

El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d'Aragó

Cèsar Favà Monllau
Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art
Cesar.Fava@uab.es

RESUM

La institució d'una nova solemnitat i la seva incorporació al calendari litúrgic acostuma a posar de relleu la necessitat de crear tota una infraestructura material al servei dels postulats ideològics que defensa. Per aquest fet, quan a principis de la catorzena centúria s'estableix la nova festa del Corpus Christi a la Corona d'Aragó, sorgeix la necessitat, entre d'altres, de bastir un repertori iconogràfic per als novells retaules que han de presidir, en la majoria de casos, els nous altars dedicats a Jesús Sagramentat. En el present article s'hi analitza la iconografia del retaule eucarístic de Vilafermosa (Castelló de la Plana), tot situant-lo en el context de la devoció al Corpus a la baixa edat mitjana i posant-lo en relació amb uns altres exponents homònims que n'hem conservat. El resultat d'aquest procés permet extrapolar un repertori temàtic genuí a la Corona d'Aragó, en el qual el protagonisme absolut recau en les santes espècies eucarístiques, el pa i el vi, per tal d'incidir en la veracitat del dogma de la transsubstanciació. Veiem que se sol insistir en les imatges evangèliques de marcat contingut eucarístic, però també en l'ús d'escenes litúrgiques com ara l'elevació de la sagrada forma i el tema nou de la processó del Corpus. A més, la inclusió d'escenes amb fortes connotacions antisemites evidencia clarament la situació politicoreligiosa de la Corona. Finalment, si bé el pes de l'escrit recau en la iconografia, ens hem fet ressò de les darreres opinions que fan referència als aspectes formals i estilístics del retaule i hem intentat, en la mesura de les nostres possibilitats, extreure algunes hipòtesis sobre les qüestions de patronatge i la procedència de la peça.

Paraules clau:
pintura gòtica, iconografia, Corpus Christi, Vilafermosa.

ABSTRACT

The eucharistic altarpiece of Vilafermosa and the Corpus Christi iconography in the Aragon Crown

The establishment of a new solemnity and its incorporation in the liturgical calendar usually highlights the need to create a new material infrastructure to defend the ideological postulate. That's why when at the beginning of the 14th Century is settled up the new feast Corpus Christi in the Aragon Crown, arise the need to set up an iconographic list for the new altarpiece dedicated to sacramental Jesus Christ. In this article the iconography of the eucharistic altarpiece from Vilafermosa (Castelló de la Plana, València) is analyzed, putting it in the Early Medieval Age devotion to the Corpus context and relating it to some other homonymous models that we have preserved. The result of this process permits to extrapolate genuine thematic list of the Aragon Crown, which prominence fall on the holy species, the bread and the wine, in order to stress the truth about the transubstantiation dogma. We see how people usually put emphasis on evangelic images with high eucaristic content, but also the use of liturgic scenes as the elevation of the holy host and the new subject: the Corpus procession. In addition, the inclusion of scenes having clear antisemitic features, situate us in the politic-religious moment in the Aragon Crown. Finally, although most part of the article put emphasis on the iconography, we have also included the last comments referring to the formal and stylistics of the altarpiece, and we have tried, as much as we could, to draw some hypothesis concerning pattern designing and the origin of the altarpiece.

Key words:
gothic painting, iconography, Corpus Christi, Vilafermosa.

* L'article que presentem glossa i estableix les principals premisses del treball de recerca de doctorat, dirigit per la Dra. Maria Luisa Melero Monco i defensat a la Universitat Autònoma de Barcelona sota les referències C. FAVÀ MONLLAU, *El naixement i la difusió del culte al Corpus Christi a la Corona d'Aragó i les seves conseqüències artístiques. El cas del retaule del Cos de Crist de Vilafermosa*, treball de recerca de doctorat inèdit, Bellaterra, 2005. Tot i que hem intentat actualitzar determinats aspectes d'acord a la nostra investigació actual, som conscients que caldrà ampliar determinades qüestions que ara apuntem tímidament. Esperem remeiar la situació en un temps prudencial, ja que el retaule en qüestió s'engloba en un projecte de tesi doctoral que pretén analitzar la introducció de la solemnitat del Corpus Christi a la Corona d'Aragó i les seves conseqüències plàstiques. D'altra part, vull expressar el meu agraïment a la Dra. M. L. Melero, sense la qual aquest treball no hagués estat possible. També al Dr. J. Yarza per les seves valuoses observacions.

1. D'entre les nombroses publicacions adreçades a la festa del Santíssim, destaquem el paper que hi tenen E. DUMOUTET, *Corpus Domini: aux sources de la piété eucharistique médiévale*, París, 1942; M. RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharist in late medieval culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991; idem, «The eucharist and the construction of medieval identities», D. AERS (ed.), *Culture and history, 1350-1600. Essays on english communities, identities and writing*, Harvester Wheatsheaf, Nova York, 1992, p. 43-63; A. HAQUIN (ed.), *Fête-Dieu (1246-1996)*, I, *Actes du colloque de Liège, 12-14 de septembre de 1996*, Université Catholique de Louvain, Publications de l'Institut d'Études Médiévales, Lovaina, 1999 i, respecte a la historiografia hispana, G. FERNÁNDEZ JUÁREZ, F. MARTÍNEZ

El sagrament de l'eucaristia i el seu culte, documentats des dels inicis del cristianisme, viuran un apogeu considerable i ocuparan un espai d'una importància vital dins el món devocional de la baixa edat mitjana, gràcies a la institució de la festa del Corpus Christi¹. S'ha repetit constantment que la causa última d'aquesta situació cal cercar-la en les primeres problemàtiques sorgides a l'entorn de l'eficàcia del sagrament, les quals sembla que es detecten, en el si de l'Església, des de l'època carolíngia i durant tota l'alta edat mitjana². A partir d'aquest punt d'inflexió, és a principis de la baixa edat mitjana quan l'Església engega tots els mecanismes dels quals disposa per tal d'eradicar el problema que afecta un dels seus dogmes principals. Ens referim, per descomptat, al dogma de la transsubstanciació o de la presència real de Crist en les sàgrades espècies, el pa i el vi, en l'eucaristia³. És en el marc d'aquesta potent contraofensiva, barallada des de tots els punts de vista possibles, que una de les mesures pal·liatives amb més força serà la institució definitiva de la nova festa del Santíssim en el segon quart del segle XIV⁴.

La recepció del Corpus a la Corona d'Aragó i les seves infraestructures «artístiques»

Un dels antecedents del Corpus que cal destacar el conforma la celebració del IV Concili Laterà de 1215, regit per Innocenci III, en què l'Església, conscient de la problemàtica que afectava el més excels dels sagraments i tancant posicionaments, va defensar enèrgicament la presència real de Crist en les espècies eucarístiques, bo i promulgant de

forma definitiva el dogma de la transsubstanciació⁵. El clima de devoció eucarística a inicis de la tretzena centúria es va seguir caldejant, motivat per les defenses i les detraccions, fins que, el 1246, Robert de Turotte, bisbe de Lieja, proclamà per primer cop la institució de la festa del Sant Sagrament en la seva diòcesi amb la pastoral *Inter alia mira*. A partir d'aquesta declaració d'intencions, l'any 1246, es publicà la coneguda butlla *Transiturus de hoc mundo*, sota els auspicis d'Urbà IV, amb la qual s'instituí la celebració de la solemnitat per a tot el món catòlic. Diversos ensurts, però, van fer que la seva implantació definitiva no es produís fins molt més tard, el 1317, amb la publicació de les anomenades Constitucions Clementines per part de Joan XXII. En aquest canó legislatiu, s'hi contenia la carta *Si dominum*, que promulgava la universalitat de la nova festa, la qual havia estat aprovada en el Concili de Vienne, iniciat l'any 1311 sota les directrius del primer papa avinyonès Climent V. D'aquesta manera fou com es donà el cop d'efecte definitiu amb la promulgació de la nova festivitat a principis del segle XIV, dotada ja de la seva octava pertinent, i el seu acte principal: la processó del Corpus Christi⁶.

L'arribada del nou culte a tot l'orbe cristià es detecta de manera accelerada. En els territoris de la Corona d'Aragó, que centren el nostre interès, sembla que, a partir de la segona dècada del segle XIV i immediatament després de la publicació de les Clementines, rellueixen els primers indicis de la celebració. Els podem resseguir fàcilment amb les múltiples notícies que testimonien la realització de la processó del Cos de Crist, acte culminant d'entre tota una sèrie de pràctiques litúrgiques noves que posaven de relleu l'èmfasi en el culte a l'eucaristia. Fins al moment, la historiografia ha assenyalat les processons de Girona i Barcelona com els primers casos coneguts del seguici, a les quals, en dates

immediatament posteriors, se sumen unes altres localitats, com ara Vic i Lleida, pel que fa al Principat. A la resta de territoris de la confederació, sembla que cal esperar una mica més, d'acord amb les notícies de 1355 i de 1371, per exemple, que marquen l'inici de les primeres mostres del seguici a València i Mallorca, respectivament⁷.

Paral·lelament, arreu del marc geogràfic esmentat, degueren començar a aparèixer confraries sota l'advocació del Corpus Christi, les quals, en molts casos, havien de constituir l'organisme encarregat d'organitzar les desfilades de la diada i procurar l'expansió del culte a l'eucaristia. Tot i no conèixer, fins al moment, en quin moment exacte van anar sorgint, el fet que en territoris veïns es comencin a documentar a començaments del tres-cents, ens portaria a pensar en unes dates semblants per als territoris de la Corona⁸. El 1372, per exemple, tenim constància de l'existència de la confraria del Santíssim Cos de Crist de Solsona, emplaçada en l'altar homòleg situat en la capella lateral de Santa

acte que constituirà el clímax de la litúrgia en detriment de la comunió. Les pràctiques de visualització de l'hostia aniran en augment a partir d'aquest moment, fet que provocarà l'aparició de nous ritus com ara l'exposició contínua del sagrament en determinades festivitats de l'any i, en darrer lloc, la processó de Corpus, que suposarà exteure la forma del temple, per tal de proporcionar-li un bany de masses. A tot això cal sumar-li l'expansió arreu d'Europa d'un elevat nombre de miracles atribuïts a les santes espècies, els quals, alhora, van repercutir en l'aparició de relíquies i centres de pelegrinatge. La historiografia ha tractat a fons aquest marc devot que hem intentat descriure de manera sucinta. A part de les obres de caire general que incideixen en l'origen del Corpus, alguns estudis interessants que ens presenten el marc devot de la festa del Santíssim es deuen a J. LAMBERTS, «Liturgie et spiritualité de l'eucharistie au XIII^e siècle», A. HAQUIN (ed.), *Fête-Dieu (1246-1996)*..., op. cit., 1999, p. 81-95; J. C. VIZUETE MENDOZA, «Teologia, litúrgia y derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi», G. FERNÁNDEZ JUÁREZ, F. MARTÍNEZ GIL, *La fiesta del Corpus...*, op. cit., 2002, p. 17-42. El paper de l'eucaristia en els símbols clericals es pot valorar, pel que fa a França, a J. LONGÈRE, «La dévotion eucharistique d'après quelques statuts synodaux français du XIII^e siècle», P. HENRIET, A. M. LEGRAS (eds.), *Au cloître et dans le monde: Femmes, hommes et sociétés (IX-XV^e siècle)*. *Mélanges en l'honneur de Paulette L'Hermite-Lederq*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 2000, p. 347 i s. Els canvis teològics s'aprecien a l'obra de G. MACY, *The theologies of the eucharist in the early eucharistic period: a study of the salvific function of the sacrament according to the theologians, c. 1080-1200*, Oxford University Press, Nova York, 1984. Per tal de valorar les transformacions en el camp de la litúrgia, remetem als tractats clàssics: P. JUNGSMANN, *El sacrificio de la misa. Tratado histórico-litúrgico*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1953; M. RIGUETTI, *Manuale di storia liturgica*, 4 vols., Ancora, Milà, 1988 (1956); i A. G. MARTIMORT, *L'église en prière. Introduction à la liturgie*, Desclée and Cie, Éditeurs, Tournai, 1965. De no fa gaire temps, també E. PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Age*, Aubier, Mayenne, 2000. En relació amb pràctiques concretes, destaquem V. L. KENNEDY, «The moment of Consecration and the Elevation of the Host», *Medieval Studies*, 6, 1944. L'estudi general de l'adoració de l'hostia als segles del gòtic és tractat en el clàssic d'E. DUMOUTET, *Le Désir de voir l'Hostie et les origines de la dévotion au Saint Sacrament*, Beauchesne, Paris, 1926. Un interessant estudi sobre la devoció popular vers l'hostia el devem a J. BAUCELLS REIG, «Vivencia eucarística y corriente popular en los siglos XIII y XIV: ver a Dios», A. HEVIA BALLINA, *Religiosidad*

popular y archivos de la Iglesia. Santoral hispano-mozárabe en las diócesis de España. Actas del XVI Congreso de la Asociación celebrado en Zaragoza, 11-15 de septiembre de 2000. Memoria Ecclesiae, 20-21, vol. I, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Oviedo, 2002, p. 241-264.

