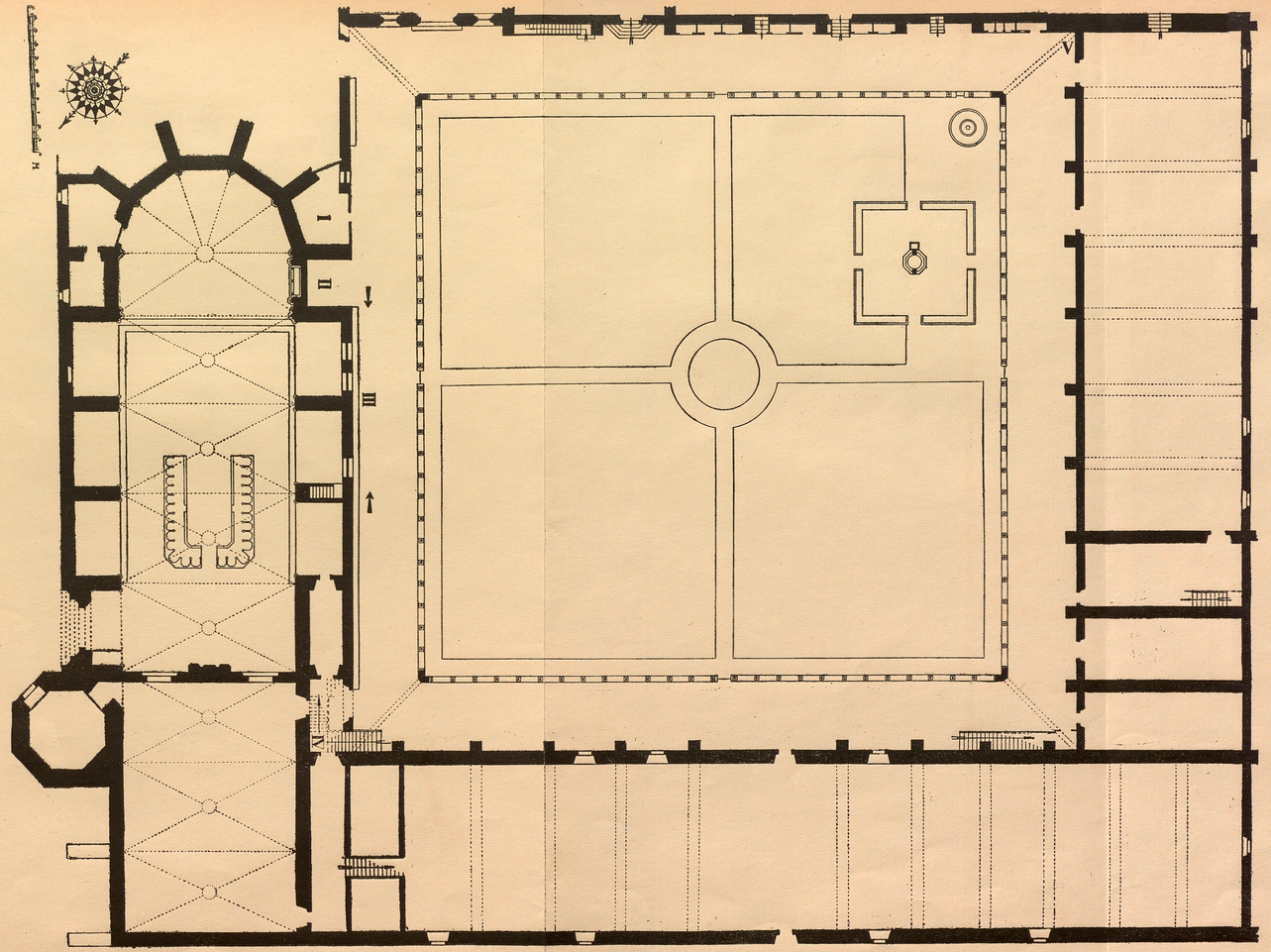
M. TRENS

FERRER BASSA

Y LES PINTURES DE PEDRALBES

PIN(13-15)BAS.1936.Tre



Pla n.º 2. — Pla del claustre del monestir de Pedralbes on es troben les pintures (n.º I).

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
MEMÒRIES DE LA SECCIÓ HISTÒRICO-ARQUEOLÒGICA, VI

MANUEL TRENS, prev.

FERRER BASSA
I LES
PINTURES DE PEDRALBES

BARCELONA
1936

A la distingida dama Teresa Amatller, qui de l'amor a les arts n'ha fet una segona aristocracia, en el dia de cumplir els seus setanta anys que l'Institut que porta el seu nom i esperit continuarà indefinidament

Manuel Trens

1 de Març de 1943

FERRER BASSA I LES PINTURES DE PEDRALBES

Amb llicència eclesiàstica.

Triomf de la Verge : Detall

TRENS (1936)

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
MEMÒRIES DE LA SECCIÓ HISTÒRICO-ARQUEOLÒGICA, VI

MANUEL TRENS, prev.

FERRER BASSA
I LES
PINTURES DE PEDRALBES

BARCELONA
1936

Impremta de la Casa de Caritat : Montalegre, 5 : Barcelona

Al meu amic
LLUÍS CARRERAS, prev.

EL MONESTIR DE PEDRALBES

Es convenient fer la presentació del monestir de Pedralbes, no sols per a situar geogràficament les pintures de Ferrer Bassa, sinó també per a situar-les dins llur ambient espiritual, que ens farà comprendre més llur ambient artístic.

Pedralbes és un monestir de religioses clarisses construït al peu de la muntanya de Sant Pere Màrtir, a l'oest de la ciutat de Barcelona, i a les portes de l'antiga vila de Sarrià (fig. 1). El monestir fou fundat l'any 1326 per la reina Elisenda de Montcada, vídua de Jaume II, el Just.[1]

Tant per fora com per dins (i sobretot per dins) dóna la impressió d'una construcció reial, obeint dòcilment una voluntat acostumada a l'acatament i a la rapidesa. No hi ha cap rastre de lentitud, ni d'angoixa de mitjans, ni de calmes que donin temps de substituir fórmules i estils. L'endemà de la Mare de Déu de març del 1326 es posà la primera pedra, i el dia 3 de maig, festa de la Santa Creu, de l'any següent, ja es feia la solemne dedicació del temple, i en la part del convent ja obrada s'instal·laren catorze religioses de l'orde de Santa Clara, procedents del monestir de Sant Antoni de Barcelona. Cal conèixer l'església de Pedralbes per a poder apreciar la rapidesa fulminant de la seva construcció. I amb un pas semblant

1. Padre D. Gio. Agostino della Lengreglia, *Ritratti della Prosapia et Heroi Moncadi nella Sicilia*. Opera historico-encomiastica. Per Vincenzo Sacco Impressore. Viceregio, Anno 1657. Biblioteca Nacional de Madrid; Joseph Puiggarí, *Garlanda de joiells*. Barcelona, 1879; J. O. Mestres, *Real Monasterio de Santa María de Pedralbes*. Barcelona, 1882; José Fiter, *Las Cercanías de Barcelona, Guía Cicerone*. Barcelona, 1888; Sor Eularia Anzizu, *Fulles històriques del Real Monastir de Santa Maria de Pedralbes*. Barcelona, 1897; A. Duran y Sanpere, *El Real Monasterio de Santa María de Pedralbes*. Barcelona, 1921. Publicación de la Sociedad de Atracción de Forasteros; Buenaventura Bassegoda, *Pedralbes*. Barcelona (sense data).

anaren avançant les altres obres pendents del monestir. Per això tot el conjunt té una unitat d'estil i de matisos d'estil sense rebrots renaixentistes ni barrocs, i gairebé sense cap incrustació accessòria d'èpoques tardanes. La pressa a construir no escatimà les proporcions monumentals. Tant l'església, com el claustre, dormitori i menjador són d'una grandiositat imponent. Però tota la construcció té un caràcter estandartitzat, sense batzegades genials ni entreteniments escultòrics. Capitells, columnes, bases, culs de llàntia, motllures, tot és de sèrie amb una mínima intervenció de l'escultura, la qual, gairebé d'una manera exclusiva, es troba polaritzada en les claus de la volta. Però la unitat d'estil, l'equanimitat i monumentalitat de proporcions no deixen enyorar els personalismes de l'arquitecte o de l'escultor.

La impressió forta d'aquest monument intacte és que us trobeu en ple segle XIV, sense que cap detall arquitectònic o escultòric us faci revenir de la vostra obsessió. Uns fils elèctrics us recorden, però, que l'època de la reina Elisenda ja ha passat, i al seu darrera, el temps s'ha escolat tan discretament que gairebé no hi ha deixat rastre. L'obra reial es pot contemplar amb tota la magnificència de les seves proporcions, del seu estil unitari, de la bellesa d'una obra executada amb tota diligència i sense replicar.

Bernat Metge anomena Elisenda de Montcada Regina de Pedralbes.[1] Aquesta no és una frase poètica inventada per l'il·lustre escriptor. Devia ésser una denominació popular en aquell temps, la qual no sols no era necessari personalitzar, sinó que àdhuc devia tenir una mena de dignitat de títol oficial, perquè molt abans que Bernat Metge escrivís el seu Somni (1398) ja trobem que un document de l'any 1357 anomena Elisenda *il·lustris regina de Pedralbes*.[2] I, tanmateix, no sols Elisenda en fou la fundadora, sinó que el regí i governà. El dia 2 de novembre del mateix any 1327 en què s'havia fet la dedicació del temple de Pedralbes, moria el seu espòs, i ella es féu edificar un petit palau, molt senzill de construcció i moblatge, on passà els últims trenta-set anys de la seva vida, tenint entrada al monestir i disposant-ho tot.

La creació de Pedralbes, promoguda tant per la reina Elisenda com per Jaume II,[3] ens completa la idea d'aquella efervescència cultural que omplia de tota mena de neguits la Casa d'Aragó. Ja veurem més endavant la inquietud

1. *Lo Somni*. Edició Els Nostres Clàssics. Barcelona, 1925, p. 143.
2. Manual de R. Morell. Any 1357, f. 21. Arxiu de Pedralbes.
3. «Vivente quippe Rege (Jacobo) imo et cooperante, opus brevi absolutum est, qua de causa in bullis Pontificiis citatis aeque Rex ac Regina Monasterii fundator nuncupatur, et nos alias eidem structuram hanc attribuimus.» WADDING, *Annales Minorum*. Ad annum 1326, p. 70. «In regno Ara-

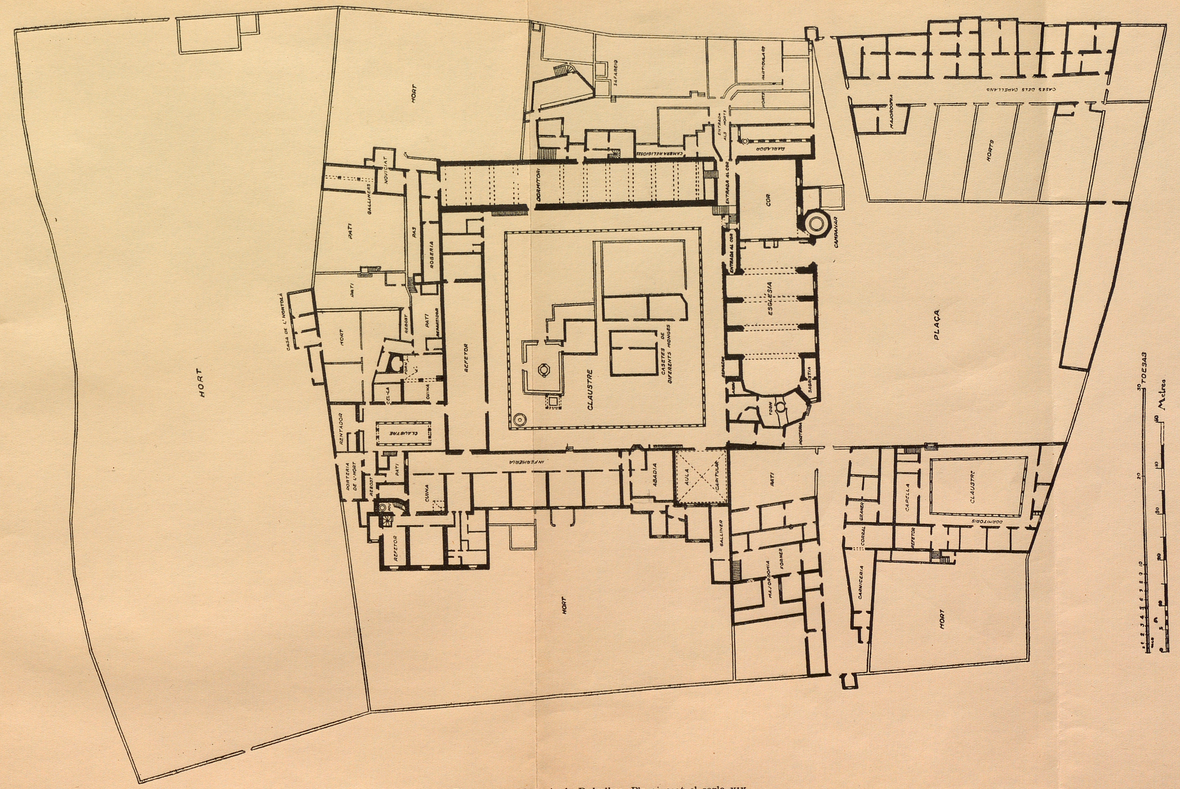
Per això tot el conjunt té
uixentistes ni barrocs, i
s. La pressa a construir
com el claustre, dormitori
construcció té un caràc-
ments escultòrics. Capi-
e sèrie amb una mínima
xclusiva, es troba polarit-
nanimitat i monumentali-
l'arquitecte o de l'escultor.
és que us trobeu en ple
ric us faci revenir de la
e l'època de la reina Eli-
lat tan discretament que
contemplar amb tota la
itari, de la bellesa d'una

a Regina de Pedralbes.[1]
re escriptor. Devia ésser
ols no era necessari perso-
itat de títol oficial, perquè
(1398) ja trobem que un
na de Pedralbes.[2] I, tan-
ne el regí i governà. El
avia fet la dedicació del
edificar un petit palau,
ims trenta-set anys de la
t.

reina Elisenda com per
cultural que omplia de
és endavant la inquietud

43.

i absolutum est, qua de causa
uuncupatur, et nos alias eidem
m 1326, p. 70. «In regno Ara-



Pla n.º 1. — Monestir de Pedralbes. Pla aixecat el segle XIX.

literària i artística dels nostres reis que personalment, sense traves protocolàries, van a la recerca de l'última obra literària o de l'última moda artística. Amb Pedralbes se'ns posa de manifest l'aspecte religiós i espiritual de la Casa d'Aragó, i ens fa veure com també en aquest ordre els nostres monarques es posen al corrent de l'última modalitat espiritual que captivava en aquell temps tants altres membres de la mateixa família.

Junt amb l'italianisme en la pintura i l'incipient humanisme en la literatura, entra de ple a la Casa d'Aragó el franciscanisme substituint l'orde benedictí, com el bell catalanesc substituïa el llatí. Els *Annales Minorum* presenten el rei Frederic de Sicília «erga Minoritas, uti universa Domus Aragoniae, additissimus».[1] I, certament, en totes les seves branques, trobem el franciscanisme no com una simple etiqueta piadosa, sinó com una norma sincera de vida religiosa que sovint va fins a l'heroisme, i que àdhuc desencaminant-se, arriba fins a l'heretgia amb els seus contactes amb els *espiritualistes*. L'*Espiritualisme*, en la Cort aragonesa, no fou un episodi fugisser, sinó que donà un cert caràcter a algun dels seus membres i donà bastant de feina a Roma.[2] El fet de l'entrada d'un personantge reial en l'orde religiós fou considerat aleshores com la cosa més natural. Per a cenyir-nos a la figura de Jaume II, cal només recordar que dues filles de Jaume II entren al monestir de Sixena. El seu fill Jaume ingressà a l'ordre dels Hospitalers, així com el seu cosí, l'hereu del tron de Mallorca, al de Sant Francesc. L'altre fill, Joan, arquebisbe de Toledo, fou el que digué la missa el dia de la dedicació del temple de Pedralbes. Era germana seva la famosa santa Isabel de Portugal, que, un any abans (1325) d'ésser posada la primera pedra de Pedralbes, prengué l'hàbit del terç orde de Sant Francesc. Entorn de la figura de Jaume II, trobem que Eleonora, la vídua del seu germà el rei Frederic de Sicília, entra en l'orde de clarisses, com també la seva filla la infanta Catarina. La mare de Jaume II, la reina Constança, *Dei gracia regina Aragonum et ordinis S. Clare humilis ancilla Christi,* morí com a religiosa l'any 1301 a casa de Petrus Manni.[3]

goniae dom. Jacobus rex qui tantae devotionis fuit ad Ordinem, ut in ultima infirmitate habitum vivens in lecto indueret cum proposito, quamdiu viveret, deferendi.» (*Annalecta franciscana*, vol. VIII, p. 484.) Personalment el rei Jaume ajudà en repetides ocasions l'Ordre dels frares menors. FINKE, *Acta Aragonensia*, p. CLXXVII, nota.

1. WADDING, *Annales Minorum*, ad annum 1338, p. 260.

2. GUSTAVE SCHNÜRER, *Kirche und Kultur im Mittelalter*, Paderborn, 1929, vol. III, p. 42; MERCEDES VON HEUCKELUM, *Spiritualistiche Strömungen an den Höfen von Aragon und Anjou während der Höhe des Armutsstreites*, Berlin-Leipzig, 1912, p. 20 et passim.

3. FINKE, *Acta aragonensia*, p. CLXXVII.

Si no hi havia el coratge de fer-se frare o monja, almenys volien morir o ésser sepultats amb l'hàbit de Sant Francesc. I d'això, a la Casa d'Aragó, en tenim innumerables exemples[1] que confirmen la pietat franciscana que contribuí poderosament a aquest esperit amable i humà dels nostres reis, tan deseixits de les estretors protocolàries i tan personalment atents a les coses que vivien més enllà de la política.

Així mateix és freqüent el cas de fundació de monestirs per part de personatges de la Corona Aragonesa i d'Anjou. Sanxa, muller de Robert de Nàpols († 16 gener 1342), que després entrà a l'orde de Santa Clara, fundà, ja en vida del seu espòs, quatre monestirs a la ciutat de Nàpols. L'any 1324, quan Elisenda ja tenia el projecte de fundar-ne un, Sanxa féu construir l'imponent monestir de Santa Magdalena, on hi havia tres-centes monges. En el de Santa Maria Egipcíaca, un altre dels monestirs fundats per ella, n'hi havia tres-centes quaranta.[2] Duran i Sanpere ens recorda[3] el fet que Isabel de França, germana de Lluís IX, morí a Longchamp en el monestir que ella havia fundat el 1269, i que Blanca d'Anjou, una de les esposes de Jaume II, havia creat el 1300 el monestir de clarisses de Vilafranca del Penedès.

Aquestes fundacions reials (fora de certs casos excepcionals, com el de Sanxa de Nàpols, en el qual, en part, podia intervenir el malestar familiar) eren fruit d'aquest franciscanisme que tan amplament havia envaït les cases d'Aragó i Anjou, passant de l'heroisme més sincer fins al diletantisme transportat en l'ordre de la pietat. Tot altre motiu purament humà no seria suficient per a explicar la creació d'aquests grandiosos edificis, tan costosos, aixecats a força de grans sacrificis i de grans renúncies de drets, de béns i de joies. Ni la preparació del recés digne d'una reina destronada, ni la percaça d'una companyia i un consol davant la viduesa que, humanament calculant, no podia tardar, no són motius suficients per a interpretar la intenció que mogué la jove reina Elisenda a edificar un monestir.

No es conserva cap carta d'Elisenda al seu espòs, ni de Jaume a ella, malgrat que aquest rei escriví més que tots els prínceps junts, segons deia el diplomàtic Vidal de Vilanova. Jaume II, en aquell temps era ja a les seves dar-

1. *Annalecta franciscana*, vol. IV, p. 349, amb la llista dels reis, comtes i barons que vestiren l'hàbit franciscà.
2. M. VON HEUCKELUM, *Spiritualistiche Strömungen an den Höfen von Aragon und Anjou*, pàgines 50-51.
3. *El Real Monasterio de Santa María de Pedralbes*, p. 9.

reries. Cap document d'ordre íntim no ens pot revelar la veritable intenció d'Elisenda en fundar el monestir de Pedralbes. Els documents oficials de la fundació l'atribueixen a la seva insigne devoció, que en aquells temps, per un membre de la Casa d'Aragó, era el mateix que dir el seu insigne franciscanisme.

Tots els detalls de la vida d'Elisenda semblen confirmar l'elogi oficial. La seva vida sacrificada a la distingida senectut de Jaume II; el goig amb què omplí els últims anys de la vida d'aquest gran rei, el qual, tot i ésser la tercera esposa, és en qui trobà més benestar; el mateix fervor franciscà d'ell que sembla un reflex del de la seva esposa; les pacificadores intervencions d'Elisenda en mig de discòrdies polítiques de la seva família, i sobretot la discreció en les seves intervencions en el monestir creat per ella i la impressionant austeritat de la seva casa de Pedralbes revelada per l'inventari aixecat després de la seva mort, tot ens inclina a creure que el franciscanisme de la reina Elisenda era sincer i profund i que fou el mòbil de la fundació d'aquest monestir de Pedralbes.[1]

Heus aquí l'elogi que Bernat Metge fa d'aquesta singular reina : «¿Qui et poria suficientment dir l'honestat gran e maturitat de la regina de Pedralbes, muller del rei en Jacme d'Aragó, la qual vivent aquell, fou molt graciosa e contínua intercessora totstemps per sos pobles, jamés no girà los ulls a coses deshonestes, la sua almoina null temps no fo denegada als pobres, e aprés la mort del dit rei acabà lo monestir de Pedralbes, que en vida d'aquell havia començat, en lo qual honestament morí e finí sos dies?»[2]

Aquestes paraules són dignes d'acompanyar el sepulcre anònim que la reina Elisenda té al monestir de Pedralbes.

La seva pietat, malgrat l'estat flòrid de benedictins i cistercencs, segueix l'última tendència en l'ordre religiós, la que venia barrejada amb delicadeses humanistes i artístiques, amb popularitats enternidores que donaven al sentiment religiós una expressió i un llenguatge nous. Aquest moviment espiritual en què viu ella i viu tota la Casa d'Aragó no és sinó un aspecte d'aquesta exaltació humanista que es filtra al mateix temps pel cantó de les lletres, de les arts i de la religió. De manera que Pedralbes i les pintures franciscanes de Ferrer Bassa responen en el fons a una mateixa ofensiva que prematurament

1. Padre D. Gio. Agostino della Lengreglia. *Ritratti della Prosapia et Heroi Moncadi nella Sicilia*, p. 340.
2. *Lo Somni*. Edició Els Nostres Clàssics, p. 143.

intenta cancel·lar la vida i el sentiment gòtic. L'una cosa i l'altra són filles d'un mateix ambient espiritual. I la mateixa situació topogràfica de Pedralbes tan ben escollida per la reina Elisenda sembla ésser una clarícia de la seva ànima franciscana prou fina per a comprendre les innovacions artístiques importades pel gran pintor català.

En aquest monestir intacte, obra del franciscanisme de la reialesa catalana, és on es troben les intactes pintures de Ferrer Bassa, filles submises del franciscanisme de la pintura catalana, el qual, predicat a Itàlia, va tenir a Catalunya durant el segle XIV un ressò tan fidel.

DADES BIOGRÀFIQUES

Les notícies que sabem de Ferrer Bassa són dolorosament escasses. No sabem el seu lloc d'origen ni altres detalls preparatius de la seva brillant entrada a la història de la pintura catalana. Sanpere i Miquel retreu, posant-hi un interrogant, un document[1] de l'Arxiu de la Corona d'Aragó, del 19 de febrer de l'any 1321 referent a un cert Ferrer Bassa de Cesgunyoles, que, per un delicte que no refereix, és exiliat per ordre del rei Jaume II d'Aragó i li és concedit un espai de temps per a vendre's les seves possessions de les Gunyoles, Vilafranca i altres llocs veïns. El nom i l'any escauen plenament al nostre pintor, però enlloc no s'esmenta la seva professió, i per això, ara com ara, no podem suprimir aquell interrogant posat al document. És un document, però, que no s'ha de menysprear, així com es pot rebutjar definitivament la possible equivocació d'un Ferre de Baço per Bassa que Sanpere aprofita per a publicar un document picant.[2] En aquella època trobem ben destriats els cognoms Baço i Bassa. El cognom Bassa és molt generalitzat a Catalunya. Però aquest és l'únic cas de trobar-lo unit al nom de Ferrer. Si en el document no s'esmenta la professió de pintor, ens en podem consolar una mica en veure que no se n'hi esmenta cap. Així mateix hem de fer observar que Cesgunyoles, actualment les Gunyoles, és un poble veí de Vilafranca del Penedès, precisament cap al cantó de Sitges on quatre anys més tard, 1324, trobem Ferrer Bassa pintant dues capelles.[3] Potser el

1. *Els Trescentistes catalans*, vol. I, p. 86. Vegeu Documental n.º I.
2. *Els Trescentistes*, vol. I, p. 86.
3. Com ja adverteix Mn. Mas (*Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*,

que desdiu una mica de la seva professió de pintor és el fet de les seves possessions, tant a les Gunyoles, com a Vilafranca, com en altres llocs veïns. Resta, però, la possibilitat d'un patrimoni familiar. I, de totes maneres, Bernat de Fonollar, que l'any 1322 el condemna a l'exili, dos anys més tard li devia encarregar la decoració de les capelles de Sitges.

De fet, mentre aquest document no sigui reforçat amb un altre de més explícit, no es pot utilitzar per a refer la història del nostre pintor. El primer document cert referent a Ferrer Bassa és el datat a 28 de juny del 1324, on és anomenat ciutadà de Barcelona, i fa una àpoca de 300 sous per haver pintat dues capelles a Sitges, per encàrrec de Bernat de Fonollar, i rep 30 sous per haver pintat dues creus per a les dites capelles.[1] Aquestes capelles devien ésser de l'església antiga de Sitges, de la qual no queda rastre. He mirat si a través de les Visites Pastorals del segle XIV de l'Arxiu Episcopal podia trobar-ne alguna referència. Cap decoració pictòrica no és esmentada enlloc. Segons aquest document, Ferrer Bassa encara rebé 30 sous per a pintar dues creus destinades a les dues capelles pintades per ell. El preu d'aquest treball no ens permet imaginar-nos dues creus amb escenes o figures pintades a les vores del Crist central a l'estil dels famosos Crucifixos italians. Com tampoc no ens podem fer massa il·lusions de la decoració d'aquestes dues capelles de l'església de Sitges. El preu estipulat, encara que sigui a començaments de la carrera artística del nostre pintor, no inspira gaires optimismes.

Després d'aquesta primera aparició de Ferrer Bassa en el món de la pintura segueix un interval de nou anys durant els quals no sabem res d'ell. No obstant, aquests nou anys devien ésser de gran importància per a la seva carrera artística, perquè, un cop passats, ja el trobem enfeinat en un encàrrec que li fa el rei Anfós III. Això vol dir que durant aquest temps s'ha guanyat, no sabem de quina manera, un fort prestigi de pintor. Si hem d'admetre un viatge de Ferrer Bassa a Itàlia que ens expliqui més satisfactòriament el seu fidel italianisme pictòric, no tenim gairebé altre espai de temps que aquest per a suposar-lo. Aleshores, la manca de notícies d'ell i la sobtada i delicada comanda que li fa el rei després d'un suposat viatge en aquelles ter-

any XII, n.º 45, 1912, p. 250), cal esmenar Sanpere quan parla de Sant Martí Sesgueioles. En el document es tracta del poble de Sant Salvador de les Gunyoles, a uns tres o quatre quilòmetres de Vilafranca del Penedès, i no Sant Martí de Sesgueioles, població veïna de Calaf.

1. Documental n.º II.

res, que feien rodar tota la imaginació d'aquells nostres reis protohumanistes, tenen una explicació captivadora.

El rei Anfós III, des de Montblanc, el dia 9 d'agost del 1333 escriu al seu tresorer recomanant-li de donar pressa al pintor Ferrer Bassa perquè pinti, costi el que costi, com més aviat millor, el llibre del Doctor en lleis Raimond Vinader, en què eren escrits els *Usatici Barchinone et Consuetudines Cathaloniae* (Usatges de Barcelona i Costums de Catalunya). El rei vol que el pinti *estorialiter*, és a dir, amb històries, amb representacions il·lustradores del text. Segons el mateix document, ja l'havia començat a pintar.[1]

El mateix any 1333 trobem un document de l'Arxiu del Reial Patrimoni[2] en què el senyor Rei mana donar 200 sous barcelonesos «an ferrer basa pintor de barchinona per rahó d algunes messions que havia fetes en un llibre del dit senyor que pinta e il·lumina i encara per salari seu». En aquest compte devien anar compreses algunes despeses de material per al llibre, més els seus treballs. El salari és equivalent de treball no un sou fix que provés que Ferrer Bassa era un pintor de la casa reial. El document de l'any següent, que publiquem referent al mateix afer, diu explícitament : *pro suo salario seu labore.*

Més tard, per l'octubre del 1334, encara hom li dóna 50 sous barcelonesos «per raó d'algunes obres que fa al senyor Rei en pintar històries en i. llibre dels usatges de Cathalunya que fa a obs del dit senyor».[3] L'any següent quedà acabada la il·luminació de l'obra de Vinader, puix que el retrobant-se a Terol el dia 15 de febrer de 1335, mana al seu tresorer Felip de Boyl de donar a Ferrer Bassa 200 sous pels seus treballs *in quodam libro nostro usaticorum quem illuminavit.*[4] Malauradament, aquest llibre, per més recerques que s'han fet, no s'ha pogut trobar; tan interessant com seria aquest punt de partida que fa consolidar definitivament la fama de l'art de Ferrer Bassa.

El fet que el rei el cridi per a il·luminar un llibre vol dir que Ferrer Bassa en aquest temps ja era un pintor de prestigi. Trobem el pintor de Sitges al palau del rei executant una obra tan delicada com era la il·luminació d'un llibre de caràcter oficial. Aquesta obra devia ésser tan reeixida i tan del grat reial, que el 29 d'agost del 1335 el rei ja li havia encomanat un re-

1. Documental n.º III.
2. Documental n.º IV.
3. Documental n.º V.
4. Documental n.º VI.

taule que no consta on era destinat, i en la dita data el tresorer reial, Felip de Boyl, «done an Ferrer Bassa, pintor, ciutada de Barchinona, en paga daço que li romania a pagar de .ii. mille sous barcelonesos a ell deguts, ... per salari seu de un retaula ... 300 solidos barchinonenses».[1]

L'any 1336 comença a regnar Pere III. El canvi de rei no fa canviar la sòlida situació de l'artista. Aquest rei també acut al nostre pintor, que ja devia ésser indiscutible, i el maig de l'any 1339 li encarrega la pintura de dos retaules destinats als altars de la Mare de Déu i Sant Martí de l'Aljaferia, de Saragossa, canviada en capella reial.[2] Pel juny del 1339 ja trobem que hom li dóna una quantitat «en paga de ço que li es o li será degut per oras o retaules que fa a ops del senyor Rey». Per bé que el document no ho concreti, indubtablement deuen ésser els retaules de Saragossa.[3] L'obra, si judiquem pel preu, havia d'ésser molt important. A partir de l'any 1339 trobem diferents pagaments destinats a pagar els 3,000 sous que valien els dos retaules esmentats.[4] Però, més que el preu ens ho declaren els documents de l'oficina del rei, els quals, malgrat llur eixutesa burocràtica, es desfan en grans elogis dels esmentats retaules anomenant-los *pulcherrima retabularia.*

Aquests retaules ja eren enllestits aqueix mateix any 1339, puix que trobem que en aquesta època es donen 268 sous «an Garcia Pereç Pepin sobre atzembler de casa del senyor Rey los quals li eren deguts per raho de iiii. besties de bast que loga a estar per manament del dit Senyor per portar a Saragossa iiii. retaules los quals lo dit Senyor ha fets fer en Barchinona a ops de la sua capella de Saragoça...».[5]

Naturalment, l'expressió «quatre retaules» no s'ha de prendre al peu de la lletra. Indubtablement, pel que es desprèn dels anteriors documents referents a la pintura dels dos retaules, hem d'interpretar aquella expressió en el sentit de quatre distribucions dels dos retaules sobre les quatre bèsties de bast. Comptant amb una estructura normal de retaule de quatre peces, bancal i tres compartiments, tenim que cada animal devia portar dues peces.

No cal dir que aquests retaules són perduts, com tota l'obra pictòrica de Ferrer Bassa si exceptuem les pintures murals de Pedralbes i algunes atribucions.

1. Documental n.º VII.
2. Documental n.º VIII.
3. Documental n.º IX.
4. Documental n.s X, XII i XIII.
5. Documental n.º XI.

Tot just devia haver acabat, o abans d'acabar els retaules de Saragossa, ja el trobem l'any següent embrancat en un altre encàrrec de més importància encara. Es tracta de tres retaules que fa per a la casa de Montcada. El document l'anomena *Ferrarius Bassa pictor imaginum*[1] i resident *in suburbio Barchinone*, carrer de la Cocorella. Aquests tres retaules eren destinats a la capella de Sant Pere, a la capella de Sant Pau i a la de Sant Joan construïdes a la Seu de Lleida. Ferrer Bassa, per un motiu que no ens consta, molt probablement per l'excés de feina, no acabava d'enllestir la comanda. Els retaules de Saragossa, d'encàrrec reial, no li devien deixar temps per a complir l'encàrrec dels nobles Montcada. Per això el 20 de juliol del 1341 se li féu una comminació notarial, i, a presència del notari Guillem Turell i de tres testimonis, mostrà deu peces de retaule que va dir que eren per a la capella de Sant Pere construïda a la Seu de Lleida, del tot dibuixades i daurades, amb els senyals o escuts platejats en els quals havia de pintar, segons deia, l'escut del noble baró Ot de Montcada, germà de la reina Elisenda, amb els campers verds. Els altres dos retaules estaven més endarrerits o eren més petits de proporcions. El fet és que només ensenya quatre peces de cada un, en les quals també s'havia de pintar l'escut d'Ot de Montcada.

Els retaules només eren daurats, és a dir, hi hauria l'or reservat al fons, nimbes i altres detalls de personatges. Sobre el guix eren delineades amb punxó, o bé a punta de pinzell, les diferents representacions que s'havien de pintar, algunes de les quals ja eren començades.

Per una carta del 26 d'abril del 1342, que el rei Pere envia a la seva esposa Maria, ens assabentem d'una obra del gran pintor català que no hem trobat controlada a Tresoreria reial. En aquesta carta el rei li demana que tan aviat com pugui i per la primera bona persona que vagi de València a Barcelona li trameti un bellíssim llibre d'hores que és en un estoig pintat, *oras pulchriores que sunt in? stuexo? depicto*, les quals pintà Ferrer Bassa.[2] Cal fer remarcar aquí l'expressió elogiosa amb què és qualificada aquesta obra del nostre pintor que era guardada, segons la interrogativa transcripció de mossèn Rius, en un estoig pintat.

Pel desembre d'aquest mateix any, trobem Ferrer Bassa enfeinat en un treball més humil, per bé que no desdenyat pels grans pintors, com era la

1. Documental n.º XIV.
2. Documental n.º XV.

decoració d'unes *andes* per a ús de la senyora reina de Mallorca. Per aquest treball li foren pagats 140 sous barcelonesos.[1]

És interessant un document del 1343 que hem trobat a l'Arxiu del Reial Patrimoni,[2] del qual es podria deduir que Ferrer Bassa pintava un tercer retaule per a l'Aljaferia de Saragossa. En aquest document es diu que el 1343 «Johan d alcolea qui talla davant lo senyor Rey» rep encàrrec del Mestre Racional del Rei de donar 140 sous barcelonesos «an fferrer bassa pintor de barchinona per rahó de i. retaule e daltres obres que deu fer per a obs de la Capella de la aliafaria de Saragoça». Els altres dos retaules encarregats a Ferrer Bassa per a la dita capella ja eren fets i enviats. Es tracta, doncs, d'un nou retaule desconegut, àdhuc documentalment? És molt probable. En el document número XIII, any 1340, es fa l'últim pagament dels dos retaules de Saragossa que hi eren enviats l'any 1339. En el document n.° XVIII, any 1343, es dóna a Ferrer Bassa 200 sous a compte dels 300 que havien estipulat com a preu d'un retaule que el rei ha fet fer amb destinació a la capella de l'Aljaferia de Saragossa. En aquest document es diu taxativament que el preu del retaule és de 300 sous, preu ben diferent dels altres dos retaules de Saragossa, que costaven 1500 sous cadascun, però igual al d'un bancal i retaule que el 1348 contractà Bassa amb el procurador de Pedralbes, i preu inferior al de les pintures murals del dit monestir. Probablement, doncs, en el document n.° XVII no es tracta d'una partida endarrerida referent als dos famosos retaules de Saragossa, sinó d'un nou retaule destinat al mateix lloc i que al 1343 és encarregat i en dit any encara s'ha d'enllestir. En aquest cas, els 140 sous que se li dóna en el document n.° XVII són el complement dels 300 (document n.° XVIII), dels quals ja n'havia cobrat 200. Els 40 sous que sobren es pot entendre que serien per a les altres obres que Ferrer Bassa, segons el document XVII, féu en l'esmentada capella de l'Aljaferia.

Ferrer Bassa aquest any es troba en la plenitud del seu art i de la seva activitat. A Pere III cada dia li devien plaure més les pintures de Bassa i li fa comanda darrera comanda amb el just espai prudencial per a tenir enllestida l'obra anterior. Sort que, entre altres, ja l'ajudaria el seu fill Arnau, que l'any 1348 trobem contractant, junt amb el seu pare, l'obra d'un retaule i bancal amb el canonge de la Seu Ferrer Peiró, administrador de Pe-

1. Documental n.° XVI.
2. Documental n.° XVII.

dralbes. No podia faltar a la capella de les principals residències reials el retaule de Ferrer Bassa. De fet, si no ho era, pel seu treball continuat a compte de Pere III, quedava constituït un veritable pintor àulic. Aquest mateix any 1343 fa un primer contracte amb l'abadessa del reial monestir de Pedralbes per decorar la famosa capella de Sant Miquel, que fa l'objecte principal d'aquest estudi.[1] Però el rei no el deixa en repòs, i li dóna pressa perquè acabi, tan aviat com pugui, els retaules encomanats. Ferrer Bassa ha de pintar un retaule per al castell de Lleida, un altre per al de Barcelona i un altre per al de Perpinyà. Naturalment, no ho pot complir tot, i, com era d'esperar, queda malament amb les monges de Pedralbes, que no podien veure començades les pintures, contractades el 1343, fins tres anys més tard.

