

**LA *BAIXADA DE LA CINTA*, 500 ANYS.
ALGUNES QÜESTIONS D'ICONOGRAFIA**

JACOBO VIDAL FRANQUET

RESUM

En aquest article s'introdueix la matèria estudiada en el dossier d'aquest número de la revista *Recerca*, s'analitzen els diversos moments de desenvolupament de la iconografia relacionada amb la Verge de la Cinta (una iconografia forana, fins al s. XVII; una iconografia local, fins al s. XIX; una iconografia localista, s. XIX-XX; i una iconografia en dissolució, a partir del final del s. XX) i s'estudien diversos aspectes relacionats amb la tradició i la producció artística que hi està vinculada, des de les relacions textuais del programa iconogràfic de la capella de la Cinta de la catedral de Tortosa fins a la fixació de la data del miracle, conegut popularment amb el nom de *Baixada de la Cinta*.

Paraules clau: Iconografia mariana, Verge de la Cinta, Art litúrgic, Catedral de Tortosa, Art medieval català, Art català d'època moderna, Art català d'època contemporània

RESUMEN

En este artículo se introduce la materia estudiada en el dossier de este número de la revista *Recerca*, se analizan los diversos momentos de desarrollo de la iconografía relacionada con la Virgen de la Cinta (una iconografía foránea, hasta el s. XVII; una iconografía local, hasta el s. XIX; una iconografía localista, s. XIX-XX; y una iconografía en disolución, a partir del final del s. XX) y se estudian diversos aspectos relacionados con la tradición y la producción artística que se le vincula, desde las relaciones textuales del programa iconográfico de la capilla de la Cinta de la catedral de Tortosa hasta la fijación de la fecha del milagro, conocido popularmente con el nombre de *Bajada de la Cinta*.

Palabras clave: Iconografía mariana, Virgen de la Cinta, Arte litúrgico, Catedral de Tortosa, Arte medieval catalán, Arte catalán de época moderna, Arte catalán de época contemporánea

ABSTRACT

This article introduces the reader to the topics of the new dossier of *Recerca*; it also analyzes the main periods in the development of the Madonna of the Girdle's iconography (a foreign iconography until de XVIIth century; a local iconography until the XIXth century; a localist iconography during the XIX-XXth centuries; and an iconography on a dissolving process since the late XXth century). It studies different aspects related to its tradition and the artistic productions linked: from the texts of the iconographic program of la Cinta Chapel, in the Tortosa Cathedral, to the settling of the miracle's date, popularly known as the *Cinta's descension*.

Keywords: Marian iconography, Madonna of the Girdle, Liturgical Art, Tortosa Cathedral, Medieval Catalan Art, Modern Catalan Art, Contemporary Catalan Art

LA BAIXADA DE LA CINTA, 500 ANYS. ALGUNES QÜESTIONS D'ICONOGRAFIA

Jacobo VIDAL FRANQUET

Arxiu Comarcal de la Ribera d'Ebre

Una data per a un centenari (el cinquè)

El 14 de desembre de l'any 1508 —és a dir, ara fa justament 500 anys— el Capítol de la Seu de Tortosa, amb el bisbe Alfons d'Aragó al capdavant, va aprovar l'ofici litúrgic de la Santa Cinta que els presentava el prior major de Tarragona Francesc Vicent, el qual incloïa la relació del miracle: és a dir, el primer relat de la *Baixada de la Cinta*. En conseqüència, aquesta és la primera data segura a partir de la qual podem commemorar la importantíssima tradició del descens miraculós de la Mare de Déu a la catedral de Tortosa, temple en el qual —segons explica aquesta narració— la Verge va deixar una cinta teixida amb les seves pròpies mans una nit d'una data indeterminada.¹

És cert que a partir de mitjan segle XIV apareixen referències a la relíquia en els inventaris del tresor de la catedral.² Tot i això, aquests documents només certifiquen l'existència d'una cinta de la Mare de Déu i en cap cas remetent a una tradició plenament consolidada que faci referència a la *Baixada* (aquesta tradició, poc rellevant a l'Edat Mitjana, va anar prenent embranzida

1 La figura literària de Francesc Vicent ha estat estudiada de forma exemplar per la professora Maria Toldrà, "La producció literària del tortosí Francesc Vicent, prior de Tarragona i diputat del General (m. 1523)", *Recerca*, 7 (2003), 265-302. L'ofici, aprovat el desembre del 1508, va ser imprès a l'inici del 1509. Sobre el temple en què es va produir el miracle, cfr. l'apèndix III d'aquest article.

2 Segons diu la bibliografia des del final del segle XIX, el primer d'aquests inventaris, que només coneixem mitjançant una còpia notarial del 1634, data del 1347. L'autenticitat d'aquesta primera referència medieval no ha estat mai posada en dubte. Tanmateix, resulta sospitosa a causa de diversos fets. En primer lloc, la redacció de l'ítem en què apareix la Santa Cinta és molt més llarga i detallada que en la resta d'inventaris de la Baixa Edat Mitjana. A més, acaba dient això de la relíquia: "se diu que Sancta Maria la ha tinguda cintada en esta iglesia, com hic aparet, segons que pus llongament és contingut en un miracle, lo qual és escrit en alguns llibres, segons que s diu", uns llibres ("segons que s diu") que el notari estranyament no coneixia, i una hipotètica narració que entra en flagrant contradicció amb la necessitat de fer-ne una de nova al principi del segle XVI. A més, Francesc Martorell, en el seu llibre propagandístic del 1626 (no en va, alguns documents el qualifiquen de "llibre de les grandeses de Tortosa") no en fa esment. Finalment, cal destacar que l'ambient en què es fa la "còpia" notarial és un ambient d'autopromoció del Capítol de la Seu i d'inflamació localista, ambient que, així mateix, va portar, aproximadament en la mateixa època (final del segle XVI, inici del XVII), a la falsa identificació de Sant Ruf com a primer bisbe de Tortosa, identificació també polèmica a la ciutat però que, per sort, ja va ser desmentida per un "historiador oficial" com Enric Bayerri (*Historia de Tortosa y su comarca*, IX vol., Tortosa, 1933-1989, V, 755-776) i, per tant, és una qüestió que ha deixat d'estar dintre del cànon de la historiografia local.



Baixada de la Cinta

a la segona meitat del segle XIX i que no es va assentar fins després de commemorat el setè centenari.⁴

En tot cas, el 1178 és la data acceptada popularment –per la força dels comerciants tortosins– i el 1508 (acord capitular) / 1509 (publicació) és el moment –aquest cop sí, perfectament documentat– en què es fixa la narració que donarà lloc, cent anys després, a la creació d’una important

i va cristal·litzar en una narració llatina del principi del segle XVI que es va traduir i popularitzar al final d’aquesta centúria i a l’inici de la següent, i que va començar a donar fruits artístics especialment a partir de la creació de la confraria de la Santa Cinta, el 1617).³

D’altra banda, també és cert que des del 1878 se celebra el centenari d’aquell fet miraculós com si hagués tingut lloc l’any 1178, moment en què es va produir la consagració de la catedral “romànica” per part dels reis d’Aragó. Més de cent anys després aquesta data ha esdevingut “tradicional” i és acceptada popularment com la del centenari.

I és correcte que així sigui; tanmateix, cal tenir en compte que es tracta d’una data que no es va proposar explícitament fins

3 Aquesta és la tesi essencial del meu llibre *Les imatges de la Mare de Déu de la Cinta (De forana a localista. Una aproximació a la iconografia de la Santa Cinta de Tortosa)*, Tortosa, 2004. Malgrat que es tracta d’una obra “juvenil” i que conté diversos detalls que considero erronis, continuo pensant que les idees generals enunciades en aquest estudi són bàsicament correctes i, en conseqüència, vàlides.

4 Cfr., l’apèndix IV d’aquesta introducció. Pel que fa a la literatura dels “centenaris”: *Certamen público del concurso de premios abierto por la academia para solemnizar el aniversario XVI de instalación en la tarde del 13 de octubre de 1878*, Lleida, 1878 (significativament, aquest volum encara no està centrat en el centenari de la Baixada); sobretot, *Certamen literari de Tortosa, en honor de la Santíssima Verge de la Cinta en el XVè cinquantenari del seu gloriosa descens*, 2 vol., Tortosa, 1928; M. Jover, *La Santa Cinta de Tortosa. VIII centenario, 1178-1978*, Tortosa, 1978.

iconografia autòctona relacionada amb la contrareforma i que va tenir àmplies repercussions a la ciutat i el seu territori. Aquesta és la data adequada, doncs, perquè tingui lloc una commemoració que és exclusivament acadèmica.

El dossier

És per aquesta raó que el dossier d'enguany de la revista *Recerca* es dedica a la *Baixada de la Cinta*, especialment –però no únicament– a tot allò que aquesta tradició ha suposat per a la història de l'art. En aquest punt em cal subratllar, com ja he fet en altres ocasions, que aquest tema iconogràfic és especialment rellevant per als historiadors de l'art que vulguin treballar sobre la ciutat de Tortosa i el seu territori en època moderna i contemporània, ja que es tracta d'una creació indígena –amb les relacions i/o contaminacions que sigui– amb àmplies repercussions i un important corpus d'obres, algunes d'elles –per exemple, la reial capella, o la imatge processional d'argent– de gran rellevància artística.

Hem ordenat aquesta aportació al coneixement del tema d'acord amb un esquema tripartit que vam plantejar al llibre *Les imatges de la Mare de Déu de la Cinta (De forana a localista. Una aproximació a la iconografia de la Santa Cinta de Tortosa)*, escrit entre el 2001 i el 2002 i publicat, després de diversos entrebancs, el 2004.

Tres períodes per a un tema iconogràfic (o, potser, quatre)

1.- Una iconografia forana

El primer article –pròpiament dit– del dossier, a càrrec de Teresa Vicens, és un estudi de context sobre la producció d'imatges relacionades amb el sagrat cingol de la Mare de Déu a la Catalunya medieval. Malgrat que, lògicament, es té en compte el cas de Tortosa, en aquest estudi es demostra que en aquesta època la iconografia pròpiament tortosina –és a dir, la representació de la *Baixada de la Cinta*– no existia.



Lliurament del cingol a sant Tomàs.
Retaule major de la catedral de Tortosa

Del segle XIV, a la ciutat de l'Ebre, es conserven un parell de plafons del retaule major de la catedral amb temes que des de la dècada de 1920 i, especialment, des de la de 1960, han volgut relacionar-se amb la tradició local del miracle. Un d'ells seria la representació del descens de la Verge Maria a la catedral de Tortosa; l'altre, la imatge de la processó que va tenir lloc pels carrers de la ciutat el dia que va seguir a la nit del miracle, processó que va ser presidida pel bisbe de la diòcesi.⁵

De fet, avui gairebé tothom està d'acord –i no podia ser d'una altra manera– que el primer relleu citat no representa l'aparició de la Mare de Déu a un clergue tortosí (un miracle local), sinó el lliurament del cingol a sant Tomàs (una narració dels Evangelis Apòcrifs).⁶ Com que

resulta tan evident, no cal que aquí exposem els motius pels quals la imatge és una i no una altra. Tanmateix, em cal fer un comentari sobre la significació del primer relleu esmentat, ja que malgrat la seva indubtable vinculació a models iconogràfics forans, el seu contingut continua sent relacionat amb la tradició local del miracle.

Pel que fa a aquesta qüestió, en primer lloc cal reconèixer que el problema és complex, ja que –com ha indicat T. Vicens– és poc habitual que en un retaule

5 E. Solé, “La tradición del descenso de la Virgen”, *Certamen literari...*, I, 183; A. Querol, “Una hipótesis”, *La Zuda* (2a època), 42 (1961), 830-832; el darrer estudi que s'ha realitzat sobre el retaule, amb la bibliografia anterior, és el d'A. Acuña, “El retaule de la Mare de Déu de l'Estrella de la catedral de Tortosa”, *L'art gòtic a Catalunya. Escultura I. La configuració del nou estil*, Barcelona, 2007, 291-295.

6 *De transitu beatae Mariae Virginis, auctore Pseudo-Iosepho ab Arimathea*, XVII. Versió castellana d'A. de Santos Otero (ed.), *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1963, 646-660. Vegeu, especialment, l'estudi de Teresa Vicens en aquest dossier.

en què ja apareix l'escena de l'Assumpció també hi aparegui la del lliurament del cingol a sant Tomàs, i “potser l'explicació d'aquest desdoblament rau en la tradició de la Santa Cinta de la catedral tortosina”, raó per la qual és possible que “l'escena del lliurament del cingol tingués un valor especial i per això es representés a part de l'Assumpció”.⁷ Ara bé, lamentablement no puc estar d'acord amb l'afirmació d'A. Acuña quan diu que “sembla probable que els comitents pretengueren incloure en el retaule l'episodi de la Cinta però que l'artista, com que el desconeixia, cercà el model iconogràfic que més s'hi acostava: el lliurament de la cinta a sant Tomàs segons la llegenda de Prato (Itàlia)”.⁸ A mi, en canvi, em sembla evident que, com ja he dit en altres ocasions, simplement succeeix que no s'està representant un tema (el miracle de Tortosa), sinó un altre (la narració dels Apòcrifs), i –entre moltes altres qüestions– l'origen forà de l'escultor, ja sigui Pere Moragues, ja sigui Bernat Roca, ja sigui algun altre mestre català o, encara, un d'italià, no pot implicar una confusió o un desconeixement en una obra que s'estava construint a la catedral i era directament controlada pel Capítol.⁹

7 T. Vicens, *El cicle de la mort i glorificació de la Verge a la plàstica catalana medieval* (tesi doctoral, UB), Barcelona, 1995, 337.

8 A. Acuña, “El retaule...”, 292.

9 Sobre els problemes d'autoria de l'escultura del retaule, vegeu l'estat de la qüestió inclòs al treball d'A. Acuña, “El retaule...”, 294-295. Entre els estudis dedicats a aquest assumpte cal destacar P. Beseran, “La dimensió italianitzant de l'estil de Moragues. Noves obres i nous arguments”, *Lambard*, X (1998), 99-140: 137-139, on es planteja la hipòtesi d'atribució a Moragues, sovint acceptada posteriorment. Darrerament s'ha començat a plantejar una proposta a favor de Bernat Roca, tot seguint la hipòtesi de F. Español (“Naiement. Bernat Roca?”, *Catalunya medieval* (catàleg de l'exposició), Barcelona, 1992, 301-303) segons la qual aquest mestre també esculpia, a M. A. Fumanal i D. Montolio, “L'influx dels tallers reials d'escultura durant la segona meitat del segle XIV al nord del regne de València i el baix Aragó: el taller de Pere Moragues i els retaules de Rubiols i Mosquerola”, *B&CC*, LXXIX/I-II (2003), 75-108: 91. Pel que fa a la seva pintura, que tampoc té res a veure amb el tema del descens de la Verge de la Cinta a la catedral de Tortosa, les darreres aportacions són les de R. Alcoy, “Tortosa i l'experiència italiana: les portes pintades del retaule de la mare de Déu de l'Estrella”, *Recerca*, 7 (2003), 9-68; R. Alcoy i L. Buttà, “La pintura italianitzant a Tortosa”, *L'art gòtic a Catalunya. Pintura, I. De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, 2005, 221-225. Aquestes pintures, responsabilitat de diversos mestres, han estat apropiades a l'activitat de pintors tant italians (Francesco d'Oberto) com tortosins (Domingo Valls), i acostumen a atribuir-se a un anònim Mestre de Tortosa. Per la nostra banda, i posats a establir hipòtesis sense fonaments veritablement fiables, podríem conjecturar que un d'aquests mestres potser podria haver estat el tortosí Jaume Barberà, ja que, si l'obra té alguns trets iconogràfics relacionats amb les representacions teatrals de l'època, Barberà està documentat realitzant pintures efímeres; si l'obra és clarament italianitzant però no italiana, Barberà és un català relacionat documentalment amb mercaders florentins; i si el 1351 calia anar a buscar mestres fora de Tortosa per tal que fessin el retaule (con ens diu un document d'aquesta data), sabem que aquest any Barberà no estava a la ciutat i, en conseqüència, calia anar a buscar-lo (Jaume Barberà es trobava, el 1351, a Girona, segons una notícia publicada per P. Freixas, *L'art gòtic a Girona. Segles XIII-XV*, Barcelona, 1983, 359).