5. R. FOREVILLE, *Latran I, II, III et IV. Histoire des conciles oecuméniques*, 4, L'Orante, Paris, 1965.

6. Per a totes aquestes qüestions, vegeu qualsevol de les publicacions esmentades en la nota 1.

7. L'entrada de la solemnitat del Corpus al territori de la Corona d'Aragó s'evidencia en les diverses publicacions que s'han adreçat a l'estudi del culte eucarístic en llocs geogràfics concrets, fent un èmfasi especial al seu acte central: la processó del Santíssim. La situació a Aragó, Mallorca i València es glossa, a grans trets, en els estudis d'AADD, *Aragón y la eucaristia*, Institución «Fernando el Católico» de la Excm. Diputación Provincial de Zaragoza, Saragossa, 1954; i A. ALEJOS MORÁN, *Arte, eucaristia, Valencia*, Tesis doctoral inédita, Valencia, 1974, obra publicada posteriorment sota les referències A. ALEJOS MORÁN, *La eucaristia en el arte valenciano*, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1976. El cas valencià també ha dedicat estudis específics a diverses processons, d'entre els quals subratllem M. SANCHIS GUARNER, *La processó valenciana del Corpus*, Vicent García Editores, Valencia, 1978 i C. GARCÍA FLÓREZ, M. ROSA GITO, «La procesión del Corpus en Valencia», *Narría. Estudios de artes y costumbres populares*, núm. 65-66, 1994, p. 43-50. Hi ha una nota breu sobre la processó de Morella a M. I. JIMÉNEZ ARQUES, «El Corpus Christi de Morella», *Narría. Estudios de artes y costumbres populares*, núm. 17, 1980, p. 18-19. Al Principat, disposem d'estudis com els de J. de CHÍFA, *La festividad del Corpus en Gerona*, Girona, 1895; R. PINÓS, «Lo Corpus a Cervera», *Boletín del Centre Excursionista de Lleyda*, 3, 1910, p. 34-43; A. GASCÓN de GOTOR, *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*, Tipografía la Académica de Serra Hermanos y Russell, Barcelona, 1916; R. ARACÓN FERNÁNDEZ, *La festividad del Corpus Christi en Barcelona*, Librería y Tipografía católica pontificia, Barcelona, 1925; A. DURAN SANPERE, *La fiesta del Corpus*, Ediciones Aymá, Barcelona, 1943; J. LLADONOSA, *La eucaristia en Lérida*, Llerida Artis, Lleida, 1964; G. LLOMPART, «La fiesta del Corpus Christi y representaciones religiosas en Barcelona y Mallorca (siglos XIV-XVIII)», *Analecta Sacra Tarraconensis*, XXXIX, 1966, p. 25-45; R. MIRÓ, «La celebración de Corpus a Tàrraga entre els segles XV i inicis del XVII», *Urtx*, 9, 1996, p. 163-201; R. MIRÓ BALDRICH, *La processó de Corpus i els entremesos. Cervera, segles XIV-XIX*, Cu-

rial Edicions Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998; J. TARRÉS, *El llibre del Corpus*, Diputació de Girona, Girona, 1990. També hem de tenir en compte aquelles obres adreçades a l'estudi de la processó des d'altres punts de vista, destacant-ne la vessant antropològica: F. VERY, *The Spanish Corpus Christi procession: a literary and folkloric study*, Tipografia Moderna, València, 1962; J. AMADES, *Costumari català. El decurs de l'any*, vol. III, Salvat Editores, Edicions 62, Barcelona, 1983, p. 3-156. En darrera instància, volem apuntar també la importància que tindran les noves pràctiques litúrgiques relacionades amb l'eucaristia a la Corona d'Aragó a partir del tres-cents. Ens referim, òbviament, als actes documentats de l'elevació de l'hostia consagrada o l'exposició contínua. La importància d'acostar la santa forma als fidels es fa palesa, per exemple, l'any 1315, quan el bisbe de Lleida concedí indulgències a tots aquells que acudissin al temple per veure i adorar l'hostia consagrada, costum que tindrà un desenvolupament vast a l'època. M. TRENS, *Las custodias españolas*, Editorial Litúrgica Española, Barcelona, 1952, p. 6. Hi haurà també una multiplicació de testaments i beneficis que recullen disposicions de lluminàries a l'hora d'alçar Déu. Per exemple, de nou a la Seu Vella de Lleida, sabem que les capelles de Sant Erasme i Sant Bartomeu eren dotades amb ciris que cremaven en aixecar Crist. J. LLADONOSA PUJOL, «Llum i fundacions per a la Catedral Vella de Lleida», *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida*, Lleida, 1991, p. 13-17, p. 16. A tall d'exemple, un testament que té present la lluminària en el moment de la transsubstanciació és el de la noble Guillemona d'Aragay i el clergeu Jaume Despujol, tots dos relacionats amb el monestir de Pedralbes. A l'esmentat cenobi, les lluminàries que han de cremar davant l'altar del Corpus corren de la mà de les religioses Margarita Olivera i Margarita Nagera. A. CASTELLANO TRESSERA, *Pedralbes a l'Edat Mitjana. Història d'un monestir femení*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998, p. 230 i s. També sobre aquest destacat cent religiós J. MESEGUER FERNÁNDEZ, «El culto y la litúrgia eucarística en el monasterio de Pedralbes. Siglos XIV y XVI», *Archivo Ibero-Americano. Revista trimestral de estudios históricos*, 40: 157, 1980, 115-1222.

8. Un dels primers casos peninsulars coneguts es documenta l'any 1317, moment en què el bisbe Arnalt de Barbazán funda una confraria a la catedral de Pamplona amb finalitats benèfiques i devotes relacionades amb l'eucaristia. L'expansió es considera ràpida, ja que, en un lapse de temps reduït, se'n detecta l'existència d'altres en localitats properes com ara Tudela o Estella. S. de SILVA VERÁSTEGUI, *La miniatura medieval en Navarra*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1988, p. 79.

GIL, *La fiesta del Corpus Christi*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Conca, 2002.

2. Sembla que les primeres veus discordants entorn a l'eficàcia del sagrament es daten entorn del 844, any de la querella en què s'enfrontaren Paschasius Radbertus i Ratramnus de Corbie. Aquestes postures i la teologia del moment s'estudien a W. ORTEN, «Carolingian theology», G. R. EVANS, *The medieval theologians*, Blackwell, Oxford, 2001, p. 65-82. Especialment, a C. CHAZELLE, «Exegesis in the ninth-century eucharist controversy», C. CHAZELLE, B. V. N. EDWARDS, *The study on the Bible in the Carolingian era*, Brepols, Tournai, Bèlgica, 2003, p. 167-187. També gaudí d'un pes important la controvèrsia capitanejada per Berengari de Tours en plena onzena centúria, un dels darrers estudis de la qual el devem a P. GANZ, R. B. HUYGENS, F. NIEWÖHNER (eds.), *Auctoritas und Ratio. Studien zu Berengar von Tours*, O. Harrassowitz, Wiesbaden, 1990. Tot i les mesures endegades per l'Església per tal d'acabar amb les vies heterodoxes que es multiplicaven arreu d'Europa, els corrents herètics se succeïen fins als segles finals del món medieval. En són una prova evident, per exemple, les conegudes teories de J. Hus i Wyclif. En relació amb la causa husita, ens remet a estudis anteriors O. MARIN, «Hus et l'eucharistie: notes sur la critique husite et la Stella clericorum», Z. V. DAVID, D. R. HOLETON (eds.), *The Bohemian Reformation and Religious Practice*, vol. 3. *Papers from the 19th World Congress of the Czechoslovak Society of Arts and Sciences*, Bratislava, 1998, Academy of

Sciences of the Czech Republic, Praga, 2000, p. 49-61. Finalment, pel que fa a les postures de Wyclif, M. FUMAGALLI BEONIO BROCCIERI, S. SIMONETTA, *John Wyclif: Logica, politica, teologia. Atti del Convegno Internazionale*, Milano, 12-13 febbraio 1999, Sismel, Florència, 2003.

3. L'estudi de la doctrina de la transsubstanciació en el món medieval va a càrrec de G. MACY, «The dogma of transubstantiation in the Middle Ages», *Journal of Ecclesiastical History*, 45, 1994, p. 11-41.

4. Les principals estratègies de l'ortodòxia es detecten en la teologia, la litúrgia i en qualsevol altra via que apeli a l'èmfasi dels fidels cap al sagrament. És en relació amb aquesta darrera voluntat que la proliferació de miracles protagonitzats per la sagrada forma tindrà un paper de primer ordre, tal com veurem en el seu moment. El pensament escolàstic donarà un suport total a la doctrina de la presència real a partir d'un corpus teòric emergent, del qual sobresurten les teories dels més il·lustres escolàstics com sant Tomàs d'Aquino, a qui, per exemple, la tradició el convertirà en l'autor de la nova litúrgia de la festa de Jesús Sagramentat. Serà també en els segles del gòtic quan se succeïran els sínodes eclesiàstics on es reivindicarà el paper de l'eucaristia i del seu dogma principal. Els canvis litúrgics tendiran a mostrar la sacralitat de les santes espècies i, ja des del món carolingi, es multipliquen els gestos i les oracions: s'incrementen les genuflexions, els òsculs, les inclinacions... En un decret instituit per Odó de Suilly —bisbe de París— datat entre 1209 i 1215, s'hi detecta l'origen de l'elevació de l'hostia consagrada,

9. A. LLORENS SOLÉ, *Solsona i el Solsonès en la història de Catalunya*, vol. II, Editorial Virgili & Pagès, Lleida, 1987, p. 196.