D'aquestes comandes reials, la primera que compleix és la del retaule del Palau reial de Barcelona. No s'ha trobat el contracte d'aquesta obra destinada a la capella reial de Santa Àgata. Únicament han aparegut als tres arxius barcelonins diferents pagaments que per dit treball li fa el doctor en dret i tresorer reial Bernat d'Olzinelles.[2] Ferrer Bassa, tractant-se d'una pintura destinada a la capella reial de Barcelona, hi devia posar tot el seu saber. Devia ésser una obra realment magnífica, que, sens dubte, assenyalaria la part culminant de la seva activitat artística, que aquest any feia el ple. Els documents llatins de l'un arxiu i de l'altre ens parlen de les *comendabilibus et subtilissimis ymaginibus Jhesucristi et beatae Mariae eius genitricis* com si ja fos una frase feta amb què calia complaure a sa majestat o al pintor. Els documents catalans sembla que no sàpiguen traduir el mot *comendabilibus* i sols parlen de les *subtils ymatges de Jhesucrist e de la benaurada santa Maria.* Malgrat tot, aquest retaule, l'any 1464, fou substituït pel retaule de Jaume Huguet, que encara existeix a la capella de Santa Àgata.[3] Això no vol dir res en contra de l'alta qualitat d'aquesta pintura de Ferrer Bassa. En la història de l'art trobem molts casos de substitució de pintures importantíssimes per altres que en una època posterior es creuen més importants. Post recorda els frescs d'Orcagna a Santa Maria Novella, de Florència, sacrificats per Guirlandaio.[4]

Tot just devia ésser acabat el retaule del Palau reial de Barcelona, que

1. Documental n.º XIX.
2. Documental n.s XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV i XXV.
3. B. Bassegoda, *La real capilla de santa Agueda, Barcelona*, p. 21.
4. Ch. R. Post, *A history of spanish painting*, vol. II, Cambridge, Mass., 1930, p. 195.

el rei l'escomet amb les seves impaciències perquè faci un retaule per a la capella del castell de Perpinyà. El dia 4 de febrer del 1345 el rei Pere escriu *al feel seu en Ferrer Bassa pintor de Barchinona* i li diu : «Manam vos expressament que la primera obra que façats sia lo retaula de la capella del Castell nostre de Perpinyá, ço es del altar de santa Creu. E aço no mudets com a nos sia a cor ques faça aytan juaçosament (depressa) com pusca».[1] La carta té una sequedat que deixa endevinar el rei cansat d'insistir. L'efecte de la lletra devia ésser fulminant, i devia enllestir la feina perquè el dia 8 de març del 1346 ja trobem Ferrer Bassa comprometent-se a començar les pintures de Pedralbes,[2] i sobretot perquè el juliol del mateix any el Mestre Racional dóna 65 sous barcelonesos «an A. de Benavarre sobreatzembler de casa del senyor Rey los quals li eren deguts ab albará de scriva de ració per loguer de dues atzembles qui aportaren de Barchinona al castell de perpinyá en lo present mes de juliol un retaula de santa creu a obs de la capella del senyor Rey del dit castell».[3]

Malgrat que Ferrer Bassa fos el pintor més eminent i preferit, i l'artista que devia tenir més i millors encàrrecs, no sembla pas que la seva vida fos massa folgada, o, almenys econòmicament, ben ordenada. Així ens ho fa endevinar un document del dia 16 de març del 1346 en què Maria, la muller de Guillem Ça Calm, marxant de Barcelona, li acusa recepció d'uns 100 sous que Ferrer Bassa li havia d'haver pagat per la festa de l'Epifania per un violari que aquell li havia comprat, i que cada any en la dita festa li havia de pagar els 100 sous.[4] Hom diria que els 100 sous que el dia 8 de març devia rebre per raó de l'encet de les pintures de Pedralbes, tal com era estipulat en els contractes del 1343 i del 1346, servirien per a tapar aquest forat.

Un fet semblant es repeteix l'any següent. El rei Pere li mana que amb el mateix correu, *visis presentibus*, li enviï o li faci enviar aquelles taules que havia fet per a la capella del seu castell de Lleida, i li promet que tot seguit i amb tota formalitat el pagará. Això escrivia el rei des de Lleida, el dia 17 de setembre del 1346.[5] I el dia 30 del mateix mes i any trobem el famós document en què Ferrer Bassa paga al seu gendre, l'escultor Jaume

16 de maig (vi2 Madurell A.B.M.A.B, 1943 p. 101, reg. 55/4)

1. Documental n.º XXVI.
2. Documental n.s XXVIII i XXIX.
3. Documental n.º XXVII.
4. Documental n.º XXX.
5. Documental n.º XXXI.

Castaylls, 50 lliures de les ~~150~~ del dot que Ferrer Bassa havia promès a la seva filla Maria.[1] Potser no totes les 50 lliures devien sortir del retaule del castell reial de Lleida, però el preu d'aquest devia servir per a fer la pesada. Probablement aquest dot una mica important devia ésser la causa de les seves estretors econòmiques. De fet, l'esmentat document ens diu que Ferrer Bassa no havia pogut pagar abans aquella quantitat i que junt amb els seus familiars hagué de firmar un debitori amb instrument públic a favor del dit escultor.

Aquest document és una clariana dins la vida familiar de Ferrer Bassa. Gràcies a ell sabem que era casat amb ~~Beatriu~~, nom no corrent i ben escaient per a un artista que havia estimat fins a assimilar-se'l tan bé l'art d'Itàlia. En aquest document també surt per primera vegada el seu fill Arnau, que va seguir l'ofici del seu pare. Després ens fa saber que tenia una filla, Maria, que es casà amb l'escultor i pintor Jaume Castaylls. Finalment, aquest document acaba de sortir de l'esfera de la seva vida íntima pel fet que ens revela l'existència de dos altres pintors de Barcelona, Joan Rotger i Vicenç Despuig, que serviren de testimonis.

Enmig d'aquests tripijocs de família, Ferrer Bassa executa les seves meravelloses pintures murals de Pedralbes, de les quals hem de parlar detalladament en capítol a part. Recordem només ací que la decoració de la capella de Sant Miquel de Pedralbes fou començada la primera setmana després de la festa de la Resurrecció de l'any 1346, és a dir, a principis d'abril, puix que aquell any Pasqua s'esqueia el 27 de març. Un bon temps per a treballar gairebé a la intempèrie, ja que la dita capella dóna directament al claustre. El treball durà pocs mesos i s'acabà dins el mateix any, tal com fa constar un document del 22 de novembre.[2]

La durada d'aquest treball resulta molt comprensible si es té en compte que la capella de Sant Miquel és de proporcions molt reduïdes i que en moltes de les escenes que componen la seva decoració s'endevina una certa pressa, unes pinzellades bastant expeditives. Per aquest temps no consta que tingui entre mans cap altre encàrrec a executar.

Les pintures de Pedralbes devien ésser molt celebrades, perquè veiem que més tard (abril del 1348) l'abadessa li encomana noves obres.[3] El seu

1. Documental n.º XXXII.
2. Documental n.s XXXIII i XXXIV.
3. Documental n.s XXXV i XXXVI.

prestigi artístic encara era, doncs, ben radiant i l'acompanyarà fins a la mort. Per això sorprèn aquest silenci documental que comença a fer-se entorn d'aquest gran pintor. Hom diria que, més que el seu prestigi artístic i la seva requesta, cedeixen les seves forces naturals. Ens n'acaba de convèncer el fet que ja no és ell sol qui el 1348 contracta amb l'abadessa de Pedralbes. Aquí la fórmula protocolària *in defectu alterius* pren un aire de preocupada previsió que sens dubte degué entrar en vigor per la mort del pare. Tots dos, Ferrer i Arnau, amb el famós ecònom de Pedralbes i canonge de Barcelona reverend Ferrer Peiró, estipulen un contracte segons el qual s'obliguen a pintar tots dos o un en defecte de l'altre, un bancal amb cinc pintures de sant Antoní. No cal dir que es tracta de sant Antoní de Pamiers, diaca, que ja es troba en el contracte de les pintures de Sant Miquel, puix que el famós sant Antoní de Florència encara havia de néixer. Probablement aquest bancal devia ésser una peça solta, semblant al bancal de sant Onofre que hi ha a la Sala Capitular de la Seu de Barcelona, sense relació amb el retaule que s'esmenta més avall del contracte.[1]

Aquest retaule que Ferrer i Arnau Bassa contracten no devia passar d'ésser una taula, o, tot al més, un tríptic. El mateix document, una ratlla més avall, ja es rectifica i l'anomena *tabula*. Hi acaba de fer pensar el fet que la Verge Maria només sigui representada de mig cos amb dos àngels, tal com veiem en tantes taules i en tants tríptics italians. És difícil d'imaginar la col·locació dels tres Reis al costat del bust de la Mare de Déu, si no és imaginant un tríptic en les ales del qual devien ésser representats els tres reis d'Orient.

Ferrer Bassa és qui porta la direcció d'aquest treball. Ell és qui presenta la mostra o traça d'aquestes pintures, emparant amb el seu prestigi artístic l'execució d'un treball que principalment devia recaure sobre el seu fill. Si Ferrer Bassa acabà aquesta obra, devia ésser l'última que executà, perquè vuit mesos més tard ja era mort.

Ferrer Bassa surt en aquest document recolzat en el seu fill Arnau, que devia aprofitar el renom del seu pare. El fet és que desaparegut el pare, gairebé desapareix també de la història de la pintura catalana el seu fill. Diem gairebé, perquè hem tingut la sort de trobar un document que fa referència

1. Aquest bancal de la Seu de Barcelona, procedeix de Pedralbes? Sor Beatriu d'Odena féu un bancal per a l'altar de les onze mil Verges, on era pintada la vida de sant Onofre, anacoreta, ANZIZU, *Fulles històriques*, p. 93.

exclusivament a l'Arnau. Amb aquest document s'aclareix completament la notícia que donà sor Anzizu i ratifica la suposició de Sanpere i Miquel. Sor Anzizu comunicà al senyor Sanpere una notícia molt concisa segons la qual el 15 de maig del 1348 Arnau Bassa, pintor d'imatges, ciutadà de Barcelona, es compromet a pintar *illud obragium de figuris de quibus domina Abatissa dicti monasterii voluerit.* Potser, diu l'eminent historiador de la nostra pintura, ja mort son pare, contragué el compromís de pintar, en una paret de l'església, un arbre d'Abraham, dit a Itàlia «l'Arbre de la Creu», inspirat per sant Bonaventura.[1] Aquest document que publicà Sanpere i Miquel i que deixa el fet amb tanta imprecisió, no l'hem trobat. En canvi, el nou document trobat, amb la seva rèplica, ho aclareix tot.

Segons aquest document del manual de Guillem Turell, de l'Arxiu del monestir de Pedralbes,[2] sabem que es tractava de l'Arbre de la Vida, una composició de gran envergadura que havia d'ocupar tota la part de la paret interior de la façana que dóna sobre el cor de les monges fins a la volta tot a l'entorn del gran rosetó, la qual finestra rodona també havia de decorar amb diversos obratges. Aquest arbre havia d'ésser de les dimensions del que hi havia a l'església dels frares menors de Barcelona i amb tantes i semblants figures i obratges, és a dir, amb les figures dels dotze apòstols, sis a cada banda i sobre les dotze branques de l'arbre amb els corresponents filacteris escrits com en l'arbre dels frares menors. També hi havien d'anar quatre històries de la Passió i mort de Jesucrist, dues a cada costat, a més de les figures que voldrà Madona l'abadessa. Tot havia d'ésser pintat amb atzur d'Alemanya i or fi, i havia de costar 1000 sous barcelonesos. Es tracta, doncs, d'un *Lignum vitae* inspirat en les devotes i sentimentals consideracions de sant Bonaventura sobre la Passió de Crist, més o menys abreujat i modificat segons les fórmules corrents a casa nostra.[3] Queda així confirmada la suposició de Sanpere i Miquel indubtablement originada de l'equivocada grafia del mot *abragium,* inexistent en el llatí clàssic i el medieval, i que ha de transcriure's *obragium,* obratge, tal com diu el document, fent referència al complement o decoració de figures que havia de determinar Madona l'abadessa, segons consta en el contracte.

1. *Els Trescentistes,* vol. I, p. 253; Documental n.º XL.
2. Documental n.º XXXVII i XXXVIII.
3. KÜNSTLE, *Ikonographie der christlichen Kunst,* Freiburg, 1932, p. 477; ALOIS THOMAS, *Die Darstellung Christi in der Kelter,* Düsseldorf, 1936, p. 176.

Quan les monges encomanen a Arnau Bassa una obra de tanta importància, no pot ésser solament per la renúncia del seu pare a causa de les seves poques forces físiques per a emprendre una obra que havia d'ésser fatigant, àdhuc perillosa per l'altura en què s'havia de treballar. Molt probablement aquesta fou la causa principal, com ho revela el fet que el mateix dia o tres dies abans, tot al més, com hem vist, contractin junts pare i fill emancipat unes obres de taller. El fet que Arnau Bassa sigui un fill legítimament emancipat del seu pare només ens pot servir per a fer suposicions sobre l'edat del seu pare en morir el mateix any o l'any següent. Però, altrament, les monges de Pedralbes, tan ben acostumades amb l'art de Ferrer Bassa, no haurien encomanat al fill d'aquest la pintura de la paret del cor si Arnau no hagués donat mostres d'ésser un bon pintor. Probablement en donà en la Capella de Sant Miquel on el fill de Ferrer Bassa és molt natural que fos un dels ajudants de què parla el contracte. Aquest document ens revela la qualitat d'un artista, Arnau Bassa, gairebé només conegut de nom, i potser ell és la clau d'aquestes pintures que apareixen de mà o influenciades per Ferrer Bassa i que hom no sap a qui atribuir. Naturalment que mentre no coneguem documentalment una obra d'Arnau Bassa no podem ni intentar una atribució. Arnau ha estat més dissortat que el seu pare. Les seves pintures foren tapades amb una pintura simulant carreus, i després les seves restes foren esgratinyades en fer-se la restauració de l'església en temps de sor Eulàlia Anzizu, segons em digué una monja d'aquell monestir.

En el mateix manual de Guillem Turell trobem un document que parla amb el seu silenci. En el foli 84, a continuació dels dos contractes anteriors, és escrit : *Die lune intitulada* XVIII *kalendas Madii anno proxime scripto. Ego fferrarius bassa pictor...* (Dilluns, dia 14 d'abril de l'any suara escrit. Jo, Ferrer Bassa, pintor...)[1] Després d'aquestes paraules segueixen tretze fulls en blanc que són els últims d'aquest manual. ¿A quin contracte es referia aquesta escriptura que només ha conservat el nom del gran pintor català? Tanmateix, aquest document ens revela Ferrer Bassa treballant fins a l'últim moment de la seva vida. Un hom té la sensació que aquí cau Ferrer Bassa. Potser cau malferit. Es deixen uns fulls en blanc esperant una refeta, que no

1. Documental n.º XXXIX. En la data del contracte fet amb Arnau Bassa és raspada la xifra romana corresponent als idus d'abril. Donant per vàlida la raspadura, la data de l'escriptura seria : *Die veneris idus aprilis*, és a dir, el dia 13 d'abril, per tant, tres dies després de l'anterior contracte fet amb Ferrer i Arnau Bassa, junts.

vingué, com ho constaten aquests fulls blancs i el document dels frares de València publicat per Rubió i Lluch.

Segons aquest document del 26 de gener del 1350,[1] Ramon de Pals, de l'orde de Menors del convent de València, va encarregar a Ferrer Bassa, no sabem quan, un retaule en el qual havia de pintar la història de sant Francesc, que, en un instrument públic, ja es precisava. Ferrer Bassa ja havia rebut la major part del preu estipulat, malgrat que l'artista tot just havia començat el retaule i sols n'havia lliurat una petita part. Però la mort va sorprendre l'artista en ple treball, i no va poder complir la comanda dels frares valencians. El més natural semblava que el seu fill Arnau o el seu gendre Jaume Castaylls continuessin l'obra del pare. Però, no sabem com, sorgeix una forta desavinença entre els frares de València i els hereus de Ferrer Bassa. Si Arnau Bassa no és un dels hereus del seu pare, ja és un mal averany que dóna un sentit desagradable a la seva qualitat de *filius legitime emancipatus* de què parla el document en què contracten junts pare i fill. Si Arnau Bassa era un dels hereus, tampoc no queda gaire bé, si hem de creure fra Ramon de Pals, segons el qual, els hereus de Ferrer Bassa es venen i es baraten tots els béns que eren del gran pintor, i no sap com fer-s'ho perquè li restitueixin 80 lliures barcelonines que els frares menors havien bestret. Els hereus no hi volien saber res. Els frares de València no tenen recursos per a entaular un plet, i aleshores fra Ramon de Pals acut al rei Pere per demanar-li que intervingui en l'afer. El rei es féu càrrec d'aquest cas de justícia i manà al seu conseller Atard de Talarn que tota la fusta treballada i segons es deia ja dibuixada, fos lliurada al convent de València, i que fossin embargats béns del pintor per completar les 80 lliures que acreditaven els frares esmentats, sempre que no sortissin altres creditors que, per concepte de temps o de dret, haguessin de passar al davant en el cobrament de llurs deutes.

Aquest document, tot descobrint-nos l'assalt a l'herència de Ferrer Bassa, ens revela la mort del gran pintor català, que mor amb la feina entre mans. Sanpere i Miquel suposa que quan Arnau Bassa contracta tot sol les pintures murals del cor de Pedralbes, el seu pare ja era mort. Ja hem vist que aquest fet no prova res en aquest sentit, puix que dos dies abans contracten junts les pintures d'uns retaules també per a Pedralbes, i després encara torna a sortir el nom de Ferrer Bassa encapçalant un nou contracte que

1. Documental n.º XLI.

no arriba a ésser copiat en el llibre i probablement tampoc no fou executat. D'altra banda, en el document que Sanpere i Miquel aprofità per a suposar la mort del gran pintor català, el seu fill Arnau s'anomena *compictor* i *concivis* seu, expressions que suposen una convivència. Però el nostre eminent historiador era home de sort, i una altra volta les seves suposicions mal fundades, amb el temps s'han vist confirmades. Pel document referent als frares menors de València sabem que Ferrer Bassa ja era mort el dia 26 de gener del 1350. Quan Ramon de Pals acut al rei vol dir que ha esgotat tots els mitjans, com ell mateix confessa, per a cobrar les lliures bestretes, i això suposa un espai de temps considerable. De manera que no seria gens estrany que Ferrer Bassa morís no massa després de la data, 14 d'abril del 1348, del document del contracte no transcrit.

Aquests són tots els documents referents a la vida i l'obra de Ferrer Bassa. Prou hem mirat si en trobàvem d'altres que completessin les notícies que sabíem d'ell. Hem fet recerques a l'Arxiu Notarial de Vilafranca del Penedès per veure si els notaris d'aquesta vila ens aclarien el document que ens parla d'un Ferrer Bassa de les Gunyoles. No n'ha sortit res. Hem recercat a l'Arxiu del Reial Patrimoni, i només hem trobat apuntaments de comandes i pagaments de treballs ja sabuts, si exceptuem les andes de la Reina que ell pintà. A l'Arxiu notarial de Barcelona ha passat el mateix. En aquest arxiu, actualment tan ben disposat, manquen molts manuals, especialment dels pertanyents a aquesta primera meitat del segle XIV. També hem procurat, tant com ens ha estat possible, regirar l'Arxiu de la Catedral, a la seva secció de Manuals notarials. El resultat encara ha estat més desesperant. Finalment, a l'Arxiu Episcopal, a través de les *Visites Pastorals*, hem mirat de trobar rastres de l'obra pictòrica de Ferrer Bassa, i també ha estat inútilment.

Aleshores hem repassat i esmenat el text dels documents trobats per altres, especialment els que donen, íntegres o resumits, els senyors Puiggarí, Sanpere i Miquel, sor Eulàlia Anzizu i mossèn Mas. Tocant als documents donats pel senyor Rubió i Lluch i mossèn Rius, publicats íntegres i amb tot l'aparell crític, la revisió ha estat més lleugera i les rectificacions gairebé nul·les.

LES PINTURES DE FERRER BASSA

Estat i procediment

Dins el monestir de Pedralbes la cosa més important són les pintures de Ferrer Bassa, que, com ja hem dit, decoren la capella de Sant Miquel. Sanpere i Miquel l'anomenava l'*Arca Sanctorum*, i el dia que, després de molts esforços i esperes, pogué veure-la, saltà de goig com si se li hagués esquinçat el vel del Temple. A més de llur bellesa, aquelles pintures aleshores encara tenien l'encant d'una cosa inconeguda.

En entrar per primera vegada a la capella hom té una mala impressió. Del claustre grandiós i clar (pla n.° 2) s'entra en una cambra petita, irregular i fosca: una d'aquelles cambres d'estar; un *retret*, segons el mot documental, amb aspecte de capella, que servia de cel·la durant el dia. A la nit, totes les religioses dormien en el gran dormitori, com encara és costum en aquell monestir. Aquesta cel·la-capella, no pas la més gran d'entre les que existeixen, en la seva part més ampla té 5'87 m. i de fons 3'80 m. És un espai sobrer entre els contraforts de l'absis de l'església i la paret del claustre, que fou aprofitat per a fer-hi la primera cel·la-capella anomenada de Sant Miquel, la qual fou construïda encara en vida de la reina Elisenda i destinada a sor Francesca ça Portella, segona abadessa de Pedralbes.[1] No hi ha res que denoti l'intent de donar un aspecte d'interior de capella. No es féu cap esforç per dissimular la irregularitat que donava a la cambra el contrafort esbiaixat de l'església gran. Àdhuc sorprèn que en aquell lloc, que més

1. Anzizu, *Fulles històriques*, p. 88.

aviat sembla de mals endreços, s'enterressin unes pintures del millor artista de l'època, acostumat a pintar per a reis i famílies nobles. Naturalment, que la persona a qui anava destinada la cambra redimia de la vulgaritat aquell lloc i li donava un prestigi especial en mig de les sales immenses i impersonals en què es dividia el monestir.

Des de l'ala nord del claustre s'entra a la cambra per una porta tan estreta i baixa, que les persones una mica altes han d'acotar el cap. A banda i banda de la porta hi ha quatre petites finestres, i a sobre, una de més petita, per on entra la claror. Cal, però, aprofitar sempre la claror que entra per la porta, puix que els vidres de les finestres en llur major part són antics[1] i, per tant, no massa clars, com també són antics la major part dels forrellats que sostenen els porticons de les dites finestres. Malgrat totes aquestes obertures, la llum natural és insuficient, perquè al damunt tenen el sostre de la galeria del claustre superior que projecta molta ombra, àdhuc a ple migdia.

Tot seguit, la coloració meravellosa de les pintures perfectament conservades esborra la primera impressió i àdhuc la irregularitat d'aquella cambra, i gairebé hom oblida que es troba en un monestir català (làms. IV, V, VI, VII, VIII). El secret de llur conservació, segons explicava un dia sor Anzizu al senyor Sanpere i Miquel,[2] és que aquella cambra fou habilitada per a guarda-roba de les monges. S'hi construïren uns armaris, que jo suposo que es devien reduir a unes posts encastades a la paret seguint la divisió horitzontal de les escenes representades, com es pot veure encara en les de la part superior en la primera fotografia que féu el senyor Mas. La roba es devia amuntegar sobre els prestatges, i, junt amb les cortines que devien tapar-la, devia privar que la llum, ja escassa allí, i la humitat de l'aire malmetessin les pintures.

Actualment, com pot veure's per les recents fotografies, han desaparegut els prestatges i s'ha repintat amb molt compte l'esvoranc, un cop tapat. Així mateix, els prestatges, al seu temps, varen ésser posats amb molt respecte per a les pintures aprofitant les franges divisòries. L'única mutilació de pintura que hi ha és al plafó de les santes Agnès, Catarina i Eulàlia (làm. CII), on, tallant la figura de santa Catarina, de genolls en avall, s'obrí en el gruix de la paret, no una porta, com diu Sanpere i Miquel, sinó un armari, avui tapat amb un tros de catifa

1. Aquests vidres, però, no són anteriors al segle XV, puix que l'any 1479 es compraren *VI palms de drap encerat* que serví *per la finestra de la cambra de la Senyora Abadessa*, junt amb la *veta e tatxes per ficar dit drap en un fas de fust.* Arxiu de Pedralbes. Llibre C, n.º 98, f. CLXXII.

2. *Els Trescentistes*, vol. I, p. 188.

antiga. Així mateix, la figura de sant Aleix, entrant a mà esquerra (làm. CXIX), també fou retallada pel respatller pintat aquests últims anys. També cal esmentar els rastres que deixaren uns reguerots d'aigua barrejada amb calç que es produïren en fer-se unes obres al pis superior i embrutaren, i àdhuc perjudicaren, els plafons on hi ha els conjunts dels quatre i sis sants isolats (làm. VIII). Afortunadament, el restaurador italià senyor Cividini pogué esborrar bastant aquell rastre de calç que desfigurava particularment les bellíssimes figures de sant Francesc i de sant Domní.

La part baixa de les pintures o respatller és completament acabada de pintar. Hi ha altres repintades o intents de restauració en algunes de les composicions pintades, com ja veurem en descriure-les.

Completarem la descripció arquitectònica de la cambra dient que sobre la porta d'entrada hi ha un arc rebaixat (làm. VIII), talment com en el departament veí on hi ha el sepulcre interior de la reina Elisenda, sinó que aquí ha quedat obert, mentre que a la capella de Sant Miquel l'arc s'ha cegat per obtenir un lloc clos. Així mateix, el departament que ocupa el sepulcre esmentat abraça dos pisos a causa de l'altura d'aquell monument funerari. En canvi, la cel·la de les pintures de Ferrer Bassa té un enteixinat a l'altura de la galeria superior del claustre (làm. III), decorat d'estrelles vermelles sobre fons blanquinós amb bigues travesseres decorades amb la mateixa alternativa de color. Una caixa vulgar de núvia, una taula amb una arqueta de poc valor i unes cadires molt boniques, probablement del segle XVII, constitueixen l'actual mobiliari d'aquesta saleta encara actualment al servei de la Mare abadessa.

Avançant una mica més en la descripció de l'estat actual de les pintures murals de Ferrer Bassa, hem de fer certes observacions encaminades a desfer algunes inexactituds que cometé d'una manera molt explicable i perdonable el seu primer historiador, el senyor Sanpere i Miquel, el qual no pogué estudiar aquella obra d'art amb tota la lentitud i tranquil·litat que el cas requeria, i que nosaltres hem pogut tenir.

El senyor Sanpere i Miquel indica[1] que els fons de les composicions són de color verd i procura excusar el nostre pintor d'aquest procediment antiquat. No és necessari vindicar Ferrer Bassa d'aquesta tara. El fons de totes les composicions és un fons d'un blau espès i uniforme, sense núvols ni matisos, un fons

1. *Els Trescentistes*, vol. I, p. 191.

blau completament convencional i de miniatura. Aquest blau, però, s'oxidà, i l'oxidació prengué un to verdós, oliós, que, veritablement, podia donar peu a l'afirmació del nostre historiador. Actualment, després d'una lleugera neteja i fixació de les pintures, realitzada pel restaurador senyor Cividini, el blau de fons torna a brillar d'una manera ben clara.

Una altra afirmació seva que cal esmenar[1] és que la decoració de l'arc d'entrada, més que restaurada, ha estat repintada, però sense innovar res ni en el dibuix ni en el color. L'esmentada decoració no ha sofert ni la més petita restauració ni el més insignificant retoc. És veritat que aquella decoració vegetal té una coloració blanca contrastant amb un color gris o verd, segons els diferents compartiments, a fi de donar una sensació de relleu com era costum entre els pintors italians en llurs composicions murals. No és estrany que el senyor Sanpere donés aquest judici, quan els restauradors italians del seu temps escataven els estucs dels monuments de Ravenna per creure que eren de l'època del barroquisme.

Sor Eulàlia Anzizu en les seves *Fulles històriques*[2] afirma que aquestes pintures eren obra de Ferrer Bassa, executades l'any 1345, però no dóna la font d'aquesta notícia. En la data de la publicació del seu llibre, aquella religiosa potser no coneixia el contracte de les pintures de la capella de Sant Miquel, puix que sembla que l'hauria reproduït de la mateixa manera que ho fa amb el contracte del retaule, no tàn important i inexistent, dels germans Serra. Quan Sanpere publicà el seu llibre *Els Trescentistes*, l'esmentada religiosa li facilità el text del dit contracte (làm. II), que, segons el citat autor, es troba enquadrat a la mateixa capella. No sé si existia en temps de Sanpere i Miquel. Actualment en el quadret no hi ha sinó una còpia. L'original fou difícil de trobar perquè era un full solt, una espècie de minuta. Però a l'últim no sols fou trobat el contracte publicat ja per Sanpere i Miquel, sinó que encara trobàrem al dors un dibuix fet a la tinta de la pròpia mà de Ferrer Bassa que dit historiador o no hi donà importància o no el veié per haver-se-li facilitat sols una còpia. Es tracta d'una *trassa* de retaule o, millor dit, de la seva part arquitectònica dividida en set compartiments, que publiquem al final (làm. CXXII).

A l'Arxiu del Monestir i al Manual de Guillem Turell, 1342-1348, f. 70 v., hem trobat un altre contracte inèdit d'aquestes pintures, que publiquem en el

1. *Els Trescentistes*, vol. I, p. 207.
2. ANZIZU, *Fulles històriques*, p. 88.

capítol de Documents amb el n.º XXIX (làm. I), junt amb l'altre contracte ja publicat, n.º XIX (làm. II).

A primera vista, hom diria que es tracta d'un mateix document, per bé que retallat i mal copiat. Però hi ha conceptes en el contracte publicat per Sanpere que no consten en el que publiquem aquí per primera vegada.

Tots dos documents coincideixen absolutament en les condicions, procediments i detalls de l'execució de l'obra. Primerament es fa constar que Ferrer Bassa ha de pintar la capella de Sant Miquel *de bones colors al oli*. Heus aquí un detall molt important. El senyor Cividini el va confirmar. Després d'un atent examen de les pintures, dictaminà que les pintures de Ferrer Bassa eren executades a l'oli. Hi ha, si més no, detalls que no menten. Els rostres de les figures són, evidentment, fets amb pintura a l'oli. Sovint en tenen àdhuc la lluïssor, i hom pot seguir fàcilment la direcció i el gruix de les pinzellades. També creiem, però, molt probable, a jutjar per la vista, que alguns detalls són executats al tremp.

El cas, doncs, de les pintures de Pedralbes té una importància no sols extraordinària, sinó única, i no des del punt de vista documental, sinó des del punt de vista de llur conservació. D'aquesta època no es coneixen altres pintures a l'oli conservades fins als nostres dies.

La pintura a l'oli, a l'època en què Ferrer Bassa pintava, no era cap novetat, però tampoc no era cap cosa corrent, ni de bon tros. El Llibre d'Heràclius, segle XI,[1] i el de Theòphilus Presbyter[2] ja en parlen. Les primeres notícies documentals sobre aquest procediment de pintura són del començament del segle XIII i parlen, en general, de pintura ornamental o de pintura aplicada a estàtues de pedra exposades a l'exterior. Ja d'antic s'usaven composicions més o menys complexes de resines incorporades a l'oli de llinosa que servien o bé de vernís protector per a la pintura o per al daurat, o bé de tintes daurades amb les quals es cobrien les fulles d'estany a fi que donessin una aparença de metall preciós, per exemple, a armadures de soldats pintats o altres detalls que

1. R. E. RASPE, *A critical essay on oil-painting*, London, 1781; M. P. MERRIFIELD, *Treatises on the arts of painting*. London, 1849, vol. I, pp. 166-257; ILG, *Heraclius*, Original Text und Übersetzung mit Enleitung, Noten und Excursen, vol. IV der Quellenschriften für Kunstgeschichte, herausg. von Eitelberger, Wien 1873; ERNST BERGER, *Beiträge zur Entwickelungsgeschichte der Maltechnik*, III Folge, München, 1912, p. 35.

2. *Theophili presbyteri et monachi libri III*, etc. Publié par le CONTE CHARLES DE L'ESCALOPIER. Paris, 1843; *Theophili, qui et Rugerus, presbyteri et monachi libri III, seu diversarum artium schedula*. Opera e studio R. HENDRIE. (Translated with notes). Londini, XXX, 1847; E. BERGER, *Beiträge*, p. 47.

havien de tenir un aspecte metàl·lic. Segons Berger[1] i Loumyer,[2] aquestes pràctiques foren els factors inicials que conduïren a la pintura a l'oli, usada molt abans de la famosa *troballa dels germans Van Eyck*, que inventà Vasari. La notícia més antiga d'aquest procediment de pintura ens ve d'Anglaterra, any 1239. En altres països no es troba documentalment aquesta pintura fins a principis del segle XIV, però usada com a ornamentació de parets o d'estàtues de pedra. A Itàlia també es parla d'aquest procediment de pintura. Un contemporani de Giotto, Giorgio d'Aquila, pintava a l'oli el 1318, a Borghetto. Uns quants anys després intentà pintar la decoració d'una capella a Pinerolo amb oli de nous, però no donà resultat, *quia* (oleum) *non erat sufficiens in pingendo capellam*.[3] Cennini (segona meitat del segle XIV), en el seu *Libro dell arte*, en parlar de la pintura a l'oli (Tratt., c. 89), diu : «Lavorare d'olio in muro o in tavola, che l'usano molto i tedeschi».[4] Per uns comptes de pintures del 1352 i 1353 sabem que existia un *oleum pictorum*, oli per a pintors, la qual cosa vol dir que era un oli especial sotmès a determinades operacions de purificació o d'ebullició per a servir de dissolvent de colors o bé per a servir de vernís. El fet és que era un oli que valia tres vegades més que l'oli corrent.[5]

La fórmula documental més freqüent per a indicar aquest procediment és, per exemple : Una «pointure a boines couleurs a ole» (any 1341, arxiu de Tournai);[6] o bé : «Toutes ces choses seront festes de fines couleurs a l'huile, les champs de fin or eslevé, et les vestements de Notre-Dame de fin azur» (any 1356); o bé, simplement : «Faites mectre et paindre à l'huile noz armes...» (1459).[7] Les dues primeres fórmules són les que més coincideixen amb la de Ferrer Bassa: «pinte de bones colors ab oli la capella de sent Michel».

La importància de les pintures a l'oli de Pedralbes no és precisament el fet de llur documentació, sinó de llur conservació. Berger,[8] retraient el parer tècnic de Petlenkofer, diu que és impossible conservar la pintura a l'oli sense una continuada restauració. Els colors a l'oli a la paret en totes circumstàncies es mal-

1. BERGER, *Beiträge*, p. 225.
2. *Les traditions techniques de la peinture médiévale*. Bruxelles - Paris, 1920; p. 156.
3. BERGER, *Beiträge*, p. 224; LOUMYER, *Les traditions*, p. 158.
4. BERGER, *Beiträge*, 225. Sobre el tractat de pintura de Cennino Cennini i bibliografia, vegeu BERGER, *Beiträge*, p. 102.
5. LOUMYER, *Les traditions*, p. 158.
6. PAUL MANTZ, *La Peinture française du IX siècle à la fin du XVI siècle*, Paris, 1897, p. 148, i A. ILG, *Excurs über die Oelmalerei*, p. 172, citats per LOUMYER, *Les traditions*, p. 157.
7. LOUMYER, *Les traditions*, p. 158.
8. BERGER, *Beiträge*, p. 115.

meten, perquè l'oli, després de ben sec, perd la seva connexió molecular. A ple aire, una pintura a l'oli no dura més d'un any, encara que sigui sobre fusta, ferro o vidre. Es polvoritza. En llocs tancats el color a l'oli també es disgrega molecularment, per bé que amb més lentitud. De manera que, segons l'esmentat autor, no es pot retreure cap pintura mural a l'oli del segle XIII al XVI, tot i que són nombrosos els documents que ens en parlen.

Per tant, les pintures de Ferrer Bassa a Pedralbes seran les úniques pintures murals a l'oli antigues que es conserven al món. El cas és, doncs, veritablement excepcional, i molt més encara afegint-hi el fet de llur conservació, que no pot ésser millor després de sis-cents anys. En les antigues pintures murals a l'oli dels segles XIII i XIV sembla que, generalment, eren envernissades a fi d'ajornar tant com fos possible la caiguda del color. A Pedralbes no hi ha cap rastre ni aparença de vernís. Malgrat tot, les pintures no eren exteriors, però poc se'n faltava. Ja hem dit que la petita cambra decorada dóna directament al claustre, amb una porta i cinc finestres molt indulgents amb l'aire. Les pintures que hi ha al claustre (no consta que siguin a l'oli) són molt malmeses; en canvi, les de dins de la capella de Sant Miquel no poden ésser més ben conservades, amb una coloració viva i fosforescent, com si obríssiu un llibre de miniatures.

Sor Eulàlia Anzizu, la historiadora del reial monestir, deia que el secret de la conservació d'aquestes pintures era que aquella cambra-capella fou convertida en un gran armari de roba de les monges. Amb els prestatges plens de roba, cosa no gaire difícil per la poquedat del lloc i el bon nombre de religioses, i amb la cortina que segurament tapava la roba armariada, indubtablement que les pintures devien obtenir una magnífica defensa contra tota mena d'elements i d'atacs. Però jo no crec que això sigui una explicació prou satisfactòria de la conservació d'aquestes pintures a l'oli a través de tants segles. Cal pensar que fa uns trenta anys almenys que aquestes pintures no tenen aquella defensa tèxtil, i, no obstant, no han perdut gota.

El secret es resoldria comprovant científicament fins a quin punt es complí la condició famosa del contracte de les pintures. I si es complí, quins elements, a més de l'oli, devien intervenir en l'elaboració dels colors que els hagin fets invulnerables.

No crec que sigui suficient una simple inspecció ocular d'un tècnic. Són necessaris els exàmens químics, per bé que ja se sap que aquestes anàlisis de pin-

tures murals sempre són molt entrebancades i poc reeixides. Però de totes maneres ens podrien donar peu a presentar més confiadament aquestes pintures de Pedralbes com un cas únic i digne de l'admiració i l'estudi de tot el món.

El programa iconogràfic

Si el contracte de les pintures de Pedralbes es complí quant al procediment tècnic, no succeí el mateix amb la part iconogràfica.

En el contracte Ferrer Bassa es compromet a pintar els set goigs de Madona Santa Maria. En el segle XIV aquest tema tenia una gran popularitat i feia costat amb el tema dels set dolors. Ja en el segle XII es veneraven els goigs de la Mare de Déu.[1] Així es desprèn del miracle que Voràgine conta en la seva *Legenda aurea* el dia de l'Assumpció de la Verge,[2] i dels prodigis de César d'Heisterbach.[3] Sembla que els servites foren els qui posaren els fonaments d'aquesta devoció mariana,[4] que entrà de ple en la himnòdia medieval.[5] Sant Joan de Capistrano amplià el rosari de santa Brígida de Suècia (63 *Ave* en memòria dels 63 anys de la vida de Maria) amb la contemplació dels set goigs de la Mare de Déu, i en aquesta forma és conegut per *rosari franciscà*.[6] Per tant, un tema molt apropiat per a un conjunt iconogràfic d'un monestir de l'orde de Sant Francesc. El punt de partença de la devoció dels set goigs i set dolors de la Verge és la devoció de les cinc plagues i cinc dolors de Crist Crucificat. Maria, que fou corredemptora i compatí amb Jesús, s'atragué ben aviat una semblant devoció. Les cinc joies de Maria esmentades el segle XIV foren : l'Anunciació, el Naixement de Jesús, l'Adoració dels Reis, la Resurrecció de Jesús i l'Ascensió. En aquesta època, l'Assumpció de Maria i la seva Coronació cada dia eren més venerades, i per això eren sovint intercalades en la llista de les seves joies, la

1. S. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg i. B. 1909, p. 630; Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias im XVI und XVII Jahrhundert*, Freiburg i. B. 1910, caps. III, IV, V; K. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, p. 644; X. Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*, Paris, 1890; vol. II, p. 222.
2. Le Bienheureux Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, trad. franc. de Théodor de Wyzewa. Paris, 1923, p. 435.
3. *Dialogus miraculorum*, dist. 3, c. 21. Vegeu també : *Analecta Bollandiana*, XXI, Initia miraculorum, n.s 69, 177, 200, 697, 1003, 1109, 1342, 1348, 1359 i 1369.
4. *Analecta Boll.* p. e., 339.
5. Blume-Dreves, *Analecta hymnica*, Leipzig, 1888, III, n.º 7; X, n.º 82; XII, n.º 110-12 ; XV, n.s 60, 63-65, 71-73; XXIII, n.º 54; XXXI, n.º 170.
6. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias. im XVI und XVII Jahrhundert*, p. 38.

qual cosa imposava la supressió d'algunes de les cinc típiques joies. Però altres preferien augmentar llur nombre fins a set, nombre sagrat, i ja a la primera meitat del segle XIV tenim perfectament constituïdes les set famoses joies de Maria que s'havien de fer tan populars arreu del món.

