa, però, no ens atrevim a afirmar que en aquest absis s'hagin seguit els seus dictats. Pel que fa a l'ambientació, ens trobem que en aquest mural respon a una idea simbòlica que ja tindrem ocasió de comentar més endavant i que no té res a veure amb les llegendes; però en els tres restants, on l'ambientació és naturalista, s'hi han seguit dues versions diferents: en el de l'arcàngel Gabriel de la catedral de Barcelona i en el del monestir de Sixena, hi figura la cambra de la Verge, tal com es diu clarament en el Ps. Melitó i la *Llegenda Àuria*; en el de la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona, l'escena té lloc als afores d'una ciutat, detall que ens dona peu a relacionar-ho amb la narració dels tessalonicencs, que explica que en aparèixer-se l'arcàngel a Maria li dona la palma i tot seguit li mana que vagi a la muntanya on estableixen el diàleg.

En onze de les dinou representacions del Trànsit que hem catalogat, hi figura la palma però unes vegades la porta Maria (cinc) i altres Joan (tres), detall que podria fer referència a les dues versions: col·locació durant l'Enterrament damunt del fèretre (Joan de Tessalònica) o sostinguda per l'apòstol (Ps. Melitó i *Llegenda Àuria*). Hi ha, a més, els tres retaules de pedra de Gerb, Albesa i Castelló de Farfanya, que, com hem dit abans, repeteixen aquest atribut.

També la palma és motiu de diferenciació en les tres pintures de l'Enterrament, ja que a la taula atribuïda al Mestre Rusiñol no la hi veiem pas, mentre que a les altres dues la du l'apòstol. Els textos, del Ps. Evangelista i del Ps. Josep no hi fan referència.

Cal tenir en compte que les escenes amb més variants són les que tenen menys tradició plàstica, com és el cas de l'Anunciació i l'Enterrament. De les Arribades de Joan i dels apòstols no en podem dir res perquè només les trobem combinades o suggerides en altres, ni tampoc de la Predicació de Joan ni del Post-Trànsit, ja que només en tenim una mostra de cada una. En canvi, el Trànsit, que gaudia d'una llarga tradició iniciada els segles IX [9] a Bizanci, segueix pràcticament sempre la mateixa fórmula: Maria jacent en el llit de mort, voltada dels apòstols i amb Crist al seu costat que rep l'ànima a les seves mans; les úniques variants solen ser les que fan referència al nombre d'apòstols i a la seva disposició, a la presència d'àngels, etc., que són més atribuïbles a la idea de composició de l'artista que no als dictats d'un text.

Pel que fa a l'Assumpció, trobem també sempre la mateixa fórmula (Maria elevant-se envoltada d'àngels), que sembla que és la pròpia de l'època [10].

El Lliurament del cingol presenta també en els dos casos que tenim una única solució, que explicarem en el punt 3.

La llista de detalls concrets que semblin pertànyer a uns apòcrifs determinats és llarga. De tota manera, però, cal tenir present que pel fet d'identificar un element d'un text, no s'ha de suposar que l'autor d'aquella escena s'hi va basar enterament, puix veurem que altres coses en són totalment alienes.

Per exemple, a la taula del Trànsit de la pintura de Sixena, si ens fixem en el vel que cobreix les mans de l'àngel que ha de rebre l'ànima de la difunta, pensarem que hom segueix el relat de Joan de Tessalònica, però en veure-hi la presència d'unes verges i uns patriarques ho relacionarem amb la *Llegenda Àuria*. Si l'halo que circumda el Crist del Trànsit en el retaule de la catedral de Ciutat de Mallorca vol reproduir la resplandor que emanava dels personatges celestials segons el Ps. Melitó i el Ps. Josep d'Arimatea, els àngels que l'envolten semblen els querubins del Ps. Evangelista.