10. Un dels primers casos coneguts és el de la capella del Corpus Christi de la seu de Mallorca, la qual, de forma provisional, fou instal·lada a la zona de la capçalera el 1328, fins que, dos anys més tard, s'emplaçà de forma definitiva en una capella de la seu. Aquest escenari havia d'anar presidit per un retaule d'identífica dedicació que s'encarregà al pintor Joan Loert i que no ha arribat als nostres dies. J. SASTRE, «El primer libro de fábrica y sacristía de la Seo de Mallorca (1327-1345)», *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 43, 1987, p. 48. La notícia la recull F. ESPAÑOL BERTRAN, *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*, Consell Comarcal de la Conca de Barberà, Montblanc, 1994, p. 114. Anteriorment, sense constància de retaules anàlegs, tenim documentades d'altres capelles com la *De Corpore Christi* de la seu valentina, la qual serà seguida per molts més exemples, com ara la de Lliria de 1324. A. ALEJOS MORAN, *Arte, eucaristia...*, op. cit., 1974, p. 291. Per la seva significació, tampoc no volem deixar de mencionar un dels casos publicats i més explícits del Principat, el qual versa sobre l'erecció d'una capella del Santíssim a la catedral de Tarragona. El 17 de setembre de 1330 el patriarca Joan d'Aragó concedí la llicència al paborde Gerard de Rocabertí i la seva germana Gerarda, bo i donant llum verda a la seva construcció. El 23 del mateix mes es firmà el compromís de realitzar la capella i dotar-la de manera convenient. La dotació era de quatre-cents sous barcelonesos i comprenia una llintia que havia de cremar continuament en l'esmentada capella, a més de l'assignació necessària per tal que un sacerdot hi celebrés missa diàriament. A més, es dotà especialment el dia de la festa del Corpus, ordenant que en el jorn de la festa es donessin espelmes als canonges, beneficiats i assistents a la processó per dirigir-se vers la capella i fer-hi allí una estació, resar l'oració pròpia del dia i cantar un motet. A. TOMÁS ÀVILA, *El culto y la liturgia en la catedral de Tarragona (1300-1700)*, Instituto de Estudios Tarracoenenses «Ramon Berenguer IV», Tarragona, 1963, p. 143. Creiem que la notícia en si és prou generosa en detalls que ens acosten al context devot de l'esdeveniment. Documentem, a més, multitud de beneficis semblants que constitueixen el punt de partida de la construcció dels corresponents espais, tal com passa, per exemple, a la parroquial de Sant Miquel de Cardona. A. GALERA PEDROSA, «Fundacions de beneficis eclesiàstics en l'església parroquial de Sant Miquel de Cardona entre els anys 1310-1411», *Analecta Sacra Tarraco-*



Figura 1.
Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa (església parroquial).
Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.

nensia, 67/1, 1994, p. 361. També podem conèixer el cas barceloní gràcies als esforços de C. BORAU MORELL, «El sistema beneficional en la Barcelona del segle XIV. La conjunció de la religiositat, l'economia i l'art», *Anuario de Estudios Medievales*, 28, 1998, p. 709-728; C. BORAU MORELL, *Els promotors de capelles i retaules a la Barcelona del segle XIV*, Fundació Noguera, Barcelona, 2003.

11. A la Corona d'Aragó coneixem dos retaules dedicats al Corpus Christi procedents d'una capella homònima del cenobi cistercenc femení de Vallbona de les Monges, avui conservats al Museu Nacional d'Art de Catalunya. L'estudi exhaustiu de la iconografia de les peces s'ha tractat bàsicament, deixant de banda aproximacions anteriors, a F. ESPAÑOL BERTRAN, *Guillem Seguer...*, op. cit., 1994, p. 99-116; M. L. MELERO MONEO, «Eucaristia y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges», *Locus Amoenus*, 6, 2002-2003, p. 21-40. La bibliografia completa de les peces la trobem continguda també a M. L. MELERO MONEO, *La pintura sobre tabla del gòtic lineal. Frontales, laterales de altar y los retablos en el reino de Mallorca y los condados catalanes*, Memoria Artium 3, Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, 2005, p. 176-184 i P. RODRÍGUEZ BARRAL, «Eucaristia y antisemitismo en la plástica gòtica hispana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*,

XCVII, 2006, p. 279-348. D'altra banda, en el present article pretenem demostrar la dedicació al Corpus Christi del retaule eucarístic de Vilafermosa. El corpus pictòric de retaules dedicats al Cos de Crist tal vegada podria completar-se a partir de dos retaules de dedicació compartida i que tradicionalment s'han posat en el mateix grup. Ens referim a l'anomenat frontal de Queralbs i la predel·la del retaule provinent de Santa Maria de Sixena, tots dos conservats al MNAC. Referent al primer, vegeu J. GUDIOL RICART, S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Editorial Polígrafa, Barcelona, 1986, p. 170, cat. 186; P. RODRÍGUEZ BARRAL, «Eucaristia y antisemitismo», op. cit., 2006, p. 309 i s., i per al segon, J. GUDIOL, *Pintura medieval en Aragón*, Institució «Fernando el Católico», Saragossa, 1971, p. 189-192, fig. 101-104; R. ALCÓY PEDRÓS, «Taller dels germans Serra. Retaule de Sixena», *Prefigurat del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1992, p. 241-244 i P. RODRÍGUEZ BARRAL, «Eucaristia y antisemitismo...», op. cit., 2006, p. 302 i s. Si fins aquí hem exposat els retaules conservats, hem de tenir en compte les disposicions notaries que ens remetem a l'execució de retaules de Jesús sagramentat que, per mala fortuna, no ens han arribat, les quals deixen intuir una realitat molt més rica. A tall d'exemple, coneixem l'acta d'entrega signada entre el pintor Joan

Maria fundada amb el llegat de Bernat de Vilaró, senyor de Llanera, l'any 1331. Malgrat que no es coneix el moment en què s'establí l'agrupació, la darrera data proposada podria deixar intuir uns orígens relativament pròxims a l'inici del culte al Corpus i l'aparició de les seves primeres congregacions⁹.

Aquesta notícia ens permet, alhora, parlar dels escenaris que s'habilitaren a partir de la inclusió de la festa del Santíssim en el calendari litúrgic. Ens referim a les capelles dedicades al Corpus Christi, les quals, a part de servir com a nucli de reunió de la confraria —tret que es deguin a la promoció privada— i llurs activitats devotes, actuarien com a receptacles d'obres d'art moble¹⁰. Aquests espais, seguint els mecanismes de l'època, seran adaptats al culte amb la dotació de tots els estris necessaris per a la litúrgia, d'entre els quals hem de destacar, sense que en sigui una premissa obligatòria —però sí prou habitual—, l'elaboració del corresponent retaule del Cos de Crist¹¹. Hem construït, per tant, l'escenari devot que ha d'albergar i donar sentit als nounats retaules dedicats al Corpus Christi, sobre els quals podem avançar que la seva finalitat última perseguirà l'exaltació del dogma de la presència real, a partir d'un repertori temàtic prou homogeni.

Que la nova solemnitat tingué una forta repercussió en el món artístic del món gòtic no és una premissa nova. Ara bé, s'ha tendit a estudiar la imbricació d'aquest procés ideològic en diferents disciplines artístiques, sense que s'hagi analitzat,

Mates i Sibila, vídua de Raimon de Blanes, d'un retaule del Corpus Christi en data del 5 de febrer de 1423, tal com ho disposava el testament del marit. J. MADURELL MARIMÓN, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores, su historia», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII, 1950, p. 323. Més interessant és el contracte i la primera paga que el 25 de juliol de 1402 s'estableix entre Llorenç Saragossa i Bernat Piquer, de la confraria del *Cors preçios de Jhu Xpist* de la vila d'Onda, per tal de gestionar l'elaboració del retaule eucarístic per a la capella homònima de la parroquial. S'hi especifica l'obligació de realitzar les històries de la passió al bancal, fet excepcionalment interessant per la semblança que degué tenir en relació amb el retaule de Vilafermosa, ja que, segons sembla, l'elaboració de la peça degué fer-se des del mateix taller, tal com afirma el professor José i Pitarch. A. JOSÉ PITARCH, «Llorenç Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia», *D'Art*, 5, 1979, p. 23. Moltes més notícies s'exhumaren en el territori valencià de la mà d'A. ALEJOS MORÁN, *La eucaristia en el arte valenciano*, Institució Alfonso el Magnànim, Valen-

cia, 1978, p. 248-250. El protocol de Bernardo Estellés, de l'Arxiu General del Regne de València, atesta que Antonio Pérez, pintor de la ciutat, es compromet a pintar un retaule amb la història del Corpus i, segons el protocol de Juan García, del mateix arxiu, podem intuir una obra semblant realitzada per Llorenç Reixach per tal d'utilitzar-se en l'octava de la festa. En darrer lloc, pel que afecta els retaules escultòrics, la Dra. Espanyol ha tret a la llum el que podria conformar un retaule eucarístic i que actualment es trobaria fragmentàriament encastat en els murs de la parroquial castellonenca de Sant Mateu (Baix Maestrat). F. ESPAÑOL BERTRAN, *Guillem Seguer...*, op. cit., 1994, p. 104; F. ESPAÑOL BERTRAN, «409. Atribuïble al Mestre de Sant Mateu. Imago Pietatis. Compartiment d'un bancal de retaule», F. ESPAÑOL BERTRAN, J. YARZA LUACES (dirs.), *Fons del Museu Frederic Marés/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1991, p. 145 i s.

12. El darrer pagament del retaule fou publicat per L. CERVERO GOMIS, «Pintores valentinos: su cronología y documentación (apéndice)», *Archivo de Arte Va-*

de forma global, la repercussió en una iconografia genuïna plasmada en el retaule gòtic de la Corona catalano-aragonesa, tant el pictòric com l'escultòric. La nostra intenció és dedicar-nos a l'estudi del retaule eucarístic emplaçat en una de les capelles laterals del costat de l'epístola de l'església parroquial de Vilafermosa, a la comarca de l'Alt Millars (Castelló de la Plana). Especialment, centrarem la nostra atenció a analitzar la seva iconografia, tot posant-la en relació amb els exponents d'identica advocació de la Corona d'Aragó. Per tal d'acomplir el nostre propòsit inicial i incidir en la comprensió global del significat del conjunt, creiem imprescindible, a més, situar la peça en el seu propi context devot. És a dir, interpretar l'obra com un dels fruits resultants de la recepció del culte al Corpus Christi durant els segles del gòtic i la consegüent necessitat de crear *ex novo* tota una infraestructura «artística» per satisfer les noves necessitats litúrgiques i devocionals.

El retaule del Corpus Christi de Vilafermosa

En l'actualitat, la parroquial setcentista de Vilafermosa custodia en el seu si un important corpus pictòric pertanyent al gòtic valencià, conformat per tres retaules conservats gairebé intactes i per nou taules soltes que sembla que responen a dues peces originàriament distintes. Deixant

de banda el conegut retaule de Santa Caterina d'Alexandria, de Joan Reixach, documentat l'any 1448, en què es liquida l'encàrrec¹², es localitzen dos exponents amb advocació a la sagrada forma i als sants diaques sant Llorenç i sant Esteve, respectivament¹³. A més de les obres susdites, també hi ha tres taules emplaçades a la sagristia del temple, les quals deuriem correspondre a una malaurada pintura sobre taula de temàtica escatològica, i sis d'advocació mariana que, d'ençà el 2005, s'han engalzat a manera de retaule major improvisat en el presbiteri de la parròquia¹⁴.

Si bé el caràcter del present escrit no contempla tractar les qüestions formals i estilístiques, creiem que és necessari remarcar una incontestable unitat de taller per a les quatre peces de Vilafermosa en el marc de la pintura italianitzant valenciana¹⁵. Especialment, amb l'apèndix valencià influït de manera directa pels esquemes de la pintura catalana, codificats, alhora que sintetitzats de la tradició pictòrica anterior, per les obres que s'han relacionat amb l'obrador barceloní dels germans Serra¹⁶. Hi ha una infinitat de recursos en el grup d'obra referit, tant formals com iconogràfics, que poden vincular-se a les pautes de les pintures de l'òrbita dels pintors esmentats. Aquest fet, precisament, ha estat decisiu per reclamar diverses paternitats al retaule, les quals oscil·len principalment entre el taller de l'anònim Mestre de Vilafermosa o les figures de Francesc Serra II i Llorenç Saragossa. Actualment, el corrent majoritari, d'acord amb

D. RICO CAMPS, *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2001, p. 563-574.

15. La unitat de taller acceptada en els nostres dies no ha estat un argument unànime des dels primers estudis. Així, en un dels primers treballs coneguts, el metge de la vila, Emiliano Benages, només vinculava estilísticament el retaule eucarístic i l'hagiogràfic. E. BENAGES, «L'ermita de San Bartolomé de Villahermosa», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, IX, 1928. Post, hi afegí el retocat retaule marià, CH. R. POST, *A history of ...*, op. cit., vol. III, 1930, p. 124 i s., abans que Leandro de Saralegui inclogués en aquest repertori les tres taules de temàtica escatològica. L. de SARALEGUI, «La pintura valenciana medieval», *Archivo de Arte Valenciano*, 1935, p. 26.