El pare Blume retreu un himne del 1351 en què trobem els set següents goigs : Anunciació, Naixement, Adoració dels Reis, Resurrecció, Ascensió, Baixada de l'Esperit Sant, Assumpció.[1] Són els mateixos set goigs que sant Vicenç Ferrer († 1419) explicà en un sermó sobre el naixement de Maria,[2] i els que més tard Hans Memling pintà per a la capella dels pellaires de Bruges, pintura que actualment és a la Pinacoteca de Munic. Però, així com varià el nombre dels goigs de la Verge, varià també llur tema. Un d'aquests septenaris joiosos és aquest: Anunciació, Visitació, Naixement, Adoració dels Reis, Presentació de Jesús al Temple, Troballa de Jesús al Temple, Coronació de Maria. L'anterior septenari joiós era més popular, almenys a casa nostra, com ho demostra el comentari que en fa sant Vicenç Ferrer. Aquests set goigs són els que Ferrer Bassa pintà a Pedralbes.

Ell divideix el camp de la seva composició mural en set compartiments (pla n.° 3) que es mantenen en el rengle superior, però que en el rengle inferior, que és el dels set goigs, s'augmenten fins a vuit pel fet de voler-hi introduir una escena fora de contracte, que és la del Triomf de Maria, que l'obliga després a empetitir les escenes menys visibles i de menys lluïment de l'Ascensió i de la Baixada de l'Esperit Sant. I així tenim ben clarament expressades les escenes i els goigs de l'Anunciació, Naixement i Adoració dels Reis. Després ve el que s'anomena el Triomf de la Verge, o el que els italians anomenarien *Maestà*, un tema gairebé inevitable per a un pintor italià o per a un fidel imitador de l'art d'aquella terra. Era el tema de lluïment dels artistes italians dels segles XIV i XV. Ferrer Bassa es posa al corrent de la moda iconogràfica i col·loca aquesta escena, una de les millors, al dret de la porta d'entrada, i és la primera que salta a la vista. Immediatament segueix l'escena de les Maries al sepulcre. Ferrer Bassa no representa el fet mateix de la Resurrecció de Jesús, potser per evitar de pintar dues escenes consecutives molt semblants en llur sentit ascensional, com són la Resurrecció i l'Ascensió, o bé prefereix una altra versió molt corrent de la Resurrecció, que era la representació de les Maries al sepulcre buit

1. BLUME-DREVES, Leipzig, 1893, p. e. XV : *Pia Dictamina*, n.° 61-62.
2. *Analecta Boll.* XII (1893), p. 337.

i amb l'Àngel que els anuncia que Jesús ha ressuscitat. Segueixen després l'Ascensió i la Baixada de l'Esperit Sant, que, com ja hem dit, formen part dels set goigs. Finalment ve l'escena de la Coronació de la Verge, que és la que fa set i que substitueix l'escena de l'Assumpció. Gairebé no es pot dir substitució, perquè a l'Edat Mitjana la Coronació molt sovint és un ingredient de l'Assumpció i àdhuc de la mateixa Dormició de Maria, que fou l'inici i la base de la representació artística de l'assumpció del *cos* i de l'*ànima* de la Verge. I, si no és un ingredient, és el seu apoteosi. L'ordre mateix de les escenes demostra que es tracta d'una fórmula feta i tradicional; altrament, aquestes quatre escenes (Sepulcre obert, Ascensió, Esperit Sant, Coronació) haurien d'haver figurat en el rengle superior seguint un ordre cronològic no destorbat per cap ordre o convencionalisme piadós.

En aquest primer extrem, doncs, Ferrer Bassa compleix el contracte. El segon extrem, és a dir, el compromís de fer *vii ystories de la passió de Jhesu Crist,* sofreix alguna modificació.

Primerament hem de fer observar que aquí no es tracta dels set dolors de la Mare de Déu fent costat als set goigs. Les escenes dels set dolors de la Verge són diferents.[1] Són, doncs, set escenes de la Passió, escollides seguint probablement un costum de l'època. Un costum devot d'aquesta època era venerar, en lloc de les cinc ferides, els cinc vessaments de sang de Jesús, és a dir, Oració de l'Hort, Flagel·lació, Coronació d'espines, Camí del Calvari i Crucifixió, que són els misteris dolorosos que entraren a formar part del rosari definitiu.[2] La primera i la segona escena concorden amb el compromís contret. La tercera havia d'ésser : *com fo posat en la creu* : tema que a Itàlia donà peu a escenes d'un descripcionisme molt dramàtic.[3] En lloc d'aquest passatge, Ferrer Bassa pintà Jesús camí del Calvari portant la creu al coll. Un tema molt més popular i més susceptible de pintoresc sentimental. Totes les altres escenes són pintades de conformitat amb el contracte, amb la petita variant que la Pietat és representada abans del Sant Enterrament com era de llei. Per tant,

1. Els set dolors de la Verge també variaren en nombre, de cinc fins a cent-cinquanta. Aviat s'estableix un nombre definit que és el de set i comprèn : 1. Profecia de Simeó; 2. Fugida a Egipte; 3. Jesús perdut al Temple; 4. Captura de Jesús; 5. Crucifixió; 6. Davallament de la Creu; 7. Enterrament. Aquesta devoció, sota la pressió de la pietat sentimental, comença en el segle XIV. Vegeu : KÜNSTLE, *Ikonographie der christlichen Kunst*, p. 642; BEISSEL, *Geschichte der Verehrung Marias, im XVI u. XVII Jahrhundert*, p. 40; BEISSEL, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland*, p. 379.

2. BEISSEL, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland*, p. 528.

3. Vegeu : OLGA KOSELEFF, *Ikonographie der Passionsmomente zwischen der Kreuztragung und dem Tode Christi*, en la revista holandesa *Het Gildeboek*, n.º 2, Mars, n.º 3, juliol, 1934 (en alemany).

cal rectificar el senyor Sanpere i Miquel quan diu[1] que no són set, sinó vuit les històries de la Passió, puix que ell compta la Resurrecció, que, com hem vist, forma part dels set goigs de la Mare de Déu.

On trobem més discrepàncies entre el contracte i la realització de les pintures de Pedralbes és en l'extrem que fa referència als sants isolats. Segons el document, havia de pintar vuit figures de sants, i, en canvi, a la capella de Sant Miquel en trobem quinze. Tanmateix, hi ha bona diferència. I és curiós que deixa de pintar el *Sent Antoni de pamies diachre.* Pròpiament és sant Antoni o Antoninus de Pamiers (França) o d'Apamea (Síria). Aquest sant té una història molt confusa, de la qual ja parlarem. No cal dir que s'ha d'esmenar Mayer quan el fa passar per sant Antoni de Pàdua.[2]

L'últim apartat del contracte també fou modificat en realitzar-lo. El compromís era de fer *i. sedes magestatis ab ii. angels sobre la porta dins la Capella.* De fet, hi trobem, més que la *sedes magestatis*; hi trobem el Crist del Judici final amb els dos àngels portant les armes de Jesús, és a dir, els instruments de la Passió. Tots tres dins de cercles pintats (làm. VIII.) Però, a més d'aquestes figures, hi trobem : uns rectangles petits sota la figura del Crist i flanquejant la finestra de sobre la porta amb una figura masculina en l'un, i femenina en l'altre. Els dos personatges són coronats amb corona de flors per uns àngels respectius. Així mateix, sota el gran arc de sobre la porta hi ha una franja de decoració floral alternada amb tres medallons que contenen l'*Agnus Dei* i dues figures alades simbòliques. De manera que aquesta composició mural, en executar-la, s'amplià bastant. No hem trobat cap document que ens expliqui les raons de l'ampliació ni l'augment de les despeses.

Al final de tot, el contracte fa algunes observacions sobre certs detalls d'execució. Diu que *totes les ymages deuen haver les diademes e les fresadures de bon aur.* Ferrer Bassa complí aquesta condició i encara l'amplià. Totes les corones dels sants (excepte dues o tres que ja esmentem), les franges i altres detalls dels vestits, com també certs motius decoratius dels teixits representats són d'or. Malauradament, l'or s'ha oxidat i ha pres un to cremat, negrós, que perjudica molt l'harmonia de la coloració total. Quan l'or encara era fresc, l'espectacle d'aquestes pintures havia d'ésser meravellós, puix que tots els altres colors, actual-

1. *Els Trescentistes*, vol. I, p. 186.
2. A. L. MAYER, *Geschichte der spanischen Malerei*, Leipzig, 1922, p. 28. Vegeu el que diem més avall, en parlar de la iconografia de les pintures.

ment molt ben conservats, tenen una finor i una dolcesa i una llum, que donen dret a comparar la coloració d'aquesta composició amb qualsevol de les millors que hi hagi a Itàlia.

El contracte acaba dient : que *davall les ystories e ymages damunt dites deu haver cortines a manera de draps de paret.* Evidentment, aquí es tracta d'una decoració imitant cortines o empal·liades formant respatller i completant la part baixa de la composició que havia d'anar mig amagada darrera el mobiliari. És el cas de totes les decoracions murals romàniques i gòtiques que arriben fins a terra.[1] Aquesta pintura purament decorativa ha desaparegut del tot sota una espessa capa de pintura a l'oli que devia reparar els desperfectes causats per taules, cadires i altres objectes arreconats a la paret.

Heus aquí un cop de vista general sobre les pintures de Ferrer Bassa. Anem ara a estudiar-les detalladament seguint l'ordre natural que assenyala el mateix contracte que acabem de comentar.

Els temes i llur iconografia

Els Set goigs de la Mare de Déu

I. Anunciació. — *La Pintura* (làm. IX). Com pot comprovar-se molt bé per les fotografies publicades per Santpere i Miquel i la làmina corresponent, aquest plafó ha sofert uns retocs que, afortunadament, no interessen els indrets principals. En treure's el prestatge superior que passava arran del colom símbol de l'Esperit Sant i de l'edícula de la Verge, es reféu i es repintaren els esvorancs que deixà. Es reféu solament el blau injuriat del fons. El colom símbol de l'Esperit Sant ja no és repintat, fora d'algun petit raig de llum. Després es repintà tot el terra amb un color espès de noguera, a través del qual es veuen rastres d'un paviment jaspejat. Això es féu per dissimular

1. Amb el nom de *Draps de paret* s'indiquen les pintures historiades executades sobre tela a manera de tapiços, i que, com aquests, es penjaven a les parets. Altres vegades aquests draps de paret eren simples teles o domassos amb què s'empaliaven les parets. Aquí pel lloc que se'ls assenyala, i per l'expressió: *davall les ystories e ymages... deu haver cortines a manera de draps de paret*, evidentment s'entén que es tracta d'aquesta última classe de draps. Vegeu Gudiol, *Els Trescentistes*, vol. II, p. 110.

uns grafits de ratlletes de comptar iguals a les que es troben en les pintures murals romàniques nostres[1] i un parell d'esvorancs de forma aproximadament circular. Amb molt bona fe i amb molt compte es referen els angles de la tarima on posa els peus la Verge. De totes maneres, com que les restauracions són fetes amb pintura a l'oli, són fàcilment comprovables. Cal remarcar a favor del restaurador que ell es dedicà únicament a tapar forats, i no s'atreví mai a retocar les figures, i, sobretot, les cares de les figures. Les fotografies que Mas féu abans d'aquesta restauració foren fetes l'any 1909, per tant, hom ja pot deduir el temps de la dita restauració, que fou realitzada sota la protecció i, suposem també, intel·ligent direcció de sor Eulàlia Anzizu, la qual fou ànima i mecenas de la total restauració de l'església d'aquell monestir.

La Verge (làms. X-XI) porta túnica vermellosa o d'un rosat alterat i mantell blau intens amb franges d'or, ara oxidades. A l'espatlla dreta hi ha una estrella també oxidada. Nimbe d'or oxidat i cabell ros. Amb la mà esquerra sosté el llibre obert de cobertes vermelles, amb les planes plenes de gargots simulant escriptura. Seu sobre un banc semblant a una caixa de núvia, de color groc amb vies molt fosques, com si es volgués imitar la fusta de melis. La figura de la Verge es destaca sobre un tapís de color vermell esquitxat d'estrelles i ratlles en losange d'or oxidat. Pels extrems dels temes de quatre ratlles surt una petita decoració floral en blau. A la part superior del tapís hi ha una franja groga amb un simulacre d'inscripció cúfica.

L'àngel volant (làms. XII-XIII) vesteix túnica vermellosa, estola blanca amb creus negres, cinturó groc amb una decoració verdosa, paraments grocs en la túnica, palma a la mà esquerra verd oliva; nimbe d'or i ales d'or oxidades i amb taques blaves com imitant plomes de pavó; sabates blaves, cabell ros enrotllat en una diadema.

Sobre un cel profundament blau es destaca el colom blanc símbol de l'Esperit Sant voltat de raigs blancs.

L'arquitectura figurada en aquesta escena és d'una severitat clàssica, impossible d'improvisar en un país en plena efervescència gòtica, en el moment de construir-se els nostres millors temples d'aquest estil. De gòtic, només hi ha un petit fris de finestrals bessons apuntats a la part més alta del cantó de l'àngel. No és cap desfogament instintiu del nostre pintor. Els artistes ita-

1. J. Folch i Torres, *Les pintures murals de Sant Miquel de Cruïlles i els grafits de les pintures murals catalanes* (*Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona.* Maig, 1932).

lians, el mateix Lorenzetti, del qual sembla gairebé calcar el templet,[1] es permeten moltes més llibertats gòtiques en llurs arquitectures pintades. Fora d'aquest petit detall gòtic que hem esmentat, tota l'altra arquitectura és completament clàssica o romana. Templet amb arcs de mig punt, coberta amb volta d'aresta, capitells de motllura, cornises de secció clàssica, paret amb plafons quadrats imitant marbre, sobre l'àngel un plafó apaisat amb una decoració floral blanquinosa imitant estuc. Ultra aquesta estructura, hi ha la coloració que acaba d'esvair tot record gòtic en aquesta arquitectura de recepta. El color general d'aquesta arquitectura és un verd clar, amb cornises i capitells vermells; la volta de l'interior del templet és d'un blau intens amb les arestes vermelles; i el fris superior del templet era d'or, ara oxidat, amb un dibuix àrab on es destaquen encara uns quadrets blaus. Tot això, junt amb els cassetons amb fons de marbre acolorit, completa d'una manera admirable la coloració total creant una atmosfera de llum i un to de preciositat difícil d'imaginar per més que es descrigui.

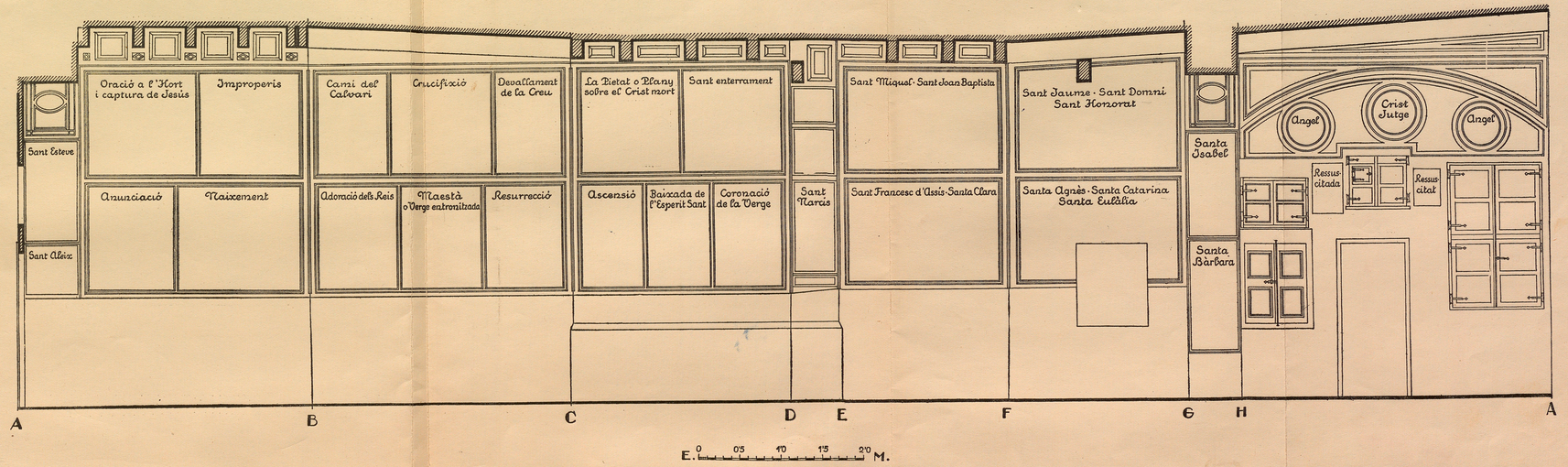
Iconografia. — La iconografia d'aquesta escena és de procedència bizantina i respon a un model molt primitiu, malgrat la modernitat de la tècnica i l'estil de la realització. És un aspecte iconogràfic que tindrem ocasió de fer remarcar altres vegades durant l'estudi d'aquestes pintures.

La Mare de Déu apareix asseguda com en les primitives pintures de les catacumbes i en els mosaics de les basíliques, així com en les composicions bizantines que, insensibles a l'element pintoresc suggerit pels apòcrifs, mantenen el to majestàtic de la Mare de Déu. Icones i manuscrits bizantins curen d'escampar la norma d'aquest tema més o menys immobilitzat, i sobreviu per molt temps en les escoles italianes, sobretot en les més allunyades dels centres de pintura més oberts i dinàmics.

L'actitud de la Verge en les pintures de Pedralbes discrepa d'aquelles primitives Anunciacions majestàtiques i incommovibles que aviat foren animades pels apòcrifs. La Verge pren una actitud fugissera en senyal de temor davant la presència de l'àngel, i, seguint el formulari de Denis,[2] es posa la mà al pit en senyal de respecte. És que tant Ferrer Bassa com els pintors italians des de

1. RAIMOND VAN MARLE, *The development of the italian schools of the painting*, La Haye, 1923, vol. II, p. 343, fig. 226.

2. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV, XV et XVI siècles d'aprés les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos* (Bibliotèque des Ecoles françaises d'Atenes et de Rome), vol. 110. Paris, 1916, p. 828.



Pla n.º 3. — Distribució de les pintures en la capella de Sant Miquel, del monestir de Pedralbes.

la meitat del segle XIII sofreixen la influència del neobizantinisme més humanitzat i sovint declaradament neohel·lenístic.

Una altra particularitat poc comuna a aquesta iconografia de l'Anunciació és el llibre que sosté la Verge, que és un altre detall que porta el neobizantinisme en envair Itàlia i que ja no falta més en la generalitat de les Anunciacions. El segle XII el llibre entra en les escenes de l'Anunciació sota la influència del pseudo-Mateu,[1] i Cavallini l'introdueix de ple en la pintura italiana.

Respecte a l'àngel, primerament hem de fer remarcar la seva actitud de volar, cosa poc freqüent, desconeguda de les primitives Anunciacions i rara entre les composicions del mateix tema contemporànies de Ferrer Bassa. L'actitud generalitzada, per no dir única, és dempeus o bé agenollat amb un o tots dos genolls. L'àngel, en ple vol, no arriba a tenir una plena entrada en aquest tema fins al Renaixement italià, segles XV-XVI, perquè s'avé més amb la grandiositat escenogràfica de les composicions d'aquell temps. Valgui com exemple esplendorós l'*Anunciació*, del Veronès a la Regia Accademia, de Venècia.

Aquesta característica de l'àngel volant ens dóna a entendre que Ferrer Bassa aprofità de primera o segona mà una fórmula antiquíssima oriental. De l'Anunciació es representaven diferents moments : l'arribada de l'àngel, l'espant de la Verge i el diàleg de la Verge amb l'àngel. Generalment, per no dir la totalitat dels artistes occidentals, escullen el moment del diàleg. En canvi, Ferrer Bassa o l'artista copiat escull el primer moment de l'arribada de l'àngel. Spinello Aretino (finals del segle XIV) acobla els dos moments i amb la seva Anunciació de l'església de l'Anunciata d'Arezzo representa dins un interior arquitectònic el diàleg de l'àngel anunciador, sense palma, i la Verge, i, per sobre la teulada de l'edifici representat, es veu arribar del cel un àngel volant amb una palma a la mà. I el mateix artista, en una altra Anunciació de l'església aretina de San Francesco, ens dóna la mateixa solució de Bassa presentant-nos en una part superior i en miniatura un àngel rebent les ordres del Pare Celestial i després presentant-nos l'àngel volant amb palma a la mà, per bé que l'àngel de Spinello en el seu vol ja gairebé aterra i no és tant en ple vol com l'àngel de Pedralbes. Això vol dir que hi havia una font famosa d'aquesta fórmula de l'àngel que *arriba* volant, i que, per tant, no era del tot excepcional, puix que encara es manté a les darreries del 300. Si volem veure un àngel en ple vol i un àngel que ex-

1. MILLET, *Recherches*, p. 73.

clusivament *arriba* cal consultar el llibre de les homilies del monjo Jaume.[1] Més tard Lorenzo Ghiberti (s. XIV-XV) recull aquesta rara actitud volant de l'àngel en les seves famoses portes del baptisteri de Florència (1403) on podem veure també l'actitud poruga de la Verge amb la mà al pit.[2]

L'àngel estén la mà dreta en actitud de discurs deixant dos dits estesos segons l'etiqueta bizantina. En l'altra mà porta una palma. Heus aquí una particularitat no massa corrent. L'àngel anunciador acostuma portar un bastó, una creu amb asta, un esqueix d'olivera, un lliri o no porta res, i en aquest cas pren una actitud de braços creuats o bé un gest devot a base de diferents combinacions de mans. L'àngel Gabriel porta palma i àdhuc una palmera sencera (Orcagna, Tabernacle d'Or-san-Michele) en la seva segona Anunciació a Maria, quan, segons els Evangelis apòcrifs, li anuncia el dia de la seva mort. L'aspecte d'aquesta segona Anunciació és exacta com el de la primera, amb la diferència que en l'Anunciació de la mort de la Verge l'àngel molt sovint és representat en ple vol. No seria res d'estrany que Ferrer Bassa o Lorenzetti, que també posa l'àngel amb palma,[3] prenguessin inadvertidament la fórmula de l'Anunciació de la mort de la Verge per la fórmula de l'Anunciació de la seva concepció. Barbier de Montault[4] n'assenyala un altre cas, sense esmentar l'autor ni el lloc.

Un altre detall interessant de l'àngel és l'estola decorada de creus que porta encreuada sobre el pit i fixada als costats per mitjà del cinyell o cinturó. Algunes vegades també trobem la figura de la Verge amb una estola igual encreuada sobre el pit, però no en l'escena de l'Anunciació, on aquest detall d'indumentària podria indicar una certa igualtat de categoria amb l'àngel revestit de la mateixa estola. En la pintura italiana, segles XIV-XV, hi ha diferents exemples, per bé que no massa nombrosos, d'àngels i de figures de la Verge amb estola ornada de creus. Cal fer notar que aquest element d'aire litúrgic i anacrònic es troba en escoles locals retardades i de poca volada, o bé en artistes que passen per la zona d'influència de Pisa, que fou el gran centre del neobizantinisme. I és curiosa la persistència d'aquest detall d'indumentària exòtica en artistes de la segona meitat del segle XIV, com Ghissi, G. Nicolò, Barnaba da Modena, i àdhuc del segle XV, com Vanni. I també és curiós de retreure el cas d'un excel·lent

1. Manuscrit de la Biblioteca Nacional de París. A. VENTURI, *La Madonna*, p. 138.
2. A. MUÑOZ, *Iconografia della Madonna*, p. 129, fig. 96.
3. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. II, p. 126, fig. 3.
4. *Traité d'iconographie chrétienne*, vol. II, p. 216.

pintor sienès, com és Segna di Buonaventura (primera meitat del segle XIV), que en la seva solemnial pintura de Castiglione Fiorentino[1] presenta, entremig d'altres àngels sense estola, dos àngels amb estola encreuada sobre el pit, però sense decoració de creus, sinó una decoració de gemmes o cabuixons que treuen a l'estola el seu regust litúrgic i abizantinat. Vegi's, igualment, de quina manera més alitúrgica, però tan graciosa Simone Martini tracta l'estola (sense creus) de l'àngel de l'Anunciació en la seva taula dels Uffizi, Florència.

Els formularis bizantins atribueixen l'estola a certs àngels. Per exemple, el monjo Teòfil assenyala estoles verdes per a les Dominacions, Virtuts i Potestats.[2] Evidentment, aquest detall d'indumentària passa a Occident amb la imprecisió de les coses passades de moda i poc familiaritzades. Entremig de totes les imprecisions hi ha la tradició de donar als àngels una indumentària eclesiàstica per fer veure que són ministres de Déu, i per això se'ls vesteix, seguint aquesta tradició, amb alba, estola, dalmàtica i, després, àdhuc amb capa pluvial. El nostre pintor devia agafar pels indrets de Pisa aquest detall iconogràfic menyspreat per les grans escoles i després per les escoles gòtiques no italianes.

Un altre detall bizantinant és el fet que l'àngel vagi calçat com si es tractés, no d'un volant, sinó d'un vianant. Aquest àngel que ens pinta Ferrer Bassa no s'acontenta amb unes sandàlies, sinó que calça veritables borseguins blaus que harmonitzen perfectament amb tota la resta de la seva indumentària eclesiàstica i acaba de completar l'aspecte abizantinat de la iconografia d'aquesta escena.

II. El Naixement. — *La Pintura* (làm. XIV). Comparant una antiga fotografia amb la làmina moderna corresponents hom podrà veure els lleugers retocs que ha sofert aquesta pintura. Es tracta de dos pegats, l'un coincidint amb la part baixa de la figura de sant Josep, i l'altre amb la de Maria. La resta ha estat respectada, fins els més petits crostissers o rascades.

Aquí tenim dues escenes juntes : el Naixement i l'Anunciata als Pastors, que els àngels assenyalen amb llur direcció i els arbres del mig divideixen. Aquests arbres omplint una llunyanía entre dues muntanyes o en un final de muntanya

1. Van Marle, *The italian schools*, vol. II, p. 126, fig. 81.
2. M. Didron, *Manuel d'inonografie chrétienne*, Paris, 1895, p. 74. L'autor descriu (p. 76) una representació de la gerarquia angèlica on els angels són representats com diaques, per bé que ell diu que porten manípul i no diu res de l'estola pròpia d'aquesta dignitat eclesiàstica. La composició descrita és del Convent d'Iviron, al Mont-Athos.

són un recurs pintoresc molt apreciat per Ferrer Bassa, que ell repetí en moltes de les escenes de la capella de Sant Miquel i que dóna a les seves composicions un moviment, una perspectiva i una frescor no massa freqüents, àdhuc en els pintors italians de primera fila. Són uns arbres completament realistes, tractats amb un procediment modern de taca sobre taca, començant per un verd fosc fins a acabar en un gris i un groc que completen el volum i el moviment del tullatge i li donen una aparença d'om. La distància que va d'aquests arbres als arbres romànics, que encara no havien desaparegut del tot, i dels mateixos arbres gòtics, és enorme. Darrera Ferrer Bassa continuaran encara els arbres convencionals.

Les muntanyes del Naixement i de l'Anunciata són convencionals, tal com feien els millors pintors italians, però el nostre artista, que, pel damunt de tot, té la gràcia del color, arriba a donar vida a aquells penyals fets a cops de gúbia. La muntanya del Naixement és grisa, però amb el cim llepat de groc reflectint la llum de la milícia celestial. L'altra muntanya ja és tota il·luminada de groc sota la resplendor de l'àngel de l'Anunciata. Aquesta entonació clara allunya la muntanya i acaba de donar relleu a l'escena total. Ara només cal imaginar el to blau intens del fons per a reconstruir tota l'alegria d'aquest paisatge nadalenc.

Sobre aquest escenari es destaca de seguida la figura resplendent de sant Josep (làm. XVI) amb la seva túnica blava tornassolada de verd i amb el mantell d'un vermell aigualit escrostonat i els cabells blancs. Quan l'or del nimbe i de les franges era conservat, aquesta figura havia d'ésser delicadíssima. En canvi, la figura de la Verge (làm. XV) és d'una tonalitat més feixuga : túnica vermellosa i mantell blau espès solcat per les franges d'or oxidat, i amb l'estrella també oxidada sobre l'espatlla dreta. Entremig dels dos personatges hi ha la nota esclarissada de l'Infant amb bolquers blancs i faixes grogues i corona d'or sobre un jaç d'herba d'un gris moradenc ben propi per a fer ressaltar la claror de l'Infant. El llit és fet de llates groguenques, i a terra hi ha palla grisa. En aquest indret hi ha un insignificant grafit amb xifres romanes. Al fons de la cova lleugerament il·luminada per la resplandor de l'Infant es destaquen el bou (d'un torrat viu) i la mula (grisenca) d'un natural molt apreciable, sobretot en la mula. Completen aquesta escena els àngels de túnica rosada i ales groguenques que baixen del cel amb una fuga giottesca, perdent-se entremig de raigs groguencs i d'or.

A l'altre cantó es desenrotlla l'escena de l'Anunciata dins l'espai estret

que deixa el Naixement. Aquesta escena es redueix al mínimum : dos pastors, un d'ells encaputxat, en actitud d'enlluernament i d'escoltar la veu de l'àngel radiant (làm. XVII). Els pastors, sobretot el de primer terme, estan dins aquella atmosfera daurada que grogueja llurs vestits com groguejava tota la muntanyola. La mateixa ramada participa un poc d'aquesta resplendor que envolta tota aquesta escena i la separa de la del costat. En aquesta ramada manca el típic gos de presa. El primer pastor va amb túnica curta pròpia de la gent treballadora i amb la pènula tancada i proveïda de caputxa, és a dir, el mantell d'abric i de pluja. A la mà dreta porta un bastó o bé el típic flabiol, sense que es pugui determinar clarament. En mig d'un esclat de llum, on juguen l'or i el groc, baixa un àngel amb la mateixa empenta dels altres (làm. XVIII). L'àngel és gairebé una taca errant, d'un vermell brut, amb ales del mateix color, una diadema de vermell net destacant-se sobre dels cabells rossos, una palma verda d'oliva a la mà.

Iconografia. — La iconografia d'aquesta escena també té un sabor d'antiquat. Fora de l'actitud agenollada i adorant de la Verge, el programa d'aquesta composició és idèntic al d'un Naixement d'una miniatura o pintura mural romànica. Sota la influència del protoevangeli de Jaume, el Naixement té lloc dins una cova, per bé que amb l'atenuant d'una petita coberta voleiadissa que a poc a poc es completarà en casa. L'Infant està ajagut sobre un llitet i va completament enfaixat. Sant Josep, com sempre, està en un lloc apartat i meditant, prenent l'aire de dormir. L'escena, doncs, d'aquest Naixement es redueix al mínimum d'elements.

L'escena dels pastors té de notable la palma que porta l'àngel anunciador. És una palma semblant a la de l'àngel de l'Anunciació, però aquí és més visible i precisa. Aquest detall és molt poc freqüent en els pintors trescentistes italians; però, sens dubte, Ferrer Bassa en va trobar algun exemple. El doble grup d'àngels, l'un en una direcció i l'altre en una altra, no és tampoc una solució Bassa obligada per l'estretor de l'espai. La trobem gairebé exacta, o, tant o més atapeïda, en una taula de l'escola de Rímini,[1] amb la particularitat que en aquesta taula de la col·lecció Parry de Gloucester, com en les pintures de Pedralbes, l'àngel anunciant només es dirigeix a dos pastors, en lloc dels tres simbòlics o d'un veritable grup; i així mateix, tant en l'una obra com en l'altra, un dels pastors va encaputxat i l'altre amb el cap descobert. És la fórmula abreujada de l'Anunciata.

1. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. IV, p. 290, fig. 144.

Els dos pastors de Ferrer Bassa prenen l'actitud estereotipada : l'un, fent pàmpol amb la mà, mira enlluernat cap a l'àngel; l'altre, sembla escoltar el missatger del cel.

III. Adoració dels Reis. — *La Pintura* (làm. xix). Aquí la pintura és una mica malmesa per diferents claus, uns grafits sense solta (primer rei) i uns ròssecs paral·lels que afecten l'Infant i sobretot la Verge. També cal afegir-hi un esvoranc rodó, últimament repintat, a l'angle dret inferior, vora la tarima on reposen els peus de la Verge, com pot veure's per la fotografia antiga. Una esquerda antiga oberta en el llit de la pintura travessa pel mig de l'escena en direcció vertical.

La Mare de Déu (làm. xx) es presenta amb la mateixa coloració de l'escena anterior, sense faltar-hi l'estrella (oxidada) sobre l'espatlla dreta. Cal només remarcar un vel blanc al cap sota el mantell. L'Infant va embolcallat amb un llenç blanc que li deixa descoberts els braços i els peus. La mà dreta en actitud de beneir. Als seus peus s'agenolla un rei (làm. xxi) que ha deixat la corona de florons als seus peus, per bé que, d'aquesta corona, actualment només se'n veu una ombra que ha deixat l'oxidació i caiguda de l'or. Té l'aspecte d'un vell amb cabell i barba blancs. Vesteix túnica i mantell vermell amb franges d'or. El segon rei, el que assenyala l'estrella (la qual desaparegué gràcies a un repintat que només deixà intactes els raigs inferiors i era situada per damunt el cim de la muntanya més gran), vesteix túnica i mantell blau tornassolat de verd amb franges d'or ara negres, que fa joc amb el cabell i la barba castanys. A la mà dreta porta un recipient en forma de turris eucarística. En altre temps devia ésser daurat, però ara n'ha caigut l'or i només se'n veuen, com en el recipient de l'altre rei, unes ratlles de mangra esclarissada que devia servir per a projectar la configuració d'aquests objectes d'orfebreria o bé per a ombrejar sobre l'or llur estructura. Tant aquest rei com l'últim porten corona d'espigons. El tercer rei porta la túnica cenyida d'un morat clar tornassolat de vermell, mantell de coloració i d'aspecte escocès, fons gris verd llistat de blau i amb ratlles moradenques i verdes. Aquest grup dels tres reis forma una nota de color molt delicada, a la qual els tornassolats de les túniques donen una mena de resplendor, que encara devia ésser més avivada per l'or de les corones, dels presents i de les franges d'or.

Darrera els tres reis hi ha el grup de tres cavalls difícilment dominats pels criats (làm. XXII). És una altra nota de color molt encertada, però la fotografia sols ens dóna la cruesa del dibuix una mica atrafegat i subaltern. Hi ha un primer cavall blanc amb guarniments vermells, agafat i contrastat per un criat de túnica vermella, del qual només es veu la cara i el braç amb el qual agafa la brida. El segon cavall és d'un color vermellós, probablement amb intencions d'ésser castany, amb guarniments negres. Un criat amb túnica groga, del qual només es veu part del cos i el braç, té la brida amb esforç, puix que el cavall apareix fogós amb la crinera a l'aire. El tercer cavall és gris amb guarniments vermells. No es veu el criat que el subjecta. El pintor féu tot el possible perquè aquest grup, amb la seva ben combinada coloració, acompanyés el grup dels reis.

Entre muntanya i muntanya hi ha el grup de cinc camells carregats de grans i virolades alforges (sols dues visibles). Tots els camells són d'un mateix color castany tirant a groc. Els ronsals són fets de cordes blanques. La primera alforja és vermella, llistada de blau, i l'altra és groga, llistada de blanc amb taques blaves. Sobre aquesta bigarrada coloració de les alforges hi ha els criats amb túnica verd clar i barret blanc (el primer), amb túnica blanca i sense res al cap el darrer que aparentment sembla el segon, i amb túnica rosada i barret blanc el del mig. Hom pot figurar-se, doncs, el moviment colorístic d'aquest agrupament que anima el fons d'escena donant-li una profunditat rara en els artistes d'aquella època. Aquesta profunditat i aquesta corba tan matisada de color que va de la Verge fins al grup de camells queda més pronunciada i allargada per la petita muntanya grisa, però amb llepades de groc, com si fos tocada per la llum d'un sol ixent tapat per la gran muntanya. En canvi, aquesta és totalment grisa, i sols esclarissada entorn del grup de la Mare i de l'Infant. El petit teulat sobre la boca de la cova és de llates grogues amb sombrejats vermells, i a sobre hi ha teules de tipus romà, vermelloses. El seient de la Verge i la tarima on posa els peus també imiten la fusta de melis. I, no cal dir, el fons és el blau profund de sempre sobre el qual es destaquen els arbres, tractats en la mateixa forma que els anteriors i arrenglerats amb posat de carretera.

Iconografia. — L'escenari d'aquest episodi de la infantesa de Jesús és el mateix que el del Naixement. Només canvia la direcció. Oberta en la gran muntanya, trobem la mateixa cova protegida per la coberta triangular. Però

ara hi trobem un detall nou : Maria seu en un tron. L'escena de l'establia ha desaparegut. L'Infant és ja fet i rep personalment l'homenatge dels reis. Això concorda amb l'opinió que els reis no arribaren a Betlem fins dos anys després del naixement de Jesús, i l'adoraren en una casa. Malgrat tot, a l'època d'aquesta formació iconogràfica subsistia l'opinió dels qui creien que els reis d'Orient adoraren l'Infant al pessebre. Trobem ambdues opinions expressades en obres d'art de diferents èpoques anteriors a l'obra que estudiem. Ferrer Bassa recull una solució que és filla d'una confusió o d'una contracció segons el parer de Millet,[1] és a dir, una solució on hi ha l'adoració dels tres reis amb Maria asseguda en un tron i al darrera es veu el pessebre amb el bou i la mula, com pot veure's en la miniatura del Manuscrit armeni de Jerusalem que publica l'esmentat autor.[2] Aquesta solució en passar a Occident perd el pessebre i el bou i la mula, per a donar lloc a una solució més precisa, sense el confusionisme dels dos episodis i de les dues festes (antigament unides per la litúrgia), una solució més majestàtica i més aristocràtica, a l'altura dels reials visitants. De totes maneres, aquesta fórmula oriental occidentalitzada conserva el sabor primitiu i d'origen, respectant el contrast d'un tron majestuós en una pobra cova, i fent remarcar la dignitat sobrehumana de l'Infant i la majestat de la Verge com a Mare de Déu.