De tot això se'n pot deduir que, o bé s'han seguit unes narracions concretes que no són cap de les que nosaltres hem analitzat —suposició improbable— o bé, els artistes feien la seva composició d'acord amb el fil de l'acció, però sense seguir al peu de la lletra cap text en concret. Com ja hem apuntat abans, la supremacia de la tradició plàstica i la similitud de les narracions ens poden resoldre la qüestió.

[9] Vataslanu, V., a *La «Dormitio Virginis»*. *Indagini Iconografiche*, «Ephemerides Dacoromana», VI, Roma, 1935, situa entre els exemples més antics (segle X) la pintura mural de l'església de Dür-es-Souriani (Egipte) i el mosaic de Kalnié Djami de Constantinoble, malgrat que aquest darrer després de l'estudi d'UNDERWOOD, Paul, A.: *The Kariye Djami*, Bollingen Series LXX, New York, 1966, es pugui datar del segle XIV.

[10] «Nouvelle Revue Théologique», t. 68, 1946, pp. 672-673, aquest clixé, que és el que s'oposa a l'anomenada fórmula occidental (Maria en actitud orant amb la mà de Déu damunt seu), que esdevingué estèril, s'originà a Sirla, passà de llarg a Bizanci i fou recobrat pels miniaturistes alemanys dels segles XI i XII per transformar la Dormició en Assumpció.

8 3. NO PREEMINÈNCIA DE LA LLEGENDA ÀURIA

El fet de l'aparició, a mitjan segle XIII, de l'obra de Voragine ha motivat a alguns iconògrafs a afirmar que, a partir d'ara, aquest text és la font d'inspiració de tots els artistes [11]. Pel que fa al nostre país 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 altra cosa que una recopilació de 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.

Al punt anterior dèiem que la llista de detalls concrets que es poden relacionar amb un apòcrif determinat és llarga. Evidentment alguns fan referència a la *Llegenda Àuria*; per exemple, l'arcàngel de l'Anunciació del retaule de la catedral de Barcelona du un filacteri on estan escrites les paraules que, segons aquesta narració, l'àngel digué a Maria: «Ave, benedicta Domino; suscipe illius salutem, qui mandavit salutem Jacop, per prophetas suos»; les estrelletes de la punta de la palma que l'arcàngel lliura a Maria, a l'escena de l'Anunciació del retaule de Sixena, possiblement responguin a la indicació que fa la *Llegenda*: «la palma resplandia com l'estrella del matí»; també el text que veiem escrit en els llibres dels apòstols de l'escena del Trànsit del retaule de la Verge, atribuït al Mestre de Cubells, coincideix amb el Salm n.º 113, «In exitu Israel de Aegypto», que segons el *Flos Sanctorum*, entonaren els apòstols quan dugueren a enterrar el cos de Maria.

Però al costat d'aquests exemples en podem citar d'altres, fins i tot de més envergadura, que demostren clarament que no s'ha tingut en compte aquesta narració. En primer lloc tenim el cas, ja comentat, de l'absència de la palma a l'Anunciació del mural de Santa Maria de Terrassa. De les dinou representacions del Trànsit, només en tres (retauls de Palau de Cerdanya i dels monestirs del Sant Sepulcre de Saragossa i de Sixena) s'hi han representat les santes o verges que, segons Voragine, acompanyaven Jesucrist quan baixà a assistir la seva mare en el darrer moment, i en dos (els dels monestirs citats) els patriarques. En cap cas els jueus que ataquen l'Enterrament de Maria no es poden identificar amb el príncep dels sacerdots que protagonitza aquest passatge del relat. Finalment, dels sis textos que nosaltres hem analitzat, només tres parlen del Lliurament del cingol a l'apòstol Tomàs: el Ps. Josep d'Arimatea i el *Trespasament* de Vic ens mostren l'apòstol sol a la muntanya de les Oliveres, mirant com la Verge se'n puja al cel i llavors aquesta, davant de les seves súpliques, li envia el cinyell; en canvi, el *Flos Sanctorum* explica 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. Les dues representacions que nosaltres tenim (la del mural de Santa Maria de Terrassa i la del políptic de la catedral de Tortosa) segueixen les directrius dels dos primers textos.