16. L'estudi més exhaustiu de la pintura d'arrel italiana al País Valencià es deu, encara avui dia, a la recerca feta per Sílvia Llonch. S. LLONCH PAUSAS, «Pintura italo-gòtica valenciana», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XVIII, 1967-1968; S. LLONCH PAUSAS, *Pintura italo-gòtica valenciana*, tesi de llicenciatura, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 1973. En aquests estudis queda totalment assentada la teoria de la irradiació de la pintura italianitzant catalana al País Valencià, de la mateixa forma que succeïen en determinats manuscrits il·luminats de la segona meitat del segle XIV, a grans trets. A. VILLALBA DÁVALOS, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Institución Alfonso el Magnánimo, València, 1964. Se sap que aquesta influència no solament es detecta en altres territoris de la confederació, sinó que també es pot rastrejar en indrets que sobrepassen les seves fronteres. En relació amb els dos casos, i a manera d'exemples significatius, citem dos articles que prolonguen el model, de forma directa o indirecta, als territoris d'Aragó i Navarra. M. T. AINAGA ANDRÉS, J. CRIADO MAINAR, «Enrique de Estencop (1384-1400) y el tránsito al estilo internacional en la pintura gótica aragonesa: el Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles, de Longares (Zaragoza)», *El Ruego*, IV, 1998, p. 107-140; M. L. MELERO MONEO, «El patrimonio monumental de Tudela a partir del siglo XII: El retablo de Santa Catalina de Alejandría y algunas consideraciones sobre las obras relacionadas con el pintor Juan Leví», *El patrimonio histórico y medioambiental de Tudela: una perspectiva interdisciplinar. Primer Curso de Verano de Tudela (10-14 de julio de 2000, Ayuntamiento de Tudela-Universidad SEK de Segovia, Tudela, 2001, p. 71-92. Especialment p. 85-86).*

lenciano, 1972, p. 44-57. D'entre els darrers estudis de la peça, i que ens remet a la bibliografia anterior, J. GÓMEZ FRECHINA, «Retablo de Santa Catalina Mártir. Joan Reixach (documentado de 1431 a 1486), F. BENITO DOMÉNECH, J. GÓMEZ FRECHINA (eds.), *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, Museo de Bellas Artes de Valencia, València, 2001, p. 202-207.

13. Cal advertir que la historiografia dedicada a les peces de Vilafermosa és prou desigual. Al marge de l'obra de Reixach, el retaule eucarístic és el que ha tingut més fortuna bibliogràfica. Només un estudi monogràfic fa referència al retaule dels sants Llorenç i Esteve, el qual fou realitzat amb motiu de la seva restauració. M. G. PRADO HERAS, C. FORÉS TOMÁS, *Conservación y restauración del retablo gótico de San Lorenzo y San Esteban (f. XIV-p. XV) de la iglesia de Villahermosa del Río*, Generalitat Valenciana, València, 1997.

14. La hipòtesi que parla de dos originals distints per a l'amalgama de taules de Vilafermosa està plenament acceptada i amb vigència a l'actualitat. Multitud de peripècies van provocar que,

del dissortat retaule escatològic, només arribessin fins als nostres dies tres taules soltes amb l'entrada dels justos a la glòria, la resurrecció dels morts i el compartiment central, de dimensions més grans, presidit pel Crist de la segona vinguda. Les escenes descrites ens permeten, a més, insinuar l'existència d'una quarta taula amb la representació de l'infern que es contraposaria a la taula dels justos, tal com succeïen en les obres de temàtica semblant contingudes en l'estudi de P. RODRÍGUEZ BARRAL, *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, tesi doctoral inèdita, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2003. D'altra banda, quant al retaule marià, segurament —atenent les premisses de l'època— dedicat als goigs de Maria, hem de resseguir un itinerari més complex, ja que l'original havia estat modificat i, a principis del segle passat, seguia una disposició entorn de la taula central de la Verge de la Llet que tot seguit exposarem. A sobre, s'hi situava una taula amb el tema de l'ascensió i, a manera d'espina, un compartiment amb l'expulsió d'Adam i Eva del Pa-

radís. De dalt a baix, el carrer lateral esquerre mostrava la nativitat, l'epifania i la presentació de Crist al temple, tot resseguint el fil narratiu al carrer lateral dret amb la resurrecció, la dormició de la Verge i la pentecosta. Actualment, d'aquest darrer només se'n conserven sis taules. N'han estat desvinculades des de la guerra civil les taules de la nativitat i la resurrecció de Crist, les quals s'han pogut conèixer a través de fotografies antigues. Després d'haver atribuït actualment cada taula al seu retaule d'origen, s'han superat tota una sèrie d'estudis que plantejaven hipòtesis prou inversemblants. Per exemple, Post pensava que la taula de l'expulsió del paradís devia formar part del retaule marià i ho sustentava a partir de la comparació amb el retaule del Sant Esperit de Manresa, el qual inclou diversos temes del Gènesi que posava en paral·lel a l'escena veterotestamentària de l'expulsió del paradís. CH. R. POST, *A history of Spanish painting*, vol. III, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1930, p. 125. Per part nostra, estem en desacord amb aquesta premissa i amb d'altres opinions recollides en l'obra, ja que a Manresa l'anàlisi iconogràfica

ha justificat els temes de l'antic testament en relació amb l'advocació al Sant Esperit inexistent a Vilafermosa. Bàsicament, J. YARZA LUACES, *Los retablos góticos de la Seu de Manresa*, Angle Editorial, Manresa, 1993 i A. ORRIOLS ALSINA, «La pintura gòtica a la seu», E. CASTELLS RUFAS, J. BADIA GUITART (dir. i coord.), *Manresa Medieval. Història, art i cultura a l'Edat Mitjana*, Amics de l'Art Romànic del Bages, Manresa, 2001, p. 105-133. Reiterem que és més usual incloure aquest tema en un conjunt escatològic en el qual, tot i que el Judici Final rau implícit en la visió apocalíptica, es representen el premi dels justos i el càstig de pecadors en un possible programa de caiguda i redempció, pròxim a unes altres formulacions existents, per exemple, en el famós retaule de Guimerà. Un dels darrers estudis d'aquest exponent adreçat a un aspecte concret de la iconografia de la peça, i que glossa la historiografia anterior, es deu a M. NUET BLANCH, «Pecadores y castigos en los infiernos góticos catalanes. El retablo de Ramon de Mur de Santa María de Guimerà», M. L. MELERO MONEO, F. ESPAÑOL BERTRAN, A. ORRIOLS ALSINA,

17. Saralegui, amb certes reserves, va creure, per raons estilístiques, que el pintor Guillem Ferrer podria amagar-se darrere el Mestre de Vilafermosa. Uns documents que relacionaven Ferrer amb els Serra a Barcelona entre 1372 i 1379, just abans d'instal·lar-se a Morella, l'ajudaren a configurar aquesta teoria primigènia. L. de SARALEGUI, «La pintura valenciana...», op. cit., 1935, p. 40. Aquesta hipòtesi està totalment desfasada en l'actualitat i sembla més evident relacionar el personatge amb un gran nombre d'encàrrecs localitzats en un radi pròxim a Morella. Per a l'actual catàleg de Ferrer, A. JOSÉ PITARCH, «Morella centro de pintura: siglos XIV y XV», *La memoria danada. Obradors de Morella s. XIII-XV*, Fundación Blasco de Alagón, 2003, p. 140-173. Joan Ainaud de Lasarte proposà la unió del grup d'obra alineat entorn de les peces de Vilafermosa i el contingent representat per la Verge de Torroella de Montgrí, conservada actualment a la Fundació Francisco Godia. L'autor de les obres seria Francesc Serra II, fill i nebot dels artífexs catalans, el qual, per problemes professionals, fou desterrat de Barcelona a València, on el trobem documentat fins a 1396. J. AINAUD DE LASARTE, *Pittura spagnola de periodo romanico a «El Greco»*, Instituto Italiano d'Arti Grafiche, Bèrgam, 1964, p. 45. Sílvia Llonch, per la seva part, donà suport a aquesta hipòtesi valent-se d'una notícia publicada per Cerveró i Gomis, la qual vinculava Francesc Serra II amb la Baronia d'Arenós (jurisdicció a què va pertanyer Vilafermosa). Segons l'esmentada notícia, el 8 de desembre de 1379 el pintor actuaria com a testimoni en un litigi per part del batlle de la baronia, fet que ha portat a pensar que per aquells anys el mestre podria estar començant alguns dels encàrrecs que es conserven en l'actualitat. Especialment, S. LLONCH PAUSAS, *Pintura italogòtica...*, op. cit., 1973, p. 133-134. Des de començaments dels anys vuitanta, el professor José i Pitarch, donant un gir copernicà, atribuï la producció que ens ocupa al pintor Llorenç Saragossa, després de desvincular aquest destacat artífex del retaule de Xèrica, que considerarà més tard. D'aquesta forma, anul·la les antigues teories de Pérez Martín, seguides, més tard, per Hériard Dubreuil. J. M. PÉREZ MARTÍN, «El retablo de la ermita de San Roque», *Archivo español de arte y arqueología*, X, 1934, p. 27-50; M. HÉRIARD DUBREUIL, «Le gotique à Valence, I», *L'Oeil*, 234-235, 1975, p. 12-19 i 66; i M. HÉRIARD DUBREUIL, *Valencia y el Gótico Internacional*, vol. 1, Institució Alfons el Magnànim, València, 1987. El pintor de Carinyena es formaria amb anterioritat a 1363 a Barcelona, on coneixeria de manera pròxima les primeres realitzacions del taller del Serra,

les teories del professor José i Pitarch, sembla que atribueix el retaule del sagrament al grup d'obra adscrita al mestre de Carinyena, sense que la complicada situació de la pintura valenciana ens permeti sortir de les argumentacions conjecturals¹⁷. Aquesta teoria ens alerta, a més, sobre la cronologia del conjunt, que, *grasso modo*, s'encabeix en el darrer quart del segle XIV o en els primers anys de la centúria següent, atenent les dates del trasllat de Saragossa a València i la seva desaparició.

El retaule eucarístic de Vilafermosa es disposa seguint el format típic que comencen a adoptar els retaules aproximadament vers la meitat de la catorzena centúria, moment en què es percep una tendència a abandonar el format apaïsat que havia imperat fins aleshores (figura 1)¹⁸. L'estructura del retaule s'estipula amb tres carrers i tres pisos. Al voltant del carrer central, conformat per una taula de més altura i longitud, amb el tema iconogràfic del Sant Sopar, i l'àtic amb l'habitual representació del calvari, s'hi disposen la resta de compartiments amb un nexa iconogràfic comú que respon a l'exaltació de la sagrada forma. Si, a primer cop d'ull, no sembla que hi hagi cap ordre de lectura estipulat, la peça mostra una correspondència evident entre els laterals externs drets i esquerres. Els temes representats en cada un dels pisos són l'anunciació i la nativitat, l'elevació de la sagrada forma i la processó del Corpus Christi i, en darrer lloc, la representació del miracle eucarístic de Billetes, també denominat el miracle del jueu de París de 1290, el qual es disposa a manera de fris continu en els laterals del pis inferior¹⁹. El conjunt

queda rematat per una predel·la que disposa, de manera usual, el bust de diverses santedats entorn de la representació central del baró dels dolors derivat de les visions de Sant Gregori²⁰. De dreta a esquerra, hi trobem sant Pere, santa Úrsula, santa Bàrbara, santa Caterina d'Alexandria i, des de l'exterior del costat oposat, sant Pau, santa Elena, santa Cecília i santa Llúcia. Totes són santedats universals dintre l'imaginari pietós de la baixa edat mitjana, representades d'acord amb la tradició preestablerta i sense cap especificitat en el terreny iconogràfic²¹.