L'orientalisme d'aquesta fórmula és també suavitzat en altres detalls. Així la prosternació o inclinació profunda dels tres reis es converteix en l'actitud agenollada de tots tres reis, quan en les solucions més freqüents a Occident el rei més ancià està agenollat, mentre que els altres dos discuteixen sobre l'estrella. I una altra suavització molt interessant, i àdhuc rara de la solució que recull Ferrer Bassa, és que dos dels tres reis, tot i estar agenollats i en actitud d'adoració, discuteixen sobre l'estrella, i un d'ells l'assenyala i l'altre se la mira. Aquí, doncs, trobem un nou confusionisme de l'actitud primitiva adorant i de l'actitud pintoresca posterior de la discussió de l'estrella. Bartolo di Fredi, a la segona meitat del segle XIV, és més conseqüent i raonable, i si posa els tres reis agenollats en una actitud adorant no es distreuen impolidament sobre l'estrella.[3] A finals del segle XII, Benedetto Antelami en la seva escultura del Baptisteri de Parma ja recull aquest detall de la conversa

1. MILLET, *Recherches*, p. 152.
2. *Recherches*, p. 103.
3. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. IV, p. 491, fig. 318.

dels dos reis sobre l'estrella,[1] que Mâle[2] atribueix a l'escenografia dels drames litúrgics, i especialment als drames dels tres reis, el més antic dels quals és del segle XI. El gest del rei assenyalant l'estrella es fa popularíssim. en el segle XIV, i àdhuc entra, com hem vist, dins les fórmules hieràtiques orientals per a ús de l'Occident. Per això resulta molt cert, com diu Millet, que les nostres composicions iconogràfiques del segle XIV tenen llurs arrels en l'antiga iconografia de l'Orient.[3]

Ferrer Bassa ens presenta els tres reis dos amb barba i l'altre sense. Això ja es venia fent des del segle V, a Orient, i a la fi de l'època carolíngia a Occident, per figurar una diferenciació d'edat. El fet de trobar-se aquest detall en ampolletes de Monza, procedents de Terra Santa, justifica que es cregui que aquesta característica sigui d'origen palestinià.[4] Ferrer Bassa, però, no recull la diferenciació de races que a Occident comença a iniciar-se al segle XIII, i queda ben declarada al segle següent amb la presència del rei negre.[5] La diferència de cabell dels tres reis no té més abast que subratllar la diferència d'anys.

Seguint una fórmula generalitzada el segle XIV, el primer i més vell rei ja ha ofert el seu present, ha deixat la corona a terra (que, com de costum, és més rica que la dels altres), i es posa en actitud d'adorar, i besa el peu de l'Infant.[6] Però Ferrer Bassa ha suprimit la figura de sant Josep,[7] i la de l'àngel d'honor sovint col·locat al costat de la Verge en aquesta escena de l'Epifania. Això, sens dubte, no és degut a l'obediència a un formulari, sinó a un intent o necessitat de simplificació. Aleshores resulta que no apareix enlloc el present del primer rei. Aquestes supressions que el nostre artista es permet en aquesta composició són completament rares.

Un altre detall digne d'ésser esmentat és la figura del Nen Jesús: més que vestit, va embolicat amb un llenç que deixa al descobert braços i la part

1. VENTURI, *La Madonna*, p. 263.
2. E. MÂLE, *L'Art religieux du XII siècle en France*, Paris, 1922, p. 140.
3. MILLET, *Recherches*, p. 154.
4. E. MÂLE, *L'Art religieux du XII siècle en France*, p. 64.
5. W. MOLSDORF, *Christliche Symbolik der Mittelalterlichen Kunst*, Leipzig, 1926, p. 31.
6. El pseudo-Bonaventura esmenta en les seves meditacions sobre l'Evangeli que els Reis besaren el peu de l'Infant. Sembla, però, que cal cercar per a aquest detall una suggestió anterior, puix que, segons les més recents investigacions, el text al·ludit data de la primera meitat del segle XIV. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. III, p. 69.
7. En trobem un exemple en l'Adoració dels Reis, d'Orcagna, al tabernacle d'Or-san-Michele, Florencia. MUÑOZ, *Iconografia della Madonna*, p. 150. fig. 114.

alta del cos. Fuig, doncs, de la tendència a presentar-lo majestàticament amb túnica i mantell, com fa encara Giotto a l'Arena. I, malgrat això, el nostre pintor conserva l'antigalla del gest bizantí de discurs o de benedicció que té l'Infant.

Però el més interessant a remarcar d'aquest infant és, encara, la seva calvície. La mateixa observació podem fer en l'Infant del Naixement i en el de les altres escenes representades en aquestes pintures de Pedralbes. Ferrer Bassa en això tampoc no és original. Els pintors bizantins representaven l'Infant Jesús amb unes grans entrades de front, fins i tot isolaven un manyoc de cabells sobre el front. Els pintors italians segueixen aquesta manera. Van Marle[1] diu que és una característica molt freqüent en les pintures florentines de la Verge i l'Infant des de finals del segle XIII, per bé que Cimabue en prescindí. En realitat, però, és una característica que trobem en totes les escoles italianes, i on apareix amb més realisme i exageració és en artistes d'escola sienesa com, per exemple, Duccio i els seus seguidors, i en artistes florentins influenciats per l'escola sienesa. Aquesta calvície del Nen Jesús no és, doncs, cap tret iconogràfic que ens pugui delatar la influència de tal o tal escola o artista. És la testa convencional d'infant, escassa de pèl, que en les testes precoçment madures de l'Infant Jesús pren un aire de testa decrèpita.

La presència i la disposició de criats, cavalls i camells entren també en la iconografia més corrent i completa d'aquesta escena. Àdhuc l'actitud dels criats d'aturar i dominar els animals és un gest igualment catalogat. Val la pena de remarcar el naturalisme específic d'aquests animals, especialment en els caps dels cavalls. Hom podria apreciar més l'estil animalista dels camells de Ferrer Bassa comparant-los amb els que pintà Giotto a la Capella de l'Arena, de Pàdua. Els del nostre pintor són molt més identificables.

IV. La Maestà. — *La Pintura* (làm. XXIII). Les injúries que aquest plafó ha rebut de la mà de l'home es redueixen a tres esvorancs que s'hi feren a la part baixa, en els seus dos extrems i al mig. Són fàcilment constatables malgrat i gràcies a la restauració pictòrica que s'hi féu al damunt un cop tapats aquells esvorancs. Aquí el restaurador se sentí amb ànims d'imitar el

1. *The italian schools*, vol. II, p. 10.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO

dibuix i el color de les teles dels domassos de la càtedra de la Verge i dels vestits dels àngels inferiors. La restauració no té cap importància, puix que només afecta uns quants centímetres d'unes mostres de teixits.

En canvi, la composició ha sofert bastant per les influències naturals o per la superposició poc tècnica o acurada de diverses pintures. En aquesta pintura els àngels exhibeixen una gran varietat de teles riques i minuciosament complicades. Aquesta pintura imitant teixits és feta a base de superposar sobre un fons llis diferents temes decoratius de colors diversos. Aquests colors sobreposats degueren ésser executats en males condicions o bé es combinaren amb el color de fons. S'han polvoritzat gairebé del tot, i en els casos més perduts han deixat el rastre de llur decoració. A aquesta polvorització de la decoració dels vestits dels àngels cal afegir l'oxidació de l'or de les franges, i dels nimbes, i dels gerros i cistells que presenten els àngels. En el seu bon temps aquesta composició tan variada de color i tan matisada per la decoració sobreposada devia produir un efecte finíssim, avui molt compromès per les taques negres d'oxidació i les clapes que ha deixat la decoració polvoritzada Afortunadament aquesta *Maestà* és una composició que ja es defensa sola pel seu dibuix. Aquí Ferrer Bassa es va entretenir per reproduir de la millor manera el tema de lluïment dels grans artistes italians.

La figura central, la Verge (portada i làm. XXIV), encara persisteix amb la indumentària que portava en les escenes de la Nativitat i l'Epifania, per bé que aquí la túnica s'enriqueix amb uns temes decoratius imitant teles de preu. El mantell, doncs, com de costum, és de color blau intens amb l'acostumada estrella oxidada sobre l'espatlla dreta de la imatge. La túnica és d'un vermell tèrbol gairebé tot perdut junt amb la seva decoració. Per sota la part del mantell que li cobreix el cap es veu el cabell ros junt amb una deliciosa caiguda del vel transparent que li cau per la vora de la galta esquerra. Com de costum, el pintor ha evitat de representar els peus. La Verge està asseguda sobre un tron amb respatller triangular, tot ell cobert, junt amb els graons, amb un domàs vermell, viu, mostrejat de blanc i de carmí, amb una decoració blava al voltant de les flors estilitzades en blanc, la qual produeix un cop d'efecte de gran sumptuositat. Aquesta superfície decorada es troba en molt bon estat de conservació i fa un bell fons a la figura central que s'hi destaca amb fort relleu.

L'Infant, de cabell ros i arrissat, aureolat d'or, va vestit amb una túni-

ca transparent. A la mà dreta porta un ocell, d'un verd fosc contrastat de blanc, lligat amb un fil que sosté amb la mà esquerra.

Al voltant de la Mare de Déu hi ha una aurèola de color ricament matisada, formada pels vestits dels àngels. Les túniques dels àngels són alternativament blaves i rosades, amb alguna de tornassolada de groc, com l'àngel primer del cantó esquerre de l'espectador i com dos del rengle superior de mà esquerra de l'espectador. Al costat d'una de blava n'hi ha una de rosada, i amb aquesta alternança van pujant fins al cim format per unes carenes de nimbes d'àngels dels quals no es veu ni la cara. Sobre aquesta constant alternativa de color més o menys brillant hi ha una completa diversitat de temes decoratius que matisen deliciosament aquestes vestidures sumptuoses. El mostrejat de les túniques és de blanc i or. Els paraments de les mànigues, les franges i nimbes, així com les ales, són d'or oxidat. Entre les cabelleres rosses apareixen diademes blaves.

Els vuit àngels aparellats de la part inferior presenten unes ofertes a la Verge. De baix a dalt, a la part dreta de l'espectador (làm. XXVIII), l'un presenta un recipient poligonal vermellós amb rastres de decoració i amb un contingut esborrat; l'altre, un vas bombat, vermellós, d'or oxidat, ple de roses de color blanc rosat. Dels dos àngels de sobre (lam. XXIX), l'un porta un vas com un bol, d'or, i amb un fons blau com si fos un vas per a aigua fent joc amb el gerro, també d'or, que porta l'altre àngel adjacent. A l'altre cantó es repeteixen els mateixos objectes (làms. XXV, XXVI, XXVII).

El fons de la composició és el mateix blau de sempre, que en aquesta escena ideal escau perfectament. Malgrat les oxidacions i polvoritzacions, aquesta composició és d'una lluminositat i una harmonia sumptuoses, tamisades deliciosament a través de la decoració sobreposada als colors de fons de les robes i dels tornassolats de les túniques d'alguns àngels. És, sens dubte, la composició més treballada i amorosida.

Iconografia. — Ja hem fet notar en la introducció general a aquestes pintures que Ferrer Bassa, en aquest lloc central de la seva gran composició pictòrica, interromp l'explicació dels set goigs de la Mare de Déu per a representar el seu triomf. Aquesta escena no era estipulada en el contracte, i per pressió d'algunes religioses, per intent piadós de l'artista o per seguir la moda imperant, fou introduïda en aquella teoria d'escenes dels set goigs de la Verge.

Aquí es tracta d'una imatge de caràcter devocional, creada amb un aire

teològic per l'art bizantí i deliciosament popularitzada per l'art italià. És la primitiva *Theotokos* (Mare de Déu) amb tota la seva majestat, que l'art italià endolcí amb un sentimentalisme maternal sense l'empesa d'excessives preocupacions dogmàtiques. El tema exigia la Verge asseguda en un tron o càtedra. Aquí no tenim la càtedra arquitectònicament complicada, sinó una càtedra de respatller triangular que desapareix sota un ric tapís molt freqüent en l'art italià del XIV i molt a propòsit per a fer un fons a la figura. Una càtedra semblant, la tornarem a veure en l'escena de la Coronació de Maria.

És interessant la figura de l'Infant amb el vestit transparent aplacat a les cames bo i formant calcetes, talment com en els Infants de les Madones del segle XIII amb fortes reminiscències bizantines. La testa de l'Infant en aquesta composició ha canviat, i en lloc de la coneguda testa calba trobem una testa de cabell abundant i arrissat, com en les Madones trescentistes. També és una nota corrent el detall de l'ocell que l'Infant agafa amb una mà, mentre amb l'altra mà té el fil que va lligat a la pota de l'animalet. Aquest ocell, en una forma o altra, i també concretament amb el fil que el fa presoner, el trobem en totes les escoles italianes.

En les *Maestà* més antigues trobem generalment al voltant de la Verge àngels adoradors o bé que sostenen la càtedra. Ells formen la cort celestial. Però també trobem, ja en el segle XIII, tant en l'art italià com en el francès, els àngels que ofereixen presents a la Mare de Déu, o que branden al seu voltant llurs encensers. Fora dels àngels turiferaris, poc frequents en l'art italià, les altres tres actituds dels àngels coexisteixen sense diferències d'escoles. Ferrer Bassa adopta la dels àngels que ofereixen vasos plens de flors col·locades com fruites i gerros sense flors com els dos àngels superiors que suggereixen la idea d'un *aquamanile*, és a dir, un gerro d'aigua de coll alt i estret, i un recipient buit que porta l'altre àngel. Aquests gerros de coll alt i prim sense flors, i sense el complement de recipients o bacines, els trobem en alguns pintors italians, per exemple en la Coronació d'Angelo Gaddi (National Gallery, Londres). Això vol dir que es tracta de vasos de perfum que s'ofereix a la Verge junt amb l'olor de les flors.

V. La Resurrecció. — *La Pintura* (làm. XXX). En aquesta composició només hi ha un esvoranc semblant al que ja hem fet remarcar en les altres composicions. Es troba a l'angle visible del sarcòfag. El restaurador ha

mirat de reparar la pintura sense, però, que pogués dissimular el seu treball. Aquí també cal lamentar la caiguda de bona part de pintura del mantell de la Maria més allunyada del sepulcre, així com, per bé que no amb tanta proporció, del mantell de la Maria central.

L'Àngel (làm. XXXI) porta túnica blanca, estola blanca amb creus que ressalten sobre fons circular negre. Ales i nimbe són d'or oxidat. Junt amb el cabell ros dóna una nota de color que contrasta amb els colors de les tres Maries. A la part baixa de la túnica es veu com un parament quadrat semblant als que es veuen en les albes gòtiques. En realitat, és un pegat de paper d'empaperar que hi fou encastat per dissimular un esvoranc. El restaurador posterior va respectar el pegat. Actualment ja no existeix.

Tres Maries (làms. XXXII i XXXIII), tres colors vius i densos que acaben de donar el to de visió a l'àngel. La Maria més allunyada del sepulcre i la més damnificada, porta mantell i túnica d'un verd molt fosc. La segona va amb mantell i túnica vermella, i la tercera, amb túnica i mantell morat fosc. Per tant, són tres taques massisses que donen poc joc de matisos. Les toques blanques que totes porten aclareixen una mica la monocromia de cadascuna de les figures. La Maria central, Maria Magdalena, porta un pot de perfums, que un temps fou d'or, d'aspecte de píxide medieval, és a dir, recipient circular amb tapa cònica.

El sepulcre és de color gris amb plafons quadrats de color verd, vermell i verd que han estat repintats pel restaurador.

Terra i muntanya de tonalitats grises. Al fons, l'arbre típic que omple el buit de l'horitzó. Fons blau.

Iconografia. — Després de la interrupció de la *Maestà* que hem descrit abans es reprèn amb aquesta escena la seguida dels set goigs de la Mare de Déu, i és representat el quart goig, és a dir, la Resurrecció de Jesús. I aquí, amb les Maries, Àngel i sepulcre, tenim una veritable i típica representació de la Resurrecció, per bé que avui dia, generalment, es prendria com un de tants episodis que s'esdevingueren entorn de la Resurrecció de Jesús. L'Occident sota una influència oriental anomenava *Resurrectio*, a l'escena de les Maries al sepulcre. La *Resurrectio* i la *Visitatio sepulchri* eren equivalents.[1]

Per a comprendre l'abast iconogràfic d'aquesta fórmula adaptada per Bas-

1. SCHRADE, *Ikonographie der christlichen Kunst.* I. *Die Auferstehung Christi.* Leipzig, 1932, p. 32.

sa, recordem brevíssimament que cap evangelista no descriu el moment de la Resurrecció. Ells ens conten més aviat la tornada de Jesús a la vida terrenal que acaba amb una Ascensió al cel. Els apòcrifs (l'evangeli de sant Pere i el de sant Bartomeu) i els Pares primitius (sant Efrem, Firmicus Maternus, Còdex de Bobbio) ens detallen el fet de la Resurrecció, però converteixen la Resurrecció en una Ascensió, en una tornada al cel. Per un cert temps la mateixa litúrgia sembla que segueix per aquest camí tot celebrant junts tots dos episodis. Aquesta tendència és plàsticament representada pel famós vori del Museu Nacional Bavarès, de Munic, on, per damunt d'un sepulcre en forma d'edifici tancat, de les tres Maries, l'àngel i els guardes, es veu Jesús pujant la muntanya ajudat per la mà del Pare Etern. Afegim a això una certa resistència a les representacions de resurreccions i episodis relacionats amb la mort.[1] Finalment recordem un fet important, i és que la litúrgia del dia de Pasqua per a anunciar la Resurrecció del Senyor utilitza la narració de la visita de les Maries al sepulcre.

Els iconògrafs estaven, doncs, desarmats per a representar la Resurrecció de Jesucrist. En els temps antics, en els sarcòfags romano-cristians, és representada simbòlicament per mitjà del monograma de Crist dins una corona triomfal i encavallat sobre una creu guardada per dos soldats romans. L'art oriental, ja des del segle IV, en lloc de la Resurrecció representa la baixada de Jesús als inferns, un recurs que també tingué molta acceptació a Occident, per bé que sota una altra modalitat ideològica. Altres iconògrafs orientals representen l'Anunci de la Resurrecció fet per l'àngel a les Maries al sepulcre. La Resurrecció és expressada pels seus efectes : el sepulcre buit, el sudari abandonat, la llosa capgirada. Els misteris litúrgics també es redueixen a un anunci de la Resurrecció. El diàleg de l'Àngel i les Maries pren una gran importància litúrgica. I de fet l'escena pren un aire melangiós, no té encara aquella joia apoteòsica de les Resurreccions completes, és a dir, amb la figura del Crist ressuscitant.

La representació occidental més antiga d'una veritable Resurrecció, la trobem precisament en la Bíblia anomenada de Farfa, procedent de Ripoll, segle XI[2].

1. Sobre les escasses representacions de la resurrecció dels ossos, segons Ezequiel, vegeu : W. NEUSS, *Das Buch Ezechiel* Münster, 1912, p. 141.
2. Cod. lat. 5729. Biblioteca Vaticana. SCHRADE, *Die Auferstehung Christi*, p. 45; NEUSS, *Die Katalanische Bibelillustration*, Bonn, 1922, p. 125.

Aquestes representacions són suggerides pels misteris i drames litúrgics, i s'escampen ràpidament sense, però, suprimir les fórmules iconogràfiques antiquades de la Resurrecció reduïda a la *Visitatio sepulchri* i que a Bizanci es redueix a dues dones i el sepulcre i l'àngel; a Occident, tres dones, sepulcre i àngel[1]. A l'època de Ferrer Bassa la Resurrecció apoteòsica ja és una cosa corrent; no obstant, ell escolleix la fórmula antiquada, sia per a simplificar, sia perquè així li ho suggerí el model immediat. Cal, doncs, no anomenar aquesta escena «la Visita de les Maries al sepulcre», sinó simplement «la Resurrecció de Jesús», puix que a Occident fins al segle XIII no hi havia altra manera de representar aquest fet històric, i després d'aquesta data encara continuà representant-se sovint.

Anem, doncs, a detallar ara els elements iconogràfics de la Resurrecció pintada per Ferrer Bassa. Hem dit que el pintor de Pedralbes utilitza una fórmula iconogràfica antiquada, i efectivament és així, però la fórmula ja ha estat dulcificada per un nou sentimentalisme devot que fa agenollar les tres Maries a la vora del sepulcre, en lloc d'estar dretes o a punt de fugir mig espantades. El canvi es deu indubtablement a la literatura devota de l'època, i sobretot als misteris litúrgics del dia de Pasqua. Ells donaren aquest aire familiar a la conversa de l'àngel amb les Maries. L'escena passa dins el sepulcre, o, millor dit, dins la cova on hi havia la tomba de Jesús. Aquest *interior* és indicat per la cavitat gairebé semicircular practicada a la muntanya tan convencional com la mateixa cova. A la boca d'aquesta cova hi ha el sarcòfag que en la història iconogràfica de la Resurrecció té un paper molt important i complicat, com es pot veure llegint l'anàlisi iconogràfica que en fa M. Millet.[2]

Aquest sarcòfag, que té un aspecte neoclàssic, no té probablement molt a veure amb les tendències classicistes de la novella pintura italiana. La seva suggerència és més reculada, si hem de donar fe al testimoni tan fortament erudit de Millet. Les obres d'art primitives, ultra representar la llosa que tapava l'entrada del sepulcre, sovint ens fan entreveure encara una altra relíquia encara més venerable. Segons Photius era una pedra de forma paral·lepípede suficient per a encabir-hi un home estès a sobre. Photius ens descriu amb aquestes paraules el llit funerari de què ens parlen en aquesta mateixa època els pelegrins llatins,

1. MILLET, *Recherches*, p. 507.
2. *Recherches*, p. 524.

el mateix que l'higomenus rus Daniel, el 1106-1107, va veure embolcallat amb plaques de marbre, i, en fi, el mateix que el rei Manuel Comenos, segons Focas, hauria fet revestir d'or pur. Aquesta pedra rectangular, passant de reproducció artística en reproducció artística, va prenent gruix, i els iconògrafs, lluny d'osques, la convertiren amb tota naturalitat en un sarcòfag, puix que ja n'havia pres les aparences. Mâle, però, no està del tot conforme amb la teoria de Millet.[1] Ell creu que la presència del sarcòfag s'ha d'atribuir a la influència dels drames litúrgics. En el misteri de Pasqua, la creu representant el Crist era posada en un sepulcre que no era altra cosa que una arca o cofret, els quals, si no sempre, prenien generalment la forma de sarcòfag. Aquesta escenificació litúrgica dóna peu a l'escenificació artística. Sigui com sigui, aquest sarcòfag ja des de la fi del X és posat a la boca de la cova per indicar que l'escena passa a l'interior. El sarcòfag amb plafons de marbre de diferents colors que pinta Ferrer Bassa és un tipus freqüentíssim, per no dir general, entre els pintors italians de la seva època. Fora de la forma de caixa allargada, no recorda gens els sarcòfags de l'antiguitat ni clàssica ni cristiana. És la caixa de pedra bizantina o romànica que els italians revesteixen neoclàssicament. El nostre pintor una vegada més, fa supressions al tema i suprimeix la llosa o tapa del sarcòfag, cosa que els seus mestres italians representaven gairebé sempre.

Dins aquest escenari es desenrotlla l'escena de la *Visitatio sepulchri*, que dóna tema a l'art plàstic, a les seqüències litúrgiques i als misteris i drames sagrats. L'àngel, seguint la narració de Marc (XVI, 5) i les més antigues representacions de la Resurrecció, està assegut a la dreta del sepulcre, amb el gest de dir les paraules evangèliques : «Mireu el lloc on el posaren.» Aquest braç abaixat assenyalant el lloc, ja el trobem en el segle VI; no cal acudir al recurs del drama litúrgic. Els pintors bizantins i alemanys llegaren als artistes italians aquest gest indicador de l'àngel.

De les fórmules iconogràfiques de la Resurrecció a primera vista diríem que Bassa recull les més modernes i les més alterades pel sentimentalisme devot, pel dramatisme dels espectacles semilitúrgics. Les Maries,[2] cas

1. *L'Art religieux du XII siècle en France*, p. 128.
2. Tres Maries, seguint la fórmula occidental i el relat de Marc, XVI, 1-10. A Orient, i segons Mateu, XXVIII, 1-7, apareixen dues dones. Neuss (*Die Katalanische Bibelillustration*, fig. 147, p. 126, nota 140) retreu el cas insòlit de la Biblia de Ripoll, on apareixen quatre mirròferes o dones portant perfums, tal com farà després fra Angelico en el seu fresc de San Marco.

bastant excepcional, apareixen agenollades i en tranquil·la conversació amb l'àngel. N'hi ha una, la Magdalena, que s'atreveix a tocar el sudari que hi ha al fons del sepulcre. Heus aquí un gest aparentment degut al drama litúrgic. Aquest gest d'una Maria tocant el sudari, el trobem en l'art del segle XII. Posem un exemple : l'arqueta de Nantouillet, publicada per Mâle.[1] Però té una història molt més antiga. En les cerimònies pasquals descrites l'any 967 per sant Dunstan en el seu *Llibre de costums*,[2] ja tenim que les santes dones, representades per tres monjos amb capes, prenien el vel que tapava la creu, la qual era simbòlica representació del Crist, i, aixecant-lo als ulls dels fidels, cantaven amb alegria : «El Senyor ha ressucitat.» En l'arqueta esmentada, la santa dona que toca el sudari està agenollada; les altres dretes. Ja podem veure, doncs, quin valor té el comentari que Mayer dedica a aquesta pintura, quan diu que la Maria agafant el sudari *es un hallazgo naturalista puramente español*.[3]

El cas de Ferrer Bassa, o del seu model, de les tres Maries agenollades és un cas rar i probablement degut a la sensibilitat *nova* estimulada per les meditacions i contemplacions dels místics dels segles XIII i XIV.

D'aquesta escena de la Resurrecció, ja només ens cal remarcar el gest de l'última Maria posant-se la mà al pit, gairebé sota el coll, un gest que, com hem vist, aprengué ben de cor el nostre artista. Remarquem també com una singularitat el fet que sols una Maria porti vas de perfums. Respecte a l'estola de l'àngel, ja hi ferem al·lusió en parlar de l'estola de l'àngel de l'Anunciació.

VI. L'ASCENSIÓ. — *La Pintura* (làm. XXXIV). Aquest és l'únic plafó on trobem uns retocs antics. Són dos esvorancs que s'escauen, l'un en un peu del Crist, i l'altre sota el seu braç dret. Són dos esvorancs, o simplement caigudes de color, difícils d'explicar si no és admetent un retoc del mateix autor amb colors de composició diferent que després caigueren. En aquest mateix plafó veiem anàlogues polvoritzacions de colors, com és ara en la túnica del Crist i en l'apòstol de primer terme al costat dret de Maria.

1. *L'Art religieux du XII. siècle en France*, p. 131, fig. 110.
2. *Patrol. lat.*, vol. CXXXVII, col. 493, citat per Mâle, *op. cit.*, p. 126. Sobre aquest protocol d'aixecar el vel en la *Visitatio sepulchri*, vegeu E. K. CHAMBERS, *The Mediaeval Stage*, Oxford University Press, 1903, vol. II, p. 14 et ss.; KARL YOUNG, *The Drama of the Mediaeval Church*, Oxford, 1933, vol. I, pp. 246-248-249.
3. *Historia de la pintura española*, Madrid, 1928, p. 28. En l'anterior edició alemanya d'aquesta història falta aquest comentari.

Jesús i la Verge (làms. XXXV-XXXVIII) porten la túnica d'un vermell tèrbol tirant a morat i mantell blau. A la dreta de Jesús (làm. XXXVI) l'única túnica visible d'àngel és de color vermell brut. A l'altre cantó (làm. XXXVII), el primer àngel porta una túnica de color semblant, i el de darrera, una túnica de color verd clar.

Al costat dret de la Verge tenim tres personatges amb tota la indumentària visible (làm. XXXIX). Sant Pere, la mà al front, porta túnica blava i mantell groc torrat. L'apòstol següent, gairebé d'esquena, túnica blava tornasolada de blau més clar, i mantell verd fosc. I l'apòstol del seu darrera, túnica blava i mantell gris fosc. Dels altres tres només es veuen les testes, de les quals la més propera a la Verge és de cabell i barba blancs. Al costat esquerre de Maria (làm. XL) tenim també tres personatges d'indumentària visible. El de primer terme i de mans juntes porta mantell gris vermellós i túnica blava. El que es posa la mà dreta sobre el pit va amb túnica blava i mantell de vermell moradenc. Del personatge que està a la seva esquena només es veu el seu mantell blau. Dels restants només es veuen les testes, i també la que està més a prop de la Verge és de cabell i barba blancs.

El terra és gris i el fons blau.

Iconografia. — L'Ascensió fou un tema preferit per l'art italià de l'alta edat mitjana, i en l'època romànica assolí els honors dels tímpans de les portalades de les grans catedrals franceses. D'aquesta composició hi ha diverses fórmules perfectament classificades. La fórmula primitiva consisteix en que el Crist camina muntanya amunt i és ajudat per la mà del Pare etern. Fórmula de sabor pagà, hel·lenística, com un triomf profà, tal com acostumaven a ésser representats en el seu temps[1]. Molt aviat apareix la fórmula siríaca en què Jesús puja dempeus dins una mandorla o aurèola portada per dos àngels. En les composicions creades a Jerusalem (ampolletes de Monza), el Crist apareix assegut dins l'aurèola. La fórmula més recent té per característica que Jesús puja sol, amb virtut pròpia. Els primers exemples d'aquesta fórmula (Còdex d'Egbert), daten d'abans de l'any 1000. I no esmentem ja la fórmula última i poc graciosa en què de la figura del Crist sols es veuen els peus i la part inferior de la túnica.

Només mirant la figura del Crist veurem que la fórmula adoptada per

1. MÂLE, *L'Art religieux du XII siècle en France*, p. 88.

Ferrer Bassa no encaixa exactament en cap dels tres tipus classificats. A Pedralbes trobem el Crist pujant sol i assegut sobre uns núvols; mentre que a banda i banda trobem un grup d'àngels que l'adoren. Al cantó esquerre n'hi ha un que es gira endarrera com per advertir als apòstols que Jesús és pujat al cel. Amb la mà dreta Jesús beneeix, com se sol observar en aquest cas. Té la mà esquerra a la falda en una actitud com si portés un llibre, com succeeix en la majoria d'aquestes representacions. El llibre, però, no hi és.

Evidentment, aquí es tracta d'una fórmula hierosolimitana en descomposició. Aquí ha desaparegut l'aurèola i els àngels es limiten a formar un seguici. Un cas semblant el trobem en l'Ascensió del Portal reial de la Catedral de Chartres. Jesús puja dempeus i sol sobre un núvol; a cada cantó té un àngel en actitud de sostenir una aurèola que ja no existeix.

De manera que Ferrer adopta una fórmula iconogràfica raríssima en l'art italià i que té un sabor primitiu, almenys pel que fa referència a la figura del Crist.

Respecte al grup d'àngels que saluden i adoren el Crist ascendent, és un detall, si no comú, freqüent en aquestes composicions. Amb la diferència que, sovint, aquests àngels són músics, i en altres es transformen en cors de benaurats que acompanyen el Redemptor en la seva ascensió.

Igualment no té res de particular el grup apostòlic inferior presidit per la Verge santíssima. En la fórmula originària de Jerusalem, de la descomposició de la qual sembla derivar mediatament la fórmula de Pedralbes, els apòstols i la Verge estan dempeus. És el cas més freqüent en les composicions més antigues. A primer cop d'ull fa la impressió que tots els personatges estan agenollats perquè s'imposa el volum desproporcionat de la figura de Jesús, igual o un poc més gran que les figures de primer terme. En la realitat tots els personatges de pla terra estan a peu dret com clarament es pot desprendre de les franges dels mantells i de la caiguda de les túniques. Les figures queden naturalment desproporcionades, aixafades per l'escena superior.

Els textos evangèlics no esmenten per a res la presència de Maria, però de bell antuvi, exceptuant aquelles poques representacions antigues del tipus de la tauleta de marfil del Museu Nacional bavarès, de Munic, on els deixebles es redueixen a una mínima expressió, sempre trobem la figura de la Verge més o menys destacada en el grup apostòlic. Aquí la trobem al centre equilibrant la composició inferior, de la mateixa manera que la figura del Crist

equilibra l'escena superior, donant un conjunt decorativament superior a la seva qualitat pictòrica. Però aquesta situació central de la Verge és primitiva i presenta un aspecte molt semblant a certs conjunts de les nostres pintures murals romàniques presidides per la figura aureolada del Pantocràtor, la qual cosa ha fet dir a Pijoan[1] que en moltes d'aquestes composicions cal veure-hi una representació de l'Ascensió.

Respecte a l'actitud dels apòstols cal advertir que són actituds de catàleg. La mà de sant Pere mig enlluernat, la de sant Joan sobre el pit, etc., són les que es troben en totes aquestes composicions italianes i àdhuc en composicions molt anteriors. Notem també la supressió dels nimbes de les figures de primer i segon terme a fi de no tapar-se la cara els uns als altres.

VII. La Davallada de l'Esperit Sant. — *La Pintura* (làm. XLI). En aquest plafó també trobem els dos esvorancs que en treure els prestatges foren tapats i més tard repintats. Com sempre, s'escauen a la part inferior de la composició.

Ferrer Bassa torna a presentar-nos la Verge amb la mateixa indumentària de costum (làm. XLII), mantell blau amb l'estrella a l'espatlla dreta, túnica vermellosa amb franges d'or oxidat. Vel blanc al cap sota el mantell. Al seu voltant les figures dels apòstols formen una corona de colors variats i molt matisats. A l'esquerra de Maria hi ha sant Pere amb túnica blau clar i mantell groc castany que, junt amb el cabell blanc, dóna una nota finíssima de color. A la dreta hi ha sant Joan, sense barba o tot al més amb un lleuger borrissol, i va amb túnica blau clar com l'anterior, però amb mantell rosat i un llibre vermell a les mans. Per tant, una entonació delicada que fa ressaltar la figura de la Verge. Baixant per la dreta de Maria trobem una testa blanca esborrifada, túnica i mantell de colors caiguts, llibre blau. L'apòstol següent porta mantell blau verdós, sense que se li vegi la túnica. Dels tres que segueixen i que estan d'esquena, el primer porta túnica blau clar; el segon, túnica vermellosa, mantell verd fosc; el tercer, de cabells blancs (làm. XLIII), duu mantell gris oliva. Continuant en la mateixa direcció, en trobem tres més asseguts d'esquena a l'espectador : el primer, cap blanc, va amb mantell blau clar; el segon, amb mantell vermell; el tercer, amb mantell verd fosc.

1. J. Pijoan, *A Catalonian Fresco for Boston (The Burglington Magazine*, vol. XLI, London, 1922, p. 9.)

Els dos apòstols restants van l'un amb mantell morat clar i l'altre amb mantell blau clar i un llibre a les mans.

Tots seuen en un banc poligonal gairebé clos, pintat de groc i amb vies ocre com si fos un banc de fusta de melis. En la part de la Verge i dels apòstols que hi ha més pròxims es veu la tarima on posen els peus. El terra, és a dir, la part visible dins el polígon, és imitant pòrtir, color de porpra i esquitxat de blanc. El terra de fora el polígon és repintat. Sobre el fons blau de costum apareix el blanc colom símbol de l'Esperit sant eixint d'uns núvols grocs que cap el centre esdevenen castanys per fer ressaltar la blancor del colom. Del bec del colom surten línies que parteixen en direcció dels apòstols, per bé que s'aturen arran de les testes de la Verge i de sant Pere i sant Joan. Aquests raigs són fets simplement ratllant la pintura.

Aquesta escena, d'una composició tan convencional i forçada, se salva pel color tan variat i matisat de les figures. Gairebé es transforma en un jardí tancat.

Iconografia. — Aquesta escena de la Davallada de l'Esperit Sant era el turment dels artistes. Calia representar tretze personatges tots visibles i en un interior. De fet, veiem que les representacions de la Pentecostès són rares abans del segle XIV. La representació més antiga és l'evangeliari siríac de Ràbulas, segle VI, de la Biblioteca Laurentina de Florència. Tots els artistes, tant els orientals com els occidentals, es resignen a una fórmula completament arbitrària per a la col·locació dels personatges, a la qual fórmula la pintura italiana restà fidel per molt temps. La fórmula consistia a col·locar els personatges en cercle o polígon, amb la Verge al centre o bé a la presidència. El cercle o polígon primitivament representava el perímetre de la casa o cenacle on eren reunits els apòstols. Després aquest perímetre, mal interpretat, es converteix en un banc de fusta tal com ens ho representa Ferrer Bassa.

Els personatges encaixonats en aquesta tanca, per força havien de quedar encarcarats i inexpressius, i tota l'escena havia de resultar encongida i arbitrària, majorment quan els personatges que estaven d'esquena havien de mostrar llurs rostres. Ferrer Bassa, obligat a pintar aquesta composició estèticament deplorable, es refugia en el color per salvar tot el que pugui. I, veritablement, la coloració arriba a enlluernar l'espectador i li escamoteja l'ingrat i arbitrari convencionalisme de l'escena. També el nostre pintor ha procurat distreure la posició circular i monòtona dels personatges per mitjà de

llur recalcada caracterització : cabells blancs i negres, expressió temperamental, gest de mans, etc. Remarquem una vegada més el gest de la mà sobre el pit de sant Pere tan freqüent en aquestes pintures.

Així mateix hem de remarcar els defectes d'aquesta composició feta de mala gana. Només cal mirar els personatges de primer terme, que apareixen més petits que els del fons. Malgrat tot, tenen la testa tan gran com aquells o més. De fet, són monstruosament curts, a fi de deixar lliure el centre i de poder encabir tots els apòstols en aquell clos massa estret. Per tant, fins els personatges són d'una configuració convencional. Els personatges, seguint el text bíblic, estan asseguts. Les llengües de foc són representades per mitjà de raigs, que és la fórmula més antiga.

VIII. La Coronació de Maria. — *La Pintura* (làm. XLIV). Un plafó força ben conservat, exceptuats els dos esvorancs que es repeteixen a cada composició. Com els altres, són en la part baixa de la pintura afectant molt lleugerament la part inferior dels dos àngels agenollats als peus del grup central. L'esvoranc gros, tapat i repintat, s'escau sobre el tapís que cobreix el tron. El Crist (làm. XLV) pren la coloració de la indumentària habitual de la Verge, és a dir, el mantell blau fosc i túnica vermellosa. El cabell i la barba són rossos. La Verge, en canvi, aquí porta una vestidura sumptuosa i més rica que la del Crist. Mantell i túnica, gairebé només diferenciats per unes ratlletes d'or oxidat al voltant dels braços, són d'un to rosat espès. Sobre aquest fons suau es destaca fortament la mostra del teixit (làm. XLVI) formada per un reticulat de fulles grises en creu i té per centre quatre punts negres en losange. Dintre aquest reticulat hi ha una decoració floral en blanc. Aquí és l'única vegada que el mantell no cobreix la testa de la Verge, sinó que és substituït per un vel blanc travessat en els seus extrems i arran dels polsos per unes franges amb suposades inscripcions àrabs. Sobre la testa hi ha la corona que li posa el Crist, la qual és d'or ennegrit i en part caigut. En la pintura d'aquest detall es nota un penediment de l'artista, que de cop havia pintat una corona completament posada, i després la pintà a punt de posar.