[11] TRENS, M.: *La Asunción de María en el Arte Español*, «Razón y Fe», n.º 642-643, Madrid, julio-agosto, 1951, pp. 96-97. MALE (op. cit., pp. 289-294), no fa una afirmació tan taxativa, però quan explica el contingut de les escenes de la narració es basa únicament en el Voragine.

Amb aquestes proves no intentem treure la fama de text de gran divulgació de què gaudeix aquesta *Llegenda*, sinó simplement posar de manifest que la seva influència directa en l'art del segle XIV no fou tan àmplia com hom imagina i que, abans d'afirmar-la davant d'un detall que ens cridi l'atenció, val la pena analitzar bé tota la representació i els altres relats anteriors.

4. EL TRÀNSIT: LA PERVIVÈNCIA DE LA ICONOGRAFIA BIZANTINA

Els fets essencials que formen el contingut dels Evangelis Apòcrifs es configuren segons l'esquema següent: a la primera part té lloc l'Anunciació de la Mort a Maria, generalment a càrrec d'un àngel; després es narra l'Arribada dels apòstols, el nombre dels quals és molt variable, ja que unes vegades es diu que 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 del fèretre per part dels jueus, comença l'anticlímax que es perllonga amb la sepultura del cos de la difunta.

Al final, es torna a elevar la línia ascendent quan se'ns mostren els prodigis que esdevingueren en relació amb el cos de Maria (Resurrecció, Assumpció o altres solucions).

L'essencial del relat és, doncs, la Mort de la Verge, esdevinguda d'una manera natural; almenys així ho considerarà l'art bizantí, que a partir del segle IX començà a reproduir el tema. En realitat, les altres escenes «complementàries» es formaren a l'art occidental, després que es conegué la Dormició a través dels marfils bizantins. Possiblement l'Església d'Orient es mostrà reprovà a acceptar el final miraculós de les narracions, que, a més, pràcticament en cap no era explicat de la mateixa forma. Per altra part, des de molt antic es celebrà la festa de la Dormició de la Verge (*Koïmesis*) i per tant l'escena del Trànsit era la que millor la il·lustrava.

És a final del segle X quan aquesta escena arribà a l'Occident [12], de manera que ací ja no hi hagué necessitat de crear-la, sinó que es seguiren els models bizantins. Això ens explica la no submissió total als textos apòcrifs i posa en relleu la importància de la tradició iconogràfica plàstica, que fou la causa que el passatge del Trànsit continués essent l'escena més important d'aquest cicle fins als últims anys de l'Edat Mitjana, malgrat que l'Església de Roma des del segle VIII no celebrés 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 [13].

La força de la tradició artística per damunt de la influència directa dels textos creiem que ha estat la causa que a l'Anunciació de l'absis de Santa Maria de

[12] El Leccionari de la Richenau a Wolfenbüttel, de final del segle X, presenta aquesta composició quasi igual a la que velem en el marfil grec que li serveix de coberta. Vegeu: CAMES, G.: *Byzance et la peinture romane de Germanie*, Picard, París, 1966, pp. 88-90.

[13] Amb la Contrareforma els relats apòcrifs són rebutjats, de manera que el tema de la Dormició va desaparèixer de l'art i és substituït pel de l'Assumpció, que si bé no és una veritat que es trobi en els Evangelis, se'n poden localitzar abundants símbols a l'Antic Testament i a l'Apocalipsi, tal com marquen les doctrines patristiques orientals, que han estat ignorades durant tota l'Edat Mitjana. Vid. JUGIE, M.: *La mort et l'assomption de la Sainte Vierge*, Città del Vaticano, 1944, col. «Cultura e Testi», 114, pp. 33-46 i 408.

10 Terrassa es representés la Verge sota d'un baldaquí. Aquest element s'usa sovint a l'escena de la primera Anunciació o Encarnació, en què, en acceptar Maria els dissenys de Déu, esdevé ella mateixa el tron i altar de Crist [14]. Precisament Reau creu que si l'Anunciació de la Mort tingué escassa acceptació per part dels artistes és degut al fet que l'escena difereixi tan poc de la primera, de manera que és fàcil de confondre-les [15].