El retaule s'ubicà en la parroquial castellonenca després de tota una sèrie d'anades i vingudes a l'ermita de Sant Bartomeu de la població. Sabem que, des de 1945, es muntà a l'altar major de la parròquia a manera de tríptic, juntament amb els altres dos retaules dedicats als Goigs de la Verge i als sants diaques, i que fins al retorn definitiu a l'església estigué albergada durant uns anys indeterminats a l'ermita, lloc d'on ben segur ja devia provenir fins al muntatge com a tríptic²². El seu origen se'ns presenta com una incògnita difícil de salvar, encara que es pot dissenyar una hipòtesi força plausible al respecte gràcies a l'articulació de tot un entrellat de notícies disperses. A partir d'una visita pastoral a Vilafermosa l'any 1782, sabem que en aquell moment, a causa de les obres de la nova parroquial setcentista en construcció, s'havien traslladat la majoria de peces d'art noble a l'ermita, sense que encara hi constessin reubicats ni el retaule marià ni el de tema eucarístic. La notícia del trasllat del retaule dels sants diaques ens permet fer extensiu el procediment, en dates

i moriria, probablement vers el 1406, tot deixant nombrosos encàrrecs realitzats per als diferents estats de la confederació. Se sap que Saragossa s'establiria, a petició del Consell Municipal, a València l'any 1374, on fixà el seu taller i, segons s'ha afirmat, donà el tret de sortida de la producció pictòrica de l'escola valenciana. A. JOSÉ PITARCH, «Llorens Saragossa...», op. cit., 1979 i A. JOSÉ PITARCH, «Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia», *D'Art*, 6 i 7, 1981. La teoria del Dr. Pitarch ha estat recuperada recentment a F. GÓMEZ FRECHINA, *El retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio abad: Museo de Bellas Artes de Valencia*, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, València, 2004, p. 21 i s. Agraïxo al Dr. R. Cornudella haver-me proporcionat la informació i últimament, F. BENITO DOMÈNECH, J. GÓMEZ FRECHINA, *La memoria recuperada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Generalitat Valenciana, València, 2005, p.

24-31, i 255 per a la bibliografia de les peces de l'artífex que van participar en l'exposició.

18. J. BERG SOBRIÉ, *Behind the altar table: the development of the painted retablo in Spain, 1350-1500*, University of Missouri Press, Columbia, 1989, p. 23.

19. La identificació de les escenes fou realitzada en la fitxa de catàleg de la tesi de llicenciatura de S. Llonch: S. Llonch Pausas, *Pintura italogòtica...*, op. cit., 1973, p. 175 i s. La informació ha estat recollida per Pasqual Medall, el qual va veure més adient identificar l'escena de la processó del Corpus amb el següent que continuaria diverses versions del miracle del jueu de París, realitzat per tal d'adorar l'hòstia miraculosa. P. MEDALL Benages, *Monografía histórico-artística de Villahermosa del Río*, Imprenta Nácher, València, 1985, p. 174-176. Pensem que aquesta proposta, a part d'incidir en un ordre de lectura inversemblant, pot ser des-

cartada d'acord amb els paral·lismes que es poden establir amb idèntiques composicions que mostren la processó del Sant Sagrament, les quals es troben als retaules de Vallbona i al frontal de Queralbs, si atenem els exemples pictòrics conservats. En aquests darrers anys, l'estudi iconogràfic més notori del retaule retorna als preceptes de Llonch, N. BLAYA ESTRADA, «Devoción eucarística y antisemitismo en el retablo de la eucaristía de Villahermosa del Río», *Cristianismo y culturas. Problemática de inculturación del mensaje cristiano. Actas del VIII Simposio de Teología Histórica*, 1995, p. 519-531; C. FAVÀ MONLLAU, *El naixement i la difusió...*, op. cit., 2005 i P. RODRÍGUEZ BARRAL, «Eucaristia y antisemitismo», op. cit., 2006, p. 312 i s.

20. La iconografia del baró dels dolors s'analitza bàsicament a E. M. VETTER, «Iconografía del Varón de Dolores», *Archivo Español de Arte*, 141-144, p. 197-231.

21. Creiem necessari constatar, però, que les representacions de santa Cecília i santa Elena del bancal del retaule van estar clarament repintades en temps posteriors. Ja es té constància d'aquesta intervenció quan, l'any 1952, el retaule que ens ocupa viatjà a Barcelona per participar en l'exposició d'art eucarístic que se celebrà amb motiu del XXXV Congrés Eucarístic Internacional celebrat a la ciutat comtal. L. MONREAL TEJADA, *Exposición nacional del arte eucarístico antiguo: catálogo-guía*, Barcelona, 1952. El que sí que sabem és que el retaule conservà la polsera original fins a la integració de la peça a meitats de la centúria passada, amb motiu de la integració del retaule en un tríptic a l'altar major de la parroquial de la vila i que exposarem a continuació. S. LLONCH PAUSAS, *Pintura italogòtica...*, op. cit., 1973, p. 175.

22. S. LLONCH, *Pintura italogòtica...*, op. cit., p. 179-181. L'estada a l'ermita es constata a partir de les notícies de Medall.

pròximes, als altres dos conjunts que arribaren finalment a l'èrmita i que devien procedir de la parròquia²³. Aquesta idea ja l'havia apuntat Sílvia Llonch anys enrere, en relacionar els retaules medievals amb els onze beneficis que tenia l'antic temple de la vila²⁴. Seguint la línia, Medall i Benages aventurava més tard que el retaule hagiogràfic devia provenir de la capella homònima de la parròquia de Vilafermosa, mentre que el retaule de l'eucaristia deuria moblar, antigament, l'altar de Santa Maria²⁵. Per la nostra part, i d'acord amb les transaccions artístiques d'antigues obres medievals de centres rellevants a uns altres de secundaris —motivades principalment pel canvi de gust o l'envelliment—, creiem plausible pensar que, en la construcció de l'actual parroquial al segle XVIII, es considerés impropï continuar mantenint aquestes peces en el nou edifici i es decidís traslladar-les a un temple pròxim dintre els límits de la diòcesi, com ara l'èrmita de Sant Bartomeu. Ja hem comprovat que no serà el primer cop en què l'èrmita actuarà de magatzem per a les peces. L'esmentada hipòtesi, a més de sintonitzar perfectament amb els documents, pot relacionar-se amb diverses notícies que, de forma accidental, recullen l'existència d'un retaule dedicat al Corpus Christi a l'antiga parroquial, el qual, amb tota probabilitat, podria identificar-se amb l'exponent eucarístic que ens ocupa²⁶. L'estudi de la iconografia de la peça intentarà confirmar-ho.

Tampoc no sabem res sobre les qüestions de patronatge que envolten l'obra, encara que pensem que, de la iconografia del retaule, se'n poden derivar algunes dades gens menyspreables. De l'escena de l'elevació de la sagrada forma, emplaçada en el registre intermedi del carrer lateral dret, ens en crida notablement l'atenció la col·locació d'un personatge laic, agenollat amb actitud pietosa vers la sagrada forma, que apareix situat a la zona del presbiteri. En un primer moment, i d'acord amb la recurrència del taller a les composicions simètriques, no vàrem incidir en aquesta qüestió, però, en el moment de comparar l'escena de l'elevació amb unes altres mostres de la Corona, vam veure que en el cas de Vilafermosa era singular²⁷. Considerem aquesta unitat en interpretar el personatge destacat en clau de retrat genèric del promotor del moble, tal com s'havia practicat en aquestes dates. Ens acostem, així, al camp de la promoció privada, dada que, d'altra part, es pot compaginar perfectament amb les notícies que assenyalen un nombre considerable de beneficis en la parròquia medieval²⁸. Hem de recordar que la pràctica de la comitència privada entorn del Sant Sagrament disposa ja de nombrosos exemples documentats, d'entre els quals sobresurt el famós cas de Berenguera d'Anglesola i els dos retaules de la capella del Corpus de Vallbona de les Monges.

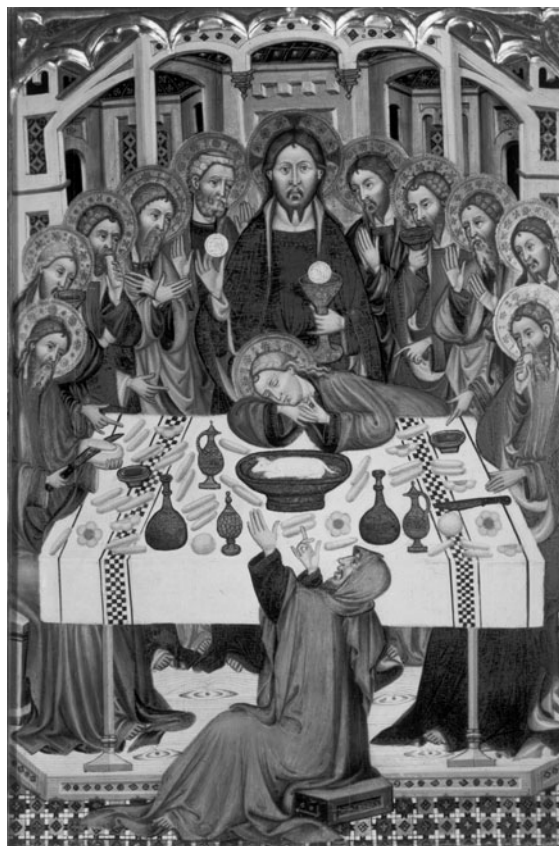


Figura 2.
Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa (església parroquial). Sant Sopar. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.

P. MEDALL BENAGES, *Monografia històrico-artística...*, op. cit., 1985. p. 143 i s.

23. P. MEDALL BENAGES, *Monografia històrico-artística...*, op. cit., 1985, p. 139.

24. S. LLONCH PAUSAS, *Pintura italogòtica...*, op. cit., 1973, p. 172. La idea de l'autora entroncava en antigues formulacions apuntades per Carlos Sarthou Carreras, en les quals, malgrat el poc coneixement del passat medieval de la vila, relacionaven els retaules de Vilafermosa amb la volada econòmica de la població pertanyent a la Baronia d'Arenós i la nissaga descendent de Blasco Pérez de Arenós, des de la conquesta cristiana. C. SARTHOU CARRERAS, «Los retablos góticos de Villahermosa», *Boletín de la sociedad española de excursiones*, LIII, Madrid, 1945, p. 270-274.