Aquestes dues figures centrals apareixen assegudes en un ample tron o càtedra de respatller triangular, com el del Triomf de la Verge, i amb braços ben destàcats, amb la particularitat que l'un és més alt que l'altre. Tot el setial i l'estrada són coberts amb un folgat tapís d'un color verd clar sembrat

d'uns temes d'un enreixat en or oxidat que alternen amb uns temes florals d'un verd intens, i entre uns i altres hi ha tot un fons de decoració floral en blanc.

Als peus de Crist i de la Verge hi ha agenollats dos àngels músics. L'un toca un violí, i l'altre, un llaüt (làms. XLVII i XLVIII). Ambdós àngels vesteixen túnica rosada, ales i nimbes d'or ennegrit, cabell ros amb diadema blau turquesa. Instruments músics de color esgrogueït de fusta natural. A la part superior hi ha una filera de sis àngels. Dels del cantó del Crist (làm. XLIX), dos porten túnica blava, i el del mig, túnica d'un vermell fosc. Els paraments de les túniques són vermellosos. La flauta que toca un dels àngels devia ésser d'or, que ha caigut i ha deixat una taca blanca. Dels àngels del cantó de la Verge (làm. L), dos porten túnica d'un vermell fosc, i el del mig, túnica blava amb paraments vermellosos. Per tant, alternen els colors d'un i altre grup. En aquest grup hi ha un dels àngels que toca una doble flauta, que un temps també devia ésser d'or, però ha caigut tot deixant un rastre blanc.

El fons de tota aquesta escena és el mateix de sempre : blau intens.

Iconografia. — Aquesta composició ens representa el setè goig de la Mare de Déu, i és l'escena final del cicle de les representacions marianes. Aquesta escena de la Coronació de la Verge obtingué una difusió tan dilatada com grandiosa. E. Mâle creu que aquest tema fou inventat per Suger, el gran abat de Saint-Denis (1081-1151), el qual tanta influència exercí en el renovellament iconogràfic de l'art religiós.[1] De fet, a finals del segle XII, la Coronació de la Verge esdevé a França un tema popularíssim que obté un dels llocs més principals en la decoració de les grans catedrals franceses. A Itàlia sembla entrar-hi un poc més tard (el 1296, Mosaic de Santa Maria la Major), però hi assoleix una expressió i un desplegament encisadors. Junt amb el tema de la *Maestà*, la Coronació de la Verge és la peça de lluïment dels pintors i àdhuc escultors italians. L'honor més alt fet a aquest tema és la Coronació de Maria, mosaic de Jacopo Torriti, de Santa Maria la Major, de Roma (1292).

Aquesta escena és una prolongació de la de l'Assumpció, però ben aviat ja es fa independent. Hi ha tres fórmules d'aquesta escena : Maria coronada pels àngels, Maria coronada per Jesús, i més tard, en ple segle XV, Maria coronada pel Pare i el Fill amb assistència de l'Esperit Sant, i en aquest cas esdevé un

1. MÂLE, *L'art religieux du XII siècle en France*, p. 183.

pretext per a la representació i inculcació del dogma de la Santíssima Trinitat. Ferrer Bassa escolleix la segona fórmula, que era la més freqüent a l'època en què ell pintava.

Els textos litúrgics de la festa de l'Assumpció i els textos de devoció mariana suggereixen el tema i gairebé la disposició dels seus elements. Recordem només aquests dos : «La Reina estava asseguda a la seva destra amb vestidures d'or, voltada de belles coses» (Salm XLIV, 10); «i li posaren al seu cap una corona de pedres precioses» (Salm XX, 4). Per això veiem Maria a la dreta de Crist, vestida amb unes vestidures sumptuosíssimes indicades pels temes decoratius imitant riques teles, i asseguda en un mateix tron junt amb el seu Fill. Aquí l'acompanyament es redueix a uns quants àngels músics i cantors que acaben de fer ressaltar la solemnitat de l'escena. Més tard, aquesta cort angèlica serà apoteòsicament ampliada amb tota la cort dels sants que acudiran cridats pels comentaris i sermons de l'època plens d'un lirisme barroc en explicar la festa de l'Assumpció.

Des del punt de vista d'iconografia religiosa, aquesta composició no presenta cap particularitat; s'emmotlla perfectament a les solucions més corrents de l'època. Però aquí el que cal remarcar és el detall de les mans. Ferrer Bassa, per imperícia o per estilització, simplifica d'una manera monòtona les mans. Els peus, fora dels de l'Àngel de l'Anunciació, els suprimeix tots en el rengle inferior d'escenes. Les mans del nostre pintor són unes mans acullerades, convexes, amb uns dits com unes pues de forquilla. Uns dits gairebé tots igualment llargs, que, veritablement, donen la impressió d'una forquilla molsuda, sense vida ni moviment. I això succeeix constantment en totes les altres composicions, com en les dels mateixos pintors italians, àdhuc dels primers. En canvi, en aquesta Coronació de Maria, al costat d'unes mans defectuosíssimes de la Verge, veiem unes mans gracioses i mogudes, com són les dels àngels flautistes i dels dos que toquen instruments de corda. Això no és cap mèrit personal de Bassa. De la mateixa manera que copia les quatre varietats típiques en les composicions d'art italià d'instruments músics (flauta, doble flauta, llaüt i violí), copia el gest amb què són tocats aquests instruments. Hom recorda irresistiblement l'escena d'armes de sant Martí, a la capella del mateix sant a Sant Francesc d'Assís, pintada per Simone Martini,[1] on es poden veure les fórmules de les mans dels

1. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. II, p. 205, fig. 138.

flautistes, i sobretot la del llaütista. Però no cal pas anar a cercar una dependència artística de Ferrer Bassa envers Simone Martini. En l'art italià trescentista hi ha un bon nombre d'àngels músics que repeteixen unànimement el mateix gest i que, per tant, dificulten de precisar la dependència artística del nostre pintor respecte a determinats pintors italians. De manera que Ferrer Bassa, amb les mans gracioses dels àngels músics d'aquesta composició, no es redimeix de la seva manca de dibuix o, si més no, de la seva pressa a executar aquesta obra.

Tant en aquesta composició com en la de la Majestat de la Madona, Ferrer Bassa representa un tron de respatller triangular cobert de domàs. Som, doncs, lluny de les primitives càtedres arquitectònicament complicades i de les càtedres que reapareixen més tard i amb més complicació gòtica. També el nostre pintor troba fets aquests setials triangulars. El mateix Lorenzetti i molts altres pintors sienesos secundaris li donen el model.

Les set històries de la Passió de Jesucrist

IX. Oració a l'Hort i captura de Jesús. — *La Pintura* (làm. LII). Aquesta composició, com totes les del rengle superior, no ha estat gens maltractada. Fora de l'oxidació dels ors i de la insignificant polvorització del vestit d'un personatge, tota la pintura està intacta, amb una coloració com si s'acabés de fer. La coloració d'aquest quadre, com la de tots els del rengle superior, és d'una gran varietat i finor. Gairebé totes les vestidures són tornassolades, fosforescents. Després, en aquesta escena hi ha la col·laboració cromàtica de la vegetació, que acaba de donar a l'escena una irisació delicadíssima i àdhuc excessiva. Hom arriba a oblidar que es tracta d'una escena de nit i d'un fet tràgic.

El Crist de l'Oració a Getsemaní (làm. LI), igual que el de la Captura, vesteix mantell blau verdós i túnica vermellosa. L'àngel surt d'un núvol blau-blanc i porta túnica vermellosa i ales verdoses amb ombrejat blau. La muntanya on està agenollat Jesús és grisa amb una resplendor blanca, i coberta en certs indrets d'herba i arbusts de tons foscos o negres amb llepades grogues. El grup de baix no sembla altra cosa que un pretext per a una deliciosa combinació de color. El Crist va vestit (làm. LIII), segons hem dit, com el de dalt a la muntanya. L'escena de sant Pere i el criat Malcus (làm. LIV), més que res, és una lluita de to-

nalitats més aviat pròpies d'uns personatges glorificats. Sant Pere porta una túnica blau clar amb mantell groc tornassolat de rosa completat per la nota blanca del cabell del cap calb i barba. El ganivet, ara oxidat, probablement devia ésser de plata. El criat Malcus va amb túnica curta d'un verd clar tornassolat de blanc amb la taca vermellosa de la sang de l'orella, mitges vermelles i borseguins d'un reixat fosc. Aquests dos personatges constitueixen la nota més agradable i destacada de tota la composició.

Vora Jesús hi ha Judas, identificable pels seus vestits llargs i peus nus, i porta túnica grisa i mantell verd tornassolat de groc que compon molt bé amb el blau del mantell de Jesús. El seu cabell és castany. A l'altre costat hi ha un soldat, sense casc, aguantant una teiera de mà, amb mànec de fusta i engraellat de ferro imitat amb un blanc ombrejat de gris, igual que l'altra teiera. Dins la teiera es veu la flama vermella. El soldat porta vestit fosc. Entre Jesús i Judas hi ha la taca vermellosa del vestit del soldat que porta una vara i casc oxidat. És el capità de la colla, caracteritzat per la seva barba blanca. Després ve el soldat que porta escut rodó oxidat. Va embolicat amb un mantell i calçons vermells; sabates de color blau. Amb la mà dreta agafa Jesús i amb l'esquerra empunya una espasa oxidada. El casc, com tots els altres, també oxidat. Darrera mateix d'aquest soldat de posat violent, apareix una testa oscil·lant entre la tristesa i l'agressivitat. No porta casc i va amb túnica blava i cabell castany i peudescalç. Els altres dos soldats són d'una expressió molt intensa i agressiva. Per damunt d'aquestes cares es veuen llances de fulles molt complicades, més decoratives que combatents.

En aquesta composició fa un gran paper la vegetació. Ja coneixem els arbres de Ferrer Bassa, que no va veure als voltants de Pedralbes, sinó a Itàlia. Aquí la part interessant és la petita vegetació escampada per terra per donar la sensació d'un hort. Sobre una terra grisa es destaquen uns arbusts de tons negres amb contrasts de grisos i amb llepades de groc i vermell, que formen una nota de color estrident, com de catifa persa. En els solcs de l'hort diríeu que hi ha planter ajegut, acabat de plantar.

Recordant que el fons és blau intens, hom pot fer-se càrrec bastant aproximadament de la bellesa colorística d'aquest plafó, d'un lirisme cromàtic potser massa enjogassat per a aquest tema.

Iconografia. — «La primera com Jhesu Crist fo pres» com diu el contracte — Amb aquesta escena de l'Arrest de Jesús comença una sèrie d'escenes d'una

qualitat pictòrica i colorística molt més elevada que la del rengle inferior. El dibuix, l'expressió espiritual, sobretot la coloració, són molt més acusades. Dóna la impressió que en aquest rengle superior s'esmerçaren els primers esforços i delits. En el rengle inferior hi ha un cansament i una impaciència que es tradueixen en una simplificació de dibuix i de color. Recordem, per exemple, la supressió de peus dels personatges i la supressió gairebé constant de tornassolats en els vestits. Però, encara, el que salta més a la vista és la finíssima qualitat colorística del rengle superior.

Aquesta composició enclou diverses escenes : Oració a l'Hort, Arrest de Jesús, Traïció de Judas, Lluita de Pere i Malcus. És freqüent, sobretot en l'art italià, reunir les dues escenes principals, és a dir, l'Oració a l'Hort i l'Arrest de Jesús amb els dos altres moments de la Traïció de Judas i la Lluita de sant Pere i Malcus. Aquest conjunt és una combinació bizantina.[1]

L'Oració de l'Hort sovint és suprimida dels cicles iconogràfics. És una creació oriental que entrà en l'art occidental per mitjà de l'art bizantí. Durant el segle XIV ja forma part normalment dels cicles iconogràfics per a esdevenir després un tema de gran popularitat, sobretot a Alemanya, tant en pintura com en escultura i es formen grups escultòrics, veritables objectes de devoció, presentats amb una deliciosa perspectiva escenogràfica. La fórmula de l'Oració a l'Hort adoptada per Ferrer Bassa és d'un cert primitivisme, i sobretot, d'una decidida simplificació, puix que han estat suprimits els tres apòstols. Baixant del cel apareix l'àngel consolador, que fa la seva entrada en l'art representatiu els segles XI-XII. L'àngel té un gest de discurs o de benedicció, detall que delata un cert primitivisme, puix que a l'època en què s'executaven les pintures de Pedralbes l'àngel ja començava a portar un calze. El Crist encara conserva una actitud reposada, sense els dramatismes que aviat s'introduiran en aquesta escena.

A la part baixa de l'hort, i tot calcigant les plantes, es desenrotllen en un plegat les tres escenes esmentades, que, en els grans cicles iconogràfics es representen separadament. L'art italià, seguint la manera bizantina, acostuma a reunir-les en una. La traïció de Judas conserva aquí la tranquil·litat hel·lenística de les primitives representacions. Jesús amb un aspecte d'incommoguda dignitat, Judas fent esforços per prendre una expressió dura, els soldats que volten Jesús manifestant un aire de curiositat. El Crist, més que en Judas, posa atenció

1 VAN MARLE, *Recherches sur l'iconographie de Giotto et de Duccio*, Strasbourg, 1920, p. 29.

en la lluita de Pere i Malcus, i descriu un gest amb la mà dreta, ja per deturar la baralla, ja per guarir l'orella de Malcus. En les representacions més primitives la mà de Jesús pren el gest de benedicció. Això, de fet, tant en Bassa com en els artistes que segueixen la mateixa fórmula, és un pretext per a desfer-se del compromís i dificultat que representava l'acte del bes de Judas. Aquest recurs és antiquíssim. El bes és escamotejat i hom s'acontenta amb una abraçada, que és el gest més primitiu en aquestes representacions de la traïció de Judas. Ferrer Bassa es queda també amb l'abraçada gairebé només insinuada. Judas posa una mà sobre el pit de Jesús, en acte d'amistat, coincidint amb altres dues mans de soldats que es posen al damunt de Jesús en acte de detenció. Aquest és un tret poc freqüent en l'art bizantí i en canvi sovinteja en l'italià i francès.[1] Una escena, doncs, s'encavalla amb l'altra.

El grup de soldats i fariseus constitueix un bon tros de pintura amb una intensa i variada expressió de temperaments. Hi ha personatges que, si més no, tenen la duresa fisonòmica d'un Crivelli. Entre els personatges d'aquest grup es destaca en últim terme una testa sense casc. No es tracta de cap apòstol, per bé que l'expressió del seu rostre sembli de pietat i emoció. Aquest personatge no és altre que un fariseu o element de poble que, en aquestes representacions, sempre acompanya el grup de soldats. També és digne de remarcar dins aquest grup el soldat de l'escut rodó i l'espasa. Aquest personatge amb espasa tampoc no falta mai. Així mateix podem fer observar que la varietat i arbitrarietat de llances (poc visibles en la fotografia) que apareixen en aquest grup són producte autèntic de l'art italià. En els models orientals i bizantins sempre trobem la llança normal de punta simètrica. Un bon exemple d'aquestes llances amb puntes de formes fantàstiques el tenim en l'Arrest de Jesús executat per un deixeble de Cimabue a l'església superior d'Assís.[2]

A mà esquerra de l'espectador es descriu amb vivacitat i realisme la lluita entre sant Pere i Malcus. És un grup afortunadíssim de dibuix i de color. Tant l'expressió escometent de Pere com la del dolor del criat són magníficament traduïdes. La testa de Pere és d'una vivesa i una intensitat meravelloses. Aquí hem de fer ressaltar el fet que el criat està dempeus. És un detall important. En les fórmules més primitives i abizantinades trobem el criat per terra amb sant Pere al seu damunt. El criat dret sembla una modi-

1. VAN MARLE, *Recherches*, p. 29.
2. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. I, p. 479, fig. 270.

ficació italiana. Així mateix podem observar que l'espasa de Pere que apareix en les representacions més primitives (mosaic de sant Apol·linar Nou, Ravenna) aquí es redueix a un simple ganivet, tal com veiem en les miniatures del segle XII en avant. Un altre detall a observar : sant Pere ataca de cara Malcus. Aquest detall probablement s'ha d'atribuir a Duccio, puix que abans d'ell no es troba.[1]

Finalment, hem de remarcar la qualitat naturalista de la vegetació d'aquest Hort de Getsemaní. És rar, àdhuc en la mateixa gran pintura italiana de l'època, trobar una vegetació tan abundant i realista com la que ens pinta Ferrer Bassa. És una vegetació ben observada, fidel de dibuix, de formes i de color, contrastant cruament amb el convencionalisme de la muntanya i dels solcs de l'hort. Per bé que hi ha exemples d'aquestes muntanyes de recepta animades amb vegetació, no obstant no deixen d'ésser poc corrents. Ferrer Bassa ha posat aquesta vegetació per *localitzar* l'acció de l'escena, però l'ha posada amb un sentit observatiu i de proporció. Tardaran molts anys abans la naturalesa no entri amb tanta ufana i frescor dins la nostra pintura gòtica.

X. Els Improperis. — *La Pintura* (làm. LV). Pintura completament intacta, fora d'una escassa polvorització del color en el mantell de Pilat, i una mica en el terra de la cambra figurada. La coloració és manifestada amb la mateixa esplendidesa i varietat que en la composició anterior.

El grup de Jesús (làm. LVI), que ja és perfectament construït, és animat amb una coloració deliciosament jugada. Sobre una estrada de color de fusta natural groguenca amb vies més fosques, està assegut el Crist, revestit amb túnica sumptuosa de color verd oliva clar, amb mostrejat blanc i franges d'or oxidat. Mans lligades; al cap, corona d'espines i un vel transparent que li tapa la cara. Nimbe d'or de raigs. Entorn seu volten tres criats i tres colors més vius que fan contrastar la figura de Crist. El criat agenollat als seus peus va amb túnica vermella i sabates negres; el que li venta bufetada, de cabell blanc, amb túnica rosa; el que li pega amb el bastó, amb túnica d'un verd esgrogueït. Tots plegats fan un grup perfectament isolat i compacte, gràcies a la coloració.

Però aquí el personatge que pren més importància artística és el que parla amb Pilat tot assenyalant Jesús (làm. LVII). És el primer que s'imposa a la

1. Van Marle, *Recherches*, p. 30.

mirada, gràcies a la bellesa caval·linesca de la seva testa i a l'enlluernant coloració dels seus vestits. Porta túnica d'un groc canari, mantell blau net tornassolat de groc, i mocador del cap groc i cabell blanc. És d'un efecte obsessionant, com és obsessionant l'expressió de la seva cara i de la seva mà acusadora. El personatge que té al seu costat és secundari en tots sentits. Sembla servir únicament per a fer amb la seva túnica un fons verd fosc que faci ressaltar el primer personatge. Porta casquet fosc i cabell blanc.

Pilat està assegut en un tron, en una cadira plegable o de tisora, la *sella curulis* romana, coberta amb un tapís blau clar mostrejat de blanc. La cadira és sobre una triple graderia grisa. Pilat porta túnica i mantell vermells amb franges d'or oxidat, i sabates blaves. Mig amagada pel cabell, porta una corona d'or oxidat igual que la corona dels dos reis d'Orient abans descrits. La figura de Pilat no està a l'altura de la seva importància, per bé que tradueixi bé una preocupació interior provocada més per l'escena que passa a la porta que no pas per l'escena dels Improperis.

En aquest grup de la porta (làm. LVIII) juguen molt bé dues coloracions: la túnica blau clar i camals vermells del criat amb el mantell blau intens de la figura femenina, ambdós colors blavosos travessats pel batent groguenc de la porta de fusta de melis.

La coloració de l'arquitectura també és important. El pintor ha volgut reproduir un interior sumptuós. L'arquitectura és grisa, amb cornises vermelles i plafonats jaspiats. Per damunt les finestres passa un tema decoratiu (poc visible) de dos punts vermells que alternen amb quadrilobats verd fosc. Aquest fris es repeteix a primer terme del sostre. El sostre és un enteixinat verd brut amb quadriculat, simulant cassetons de ratlles grises o blanc brut. El paviment és jaspiat. A través de les finestres i per damunt del sostre apareix el blau intens dels altres plafons.

Iconografia. — «La segona com fo jutgat davant pilat e velat e ferit e escarnit.» — Aquesta composició conté dues escenes : l'escena principal, que ocupa la major part de la pintura, i l'escena accessòria, que es desenrotlla en una porta lateral. L'escena principal pròpiament és la dels Improperis. És una escena poc freqüent en l'alta Edat mitjana. En l'Antiguitat cristiana se'n troba algun exemple, però aviat cau en desús. En la baixa Edat mitjana, i sota la influència del nou sentimentalisme devot, reapareix l'antic tema. Duccio i Giotto li donaren forma definitiva. Ferrer Bassa segueix la fórmula de Giotto en la Ca-

pella de l'Arena de Pàdua. L'analogia iconogràfica es destaca, sobretot, en el grup del Crist. El Salvador apareix revestit amb túnica de brocat, una túnica més aviat de glòria; però aquí, com en Giotto, té la finalitat de recordar la vestidura de púrpura que els soldats sarcàsticament li posaren. Per fer remarcar aquesta glorificació sarcàstica, Jesús, com en l'obra de l'artista florentí, és col·locat sobre una tarima i ja porta la corona d'espines. De manera que, pròpiament, ens trobem en l'acte dels Improperis, és a dir, quan Jesús, físicament i moralment, és maltractat per la xurma pretorial. I aquí realment sembla que el nostre pintor hagi pres per base la pintura de Giotto ja esmentada, per bé que simplificant-la. La indumentària del Crist ja hem vist que és d'una riquesa semblant. La indumentària dels criats és exacta, és a dir, la túnica curta arreplegada per un cantó fins a la cintura. De la xurma que Giotto posà a la capella paduana, Ferrer Bassa pren el qui està a punt de ventar el cop de canya, el qui està a punt de donar-li la bufetada, i el del cop de puny. A Pedralbes, però, Jesús va cobert amb un vel transparent, que és una bona fórmula conciliatòria entre el text evangèlic, que parla del vel amb què fou tapada la cara de Jesús, i el desig o la preocupació estètica d'evitar el mal efecte d'una cara tapada i a la vegada mostrar la dolor del Salvador per a les finalitats de la pietat. El vel transparent no és cap invenció del nostre pintor; abans i després d'ell trobem aquest detall. Duccio i, més tard, Agnolo Gaddi preferiren tapar d'ulls Jesús, però també fa mal efecte.

Al costat d'aquest grup, i en relació amb ell, hi ha el grup de Pilat amb dos ancians, tal com veiem també en les composicions italianes. El gest del principal ancià assenyalant Jesús sembla ésser un gest ja catalogat, que trobem gairebé idèntic en Giotto. És molt interessant aquesta fórmula combinada pels artistes italians de representar la Coronació igualment que la Flagel·lació davant de Pilat, contra tota versemblança històrica. És una fórmula sense tradició que, en els segles XIV i XV, assolí una certa popularitat.

La cosa, però, interessant d'aquest plafó és l'escena que se succeeix a la porta de la sala, és a dir, aquella figura femenina de rostre plorós i compungit que sembla voler entrar a la casa de Pilat, cosa que li impedeix un criat d'una manera violenta. És un episodi raríssim, que no hem sabut trobar enlloc més, però a la vegada ens costa de creure que sigui una pura invenció del nostre pintor català.

Les escenes de la Flagel·lació i dels Improperis les veiem sovint relacio-

nades amb tres episodis que acostumen a desenrotllar-se d'una manera molt accessòria, i són : la negació de Pere, l'avís de la dona de Pilat i un dels últims i dolorosos encontres de la Verge i Jesús. Podem, de cop, descartar la negació de Pere. En l'episodi de la dona de Pilat no es veu mai que aquesta sigui llançada a fora amb violència, tal com veiem en la composició de Pedralbes. ¿Es tracta, doncs, de l'episodi d'un encontre dolorós de la Verge amb Jesús? Després del solemne comiat de Jesús i Maria a Betània, del qual no parla l'Evangeli, però que els místics supliren,[1] trobem en la literatura devota i en les arts plàstiques un primer encontre dolorós de Jesús i Maria. Els uns el posen en un carrer de Jerusalem quan Jesús és portat de Caifàs a Pilat; els altres el posen quan Jesús, revestit amb el mantell de púrpura, és presentat al poble per Pilat.[2] En les pintures de Pedralbes no es troba ben bé cap d'aquests últims casos. Hi ha pintures italianes en què veiem la Mare de Déu associada més o menys directament a l'escena de la Flagel·lació i Improperis. Així Cavallini, o un seu escolar, posa la Verge i les santes dones en el fons de la Flagel·lació en mig de la multitud.[3] Sano di Pietro, en canvi, en la seva Flagel·lació de la Galeria Vaticana,[4] posa una figura de dona amb un vel sobre el cap que se'n va pel fons amb una certa majestat trista.

Sánchez Canton en la descripció del retaule de la Reina Catòlica publica una escena dels Improperis, on a la porta del fons es veu una figura aureolada junt amb una altra sense corona, que per llur tamany petit i borrós no es pot arribar a deduir si es tracta de l'escena que comentem o de la negació de Pere, per bé que més aviat sembla aquesta última.[5] Berenson publica una escena de la Flagel·lació que ja s'acosta més a la nostra. És una pintura de Sassetta al Museu de Belles Arts de Boston on l'escena és migpartida : a un cantó hi ha

1. PAUL RIEDMATTER, *Die Ikonographie des Abschiedes Jesu von Bethanien.* Inaugural-Dissertation. Kallmünz, 1931. Aquest episodi contemplatiu no té res a veure amb la història de la veneració dels set dolors de Maria, per bé que després formà part de la sèrie (BEISSEL, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert* p. 41). No té cap tradició literària. Les mateixes meditacions del Pseudo Bonaventura tampoc hi fan cap clara al·lusió. Les poesies populars devotes d'Itàlia de la primera meitat del segle XIV divulguen aquest pietós episodi (RIEDMATTER, *op. cit.*, p. 4), que no començaria a formar-se fins als últims anys del segle XIII (*íd.*, p. 44). La popularització d'aquest episodi és estimulada sobretot per la predicació i per les representacions dels misteris de la Passió (*íd.*, pàgina 65). Les representacions d'aquest episodi nasqueren a Alemanya; les més antigues pertanyien a l'escola de Colònia i a la primera meitat del segle XV (*íd.*, p. 107).

2. BEISSEL, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert*, p. 337.

3. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. I, p. 532.

4. G. H. EDGELL, *A history of sienese painting*, New York, 1932, fig. 263.

5. *El retablo de la Reina Católica* (*Archivo Español de Arte y Arqueología.* Làm XIII, VI, 1930, p. 92).

la Flagel·lació i a l'altre hi ha cinc figures aureolades que esclaten en violentes expressions de dolor al sentir els assots donats a Jesús.[1]

Tant en la pintura de Sano di Pietro com en la de Ferrer Bassa, aquesta figura no porta nimbe. Aquest detall ens podria inclinar altra vegada a l'episodi de la dona de Pilat, però hem d'advertir que en el plafó següent tampoc no porten nimbe les santes dones. Una de les raons que més fan creure que es tracta de la Mare de Déu és que la Flagel·lació i Coronació d'espines és un dels set dolors de la Verge.[2]

Karl Young, en la seva obra recent sobre el drama religiós retreu un text de sant Agustí que és una mostra d'aquella contemplació adolorida que pot haver ajudat a crear la literatura devota sentimentalista i la iconografia dels diferents encontres de Maria i Jesús durant diversos incidents de la Passió. Diu així el text : *Domina mea misericordissima, quas fontes dicam erupisse de pudicissimis oculis cum attenderes unicum filium tuum innocentem coram te ligari, flagellari, mactari?*[3] És a dir, que sant Agustí suposa la Verge contemplant amb ulls plorosos diferents escenes de la passió del seu Fill. De fet en l'art medieval trobem diferents encontres de Jesús i Maria durant la Passió. Ja n'hem esmentat uns. N'hi ha un altre molt interessant que és en una pintura sienesa de la segona meitat del segle XIII del Central Museum d'Utrecht en la qual Maria és al peu de la creu com si volgués impedir al Crist de pujar a la creu, però és retinguda la Verge per un soldat o agutzil.[4] Això fa creure que aquests encontres de Jesús i la Verge se succeirien durant els principals passos de la Passió i que l'escena que estem comentant n'és un. Un exemple el tenim en el plafó següent quan, camí del Calvari, Maria prova de socórrer i consolar Jesús i els soldats li priven d'acostar-s'hi. De totes maneres és una escena raríssima que no hem pogut trobar en cap de les obres consultades sobre l'art italià.

L'única cosa que hem trobat ha estat un gravat anònim, sobre fusta, colorit, de la segona meitat del segle XV, en el qual és figurada la Flagel·lació i la Verge que s'ho mira des d'una finestra.[5] Diu el comentarista que aquesta

1. *Studies in mediaeval painting*. New Haven, Yale University Press, 1930, fig. 149.
2. BEISSEL, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland*, p. 408.
3. *The drama of the mediaeval Church*, vol. I, p. 494.
4. OLGA KOSELEFF, *Die Ikonographie der Passionsmomente zwischen der Kreuztragung und dem Tode Christi*, fig. 20, pp. 34-58.
5. P. A. LEMOISNE, *Les xylographies du XIV et du XV siècle au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, Paris et Bruxelles, 1927, pl. LXXXI.

escena és suggerida per la representació d'un misteri inspirat en les revelacions de Santa Brígida. Segons aquesta santa, la Verge hauria assistit a la flagel·lació del Crist. No és probable que un text contemporani (Santa Brígida morí l'any 1373) influís en una iconografia de segona mà com generalment és la de Ferrer Bassa. Un altre exemple el tenim en el llibre de Johann Bämler (1477), on veiem Jesús a la columna i la Verge a la finestra.[1]

XI. Camí del Calvari. — *La Pintura* (làm. LIX). Aquesta composició no té altre desmillorament que una esquerda que passa com una centella pel mig de dalt a baix. Tota la resta, fora d'algun petit escrostonament, està ben conservada.

Sobre un fons molt variat i molt matisat de color es destaca la taca morada enribetada d'or de la figura del Crist portant la creu (làm. LX). Va coronat amb corona d'espines (làm. LXI). Porta una creu de color de noguera amb el travesser clavat amb quatre claus. De seguida s'imposa la figura petulant del soldat romà, petulant d'actitud i de color (làm. LXII). El casc, la cuirassa, faldilletes i calçons són grocs. El sotaventre de la cuirassa i la faixa pitral són d'un color blau que dóna a aquesta indumentària guerrera un aspecte de festa major. Aquest aspecte es completa amb els camals negrosos i les sabates vermelles. L'escut que sosté amb la mà dreta és vermellós, amb ansa negra. Darrera aquest escut hi ha les tres Maries, l'una coberta amb mantell blau, la Verge, l'altra amb testa descoberta i túnica vermella, i l'última amb el cap cobert amb toca.

Posant la mà sobre el Crist hi ha un soldat vell, que ja hem trobat en les escenes anteriors. És una figura amb túnica blava i sabates blaves que lliguen molt bé amb el cabell blanc de la barba. A l'altre cantó del Crist hi ha un grup de soldats amb casc, i gent de poble, és a dir, els jueus en el sentit popular de la Passió. El qui estira la soga del coll de Jesús té preferències de color. Porta túnica groga tornassolada de rosa, molt fina de color, que es completa amb les sabates blaves. La figura malcarada que té a la seva dreta també porta una túnica fina de color, blau tornassolat de verd. El qui té a la seva esquerra i que porta espasa vesteix túnica blava ombrejada de blau clar. Els restants s'amaguen els uns darrera els altres sense deixar veure llur vestit. La figura, doncs, del Crist ressalta amb una tristesa colorística sobre un fons alegre de tonalitats. Aquest contrast queda més afermat amb la rara vegetació es-

1. A. Schramm, *Der Bilderschmuk der Frühdrucke*, III, Augsburg, 1921, p. 87, n.º 624.

campada sobre el fons gris de terra. És una vegetació tractada com les decoracions imitant relleus, és a dir, fulles negres o d'un verd molt fosc amb llepades de blanc molt contrastat.

El fons és, com sempre, blau intens.

Iconografia. — «La terça com fo posat en la creu.» — Ferrer Bassa no segueix al peu de la lletra el contracte. En lloc del tema convingut, n'escolleix un altre molt afí i de més popularització.

D'aquest episodi de la Passió de Jesús, els sinòptics no en parlen. El tema el dóna rapidíssimament sant Joan. Les representacions d'aquest tema en l'Antiguitat cristiana i alta Edat mitjana no són abundants, i sempre són extraordinàriament simplificades. A Pedralbes ja trobem la fórmula complicada de servents, de soldats i de dramatisme.

Jesús va amb túnica descenyida com en els monuments bizantins. És el protocol, fidelment observat, d'aquesta escena. Porta corona d'espines, cosa poc conforme amb la història : en primer lloc, perquè els Evangelis després de l'escena dels Improperis no l'esmenten més, i segonament, perquè el més raonable és que la hi tragueren junt amb el mantell de púrpura, canya, vel, etc. Tanmateix, en les representacions antigues i de l'alta Edat mitjana no apareix més la corona d'espines.

Com a recurs de gran dramatisme trobem la soga al coll de Jesús. Segons Millet[1], és un detall creat a Síria o a Capadòcia, i acceptat i representat a l'Occident el segle XIII. Probablement aquesta soga ve de les representacions en què el Crist no porta la creu i va amb les mans lligades amb una corda que té un soldat. En les representacions en què Jesús porta la creu i, per tant, ha de tenir lliures les mans, la soga passa al coll i s'aprofita per a dramatitzar l'escena. Tant aquest servent que estira la corda com el soldat de darrera que l'empeny volen donar idea de les brutalitats comeses contra Jesús en el seu camí cap al Calvari.

És molt rar que el Crist no giri la cara vers les piadoses dones maltractades pel soldat romà. Jesús en totes les representacions italianes sempre té aquesta delicadesa envers aquell grup fidel de dones. Millet[2] n'assenyala dues excepcions : el baptisteri de Parma i la basílica inferior d'Assís. Nosaltres hi podem afegir Pedralbes.

1. *Recherches*, p. 369.
2. *Recherches*, p. 378.

També és remarcable el fet que les santes dones, reduïdes a tres, no portin nimbe. Això ja no és tan excepcional. Sovint només es representa el nimbe de la Mare de Déu. Però també moltes vegades es deixa de posar el nimbe a totes les Maries. I això tant a Orient com a Occident. Això comprova que la figura que, en el plafó anterior, intenta entrar dins el tribunal de Pilat és la figura de la Verge.

El soldat únic de les primitives representacions del Portament de la Creu, durant els segles XIV i XV es va pluralitzant fins a esdevenir una cohort barrejada amb jueus, tal com veiem a Pedralbes. D'entre els soldats sempre es destaca un soldat típicament romà, amb armadura romana i posat fatxendós. En mig de túniques llargues o curtes ell es destaca com un element estranger. El seu gest brutal contra les santes dones és un gest estereotipat que es repeteix amb més o menys grolleria en gairebé totes les representacions italianes d'aquest tema. No cal dir que tot aquest dramatisme entorn de les figures de Jesús i de Maria és suggerit pel sentimentalisme devot creat o fomentat per les meditacions del pseudo-Bonaventura i per les visions de santa Brígida.

També és remarcable i rar el fet de la vegetació que anima el terra de l'escena. La vegetació en l'escena de l'Oració a l'Hort és un recurs per a localitzar l'episodi, però aquí no té aquesta finalitat pràctica, sinó que és un pur lirisme de l'artista que ha volgut distreure el convencionalisme de les muntanyes gòtiques.

XII. La Crucifixió. — *La Pintura* (làm. LXIII). Aquest també és un plafó ben conservat. Comparant les fotografies velles i noves, es pot veure que abans de l'última i única restauració, que mai no afecta les figures, hi havia dos esvorancs : l'un al mig del quadre, a la franja inferior; l'altre a l'angle dret de l'espectador, també afectant gairebé exclusivament la franja.

Sobre el fons blau intens es destaquen les figures dels tres crucificats. El Crist (làms. LXIV, LXV) està clavat amb tres claus, amb els peus sobre el subpedani. El cos de Crist, que és l'única figura en tots sentits reeixida d'aquesta composició, és un cos macilent, esgrogueït, amb la taca detonant de la sang molt viva dels peus i la taca més dolça de la cabellera rossa. La sang que degota de les mans i la que brolla del costat en passar pel damunt del fons blau ha perdut el color i sols resta un rastre que ens n'assenyala el volum i la direcció. Així mateix s'ha esborrat el títol de la creu, del qual sols queda també un rastre que

indica la seva grandària i que s'escau sobre la franja que tanca la composició. De manera que aquí la composició travessa els límits que l'artista havia respectat sempre. El títol tenia la forma d'un cartellet plantat per mitjà d'un espigó sobre el cim de la creu. El Crist porta corona d'espines i tovallola semitransparent. La sang dels peus va caient molt vermella al llarg de la creu i per sobre el monticle on està clavada. El Crist és representat mort.

Els cossos dels dos lladres són lleugerament diferenciats. El bon lladre (làm. LXVI), a la dreta del Crist, té unes carns esgrogueïdes, cabell castany, tovallola blanca. En canvi, el mal lladre té unes carns lleugerament rosades com per una claror d'infern, cabell castany, tovallola blanca. El bon lladre és representat mort; l'altre, vivent. Llurs creus són en forma de tau. Estan clavats de mans, però lligats de peus. Així mateix, presenten les cames trencades, assenyalades per taques de sang, la qual en el bon lladre arriba a degotar de la ferida.

Aquestes tres figures crucificades emergeixen d'una franja de colors molt variats que formen els personatges de pla a terra. El grup de les Maries (làm. LXVII) és el més ben entonat. La Verge, desmaiada, es recolza de braços sobre les espatlles d'una i altra Maria. Una d'aquestes, la de la dreta de l'espectador, li passa el braç per sota l'aixella a fi de sostenir-la. És una figura amb llarga cabellera rossa desfeta, mig amagada per un vel transparent que porta damunt les espatlles. Aquesta Maria (sens dubte la Magdalena) porta túnica i mantell vermells. La Verge vesteix túnica d'un rosat perdut, moradenc, i mantell blau intens, gairebé verdejant. L'altra Maria porta mantell verd tornassolat de groc, i vel transparent i mig caigut sobre el cap. Les tres cabelleres rosses completen esplèndidament aquest joc de color. Vora d'elles hi ha sant Joan amb túnica blau clar i mantell rosat. Aquesta figura serveix de transició al grup de l'altre costat.

L'altre grup (làm. LXVIII) és d'una gran truculència cromàtica, que encara s'acaba d'exacerbar per la indumentària tan discrepant de la indumentària sagrada. El soldat d'espasa porta mantell vermell folrat de blanc i tancat de coll. La cuirassa, faldilleta i calçons són grocs, amb decoració i detalls de cada peça vermells. Les mànigues, el pitral i sotaventre de la cuirassa són blaus i el calçat també és blau. Tot això, junt amb la taca negra de plata o or oxidat i el cabell gris del cap, dóna a la figura un aspecte molt esbarrellat. Però encara és més curiosa la indumentària del soldat de llança, el centurió. Aquest porta un mantell groc tornassolat de rosa, igual que els calçons. Aquest mantell és folrat d'una

roba de quadres vermells, amb ratlles blanques sobre fons verd clar, que pren un aspecte d'una roba escocesa. La túnica no deixa d'ésser menys pintoresca amb el seu verd de claraboia i els seus punts vermells que donen la sensació d'una cretona barata. El calçat és verd ombrejat de groc, cabell castany, i punta de la llança oxidada.