Però, tot i això, cal que ens fem aquesta pregunta: ¿està relacionada l'elecció d'aquest tema “estrany” amb l'existència de la relíquia de la Cinta –no tant amb la tradició del descens, que no sembla gaire desenvolupada en aquesta època– a la catedral de Tortosa? És possible que sí, però em sembla més probable que no, ja que, potser, la resposta no estigui tant en el contingut profund de la imatge –és a dir, en la referència a la relíquia, a una hipotètica tradició del miracle o a una devoció particular– com en el seu tema iconogràfic bàsic i en la seva forma.

En aquest sentit, F. Español ha proposat una relació causa-efecte entre aquest relleu de Tortosa i les imatges toscanes que representen la “Sacra Cintola” de Prato, ja que, d'una banda, en l'època de construcció del retaule les relacions comercials entre les terres del bisbat de Tortosa i les de la Toscana van ser molt intenses i, de l'altra, “perquè en altres llocs, tot i posseir el mateix gènere de relíquia, d'aquest fet no se'n va derivar cap manifestació devocional o culte particular. Ni tan sols tingué una transcendència iconogràfica”.¹⁰

Efectivament, la informació de què disposem ens porta a pensar que la composició d'aquest relleu sorgeix més aviat del coneixement d'uns models preexistents i forans que no pas de la voluntat de representar una temàtica local, i és possible que aquest model preexistent vingui de Prato, ja que, fet i fet, la relíquia d'aquesta població toscana va tenir una gran importància a l'edat mitjana i el model italià és un dels més importants per a l'art de la Catalunya d'aquella època. Ara bé, aquí em cal assenyalar que, al meu entendre, no podem dir que el model arrelés “intensament durant el Trescents a Tortosa”, ja que només coneixem l'existència d'aquest petit relleu que forma part d'un gran políptic i, a més, la devoció i el culte particulars a la Santa Cinta de Tortosa no es desenvolupen fins a l'inici de l'edat moderna. Alhora, com explica T. Vicens en el seu estudi d'aquest dossier, hi ha diverses obres catalanes medievals que mostren aquesta iconografia i que no tenen res a veure amb la ciutat de l'Ebre. Finalment, ens cal apuntar que els factors del mercader de Prato Francesco di Marco Datini no es movien tan sols pel triangle format per Morella, Sant Mateu i Tortosa, sinó arreu de la Corona d'Aragó, i més enllà.

10 F. Español, “Les imatges marianes: prototips, rèpliques i devoció”, *Lambard*, XV (2003), 87-109: 91-92.



Relació de la *Baixada de la Cinta* il·lustrada amb una iconografia diferent.

pot ser diferent. Avui no tinc tan clar com fa set anys que l'estampa amb la representació del lliurament del cingol a sant Tomàs que apareix al *Missal dertosense* (imprès a Barcelona el 1524) pugui fer referència, implícitament, a la tradició del descens de la Verge a Tortosa. Tanmateix, cal dir que en aquest moment aquesta tradició ja havia cristal·litzat en una narració en llatí del miracle i, per tant, les condicions són ben diferents a les del segle XIV. La utilització d'un tema en lloc d'un altre, en aquest cas, podria estar condicionada no pas per una confusió, sinó per la manera d'utilitzar els gravats durant

En tot cas, i sigui quina sigui la seva via d'arribada –no podem oblidar una possible via rossellonesa o algunes qüestions relacionades amb el teatre i la litúrgia, sobretot si tenim en compte l'altre relliu relacionat popularment amb la tradició de la Santa Cinta del mateix retaule–, em fa l'efecte que, com ha explicat F. Español, el lliurament del cingol a Sant Tomàs apareix al retaule major de la catedral de Tortosa a causa del coneixement d'uns models forans (coneixement assolit a partir d'uns contactes que a mi em semblen encara poc definits, i que poden ser comercials, religiosos, culturals o purament artístics), no pas a causa d'una gairebé inconcebible confusió iconogràfica.

En contraposició a tot el que acabo d'exposar, penso que la qüestió dels gravats, tant al segle XVI com al XVII,

les primeres èpoques de la impremta, en què apareixien molts cops com a imatges decoratives, reutilitzades sovint i en ocasions sense cap relació amb el text que acompanyaven.

En aquest punt, podem recordar les consideracions que va fer el P. March en donar a conèixer aquesta obra, segons les quals “els tipus, encara que de bona factura, fan l’efecte, a la primera ullada, d’haver servit pera altres estampacions, ja que tenen els cantells borrosos, y aplanats els perfils. Les cap-lletres gravades al boix contenen quasi totes algun sant o algun assumpte piadós, representat generalment ab encert; y, encara que hi són en gran varietat, per força s’han de repetir, fins quan l’història del gravat no correspon ab el text. Per exemple, la O que serveix de marc a un sant, ab rètol que diu HELYSEUS, se repeteix moltes vegades sense venir a tom, només perquè s necessita una O”. Pel que fa als gravats que ocupen tota la pàgina, el mateix J. M. March recorda que el que representa el lliurament del cingol a Sant Tomàs va ser utilitzat posteriorment al *Mariale* de Baltasar Sorio, imprès a Tortosa per Arnau Guillem de Montpesat el 1538; el de la Verge de Montserrat, molt gastat, potser havia servit “per treure estampes pera Montserrat, segons lo que ja sabem de les obres encarregades a Rosembach pera aquell monestir. A fe que tal gravat res té que veure ab el Missal present, en el qual figura per falta d’altre més escaient”; el Crist crucificat ja havia aparegut als missals de Vic (1496), Tarragona (1499), Elna (1511) i Montserrat (1521); etcètera.¹¹

L’aparició, ja als segles XVII i XVIII, de goigs de la Mare de Déu de la Cinta amb iconografies diferents només pot explicar-se si partim d’aquesta reflexió i del fet que, fins al 1780, van ser impresos majoritàriament fora de Tortosa. És a dir, que l’impressor preparava el text dels goigs o de les indulgències per als confreres que hi havien encomanat i l’acompanyava de la primera imatge mariana que tenia a mà; els que encarregaven les obres, al seu torn, només es preocupaven per la “canonicitat” de les representacions quan es tractava de comandes importants.¹²

11 J. M. March, “Un missal notable de Tortosa, edició desconeguda de Rosembach (Barcelona, 1524)”, *Estudis Universitaris Catalans*, VI (1912), 257-271: 262-263; E. Bayetti, *Los códices medievales de la catedral de Tortosa*, Barcelona, 1962, 133-141; R. Cornudella, “La difusió del gravat en el renaixement a Catalunya. Impremta i gravat entre el gòtic i el renaixement, ca. 1518-1550”, *Actes del I, II i III col·loquis sobre art i cultura a l’època del Renaixement a la Corona d’Aragó*, Tortosa, 2000, 221-260.

12 Cfr. J. Vidal, *Les imatges...*, pàssim.



Representació d'una processó, del retaule major de la catedral de Tortosa

Pel que fa al relleu que per als defensors de l'existència d'una temàtica cintera al retaule major de la catedral –curiosament, dedicat a la Mare de Déu de l'Estrella– representa la processó de la Cinta presidida pel bisbe Monells, potser el més lògic seria llegir-lo com una de les primeres figuracions de la processó de Corpus que es van produir a Catalunya,¹³ malgrat que alguns autors descarten aquesta possibilitat per “anatòpica”, ja que aquest tema no acostuma a aparèixer en retaules marians, sinó en obres dedicades a l'Eucaristia.¹⁴ Malgrat que això és cert, podríem dir que la representació de la processó de la Cinta en un retaule del segle XIV seria o bé una inexplicable excepció o bé un anacronisme, a causa que aquest tema no acostuma a tractar-se fins a l'època contemporània.

Sigui com sigui, es tracta d'una representació el tema de la qual podem qualificar de poc clar.

En tot cas, i això em sembla rellevant, és evident que durant la Baixa Edat Mitjana no existeixen representacions de la *Baixada de la Cinta* pròpiament dita –i, per tant, sembla difícil que hi hagi representacions de temes laterals de la tradició–; i és molt significatiu que un cop la voluntat del Capítol i el bisbe Alfons d'Aragó comencen a donar relleu a la festa litúrgica relacionada amb la Cinta de la Mare de Déu, ja a l'inici del segle XVI, comencen a aparèixer algunes imatges que –com diuen els documents– “vulgarment” s'identifiquen amb la Mare de Déu de la Cinta sense que, de fet, ho siguin –és a dir, sense que representin la iconografia local, que se centra en el descens

13 Sobre les representacions relacionades amb la festa de Corpus, cfr. C. Favà, “El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d'Aragó”, *Locus Amoenus*, 8 (2005-2006), 105-121.

14 J. Alanyà, “La Santa Cinta, tresor del bisbat de Tortosa”, *Lux Dertosa* (catàleg de l'exposició), Tortosa, 2004, 59-77: 62. Si no es tractés d'una processó amb “el reliquiari de la Santa Cinta”, el mateix autor presenta la hipòtesi, que considera “més forçada, segons la qual la processó seria mariana i el pontífex portaria a les mans una Verònica de la Mare de Déu”.



Verge dels Socors, v. 1485, Església del Santo Spirito, Capella Velluti, obra de Domenico de Zanobi.

de la Verge a la catedral. En aquest punt les notícies conegudes, tot i que estan desordenades i malauradament no s'han pogut publicar mai de forma coherent, semblen prou esclaridores, ja que ens parlen d'una Mare de Déu amb el Nen als braços –per tant, d'una representació que res té a veure amb la *Baixada de la Cinta*– i d'una imatge de la Verge del Socors que “vulgarment” era “dita de la Santa Cinta”. La iconografia d'aquesta advocació mariana és coneguda i no té res a veure amb la tradició local del miracle.

De tot el que hem dit es desprèn el fet que les imatges de la Mare de Déu de la Cinta de Tortosa no existeixen, *de facto*, durant els segles XIV-XVI, i que només a partir del XVI –o només clarament a partir d'aquesta època– comencen a identificar-se algunes representacions d'altres advocacions marianes amb la tradició local, fixada textualment vers el 1508/1509.

2.- Una iconografia local

Com succeeix amb tants altres temes iconogràfics, el desenvolupament de les imatges de la *Baixada de la Cinta* és bastant posterior a la seva formulació doctrinal.¹⁵ De fet, al segle XVI es produeix una mena de trànsit entre aquesta formulació (l'ofici litúrgic, amb la narració del miracle, fixada el 1508/1509 per Francesc Vicent), la divulgació del seu culte i la creació, probablement ja entrat el segle XVII, d'una iconografia pròpia, autòctona i definida. Curiosament, això succeeix en bona mesura després que el Concili de Trento eliminés el rès de la Santa Cinta en imposar el breviari romà (1568); dic curiosament perquè,

¹⁵ Cfr., per exemple, les reflexions que fa en aquest sentit, pel que fa a la iconografia del purgatori, P. Rodríguez Barral, “Purgatorio y culto a los santos en la plástica catalana bajomedieval”, *Locvs Amoenus*, 7 (2004), 35-51: 35-37.

és clar, la contrareforma té un paper de primer ordre en la potenciació de les advocacions marianes, les quals havien estat atacades pels protestants.

A banda de la “política mariana” de la contrareforma, en altres treballs¹⁶ ja he anat apuntant les que em sembla que són les raons bàsiques que –si se’n permet expressar-ho d’aquesta manera– van fer triomfar la Mare de Déu de la Cinta per sobre del Sant Àngel Custodi, patró de la ciutat des de la Baixa Edat Mitjana, i de les santes Càndia i Còrdula, el culte de les quals també va ser promocionat pel Capítol de la Seu durant l’època moderna:

- 1.- La divulgació del culte, amb la popularització de la narració del miracle, que és traduïda –bàsicament al castellà– des dels darrers anys del segle XVI.¹⁷
- 2.- La creació de la confraria el 1617 (relacionada, és clar, amb la divulgació del culte i la devoció a la relíquia).
- 3.- La relació de la relíquia amb la Cort de Madrid des del 1629.
- 4.- La Guerra dels Segadors en general i els fets del 1640 (moment en què els mandataris tortosins romanen fidels a Felip IV davant la revolta popular “per inspiració de la Mare de Déu de la Cinta”) i el 1642 (victòria dels tortosins front a les tropes franco catalanes per la intercessió miraculosa de la Verge de la Cinta) en particular.

He insistit molt, també, en un cinquè punt: el de la rellevància que l’advocació ha tingut per al particularisme tortosí. Però he insistit en aquest punt, sobretot, pel que fa a l’època contemporània. Tanmateix, és un fet a tenir en compte que aquesta rellevància comença a aparèixer en estat embrionari a la Tortosa del segle XVI i que –això és evident– sembla consolidada al XVII.

En aquest sentit, sovint he indicat el tractament divers que fan de la tradició de la Cinta Cristòfol Despuig (que escriu vers el 1557 i tan sols en fa una cita) i Francesc Martorell (que escriu vers el 1626 i en dedica un volum

16 J. Vidal, “La Verge dels Procuradors, un altre element de la contrarevolta”, *Recerca*, 5 (2001), 185-224; J. Vidal, *Les imatges..., pàssim*; J. Vidal, “La Baixada de la Cinta. Una creació iconogràfica a la Tortosa del segle XVII (amb un excurs sobre una excepció del segle XVIII)”, *Lxx Dertosa* (catàleg de l’exposició), Tortosa, 2004, 191-200.