25. P. MEDALL BENAGES, *Monografia històrico-artística...*, op. cit., 1985, p. 144.

26. Segons les opinions contingudes en les primeres aproximacions de Post, CH. R. POST, *A history of...*, op. cit., vol. III, 1930, p. 124-125, Ricardo Carreras i Emiliano Benages atorgaren les taules de temàtica escatològica i mariana trobades a l'èrmita de Sant Bartomeu a un antic retaule dedicat al Cos de Crist, mentre que ell insinuava identificar-lo amb el retaule del Sant Sagrament. Les idees de l'investigador nord-americà no han tingut ressò posterior. Així, Medall, en relació amb una taula que anomena «Pantocràtor» i que actualment es conserva a la sagristia de la parroquial, explicava que és l'única d'un antic retaule existent a la primitiva parròquia titulat *Del Cos precios de Jhesu Xrist*. P. MEDALL BENAGES, *Monografia històrico-artística...*, op. cit., 1985, p. 183. Creiem, no cal ni dir-ho, que ens sembla més adient identificar aquest antic retaule amb l'exponent eucarístic que estudiem.

27. No hem trobat paral·lels,

ni en el camp del manuscrit il·luminat ni en el de les pintures sobre taula conservades, de la col·locació d'un personatge laic disposat en un espai privilegiat, separat dels fidels assistents a la celebració, tot mostrant la seva devoció al santíssim. En els manuscrits il·luminats, l'escena tingué una forta presència, entre d'altres casos, en la decoració de la solemnitat del Corpus en el missal, tal com ha estudiat M. RUBIN, *Corpus Christi...*, op. cit., 1991, p. 196 i s., i sobre els exemples sobre taula, la majoria dels quals estan vinculats amb l'advocació a Sant Miquel i la difusió en la creença al purgatori, vegeu els estudis de P. RODRÍGUEZ BARRAL, *La imagen de la justicia divina...*, op. cit., 2003, p. 379-380; P. RODRÍGUEZ BARRAL, «Purgatorio y culto a los santos en la plástica catalana bajomedieval», *Locus Amoenus*, 7, 2004, p. 35-51.

28. S'ha estudiat la representació del donant en l'art medieval a J. YARZA LUACES, «El retrato medieval: la presencia del donante», *El retrato en el Museo del Prado*, Museo del Prado, Madrid, 1994, p. 67-97, estudi on es constata, *grosso modo*, que en els regnes hispànics el retrat veraç no sembla que hi aparegui fins ben entrat el segle XV, pel que afecta la pintura. La representació del promotor de la peça entroncava de ple en la devoció, alhora que també apel·laria a l'afirmació social del comitent i el seu llinatge. Les motivacions que porten a l'encàrrec artístic han estat perfectament exposades per J. MOLINA FIGUERAS, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogòtica catalana*, Universidad de Murcia, Murcia, 1999. Pel que fa a les diverses aproximacions a la comitència medieval, remetem a J. YARZA LUACES, «Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano», *Patronos, promotores, mecenas y clientes. VII Congreso Español de Historia del Arte. Actas Mesa I*, Murcia, 1988, p. 15-47; F. ESPAÑOL BERTRAN, «Clientes i promotores en el gòtic català», *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p. 217-247; C. BORAU MORELL, *Els promotores de capelles...*, op. cit., 2003. També ens semblen molt útils, en relació amb l'encàrrec col·lectiu, els arguments de J. MOLINA FIGUERAS, «De la religión de obras al gusto estético. La promoción colectiva de retablos pictóricos en la Barcelona cuatrocentista», *Imafronte*, 12-13, 1998, p. 187-206. Un cas semblant al de Vilafermosa, per exemple, el trobaríem en l'enigmàtica escena del baptisme de Crist del retaule del Sant Esperit de Manresa, on apareix un personatge no identificat darrere de Sant Joan Baptista i que podria atendre la representació del mentor del programa iconogràfic del conjunt. J. YARZA LUACES, *Els retaules gòtics...*, op. cit., 1993, p. 30-32.

29. La historiografia ha abordat l'anàlisi dels temes del retaule a partir d'obres de síntesi que vinculen l'art i el sagrament de l'eucaristia. A part de les obres que hem anat exposant, ens semblen indispensables els estudis de M. VLOBERG, *L'eucharistie dans l'art*, 2 vols, Arthaud, Grenoble, París, 1946; M. TRENS, *La eucaristia en el arte español*, Aymà Editores, Barcelona, 1952; L. FONT, E. BAGUÉ, J. PETIT, *La eucaristia. El tema eucarístico en el arte de España*, Seix Barral, Barcelona, 1952. També s'ha tractat el tema en els compendis iconogràfics, com el famós recull de L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II, Presses Universitaires de France, París, 1957, p. 406 i s.

30. S'ha estudiat el cenacle en l'art medieval a L. RÉAU, *Iconographie...*, op. cit., t. II, 1957, p. 407 i s.; G. SCHILLER, *Iconography of christian art*, vol. II, Lund Humphries, Londres, 1972, p. 35-48. Amb més concreció, M. TRENS, *El arte en la pasión de Nuestro Señor*, Amigos de los Museos, Barcelona, 1945; M. VLOBERG, *L'eucharistie...*, op. cit., 1946; M. TRENS, *La eucaristia en el arte...*, op. cit., 1952; L. FONT, E. BAGUÉ, J. PETIT, *La eucaristia...*, op. cit., 1952; A. ALEJOS MORÁN, *Arte, eucaristia...*, op. cit., 1974; A. ALEJOS MORÁN, *La eucaristia...*, op. cit., 1976. Finalment, de manera especial, cal citar l'obra de D. RIGAU, *A la table du Seigneur. L'eucharistie chez les primitifs italiens (1250-1497)*, Éditions du Cerf, París, 1989. Podem al·ludir també a un catàleg fotogràfic en relació amb el tema en qüestió, titulat *Cene*, Phaidon, París, 2000.

31. Al centre de la taula, hi apareix l'anyell pasqual en un plat, al·lusió simbòlica de Crist crucificat d'acord amb una llarga tradició atestada almenys des del segle XI. Ja hi trobem el motiu en el Darrer Sopar de Sant'Angelo in Formis, encara que sembla que la seva presència no guanya terreny fins al segle XV. Els aliments i els atuells de la taula plantegen immediates connotacions eucarístiques. Així, les gerres de vi i els trossos de pa en aquest context eucarístic apelen directament a les santes espècies del pa i el vi. D. RIGAU, *A la table...*, op. cit., 1984, p. 228-231 i 240 i s. Aquest darrer recurs arriba a una de les seves cotes màximes, a la Corona, en el Sant Sopar de Jaume Ferrer I, conservat al Museu de Solsona. Per a l'estudi de la peça, vegeu R. ALCOY PEDRÓS, «Sant Sopar», *Catàleg del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Romànic i gòtic*, Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, Barcelona, 1990, p. 180-183; I. PUIG SANCHÍS, «Los Ferrer, una familia de pintores leridanos vinculados a la Seu Vella de Lleida», X. COMPANY CLIMENT, I. PUIG SANCHÍS, *La pintura gòtica dels Ferrer i altres*

El Sant Sopar i la crucifixió: memorial i sacrifici

Després de fixar totes aquestes bases inicials, ha arribat el moment de centrar el nostre discurs en l'anàlisi iconogràfica del retaule eucarístic de Vilafermosa²⁹. El tema protagonista de la peça és el Sant Sopar, que centra la composició, el qual ens remet a les fonts canòniques, a més d'aportar determinats matisos codificats temps ençà en la tradició figurativa de l'escena (figura 2)³⁰. A l'interior d'una rica estança d'arquitectures volàtils i vius enrajolats, pròpia de l'art italianitzant de la segona meitat del tres-cents, sobresurt la figura protagonista de Jesucrist, enaltida com a eix de simetria i per les seves dimensions. Abillat amb una túnica blava i l'habitual nimbe crucífer, ens mostra una sagrada forma amb la mà dreta, mentre amb l'altra sosté un calze del qual també sobresurt una hòstia consagrada. Aquesta reiteració gràfica concorda perfectament amb l'advocació del conjunt pictòric al Corpus Christi i la converteix en l'ens protagonista de l'escena. Els apòstols s'acaronen al voltant d'una taula rectangular, bo i mostrant una infinitud d'actituds diverses. Mentre un llesca pa, els altres fan gestos d'oració i recolliment, alhora que uns altres ja degusten el banquet eucarístic. Hi podem reconèixer fàcilment Pere, per la barba, els cabells blancs rinxolats i la tonsura. També s'hi identifica fàcilment el jove imberbe Joan, que jeu adormit sobre la taula, la qual està profusament poblada d'estrís de cuina i pans que destaquen sobre les brodades estovalles blanques³¹.

Normalment, en les representacions del cenacle, s'acostuma a atorgar el pes argumental en la traïció de Judes Iscariot. No obstant això, cal apuntar que a Vilafermosa es dona un tractament similar al fet ignominiós del mal apòstol i a la institució del sagrament de l'eucaristia, transcrita a partir de la representació de Crist com a sacerdot³². Aquest matís en la significació de l'escena, de nou, entronca plenament amb l'advocació del conjunt. Anacrònicament, i desvinculant l'episodi del cicle pasqual, Jesús és plasmat com un oficiant contemporani en el moment de la consagració, tot incidint en el rol de l'eucaristia com a memorial i sacrifici³³. El recurs no és nou a la confederació catalano-aragonesa i en podem assenyalar nombrosos exemples anteriors, de la mateixa manera que ho podem fer amb nombroses mostres d'art europeu del món baixmedieval³⁴. El Crist sacerdot, i amb ell el tarannà eucarístic del cenacle, prendrà força a partir de la institució de la solemnitat del Corpus i llur propaganda artística. A part dels retaules, el tema es desenvoluparà notòriament en les miniatures que il·lustren el jorn de la festivitat en el missal, per raons òbvies, juntament amb

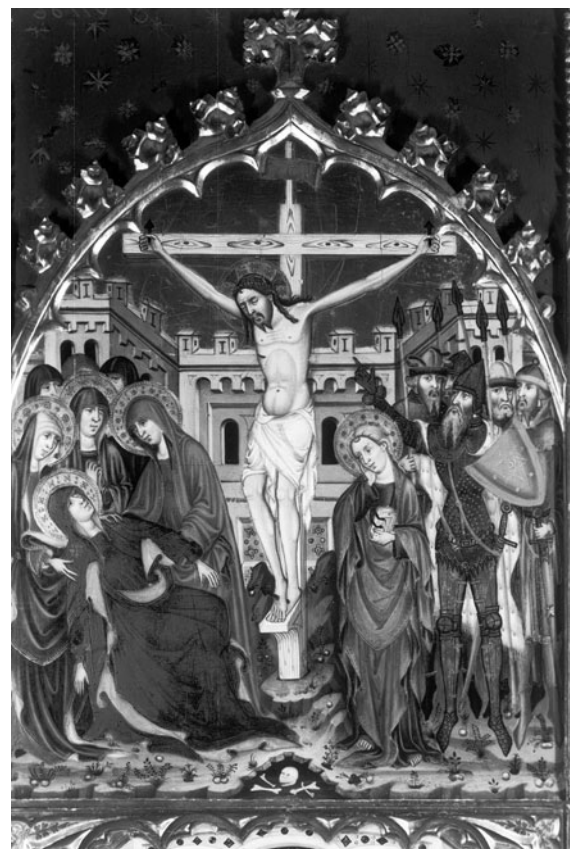


Figura 3. Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa (església parroquial). Crucifixió. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.

unes altres escenes, com ara l'elevació de la Santa Forma i la processó del Santíssim³⁵.