El personatge que està entre ells, un ancià o príncep dels sacerdots, acaba de completar aquesta fira de color amb el seu mantell verd oliva, túnica blava i cabell blanc.

Altra vegada veiem l'intent d'animar el terra amb fina i menuda vegetació agrisada, visible solament al cantó dels militars més desembarassats de vestidures talars.

Iconografia. — «La iiii. com morí en la creu e los ii. ladres ab ell e Maria ab les altres maries e joan e Centurió ab los altres.» — Aquesta Crucifixió que Ferrer Bassa pintà a Pedralbes és una composició típicament italiana. El programa iconogràfic, si no la norma, d'aquesta pintura, el podem trobar amb més supressions que modificacions en la Crucifixió que Pietro Lorenzetti pintà a la sala capitular del convent de franciscans de Siena.

El grup de les Maries, tant en Lorenzetti com en Bassa, és el resultat d'una evolució iconogràfica estimulada pel sentimentalisme devot. Aquesta evolució s'accelera i es completa a Itàlia. És el moment en què la Verge, abans serena i forta, es desconsola gradualment fins a caure desmaiada en braços de les dues Maries. És la Passió de Jesús i la Compassió de Maria sincronitzades. La Verge, com en la pintura sienesa esmentada, posa els braços damunt les espatlles de les altres dues santes dones. Aquest gest de defalliment total s'inicia el segle XIII, època en què el dramatisme comença a desdibuixar l'antiga iconografia siríaca de la Crucifixió amb més simetria i simbolisme que no pas descripcionisme històric. A Itàlia, l'any 1260, Niccolò Pisano ens dóna, en un relleu de la trona del Baptisteri de Pisa, la Mare de Déu dramàticament desmaiada als braços de les santes dones. Els artistes italians adopten aviat aquest recurs sentimental i el popularitzen fins a obtenir-ne la màxima difusió el segle XIV. Ferrer Bassa, doncs, no fa sinó retransmetre'ns un episodi del Calvari en plena popularitat dins la pintura italiana.

Sant Joan, trencant la simetria establerta per l'art de l'alta Edat mitjana, es posa al mateix cantó de la Verge. Així, inconscientment, es torna a una posició que trobem en representacions primitives de la Crucifixió dels segles V-VIII.

En canvi, tant en Lorenzetti com en Bassa, sant Joan deixa el típic i secular gest de dolor expressat per mitjà de la mà posada a la galta, i apareix amb les mans entrellaçades i caigudes sobre el ventre.

Així a la dreta del Crist hi ha els familiars de Jesús, els bons, tal com els col·loca Joan en el seu Evangeli (XIX, 25-26). A més de Joan i les tres dones a primer terme es veuen dos nimbes de dues santes dones invisibles, que, per tant, formen un grup de cinc dones. Marc (XV, 40) i Mateu (XVII, 56) són els qui assenyalen un més gran nombre de personatges concrets. «Hi havia també, ens diu Marc, unes dones, mirant de lluny, entre elles Maria, la Magdalena, i Maria, la mare de Jaume el Menor, i de Josep, i Salomé.» Lorenzetti representa les dones anomenades per llur nom. Ferrer Bassa, seguint fórmules no rares en la pintura italiana com les pintures giottesques de l'Arena, en posa cinc, donant-nos, àdhuc, una d'aquelles filles de Jerusalem innominades de què ens parlen els sinòptics.

A l'esquerra de Jesús trobem els *altres*, que Ferrer Bassa redueix a tres personatges : dos militars i un representant dels ancians. Aquests dos militars, Ferrer Bassa els presenta coberts amb mantell. Evidentment, aquest mantell és una equivocada interpretació de la clàmide (mantell cordat sobre una espatlla) que veiem en les representacions de Crucifixions de primera mà. Tant l'un com l'altre posen, en senyal de dol i compunció, la mà dreta sobre el pit. És el gest de temor, dol, penediment, que ja hem trobat en altres plafons de les pintures de Pedralbes, fins al punt de semblar una feblesa típica del nostre pintor. Aquest gest dels dos militars el trobem idèntic en l'esmentada Crucifixió de Lorenzetti i en la Crucifixió de l'església de Santa Colomba, a Monteriggione, atribuït per van Marle a Niccolò di Segna.[1] El militar que hi ha més prop de la creu i que porta la llança és el Centurió, que, convertit, exclama : «Verament aquest és el Fill de Déu». L'altre militar és el qui amb la llança travessà el costat de Jesús i que, segons la tradició, també es convertí. Ambdós personatges són dels bons, de tal manera, que alguns pintors italians els posen nimbe. El personatge civil que està en mig d'ells és un representant dels ancians o fariseus. Sembla el mateix que sortia a l'escena dels Improperis abans comentada. Aquí presenta el mateix gest agressiu que en aquell plafó. Ferrer Bassa ha confiat a aquest personatge únic la representació dels jueus que en altres composicions italianes veiem en grup nombrós. Ferrer Bassa, una vegada més, simplifica.

1. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. II, p. 158. MILLET, *Recherches*, p. 447.

El Crist crucificat que ens representa Bassa també és el Crucifix que, plàsticament, es resol després d'una sèrie de vacil·lacions històriques. Aquí no hem de detallar aquests preparatius històrico-artístics que van modificant la figura del Crucificat fins a donar-nos aquell Jesús en creu que l'art italià modificà i adoptà d'una manera definitiva. Aquest Crucifix de Pedralbes porta aquestes principals característiques : és representat mort, porta corona d'espines, és clavat amb tres claus i sobre una creu molt prima i alta.

El Crucifix mort, exceptuant casos isolats de l'art bizantí dels segles XI-XII, no apareix fins al segle XIII, és a dir, quan les Crucifixions simbòliques prenen un caràcter històric i un aspecte teològic. El Crist mort no és imposat per l'art bizantí, sinó més aviat pels corrents teològics de l'època que tendeixen a fer ressaltar sobretot la satisfacció dels pecats de la humanitat per mitjà de la mort del Crist. Abans l'art no accepta la representació del Crist mort estimulada per les especulacions teològiques, passa per un període de dos segles (XI-XII) d'indecisions que deixen una sèrie de casos aïllats de representacions del Crist mort anteriors al segle XIII. Durant el segle XIV el Crucifix mort no sols és un tema corrent, ans encara un tema estimat i preferit. I els qui més treballaren en aquesta representació foren els artistes italians. I Ferrer Bassa no fa sinó seguir-los.

En aquest mateix segle XIII trobem un detall realista que altera molt l'aspecte del Crist crucificat, i és el fet que és clavat amb tres claus, i, per tant, ha de posar una cama sobre l'altra i de retòrcer el cos. Sembla que aquesta innovació ve d'Alemanya : almenys els primers casos constatats ho són. Giotto presenta el Crist amb quatre claus, però els seus deixebles ja l'esmenen. Lorenzetti' també, gairebé sempre el presenta amb quatre claus; en canvi, Simone Martini i àdhuc escoles contemporànies de Giotto el presenten amb tres claus. En ple segle XIV el Crist de quatre claus queda abandonat com una representació antiquada i és preferit el Crist clavat amb tres claus, que pren un aire més realista i és més susceptible de filigranes anatòmiques. L'adopció dels tres claus a partir del 1300, on sovinteja més és entre els artistes de Pisa, Florència i Siena.[1]

Junt amb aquest detall dels tres claus, ve el de la corona d'espines posada sobre el cap de Crist crucificat contra tota versemblança històrica. Es tracta d'una suggestió devota que Duccio és dels primers a acceptar o popularitzar.

1. VAN MARLE, *Recherches*, p. 36.

Ferrer Bassa la recull també ben aviat, com també adopta aquesta creu prima i alta, divulgada pels artistes italians.

Ferrer Bassa recull totes aquestes innovacions imposades per l'eloqüència descriptiva d'aquestes crucifixions de caràcter narratiu i històric, que Cimabue i Niccolò Pisano principalment varen introduir tot arreconant les crucifixions de devoció. El nostre pintor també adopta dues altres característiques que no poden atribuir-se ni al seu virtuosisme, com és la tovallola semitransparent, ni a la seva poca traça, com és el broll de sang del costat de Jesús i el degotís desproporcionat que cau de les mans dels tres crucificats. Simone Martini, per exemple, en la seva Crucifixió del Fogg Museum de Harvard, dóna la norma de tots dos detalls.

Respecte als altres dos crucificats, el bon i el mal lladre, cal de primer remarcar la creu *commissa* d'ambdós. És un fet general la distinció entre la creu de Jesús i la dels lladres, però cal assenyalar-ho com un fet recent en l'època de les nostres pintures. Antigament, en les grans composicions i miniatures, les tres creus són iguals. També cal observar el fet que els dos lladres ja apareixen amb les cames trencades. Aquesta simultània representació de moments històrics successius és general en les composicions medievals i, no cal dir-ho, en les antigues. L'acte mateix de trencar les cames als dos lladres és un fet que, en els monuments bizantins o abizantinats, és sovint representat junt amb l'acte de donar l'esponja a Jesús i de travessar-li el costat amb la llança. Ferrer Bassa no presenta l'acte de trencar les cames, sinó simplement les cames ja trencades. De manera que ell recull aquí un detall antiquat que la gran majoria dels pintors italians abandonen. Un detall antiquat, però que no s'abandona tan fàcilment, és el fet de lligar les cames dels dos lladres. La posició dels dos lladres ha estat variadíssima. Antigament no són clavats, sinó més aviat penjats a la creu. Aquí trobem aquesta fórmula intermèdia de representar els dos lladres clavats de mans, però lligats de cames.

Finalment, cal remarcar que el bon lladre amb les cames trencades és, lògicament, representat mort, amb una expressió dolça. En canvi, el mal lladre és representat viu, amb els ulls oberts, amb una expressió desesperada. Aquesta impropietat del mal lladre és deguda, potser, al desig de representar-lo, per damunt de tota conveniència de temps, com un desesperat, com un que girà la cara al Crist. Altrament, era difícil representar-lo mort i a la vegada damnat. I en ell la condició principal era el seu caràcter de damnat. Però aquest fet d'un

mort amb els ulls oberts i representat com vivent, el trobem sovint repetit en els enterraments del Crist en una època en què encara hi havia l'escrúpol de representar Jesús com mort. En aquests casos veiem Jesús amortallat i faixat, però amb una cara d'expressió viva i amb els ulls oberts. Ferrer Bassa representa el mal lladre, doncs, amb la cara entregirada tal com veiem en monuments medievals que presenten el moment en què els dos lladres lliuren llur ànima : el bon lladre lliura l'ànima en forma d'àngel de cara al Crist; el mal lladre la lliura amb la cara girada i en forma d'un dimoniet que surt de la seva boca.

És interessant, doncs, de remarcar aquest al·luvió de temes antics i d'innovacions recents que Ferrer Bassa recull en la representació de la seva Crucifixió de Pedralbes.

XIII. El Davallament. — *La Pintura* (làm. LXIX). En aquest plafó, com a desperfecte, sols cal lamentar un esvoranc a l'angle inferior esquerre de l'espectador i alguna rascada de molt poca importància.

El grup interessant de dibuix del Crist i del personatge que el sosté (làm. LXX) és també interessant de color. El Crist és el mateix Crist de la Crucifixió amb les carns macilentes i esgrogueïdes, amb la corona d'espines, però amb tovallola intransparent als lloms. El personatge que el sosté porta una túnica fosca que fa ressaltar més l'esgrogueïment del cos de Jesús. Sobre les seves espatlles es veu el mantell blanc, i al cap, un vel groc embromerat amb el cabell blanc de la barba. Porta calçat blau.

Després d'aquestes dues figures, la més interessant és la del personatge que amb les tenalles arrenca el clau dels peus de Jesús (làm. LXXI). És una nota finíssima de color, que fa desaparèixer l'agror, que fàcilment podria interpretar-se com agressivitat, del seu rostre. La seva túnica curta és d'un groc net tornassolat de rosa, que, per la part superior, juga amb la blancor del seu cabell, i per la part inferior amb la coloració verd intens de cames i peus.

En canvi, el grup de la Verge i Joan decau de color i àdhuc de dibuix (làm. LXXII). Maria porta mantell blau tirant a verd i túnica d'un morat clar. Sant Joan, a l'inrevés, mantell morat clar i túnica blava tirant a verd. Per entremig dels dos, flameja el mantell vermell d'una de les Maries. De les altres, sols es veu un fragment de cara, dues mans enlaire i nimbes. Tots els nimbes dels personatges són radiats i d'or oxidat.

El terra d'aquesta composició és fi. A primer terme és gris i després es

va acolorint fins a prendre una qualitat d'argila groguenca. Aquesta muntanyola convencional és animada amb una vegetació agrisada i bastant natural.

Com en la composició anterior, el títol de la creu s'escau o, millor dit, s'esqueia sobre la franja. Encara ara se'n pot endevinar l'espigó que l'aguantava sobre la creu. El cartell o títol de la creu en aquest plafó s'havia conservat, per bé que n'havien desaparegut les lletres. El restaurador ho devia confondre amb una emmascara i va refer la franja, fent desaparèixer d'aquesta manera la taca rectangular del títol de la creu. El retoc és ben visible i fins arriba a assenyalar les dimensions de l'objecte desaparegut.

Iconografia. — «La v. com fo devallat de la creu.» — La iconografia d'aquesta composició no és gaire complicada. En l'art bizantí és una composició anterior al segle x. A Occident les representacions més antigues del Davallament es troben en les miniatures otòniques.[1] En aquests Davallaments antics, que a partir del segle xi havien de tenir tanta difusió, l'escena té una gran simplicitat : una creu baixa, Josep d'Arimatea que sosté el cos de Crist desclavat d'una mà, i Nicodemus enfeinat a desclavar el clau de l'altra mà o el dels peus. Aquesta és una interpretació rigorosament històrica. Però aviat el Davallament és un reflex de la Crucifixió, i a poc a poc l'escena es va animant amb altres personatges : Maria, Joan i les Mirròferes. La creu es fa alta i ha d'intervenir l'escala. Junt amb aquesta complicació de personatges, s'inicia el dramatisme i la tendresa de Maria envers Jesús, al qual besa o rep en els seus braços. Mentrestant Joan està isolat, plorant, i amb gest de desconhort, mà a la galta o mans entrellaçades. Però aviat també s'atansa al cadàver de Jesús i, junt amb les Mirròferes, expressa sobre el cos difunt la seva tendresa i el seu dolor. Aquest sentimentalisme devot no és pas un efecte de les Meditacions del pseudo-Bonaventura. L'art bizantí ja de bell antuvi fou més complicat en aquest cas del Davallament. Els personatges hi apareixen més aviat i també més aviat besen o reben amb tendresa la mà o els braços de Jesús mort. Així mateix els bizantins acostumen a pintar el començament de l'operació de desclavar el cadàver de Jesús, és a dir, presenten Jesús amb un braç ja desclavat i Nicodemus que va per desclavar l'altre.

El tipus italià del segle xiv es constitueix en la forma següent : Josep, dalt de l'escala, sosté el cos de Jesús desclavat ja de mans; Nicodemus, dret o age-

1. E. Rampendahl, *Die Ikonographie der Kreuzabnahme vom* 9-16 *Jahrhundert* Inaug. Dissertation. 1916, p. 53.

nollat, desclava els peus; els braços de Jesús pengen inermes i paral·lels; Maria pren un dels braços i el besa o bé el sosté per sota les aixelles; sant Joan inicia un moviment devers Jesús que és seguit per les Mirròferes, i tots plegats s'agrupen entorn de Jesús per besar-lo i adorar-lo.

En cap d'aquestes descripcions del Davallament no trobem el model idèntic al que Ferrer Bassa pintà a Pedralbes. Josep d'Arimatea sosté des de l'escala el cos de Jesús, els braços del qual pengen paral·lels, sense que siguin objecte de cap mostra de tendresa per part de ningú. Sols una de les Mirròferes aixeca les mans devers Jesús en actitud de rebre les mans d'aquest. Tots els altres personatges contemplen l'escena del Davallament amb cara plorosa i gests de dolor. Maria pren l'actitud de dolor i les mans entrellaçades sobre la cintura que tenia Joan en l'escena de la Crucifixió. Joan, amb les mans entrellaçades sota la barba, pren un gest de dolor més melodramàtic, gairebé napolità i de tradició més recent. És un gest poc freqüent, posat en circulació pels artistes italians del segle XIV. Pot servir d'exemple el sant Joan de la Crucifixió de Roberto Oderisi (segona meitat del segle XIV) a l'església de Sant Francesc d'Eboli. És curiós que aquest artista, influenciat de Cavallini i de Simone Martini, representa sant Joan amb el mantell posat només sobre una espatlla i passant diagonalment sobre el pit, igual que a Pedralbes. És un detall sobretot freqüent en les escoles locals.

Aquesta fórmula contemplativa del Davallament és una fórmula rara. Aquesta fórmula és parenta de la de Simone Martini, en una taula d'Avinyó, fórmula[1] que Rampendahl[2] qualifica de completament nova. Els assistents estan atents només als treballs del davallament. La seva simplificació no és un senyal d'antiguitat. En els Davallaments, així que, ultra Josep i Nicodemus, intervenen altres personatges, aquests demostren llur tendresa activa envers Jesús. L'actitud d'espectadors que tenen els personatges del Davallament de Pedralbes és raríssima. Aquesta actitud expectant i commoguda, la trobem sovint en la figura isolada de Joan, mentre Maria desfoga el seu dolor sobre el cos de Jesús. La raritat, doncs, consisteix en un grup atapeït de personatges que no traspassen el límit d'una commoguda contemplació. Una actitud semblant és excepcional dins l'art italià. La fórmula, tant si és pròpia de Ferrer Bassa com si és una còpia, no deixa d'ésser disgraciosa; resulta una composició del tot desequilibrada, molt atapeïda per un cantó i gairebé deserta per l'altre. En la

1. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, 1901, vol. V, p. 626.
2. RAMPENDAHL, *Die Ikonographie der Kreuzalonahme vom* 9-16 *Jahr.* p, 9.

realitat aquest defecte no és tan visible, perquè la figura de Nicodemus desclavant els peus de Jesús escampa amb la seva deliciosa coloració una resplendor que compensa la manca de personatges.

La figura de Nicodemus és també iconogràficament interessant. És curiós que Nicodemus, un baró noble i nimbat, vesteixi túnica curta, exactament com els jueus subalterns que intervenen en les escenes anteriors de la Passió. És una indumentària que desdiu de la seva dignitat, del seu nimbe i dels seus cabells blancs. No és una vel·leïtat del pintor català. És un element molt antic que ha persistit estranyament enmig d'una iconografia molt evolucionada. És un cas rar. Aquesta túnica curta de Nicodemus és un tret propi de les miniatures carolíngies, heretat de l'art bizantí tant en aquesta escena com en la de l'Enterrament. Cal observar, però, que en aquests monuments antics Nicodemus, vestit amb túnica curta, no porta nimbe, malgrat que en portin Maria i sant Joan. Ferrer Bassa, en canvi, reuneix l'element antic amb el símbol de santedat que gairebé sempre exigeix una túnica talar.

Respecte a les descomunals tenalles amb què Nicodemus desclava els peus de Jesús, només hem d'observar que és un detall gairebé imprescindible en els Davallaments. I sempre aquestes tenalles són de proporcions fantàstiques. No hem d'atribuir, doncs, la desproporció d'aquesta eina a una mala traça del nostre pintor.

És interessant el detall, tan banal en apariència, que el títol de la creu s'escaigui sobre la franja, perquè en miniatures otòniques trobem també que el títol de la creu ve a parar sobre la franja que emmarca la miniatura. Valgui com exemple la miniatura d'un manuscrit del Càntic dels Càntics, de finals del segle x, i de l'escola de Reichenau.[1]

Finalment, la figura de Josep d'Arimatea amb mantell i el cap velat ens recorda la figura igual del Davallament de Simone Martini, del Museu d'Anvers. Remarquem aquesta coincidència perquè una figura de Josep d'Arimatea vestida d'aquesta manera és ben poc freqüent.

XIV. La Pietat. — *La Pintura* (làm. LXXIII). Aquesta composició és una de les millors en l'aspecte del color que aquí, per les seves tonalitats i per les seves combinacions, es pot comparar amb qualsevol dels millors italians. Aquest

1. H. Swarzenski, *Vorgotische Miniaturen*, Leipzig, 1927, p. 26.

plafó també ha sofert poc. Un esvoranc tapat i repintat arran de la franja inferior, gairebé al mig. Així mateix el restaurador acabà de fer desaparèixer el títol de la creu com en el plafó anterior. També hi ha algun escarbotat i algun color (el mantell de sant Joan) que cau fet pols.

El Crist té un aspecte més cadavèric : les carns esgrogueïdes són ombrejades de verd, per bé que la sang de les ferides es manté viva, ben vermella. La tovallola que el cobreix és blanca, intransparent. Maria (làm. LXXIV) porta la seva indumentària característica : mantell blau i túnica vermellosa. L'altra dona que també sosté el cos de Jesús i besa la seva mà porta una túnica verda tornassolada de groc (làm. LXXV). Darrera seu hi ha sant Joan amb una coloració com la de Maria, però invertida, és a dir, el mantell vermellós i la túnica blava. El qui besa els peus de Jesús porta un vestit verd fosc, sabata blava, vel del cap groc i mantell blanc. Pel mig del vel del cap passa una franja imitant una inscripció cúfica talment com en el plafó anterior, per bé que en aquest la franja és gairebé del tot esborrada. El personatge del seu darrera amb les mans entrellaçades veritablement resplendeix : porta una túnica groga amb ombrejats roses, que culmina amb l'humeral blanc i la barba i el cap també blancs.

Aquest és el grup més variat de color i de transparències finíssimes. En canvi, la coloració del grup de les tres dones de l'esquerra és més densa i apagada (làm. LXXVI). La més pròxima, inclinada endarrera, vesteix túnica i mantell vermells. L'altra, que segueix asseguda, porta túnica i mantell verd molt fosc amb un vel transparent a mig cap. L'última i més desconsolada també va amb túnica i mantell verd fosc i vel espès blanc sobre les espatlles. La coloració queda, doncs, un poc desequilibrada, i fa l'efecte d'un raig de sol que baixa d'una clariana i toca solament els personatges més en contacte amb Jesús mort.

Aquesta coloració joiosa d'una escena de dolor va acompanyada d'una vegetació agrisada, minuciosa, miniaturesca, amorosint aquell terra que comença en gris i que a manera que s'interna, es va esgrogueint com tocat per la claror d'aquells personatges.

Sobre el fons general d'un blau intens ressalta ben nua la creu bruna i l'escala de tonalitats grises.

Iconografia. — «La vii. la pietat ab Maria e Joan.» — Més que una Pietat en el mot estricte, Ferrer Bassa pintà un *Plany sobre el Crist Mort.* Aquí la desviació del contracte és molt lleu, per bé que per aquest camí hagué d'alterar l'ordre pactat.

El plany sobre el Crist mort no és una escena bíblica : és una escena filla de la contemplació de la Passió de Jesucrist, és una escena de devoció, un comentari piadós i sentimental a la mort del Redemptor. La font primera d'aquest sentimentalisme piadós no són pas les famoses Meditacions del pseudo-Bonaventura. El broll commogut ve de més amunt. L'evangeli de Nicodemus[1] posa en boca de Maria aquest plany : «Com no t'haig de plorar, fill meu? Com no m'haig de desfigurar el rostre amb les meves ungles? Heus aquí el que m'havia predit el vell Simeó quan, infant de quaranta dies, et presentava al Temple. Heus aquí l'espasa que ara travessa la meva ànima. Qui aturarà, o fill meu dolcíssim, les meves llàgrimes? Tu només, si, com has dit, ressuscites d'aquí a tres dies.» Les meditacions del pseudo-Bonaventura no cal dir que prengueren aquest mateix to trèmul, per bé que no tan declamatori. «Quan hagueren arrencat els claus dels peus, Josep, a poc a poc, baixà el cos, tots el reben i el posen a terra. La Verge prengué el cap i les espatlles sobre el seu pit, i Magdalena, els peus, on ella en una altra ocasió havia trobat tanta gràcia. Els altres estan dempeus al voltant i tots fan gran plany, car tots el ploren amargament com un fill únic.»[2]

Si l'Evangeli de Nicodemus remogué de commoció l'art oriental i bizantí, les Meditacions del pseudo-Bonaventura influenciaren directament les obres d'art occidental que ja reproduïen la recepta bizantina del dramatisme d'aquesta escena que arribà a tenir més acceptació que qualsevol escena evangèlica. Cal només llegir el precedent paràgraf i mirar la pintura de Pedralbes per a veure la influència decisiva d'aquest llibre famós.

Aquesta escena del Plany sobre el Crist mort és el terme d'una evolució iconogràfica molt interessant. El punt de partença d'aquesta escena de devoció és una escena històrica : el seguici que porta el cadàver de Jesús a la tomba. De bell antuvi trobem Josep i Nicodemus que porten el cadàver. Maria els ajuda aguantant el cap de Jesús. Joan sovint es manté isolat, amb un gest de dolor. A poc a poc Maria el pren pel pit en els seus braços tot inclinant-se sobre el seu rostre i iniciant l'abraçada que trobem en l'escena de Pedralbes. Més endavant apareix, endarrera una muntanya, Maria Magdalena i Maria la de Josep que «s'estaven mirant on era posat» (Marc, xv, 47). No tarden aquestes Maries a

1. *Evangel. Nicodemi*, I, c. VII, TISCHENDORF, p. 292, citat per MILLET, *Recherches*, p. 489.
2. *S. Bonaventurae Meditationes*, c. LXXXI, Roma, 1596, Vol. VI, citat per MILLET, *Recherches*. p. 490.

entrar en escena i a unir-se a aquell seguici funeral que va devers l'entrada del sepulcre. La representació canvia d'una manera decisiva en el moment en què Maria, abraçada al cos del seu Fill, apareix asseguda. Aleshores cessa el seguici per a transformar-se en una escena al peu de la creu en què Maria ja té el seu Fill a la falda i el besa. Aleshores desapareix la muntanya de les Maries i el sepulcre on hom estava a punt de posar Jesús, i tots els qui poden es posen a besar el seu cos, o almenys a plorar i gesticular adoloridament. La composició queda constituïda, i, empesa per les meditacions del pseudo-Bonaventura, entra en la iconografia sentimentalista occidental, especialment d'Itàlia.

La fórmula que segueix Ferrer Bassa és exactament la que Lorenzetti adopta en la predel·la del seu retaule de l'Acadèmia de Siena. El cos de Jesús és posat sobre els genolls de Maria i de la Magdalena. Maria besa la cara de Jesús; Magdalena, la mà. Josep d'Arimatea, amb el cap cobert amb un vel, besa els peus. Faltant espai en aquest cantó, el nostre pintor col·loca el grup de les Maries, que Lorenzetti posa a la vora de Josep, al cantó de Jesús, prop del seu cap, i aleshores presenta de cara una Maria que, inclinada un poc endarrera, sosté la part superior del seu propi cos per mitjà de les mans entrellaçades sobre el genoll, cosa que Ferrer Bassa copia poc graciosament de Lorenzetti. O, si no copia de Lorenzetti, hem de convenir que tots dos han consultat un model que els donava aquesta actitud, que un reprodueix de front i Lorenzetti d'esquena.

Ferrer Bassa acaba d'arranjar-se la seva composició posant sant Joan dempeus amb el seu gest clàssic del dolor (la mà a la galta) que tan sovint trobem en els Planys primitius i menys expressius. Nicodemus, aquí amb túnica llarga i humeral, expressa el seu dolor amb les mans entrellaçades sobre la cintura. I després representa una altra santa dona amb gest desesperat posant-se els punys sobre les galtes, pròpiament arrencant-se els cabells. Lorenzetti, seguint un model bizantí de Mistra,[1] posa aquesta dona desesperada amb els braços enlaire, distingint-se així del sentimentalisme més reposat dels altres personatges. Aquest gest (els punys a la galta) tampoc no és un caprici del nostre pintor; a l'art bizantí no li és desconegut. Podem citar l'exemple del fresc de Dionysion, del Mont-Athos,[2] i en l'art italià podem retreure el sant Enterrament, de Simone Martini, al Kaiser Friederich Museum de Berlín, on aquest gest d'arrencar-se els cabells

1. MILLET, *Recherches*, p. 501.
2. MILLET, *Recherches*, p. 514, figs. 561 i 562.

és efectuat d'una manera exhibicionista.[1] Cal, doncs, no atribuir-lo a la fogositat ibèrica.[2]

Un tret també molt notable i comú entre Lorenzetti i Bassa és la creu i l'escala que omplen harmoniosament l'espai buit superior. És un detall que raríssimament apareix en les primeres etapes d'aquest episodi.

Lorenzetti farà intervenir en l'escena algunes santes dones a més de les clàssiques tres Maries, tot interpretant Lluc (XXIII, 55), que diu : «I havent-li fet seguici les dones vingudes amb ell des de la Galilea, s'estigueren mirant el sepulcre i com fou posat el seu cos». Ferrer Bassa s'acontenta de posar-hi dues dones més.

Cal confessar que el nostre pintor amb elements dispersos i ja coagulats, sabé compondre aquesta bella escena, que és la més equilibrada i harmoniosa de totes.

XV. El Sant Enterrament. — *La Pintura* (làm. LXXVII). Aquest plafó té dues cicatrius : una, una mica important, i és l'esvoranc ara tapiat i pintat que, com es pot veure per la fotografia antiga, s'escau sobre la figura dreta del centre que té les mans entrellaçades arran de la cintura. L'esvoranc afectava un segment del nimbe de la dita figura i l'arrencada de les branques de l'arbre de vora la mateixa figura. L'altre esvoranc, molt més petit, entra una mica (qüestió de mil·límetres) en la part baixa del vestit de la figura agenollada davant el sepulcre i en les primeres faixes que formen el marc del plafó. La franja, imitant mosaic, és totalment refeta, perquè fou destruïda com en altres plafons en encaixar-hi la post de l'armari. També cal lamentar l'espolsinament del color del vestit de la figura central dreta de dona.

El Crist jacent (làm. LXXVIII) amb les carns de tons verdosos té el mateix aspecte cadavèric del plafó anterior. La Verge conserva la seva típica indumentària de túnica vermellosa i mantell blau intens. Començant per l'esquerra de l'espectador tenim la primera figura d'ancià, que ja ens és familiar, amb túnica groga amb ombrejats rosa, cabell blanc (làm. LXXIX). La figura següent de dona

1. Edgell, *A History of sienese painting*, p. 100, fig. 103.
2. Com fa el Marquès de Lozoya, quan diu : «Hay en algunas escenas un dramatismo de pura cepa hispánica, rara vez conseguido en la pintura italiana y que se manifiesta en las composiciones del Descendimiento y de la Piedad». Marqués de Lozoya, *Historia del Arte hispánico*, vol. II, Barcelona, 1934, p. 309. Aquest hispanisme, però, encara té una mica més de solvència que el que dit autor dedueix de les inscripcions aràbigues dels ornaments de les mateixesp intures de Pedralbes.

porta túnica verd intens amb humeral blanc. La figura central porta una túnica del mateix color (làm. LXXX). L'altra dona en actitud d'esquinçar-se els vestits porta una túnica blau clar i humeral blanc. La figura que ve, sant Joan, conserva també la seva indumentària clàssica, que és al revés de la Verge, mantell vermellós, túnica blau intens. El personatge que sosté el llençol per la part dels peus de Jesús, i que també ja ens és conegut, vesteix la mateixa túnica i mantell verd fosc, amb les gires del mantell blanques, amb el mateix mocador del cap groc i sabata blava. Finalment, la dona agenollada davant el sepulcre va amb túnica i mantell vermells i humeral blanc transparent.

El sarcòfag on és dipositat el cos de Jesús és gris amb plafons alternats de color començant per verd esquitxat de blanc i després pòrfir. Per tant, tres plafons verdosos i un de pòrfir. Per terra hi ha una vegetació detallista i escampada de bona fe, d'un color negrós amb llepades blanquinoses i tocs vermells. Els arbres són igualment foscos, gairebé negres, amb llepades verdes que els donen relleu. El fons blau del plafó és retallat per les dues muntanyes grises.

En aquesta composició el color baixa sensiblement de to, de matisos i varietat. Hi ha una ombra de tristesa colorista, com un reflex del dolor més o menys contingut dels personatges. La vegetació, arbres i plantes, tot responent a una al·lusió local (el jardí de Josep d'Arimatea) dóna animació a l'escena i l'omple amb un gran sentit decoratiu.

Iconografia. — «La vi. com fo posat en lo moniment.» — Aquesta fórmula iconogràfica de l'enterrament de Jesús és una derivació de l'escena de l'embalsamament del cadàver de Jesús, que constituïa una escena a part i molt important dins la iconografia i litúrgia bizantina. A l'església del Pantocràtor de Constantinobla es venerava «la pedra vermella de la llargada d'un home que abans posseïa l'església d'Efes, aquella en què, segons es diu, un cop baixat de la creu el Crist, fou embolcallat amb les faixes funeràries i embalsamat».[1] L'art bizantí descriu, doncs, l'escena de la unció de Jesús representant-lo estès sobre una pedra rectangular, o bé sobre un llençol rígid com si a sota hi hagués la pedra. En aquesta escena de la unció, que de fet és una segona Pietat, hi ha presents els personatges que hem vist en el Plany sobre el Crist Mort i es manifesten amb idèntic dramatisme : la Verge abraçada al Crist, plors, besades, gests de desesper, etc. Aquesta llosa de la unció, que sovint ja era una pedra cúbica, ve un

1. MILLET, *Recherches*, p. 498.

moment, ja al segle X, en què es confon amb el sepulcre, segons Millet,[1] i aleshores tenim constituïda l'escena del sant Enterrament. De manera que la fórmula divulgada pels artistes italians és el Plany de sobre la pedra de la unció que es transporta sobre el sepulcre transformat en l'acte de posar-hi el cos de Crist. El seu cos sobre el llençol és rígid com si encara estigués sobre la pedra.

En el comentari a l'anterior plafó ja hem vist com l'acte de l'enterrament degenera en un plany; aquí un plany es transforma en un enterrament. En les escenes primitives del sant Enterrament veiem que en la conducció de la mòmia de Jesús sorgeix aviat el dramatisme iniciat per la Verge, que, de primer, és l'única que s'atreveix a besar el rostre del seu Fill. Probablement la influència de la pedra de la unció de Jesús devia determinar el fet que fos substituït el sepulcre de tipus oriental (assenyalat per una obertura a la muntanya o per una simple porta) per un sarcòfag. De totes maneres, aquesta substitució devia ésser molt primitiva, puix que en les fórmules occidentals més antigues del sant Enterrament, és a dir, en les miniatures de l'escola de Reichenau, ja trobem un sepulcre gairebé quadrat o rectangular. Exemple : el sant Enterrament de l'Evangeliari de l'Arquebisbe Egbert de Tréveris (977-993), pertanyent a l'esmentada escola miniaturista.[2] L'aspecte d'aquests sarcòfags no té cap precisió estilística: és una simple caixa de pedra. A Itàlia, aquest sarcòfag pren un aspecte neoclàssic, tal com veiem a Pedralbes i tal com es veu en la majoria, per no dir en tots els artistes italians. De manera que la forma del sepulcre és ja anterior a l'any 1000 : sols ha canviat el seu aspecte artístic.

En aquestes representacions primitives del sant Enterrament, sols entren dos personatges, Josep i Nicodemus, sense cap complicació dramàtica. Lluc (XXIII, 55) i Marc (XV, 44) donen peu a l'entrada d'altres personatges que no tarden a aparèixer, i es distribueixen en formes diferents. A Itàlia les dones acostumen a posar-se al mig de la composició, a Orient es posen als extrems. Això vol dir que Ferrer Bassa utilitza una fórmula netament italiana quant a la disposició dels personatges. I és una fórmula que sovinteja especialment a l'escola umbriana i es distingeix per posar la Magdalena davant del sepulcre, que serà la fórmula clàssica per als Enterraments monumentals gòtics.

La situació dels personatges en aquesta fórmula és la següent : Nicodemus té el llençol pel cantó del cap de Jesús, Josep pels peus; Maria l'abraça o l'a-

1. MILLET, *Recherches*, p. 502.
2. SWARZENSKI, *Vorgotische Miniaturen*, p. 19.

juda a posar-lo al sepulcre; sant Joan, vora els peus de Jesús, ajuda a deposar-lo; Maria Magdalena està agenollada davant el sepulcre amb posat desconhortat; una de les altres tres dones és Maria, la de Josep, la qual, junt amb les dones vingudes de Galilea, s'estava mirant on era posat.

En aquesta composició el pintor català ha de lluitar com tots els altres artistes de primer ordre amb l'expressió dramàtica i ben explícita d'un sentiment. El fet de separar-se (sia per la rialla, sia pel plor) del model suau i inalterat de les persones sagrades, sempre representava un esforç d'intervenció personal difícil de traduir, sobretot quan els artistes ja no s'acontentaven amb el mecanisme d'un gest típic que, més que expressar, indicava un determinat estat d'esperit. Però aquest expressionisme, sovint maltraçut, és molt apreciable perquè significa un esclat de naturalisme en mig de la tranquil·la iconografia desmaterialitzada. En aquests moments és quan s'esqueixen els formularis i apareix l'artista.

És clar que no apareix tot l'artista, perquè la seva desesperació, en el nostre cas concret, serà sempre una desesperació d'encàrrec més o menys sincerada per la seva preparació devota personal. Caldria una espiritualitat de fra Angèlic per acostar-se gairebé arran de la realitat commoguda. Y aleshores cal arrecerar-se a un expressionisme de la primera època cinematogràfica, és a dir, a un expressionisme de sord-mut, ultrat, espectacular i ben intel·ligible, que era el posat de moda en aquest descripcionisme pictòric de la primera època de l'art italià en què s'inaugurava un moviment dintre la fixesa plàstica.

A aquestes dificultats cal afegir la màxima dificultat, que és la de representar una persona plorant, difícilment copiable i àdhuc observable del natural. A més, la contracció muscular, la desfiguració del rostre plorant és gairebé la del rostre rient. És el cas tan freqüent, en les plàstiques primitives, de figures que si no fos pel tema, seria difícil d'esbrinar si riuen o ploren. Ferrer Bassa amb penalitats i amb molts retocs de pinzell arriba a donar en les figures més contingudes (per exemple Nicodemus) una expressió de dolor profund i intens. En les figures més dramàtiques cau en el general convencionalisme ploraner més o menys personalment i naturalísticament interpretat. Tant en les composicions de Pedralbes com en les autèntiques d'Itàlia, sempre trobarem la fórmula, que generalment acostuma ésser insuficient.

Així mateix trobem un formalisme en l'aspecte jovial i líric de l'escenari d'aquest sant Enterrament. Les dues muntanyes tenen llur història pròpia, i aquí hi són amb tota l'autoritat d'un personatge. És un element exigit per les

antigues o tradicionals iconografies. Igualment els arbres i les plantes no tenen altra raó d'ésser que substituir les paraules : *Hortus*, que trobem en les representacions carolíngies esquemàtiques d'aquest tema. Malgrat tot, Ferrer Bassa no ens dóna plantes de paper. En aquestes plantes i arbres hi ha un sentiment i una observació : és una flora viva i naturalista. Són un detall preciós les plantes que Magdalena ajeu amb la vora del seu vestit. Una flora com aquesta de Pedralbes és poc freqüent àdhuc en els terrenys més abonats de l'art italià en l'època del nostre pintor.