17 Cfr. M. Toldrà, “La producció literària...”, 265-266.

sencer). Ara bé, aquí em cal fer un comentari que és crític amb el que vaig escriure el 2001/2004. I és que vaig negar que Despuig, en parlar d'un miracle protagonitzat per un parell de captius musulmans, fes referència a la Cinta. En canvi, vaig prendre una cita de Bayerri en què aquest cronista, en referència a l'explicació que Martorell fa del mateix succés, es mostra sorprès davant el fet que “inspirándose Martorell, o más propiamente el canónigo Macip, su inspirador y consejero, en la reseña catalana primitiva, prescinda de los pormenores de ella relativos a la Virgen María del *Palau*, que tenía son fill Jesús en los brazos, y que por consiguiente de este pormenor no podría ser la que invocamos con la advocación de la Cinta”.¹⁸ De fet, Despuig –com ha assenyalat J. Solervicens– sí que es refereix a la Cinta quan parla del miracle dels captius, i ho fa en el sentit d'exaltar les glòries locals tortosines, com després farà Pau Cervera, en el seu llibre perdut de final de segle XVI, i com, finalment, farà Martorell en una obra que potser és una culminació del procés.¹⁹ Ara bé: vull insistir en un matís que em sembla fonamental. I és que Despuig fa referència a la Cinta –reliquia–, no pas a la Mare de Déu de la Cinta –advocació. El pas es va anar donant durant aquest segle i, com he dit amb insistència probablement excessiva, va culminar durant la centúria següent.

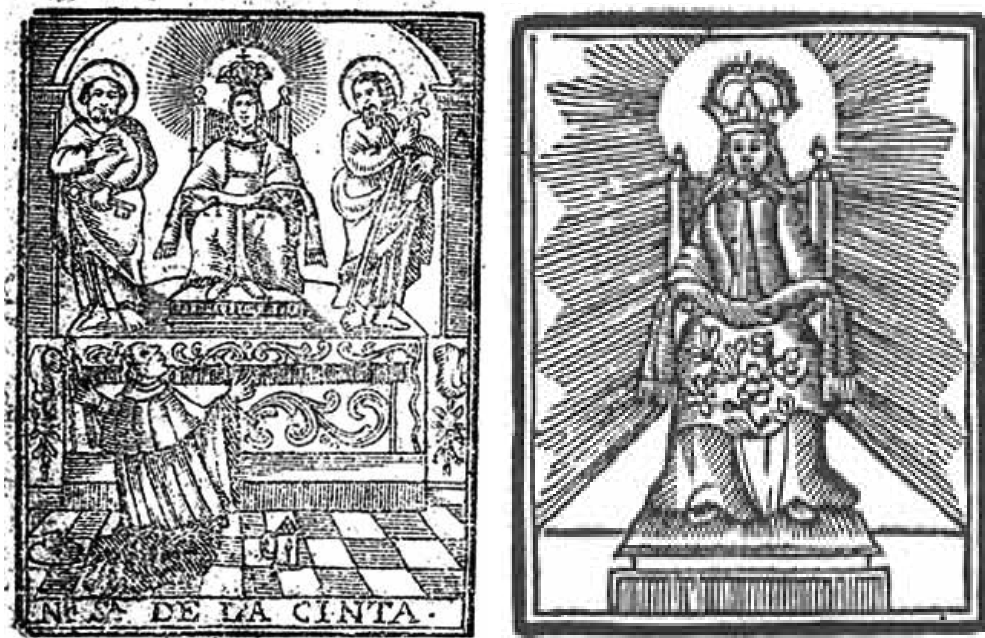
Pel que fa a les imatges, també he explicat en diverses ocasions que se'n van crear bàsicament de dos tipus:

- 1.- Les de caràcter narratiu, en què es desenvolupa la història bàsica –o el tema iconogràfic pròpiament dit: la *Baixada de la Cinta*– i en què, per tant, apareix la Mare de Déu lliurant el cingol a un clergue dintre de la catedral de Tortosa. Evidentment, aquesta imatge té diverses variants (aparició o no de la cort d'àngels, dels sants Pere i Pau, d'un marc arquitectònic o celest, etcètera). Es desenvolupa, especialment –però no únicament–, en gravats.
- 2.- Les de caràcter descriptiu, en què apareix la Mare de Déu sostenint la Cinta de forma aïllada i intemporal. Aquestes imatges

18 E. Bayerri, *La Virgen de la Cinta. Patrona de Tortosa*, Tortosa, 1988, 116.

19 J. Solervicens, “La literatura catalana del Renaixement: una renovació inspirada en els clàssics”, *Actes del I, II i III col·loquis...*, 99-134: 110. Sobre Despuig, Cervera, Martorell i tot el panorama cultural i literari de la ciutat als segles XVI i XVII, amb la bibliografia anterior, cfr. E. Querol, *Estudis sobre cultura literària a Tortosa a l'Edat Moderna*, Barcelona, 2006, *pàssim*.

“descriptives” també són protagonistes de l'estampa, però les més importants superen aquesta producció popular i són protagonistes d'obres de pintura, d'escultura i d'argenteria. És remarcable, per la seva altíssima qualitat estètica i per la gran influència que ha exercit, la imatge processional de plata i porcellana realitzada pel barceloní Francesc Via a l'inici del segle XVIII (a causa d'això, un dels articles del dossier, signat per Rosa Maria Subirana, tracta de la biografia d'aquest argenter).



Escena narrativa i descriptiva amb la representació de la Santa Cinta de Tortosa

En referència a aquesta agrupació, és lògic, d'una banda, que hi hagi imatges que tendeixin a ser mixtes –podrien ser un exemple d'això la porta de l'Olivera de la catedral de Tortosa o el frontis de la capella de la Cinta del mateix edifici–, i, de l'altra, que aquesta iconografia local tingui contaminacions d'altres iconografies marianes –el Carme, el Roser, la “Cintola”, etc. Tot i això, considero que es tracta d'una creació bàsicament indígena a causa que sorgeix de la plasmació plàstica d'una narració autòctona –encara que també amb antecedents– d'un miracle local.

A més, aquí ens cal afegir l'anagrama de la Cinta, derivat del reliquiari que va encomanar el bisbe Lluís de Tena el 1619 i que, segons una acta capitular del 1620, tenia forma "de Ave Maria".²⁰ Aquesta interessant peça d'argenteria, perduda el 1936, apareix representada en diverses obres gravades i pintades des del mateix segle XVII, com ara a la portada de la *Cinta o celestial zona* de Francesc de la Torre (1674).



Representació del reliquiari de la Santa Cinta (1674)

en què el responsable del projecte de decoració de les voltes i la cúpula del temple, el pintor valencià Dionís Vidal, va exposar als canonges tortosins el programa que pensava desenvolupar-hi. Tornaré a publicar, només, els cinc fragments en què el text de Vidal deriva directament de la *Iconologia* de Cesare Ripa passada pel sedàs del segon volum del *Museo pictórico* del mestre del pintor, Antonio Acisclo Palomino. Val a dir que aquest darrer text encara no havia estat publicat en el moment de la mort del pintor valencià, i que —en canvi— posseïa una còpia de la *Iconologia*, però que Vidal el coneixia perfectament,

El programa més interessant, complex i desenvolupat al voltant de la tradició del descens de la Verge, en aquesta època, es desenvolupa a la decoració de la reial capella de Nostra Senyora de la Cinta, construïda a la catedral des del 1672. Aquesta església dintre d'una altra església és precisament protagonista d'un altre article del dossier: va signat per Yolanda Gil i posa de manifest la gran rellevància arquitectònica del temple, un santuari marià relacionat amb l'arquitectura de la cort i del potent centre valencià.

Per la meua banda, en l'apèndix I d'aquesta introducció tornaré a publicar alguns fragments del text

²⁰ AHCTE. Fons d'E. Solé, n. 20.

com demostren clarament les relacions textuals entre el seu programa per a la reial capella de la Cinta i els programes desenvolupats per Palomino per a diverses esglésies, especialment de la ciutat de València.

I és que, de fet, podem dir que a més a més de la tradició local del miracle les obres de Ripa i, sobretot, de Palomino són la base intel·lectual de la decoració de la capella de Tortosa, fins al punt que el programa iconogràfic d'aquest santuari, estroncat a causa del segle llarg que va costar completar-lo, podria ser interpretat com una mescla de temàtica local complementada o glossada per textos bíblics i les al·legories de Ripa interpretades per Palomino en programes dissenyats per a esglésies valencianes, i per l'aprofitament que Vidal fa d'aquests programes de Palomino, algun dels quals va ser pintat, precisament, pel mestre valencià.²¹

En el segon apèndix publiquem l'inventari *post mortem*²² del pintor, que vaig descobrir poc després de l'aparició del petit assaig sobre les imatges de la Mare de Déu de la Cinta el 2004. Val a dir que en el seu allotjament a Tortosa Vidal comptava amb un exemplar de la *Perspectiva teórica y práctica* de Jan Vredeman de Vries (1a ed. 1568), un altre de l'*Architettura* de Vignola (1a ed. 1562), el primer volum del tractat del seu mestre, el citat Antonio Acisclo Palomino (1a ed. 1715), i la ja esmentada *Iconologia* de Ripa, en italià (1a ed. 1593). L'elecció d'aquests pocs volums mostra l'interès del pintor per la preceptiva arquitectònica i la teoria, per l'exemple preminent de Palomino i per la rellevància que donava a l'obra del *cavaliere* Cesare Ripa.

Finalment, i pel que fa aquesta època del desenvolupament de la iconografia i la tradició de la Santa Cinta, el dossier inclou un important treball relacionat amb la música que, en època moderna, es va produir a la catedral de Tortosa en relació a aquesta advocació. És obra de Marian Rosa i forma part d'un estudi més ampli relacionat amb la cultura musical de la ciutat en època moderna.

3.- Una iconografia localista

Malgrat que, com acabem de veure, als segles XVII i XVIII aquesta iconografia –juntament amb la tradició de la qual és fruit– es consolida, desenvolupa i

21 J. Vidal, *Les imatges...*, 72-96. Els textos del pintor Dionís Vidal van ser publicats per primer cop per E. Solé, "Las pinturas de la Cúpula de la Real Capilla", *La Zuda*, 142 (juliol-agost de 1925), 137-140 i "Las pinturas de la Real Capilla de Ntra. Sra. De la Cinta", *La Zuda*, 143 (setembre de 1925), 147-151.

22 AHCTE, Fons notarial de Tortosa (secció històrica), signatura 2254 (Joan Baptista Foguet), s/f.

dóna alguns dels seus fruits més saborosos, és als segles XIX i XX que agafa l'embranzida més forta i esdevé un factor localista de primer ordre, en relació a factors històrics com són la renaixença i el tortosinisme. De fet, les dues vies del tortosinisme –una d'arrel “espanyolista”; l'altra d'arrel “catalanista”– han acabat prenent aquesta imatge com la seva icona màxima.²³

El fet és natural per al primer dels vessants localistes que hem esmentat, ja que l'advocació va veure la seva consolidació de mà de la monarquia espanyola, tant en moments de normalitat –protecció en els naixements dels infants des del 1629– com en moments de crisi, especialment significatiu en el ja esmentat cas de la Guerra dels Segadors, quan, segons diuen els documents de l'època, la ciutat va romandre fidel a Felip IV (1640) i va guanyar la “batalla de la Bretxa” (1642) gràcies a la intervenció miraculosa de la Mare de Déu de la Cinta. Un cop substituïda la monarquia dels Habsburg per la dels Borbons, la situació va continuar exactament igual; de fet, Felip V va ser el primer monarca a formar part de la confraria de la Cinta.

El fet que el tortosinisme catalanista se sumés a la devoció cintera ha d'estar relacionat amb les arrels localistes d'aquest moviment i amb la gran popularitat que va arribar a assolir l'advocació des de l'inici del segle XIX, cosa que queda demostrada, entre altres fets, per l'aparició de “Cinta” com a nom de persona. Efectivament, una ullada aleatòria als documents ens indica que aquest antropònim era inexistent als segles XIV-XVII, estrany al XVIII i, en canvi, molt habitual des del XIX (de fet, com ja ha assenyalat el canonge Alanyà en referència a Tortosa, i han fet altres erudits respecte a la Verge de la Cinta de Huelva, el que succeeix és que la devoció popular, amb el temps, ha arribat a confondre l'objecte, la relíquia, la Santa Cinta, amb la pròpia Mare de Déu).²⁴ Sens dubte, el màxim responsable d'aquesta adopció –encara que ni el primer ni el darrer– va ser el canonge gandesà Joan Baptista Manyà i Alcoverro, “la consciència catalana de Tortosa”, segons feliç expressió de M. Pérez Bonfill.²⁵

23 J. Vidal, *Les imatges...*, 97-104; J. Vidal, “El tortosinisme. Unes impressions”, *L'Avenç*, 306 [*Plecs d'història local*, 119, 3-6] (octubre de 2005). Des d'un altre punt de vista, cfr. C. Guiu, *Territoires et identités en Catalogne méridionale: une géographie de la folklorisation* (tesi doctoral, Universitat de la Sorbona), París, 2007, *pàssim*.

24 J. Roda, “El paso procesional de la Virgen de la Cinta de Huelva”, B. Torres (coordinador), *Actas de las XI Jornadas de Andalucía y América (Universidad de Santa María de la Rábida, marzo-1992)*, Huelva, 1993, 275-286; J. Alanyà, “La Santa Cinta...”, 59.

25 J. Pont, “Manyà, fidel a l'església”, *Centenari mossèn Manyà (1884-1984)*, Tortosa, 1984, 23-27: 26. Pel que fa als textos de Manyà, cfr., per exemple, “Valor de la tradició de la Cinta”, *La Zuda*, 130-131 (agost de 1924), 102-103.



Verge de la Cinta (Ramon Cerveto)



Verge de la Cinta (oratori de ceràmica, v. 1870).

No ens allargarem gaire en l'explicació de les produccions plàstiques d'aquesta època. Però sens dubte cal que destaquem la tasca de la família Cerveto. Ramon Cerveto Bestratèn, pare de Víctor, Antoni i Ricard Cerveto Riba, és autor d'algunes de les imatges més reexides relacionades amb aquesta tradició entre les produïdes als segles XIX i XX. M. Jover ja va destacar que “de toda la profusa imagería de la Virgen de la Cinta que se ha producido en toda la gama del arte pictórico, escultórico, etc, ninguna imagen ha merecido una aceptación tan unánime como la que el escultor Cerveto concibió, modeló y talló hacia los años 1866 al 1870”. Jover va informar, el 1978, que “el original” d'aquesta imatge es trobava a l'Argentina i que a Tortosa només s'hi conservava una rèplica.²⁶ De fet, d'aquest model van derivar moltes altres obres, no sols escultòriques, sinó també realitzades en altres tècniques, com ara un interessant oratori de ceràmica conservat en una col·lecció particular de Tortosa, datable al darrer terç del segle XIX, alguns brodats o la imatge pintada a la parròquia de Villafranco del Delta (avui Poblenu) l'any 1956.