Canviant de terç, i incidint en la traïció de l'Isariot, el protagonista no segueix cap de les dues fórmules habituals pautades per tal de carregar negativament el personatge. Judes ni posa la mà al plat central de la taula ni rep un bocí de pa de mans del mestre³⁶. Per contra, però, se'ns presenta aïllat del col·legi apostòlic i d'esquena a l'espectador. El seu caràcter malèfic s'aconsegueix a través de diversos detalls pejoratiu, com ara la manca de nimbe, la petitesa discriminatòria i la seva postura poc decorosa, ja que pràcticament està ajagut a terra³⁷. Ens interessa especialment la caracterització de Judes com a jueu a partir de la seva fesomia, la qual respon a la creença medieval d'una raça semita distinta, amb trets tan evidents com el nas aguilenc. La barba punxeguda va pel mateix camí, però la seva vestimenta implica un pas més enllà en la significació del personatge³⁸. El traïdor vesteix capa roja i caputxó com a símbol distintiu i d'oprobri, segons les disposicions que regien els jueus de la Corona d'Aragó³⁹. L'anacronisme estableix, per tant, un vincle directe entre el mal apòstol, amb tot el pes negatiu que sigui possible, i la comunitat jueva contemporània de la

confederació, amb la qual cosa es converteix el retaule eucarístic en una potent eina programàtica d'ideologia antisemita. La proliferació d'aquest mecanisme en la pintura catalana, tot i que amb una vasta tradició anterior, prendrà una volada enorme d'ençà de la segona meitat del tres-cents i, en especial, a partir de la gran epidèmia de pesta que assolà l'occident medieval a l'equador de la centúria. Són prou conegudes les tensions socials generades contra els semites, les quals acabaran per convertir la figura del jueu en el cap de turc perfecte⁴⁰.

Si bé entenem que la inclusió del calvari a l'espina del retaule gairebé constitueix un lloc comú en la pintura gòtica de la Corona, la col·locació del Sant Sopar en el registre central, i immediatament a baix, estableix tot un entramat semàntic entre tots dos compartiments que incideix clarament en la idea de redempció continguda en l'eucaristia. Per al fidel medieval, la disposició del retaule assenyalaria el caràcter dual de l'eucaristia entesa com a memorial i sacrifici, tal com succeeix molt gràficament en el retaule de la passió i l'eucaristia de Queralbs, conservat al MNAC⁴¹. La relació establerta entre el davallament de la creu i la processó del Corpus Christi en la taula ripollesa seria semànticament equiparable a la relació entre la crucifixió i el cenacle a Vilafermosa, alhora que també es podria subscriure un paral·lelisme semblant a partir dels

nova festivitat tingué una notable notorietat especial a Itàlia. M. RUBIN, *Corpus Christi...*, op. cit., 1991, p. 196.

36. Seguint les disquisicions dels evangelistes Mateu i Marc, se sol assenyalar Jueus com a traïdor, perquè posa la mà al plat en el mateix moment que el seu mestre. Si es té en compte Joan, l'acte impur es detecta mitjançant el bocí de pa que li dona el Messies directament a la boca. D'acord amb els exemples gòtics del tema del Sant Sopar conservats a la Corona d'Aragó, tot apunta que prevalgué la versió de Marc i Mateu per sobre de la de Joan. Ens vénen a la memòria, a tall d'exemple, el retaule de Sant Salvador de Guardiola (col·lecció particular), l'escena corresponent del retaule de Guimerà de Ramon de Mur (Museu Episcopal de Vic), la taula del Museu Diocesà de Solsona de Jaume Ferrer o la representació del retaule dels sants Joans de Santa Coloma de Queralt (Museu Diocesà de Tarragona), entre molts d'altres exemples recurrents. El punt de partida de les peces descrites el trobem en el repertori de J. GUDIOL RICART, S. ALCOLEA BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Editorial Polígrafa, Barcelona, 1986.

37. S'ha renunciat en l'escena a mecanismes habituals que incideixen en la psicologia negativa del personatge, com ara la col·locació de la bossa de diners com a atribut principal o l'associació amb determinats éssers malèfics, com ara la serp o el dimoni. M. TRENS, *La eucaristia en el arte...*, op. cit., 1952, p. 58. Aquest darrer cas és el que es representa al Darrer Sopar del bancal del retaule de Sixena, on un diable negre únicament visible per l'espectador s'amaga a les espatlles de Jueus. Atensem l'ús de la bossa amb les monedes d'argent amb què va ser venut Jesús, per exemple, en la taula tardana del Sant Sopar conservat a Segorbe i atribuït a Joan Reixach. A. ALEJOS MORÁN, «Lectura iconogràfica de la última cena de la catedral de Segorbe», *Archivo de Arte Valenciano*, 1980, p. 16-20. Darrerament, J. GÓMEZ FRECHINA, «Santa Cena. Joan Reixach (documentado de 1431 a 1486)», F. BENITO DOMÉNECH, J. GÓMEZ FRECHINA (dirs.), *La clave flamenco en los primitivos valencianos*, Generalitat Valenciana, València, 2001, p. 226-228. En relació amb l'anomenat «retaule de la institució de l'eucaristia», vegeu p. 122 i s.

38. Per a la representació del jueu sota l'òptica de l'art cristià, es pot consultar J. TRACHTENBERG, *The devil and the jews*. Yale University Press, New Haven, 1943; B. BLUMENKRANZ, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Études Augustiniennes, París, 1966; H. KRAUS, *The living theatre of medieval art*, Thames and Hudson, Londres, 1967; E. ZAFRAN, *The iconography of anti-*

semitism 1400-1600, New York University, Nova York, 1973. En els darrers temps, R. MELLINKOFF, *Outcasts: signs of the otherness in northern european art of the middle ages*. University of California Press, Berkeley, 1993; H. SCHRECKENBERG, *The jews in Christian art: an illustrated history*, Continuum, Nova York, 1996; D. HASSIG, «The iconography of jews and other monstrous races», *Image and belief: studies in celebration of the eightieth anniversary of the Index of Christian Art*. Princeton University Press, Princeton, 1999, p. 25-37; D. H. STRICKLAND, *Saracens, demons and jews. Making monsters in medieval art*, Princeton University Press, Princeton, 2003. També ens sembla rellevant ressaltar l'estudi que versa sobre la representació dels jueus a les bíbliques moralitzades i del qual se'n poden desprendre judicis interessants. S. LIPTON, *Images of intolerance. The representation of jews and judaism in the Bible moralisée*, University of California Press, Londres, 1999. Recentment també, J. F. FAÜ, *L'image des juifs dans l'art chrétien médiéval*, Maisonneuve & Larose, París, 2005. En relació amb la representació del prototip semita en l'art peninsular, J. MOLINA FIGUERAS, «Las imágenes del judío en la España medieval», M. C. MUÑOZ PÁRRAGA (coord.), *Memoria de Sefarad*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Madrid, 2002, p. 373-383. En relació amb l'art català, T. ALSINA, «La imatge visual i la concepció dels jueus a la Catalunya medieval», *L'Avenç*, 1984, p. 54-56 i R. ALCOY PEDRÓS, «Canvis i oscil·lacions en la imatge pictòrica dels jueus a la Corona d'Aragó», *Actes del primer col·loqui d'història dels jueus a la Corona d'Aragó*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, p. 371-393. S'ha estat assenyalant que a la Corona desenvolupà un paper important el taller dels Serra, a partir del qual s'establiria la caracterització negativa de Jueus. Aquestes connotacions traspasaran a qualsevol escena del cycle de passió de Crist i a unes altres escenes en què s'exigeix l'aparició dels semites, com passa en la disputa de sant Esteve i els jueus, entre d'altres temes. L'escena del protomàrtir l'estudia R. ALCOY PEDRÓS, *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*, tesi doctoral microfitxada, Barcelona, 1989, p. 737 i s.

39. Una acurada visió sobre la indumentària jueva la trobem a E. CANTERA MONTENEGRO, *Aspectos de la vida cotidiana de los judíos en la España medieval*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1998, especialment, p. 129-142. Les imposicions legislatives, per tal de distingir la figura del jueu, posaran l'accent en la vestimenta, que serà diferent d'acord amb la zona geogràfica de què es tracta. A la Corona d'Aragó, per

exemple, sembla que hauran de lluir llarga capa amb caputxó i utilitzar la roda o rodella, tal com es percep en les il·lustracions del Llibre Verd de Barcelona o en unes ordinations dels Usatges del segle XIV recollides per B. BLUMENKRANZ, *Le juif...*, op. cit., 1966, p. 32. Concretament, a Barcelona el jueu pobre ha de dur el «caperó groc sense capa», mentre que la resta haurà de «portar per vila capa vestida de nit et de dia». F. BOFARULL, «Ordinacions de los Concillers de Barcelona sobre los judíos en el siglo XIV», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1911, p. 97-102, disposició recollida per R. ALCOY, «Canvis i oscil·lacions...», op. cit., 1991, p. 373.

40. Per la lluita d'interessos, les jerarquies eclesiàstiques cristianes saberen encarar la problemàtica social en contra de la comunitat jueva. Des del cristianisme s'afirmava que, a partir de la mort de Crist a la creu, els jueus seguien un camí de despropòsits i de maldats. Se'ls acusa d'envernar pous i de tot tipus de rituals criminals entorn de Crist i els seus seguidors, d'entre els quals cal destacar les nombroses profanacions d'hòsties consagrades o la proliferació del crim ritual. En relació amb la catorzena centúria, s'ha parlat del «siglo del diablo» a L. POLIAKOV, *Historia del antisemitismo...*, op. cit., 1968, p. 111 i s. En relació amb els relats que acusaven els jueus d'aquests actes negatius contra els cristians, destaquem M. RUBIN, *Gentile Tales. The narrative assault in late medieval culture*, Yale University Press, New Haven i Londres, 1999.

41. El seu format apaïsat i articulat en dos registres permet establir vincles clars entre les escenes del cycle de la passió de Crist amb la vessant eucarística del conjunt. A Queralbs, aquests vincles són especialment interessants, atès el paral·lelisme que es pot establir entre el cycle pasqual del registre superior i l'eucarístic inferior. Aquest darrer plasma perfectament, a més, el procés de la institució del Corpus a partir de la inclusió de la missa de Sant Gregori, un dels miracles principals de les santes espècies, i continua amb una escena que, mitjançant la col·locació del col·legi cardenalici i el papa, deu al·ludir gràficament a l'establiment definitiu de la solemnitat. Segueix la processó, com a acte central del fast, mentre que els altres dos registres, al·ludint a la propaganda antisemita, mostren dues escenes de sacrilegis de l'hòstia protagonitzats pels jueus, encara que la seva mala conservació no permet fer-ne afirmacions rotundes. L'escena de la institució mereix una atenció especial, ja que si es confirmés la temàtica proposada, estariem davant un cas força estrany i sense paral·lels coneguts a la Corona d'Aragó. Fins ara, només hem estat capaços d'associar el

aspectes (in)coneguts al voltant de la Seu Vella de Lleida, s. XIII-XVIII, Publicacions dels Amics de la Seu Vella. Lleida, 1998, p. 65-248. Especialment, p. 248. Les darreres publicacions sobre el tema les trobem en les obres de I. PUIG SANCHÍS, *La pintura gòtica del segle XV en les terres de Lleida: la saga de los Ferrer*, tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998. Vegeu-ne el volum I, especialment, p. 527-529 i 537. Darrerament, s'ha proposat una nova autoria per a la peça a R. ALCOY PEDRÓS, «El taller de Pere Teixidor i l'inici de l'intercanvi a Lleida», F. RUIZ QUESADA (coord.), *L'art gòtic a Catalunya. Pintura II: el corrent internacional*, Enciclopedia Catalana, Barcelona, 2005, p. 134-144.

32. Ja a l'epístola als hebreus, hi apareix la imatge de Crist com a sacerdot etern que ofereix la seva pròpia sang per a la redempció humana, idea que tindrà una llarga tradició i que rebrà el suport de teòlegs de primera fila com Sant Agustí, el qual assenyala el rol de Crist juntament amb el paper de sacrificat. És just aquest caràcter ambivalent de Crist en l'eucaristia el que quedarà ratificat en l'inici del decret de la transsubstanciació del IV Concili Laterà de 1215. B. G. LANE, *The*

altar and the altarpiece. Sacramental themes in early netherlandish painting, Harper and Row, Nova York, 1984, p. 107.