El Judici Final

XVI. El Judici Final. — *La Pintura* (làm. viii). Aquí saltem una clàusula del contracte referent a la pintura de diversos sants isolats, per tal de descriure una última escena que, iconogràficament, està lligada amb les anteriors i les clou. Aquesta escena està situada sobre el portal d'entrada i limitada i distribuïda segons l'espai que deixen les cinc finestres. Aquesta escena es completa amb la decoració simbòlica de l'arc que té a sobre.

En el centre hi ha el medalló més gran amb un marc gris circular de simulat relleu blanc-negre, molt exagerat (làm. lxxxi). Dins del fons blau i assegut dins una mandorla o aurèola verd clar hi ha el Crist cobert amb un mantell d'un verd espès, mostrant les ferides dels peus, de les mans i del costat. Cabell ros i nimbe oxidat. La mandorla pel braç esquerre del Crist és plena, mentre que per l'altre cantó apareix foradada i deixa entreveure el fons blau.

A la dreta (làm. lxxxii), un altre medalló com l'anterior, però una mica més petit, amb un àngel vestit amb túnica cenyida verd clar, ales grogues, cabell ros, nimbe oxidat. A la mà dreta, coberta amb un vel blanc, porta la corona d'espines; a l'altra mà porta la canya amb l'esponja. El terra és gris.

A l'esquerra també hi ha un medalló igual (làm. lxxxiii) amb un àngel idèntic al de la dreta. Amb la dreta sosté la llança i a la mà esquerra, coberta amb un vel blanc, porta els tres claus.

Aquests tres medallons es destaquen sobre un fons que imita marbres de diferents colors. La pintura d'aquest conjunt no ha sofert cap dany ni retoc.

Separats d'aquest conjunt, i així mateix separats per la finestra central, hi ha dues pintures de forma rectangular que vénen a formar de fet una sola com-

posició, puix que són dues figures assegudes sobre un mateix banc interceptat per la finestra.

A la dreta (làm. LXXXV) hi ha un personatge vestit amb dalmàtica verda molt escollarada, la qual, pel tall del costat inferior, deixa veure el folro blanc llistat amb ratlles de vermelló. Porta mitges vermelles i sabates negres reixades. El cabell és ros, i al voltant porta un nimbe d'or, ara oxidat. Un àngel amb túnica vermellosa tornassolada de blanc, ales grogues i diadema vermella, posa una corona de roses sobre el personatge descrit. El banc sobre el qual seu aquest personatge és cobert amb un tapís vermell mostrejat de blanc i esquitxat de flors oxidades i amb quatre punts blancs a sobre. Per sobre i per un costat del banc apareix el fons blau. El conjunt va tallat per un marc vermell (l'exterior) i groc.

A l'altre cantó tot es repeteix igual, fora la figura (làm. LXXXIV) que aquí és una dona amb un vestit descenyit verd groc fosc com or vell mostrejat de blanc. La cabellera li cau per damunt les espatlles. Ha caigut la corona de roses i gran part del nimbe, com també poden notar-se alguns escrostonats en el cos de la figura i a la seva vora. Aquests escrostonats també es veuen en el nimbe de l'altra figura masculina.

Sota l'arc hi ha tres medallons, separats per una decoració floral, que el senyor Sanpere creia retocada. Com ja hem indicat en la descripció general d'aquestes pintures, aquesta decoració és intacta, i els seus tons tan contrastats no responen sinó al desig de donar relleu escultòric o estucat com era tan freqüent en les decoracions murals italianes d'aquella època. D'esquerra a dreta de l'espectador, tenim que el primer fragment de decoració és una decoració floral d'un verd i blanc, sobre fons vermell. El segon espai, entre el primer i el segon cercle, és ple d'una decoració d'un groc i blanc sobre el mateix fons. En l'espai tercer, entre el cercle central i el tercer, sobre el mateix fons vermell hi ha una decoració blanca ombrejada de verd. I a l'espai restant hi ha una decoració blanca tornassolada de groc.

En el cercle del mig (làm. LXXXVI) hi ha l'*Agnus Dei* dret sobre un terra gris i un fons blau intens. Anyell blanquinós, amb un raig de sang que li surt de sota el coll. Nimbe cruciforme groc, bandera blanca amb creu vermella.

En el cercle de la dreta (làm. LXXXVII) hi ha una figura femenina nimbada, amb túnica verd clar, mantell rosa, vel blanc al cap i espatlles, ales verd clar, i fons blau. A la mà esquerra porta un colom.

En el cercle de l'esquerra (làm. LXXXVIII) hi ha una altra figura femenina amb túnica rosa, mantell groc, ales verd clar i nimbe oxidat amb uns petits cercles decoratius com en el nimbe de l'altra figura simbòlica. Té l'actitud d'acollir sota el seu mantell una figura més petita i blanca en actitud suplicant. Amb la mà esquerra sembla que la beneeixi. Arrencant de la cintura de la figura alada, apareix una palma que ningú no sosté i que sembla posada a última hora i per compromís.

Iconografia. — «It. .i. sede magestatis ab .II. Àngels sobre la porta dins la Capella.» — En la iconografia cristiana medieval fortament influenciada per l'Orient, hi ha una sèrie de representacions majestàtiques del Crist que corrien sota el nom abstracte de *Sedes maiestatis*, i que eren una derivació de temes més antics. Aquests temes iconogràfics eren : la *Traditio legis*, Crist amb sant Pere i sant Pau; la *Deesis*, el Crist majestàtic amb Maria en representació del Nou Testament i sant Joan Baptista en representació de l'Antic Testament, en actitud intercessora; la *Maiestas Domini*, Crist dins una mandorla o aurèola voltada dels símbols dels quatre evangelistes, tema suggerit per l'Apocalipsi o pel llibre d'Ezequiel. A causa de la posició asseguda del Crist, aquesta composició és sovint anomenada en els textos medievals *Sede* (o Sedes) *maiestatis*, tal com veiem en el contracte de les pintures de Pedralbes. «*Que sede maiestatis benedicat nos...*» diu una inscripció al voltant del Crist en un antipendi de Tuenstrup.[1] Per tant, aquesta denominació té un caràcter personal i subjectiu que en el llenguatge modern és traduït pel Crist entronitzat, Der thronende Christus, le Christ tronant, etc.

Alguns cops la *Maiestas Domini* es relaciona íntimament amb l'Ascensió, en la qual el Crist pren un aspecte altament majestàtic i àdhuc se'l veu voltat amb símbols ezequièlics i apocalíptics. Exemple : el Còdex de Rabulas.[2] I de resultes de les paraules dels Àngels en els Actes dels Apòstols (I, II : «Aquest Jesús, que és llevat cap al cel, tornarà tal com l'haveu vist pujar cap al Cel»), aquesta figura majestàtica del Crist ascendent dóna peu al Crist jutge, al tema del Judici final, que és pròpiament el tema que representa Ferrer Bassa a Pedralbes sota la vaga denominació d'una *sede magestatis*.

L'exemple més antic de Crist jutge és un marfil carolingi del South-Ken-

1. Citat per BERGER, *Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst*, 1926, p. 160.
2. BERGER, *Die Darstellung des thronenden Christus*, p. 167, fig. 97.

sington Museum de Londres.[1] El Crist apareix amb aspecte triomfal, amb túnica i pal·li i amb les mans esteses per a atreure els bons i allunyar els dolents. Per tal d'assegurar més la significació del gest, porta a cada mà un rotlle on és escrita la respectiva sentència. Però en el segle XI s'esdevé una modificació: en lloc del Crist triomfal apareix el Crist sofrent mostrant les cinc plagues. L'escola de Reichenau és la que pot oferir l'exemple més antic. És una composició completament nova, on les plagues prenen una importància capital. El mateix Crist va sense túnica, sols amb el mantell que deixa al descobert el costat dret a fi que les plagues siguin ben paleses. En aquesta nova fórmula el Crist és tot humà, deixa la pompa hel·lenística i bizantina, i dels improperis i les cicatrius en fa una glòria desconeguda per l'art oriental, de tal manera que, per intensificar més la importància de les plagues, el Crist no estén els braços en actitud judiciària, sinó que els aixeca en actitud orant, tot mostrant els palmells de les mans foradades, com pot veure's en el Portal de la Glòria, de Sant Jaume de Compostela, o en el timpà de Santa Maria del Mar, de Barcelona. És una fórmula purament occidental que recull el romànic tardà i que explota admirablement l'art gòtic i àdhuc el Renaixement.

Entre aquestes dues actituds del Crist del Judici final (el Crist de braços estesos i separatoris i el Crist mostrant els palmells foradats), hi ha una fórmula intermèdia que les vol resumir totes dues, i que és la que adopta Ferrer Bassa a Pedralbes. En la fórmula del Crist estrictament jutge trobem casos en què el gest sentenciador dels braços pren una certa plasticitat, en el sentit que el braç dret és aixecat corresponent a la sentència d'acolliment dels justos, mentre que l'esquerre és abaixat en senyal de repudi dels dolents. En canvi, en aquest Crist tan explícitament jutge veiem que sovint presenta les cinc plagues, com pot veure's en el Crist del timpà de Santa Fe, de Conques.[2]

Ferrer Bassa, en ple segle XIV, recull aquesta solució antiquada del Crist jutge i l'extrema dramàticament donant un aire trist al rostre de Jesús i posant regalims de sang sortints de les plagues, tal com feren els primitius italians. Exemple : Judici final de la Catedral de Grossetto, d'un deixeble de Guido da Siena.[3]

1. BERGER, *Die Darstellung des thronenden Christus*, p. 181, fig. 105.
2. BERGER, *Die Darstellung des thronenden Christus*, p. 191, fig. 113. No semblen existir els senyals escultòrics de les ferides en aquest Crist. Sens dubte serien pintades, puix que el Crist porta el costat descobert, malgrat ésser representat amb túnica i pal·li.
3. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. I, fig. 205, p. 376.

Una vegada més el nostre pintor utilitza fórmules velles amb un contingut nou. Un detall antiquat d'aquest Crist jutge és la mandorla i l'arc iris que la travessa i sobre la qual seu Jesús. Aquest gest antic del Crist judicant, en mans dels genis del Protorenaixement i Renaixement italià prendrà, tot perdent el sentit, una embranzida fulminant que, passant pel Crist encara aureolat de Fra Angèlic, culminarà en el gest del Crist del *Judici* de Miquel Àngel, a la Capella Sixtina.

El mateix segle XI, junt amb el Crist jutge i sofrent, apareixen, en lloc dels elements apocalíptics, els instruments de la Passió portats devotament per àngels. Aquests àngels amb els intruments de la Passió són, segons Berger, una característica de l'art romànic occidental.[1] En reduir-se les composicions monumentals del Judici final, aquests àngels es mantenen ferms mentre s'arreconen altres elements més importants, com els apòstols entronitzats, Maria i el Baptista, etc. I aquesta simplificació és l'última evolució del tema del Judici final que l'art gòtic preferirà a la *Maiestas Domini*.

Ferrer Bassa segueix aquesta fórmula simplificada, tan freqüent en portals romànics i gòtics, i ens pinta dos àngels portant amb etiqueta oriental (és a dir, amb mans cobertes amb un vel) els instruments de la Passió (llança, esponja, claus i corona d'espines), tal com veiem en el timpà del Baptisteri de Parma, on els àngels no deixen els vels. És la fórmula exacta que empra Simone Martini en el seu políptic de la col·lecció Gardner, de Boston.[2]

Els tres medallons de l'arc de l'entrada no entren en cap dels extrems del contracte convingut entre l'abadessa de Pedralbes i Ferrer Bassa. És una altra pintura de més a més. En el medalló del centre tenim l'*Agnus Dei*, i en els altres dos hi ha les personificacions de dues virtuts.

En l'art antic i medieval, tant en els mosaics primitius com en les miniatures posteriors, és freqüent aquesta reunió del Crist de Majestat i del seu símbol, l'Anyell de Déu. És una composició d'origen apocalíptic, en què és descrita plàsticament la visió de Déu tal com la refereix sant Joan en els capítols IV i V del seu llibre. A Pedralbes, però, no té aquest significat. Aquí no tenim, com ja hem dit, una visió apocalíptica, sinó una escena del Judici final, i en aquesta escena no hi trobem l'Anyell de Déu. Per tant, aquí l'*Agnus Dei* és simplement un tema simbòlic per a completar la decoració, i més relacionat amb el tema de la

1. *Die Darstellung des thronenden Christus*, p. 198.
2. R. VAN MARLE, *Simone Martini et les peintres de son école*, Strasburg, 1920, làm. VII.

Sedes maiestatis de què ens parla el contracte que no pas amb la realitat de la pintura executada.

En el detall, aquest Agnus Dei s'emmotlla a la descripció de sant Joan, el qual, en el seu Apocalipsi ens el descriu *tanquam occisus* (v, 6). Per això l'Anyell és representat amb una ferida al coll, de la qual surt sang. La seva actitud, però, el desvia pròpiament cap a un simbolisme del sacrifici de la creu. I així la seva actitud és típica i gairebé invariable, és a dir, l'anyell mira endarrera devers la bandera amb la creu que sosté per mitjà de la pota davantera. En composicions més completes sol haver-hi un calze que recull la sang de la ferida, com també a vegades la bandera creuada és substituïda per una creu, o també s'hi afegeixen els símbols dels evangelistes traduint aleshores el concepte d'Església, de la qual l'anyell és el fonament i els evangelistes els missatgers.[1] La bandereta amb la creu és, doncs, un senyal del triomf sobre la Sinagoga, com el Crist ressuscitat és un senyal del triomf sobre la mort.

Respecte als dos medallons, llur significat és més dubtós. Sanpere i Miquel (seguint, segons ell diu, mossèn Gudiol) interpreta la figura alada amb la palma i una figura als seus peus com el símbol de l'obediència, i l'altra amb l'ocell com un símbol de la castedat.[2]

L'un símbol i l'altre, tots dos imprecisos, són emprats per a significar diferents virtuts. El que sembla més segur és el de la figura amb palma i un personatge als seus peus. Més que de l'obediència, sembla que es tracta de la caritat, és a dir, l'amor acollint sota el seu mantell un pobre, tal com fa la figura esmentada. És un símbol de la caritat que trobem a l'Edat mitjana i que més tard s'amplificarà amb diversos infants que s'acullen sota els plecs d'aquella virtut personificada. La palma, així mateix, escau més a la caritat que no pas a l'obediència, puix que és el símbol preferit del martiri, que no és altra cosa que la manifestació culminant de l'amor.

La figura amb l'ocell, probablement una tórtora, tant pot ésser la castedat, com la humilitat (segons sant Bernat), com l'esperança.[3] És molt possible que es tracti de la castedat, sobretot si es té en compte el vel que cobreix el cap de la figura simbòlica.

1. MOLSDORF, *Christliche Symbolik*, p. 17.
2. *Els Trescentistes*, vol. I, p. 192.
3. SAUER, *Symbolik der Kirchengebäudes*, p. 240; MÂLE, *L'Art religieux du XII siècle en France*. pp. 136 i 147; MOLSDORF, *Christliche Symbolik*, p. 217; KÜNSTLE, *Ikonographie der christlichen Kunst*, p. 160,

Com en la majoria dels casos en l'art italià, aquestes virtuts porten ales i nimbes.

En aquest mateix pany de paret, i sota la figura majestàtica del Crist, hi ha representats dos personatges amb nimbe i uns àngels que els coronen amb corona de flors. A primera vista hauríem dit que eren la Verge i sant Joan Baptista que, junt amb el Crist entronitzat, formen la ja esmentada escena de la *Deesis*. Bé és veritat que aquests dos sants, d'acord amb llur missió intercessora, són generalment representats agenollats, però no falten escenes d'aquest tema en què la Verge i sant Joan estan asseguts en tron. No obstant, el fet que uns àngels coronin aquests personatges exclou la possibilitat d'identificar-los amb aquells sants.

Llur aspecte principesc i profà ens suggerí la idea que es tractés d'uns personatges històrics, uns probables donadors. Però aquesta suposició fou aviat descartada. Aquí el donador era l'abadessa de Pedralbes. Ni podem suposar uns mediats donadors, la reina Elisenda i el seu espòs, pel fet que la reina era vivent quan s'executaren aquestes pintures i no s'haurien atrevit coronar-la com a santa en vida. La pintura tampoc no permet de suposar un retoc posterior. Així mateix, no hem trobat dins la família del rei o de la reina dos personatges que encaixessin amb aquestes dues figures de Pedralbes.

Es tracta, doncs, de la representació de dos benaventurats que, a conseqüència de la sentència favorable del Crist jutge figurat al damunt, són representats asseguts en el tron celestial i coronats pels àngels, els quals s'afanyen a complir la sentència. Són home i dona, en representació dels dos sexes. Es el tema que Fra Angèlic desplegarà amb tan lirisme i dolcesa.

Respecte a la decoració floral que lliga els tres cercles, així com la franja d'imitació cosmàtica o de mosaic, a manera dels *Cosmati*, que ho engloba tot, és un recurs del qual es troben moltíssims exemples a Itàlia.

Els Sants

Després de descriure les escenes, anem a descriure les figures isolades de sants. El contracte diu : «It, deu fer sent michel, sent johan babtiste, sent jacme, sent ffrancesc, santa Clara, santa Eulalia, santa Caterina e sent Antoní de pamies diachre». Aquí la disparitat entre el contracte i l'execució és molt notable. S'havien de pintar vuit sants, i se'n pintaren quinze. Si el nombre real és més gran,

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO

llur qualitat pictòrica també és superior. Totes les figures són més acurades i sense intermediacions importants dels ajudants.

Començarem per allà on acaben les escenes, és a dir, en el recó de mà dreta que fa el contrafort de l'església gran.

XVII. SANT NARCÍS. — *La Pintura* (làms. LXXXIX, XC). Aquesta pintura es troba en el recó més amagat i difícil de fotografiar. És completament inèdita. És una figura translúcida, fonedissa, de matisos clars i desmaiats. El sant Bisbe porta una ampla casulla verd clar ombrejat de gris, amb gires vermelles. El parament de la casulla (en forma de tau) i el de l'amit (al voltant del coll) són grocs amb mostrejats blancs i formen una delicada entonació amb el color general de la casulla. Tota la resta és blanca : l'alba, els guants, els cabells, la mitra amb franges grogues, l'amit. La vermellor del folro de la casulla i del llibre acaben de realçar la vaporositat d'aquesta figura, que es destaca admirablement sobre el fons blau intens que ja tenim conegut. El sant està dempeus sobre un paviment vermellós esquitxat de blanc imitant pòrfir.

La pintura ha sofert alguns danys. El principal és una zona horitzontal que passa per damunt del pit i de la mà dreta emportant-se'n la pintura que després fou repintada. Així mateix és bastant repintat el paviment de pòrfir simulat ja descrit. Les lletres que hi ha entre l'un cantó i l'altre del cap eren d'or i s'han escrostonat. Diuen : S. MARCISIUS. A la franja del peu del sant es repeteix la mateixa llegenda.

Sobre la figura del sant resta un espai esquifit i irregular que el pintor omplí amb plafons imitant marbres de colors.

Iconografia. — És un dels sants no assenyalats en el contracte. La llegenda d'aquest sant és equivocada; cal llegir : Narcissus, puix que no hi ha cap altre sant que es digui Marcisius. Sembla que es tracta del sant Narcís bisbe de Girona, segle IV, commemorat pel Martirologi romà el dia 18 de març. Però sembla contradir aquesta suposició el fet que no sigui representat com a màrtir amb palma, tal com ho és allí mateix sant Esteve. En aquest cas potser es pot identificar amb sant Narcís que a 80 anys fou bisbe de Jerusalem i morí passats els seus 100 anys. És commemorat pel Martirologi romà el dia 29 d'octubre. En realitat, tota la figura és transparent de senectut.

Aquesta atribució no sols no és improbable, sobretot si es té present que la presència dels sants en aquestes pintures és deguda a fets particulars, com són

llurs relíquies guardades al monestir, beneficis o capelles instituïts en el mateix monestir. No hem pogut esbrinar la causa de la presència d'aquest sant en aquestes pintures.

XVIII. SANT FRANCESC I SANTA CLARA. — *La Pintura* (làm. XCI). Heus aquí dos altres sants que Sanpere i Miquel no veié perquè aleshores eren tapats per una llibreria. Ell, en els *Trescentistes*, confongué sant Aleix amb sant Francesc, cosa que després rectificà al publicar les fotografies d'aquests a la revista *Museum*.[1]

La figura de sant Francesc (làms. XCII-XCIII) és una de les millors que hi ha aquí. Sembla una figura de retaule, feta amb tot el mirament. Els trucs expeditius i de recepta que Ferrer Bassa tan sovint empra en aquestes pintures desapareixen per a deixar pas a una emoció personal del pintor.

La pintura ha estat ultratjada per l'aigua i pels cops. Del pis superior, en ocasió de fer-se unes obres, baixà un regueró d'aigua barrejada amb guix. Aquest regueró ha deixat un rastre blanquinós que en gran part s'ha pogut fer desaparèixer per obtenir una bona fotografia. El senyor Cividini encara insistí després, i tant aquesta com altres pintures igualment perjudicades guanyaren notablement. En la fotografia encara es pot notar el pas vertical del regueró, i després una forta rascada horitzontal (que fou repintada) arran de la plaga del costat de sant Francesc.

Sant Francesc va vestit amb un hàbit bru (làms. XCII-XCIII). De dins aquest vestit de color neutre surt aquesta testa meravellosa i fina nimbada de cabell ros, que fa oblidar la pobresa de color de l'hàbit franciscà. Amb la mà dreta desclou un esquinç del vestit i mostra la plaga del costat. Amb l'esquerra sosté una creu d'aparença metàl·lica. Va peudescalç. Interceptada pel seu cap, hi ha aquesta llegenda en lletres blanques : «S. FRANCISCUS», la qual es repeteix a la franja inferior en forma equivocada : «S. FRANCISS( )S», probablement Francisscus. Les lletres finals foren esborrades pel regueró d'aigua.

La figura de santa Clara ja no és tan reeixida (làms. XCIV-XCV). Àdhuc les proporcions són inquietants. El pintor torna a les receptes i executa la pintura sense entusiasme ni personalisme. La santa porta túnica i mantell igual que sant Francesc. El mantell és folrat de blanc. Al cap porta un vel gris verd, folrat també de blanc. Sota el vel, la toca blanca. Amb la mà dreta sosté

1. S. SANPERE Y MIQUEL, *Ferrer Bassa (Museum*, vol. II, Barcelona, 1912, pp. 376-391).

un llibre vermell amb tanques negres. Amb l'esquerra, una palma verdosa. Interceptada pel cap de la santa, la llegenda en lletres blanques : «SCA. CLARA», que es repeteix igual al peu, per bé que esborrada per l'aigua.

Les dues figures es destaquen sobre el fons blau intens, dividit desigualment per una ratlla blanca a fi d'obtenir una superfície plana on hi ha els dos sants. En el fons es veuen moltes llepasses de pintura nova o de descoloriment produït per l'aigua degotant.

Entre l'una figura i l'altra (làm. XCVI), arran de la ratlla blanca que fa d'horitzó, hi ha el següent grafit que rasca la pintura fins a deixar veure la capa de preparació:

«nomoblide
diguila a johan
a iiii de setembre m cccc xv.»

Com pot veure's és una inscripció feta uns setanta anys després d'acabades les pintures en temps de l'abadessa sor Margarida de Montcada. És un crit tallat a la paret que encara parla d'un drama interior prou fort per a escometre unes pintures recents. Això almenys sembla a primera vista, sobretot quan una altra inscripció feta, sembla, per la mateixa mà sobre les pintures del claustre ens diu: «mi mal celar mes la muerte».

Cal tenir en compte que a la segona meitat del segle XIV s'introduí a Pedralbes una certa relaxació en el concepte i observança de la clausura. Aquest monestir real, objecte de grans privilegis i d'aportacions espirituals i materials, es posà a la moda entre l'aristocràcia catalana, que sentí certes vel·leïtats místiques, faltades però de convicció. Moltes senyores volgueren imitar la reina Elisenda i desitjaren i aconseguiren residir o entrar sovint en el convent, sense abdicar totalment de les coses del món. L'abús degué ésser bastant notable, puix que el mateix rei Pere, des de Girona, a 25 d'octubre del 1385, i Joan I, des de València, a 18 de febrer del 1395, donaren uns respectius decrets prohibint l'entrada de les senyores i dels familiars de les religioses en el monestir.[1] En l'època del grafit, la clausura no era tan hermètica com exigien els decrets esmentats, ni l'observança gaire rigorosa, malgrat els decrets civils i eclesiàstics, com molt bé descriu sor Anzizu en el seu llibre sobre Pedralbes.[2] No és d'estranyar, doncs, la presència

1. PUIGGARÍ, *Garlanda de joiells*, p. 183; FITER, *Las cercanías de Barcelona*, p. 53.
2. ANZIZU, *Fulles històriques*, p. 96.

d'aquestes inscripcions, que recorden els melangiosos desfogaments de les *tristes reines de Nàpols*.

Per aquest temps fou quan les monges, allunyades un poc de l'esperit de llur regla, canviaren llur hàbit bru i primitiu de clarisses pel negre i folgat de benedictines. En aquesta ocasió, un tal Joan Teixidor, en 1406, deixà al monestir 111 florins d'or i 1 sou per a missatgeries, per raó del susdit canvi d'hàbits. Per fiança li deixaren molts vasos de plata.[1]

Iconografia. — La iconografia d'aquest sant Francesc de Pedralbes és la iconografia corrent a Itàlia al segle XIV. Som lluny ja d'aquell sant Francesc del doscents, abizantinat, dur de faccions i encaputxat. La caputxa ha baixat i ha aparegut una testa humaníssima i idealitzada. La creu que porta a la mà és la creu de les imatges del Pobret d'Assís del segle XIII i que perdura el XIV. Generalment a l'altra mà porta un llibre, la Regla, o bé beneeix. Aquí, en canvi, hi ha un expressionisme més explícit. Sant Francesc s'obre el vestit per mostrar la plaga del costat a fi de completar la idea de la seva crucifixió espiritual i física que vol donar a entendre amb la creu.

El sant Francesc del suposat Donatto, al Museu de Siena,[2] té el mateix gest, per bé que amb l'altra mà no aguanta la creu, sinó que aquest pintor ha renunciat a la creu i ha preferit el gest de benedicció per a la mà dreta, mentre amb l'esquerra descobreix la plaga. Allegretto Nuzzi (1366) en el seu retaule d'Apiro[3] ens dóna un sant Francesc idèntic al de Bassa, amb la mateixa creu metàl·lica a la mà esquerra i obrint-se l'hàbit amb la dreta per deixar veure la plaga del costat. Això vol dir que hem de suposar l'existència d'un model comú anterior.

Respecte a santa Clara, veiem que porta una palma com si fos una màrtir i en la majoria de les seves representacions veiem que porta un lliri o una custòdia o totes dues coses alhora. No és cap distracció del pintor posar en aquella mà tan desgraciada una palma. És la palma que li donà el bisbe d'Assís en la festa de Rams quan santa Clara, en vigílies de fer-se monja, no gosava anar a cercar el ram perquè anava massa mudada. Aquesta escena, episòdicament, la representà el mestre de santa Clara en un dels compartiments laterals del seu retaule de santa Clara d'Assís. No cal raonar la presència d'aquests dos sants

1. ANZIZU, *Fulles històriques*, p. 100.
2. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. V, p. 452, fig. 268.
3. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. V, p. 157, fig. 95.

en aquestes pintures, puix que Pedralbes és un monestir de clarisses. A l'església també hi havia l'altar del pare sant Francesc i l'altar de santa Clara. Finalment, recordem que la reina Elisenda, per devoció a sant Francesc i a santa Clara, fundà el Monestir de Pedralbes.

XIX. SANT MIQUEL I SANT JOAN BAPTISTA. — *La Pintura* (làm. XCVII). Aquesta pintura ha sofert en diferents indrets, com pot veure's comparant la fotografia antiga i la nova. Hi ha un esvoranc tapat i repintat a la balança esquerra junt amb la punta de l'ala de sant Miquel; un altre, horitzontal, a la vora inferior de la túnica de pell de sant Joan. Aquests són els més importants. Després n'hi ha a l'arrencada de la branca petita de l'arbre, a mig forat de la cova, i tres esvorancs arrodonits a la part inferior del quadre.

A l'esquerra hi ha un sant Miquel de tonalitats clares (làms. XCVIII-XCIX). Porta una alba una mica agrisada per a fer ressaltar el mostrejat blanc que la decora. Uns tornassolats o ombrejats rosats animen aquests dos tons agermanats, interromputs pels paraments blaus amb mostrejats vermellosos que decoren aquesta alba i que fan joc amb les sabates blaves. La finor d'aquesta coloració queda emparada per les grans ales grogues amb ratlles ocre i completada pel cabell ros del cap nimbat de l'arcàngel.

Amb la mà esquerra sosté unes balances. En un plat baix hi ha una figureta amb túnica blanca de mànigues curtes i cabell ros esbullat. Tant la figura com el plat tenen una entonació diferent de la resta de la composició. Sens dubte es tracta d'un penediment del nostre pintor, que reféu aquest detall. L'altre plat alt és molt esborrat i no és possible deduir el que conté. Gairebé totes aquestes cordes que sostenen els plats són refetes. Amb la mà dreta té una espasa oxidada.

La figura es destaca sobre un fons blau verdós i està dempeus sobre una plataforma imitant pòrfir, limitada per una ratlla verda entre dues de blanques. En el suposat gruix d'aquesta plataforma hi ha la inscripció : S. MICHAEL, que a dalt, entre les ales i el cap, es repeteix «S. | MI | CHAE | L».

Separat no sols per un arbre sinó àdhuc per un fons d'un blau més clar i per un terra muntanyós, hi ha sant Joan Baptista, que, per la seva qualitat pictòrica, es pot posar al costat de sant Francesc (làm. C). La fotografia incolora no arriba a donar ni de molt tros la bellesa d'aquesta figura morena que, lluny de donar una impressió penitencial i agresta, té un aspecte de sumptuositat.

El vestit de pells rosses, amb un cinyell blanc, admirablement executat, té un aire de confort, i el seu mantell vermell és d'una suavitat avellutada. La rossor de la barba i de la cabellera, que cau en trenes sobre les espatlles, entona del tot amb la suavitat colorística d'aquest sant Joan, que contrasta amb la coloració freda i lletosa de sant Miquel.

No sols aquesta figura és excel·lent de color, sinó que també ho és de dibuix. Cal només comparar-la amb la figura veïna per a veure que Ferrer Bassa deixa les receptes i entra en la realitat. La part anatòmica torrada del sol és més fidel : la cara ja no és una careta, el braç en l'aire té una tensió viva, la indumentària gràvida i flexible contrasta amb l'alba afarbalanada i simètrica de sant Miquel.

Aquí el nostre pintor àdhuc reprèn l'estil narratiu i ens situa el Precursor en un ambient paisatgista on el convencionalisme del pla muntanyós i de la cova és vivificat per una vegetació realista. El mateix fons pren una coloració diferent, d'un blau més clar i horitzontal que penetra com una taca en el fons blau verdós de darrera sant Miquel.

Sant Joan, ni a dalt ni a baix no porta inscrit el seu nom. Valgui el text evangèlic que porta a la mà esquerra, que el caracteritza a bastament (làm. CI).

Remarquem que, com en el plafó anterior, els nimbes de les dues figures són pintats d'un to bru.

Aquestes dues figures també foren publicades per Sanpere i Miquel en la revista barcelonina *Museum*[1] i en els *Trescentistes*.[2]

Iconografia. — La iconografia d'aquest sant Miquel és molt interessant i ben proveïda d'una extensa literatura. Ací només podem donar-ne els principals conceptes.

Primerament, sant Miquel és representat amb alba ornada de diferents paraments, la qual cosa indica un model ja antiquat en aquella època i que de molt temps abans mantenia una competència amb el sant Miquel cavaller i batallador que apareix en l'època otònica i carolíngia i que preval durant el segle XIV d'una manera gairebé definitiva.

Aquí, més que una representació de sant Miquel, ens trobem amb l'escena de la Psicostasia, és a dir, de pesar les ànimes, un Judici final en forma pregnant. En la iconografia cristiana aquesta tasca primitivament no era pròpia de sant

1. SANPERE Y MIQUEL, *Ferrer Bassa* (*Museum*, II, p. 388).
2. *Els Trescentistes*, vol. I, p. 201.

Miquel, sinó d'un àngel qualsevol. Sant Miquel, clàssicament, era l'introductor de les ànimes, el *princeps animarum*, a qui, pel gest de defensar el cos de Moisès (Judas, 9), és atribuït l'ofici de defensar les ànimes de les escomeses de Satanàs. Però, autènticament, sant Miquel no és el pesador d'ànimes, ni hi ha cap font literària d'on es pugui desprendre aquesta missió seva. Sovint en escenes del Judici final veiem el mateix Crist amb les balances o bé dos pesadors d'ànimes, un a cada banda del Jutge. L'error d'identificar l'àngel pesador d'ànimes amb sant Miquel s'introdueix per mediació d'aquelles representacions en què l'àngel pesador branda una espasa per defensar les ànimes justes contra el diable o el drac que vol arrabassar-les,[1] tal com el tenim a Pedralbes.

L'època en què pintava Ferrer Bassa, aquesta confusió ja era feta, per bé que poc corrent. El sant Miquel lluitant amb el drac, més germànic que bizantí, era molt més popular. Tenia a favor la influència iconogràfica del sant Miquel del Monte Gàrgano a Itàlia i del Mont-Saint Michel de Normandia.[2] No obstant, un pintor tan eminent com Simone Martini també adoptà el sant Miquel pesador d'ànimes, amb balances i espasa.[3]

Remarquem, encara, el convencionalisme de les balances : el plat esquerre i baix correspon al dolent i el plat dret i alt al bo. Com també val la pena de fer observar que tant en el plat esquerre, ben visible, com en el plat dret, com sembla deduir-se per les restes de pintura, hi ha dues figures que, més que contrapesar-se, són personificacions de l'ànima bona i de l'ànima dolenta. Aquest és un detall primitiu, que després serà modificat amb el canvi d'una de les figures per l'objecte, causa o símbol de la seva damnació, com, per exemple una casa, una bossa, una mola de molí, una església, etc.[4] Ferrer Bassa, doncs, segueix un model primitiu que en la seva època començava a decaure.

La iconografia de sant Joan Baptista, en canvi, és molt més simplificada. És una representació isolada del sant Precursor copiada exactament dels models bizantins, o, més aviat, dels seus literals intermediaris italians. Els artistes italians ja es permeten poques llibertats amb aquesta figura : Ferrer Bassa no se'n permet cap. El vestit de pells, amb mànigues i ben confeccionat, el troba fet en els models italians contemporanis. Així mateix els manlleva el mantell vermell, el gest completament bizantí de la mà dreta, la barba que baixa en reguerons,

1. KÜNSTLE, *Ikonographie der christlichen Kunst*, p. 249.
2. MÂLE, *L'Art religieux du XII siècle en France*, 257.
3. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. II, p. 200, fig. 134.
4. MOLSDORF, *Christliche Symbolik*, p. 125.

com també la cabellera, la qual abans ja salta pels costats del cap en rulls despentinats. El filacteri o cartellet de la mà esquerra és un altre detall purament bizantí que als italians també els costa de suprimir. Àdhuc els gargots aparentment cúfics que serveixen per a completar l'espai que deixen les lletres de la inscripció (com en la inscripció al peu de sant Miquel) tampoc no són un recurs del nostre pintor. També trobem aquest detall en el filacteri dret i sòlid, com el de Bassa, del sant Joan del Mestre de Montalcino, deixeble de Duccio.[1]

El mèrit de Ferrer Bassa en aquesta figura és el de transformar la fórmula bizantina en un personatge ple de vida i de bellesa colorística.

La llegenda que porta el sant és aquesta : «CCE A | GNUS D | EI ECCE | QUITOL | LIS PEC | ATA MU | NDI». Manca la *E* primera de l'*Ecce*; probablement l'artista la deixà per fer-la de color i després se'n descuidà.

Respecte la presència de sant Miquel en aquestes pintures, només cal recordar que la capella que decoraven era dedicada al sant arcàngel. Altrament, sant Miquel era un patró del monestir, i tenia la seva capella en l'església gran.

Quant a sant Joan Baptista, ignorem el motiu documentat de la seva representació. En canvi, sabem que sant Joan Evangelista tenia en aquest monestir capella i benefici.[2]

XX. SANTES AGNÈS, CATERINA I EULÀLIA. — *La Pintura* (làm. CII). D'aquestes tres santes, el contracte firmat per Ferrer Bassa sols parla de santa Eulàlia i santa Caterina. Afegí, doncs, en aquest plafó santa Agnès. Aquesta pintura és la que ha sofert més de totes. Al mig del plafó on s'escau santa Caterina fou obert un armari que tallà la dita santa de genolls en avall i part de santa Eulàlia, i a més s'emportà un bon tros de pintura del seu voltant que mutilà santa Agnès en la seva part inferior. Cal afegir a tot això el pas de l'aigua més o menys barrejada amb guix que caigué del primer pis en ocasió de les obres ja esmentades i passà en gran abundància pel costat dret de santa Agnès i per sobre la seva cara i la de santa Caterina. D'aquestes goteres se'n salvà santa Eulàlia. I no diem res dels cops, rascades i ratllades amb què s'acabà de maltractar aquesta pintura. El restaurador passà i repintà l'halo de pintura caiguda al voltant de l'armari obert a la paret.

1. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. II, p. 93, fig. 57.
2. ANZIZU, *Fulles històriques*, p. 61.

Podem dir que aquestes tres figures són inèdites, puix que el gravat que Sanpere i Miquel publica en el seu llibre no és sinó una ombra de la realitat.

Santa Agnès (làm. CIII). — Porta sobretúnica verda amb ombrejat groc i amb una mostra blanca imitant domàs. Aquesta sobretúnica és decorada amb paraments i franges del mateix color, canviat només el dibuix blanc dels paraments i omplertes les franges amb una imitació de lletres cúfiques, tal com era moda en aquell temps. Aquest vestit de santa Agnès és escotat i obert del costat i de les mànigues, i deixa veure un folro blanc amb un quadriculat vermell, que, pel cantó esquerre de la santa, és tot repintat. La cabellera és curta i rossa, i el nimbe, oxidat. El disc (làm. CIV) que sosté amb totes dues mans és blau, i a dins es veu l'*Agnus Dei* blanc amb un raig de sang que li surt del coll i amb una bandereta blanca amb creu vermella.

El cantó dret de la santa és l'únic lloc per on surt el paviment sobre el qual estan dretes les tres figures. És un paviment imitant pòrfir, vermellós esquitxat de blanc. Així mateix, per aquest cantó dret de santa Agnès es pot remarcar el pas de l'aigua que s'emportà l'oxidació verdosa que, en general, s'havia format sobre el fons blau comú de totes aquestes pintures.

Partida pel cap de la santa, hi ha aquesta inscripció : «SCA. | AGNES». Al peu de la santa es repetia la inscripció, però l'aigua l'esborrà i sols queda : «Sca.»