Una altra qüestió interessant, en referència a la producció dels Cerveto –i a la d'altres artistes d'aquesta època–, és que van desenvolupar àmpliament temes “laterals” relacionats amb la tradició. És a dir, que en aquest moment ja no es realitzen tan sols representacions narratives de la *Baixada*

26 M. Jover, *La Santa Cinta...*, 208.

de la Cinta, o imatges aïllades de la Mare de Déu de la Cinta, fet habitual durant els segles XVII-XIX, sinó que es representa tot el procés, des del moment en què comença a produir-se el descens miraculós vers la catedral de Tortosa, fins al moment en què la Verge torna a pujar cap al Cel, i a més s'inclouen representacions de fets relacionats amb la relíquia, temàtica molt poc tractada durant l'època moderna (amb l'excepció bàsica de les pintures del transepte de la capella de la Cinta). També és en aquest moment que les obres artístiques del passat relacionades amb la Santa Cinta, especialment la reial capella, comencen a ser objectes de representació habitual.²⁷

Finalment, pel que fa a aquest període, podem destacar la proliferació d'altars de la Santa Cinta en poblacions on hi ha colònies de tortosins (els "tortosins absents"), com ara Barcelona, Madrid, Tarragona o Vic. Una d'aquestes obres és la protagonista del darrer article d'aquest dossier: la capella de la Mare de Déu de la Cinta de l'església del Pi, de Barcelona, estudiada per Caterina Capdevila i Cèsar Favà.

4.- *Una iconografia en dissolució*

Un darrer període en el desenvolupament d'aquest tema iconogràfic, que no vaig tenir en compte en la publicació del 2001/2004, podria ser el de la seva dissolució, que estem vivint avui mateix. I és que si he dit que al retaule major les confusions són impossibles, i que a les estampes dels segles XVII-XVIII només s'expliquen per la manera d'utilitzar el gravat en aquesta època i pel fet que no hi hagués impremta a Tortosa en amplis períodes d'aquestes centúries, ara em cal dir que, com fins a cert punt és lògic, la confusió iconogràfica ha aparegut a partir del màxim desenvolupament del culte i, en conseqüència, de la seva popularització i vulgarització.

Així, doncs, podríem dir que aquesta "dissolució" no li ha arribat a la iconografia de la Santa Cinta des de fora, sinó des de dins; és a dir, que de fet no li ha arribat des del que potser podríem anomenar "sublimacions" laïcistes de la seva iconografia, sinó des de dintre mateix de la iconografia cristiana.

27 J. Vidal, *Les imatges...*, 97-104. Recordem que l'anagrama derivat del reliquiari major ja ho va ser des del mateix segle XVII.



F. Mauri. Ex-libris.

Vegem, primer, alguns exemples “laics” i comentem, després, el camí de la dissolució.

Per parlar de les imatges que hem definit, *grosso modo*, com a “sublimacions” laïcistes de la iconografia de la Mare de Déu de la Cinta de Tortosa, podem posar –entre altres– tres exemples: un ex-libris de Frederic Mauri, un poema visual d’Albert Aragonès i un cartell de festa major del despatx de disseny Saeta.

Pel que fa a l’ex-libris, forma part d’una àmplia sèrie de magnífics dibuixos, treballats a manera de calcografies, en què destaca la característica cal·ligrafia del pintor. Cadascuna d’aquestes obres fa referència a la personalitat

del seu propietari i, en el cas de la que l’artista va dedicar a la seva germana, Maria Teresa Mauri, la referència és devota. Segons M. Ollé, comentador d’aquest centenar d’obres, “és una bellíssima i suggerent al·legoria religiosa a la Cinta, tractada com una presència, un do, una ofrena. Fixeu-vos en el llenç suspès a l’aire i el gran centre de llum que s’escampa i es difumina per un paisatge ben nostre”. El pintor, doncs, agafa un element de la religiositat popular local per a fer una referència a un dels elements més importants en la vida de la destinatària de l’ex-libris. No es respecta la iconografia tradicional. Però no es pretén crear cap confusió ni, per tant, es produeix canvi i ni tan sols violència.²⁸

Pel que fa al poema visual d’A. Aragonès, amb la inscripció “Goigs de la Mare de Déu de la Cinta, patrona dels tortosins”, es tracta d’una recreació d’un gravat tradicional amb la representació més típica de la *Baixada de la Cinta*: la Verge lliurant la relíquia al clergue virtuós. En aquest cas, però, la

²⁸ Els Ex-libris de Frederic Mauri comentats per Manel Ollé, Horta de Sant Joan, 2002, 206-207 (núm. 97).



A. Aragonès. Goigs de la Mare de Déu de la Cinta.

cinta ha estat substituïda per una bufanda del Barça i la Mare de Déu va vestida amb botes i una falda pantaló típica de la moda de la dècada de 1980. A més, el clergue li diu a la Verge un vers de mossèn Tomàs Bellpuig, molt significatiu per entendre la vinculació d'aquesta advocació mariana a la moderna identitat de Tortosa: "esteu atortosinada". Si de cas algú pot pensar que es tracta d'una obra que violenta el decòrum d'aquesta iconografia, també és evident que aquesta petita obra en clau satírica no vol confondre ningú.²⁹

Finalment, agafarem l'exemple del cartell de les festes majors de l'any 2004, realitzat, com hem dit, pel despatx de disseny Saeta. Aquesta obra, que va provocar una encesa polèmica a la ciutat, basa la seva gràcia en una pretesa confusió, ja que mostra, en lloc de la Cinta de la Mare de Déu (la relíquia), una senzilla –i un pèl antiquada– cinta de casset. Malgrat que la controvèrsia va

arribar a ser tan gran (fins al punt que per a signar "l'armistici" l'Arxiconfraria de la Cinta va encomanar diversos dissenys relacionats amb la Santa Cinta a Saeta l'any següent, i Saeta, en aquesta ocasió, es va obligar a fer un treball ben canònic), el fet és que el canvi d'un objecte per un altre no té cap intenció de confondre *realment* ningú; simplement es tracta d'una ironia –dir una cosa per una altra– que té la finalitat de carregar d'originalitat l'obra.

En canvi, la dissolució iconogràfica de la Santa Cinta de Tortosa s'ha anat gestant al voltant dels ambients religiosos i devots relacionats amb l'advocació. I s'ha gestat de la següent manera: confonent o identificant les advocacions de la Santa Cinta de Tortosa i la de la Bona Esperança.

²⁹ Publicat, en blanc i negre, dins A. Roig, *L'orgull de ser pocs*, Tarragona, 1993, XXIX.



Saeta. Cartells de les festes de la Cinta (2004-2005)

Ara bé: cal reconèixer que el germe de la confusió és antic. Penso que, en primer lloc, es troba en el fet que la relíquia o, més ben dit, en el fet que totes les relíquies de la cinta que hi ha registrades arreu d'Europa, aquest cop sí des de l'Edat Mitjana, es relacionen amb la capacitat de protegir els parts i les parteres.³⁰ Pel que fa a Tortosa, cal tenir en compte que el vincle de la relíquia de la Cinta amb la protecció dels parts data d'abans del 1363 (moment en què es regula el seu ús) i, per tant, és molt anterior a la tradició de la *Baixada* (fixada el 1508/1509).

A més, en el nostre entorn s'ha produït una considerable confusió filològica basada en una falsa etimologia popular, ja que s'ha tendit a relacionar la Verge de la Cinta no amb la relíquia i, sobretot, no amb la *Baixada*, sinó amb la paraula "encinta". En aquest punt ens cal dir que aquesta paraula, encara que actualment acceptada en el corpus de la llengua, no és catalana, sinó castellana (per tant, no apareix al català medieval) i que, segons sant Isidor de Sevilla, procedeix del llatí "incincta". El significat d'aquest mot no té res a veure amb la cinta, faixa, cingol o cinyell de la Verge, sinó amb el fet que les

30 L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1 / Volumen 2*, Barcelona, 1996, 65-68.

dones prenyades no poden anar cenyides amb força a causa del seu estat i, en conseqüència, no té absolutament res a veure amb la matèria que estudiem.³¹

Per la seva banda, la tradició del descens miraculós de la Verge a la catedral de Tortosa (la *Baixada de la Cinta*), en la qual es basa la iconografia local des del segle XVII, no fa cap referència a la funció de la relíquia ni, encara menys, al fet que el descens a Tortosa fos protagonitzat per la Mare de Déu en estat de gestació. Contràriament, la narració del miracle, l'element que fixa doctrinalment la tradició i, fins a cert punt, la consolida, afirma que la Verge Maria va aparèixer a la catedral de Tortosa acompanyada dels sants Pere i Pau, ja coronada com a reina del Cel (corona que va rebre del seu Fill) i, segons la versió de Martorell (1626), donant les gràcies als tortosins perquè la Seu va ser “edificada à honra de mi hijo y mía”. És a dir, que apareix a Tortosa no com a futura mare, sinó com a “Madre de Dios”, com diuen explícitament els textos dels segles XVI-XVII.³²

I, en aquest punt, pot resultar convenient que citem unes paraules, molt intuïtives, que el P. Trens va publicar el 1947 en el seu compendi sobre la iconografia –o les iconografies– de la Mare de Déu a Espanya: “Más por su significado que por su iconografía, hay que colocar dentro de la zona de las Virgenes de la O [*Verge de la Bona Esperança*] a la Virgen de la Cinta, que se venera en la catedral de Tortosa y que nos brinda una delicada expresión para indicar sus esperanzas maternas. Esta virgen lleva en las manos una cinta o correa que, según piadosa tradición, María dio a un santo sacerdote de la catedral de Tortosa. A esta imagen acuden las futuras madres de la región”.³³ Trens, que era un home d'àmplia cultura, malgrat que no va arribar a estudiar la qüestió, va adonar-se clarament de la distorsió existent entre la iconografia –que parteix de la narració local del descens– i la funció de la relíquia –equiparable a la d'altres relíquies conegudes arreu d'Europa.

En aquest camí de confusió també han participat, sense pretendre-ho, algunes obres d'art que són representacions més o menys canòniques de la Verge de la Cinta de Tortosa. Entre aquestes destaca la ja citada imatge processional de

31 J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico*, II, Madrid, 1976 (3a ed.), 260.

32 F. Martorell, *Historia...*, 228-230. Val a dir que aquestes paraules han estat la base per a la datació del miracle vers el 1178 o 1179 (cfr. l'apèndix IV d'aquest estudi), però que, en canvi, no s'han llegit mai per deslligar l'advocació tortosina de la Cinta de l'advocació de la Bona Esperança.

33 M. Trens, *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, 92.

plata i porcellana, fabricada per l'argenter barceloní Francesc Via a l'inici del segle XVIII, ja que sovint s'ha dit que representa una dona prenyada. Com ja vam explicar en un altre lloc, però, això és completament impossible, ja que, ultra les qüestions formulades més a dalt, coneixem tota la documentació relativa a la seva confecció, i en cap cas s'afirma que la figura hagi de representar una dona embarassada. Al contrari, s'afirma clarament que havia de partir d'una imatge de la Immaculada, la iconografia de la qual estava perfectament fixada en aquesta època. Segons els preceptes de Francisco Pacheco, “hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce o trece años, hermosísima niña, lindos y grandes ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas”.³⁴

D'aquesta manera, dir que aquesta imatge representa una dona en estat de gestació equival a desconèixer les fonts i la pròpia tradició en què es basa la iconografia de la Santa Cinta de Tortosa, el procés d'elaboració de la imatge, la història del vestit i, en general, la història de l'art occidental, en què són nombrosos els exemples d'imatges que sota la nostra mirada –magra i prima– del segle XXI poden parèixer representacions de dones prenyades, però que no ho són en absolut. Si se'ns permet una petita maldat, els demanarem que mirin la figura número 15. Es tracta d'una de les miniatures més famoses del gòtic català, amb un petit canvi que qualsevol especialista en la matèria haurà descobert a primer cop d'ull. Un no especialista, en canvi, estarà veient una mena de *Sacra Conversazione* amb una Verge de la Bona Esperança acompanyada, estranyament, de consellers que no porten nimbe i que, per tant, no són sants. I és que, en realitat, la miniatura no forma part d'una obra religiosa, sinó laica, concretament del *Llibre Verd de la ciutat de Barcelona*: com es pot apreciar a la figura número 16, representa el rei Jaume II acompanyat dels seus consellers. Suposo que tothom estarà d'acord en què aquest monarca no va estar mai prenyat, i la veritat és que resulta difícil pensar que ningú el volgués representar en estat de gestació.³⁵

Així, doncs, els fets que acabem d'esmentar (que la relíquia s'hagi confós amb la persona i, també, que estigui vinculada a la maternitat des de l'Edat Mitjana; que no s'hagi llegit mai de forma crítica i atenta la relació del miracle;

34 F. Pacheco, *El arte de la pintura*, Madrid, 1990 (ed. de B. Bassegoda), 576-577.

35 Sobre la decoració d'aquest còdex, cfr., entre altres, l'ampli comentari que en fa J. Yarza al volum d'estudis introductoris que acompanya l'edició facsímil del *Llibre Verd de Barcelona*, publicat el 2004.



Fig. 15. Sacra Conversazione?



Fig. 16. Jaume II

o que s'hagin malinterpretat algunes imatges que representen aquesta iconografia; etcètera) han anat portant a la identificació de la Verge de la Cinta amb la Verge de la Bona Esperança, fins al punt que s'ha arribat a demanar explícitament la confecció d'algunes imatges de la Mare de Déu de la Cinta en estat de gestació. És el cas, per exemple, de l'encomanada per a la parròquia de Campredó.³⁶ La qual cosa, d'altra banda, no és incorrecta des del punt de vista de la devoció, com tampoc ho és celebrar els centenaris de la *Baixada* els anys 78 de cada segle.



Mare de Déu de la Cinta en estat de gestació (Campredó).

En definitiva, i estrictament des del punt de vista de l'estudi de la iconografia religiosa, podríem dir que, com si el temps fos veritablement un cercle —o una espiral—, avui aquest exitós tema iconogràfic local, creat al segle XVII a partir d'unes bases textuais anteriors, es troba en el mateix punt que abans del seu naixement, al segle XVI, moment en què algunes imatges marianes de l'advocació del Socors eren anomenades, “vulgarment”, de l'advocació de la Santa Cinta.

Apèndix I: Ripa, Palomino, Vidal

Juntament amb una sèrie de fragments del programa iconogràfic de la capella de la Cinta, dissenyat pel pintor valencià Dionís Vidal, tornem a publicar, en aquest apèndix, una transcripció dels textos, procedents de la *Iconologia* de Ripa i *El museo pictórico...* de Palomino, que hi estan íntimament relacionats. Es tracta, de fet, de les dues obres que, juntament amb la tradició local del miracle i amb la Bíblia (per a les pintures de la cúpula), estan a la base del programa de la capella, el qual tan sols va ser modificat en alguns petits detalls per la voluntat de control de l'Església tortosina. En aquest sentit, els

³⁶ J. Blanc i R. Miravall, *Campredó, poble i parròquia*, Tortosa, 1984; P. Climent, “Colom – La Cinta – Tortosa”, *L'Estel*, 298 (agost de 2002), 28.

documents de l'època ens parlen de les reunions que Vidal va tenir amb una anònima “persona muy perita” a València sobre determinats canvis que hi volien introduir els eclesiàstics tortosins: potser aquesta persona era Antonio Acisclo Palomino.³⁷ Palomino, per la seva banda, sovint cita l'obra de Ripa, amb la qual cosa es veu clarament la línia descendent que ens porta de Vidal –que copia Palomino– fins a Ripa.