El nostre material revela clarament que en ple segle XIV la influència de la plàstica bizantina dels segles anteriors encara es fa sentir. Deixant a part la Coronació, que comentarem a l'apartat següent, el Trànsit és l'escena que més vegades hem trobat representada (dinou); la segueixen, però de molt lluny, l'Assumpció (sis), l'Anunciació (cinc) i l'Arribada de Joan (sis, però tres vegades combinada i tres vegades suggerida); de l'Enterrament, en tenim tres obres, del Lliurament del cingol, dues, de l'Arribada dels apòstols, una de barrejada, i de la Prèdica de Joan i del Post-Trànsit també una. Malgrat que Voragine intitulés la seva narració *Llegenda de l'Assumpció de la Santa Verge*, el text català de Vic s'anomenés *Trespasament é Assumpció de la Verge Madona Santa Maria* i els missals del mateix segle XIV posessin per rúbrica de l'ofici *In Assumptione beatae Mariae Virginis*, els artistes continuaren il·lustrant molt més sovint el Trànsit que no pas l'Assumpció.

Malauradament no es conserva el contracte de cap de les obres que representen el Trànsit. Seria interessant veure amb quin nom especifiquen aquesta escena, ja que trobem una mica estrany que en dos dels quatre documents que formen part del nostre catàleg d'obres d'art es parli de pintar l'Assumpció [16], quan estem comprovant, amb el material que ens ha arribat, que era tan poc escenificada. De tota manera és prou eloqüent la descripció que dóna un inventari, fet el 7 de febrer de 1573 [17], de les escenes del retaule que fins l'any 1631 va estar col·locat a l'altar major de la catedral de la Seu d'Urgell: «En la imatge de la Assumpció de Nostra Senyora, dalt mencionada, hi ha, so és, Nostra Senyora ab son lit, i .xi. Apostols». La presència del llit ens fa pensar de seguida que aquesta escena no era la que nosaltres qualifiquem d'Assumpció, sinó el Trànsit. Sembla doncs prou evident que el segle XIV, quan es parlava de l'Assumpció, generalment s'entenia figurar el moment en què Maria, voltada de tots els apòstols, lliura l'ànima a les mans de Crist. El clixé de la Verge elevant-se, envoltada d'àngels i núvols, no era encara comú a la mentalitat de l'època.

Són una prova del ressò que tingué durant segles el passatge de la Dormició els anomenats «Llit de la Mare de Déu Morta», que segons Mn. Gudiol «durant vuit dies és parat en molts temples» [18].

[14] FOURNÉE, J.: *Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation*, a «Synthronon», *Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, Lib. Klincksieck, Paris, 1968, pp. 229-230.

[15] REAU, L.: *Iconographie de l'Art Chrétien*, T. second, II, Presses Universitaires de France, Paris, 1957, p. 602.

[16] GUDIOL CUNILL, J., op. cit., p. 212, dóna la transcripció del contracte per a pintar un retaule per a la catedral de Lleida: «... e per cada peça aia dues ystories, ço es a saber: la primera de la Nativitat ..., la quarta de la assumpció ...». MADURELL MARIMON, J. M.º: *El pintor Lluís Borrassà*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», vol. VIII, 1950, p. 27, dóna la transcripció del conveni per a la pintura del retaule de la parròquia de Santa Maria de Cardedeu: «Item, in alia tabula prima: Purificacio Virginis M[ar]ie; secunda: Pietas cum Crucifixis; et tertia Assumpcio Virginis Marie».

[17] PUJOL I TUBAU, P.: *Notes i documents sobre construcció de retaules a l'alt país d'Urgell*, «Analeccta Sacra Tarraconensia», XII, (=:«Homenatge a Antoni Rubió i Lluch», II, Barcelona, 1936), pp. 463-491.