Santa Caterina (làms. CV, CVI). — En aquesta figura s'intensifica el color. La túnica i el mantell són d'un vermell fort. El mantell és folrat d'ermini, amb franges grogues de mostrejat blanc. Cabellera rossa nuada a la nuca, nimbe oxidat. A la mà dreta, un llibre de cobertes verdes que trenquen la monotonia vermellosa del vestit i agermanen aquesta santa amb l'anterior. A la mà esquerra porta una palma verda com una ploma. Aquesta mà descansa sobre la roda del seu martiri, de la qual sols es veu un petit segment. Entre un i altre cantó del cap hi ha la llegenda : «SA. CA | TERINA». De les mans en avall tot és repintat.

Santa Eulàlia (làms. CVII-CVIII). — Amb aquesta figura s'acaba d'intensificar i obscurir la gamma de color d'aquestes tres santes. No sé si aquesta graduació era calculada. De fet, a manera que la pintura s'allunya de la llum de la porta i de les finestres, es va aclarint, i, per tant, s'equilibra la seva intensitat. La imatge de santa Eulàlia gairebé és una taca confusa, un verd fosc que, amb el temps es deu haver acabat d'ennegrir. Entre els plecs d'aquest mantell hi ha la clariana groga de la seva túnica, que reapareix en la seva cabellera rossa

desplegada sobre l'esquena. L'entonació fosca, que dóna una excessiva maduresa a aquesta figura, acaba d'espesseir-se pel fet de l'oxidació de la tanca, en losange, del mantell i de les franges del mateix mantell i túnica.

A la mà dreta porta una palma verda i recolza l'esquerra sobre un dels extrems de la minúscula creu d'un color melis i en forma de X, que acaba de distreure la taca del mantell. Interrompuda per la palma i el cap, hi ha aquesta inscripció, copiada literalment : «SCA | . I | LARIA». Una *I*, doncs, en lloc de la *Eu*.

Aquestes tres figures tenen una noblesa que es fa respectar, sobretot les dues primeres que són d'una continguda elegància. Val la pena de remarcar que la figura de santa Agnès, que està en un recó i que cal veure d'esquitllentes, està una mica entregirada com per a remeiar el defecte de visualitat. Aquest detall fa creure que la graduació de colors d'aquestes figures fou una cosa prevista.

Iconografia. — És poc complicada la iconografia de santa Agnès. El seu cabell curt és un indici de la tendra edat en què morí martiritzada. Per atribut porta, com de costum, un anyell, que de bell antuvi apareix als seus peus i després passa als seus braços transformant-se en un *Agnus Dei*. Aquest atribut prové de la llegenda segons la qual, al cap de vuit dies de la seva mort, santa Agnès, acompanyada d'un anyell blanc i d'un estol de verges, s'aparegué als seus pares que anaven a visitar el seu sepulcre. La *Llegenda d'or* dóna un altre motiu per a aquest atribut quan diu : *Agnes dicta est Agna, quia mitis et humilis agna fuit.*

El que és interessant és la manera de portar l'anyell dins una aurèola, talment com en les primitives representacions de sant Joan Baptista. Això vol dir que aquesta representació de santa Agnès, amb l'anyell dins el disc de l'aurèola, és una representació de sabor antic, bizantí, que els pintors italians més eminents també adoptaren. Posem per cas Simone Martini, en la seva famosa Maestà del Palau públic de Siena, on santa Agnès porta el disc o nimbe amb la mateixa actitud de mans.[1]

Respecte a les altres dues santes, llur iconografia és la corrent i sense cap detall ni atribut que mereixi un comentari especial.

Quina és la motivació que induí a representar en aquesta capella les tres esmentades verges? Fora de la gran popularitat i devoció de què santa Agnès gaudia en els claustres, no hem pogut trobar cap motiu documentat per a la seva

1. VAN MARLE, *Simone Martini et les peintres de son école*, pl. II.

representació dins aquest monestir. Jo no sé si pot tenir cap relació amb la llegenda de la vinguda de les dues nebodes de santa Clara a fundar un monestir a Barcelona. N'hi havia una que es deia Agnès; l'altra, Clara.[1]

Santa Catarina encara era més popular en aquella època tant dins els claustres com fora. Les seves representacions són innumerables. Però a Pedralbes encara hi havia una altra raó, que és una relíquia seva. Sor Eulàlia Anzizu assenyala en el seu llibre *un cap de santa Catherina ab un reliquiari ab creu, ab senyals als costats de puiol.*[2] Aquests senyals o escuts eren de Jaume Despujol, el qual, per espai de seixanta anys, fou procurador zelosíssim i generós del monestir de Pedralbes, al qual féu molts i valiosos presents. És enterrat davant la segona capella del costat de l'Epístola.

Que santa Eulàlia aparegui en els murs d'aquest monestir sarrianenc és la cosa més natural del món. A més, a l'església gran hi tenia una capella dedicada.[3]

XXI. Sants Jaume, Domní i Honorat. — *La Pintura* (làm. CIX). D'aquests tres sants, el contracte sols parla de sant Jaume. És un plafó que ha sofert bastant, per bé que no en els indrets més importants. La figura més perjudicada és la de sant Jaume, travessada per dues rascades horitzontals. A la seva dreta l'aigua s'emportà la capa d'oxidació del color blau, el qual quedà ben net, i les lletres del nom que s'esqueien en aquest cantó. La bellíssima figura de sant Domní és travessada perpendicularment pels dos rastres blancs que hi deixà el pas de l'aigua amb guix. Sant Honorat és intacte, fora d'un lleuger fregadís a mitja figura. També hi ha un esvoranc en el fons entre sant Domní i sant Honorat. En tot el plafó no hi ha cap repintat.

Sant Jaume (làms. CX, CXI). — Com els altres sants, es destaca sobre el ja conegut fons blau, i està sobre un pla imitant pòrfir limitat per una ratlla blanca. Aquí s'inverteix la gamma de colors seguida en el plafó inferior. Partint del recó, comença en tons espessos i acaba en tons clars. Sant Jaume vesteix túnica groga i mantell vermellós que no endolceix massa el to agre del seu rostre. Porta barret gris i nimbe oxidat que apareix per sota el barret com

1. Anzizu, *Fulles històriques*, p. 1. De fet la primera abadessa del primer convent de Clarisses, de Barcelona, es deia Agnès. Fidel Fita, *Fundación y primer período del monasterio de Santa Clara en Barcelona* (*Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. XXVII, Madrid, 1895, p. 313).
2. Anzizu, *Fulles històriques*, p. 35.
3. Anzizu, *Fulles històriques*, p. 32.

dues rascades. A la mà dreta, un llibre vermell; a l'esquerra, un bastó de color de roure i capçat de negre per la punta de baix. Va descalç.

És una figura poc acusada de color i de dibuix, i un xic desproporcionada. Com la figura que té a sota, també està una mica entregirat per rectificar la penosa visualitat que té en el fons d'aquest recó.

Entre l'un cantó del cap i l'altre hi ha el nom del sant : «S. JAC | OB | US.» Aquesta inscripció es repeteix exactament al peu, seguida d'uns gargots amb aparença de lletra cúfica. Aquesta figura és inèdita.

Sant Domní (làms. CXII, CXIII). És la millor de totes les figures que hi ha en aquesta capella. D'una dolcesa i d'una profunditat incomparable, és alhora, per la seva indumentària, d'una sumptuositat fina que no ofega la placidesa del seu rostre somniós.

Sobre l'alba blanca porta una dalmàtica vermella, decorada amb una mostra general blanca esquitxada amb uns temes decoratius formats per uns petits losanges blaus voltats d'unes fulles d'un vermell clar. Dóna veritablement la sensació d'una roba preciosa. La seva preciositat queda augmentada amb els paraments grocs mostrejats de blanc que aparenten molt bé teles d'or. El dibuix d'aquests paraments de la dalmàtica és entretingut i complicat, amb creus, flors, ocells enfrontats. Cal afegir-hi encara el folro blau clar molt net i fi de la dalmàtica que es deixa veure per les obertures dels costats. I així mateix, per a acabar de suavitzar el fons vermell del vestit, el llibre que porta és blau. Aleshores al voltant del coll ve la roba blanca ondulant de l'amit que prepara la sortida harmoniosa del cap voltat del nimbe d'or oxidat.

La realitat d'aquesta pintura, afavorida amb tota la seva coloració, és veritablement impressionant, i dóna a conèixer la traça del pintor català quan ell volia desplegar-la.

La inscripció diu : «S. DON | NINUS». A baix es repeteix exacta i en la mateixa forma que l'anterior. Aquest sant fou publicat per Sanpere i Miquel.[1]

Sant Honorat (làms. CXIV, CXV). — Aquesta figura, vista en fotografia, perd moltíssim i fa ressaltar massa el rostre decrèpit i malhumorat. En la realitat és una figura fina i transparent de color. Porta alba, naturalment blanca, decorada a la part inferior i sobre el pit amb paraments grisos plens d'una decoració vermella. Sobre l'alba va la capa pluvial color d'or vell amb

1. *Els Trescentistes*, vol. I, p. 203.

gires vermelles i ornada amb franges blaves d'una decoració en blau imitant inscripcions cúfiques. Sobre la capa porta el pal·li encaixat sobre les espatlles i caient per damunt del braç. El pal·li és blanc amb una franja final de dibuix blau i serrell oxidat. Per l'escotadura de la capa apareix l'amit blanc i apetxinat que fa joc amb la blancor del cabell i la barba i de la mitra decorada de franges grogues. Els guants blancs i el bàcul imitant la plata acaben d'aclarir aquesta figura, que es destaca deliciosament sobre el fons blau.

La seva inscripció, interceptada pel cap i el bàcul, és : «S. ONO | RA | TUS.» A baix es repeteix en la mateixa forma de les anteriors. Fou publicat per Sanpere i Miquel junt amb l'imatge del sant anterior.

Iconografia. — Sant Jaume. — El sant Jaume que reprodueix Ferrer Bassa és sant Jaume el Major, representat, més que com a apòstol, com a pelegrí. L'únic atribut d'apòstol que porta és el llibre i els peus descalços. Tota la resta respon a la tradició iconogràfica espanyola que crearen els pelegrins que visitaven Compostela. Aquesta fórmula iconogràfica fou creada al començament del segle XII.[1] En aquesta representació de sant Jaume entraven particularment el barret, el bastó, el sarró, la botella i les petxines. D'aquests, l'atribut més antic és el bastó de vianant que apareix per primera vegada a Compostela en el sant Jaume del Portal de la Glòria.[2] Les petxines apareixen el segle XIII junt amb el sarró i el barret.

A Pedralbes, sant Jaume porta només el barret i el bastó de pelegrí. Tota l'altra indumentària amb els peus descalços és una indumentària estrictament apostòlica. Això vol dir que Ferrer Bassa adopta la fórmula iconogràfica espanyola, esbravada, hom diria, a través d'Itàlia. Però, de fet, a Itàlia les representacions trescentistes de sant Jaume tenen un caràcter més espanyol, és a dir, hi trobem no sols el bastó, sinó també el sarró o la bossa, i les petxines a la bossa o al llibre. La qual cosa vol dir que Ferrer Bassa acut a un model antiquat, a una fórmula d'apòstol amb bastó i barret de pelegrí.

Sant Domní. — Sant Domní, en llatí *Domninus,* derivació de *Dominus.* A Catalunya és un sant raríssim i aquesta representació potser única. A Itàlia, en canvi, és més conegut : al voltant de la seva tomba es creà una població; àdhuc hi ha el Borgo-San-Donnino, actualment Fidenza, vora Parma. El Martirologi romà esmenta cinc sants d'aquest nom. De tots aquests és difícil

1. MÂLE, *L'Art religieux du XII siècle en France,* p. 294.
2. MÂLE, *L'Art religieux du XII siècle en France,* p. 295.

saber de qui es tracta, perquè cap d'ells no encaixa perfectament amb els trets iconogràfics amb què es presenta el sant Domní de Pedralbes. Aquí trobem el sant representat com un diaca amb la corresponent dalmàtica i amb un llibre, sense cap indici de martiri. El més probable és que es tracti del sant Domní que el Martirologi romà commemora el dia 13 de febrer. És un sant del segle IV, africà d'origen, que, junt amb sant Vicenç, vingué a la Gàl·lia i evangelitzà la regió de Digne, al Delfinat. Alguns el fan bisbe, per bé que això no sigui cert.

El sant Domní italià, que un quant temps fou molt popular a Itàlia, té el gloriós inconvenient d'ésser màrtir per a identificar-lo amb la imatge que hi ha a Pedralbes.

Sant Honorat. — De sants bisbes d'aquest nom n'hi ha diversos, però n'hi ha dos que presenten les màximes probabilitats : sant Honorat, bisbe d'Arles, i sant Honorat, bisbe de Tolosa. A judicar per la importància i per la fama que pogués tenir durant el segle en què pintava Ferrer Bassa, diríem que es tracta de sant Honorat, bisbe d'Arles, que fundà el famós monestir de l'illa de Lerins, del qual fou abat. Ja és coneguda la influència extraordinària que eclesiàsticament i culturalment exercí aquesta abadia. Sant Honorat, després, fou bisbe d'Arles, i morí atuït per les seves fatigues pastorals. L'any 1391 el seu cos fou transportat en aquella illa.

A sant Honorat, bisbe de Tolosa, no se li coneix altre mèrit que haver estat bisbe d'aquella ciutat el segle III i haver consagrat bisbe sant Fermí, bisbe d'Amiens. Malgrat aquesta pobresa biogràfica, aquest bisbe podia tenir molta importància per a Catalunya pel gran paper que féu més tard aquella diòcesi en la història de la nostra terra.

La imatge de sant Honorat pintada a Pedralbes no presenta cap detall iconogràfic que sigui exclusiu de cap dels dos sants. El detall del *pal·lium* no és cap detall decisiu, per bé que pot ésser un indici d'una importància especial, que en aquest cas seria més atribuïble al sant Honorat, bisbe d'Arles.

Respecte als motius de la presència d'aquests tres sants a la capella de Pedralbes, podem dir primerament que és molt comprensible la presència de sant Jaume apòstol. Cal només recordar la figura del rei Jaume II, espòs d'Elisenda, fundadora del monestir, que en el temps en què es feien les pintures ja era mort (1329). Així mateix sabem per diferents documents de l'Arxiu de Pedralbes que a l'església del dit monestir hi havia l'altar de sant Joan i de sant Jaume, com també un benifet que el segle XV és anomenat *benifet de sent*

jaume e sent johan instituit en Pedralbes.[1] Altrament el gran protector, en aquella època, del monestir, el canonge Despujol, també es deia Jaume.

Respecte a sant Domní no hem trobat, ni en les *Fulles històriques* de sor Eulàlia Anzizu ni en cap document de l'Arxiu de Pedralbes, cap notícia referent a aquest sant.

En canvi, sant Honorat, malgrat no entrar de bell antuvi en la llista dels sants que segons el contracte s'havien de pintar, sabem que gaudia d'una gran importància dins i fora del monestir. La festa d'aquest sant era celebrada a Pedralbes molt solemnement i hi assistia una gran gentada, de tal manera, que hi anava *el Cap de Guayta per gordar la casa per la molta gent que s'hi aplega per evitar inconvenients.*[2] Així mateix sabem que sant Honorat tenia la seva capella a l'església, i que el primer locutori de Pedralbes, entre l'església i el que avui és cor baix, era anomenat el *Grau de Sent Honorat.* Un ressò de la popularitat barcelonina d'aquest sant és la dedicació d'un carrer de la ciutat.

XXII. Santa Bàrbara. — *La Pintura* (làms. cxvi, cxvii). Heus aquí una altra imatge que no consta en el contracte. És una altra de les figures excel·lents que hi ha en aquella capella. Una figura sumptuosa i elegant, malgrat la uniformitat de la seva coloració. Túnica, mantell i cabellera són de color groc, com d'or vell, que ressalta esplèndidament del blau intens del fons. Tota ella és una resplendor daurada que sembla sortir del paviment vermell on està dreta, de les gires vermelles del mantell i de la cinta o fiador que corda el dit mantell i que cau pit avall formant un triangle. També puja una guspira d'aquest vermell pel cordó i la borla de subjectar les trenes que li cauen per sobre les espatlles. Quan l'or del nimbe era intacte l'efecte d'aquesta figura devia ésser d'una vaporosa magnificència. La seva testa altiva sobre les espatlles nues, la seva mirada allunyada estan completament d'acord amb el to de la seva indumentària i amb la fama de la seva bellesa.

La santa sosté amb la mà dreta una miniatura de torre grisa que és el seu atribut i amb la mà esquerra la gira contrària del mantell. Aquest mantell té unes franges d'un groc més pujat, suficientment per a marcar els seus contorns. La santa està damunt un paviment vermell.

La pintura, malgrat estar massa a l'abast de les mans, es troba en bas-

1. Nota del Llibre de Pedralbes, C. 100, f. 7, any 1483. Arxiu de Pedralbes.
2. Anzizu, *Fulles històriques*, p. 61.

tant bon estat. Hi ha una sèrie de forats fets per claus que en clavar-los a la paret feren caure un poc de pintura al seu voltant. També hi havia uns escrostonats al cantó on la paret fa aresta i la caiguda de pintura afecta una mica la mà dreta i la base de la torre que han estat repintades, com també han estat repintats els forats de claus fets a la torre i altres que hi ha sobre el fons blau. En la part baixa de la figura es veuen algunes emmascares i ratlles.

La inscripció (potser en or) ha desaparegut i sols ha deixat un lleu rastre que permet endevinar-la així : «SCA. BAR | BARA».

Iconografia. — Segons la llegenda, Bàrbara fou tancada o habitava en una torre on el seu pare féu fer dues finestres, però la santa n'hi féu fer tres en nom de la santíssima Trinitat. Els iconògrafs sempre tingueren gran cura de respectar les tres finestres simbòliques d'aquest atribut. Quan apareix aquesta torre, pren un aspecte de torre eucarística on es guardava el santíssim Sagrament per als malalts, per la qual cosa santa Bàrbara esdevingué patrona dels agonitzants que volien rebre el Viàtic, i així sovint la torre és substituïda per un calze amb l'hòstia o bé apareix una torre amb la portella oberta, la qual deixa entreveure un calze i una hòstia al seu damunt. Aquesta torre aviat prengué un aspecte de fortalesa, una torre emmerletada, tal com veiem en la santa Bàrbara de Pedralbes. I és per aquí que esdevingué patrona dels artillers i de tots aquells que traficaven en pólvora. I com que la pólvora s'encén com un llampec, per això també santa Bàrbara fou invocada contra els llamps.

La santa Bàrbara de Pedralbes no té altra particularitat iconogràfica que el fet de portar exclusivament una torre d'aspecte militar com una de tantes que hi havia al llarg de la nostra costa.

La raó de figurar santa Bàrbara entre els sants de la petita capella de Sant Miquel de Pedralbes la trobem en una carta que el rei Jaume escrivia l'any 1326 al soldà Abulfat Mahomet, fill del molt alt rei Almansur, on entre altres coses deia: «fem vos saber que la molt noble dona Na Elysenda Regina d'aragó muller nostra molt cara ha hedificat a honor e a laor de deu molt poderós un monestir de dones de la orden dels ffrares menors lo qual monestir nos e la dita Reyna amam molt e tenim encar per lo gran merit e la gran santedat de les dites dones e On com nos e la dita Reyna molt desigem que l dit monestir sia ennoblit per Reliquies de Sants E especialment aiam devoció gran en lo cors de santa Barbara de la qual ha especial invocació e altar en lo dit monestir per aquesta rahó vos pregam de cor e de voluntat així com a princep e Rey en que nos havem gran fiança que

vos per honor meva e de la dita Reyna vos placia a nos trametre lo dit Cors de sta. barbera ho partida d aquell e lo braç de sent Simeó e d altres Reliquies d'honrats sants que sien en vostre senyoria... E siats cert que d açó farets a nos molt gran plaer ens obligarets a totes coses que vos ajats maester en los Regnes e terres meves e vos ho grayrem molt.»[1] Aquesta petició es repeteix diverses vegades, i, per un document publicat pel senyor Rubió i Lluch, podem deduir que seria atesa.[2] A València també trobem rastres d'aquesta devoció dels Moncades com ho proba la santa Bàrbara de la creu de terme del camí de Moncada.[3]

XXIII. SANTA ELISABET. — *La Pintura* (làms. CXVIII, CXIX). Tampoc aquesta santa no era comptada en el contracte de les pintures. Aquesta pintura ha sofert un procés d'alteració que ha anat polvoritzant els colors degut a un defecte intern dels materials. Això fa que la sumptuositat d'aquesta figura quedi bon xic desfocada. Fora d'aquesta alteració del color, no ha sofert gaires ultratges, degut a la seva situació elevada. No deixa d'haver-hi, però, alguns repintats, especialment en el terra de l'esquerra de la figura, i algun altre retoc arran del marc de la pintura, de molt poca importància.

Santa Elisabet apareix vestida meitat d'un color, meitat d'un altre, la qual cosa li dóna una certa mondanitat afavorida per l'escot. La túnica és de dalt a baix meitat rosada, meitat (la de l'esquerra) bruna. La sobretúnica o dalmàtica amb mànigues volants és també de dalt a baix meitat rosada a la part dreta, meitat verd gris a l'altre cantó, amb franges amb imitacions de lletres cúfiques en blanc. La sobretúnica apareix folrada de blau amb serrell de pell. El cabell és groc i curt. El nimbe és d'or, com també les lletres de la inscripció; però després caigué deixant la marca en blanc. El fons blau és escaientíssim per a aquesta figura.

Amb totes dues mans aixeca la part davantera de la sobretúnica fent faldada per portar-hi un munt de flors : poncelles grises, roses rosadenques i vermelles. La inscripció és interessant, perquè té una grafia italiana. Diu : «SCA. ELISA | BETA.» Hom podria creure que l'última lletra substituí per equivocació

1. Arxiu de la Corona d'Aragó, Reg. 338, f. 139 v.; FINKE, *Acta Aragonensia*, p. 755.
2. L'any 1351 trobem, entre les relíquies reials, que la reina Maria de Navarra ordena en testament que siguin repartides entre les capelles dels palaus reials, «un troç del vestiment de santa Bàrbara de Babilonia». A. RUBIÓ Y LLUCH, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-eval*, vol. II, Barcelona, 1921, p. 89, doc. XCII.
3. S. CARRERAS ZACARÉS, *Cruces terminales de la ciudad de Valencia*, (*Archivo de Arte Valenciano*, vol. XIV, Valencia, 1928, p. 76).

la *H* final. Però ja veurem més endavant un altre cas encara més clar d'inscripció italiana, la qual cosa ens inclina a no creure que sigui el nom de santa Isabel en llatí de baixa època, puix que, a més de la corroborant adduïda, la inscripció hauria de portar una *H* abans de la *A* final.

La fotografia d'aquesta santa figura en *Els Trescentistes*, vol. I, p. 213.

Iconografia. — La santa Isabel aquí representada és la d'Hongria, nada el 1207, morta el 1231 i canonitzada el 1235. Filla del rei Andreu II d'Hongria, la varen casar a catorze anys amb el Landgrave Hermann de Turíngia, i visqué entre espines. A vint anys ja era vídua i abandonada, i es dedicà amb més delit i llibertat als pobres i malalts, i morí terciària de sant Francesc en plena joventut i perfumada de santedat.

Aquesta vida breu i tan trasbalsada féu gran impressió al món, i el seu culte nasqué aviat i s'estengué fulminantment. No és estrany, doncs, de trobar-la a Pedralbes, on encara vivia una reina jove i vídua, imitant tan bé com podia el gest d'altres princeses de retirar-se, si no dins, almenys a l'ombra d'un claustre franciscà. Elisenda tingué un exemple famós en la que fou santa Isabel de Portugal que un any abans de posar la primera pedra de Pedralbes (1325) prengué l'hàbit del terç orde de sant Francesc.

La representació de santa Isabel que trobem a Pedralbes és d'origen gairebé exclusivament italià. Els segles XIII-XIV els atributs de santa Isabel són el pa, el vas d'aigua, un pobre o baldat, una església, etc. Fora d'Itàlia, la santa amb la faldada de flors és raríssima, i en certs països, com a Alemanya, completament desconeguda.

Literàriament el miracle del pa convertit en roses es troba per primera vegada en el cronista de la Turíngia Joan Rothe (mort l'any 1334) en la seva poesia *De vita S. Elisabethae, Landgraviae Thuringiae.* Alguns creuen que l'episodi miraculós fou extret de la llegenda de santa Isabel de Portugal.[1] És bastant improbable aquesta transfusió, puix que el miracle de les roses aplicat a santa Isabel d'Hongria ja el trobem representat per Giotto abans del 1330, segons creu van Marle.[2] Un deixeble de Meo da Siena el pintà el 1330,[3] és a dir, sis anys abans de la mort de santa Isabel de Portugal. Per cert que en el nostre cas és molt interessant aquesta pintura mural atribuïda a l'escola de Meo da Siena, actual-

1. KÜNSTLE, *Ikonographie der Heiligen*, p. 206; M. HARTIG, *Die Hl. Elisabeth von Thüringen und die deutsche Kunst.* (*Die christliche Kunst*, München, 1930-1931, p. 193.)
2. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. III, p. 128.
3. VAN MARLE, *The italian schools*, vol. V, p. 33, fig. 21.

ment a la pinacoteca de Perúgia, perquè talment sembla el model del qual se serví Ferrer Bassa per a pintar la seva santa Isabel, la qual apareix amb la mateixa túnica i sobretúnica amb mànigues penjants, la mateixa cabellera curta, la mateixa actitud, l'escotadura del vestit i la manera de portar les flors. Potser la diferència més notable que hi ha entre la una i l'altra és que la qualitat artística de la santa Isabel de Pedralbes és superior a la del deixeble de Meo da Siena. És llàstima que el fresc del pintor sienès sigui mutilat, puix que portava una inscripció de la qual encara es pot llegir la data.[1] ¿Qui sap si en aquesta inscripció hauríem trobat encara una altra semblança, és a dir, la del nom italià de la santa, com a Pedralbes? D'aquell temps trobem pintures italianes de santa Isabel, per exemple la taula d'escola veneciana que hi ha a l'església de Santa Maria della Salute, de Venècia,[2] on la santa és anomenada exactament amb les mateixes lletres que a Pedralbes. En canvi, la pintura de Ferrer Bassa no té res a veure amb les imatges que d'aquella santa hongaresa pintaren Giotto i Lorenzetti.

És molt natural trobar aquesta santa a la capella de Sant Miquel de Pedralbes. Primerament perquè era una terciària franciscana, i tota la casa d'Aragó estava penetrada de franciscanisme, talment que en alguns casos arribava a un espiritualisme fronterer de l'heretgia. Dona Elisenda, amb la seva vida, dóna proves ben clares del seu franciscanisme. I casos com el seu eren freqüents a la cort d'Aragó, tant en el sentit de vida retirada, com en el de fundació de monestirs. Però després hi havia encara la semblança que ja hem retret entre certs moments de la seva vida i la de santa Isabel, sense que amb això vulguem posar les dues princeses en el mateix nivell de santedat. I sobretot hi havia el cas de la reina Isabel de Portugal, més tard santa, que el 1325, quan Elisenda estava en mig del tràfec de la seva fundació, prengué l'hàbit dels terciaris de sant Francesc. L'exemple i les virtuts de la reina portuguesa abrivarien la devoció envers la santa Isabel hongaresa, que devia ésser tot un ideal femení de devoció per a aquestes reines vídues i enamorades del gran Patriarca d'Assís. Altra raó i ben influent la podem trobar encara en la vida tràgica d'Isabel, filla de Jaume II, casada amb Frederic d'Austria.

XXIV. Sant Aleix. — *La Pintura* (làm. cxx). Sant Aleix tampoc no consta en el contracte d'aquestes pintures. És una pintura força ben conservada.

1. Van Marle, *The italian schools*, vol. v, p. 30.
2. Van Marle, *The italian schools*, vol. iv, p. 18, fig. 7.

La part més damnificada ha estat la inferior, potser de resultes dels porticons de la finestra veïna i pel fet d'ésser una pintura més baixa que totes les altres. En reparar-se i repintar-se els principals esvorancs del conjunt de les pintures, el pintor que pintà el respatller inferior cregué més expeditiu continuar la faixa fins a l'últim extrem, la qual cosa significava tallar fins a mig cos la figura de sant Aleix. En l'antiga fotografia encara es pot veure gran part del que avui és sota la pintura moderna.

Aquesta figura, Sanpere i Miquel, refiat del que deia el contracte, i no havent vist la de sant Francesc que llavors era tapada per una llibreria, la prengué per sant Francesc, la qual cosa rectificà en un article posterior.[1] És una figura veritablement impressionant. Tota la seva força obsessionant està en el seu rostre. És l'única vegada que el blanc dels ulls passa per sota d'unes grans ninetes negres. Aquestes ninetes que suren sobre el blanc dels ulls donen a aquesta cara una profunditat de tragèdia interna i de perdó per als de fora. Amb el seu bastó de vianant sembla assenyalar un terme que no s'arriba a assolir mai.

Fora d'aquesta cara, fora d'aquests dos ulls que us escometen per entremig d'aquella bardissa de la cabellera i de la barba negligides, la figura és apagada de color sota una capa burella de franciscà, amb la caputxa també bruna però més fosca, i una túnica grisa amb escapulari bru. Aquí no hi ha altre color declarat que el groc del bastó, i, en el seu temps, l'or del nimbe ara oxidat. La figura, austeríssima, d'aquest vagabund també té un fons blau. Sobre aquest fons i migpartida pel cap de la figura hi ha la inscripció encara més obertament italiana, ara en blanc, perquè el color primitiu ha anat caient : «(S.) ALE | SO.» La *S* corresponent a sant, ha desaparegut.

Iconografia. — Aquí sant Aleix és representat com un vianant, que és la manera més corrent de representar-lo sempre que es tracta de la seva imatge isolada. Com de costum sant Aleix és representat en el lloc més humil i arreconat com volent-nos recordar el seu viure ignorat sota una escala.

Respecte a la causa de figurar la seva imatge en aquest conjunt pictòric de Pedralbes, no hem trobat cap indici documental. L'única causa creiem que és el fet d'ésser el patró de la reina fundadora. Elisenda, tal com sona, no figura en cap Martirologi ni altre catàleg de sants. Elisenda, nom ben popular en aquell temps, no pot ésser el nom d'un sant desconegut. No és cap casualitat que Eli-

1. SANPERE Y MIQUEL, *Ferrer Bassa* (*Museum*, II, p. 390).

senda compri la tinença del mas de Pedralbes per edificar-hi el monestir a la vídua d'Arnau de Pedralbes, anomenada Elisenda. En els documents de l'època sovinteja aquest nom. Aquest nom creiem que és una derivació d'Alexis, sant Aleix. En un segell de la reina Elisenda a l'Arxiu del Reial Patrimoni,[1] com en la majoria de documents llatins de l'època, trobem el nom de la reina amb aquesta grafia : Elicssendis, on ressona encara la *x* d'Alexis. La terminació diminutiva llatinitzada en *enda* no té dificultat, com tampoc el canvi completament normal de la primera *a* en *e* i de la primera *e* en *i*.

No és rar trobar els noms de fonts en català *Eliç* i *Elicsen,* des de començaments del segle XIV, sobretot. Elicsen era, per exemple, el nom de *la nodriça de la infanta dona Constança, filla de S. R.*[2]

XXV. SANT ESTEVE. — *La Pintura* (làms. CXXI, CXXII). La figura és completament intacta, fora d'alguna insignificant polvorització del color en la palma i en la decoració dels paraments de la dalmàtica. Hi ha dos pegats tapats i pintats que afecten la franja o marc de la pintura.

Sant Esteve és una altra de les figures eminents dins d'aquest conjunt, per bé que la seva expressió facial sigui una mica encantada en comparació amb el sant Francesc i amb el sant Domní que hem vist abans. No obstant, aquesta figura no és de les fetes a corre-cuita i refiadament. Tant el rostre com la indumentària són tractats amb consciència i delit, i resulta una figura d'una gran sumptuositat colorística que fa viu contrast amb la figura miseriosa de sant Aleix que té al dessota.

Sant Esteve, com a diaca, porta alba blanca, i a sobre, la dalmàtica, d'un groc d'or vell amb ombrejat rosa, servint de fons a una mostra blanca que li dóna l'aspecte d'un brocat. La dalmàtica és decorada amb paraments i franges d'un vermell intens recobert amb una decoració ara caiguda i que probablement era daurada. En el parament de la vora inferior de la dalmàtica hi ha una bella decoració floral, també desapareguda, al voltant del signe de Salomó, o estrella de sis puntes, resultant de la superposició inversa de dos triangles. Per a acabar de reforçar la sumptuositat d'aquest vestit litúrgic, encara hi ha el folro, de color de taronja, que es veu pels talls dels dos costats

1. FERRAN DE SAGARRA, *Sigil·lografia Catalana,* vol. I, Barcelona, 1915, p. 234.
2. GONZALEZ HURTEBISE, *Libros de Tesorería de la Casa Real de Aragón,* vol. I, Barcelona, 1911, p. 349.

de la dalmàtica. Sobre aquesta vestidura tan brillant escau molt bé la taca blava del llibre que el sant porta.

Tota aquesta magnificència de vestit sembla tan mateix excessiva per a aquell rostre, aparentment d'un noi, que surt d'un amit blanc i apetxinat. La testa és tonsurada, i sobre la tonsura ampla hi ha les dues pedres degotant sang que recorden el seu martiri. Darrera la testa hi ha el nimbe oxidat i de relleu, és a dir, que surt més d'1 centímetre del pla de la paret, tal com són, per exemple, els nimbes de les figures del fresc de Giotto a l'església de Santa Maria vora Ravenna. És l'únic cas en tota la capella. A la mà esquerra porta la palma verda, un xic escrostonada de color. El fons és blau i el terra imita el pòrfir.

La inscripció diu : «S. STEFA | NUS».

Iconografia. — La iconografia de sant Esteve tampoc no és complicada. Els atributs inseparables d'aquest sant són les pedres i el llibre. D'aquests dos atributs el més important i caracteritzant és el de les pedres. Sant Esteve porta les pedres a la mà, sobre el llibre o bé a la falda feta amb la dalmàtica. El fet que sant Esteve porti les pedres al cap és una característica gairebé exclusiva de la iconografia italiana dels segles XIV i XV.

Ferrer Bassa segueix també la iconografia general en representar el sant diaca amb rostre jovenívol.

No hem trobat cap indici que ens aclareixi el motiu d'haver estat representat sant Esteve en aquesta capella de Pedralbes.

XXVI. SANT ANTONÍ DE PÀMIES, DIACA. — És molt curiós el fet que aquest sant que consta en el contracte de les pintures deixés d'ésser pintat quan tants altres se'n pintaren que no apareixen a l'esmentat document. No sabem el motiu d'aquesta omissió. Però, ja que figura en el contracte de l'abadessa i de Ferrer Bassa, creiem que cal parlar-ne.

Aquí es tracta de sant Antoní (*Antoninus*) de Pamiers, commemorat el 2 de setembre en el Martirologi romà, patró de Saint Antonin de Rovergue (Tarn-et-Garone). Els autors no estan d'acord sobre el lloc on sofrí el martiri. La confusió ve del fet que el mot llatí *Apamea* es pot entendre d'Apamea a Síria o de Pamiers al Llenguadoc.

A Saint Antonin in Valle Nobilensi (Noble-Val) existia a principis del segle IX un monestir, al qual foren transportades les relíquies de sant Antoní, amb barca o per mitjà d'àngels, segons la llegenda. Sota la llegenda hi ha, però, el

fet històric de la translació de les esmentades relíquies i se sap que el monestir posseïa el cap i bona part del cos del sant màrtir. La dita translació fou feta en temps de Roger, comte de Foix. Segons totes les probabilitats, es tracta del màrtir d'Apamea de Síria. Però la tradició local vol que sant Antoní de Pamiers sigui nat a Pamiers (la ciutat no existia abans del segle XII), i que descendís dels reis gods i que fos ordenat de prevere.[1]

Alguns també creien que sant Antoní era espanyol. Això seria una altra llegenda nada entorn de les relíquies que amb gran veneració es conserven a la catedral de Palència. Tots els autors, però, asseguren que no ho era.

El segle XI sant Antoní de Pamiers era molt venerat al Llenguadoc, i acudien a venerar les seves relíquies moltíssims fidels atrets per nombrosos miracles que s'obraven per intercessió del sant.

Segons el contracte de les pintures de Pedralbes, sant Antoní era diaca. En canvi, la tradició local diu que era sacerdot. Però res no hi ha de cert sobre aquest particular com sobre tants altres punts referents a aquest sant. Malgrat tot, aquest sant és representat com diaca en els frescs del segle XIV de la capella de Sant Antoní al convent dels Jacobins de Tolosa.[2]

Si sant Antoní de Pamiers fou exclòs d'aquestes pintures, fou recompensat amb tot un retaule dedicat a ell on figuraven cinc episodis de la seva vida que foren projectats l'any 1348 per Ferrer Bassa i realitzats per ell i pel seu fill Arnau, però més probablement pel seu fill, puix que el pare moria per aquest temps.[3]

Els enquadraments

Un dels detalls que acaben de donar to italianesc a aquest conjunt pictòric són les franges que emmarquen els plafons pintats. En aquella època de cresteries i penjarelles gòtiques, la solució d'un tal enquadrament havia de tenir l'aire d'un atreviment corbusierista, almenys en el nostre país en ple enfervoriment gòtic. A Itàlia era una cosa tan corrent com el dentell dels nostres actuals se-

1. *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie ecclésiastique*, vol. III, col. 848-851.
2. CHAN. AUNOT, *Mémoire de la Société Archéologique du Midi de la France*, vol. XVII. M. TH. PORTE, *A propos d'une fresque disparue de la Chapelle Saint-Antonin et d'un poème inédit d'Helinand.* Toulouse, 1930. Pròpiament no es refereix a la part de pintura conservada que fa referència a sant Antoní, sinó a la part baixa d'aquest conjunt pictòric, la qual ha desaparegut.
3. Vegeu Documental n.º XXXVI.

gells de correus. Ferrer Bassa no féu sinó copiar literalment una de tantes franges iguals que es trobaven a les pintures murals de qualsevol indret d'Itàlia.

Aquests enquadraments no eren altra cosa que una imitació pictòrica de la decoració romana que els Cosmati executaven en marqueteria de marbre i esmalt de diferents colors. Aquesta família d'artistes (els Cosmati) del segle XII-XIV posaren de moda aquesta decoració mosaïcista en els monuments de sabor clàssic. Giotto acabà de donar-li prestigi. Els pintors imitaren aquestes decoracions cosmàtiques per decorar llurs arquitectures pintades i adoptaren aquestes franges imitant mosaic per enquadrar llurs composicions de pintures murals. Era un gran recurs per a donar to clàssic, romà, a llur art renaixent, de la mateixa manera que imitaven els estucs romans com en el cas de la decoració de l'arcada interior de la capella de Sant Miquel de Pedralbes.

Els enquadraments de Pedralbes són exactament iguals que els d'Itàlia els d'Avinyó; només varia, en tot cas, la coloració. La decoració consisteix en unes estrelles geomètriques de nucli verd amb puntes blanques sobre fons vermell. Aquest fris imitant mosaic geomètric va protegit de l'un cantó i de l'altre per unes franges de color blanc, vermell i groc, de dins a fora. En conjunt prenen un aspecte molt virolat com si fos el serrell de les principals coloracions que entren en el plafó pintat tal com veiem en els voravius de les peces de teixits.