Malauradament, no hem pogut accedir als originals de Dionís Vidal; ens basem, doncs, en la transcripció que en va fer mossèn Eduard Solé el 1925, i tan sols adaptem els seus escrits a les normes de transcripció a l'ús per a documents antics. Pel que fa al text de Ripa –que tan sols vam citar en l'edició del programa de la capella del 2004–, l'hem transcrit tenint en compte que Vidal en posseïa un exemplar en italià. És improbable que es tractés d'una primera edició (1593), sense imatges, i hem optat per emprar dues edicions il·lustrades que podrien haver format part d'una biblioteca de l'inici del segle XVIII: la de Siena del 1613 i la de Pàdua del 1625. Finalment, pel que fa als programes iconogràfics dissenyats per Palomino que Vidal utilitza a Tortosa, val a dir que no es van publicar fins al 1723, moment en què el pintor valencià ja havia mort, i que, en conseqüència, en devia conèixer còpies manuscrites. Això és del tot lògic si recordem que alguns d'aquests programes van ser dissenyats expressament perquè els pintés Vidal. Aquest és el cas, per exemple, del de l'església de Sant Nicolau de Bari de València, ja que, segons diu Palomino, “aviéndosele ofrecido a Dionís Vidal (discípulo mío) pintar a el fresco la bóveda de la iglesia parrochial (de San Nicolás Obispo) de la ciudad de Valencia, me pidió (con dictamen de aquella ilustre parrochia) que le formasse la Idea que me pareciesse más adecuada para aquel sagrado templo”.³⁸

1.- “Amor divino”:

Ripa (AMOR DI VIRTÙ): “Un faciullo ignudo, alato, in capo tiene una ghirlanda d'alloro, & tre altre nelle mani, perche tra tutti gl'altri amori, quali variamente da i Poeti si dipingono, quello della virtù tutti gli altri supera di

³⁷ J. Vidal, *Les imatges...*, 72-96.

³⁸ A. A. Palomino, *Museo...*, 166.

nobilità, come la virtù istessa è più nobile di ogn'altra cosa, & si dipinge con la ghirlanda d'allora, per segno dell'honore che si deve ad essa virtù, Et per mostrare che l'amor d'essa non è corrutibile, anzi come l'alloro sempre verdeggia, & come corona, ò ghirlanda ch'è di figura sferica non ha giamai alcun termine. Si può ancor dire, che la ghirlanda della testa significhi là Prudenza, & l'altre virtù Morali, ò Cardinali, che sono Giusticia, Prudenza, Fortezza, e Temperanza, & per mostrare doppiamente la virtù con la figura circolare, & con il numero ternari, che è perfetto delle corone”.

Palomino: “Y siendo el Amor Divino el que las excita, è impele à este Sagrado Acto amoroso, se mira simbolicamente representado en una figura moral, è ideal de un Mancebito hermoso, demostrando en su desnudèz, el desasimiento, que hemos de tener de las cosas terrenas, y afectos mundanos, para caminar con ligereza à celebrar las Sagradas Nupcias del Esposo, y deponiendo toda perezosa tardança, como lo demuestra batiendo incessantemente las alas, y llevando en la mano siniestra en coraçon encendido en caridad (segun lo que dixo Christo por San Lucas), cuya flamma se encamina derecha à su Criador, figurado en el *Tetragrammaton*, que es un triangulo equilatero, inscripto en un circulo luminoso, en cuya Misteriosa Figura se demuestra la Trinidad Santissima: pues siendo una esta Figura (representacion de la Unidad de la Essença Divina) consta de tres angulos, y lados iguales (representacion de las Tres Divinas Personas) demostrando juntamente el circulo la Eternidad, por carecer de fin, y de principio. Coronase assimismo de Flores el Amor Divino (como tambien las Virgenes) imitando los deliquios amantes de la Esposa en los Cantares: *Fulcite me floribus; quia amore langueo*. Y ultimamente, se honesta con un bolante morado, por ser color, y librea propriamente symbolica del Amor; y con la mano derecha està señalando al Cordero, para demonstrar el termino, à donde se dirigen sus amantes impulsos”.

Vidal: “Y siendo el amor divino el que excita al sagrado acto amoroso, se pintará simbólicamente representado en una figura moral e ideal de un mancebo hermoso, demostrando en su desnudez el desasimiento que hemos de tener a las cosas terrenas, y affectos mundanos, para caminar con ligereza á celebrar las sagradas nubcias del divino Esposo, y deponiendo toda perezosa tardanza, como que lo demuestra el acto de batir las alas; y en la mano siniestra el corazón encendido en charidad; según lo que dijo Christo por san Lucas cuya llama se encamina derecha á su creador; figurando tetragrammaton que

es un triangulo equilatero inscripto en un círculo luminoso, en cuya misteriosa figura, se demuestra la Trinidad Sma., pues, siendo esta figura representación de la unidad de la esencia divina, consta de tres divinas Personas, demostrando juntamente el círculo, la eternidad, por carecer de fin, y de principio. Coronese assi mismo de flores el amor divino, como tambien las virgenes imitando los deliquios amantes de la Esposa en los Cantares, y ultimamente se honeste con un volante morado, por ser color y librea propiamente simbolico del amor”.

2.- “Gratitud”:

Ripa (GRATITUDINE): “Donna che in mano tenga una Cicogna, & un ramo di lupino, o di fava, Oro Apolline dice, che questo animale più d’ogni altro ristora i fuoi genitori in vecchiezza, & in quel luogo medesimo, oue da essi è stato nutrito, apparecchia loro il nido, glo spoglia delle penne inutili, e dà loro mangiare sino, che siano nate le buone, & che da se stessi possa no trovare il cibo, però glo Egittij ornavano gli scettri con questo animale, e lo tenevano in molta consideracione scrive Plinio nel lib. 18. al cap. 14. che come il lupino, e la fava ingrassano il campo, dove sono cresciute, così noi per debito di Gratitudine dobbiamo sempre duplicare la buona fortuna a quelli, che a noi la miglioramo.

Si potrà fare ancora a canto a questa figura un’Elefante, il qual dal Piero Valeriano nel 2. lib. vien posto per la Gratitudine, & cortesia: Et Eliano scrive d’un Elefante, che hebbe animo d’entrare a combattere per un suo Padrone, il qual essendo finalmente dalla forza de gli’inimici superato, & morto, con la sua proboscide lo prese, & lo portò alla sua stalla, mostrandone grandissimo cordoglio, & amaritudine”.

Palomino: “Y en el angulo correspondiente à mano izquierda, se pondrà otra Figura, que represente la Gratitud; la qual tendrá en la mano derecha un Ramo de Habas, y de Altramuces, ò Lupinos (que en Andalucia llaman Chochos) por ser estas legumbres de tan rara virtud, que no solo no gastan la fertilidad à la tierra, donde se crian, sino que antes la fecundan, y engrasan mas, como lo dizen los naturales. Tendrà una Cigüeña en la otra mano; de quien dizen Oro Apolineo, y Pierio Valeriano, que esta Ave, mas que otra

alguna, atiende con gran reconocimiento à sus padres en la vegez. Y por esto era Geroglífico del agradecimiento entre los Egypcios, y lo gravaban en las Monedas, y Cetros, como dize Pierio: y el mismo Autor le pone por mote: *Gratus animus*. Como tambien a el Perro, de quien dize, que nunca olvida, à los que le hazen bien: y aisi se pondrà junto à esta Figura, mirandola afectuoso, y alhagueño; y en la Targetilla de su angulo se leerà este Texto: *Gratulatio vestra abundet*, ad Philip. I. d. 26.”

Vidal: “Primeramente, a la siniestra de la Ciudad se pondrà la Gratiud, la qual tendrá en la mano derecha un ramo de habas, por ser legumbre de tan rara calidad, que no enjuga la fertilidad de la tierra donde procrea, antes la fecunda y engrasa como en nuestra Gratiud al beneficio que recibe; tendrá una zigüeña, en la otra mano, de quien oró Apolineo, y Piero Valeriano, que esta ave más que otra alguna, atiende con gran reconocimiento a sus padres en la vejez, y por esto era Geroglífico del Agradecimiento entre los Egipcios, y se gravaban en las monedas, y ceptros, y el mismo autor dice muchas singularidades del Perro, y assi se pondrà también junto a esta fiugra mirandola affectuoso, y alagueño, y en la targeta inmediata, se le pondrà este mote: *Ad fontem unde exenut flumina revertuntur, ut iterum fiant*, Eccles. 1º v. 7.”

3.- “Liberalidad”:

Ripa (LIBERALITA): “Donna con occhi un poco concavi, con la fronte quadrata, e col naso aquilino, sarà vestita di bianco con un’Aquila in capo, e nella destra mano tenga un compasso, & un Cornucopia alquanto pendente, col quale versi gioie, danari, collane, & altre cose di presso, e nella sinistra haverà un’altro Cornucopia pieno di frutti, e fiori.

La Liberalità è una mediocrità nello spendere per habito virtuoso, & moderato.

Si dipinge con occhi concavi, e fronte quadra, per similitudine del Leone liberalissimo fra gl’animali irragionevoli, e col naso aquilino per la similitudine dell’Aquila liberalissima tra tutti gl’ucelli, la qual si farà sopra la resta di detta figura, per mostrare che essa Liberalità non consiste nell’atto casuale di donare altrui le cose proprie: mà nell’abito, e nell’intentione della mente, come ancora tutte l’altre virtù. Scrive Plinio, che l’aquila, se fà preda di qualche animale per

propria industria, non attende tanto à satiare l'appetito suo, che non si ricordi sempre di lasciarne parte a gli altri uccelli, godendo, e riputandosi d'assai, per veder, che l'opera sua sola sia bastante a mantenerle la vita di molti animali.

I due corni nel modo detto, dinotano, che l'abbondanza delle ricchezze è convenevol mezzo di far venir a luce la Liberalità, quando è accompagnato con la nobiltà dell'animo generoso, secondo il potere, & la forza di chi dona.

Vestesi di bianco la Liberalità, perche, come questo colore è semplice, e netto, senza alcuno artificio, così la Liberalità è senza speranza si vile interesse.

Il compasso ci dimostra la Liberalità doversi misurare con le ricchezze, che si possiedono, e col merito della persona, con la qual s'essercita questa virtù, ne che (se è lecito a servitore entrar nelle lodi del suo Signore) merita particolarissima memoria l'Illustrissimo Signor Cardinale Salviati, patrone mio, il qual conforme al bisogno, & al merito di ciascuno comparte le proprie facultà con sì giusta misura, & con animo sì benigno, che facilità in un'istesso tenapo per se la strada del Cielo, e della gloria, e per gli altri quella della vita presente, e della virtù, con applauso universale di fama sincera”.

Palomino: “Una agradable, y hermosa matrona, vestida de blanco, para denotar la sinceridad, y pureza de su animo, ajeno de intereses, y retribuciones, derramando una cornucopia de joyas, y otras riquezas, con un compàs en la mano, demostrando la medida, y proporcion de sus acciones, a distincion de la Prodigalidad, que es con desperdicio, y desorden. Tenia asimismo un aguila en la cabeza; dando a entender, no consiste en sola su actualidad; sino en el habito intelectual de la mente, como las demas virtudes. Y porque segun Plinio es el aguila, de su naturaleza, tan liberal, que hace ostentacion, en dejar de sus presas alguna porcion, para alimento de otras aves; y animaban su tarjeta los siguiente versos: Con regia liberal mano/ distribuyendo sus dones/ vincula en los corazones/ un dominio soberano”.

Vidal: “La Liberalidad a la diestra, como dispensadora de la Gritud, estará en la mano derecha vertiendo una Cornucopia de dones y riquezas, con un compas a dicha mano á distinción de la prodigalidad, que da sin medida ni proporción, y por lo mesmo tendrá en la mano siniestra otra Cornucopia levantada llena de flores y frutas; y sobre la cabeza una Aguila, porque (como dice Plinio) es ave tan especial en esta virtud, que de lo que caza, reparte siempre a otras avecillas inferiores, y se le escribe su texto, o, mote: *Omnia libens prebebo*. 1 Paralip, 21 v. 13.”

4.- “Zelo Santo”:

Ripa (ZELO): “Huomo in habito di Sacerdote, che nella destra mano tenga una sferza, & nella sinistra una lucerna accesa.

Il Zelo è un certo amore della religione col quali si desidera, che le cose appartenenti al culto divino siano essequite con ogni sincerità, prontezza, e diligenza.

A che fare due cose accennate in quest'immagine sono necessariissime, cioè insegnare a gl'ignoranti, & correggere, & castigare gl'errori; ambedue queste parti adempi Christi Salvatore, scacciando quei che facevano mercato nel Tempio di Gierusalemme, & insegnando per tutto quel giorno inesso la sua dottrina, assomigliandosi questa, & quello convenientemente con la lucerna, & co'l flagello, perche dove ci percuore non è chì sani, & ove fa lume non è chì oscuri, in nome del quale dobbiamo pregare, che siano tutte le nostre fatiche cominciare, & finire felicemente.”

Palomino: “A la mano siniestra el Zelo Santo, representado en un Anciano en Abito de Sacerdote, ò Religioso, que demuestre austeridad. En la mano derecha tendrá un Azote, ò Latigo; y en la siniestra una Luz; y se le pondrà este Texto: *Dum zelat zelum legis*, I. Macab. 2.”

Vidal: “A la parte del Templo, o la izquierda, se pondrá, el Zelo santo, figurando en un anciano en havito y forma sacerdotal, con un azote en la mano derecha; y en la izquierda una luz; porque el zelo santo es un deseo ardiente de la observancia de la divina Ley, y este se exercita enseñando a los que ignoran, que es lo que demuestra la Luz, y corrigiendo a los que yerran, que es lo que significa el Azote; como lo executó Christo n. Sr., y en la tarjeta este texto alusivo: *Acciquiet armaturam Zelusillisis*. Sapient. cap. 5. v. 18.”

5.- “Religi6n”:

Ripa (RELIGIONE): “Donna allaquale, un sottil velo cuopra il viso, tenga nella destra mano un Libro, & una Croce, con la sinistra una fiamma di fuoco, & apresso detta figura un'Elefante.

Secondo la diffinitione di S. Tomaso nella 2. della 2. parte, alla quest 84. art. 2. & de gl'altri Scolastici, è virtù morale, per la quale l'huomo porta honore, & riverenza interiormente nell'animo, & esteriormente col corpo

al vero Dio. E anco negli huomini talmente inserta da natura la Religione, che come dice Aristotele per quella più, che per essere ragionevole, sono differenti da brutti animali, vedendosi ciò chiaramente da questo, che ne' pericoli improvvisi, senz'altra deliberatione, ci volgiamo a chiamare il divino aiuto.

Se le fa velato il viso, perche la Religione ne gli huomini riguarda Dio, come dice S. Paolo *per speculum in aenigmate*, essendo eglino legati a questi sensi corporei, & perche la Religione è stata sempre segreta, conservandosi in misterii, che sono figure, riti, & cerimonie, come sotto certi velami ascosa.