[18] GUDIOL CUNILL, J.: *De l'Assumpció*, «Vida Cristiana», n.º 35, 1918, p. 360.

5.1. Elements d'una escena

De vegades ens hem trobat amb escenes que presenten algun element al qual mai cap narració no hi fa referència. Aquest és el cas d'escenes del Trànsit (per exemple, la de l'anomenat retaule de Serdinyà del Conflent, la de la miniatura del missal n.º 20' de l'arxiu de la catedral de Girona, la del retaule de Palau de Cerdanya, etc.), on l'ànima de Maria du una corona. El motiu és purament simbòlic i possiblement fa referència a la glorificació que rebrà al cel. Fins i tot en dues ocasions, al mural de Santa Maria del Bruc i al retaule de Cornellà del Conflent, és el mateix cos difunt el que està coronat.

Tot això no suposa pas però, que la introducció d'aquest detall en aquesta escena estalviï de representar la Coronació, sinó que moltes vegades tot seguit es reproduïx 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).

Al passatge que hem anomenat Post-Trànsit del mural de l'església de Santa Maria de Terrassa, davall del llit de la Verge difunta hi ha una arquitectura que no sembla pas que tingui un mer valor decoratiu. Es tracta d'una arqueta sostinguda per tres parells de columnes, amb llurs bases i capitells, que ens recorda el timpà de Nôtre Dame de París, on, al primer relleu, s'hi ha representat l'Arca de l'Aliança, custodiada per tres profetes i tres reis. La relació simbòlica s'estableix pel fet que l'Arca era construïda d'una fusta incorruptible, igual que el cos de Maria; per això els escolàstics la consideraven el símbol vétero-testamentari de Maria [19]. A les representacions bizantines també era un recurs conegut (per exemple la podem veure a l'anomenat vori de Darmstadt i a l'Evangeli d'Otò III).

La presència d'aquests elements ens confirma la preocupació de l'Església per introduir en els temes de base apòcrifa algun senyal més d'acord amb el seu magisteri. En el primer cas sembla que amb la corona es vulgui diferenciar la Verge de qualsevol altra santa, a la vegada que se la qualifica amb l'epítet de «Reina», que l'Església del segle XIII no es cansava d'atorgar-li [20].

Quant a la inclusió de l'Arca, ho podem considerar com una manera més doctrinària d'explicar la glorificació de la Verge, enfront del mateix relat apòcrif.

5.2. La Coronació: escena cabdal

Malgrat que els textos apòcrifs posin el punt final de llur narració amb l'escena de l'Assumpció (a part d'alguns casos que ho fan amb l'episodi del Lliurament del cíngol), les representacions plàstiques acostumen a afegir una escena més que constitueix el final apoteòsic de tot el cicle; es tracta de la Coronació. Al començament ja hem explicat quina és la fórmula que presenten els timpans

[19] VERDIER, Ph.: *Suger a-t-il été en France le createur du thème iconographique du couronnement de la Vierge?*, «Gesta», vol. XV, n.º 2, 1976, p. 227, n. 6.

[20] Són diversos els papes d'aquests anys que es pronuncien a favor d'aquest títol: Nicolau II (1288-1292) aixecà un temple dedicat a «Maria Reina dels Àngels», Joan XXII (1316-1334) va concedir quaranta dies d'indulgència als qui recitessin l'antífona «Salve Regina», etc. Vid. LUIS, A.: *La realeza de María*, Ed. El Perpetuo Socorro, Madrid, 1942, pp. 79-80.

- 12 francesos, quan, a partir de la segona meitat del segle XII, el Crist del Judici Final sol ser substituït per aquesta figuració mariana.

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 Auria* [21]. Suposem que es refereix a la resposta que donen els apòstols a Jesucrist quan aquest baixa a ressuscitar 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, ressuscitis el cos de la teva Mare i que el col·loquis a la teva dreta per tota l'eternitat».