La Croce, ò ne significhi Christo N. S. Crocifisso, ò cosa d'esto Christo, è gloriosa insegna della Religione Christiana, a quale i Christiani portano somma veneratione, riconoscendo per quella il singular beneficio della redencion loro.

Il Libro, ne dà ad intendere le divine Scritture, revelationi, & traditioni, delle quali vien formata en gli animi la Religione.

Le si dipinga alato l'Elefante, per essere più d'ogn'altro animale, religioso come si dirà: Narra Plinio nel lib. 8. al c. I. che questo animale è raro in bontà, prudente, amator dell'equità, e humano, perciò che incontrando l'huomo a caso de'deserti, che habbia smarrito il camino, tutto amorevole, & mansueto gli mostra la via; è discreto, perche come dice l'istesso Plinio, occorrendo di passare frà armenti si scanza tanto destramnte, per non far lor male che eglini medesimi non se ne auvedono”.

Palomino: “A la mano derecha se pondrá la Virtud de la Religion, representada en una Matrona, grave, y modestamente vestida, cubierto el rostro con un velo transparente. En la mano derecha tendrá un Libro, y una Cruz; y en la siniestra una Naveta de Fuego, ò Incienso, y junto à ella se pondrá un Elefante (si hubiere lugar) por ser symbolo muy proprio de la Religion; y en su Targeta este Texto: *Relligio munda; & immaculata*. Iacob. 1.”

Vidal: “El quarto estará la Religión a la mano derecha con habito grave, y modesto, cuyo manto le cubra la cabeza, y en la mano derecha tendrá la Cruz, y un libro cuyo título diga: *Biblia sacra*, y en la mano izquierda un incensario humeando, en señal de los olocaustos, y Cultos que se ofrecen á el obgeto soberano de su veneración y sobre la cabeza, se verá una Paloma con resplandor, en demostración de que es assistida, y gobernada del Espiritu Santo; y en su targeta se leerá este texto. *Eruntque sacerdotes mihi, Religione perpetua*. Exord. 29. v. 9.”

Apèndix II: *Inventari postmortem dels béns del pintor Dionís Vidal, realitzat pel notari Joan Baptista Foguet a expenses de la seva vídua, Manuela Villar, a l'alberg del sastre Josep Messeguer, on el difunt residia. Tortosa, 27 de maig de 1721. AHCTE, Fons Notarial de Tortosa (secció històrica), Sig. 2254, s/f.*

Primo, una arca de pino nueva, de siete y quatro palmos y medio,³⁹ con su llave y serraja, dentro de la qual se encontró lo siguiente: **un libro en folio, titulado *Perspectiva theórica y práctica*, autor, en idioma latino, Joannes Vredemanni; otro en folio, *Architectura*, de Vignola; otro en folio, tomo primero *Theórica* de Palomino; otro en quarto titulado *Cesare Ripa, descripción de las imágenes de las virtudes y vicios*, en italiano.**

Item, seis sávanas usadas, y una nueva, de lienzo casero, con un juego de fundas de almoadas de Cambray, usadas, y tres juegos de lienzo casero, usadas.

Item, dos colchones de lana, uno telas azul y blanca, y otro telas blancas.

Item, dos camas de tablas, con dos bancos y quatro tablas cada una, de madera de pino.

Item, un cobricama de hilo y lana, morado y dorado nuevo con franxa.

Item, una colcha nueva de dos indianas, una fina y otra basta, y la cara de ellas con un quadro en medio mostreado.

Item, otra colcha, muy vieja, y un cobricama de hilos, muy viejo, azul.

Item, tres manteles de hilo y algodón mostreados, y una dosena de servilletas de lo mismo.

Item, dos toallas de manos, con cabos desilados, acordonados y seis paños de cosina para enjugar las manos.

Item, unas toallas de hilo, usadas para amazar el pan.

Item, cinco camissas de hombre, de lienzo casero, con mangas de lienzo delgado; dos calsonillos blancos, de lienzo de de casa, usados; quatro pares de calsetas blancas de hilo de casa, usadas; dos pares de calcetas de algodón, usadas, de los malteses; quatro corbatas, dos de Cambray y dos de Mesolina, usadas; un par de puños de batistilla, nuevos; quatro toquillas de algodón nuevas y dos usadas; y cinco toquillas de lienzo de tienda, usadas.

³⁹ y medio, *interlineat*.

Item, seis varas de lienzo crudo, nuevo, de tres palmos de ancho.

Item, cinco varas y palmo gris nuevo.

Item, dies y seis madejas de hilo de cáñamo, doze blancas y quatro para blanquear, y tres ovillos blanqueados.

Item, dos pares medias negras de estambre, usadas.

Item, una basquiña de burato negro, usada.

Item, una capa de carro, de oro ordinario, forrada de sarja azul, usada; y otra de paño pardo, comúnmente dicha borreguera, con su [bultecilla] de felpa, botones y alamares de oro hilado.

Item, una casaca paño droguete color de canela claro, forrada de gris, botones de seda llanos, usada, con unos calsones de lamparillas color de ala de cuervo, muy usados, otros de piel color obscuro, usados; una [jupa] de raso adomascado, color asufayfa y flores doradas, usada, forrada de olandilla, botones de plata hilada; otra [jupa] de lamparilla, color obscuro, forrada de tela negra, botones de seda, muy usada.

Item, una ropa de chambre de dos indianas, muy usada.

Item, una vasquiña de noblesa, negra, con falda y un manto de seda, usado.

Item, una casaca de domasco negro, forrada de olandilla y tafetán, llana, usada.

Item, una cotilla delantera raso verde, y a la espalda de lienzo.

Item, un tapapiés de raso campo pagiso matisado, hecho a la española.

Item, un tapapié de aldúcar y seda, tejido de casa, con guarnición de encaxe de bola, con perfil de cinta de color de fuego.

Item, otro tapapié, de sanja colorada, llano, usado; un delantal de tafetán negro al uso, usado.

Item, un jubón de felpa negra, guarnecido de randa de plata, usado; otro de lamparilla negra, muy usado; otro de noblesa negra, guarnecido, con encaje de oro y plata, ancho tres dedos; y una casaca de estameña delgada, negra, forrada de olandilla, usada.

Item, seis camisas de muger, una de lienzo Cambray, guarnecida, y cinco de lienzo casero, con mangas de lienzo de botiga, guarnecidas, y otra sin guarnecer, usadas.

Item, dos enaguas blancas, una de lienzo de compra, guarnecidas, otra lienzo casero, usadas; tres pares de medias blancas de muger, de hilo casero, usadas.

Item, dos sávanas, una de lienzo Cambray, guarnecidas, otra de Ruan, y una toalla de Cambray, guarnecida, todas nuevas.

Item, un pañuelo de Cambray, guarnecido, otro de Mosolina, y otro lienzo de compra, usados.

Item, veinte [masitos] de cáñamo, que pesará cada uno quatro onzas, y un capaso de plama de poner arina.

Item, un librito de qüenta y razón, por el que consta que Victoriano Ruiz, de Castellón de la Plana, deve a la herencia seis libras, quatro sueldos, préstamo; Joseph Penaly, de la Alcúdia de Carlet, nueve libras, un sueldo y nueve dineros, préstamo.

Item, un bahul con serraaja y llave, de quatro palmos y medio, y dentro de él se han hallado catorse madexas de algodón.

Item, media docena de cillas francesas texidas de bova, muy usadas, y otra mesa de pino de sinco y quatro palmos y medio, con su cajón.

Item, un catre de madera de pino con hierros para armarle, con lienzo crudo muy gordo.

Item, **tres borrones de las istorias que están pintadas en la capilla de Nuestra Señora de la Santa Cinta**, de tres palmos y medio y dos y medio, y diferentes [estores] ordinarios, de poca monta.

Item, una sartén con mango de hierro y otra más pequeña, dos chacolateras de cobre, con mango de madera la una y la otra de hierro, con un molinillo sólo.

Item, unas parrillas de hierro, una cuchilla de cosina y tres cuchillos de mesa.

Item, una concha de cobre para tener fuego, una antorchera de bronze con tres luces y con candelero de bronze.

Item, un rallo todo de hierro, un candil de hierro.

Item, en dinero efectivo, treinta una libra, dies sueldos en plata y oro, del qual dixo dicha Manuela Villar que havia de pagar la limosna del hábito con que se había enterrado dicho su marido, misas por su alma, medecinas y demás gastos que havia ocasionado su enfermedad y muerte.

Item, unos pendientes de oro cada uno, con tres pendientes a tres perlas, una sortija con seis diamantes medianos y un esmeralda comúnmente llamado “masseta”.

Item, un reliquiario con tres medallas de plata, engastado en plata, y un reliquiario de plata sobredorado.

Item, una caja de plata burilada por fuera, que pesará cosa de una onza.

Apèndix III: Sobre la catedral que va veure el miracle

Des de fa algunes generacions, els tortosins hem tingut tendència a pensar en les condicions de germanor que regnaven a la ciutat a l'època en què, segons la tradició, es va produir el descens miraculós de la Mare de Déu, condicions que els autors que han escrit sobre aquesta qüestió, ja sigui a l'inici del segle XX, ja sigui a l'inici del XXI, contraposen sempre a la terrible època actual de dissensions entre germans, incredulitat i escàs fervor religiós.⁴⁰ Hi ha una altra cosa que tampoc varia, en aquestes –i altres– disquisicions: el miracle es va produir a la catedral romànica, que estava situada on avui s'aixeca la capella de la Cinta.

De fet, com ha demostrat Victòria Almuni, la primera catedral construïda a Tortosa després de la conquesta cristiana estava situada al mateix lloc que el temple actual i ocupava, aproximadament, l'espai del presbiteri i les naus. Aquesta autora, a més, ha analitzat la bibliografia que des del segle XVI ha fet referència a l'emplaçament de l'església i l'origen de la idea –tradicional i comunament acceptada– segons la qual estava situada a l'indret en què es va construir la capella de la Cinta des del segle XVII.⁴¹

Segons comenta Almuni, aquesta “confusió que s'ha mantingut fins als nostres dies” parteix, des d'un punt de vista historiogràfic, de l'inici del segle XIX; concretament, del moment en què va aparèixer el volum cinquè de l'obra del pare Villanueva (1806), ja que l'erudit viatger valencià explica que

40 *El Restaurador* (1-9-1917); P. Climent, “La devoció popular a la Verge de la Cinta”, *Lux Dertosaee...*, 103-106.

41 V. Almuni, “La catedral romànica de Tortosa. Aproximació documental a la seva història”, *Recerca*, 8 (2004), 211-250.

“desde que comencé a ver con mis ojos estos edificios [*el conjunt catedralici*], siempre creí que la iglesia primera estuvo donde la actual”, però després explica que “posteriormente me contó el abogado D. Josef Pinyol, que en sus días vió derribar una gruesa pared, que cerraba el espacio medio entre los dos pilares primeros como entramos por la puerta principal”. Més tard afegeix la referència a Despuig (“en sus coloquios asegura que la sacristía vieja estuvo cerca de donde ahora está el coro. Juzgo pues que el templo anterior ocuparía la parte inferior del actual, y acaso se extendería desde el norte a mediodía”) que destaca Almuni.⁴²

Del canvi d'opinió de Villanueva, que en primera instància havia comprès perfectament l'indret en què era més lògic que hi hagués hagut –i on, de fet, va estar– el primer temple, es podrien fer alguns comentaris significatius en relació a la tradició de la Santa Cinta. En primer lloc, Villanueva no arriba a afirmar explícitament que l'antiga catedral estigués situada on posteriorment s'havia construït una capella dedicada a la Mare de Déu de la Cinta (això ho va fer el canonge O'Callaghan al final de segle).⁴³ En segon lloc, el primer a fer-li notar el seu “error” va ser “el abogado D. Josef Pinyol”, a qui hem d'identificar amb Josep Pinyol i Gil de Frederich, compilador d'una *Historia crítica de la Santa Cinta* que havia anat preparant Josep Navarro i que va ser enllestida pel seu fill Vicent Pinyol el 1826.⁴⁴ Finalment, Villanueva afegeix la referència a Despuig per a orientar-se –tot i que es desorienta, en confondre el cor renaixentista amb el gòtic, que era el que coneixia Despuig– després de les indicacions que li ha fet Pinyol.

Podem lligar totes aquestes consideracions a unes altres que fa Y. Gil en analitzar el sentit de les pintures de la capella de la Cinta: “La capilla se situaba en el lugar donde según la tradición se había situado la antigua catedral románica dedicada en 1178, aquella en la que había tenido lugar la aparición de la Virgen, entregando en prenda de su amor a la ciudad su sagrada Cinta. De esta manera la capilla se configuraba de manera muy similar a un santuario, se levanta en el lugar donde supuestamente se produjo la aparición y en lugar

42 J. Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, V, Madrid, 1806, 53.

43 R. O'Callaghan, *Anales...*, I, 165-168.

44 E. Querol, *Tortosa, república literària (1475-1800)*, Tortosa, 1999, 432-434, 456-458. El nebot de Josep Navarro, Ferran Navarro, també va estar relacionat amb Villanueva, segons ha assenyalat E. Duran a la seva edició de C. Despuig, *Los col·loquis de la insigne ciutat de Tortosa*, Barcelona, 1981, 45.

de una imatge encontrada de la Virgen, lo que se custodiaba era la reliquia de la Santa Cinta depositada por la Virgen en el momento de su aparición”.⁴⁵

Com a contraposició a aquesta idea es podria expressar el fet que al primer tram de la nau de la capella aparegui una representació de l'església gòtica, bastida des del 1347, la qual, a més, és identificada amb l'indret on va tenir lloc el miracle al programa iconogràfic preparat pel pintor Dionís Vidal, mitjançant una sentència que diu: “Adorabimus in loco ubi steterunt pedes eius”.⁴⁶ Això ens indica un fet que ja he assenyalat en començar aquest petit paper: que al final del segle XVII (quan s'inicien les obres de la capella) i a l'inici del XVIII (quan es realitzen les pintures d'aquest sector de la nau) algunes de les idees que després estaran al centre de la tradició de la Santa Cinta de Tortosa encara no existien. En aquest cas, la cronologia del miracle, que no va ser fixada definitivament al 1178 fins a la segona meitat del XIX –com veurem tot seguit–, i la identificació de l'antiga catedral romànica amb el marc de la *Baixada*, fet esdevingut, probablement, durant aquesta centúria.

Amb tot, això no invalida en absolut l'anàlisi feta per Y. Gil en referència a la significació de les pintures de la capella de la Cinta, ja que, efectivament, de la mateixa manera que als santuaris, aquí “se recuerda con pinturas el milagro que dio origen a la devoción y en las paredes se representarán posteriormente los milagros obrados por la reliquia, y sobre todo una vez más se insiste en el patronazgo ejercido por la Virgen sobre un lugar concreto, la ciudad de Tortosa”.⁴⁷ El fet és que la capella estava i està dintre de la catedral, i la catedral, sigui la “romànica”, sigui la gòtica, i sigui quina sigui la seva ubicació, va ser definida com a marc de l'aparició de la Verge en el relat de Francesc Vicent. Per tant, em sembla probable que la gran potència de la construcció i l'indubtable caràcter de santuari marià que ressalta Y. Gil esdevinguessin, amb el temps, dos motius de pes pels quals es va començar a pensar que el miracle havia tingut lloc a l'indret en què s'havia construït la capella de la Cinta i,

45 Y. Gil, “El lugar y la memoria: la pintura de milagros en los santuarios”, *BJCC*, LXXIX/I-II (2003), 275-287: 283-284.

46 Y. Gil, *ibidem*, 284, destaca aquest medalló i el que li fa pendant, que és una imatge de la ciutat: “Estas dos representaciones se corresponden en el primer tramo con las de los estamentos civil y eclesiástico de la ciudad. Utilizando expresiones acuñadas por Marías y Kagan, en el segundo tramo se representan la ciudad y la catedral como unidades físicas, la ciudad como *urbs* y la catedral como edificio, mientras que en el primer tramo se representa la ciudad como *civitas* o asociación humana, sea civil o religiosa”.

47 Y. Gil, *ibidem*.

per tant, que la catedral romànica havia estat situada on després va bastir-se aquesta nova capella. És a dir, que no es va construir com un santuari marià perquè es pensava que justament allí hi havia hagut un miracle de la Verge, sinó que es va acabar pensant que havia estat allí on hi havia hagut el miracle pel seu caràcter de santuari marià.

D'aquesta manera sorgeixen les idees que volia remarcar en aquest apèndix: que probablement la interpretació de Villanueva va estar mediatitzada per un grup de persones cultes, però estretament relacionades amb la fixació de la tradició de la *Baixada de la Cinta* al final del segle XVIII i a l'inici del XIX; que el desenvolupament i les conveniències d'aquesta tradició van ser allò que –en l'inici, probablement d'una forma inconscient– van anar convertint la capella dedicada a la Santa Cinta en l'indret al qual la tradició reserva l'honor d'haver estat l'escenari de la *Baixada de la Cinta*; i que, de forma reflexa, la potència d'aquesta tradició ha creat una resistència molt poderosa a entendre que el temple romànic que va *veure* el descens miraculós de la Verge no va tenir la mateixa ubicació que la capella que commemora aquest succés –fins i tot en el cas d'erudits que, com R. O'Callaghan o J. Matamoros, conegueren perfectament la documentació de la fàbrica gòtica, la qual és inequívoca en aquest sentit.⁴⁸

Tot són conjectures, evidentment.

Apèndix IV: Història de la data del miracle

Com hem dit en iniciar aquest estudi, actualment es considera que la *Baixada de la Cinta* va produir-se el 1178.⁴⁹ Però això és així, només, des de la dècada de 1870. Fins llavors la cronologia del miracle havia anat fent un ball que, entre els autors del segle XVII (moment de desenvolupament del culte i la

48 R. O'Callaghan, *Anales...*, I, 165-168; J. Matamoros, *La catedral de Tortosa*, Tortosa, 1932, 8-18. La força d'aquesta tradició era tan forta que fins i tot la mateixa V. Almuni, en el seu primer estudi sobre l'edifici (*L'obra de la Sen de Tortosa (1341-1441)*, Tortosa, 1991, 28-29), manté aquesta ubicació per al temple romànic, que discuteix per primer cop a V. Almuni, "Santa Maria de Tortosa", *Catalunya romànica*, XXVI, Barcelona, 1997, 117-120, dóna a conèixer de forma divulgativa a V. Almuni i J. Lluís, *Sancta Maria Dertosa. Catedral de Tortosa. Guia històrica i descriptiva*, Tortosa, 2000, 30-32, i formula definitivament al citat treball de *Recerca* 8.

49 Cfr., per exemple, R. O'Callaghan, *Anales...*, I, 172-174; E. Solé, "La tradició del descenso de la Virgen", *Certamen...*, I, 183; M. Beguer, *La Santa Cinta de Tortosa*, Tortosa, 1964, 25; M. Jover, *La Santa Cinta...*, 39-40; E. Bayerri, *La Virgen...*, 48-50.

devoció a la Mare de Déu de la Cinta) anava des del segle I fins al XV i que a partir de la *Historia de la Santa Cinta* de Francesc Martorell (1626), màxima i ineludible font creadora de “tradició” i “veritat” al voltant d’aquesta temàtica, ja s’havia anat centrant al voltant d’aquest moment (però no pas del 1178, sinó del 1179), encara que aquesta idea no es va assentar definitivament fins segles més tard.

Que la proposta del 1178 és posterior a la proclamació de la Mare de Déu de la Cinta com a patrona de Tortosa, fet esdevingut el 1863, ho demostra la segona història local que va arribar a imprimir-se, els *Anales* de Daniel Fernández, llibre en què s’expressa que la data del 1179 es “la que se tiene por más valedera y fundada”. L’obra, que va ser publicada el 1867, segurament va tenir com a font, en aquesta qüestió, la ja citada *Historia crítica de la Santa Cinta*, a la qual tornarem tot seguit.⁵⁰

Per acabar amb la sèrie de dates proposades fins a l’actualitat, només ens cal fer referència al 18 de desembre de 1177, cronologia proposada el 2001 per Manuel Bestratén a partir de la relectura de documents i proves epigràfiques i, també, a una personal interpretació del segell del Capítol.⁵¹

Ara, però, serà interessant veure quina era la raó per la qual a l’inici del segle XIX es pensava que la *Baixada de la Cinta* havia tingut lloc el 1179 i no en un altre dels moments proposats pels autors d’època moderna. Vegem-ho en la transcripció d’un capítol de l’esmentada *Historia crítica de la Santa Cinta* (1795-1826), obra redactada per Vicent Pinyol a partir del material compilat, primer, per Josep Navarro i, després, per Josep Pinyol i Gil de Frederich.⁵²

50 D. Fernández, *Anales o Historia de Tortosa*, Barcelona, 1867, 250.

51 M. Bestratén, *A l’entorn del gran navegant Cristòfol Colom, de Sta. Maria de la Cinta i de Tortosa*, Tortosa, 2001, 257-259.

52 E. Querol, *Tortosa, república literària...*, 432-434, 456-458. Pel que fa a les diverses fonts que s’utilitzen en la redacció de la *Historia crítica*, a banda de Martorell i d’altres autors citats al text, probablement cal que destaquem una obreta del 1725 signada per Pere de Llaberia que no va arribar a publicar-se contemporàniament: *Solemnes festivas demostraciones con que la Fidelíssima y Excmplar ciudad de Tortosa celebró la translación de la Santa Cinta de María a la nueva sumptuosa y magnífica capilla*. E. Querol m’informa d’una edició del 1883 dins del *Semanario de Tortosa* (26-8 a 4-11-1883) i d’una transcripció del 2008 a càrrec de R. Miravall.

Capítulo VII

Del día, mes y año en que baxó la santíssima Virgen del Cielo a este santo templo, y nos dio en prenda de amor la sacratíssima Cinta

Quatro opiniones encuentro en los autores que tratan de nuestra Sagrada Cinta sobre el año de su entrega. La primera, del V. P. Domènech, que parece indica a que nos la entregó la Virgen en tiempo de San Rufo, y luego, en los principios de la christiandad. La segunda el P. Alfonso Fernández, en sus *Anales del Rosario*, impreso en Madrid año 1613, que en la página 7 de la introducción dice que nos la entregó la Virgen por los años 1360, cuyo tenor refiere también el P. Narciso Camós en su *Jardín de María*. La tercera es la del P. Antonio de Santa María, en su obra *España triunfante y la Iglesia Laureada*, impresa en Madrid año 1682, que dice nos la dio María Santíssima reynante Enrique IV (que era rey en el siglo XV) (...) pues murió en 1474. La quarta y que comúnmente se tiene por más verdadera y fundada es la que se nos entregó cerca del año 1179.

Nadie piense que esta diferencia de opiniones en quanto el año rebaja en nada la verdad de la historia, porque no hay cosa más freqüente que no concordar los autores en la cronología de algunos hechos, conveniendo sin embargo en la substancia, ni hay necesidad de amontonar pruebas, pues las ofrecen a cada paso los libros. Conveniendo pues todos los autores referidos en la substancia de la historia, esto es, que la Virgen Santíssima baxó del cielo en persona y nos entregó esta sacratíssima Cinta a los de Tortosa, como efectivamente convienen, no deve embarazarnos la variedad de dictámenes en quanto el año que nos la entregó.

Ni aunque huviese alguna otra diferencia y variedad entre los autores, que en este caso diremos lo que Berti (...), que le seguimos en la que convienen entre si, y les dexamos en lo que discuerdan, sería temeridad negar la invención de la Cruz por Santa Elena, y con todo (...) San Ambrosio, San Juan Chrisóstomo, etc. dicen que la conoció por el título; el *Breviario*, que el título estava separado y se conoció porque resucitó un difunto; Rufino, que porque sanó repentinamente a una muger muribunda.

En el día y mes que baxó María Santíssima a este templo para visitarnos y enriquecernos con la soberana dádiva, no hallo hablen los autores que se refieren a esta historia. La constrañte tradición de esta ciudad dice que esta estupenda maravilla sucedió en la media noche del día 25 de marzo, en que se obró el inefable misterio de la Encarnación del Divino Verbo en las entrañas purísimas de la Sacratíssima Virgen, y en fineza de esta inmemorial tradición, nuestra santa iglesia catedral celebra con igual solemnidad y pompa el día 25 de marzo que el del domingo segundo de octubre (que es el propio de esta festividad), con solemne procesión por toda la ciudad en que se llevaba la Sagrada Cinta, habiendo estado antes expuesta en el altar mayor al oficio canónico y misa, predicándose en el sermón la fineza que nos hizo María Santíssima ese día, y asistiendo a toda la función los cofrades de la Santa Cinta como a una de las festividades de ella, y dando el celebrante desde el púlpito la bendición a todo el pueblo con la misma sagrada reliquia (a lo menos el domingo segundo de octubre se hace esta bendición). Ya pues que en quanto al mes y día de la entrega no se halla variedad en los autores, lo que puede oponerse no hace la menor fuerza, como se verá cuando daremos salida a las dificultades que pueden objetarse, y por otra parte tenemos la constante tradición de nuestros mayores que la fixa el 25 de marzo, quede sentado que se hizo la entrega ese mismo día.

Veamos aora qual de las quatro opiniones en orden al año sea la más verosímil, y aún la verdadera. Y empezando por la del V. P. Vicente Doménech, que indica a que muy a los principios de la christiandad de Tortosa, y en tiempo que aún vivía nuestro primer obispo San Rufo, sucedería este hecho fundándose en que a la sazón estava la fe y devoción muy viva y fervorosa en nuestra ciudad, muchos y muy fervorosos los cathólicos, instruidos por un prelado tan santo, que bien es cierto fomentaría altamente la devoción a la Santa Virgen, y que esta les remuneraría el afecto que le tenían con esta Santa Cinta.

No ay duda que si en las narraciones históricas fuese permitido preferir a la verdad la lisonga, abrazaríamos muy gustosos el pensamiento de Doménech, por ceder en mucha gloria nuestra una posesión tan antigua, como la que tendríamos de tan sagrada reliquia, y el sumo cuydado de nuestros mayores con haverla conservado cerca de dos mil años,

en medio de tantas turbulencias, guerras, heregías y principalmente en cerca de quinientos años de dominación sarracena en esta ciudad. Pero el amor que profesamos a la verdad, alma principal de la Historia, no nos permite lisongearnos de tan antigua posesión.

Léase la historia de esta entrega y se verá que no se nos dio en los principios de la fee y cristiandad de Tortosa, ni viviendo en ella San Rufo, porque el motivo que tuvo María Santíssima para remunerar con tan preciosa dádiva nuestra devoción fue el haver edificado nuestros mayores a honra de su Hijo Santísimo y suya, un templo, y esmerarse mucho en obsequiarla y venerarla (...)

De esta sencilla historia consta claramente que la Sagrada Cinta no se entregó sino después de edificada la iglesia a honra de Jesuchristo y María, y semejante construcción no se verificó en el templo en tiempo de San Rufo, porque en los tres primeros siglos del christianismo no había templos públicos y sumptuosos en las ciudades, pues por el miedo de las persecuciones se congregarían los fieles ocultamente en casas particulares o en lugares subalternos, y duró hasta que se restituyó la paz a la iglesia en el imperio de Constantino, y así nu hubo iglesia en Tortosa en tiempo de San Rufo, y si el que tenían en ella los gentiles fue espiado y dedicado al divino culto, esto sucedió mucho después de san Rufo y no antes de entrado el siglo quarto, con que no fueron San Pablo y San Rufo los que le consagraron en honor de Christo y María, como equivocadamente discurre nuestro Martorel (...)

Permaneció, pues, aquel primer templo en su origen y edificación gentílico y no fue consagrado por los santos Pablo y Rufo, si fue consagrado no lo pudo ser hasta el siglo 4º. Después de la conquista de esta ciudad hecha por el conde don Ramón Berenguer, año 1148, a 31 de diciembre, y habiendo traído del monasterio de San Rufo de Aviñón de Francia al abat Gaufredo, con siete canónigos de la orden de San Agustín, le nombró obispo de esta ciudad, cuya ordinación la hizo el arzobispo de Tarragona, siendo asistentes los obispos de Barcelona, Gerona, Vique y Elna, en 1 de agosto de 1151, dos años y medio después de la conquista, y el mismo conde dotó la cathedral de abundantes rentas, y se crearon con el tiempo doce dignidades, veinte canónigos y demás ministros del culto divino y servientes que al presente tiene.

Siete años después, viendo el obispo y Cabildo que iba de aumento la cristiandad y que el templo antiguo no era capaz para tantos fieles que se congregaban en él, determinaron otro más capaz y sumptuoso, y el año 1158 se puso la primera piedra, y dióse principio en su fábrica, durando esta el corto espacio de veinte años solos, pues se concluyó en 1178, siendo su obispo Poncio o Ponce de Mulnellis, y rey de esta corona Alfonso de Aragón, quien, con su muger doña Sancha, asistió a la consagración de el mismo que en 28 de noviembre del referido año hizo el arzobispo de Tarragona Berengario en honra de María santísima, como se lee en el mismo instrumento de su consagración, expedido por el mencionado rey: est dedicata Dersusensis ecclesia ab archiepiscopo tarraconensi in honorem Dominae Nostrae Dei Genetricis Virginis Mariae. Anno millesimo centesimo septuagesimo octavo Dominae incarnationis. Indicione undecimo quarto kalendas decembris (que era 28 de noviembre) y se halla entero en nuestro Martorel, lib. 2. cap. 6. pág. 406.