Katzenellenbogen hi aporta més arguments. Ens recorda que les narracions apòcrifes gregues ofereixen al final una visió del cel on tots els sants adoren la Verge. Certament el text del Ps. Joan Evangelista explica que, després que el cos de la Verge ha estat traslladat al paradís, els apòstols, que romanien al costat del sepulcre buit, veieren personatges de l'Antic Testament, àngels i sants adorant el cos de la Mare de Déu. Però, a més, aquest investigador ho relaciona amb les cites del Càntic dels Càntics («Veni de Libano, sponsa mea, veni de Libano, veni, coronaberis», 4, 8) i dels Salms («Astirit regina a dextris tuis in vestitu daurato, circumdata varietate», 45, 10), que, si abans només es referien a l'Església, des del segle XII s'apliquen també a Maria [22]. Nosaltres les hem trobades inscrites als filacteris que duen els apòstols i reis que circumden la taula de la Coronació del retaule que es guarda a l'església parroquial de Rubió.

Així, si els apòcrifs donaven unes certes possibilitats d'imaginar la rebuda gloriosa que el cel ofereix a Maria, els teòlegs trobaren la base ortodoxa on es podia recolzar aquest creixent desig de venerar-la, tot simbolitzant a la vegada, la glòria de l'Església.

El nostre material posa en evidència el que estem comentant. És a dir, per una part veiem que de les cinquanta-nou obres catalogades, quaranta-cinc contenen la representació de la Coronació, cosa que suposa un percentatge del 76,2 % (recordem que de les altres escenes la de més èxit és el Trànsit, amb un màxim de dinou casos).

Per altra banda, veiem que només en un 37,7 % de les vegades es troba en peces que contenen altres escenes del cicle, i en canvi, en un 62,6 % és l'única escena de l'obra que hi pertany. En aquest segon cas serveix per a acabar els episodis de la vida de Crist i Maria, per a conformar el setè Goig, o bé forma part d'un conjunt més o menys heterogeni (per exemple les claus de volta de l'església de Castelló d'Empúries representen, començant per la del presbiteri: 1. Verge asseguda amb el Nen (?). 2. (trencada). 3. (trencada). 4. Flor (?). 5. Escut. 6. Sant Jordi. 7. «Maiestas Dei». 8. Verge de la Misericòrdia. 9. Resurrecció. 10. Coronació). A més, cal tenir en compte la situació privilegiada que sol ocupar: de les vint-i-dues vegades que és la sola escena del cicle, en sis ocasions és la clau de volta del presbiteri (església del

[21] RÉAU, L.: op. cit., p. 621.

[22] KEATZENELLENBOGEN, A.: *The sculptural programs of Chartres Cathedral*, The Norton Library, New York, 1964, p. 56.

monestir de Pedralbes, capella de Santa Anna del Palau de l'Almudaina de Ciutat de Mallorca, etc.), en cinc és la taula central d'un retaule (retaule de Rubió, el desaparegut de la confraria de Tots els Sants de Manresa, etc.), i en una, a la portada dels Apòstols de l'església de Santa Maria de Morella, omple el timpà pròpiament dit, damunt d'un registre on hi ha vuit escenes més, referents a la vida de Crist i Maria. Encara hem d'afegir que en tres casos (al baldaquí de la catedral de Girona, la taula desapareguda de Bellpuig, atribuïda a Ferrer Bassa, i la taula de Joan Daurer de la parròquia d'Inca) és l'única escena d'una peça.

Tota aquesta abundància de representacions i la situació de privilegi que sovint ocupa, ens obliga a considerar l'escena de la Coronació més com una representació simbòlica, que no pas com el darrer graó de la prodigiosa llegenda de la fi de la Verge. En realitat, aquest model iconogràfic, format als primers anys del segle XIII, és una evolució de la «Verge en majestat» romànica (Maria = tron de Jesucrist) promoguda per l'increment del culte marià a partir del segle XII.

Els portals de les catedrals de Chartres, Senlis, París i Laon marquen els diferents graons pels quals va passant el que vol ser la representació més gloriosa de la Verge i, no s'ha d'oblidar, de l'Església.