Que no tardase más de veinte años en edificarse el referido templo consta expresamente en una lápida o inscripción que la presente, y aún en tiempo de Martorel, se halla en la esquina de la casa de la dignidad de prior mayor, frente al patio del horno canonical, con letras grandes, que dicé así:

ANNO INCARNATIONIS
DOMINI MCLVIII, COE:
PIT HOC TEMPLUM AEDI:
FICCARI, ET XX ANNIS AEDI:
FICATUM FUIT

De haverse dedicado a honra de la Virgen esta santa iglesia cathedral nace el llamarse “sanctae Mariae Virginis”, como también el ser su titular Nuestra Señora, con lo que tenemos aclarado que siendo el motivo que obligó a la Virgen a baxar del cielo y entregarnos su Santa Cinta el haverle edificado un templo los de Tortosa, no se verificó en el templo primero, más sí en este segundo que acabamos de hablar.

Así mismo, haviéndose hallado en el coro presente el monje mayor al tiempo de descenso de la Virgen y entrega de la Cinta, y no saberse hubiera creado semejante empleo en esta iglesia en tiempo de San Rufo,

ni en muchos siglos después, y tenerse por cierto que estos y demás oficios no se oyeron hasta después de la conquista y reintegración del obispado y cathedral, es otro argumento para dexarnos llevar del sentir del P. Domènech, en que inclina a que nos visitó la Virgen y dio su Santa Cinta en tiempo de San Rufo. Nuestro erudito Martorel esfuerza muy bien estos dos argumentos contra el sentir del P. Domènech.

Pero se dexa otros dos, que a mi ver no son menos eficaces, contra el sentir del referido Domènech. Estos son el haver tomado María Santíssima agua bendita de la pila, y el cantar los ángeles el Te Deum Laudamus, que lo primero no los dio la tradición constante de esta santa iglesia, y lo segundo la misma tradición y breviarios antiguos. Porque aunque la bendición del agua sea de tradición apostólica, comúnmente atribuída a San Matheo, y mandada usar por San Alexandro I (Brev. 3 maii), pero el ponerla en las pilas a las entradas y puertas del templo no se sabe quando empezó, pero se ha de tener por cierto que como en los tres siglos primeros no tenían templos públicos los christianos, como diximos, no pudo empezar en ellos este uso, y lo más presto que comenzó fue en el siglo V, en tiempo de Tertuliano y San Chrisóstomo (vide Cavalieri, tom. 4. pág. 188) todavía [durave] en las entradas y puestas de las iglesias fuentes en que se lavavan las manos, a imitación de las que usavan los gentiles, y no dice huviese agua bendita para lavar las manchas del alma, por eso Tertuliano llama vuidas aquellas aguas, esto es, aguas de ningún fruto y efecto espiritual, tomando exemplo de las vuidas que no pazen, y para que fuesen productivas añade Cavalieri que en lugar de las aguas comunes substituyó la iglesia el agua bendita en pilas a las entradas de las iglesias, con que este uso es posterior a Tertuliano, que floreció a los fines del siglo 3º, y a San Juan Chrisóstomo, que floreció en el final del siglo 4º y principio del 5º (...)

Por la misma razón esto por no reconocérsele el cántico o hipno del Te Deum origen anterior al siglo IV, pues quien más le adelanta hace autor del a San Hilario, bien que el sentir común hace hatores de él a Sant Ambrosio y a San Agustín, aunque no falte quien lo niega. Y cantándole los ángeles la noche de la entrega, no pudo hacerse esta, ni en tiempo de San Rufo, quando aún no había tal hymno.

Aunque lo dicho hasta aquí prueba muy bien contra lo que dice el P. Domènech, pero no convence contra el sentir de los que atrazan la entrega hasta el año 1360 y cerca de 1474, como lo hacen el P. Fernández y el P. Antonio de Santa María. Porque el tiempo de las dos épocas que ellos establecen y ya se verificava todo lo que no existía en la que establece Domènech, y así, lo que hace fuerza contra este, no la hace contra los otros dos. Y aunque se quiera decir que no tardaría la Virgen en entregarnos la Cinta luego de concluido que se hizo en honra suya por no ser tarda, sino muy diligente esta Señora en remunerar los servicios de sus devotos, por cuyo motivo, haviéndose concluido aquél en 1178, sería mucha la dilación dar el premio en 1360, y mucho más cerca de 1474. Sin embargo, como además de aquél templo se fabricó otro, también a honra de la misma (y es este mismo que al presente existe y que hasta poco tiempo ha, que fue por los años de 1750, no se concluyó), al qual se dio principio en 25 de junio del año 1347, y se consagró su altar mayor en 12 de abril de 1441, y lo restante hasta las capillas del nombre de Jesús y del Santísimo Sacramento, que oy es la de San Josep, en 8 de junio de 1597 por el ilustrísimo señor obispo don Gaspar Punter (lo restante de este santo templo no está consagrado, por haverse añadido después de la referida consagración), podría muy bien responder el P. Antonio de Santa Maria que cerca del año 1474 en que fixa la época de la entrega de la Santa Cinta podía muy bien verificarse este suceso, por hallarse ya fabricado y consagrado en honra suya este templo, a lo menos en la parte y porción más principal, que es el altar mayor, en el que se coloca el título o titular de la iglesia, y cómo, según queda dicho, éste se concluyó y consagró a honra de la Virgen en 12 de abril de 1441, no se opondría a la historia de la santa Cinta el que esta la huviese entregado la Virgen cerca del año 1474, y como unos 300 años y tal vez menos después de consagrado aquél.

Por todas estas reflexiones se hace preciso impugnar las opiniones de estos dos autores, con razones tan fuertes y convincentes que prueven con toda claridad que la Sagrada Cinta de María Santísima que posehe esta Santa Iglesia no nos la entregó sino mucho tiempo antes del año 1360.

Es preciso suponer que más de cien años antes de 1474 ya posehíamos la Santa Cinta, como haré ver después; esto supuesto, voy a evidenciar que

también la teníamos antes de 1360, porque habiéndosenos entregado en premio de la devoción que teníamos a la Virgen acreditada con la fábrica y construcción del templo a honra suya debía estar concluido, dedicado y consagrado ya efectivamente el templo, así consta de la historia: “quoniam in honorem filii mei et meum hec ecclesia edificata est”.

Ahora pues, como el templo de ahora no se hubiese aún edificado y consagrado en 1360, pues aunque se empezó en 1347 no se concluyó más que el altar mayor hasta el 1441, y es visto no podía hablar María Santísima de este en 1360, pues aún tardó cerca de 100 años en concluirse y consagrarse el altar mayor, y lo restante hasta las capillas del nombre de Jesús y SS. Sacramento no se concluyeron ni consagraron hasta mucho después, a saber, el 1597, con que no subsistía en 1360 el motivo de la entrega, ni es admisible esta época establecida por el P. Alfonso Fernández.

Pero ni tampoco la que atrasa hasta 1474 o cerca, porque tenemos documentos ciertos que más de cien años antes poseíamos esta soberana prenda. El primer instrumento es un acuerdo o resolución capitular del año 1354 en que se ordenó se hiciera el inventario de todos los bienes, joyas y demás utensilios de esta santa iglesia, como también de todas las sagradas reliquias, al qual se dio principio en 27 de febrero del mismo año, y en la descripción de este mismo día, 27 de febrero de 1354, entre otras partidas, se halla la descripción siguiente: “Item, la recinta de Madona Santa Maria, la qual està en una caixa de fust, és la recinta de seda”, que traducido al castellano es: “Item, la Cinta de mi Señora Santa María, la qual está en una cajita de madera; es la Cinta de seda”. Cuyo documento no sólo prueba contra el P. Antonio de Santa María, que dice se nos entregó cerca del año 1474, si también contra el P. Fernández, que la fija al 1360.

No se acabó la descripción referida en el susodicho año 1354, antes sí se suspendió, y no acabó de hacerse hasta el de 1371, y en el intermedio de 1370 en que se iba prosiguiendo se encuentra otra partida del tenor siguiente: “Item, hi ha dat en Bernat Berca dues caixetas de ciprés, totes pintades a señal seu, una dins la altra, ab quascuna ab sa clau, y està la correxa de Madona Santa Maria, la qual hi està”, en castellano: “Item,

le ha dado Bernardo Berca dos caxitas de ciprés, todas pintadas con una señal, la una dentro de la otra, y cada una con su llave, para que esté en ellas la Correa de mi señora Santa María, la qual está en ella”.

El otro documentno que contra el P. Antonio de Santa María prueba convincentemente que muchos años antes del año 1474 estava esta santa iglesia en la posesión de la Sagrada Cinta es una constitución capitular de don Miguel Cirera, arcediano mayor, y Vicario General de Ilustríssimo señor don Jayme de Aragón, obispo de esta ciudad, hecha en el capítulo annula del año 1363, del thenor siguiente: “Ceterum cum in consilio generali habeatur quod reliquie passim extra capsam...”

Ambos a dos documentos evidentemente convencen ser la Sagrada Cinta de María que esta santa iglesia posehe, dádiva anterior al año 1474. Ni el que en ellos se halle en el nombre de “correa” hace fuerza alguna para dudar de la identidad de esta Santa Cinta, como se verá cuando respondamos a las dificultades, objeciones y reparos que puedan oponerse a esta historia.

El año, pues, en que sucedió esta milagrosa entrega deve precisamente sentarse fue el año de 1179 o muy cerca de él, y es la razón porque quiso la santíssima Virgen remunerarnos con ella en atención a la iglesia que a su honor y de su santíssimo Hijo le havíamos edificado, acreditando con esta soberana prenda de amor que le merecieron nuestros obsequios y veneraciones, juntamente con la nueva fábrica del templo. Este es el único y adecuado motivo que tuvo la Soberana Madre, como consta expresamente de la historia, y habiéndose empezado aquel año 1158 y concluyose el de 1178, según es de ver en la piedra referida arriba, o instrumento de la dedicación del rey don Alonzo de Aragón, también referido, y consagrándose en 28 de noviembre del mismo no pudo realizarse el motivo de la entrega hasta después del 28 de noviembre de 1178; siendo, pues, la tradición constante de esta santa iglesia que nos fue entregada en la media noche del 25 de marzo (motivo por el qual posehe este día como el propio de esta festividad, que es el domingo segundo de octubre), lo más presto que pudo suceder el prodigio fue en la noche que antecede al 25 de marzo de 1179, y así deve sentirlo quien admitiendo la historia reflexione quanta es la celeridad de María Santíssima en favorecer a sus devotos verdaderos, pues no pocas vezes

se adelanta a su mismo hijo, según la expresión de San Anselmo: “*velociter non nunquam venit salus invocato nomine Marie, quam nomine Jesu*”, y haver diferido más tiempo la remuneración no se verificaría la celeridad y presteza de su misericordia y amor a Tortosa.

Por lo que concluyo diciendo que la Sagrada Cinta que veneramos en esta iglesia no nos la entregó Maria Santísima en tiempo de San Rufo, ni cerca del año 1474, como dixo el P. Antonio de Santa María, ni el de 1360, como dice el P. Fernández, sino el 1179, en la media noche que antecede al 25 de marzo, conque es visto que quando esto ocurrió hace seiscientos quarenta siete años, siete meses y seis días, pues le estoy escribiendo en 31 de octubre de 1826. Y quiera a Dios que la posehemos mientras dure el mundo, de que ciertamente se verificará sino desmerecemos con nuestras obras (...)

El 1826, doncs, la data que es considerava segura era el 1179, perquè es pensava que la *Baixada* havia tingut lloc com a agraïment per la consagració de la catedral, fet esdevingut el novembre del 1178. Encara que —com hem dit— aquest raonament encara no havia estat interioritzat fora dels ambients capitulars (com ho demostra, per exemple, la versió que fa de la relació del miracle Francesc de la Torre el 1674, en què afirma que la Verge va donar la seva cinta “en premio de la mucha devoción que me tienen los Fieles de esta Ciudad” i no fa esment de la construcció de la Seu, cosa que sí que succeeix amb els textos “oficials” de l'època),⁵³ el 1626, en la seva *Historia de la Santa Cinta*, Martorell ja havia dit que el descens de la Verge havia tingut lloc poc després del 1178 (és a dir, el 1179). I el 1867, la dècada abans que se celebrés el setè centenari, Daniel Fernández encara considerava que aquesta data era “la que se tiene por más valedera”. El canvi al 1178 va tenir lloc en pocs anys a partir del 1867 a causa que, segons explica O'Callaghan, “cuando ocurrió la aparición de la Santísima Virgen, la fiesta de la Anunciación era en toda España ocho días antes de Navidad, por disposición del Concilio Toledano, celebrado el año 656 (...) Pero en el siglo XVI, deseando la iglesia de Toledo solemnizar la memoria del descenso de la Santísima Virgen a aquel templo, obtuvo del papa Gregorio XIII la institución de la fiesta de la Expectación del parto de Nuestra Señora, para la cual se señaló el día 18 de diciembre;

53 F. de la Torre, *Cinta o celestial zona, de la Virgen de la Cinta, feliz protectora de los partos, venerada en la ciudad de Tortosa, y ofrecida, en la copia de otra, tocada con el precioso original*, Madrid, 1674, 5.

y como las demás iglesias de España aceptaron esta festividad, se trasladó la de la Anunciación, que se celebraba aquel día, al 25 de marzo, que es el propio”.⁵⁴ D’aquesta manera, s’entenia que, consagrada la Seu romànica el 28 de novembre del 1178, l’aparició miraculosa de la Mare de Déu no va haver d’esperar quatre mesos (fins al març de l’any següent), sinó tan sols 20 dies.

De fet, però, les autoritats eclesiàstiques i els historiadors de Tortosa no van ser conscients d’aquest detall immediatament. Les coses van anar més o menys així: el 1867 els comerciants de la ciutat van decidir canviar de data la festa de la Santa Cinta, que se celebrava a l’octubre i que, des d’aquest any, va passar al primer diumenge de setembre; després, el 1876-1877, es va començar a parlar de la celebració d’un centenari, que teòricament tocava el 1879. Però, segons escriu Ramon Vergés Paulí, a la junta de la confraria del 12 d’agost de 1877 es va tractar “de concretar la data exacta del gran aconteiximent històric que’s vol solemnitzar, i després de practidades consciencioses averiguacions, basades en lo testimoni de la mai interrompuda tradició i en la opinió d’erudits cronistes, se ve a la conclusió de que la diada memorable va ser en lo dia 25 de març de 1178; per lo tant, correspondria efectuar les festes en 1878, i així s’acorda”.⁵⁵ Com veiem, el 1877 ja s’havia decidit canviar l’any del miracle al 1178, però encara no s’havien adonat que també era necessari canviar el dia i el mes, del 25 de març al 18 de desembre; això va venir poc després.

En resum, podem dir que la fixació de la data del miracle al 1178 es va produir el 1877 per una sèrie d’interessos particulars i un error d’interpretació que no va ser resolt –com hem vist en l’escrit del pare O’Callaghan– fins a la dècada de 1880, pocs anys després de celebrat el seu setè centenari.

Data de recepció de l’article: setembre de 2007

Data d’acceptació i versió final de l’article: octubre de 2008

54 R. O’Callaghan, *Anales...*, I, 172-174.

55 R. Vergés, *Espurnes de la llar*, VI, Tortosa, 1934, 211.