33. A partir d'aquests dos mecanismes, es fa pales que no interessa tant mostrar el cycle històric encetat amb el cenacle del Dijous Sant, sinó més aviat emfatitzar la vessant litúrgica del tema, en sintonia amb l'advocació de la peça. D. RIGAUX, *A la table...*, op. cit., 1989, p. 192.

34. Resulta significativa la representació del Crist sacerdot del retaule de la Trinitat i l'eucaristia de Vallbona de les Monges (Museu Nacional d'Art de Catalunya), ja que tots dos conjunts responen a l'advocació del Corpus Christi. Uns altres conjunts amb el Crist sacerdot els trobem en grups d'advocació ben diversa. A tall d'exemple, podríem citar nombrosos casos d'entre els quals trobem el retaule dels sants Joans de Santa Coloma de Queralt o, en l'òrbita dels Serra, el Sant Sopar de la Galleria Nazionale della Sicilia (Palerm) i la predella del retaule de Sixena.

35. Sembla que la representació del Sant Sopar i la seva volada en relació amb el context de la cultura escrita generada per la

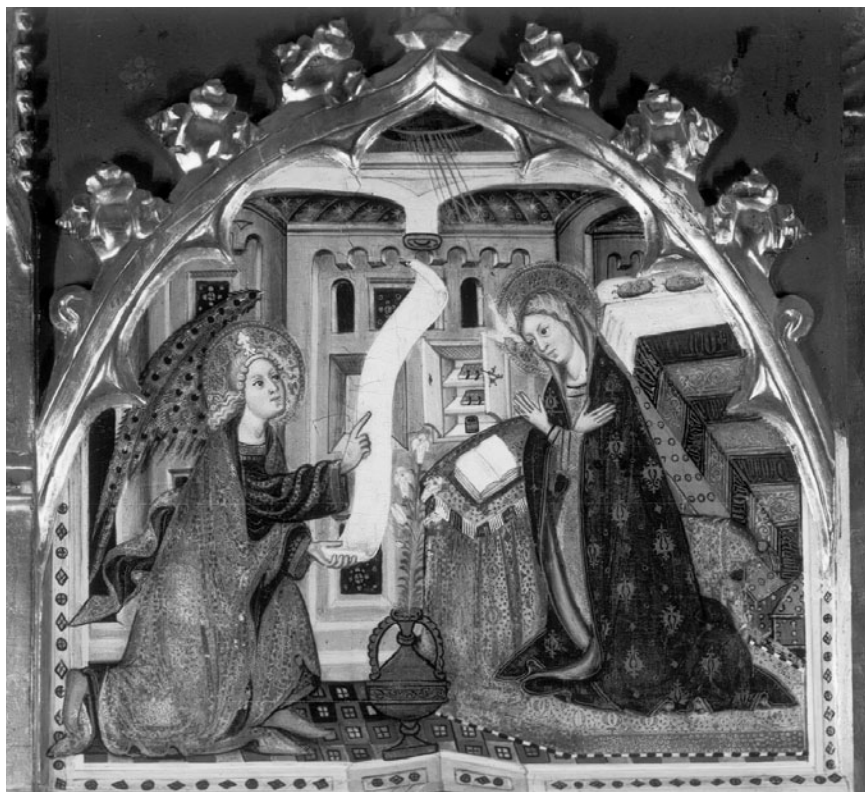


Figura 4.
Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa (església parroquial). Anunciació. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.

significat de l'episodi català amb una taula tardana de Francken el Vell (1540-1610) conservada al Museu de Troyes, on s'apel·la a la institució de la festa a partir de la col·locació de l'hòstia en un ostensori centrant el presbiteri d'una església, amb la presència complementària de la Trinitat, el papa i tota la jerarquia eclesiàstica. Una connexió més simbòlica la trobem en una taula del segle xv conservada al Museu d'Anvers, en la qual es mostra un papa subjectant l'ostensori que conté la forma. A primer terme, dos àngels de genolls apareixen adorant-la. Les dues escenes les hem pogut rastrejar a M. VLO-BERG, *L'eucharistie...*, op. cit., 1946, p. 236.

42. En relació amb el retaule del Corpus Christi d'Onda, vegeu la nota 11. També s'ha estudiat la relació entre el Sant Sopar i la deposició de Jesús al sepulcre en l'obra de B. G. LANE, «Depositiō et elevatiō. The symbolism of the Seilern Triptych», *Art Bulletin*, 57, 1975, p. 21-30. S'hi detecten paral·lels en la miniatura hispana a *Eucaristia*, Edicions Torculum, Barcelona, 1952, p. 66. Amb la mateixa finalitat, podem al·ludir al conegut Tríptic dels sacraments, de Roger van der Weyden conservat a Anvers (Koninklijk Museum). B. G. LANE, *The altar and the altarpiece...*, op. cit., 1984, p. 80-89.

documents que ens parlen de la iconografia d'un retaule del Cos de Crist per a la parroquial d'Onda que no hem conservat, i en el qual s'havia de col·locar un bancal dedicat a la passió⁴². En darrera instància, les mateixes relacions es poden cercar en la iconografia continguda en objectes litúrgics necessaris en l'eucaristia, com ara les pròpies hòsties —que solien portar estampada la imatge del crucificat— i els calzes o d'altres atuells, amb temes iconogràfics que condensen clarament les relacions entre eucaristia i sacrifici⁴³.

La composició de la crucifixió a Vilafermosa és prou senzilla (figura 3). El cos sense vida de Jesús a la creu parteix l'escena en dues meitats, de les quals, a la dreta, destaquen les Maries que subjecten el cos defallit de la Verge, mentre que, al sector esquerre, la guàrdia romana envolta la figura testimonial de l'evangelista. Un mur de tancament delimita el marc geogràfic i hi trobem molt pocs detalls que enriqueixen l'escena, si no és per l'esquelet d'Adam que la tradició situa als peus de Crist⁴⁴. Crida l'atenció, però, la col·locació d'una estrella de David sobre l'escut del centurió portallança o Longí, la qual ens remet inexorablement al món hebraic. Fins ara, no hem trobat cap paral·lel iconogràfic exacte, tret del mateix motiu representat en l'escena homònima del retaule de sant Llorenç i sant Esteve realitzat

pel mateix taller. Podem, però, ressenyar diversos atributs en la pintura gòtica catalana que tenen un paper analògic. Tal és el cas de l'escorpió, símbol dels jueus, pintat sobre l'escut del centurió en la crucifixió del Políptic Morgan⁴⁵. És a partir d'aquests recursos que es fa un gir copernicà en l'enfocament de la crucifixió històrica, ja que es consideren únicament els jueus com els responsables del magnicidi de Crist. El centurió, desobeint les fonts textuais, no és romà, sinó jueu i, per tant, per segon cop en l'obra que estudiem, s'assenyala els jueus com els únics responsables, alhora que, capciosament, es dirigeix la problemàtica vers els semites contemporanis. Tot i que la figura de Longí finalment fou redimida i admesa com a santedat del cristianisme en els segles medievals, aquesta vegada, i d'acord amb els interessos subjacents en l'encàrrec, no es té en compte, per tal de mostrar obertament el que D. H. Strickland anomena *Culpa Iudaeorum*⁴⁶.

El cicle d'infància i les relacions entre l'encarnació i la transsubstanciació

No és casual recórrer a un petit cicle evangèlic d'infància de Jesús per tal d'incidir en un programa iconogràfic global destinat a la glòria del Santíssim. A Vilafermosa, aquest s'articula a partir de dues escenes omnipresents dins la seqüència temàtica com són l'Anunciació i la Nativitat (figures 4 i 5). El missatge angèlic, segons l'evangeli de Lluc, s'emplaça a l'interior d'una estança identificable amb els aposentaments de Maria, si s'ha de jutjar pel catre ornamentat amb una vànova amb sanefes cúfiques⁴⁷. L'arcàngel Gabriel, ara agenollat, ha irromput en l'escena i li comunica la bona nova a una Maria que, en actitud de recolliment, creua els braços a l'altura del pit. Al sostre, un òcul deixa besllumar els raigs que, enviats per Déu pare, impulsen l'Esperit Sant a concebre el ventre de la Verge sota la prodigada forma de colom. Com és usual en les composicions gòtiques del tema iconogràfic, cal pensar que en el filacteri esborrat que duu l'arcàngel apareixeria la salutació angèlica, mentre que uns altres detalls recurrents al·ludirien a la puresa de la Verge, aquest és el cas del gerro amb liris de primer terme, o a la sacralitat de l'espai descrit: dos llibres i un petit recipient circular que, a manera de píxide, es localitza en una mena de nínxol obert al mur de tancament de l'estança. Compositivament, per tant, podem indicar com a referent els múltiples exemples apareguts en els obradors del Serra, els quals, allunyant-se de les composicions dels Bassa, marcaran la segona meitat del tres-cents dotant l'escena d'un caràcter més intimista⁴⁸.



Figura 5.
Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa (església parroquial). Nativitat. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxius Mas.

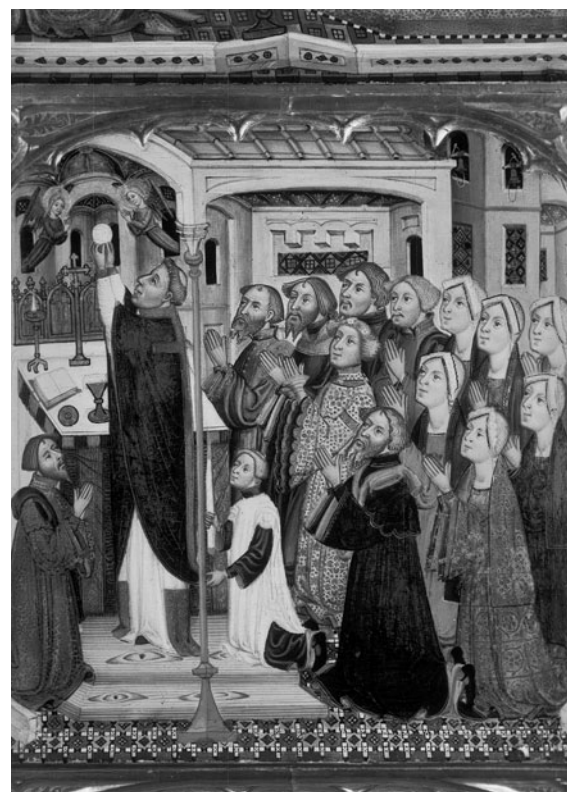


Figura 6.
Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa (església parroquial). Elevació de la sagrada forma. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxius Mas.

Pel que fa a la nativitat, tampoc no trobem grans variacions respecte a la línia habitual que segueix aquest tema durant els darrers segles medievals⁴⁹. Amb una estructura a mig camí entre la gruta i l'establia, la qual delimita la profunditat de l'escena, i davant la mirada atenta del bou i l'ase apòcrifs, se'ns mostra l'infant Jesús ajagut sobre la menjadora. A primer terme, Maria, jugant amb el nen amb un rosari, i Josep, amb el típic nimbe poligonal, oren reclinats en actitud

43. D. RIGAU, *A la table...*, op. cit., 1989, p. 218-221. S'han assenyalat, com a germen primigeni que mostra les relacions entre el sacrifici a la creu i el darrer sopar, les pintures murals de Taddeo Gaddi de la Santa Croce. Pel que fa a la pintura sobre fusta, hem de destacar el políptic del Mestre de la Fossa conservat a la pinacoteca Vaticana (1330-1340) o el tríptic de la passió conservat als apartaments pontificis i atribuït al Mestre de la predella de l'Ashmolean Museum.

44. La imatge del dolor de la Verge, que fins i tot li provoca el desmai, remet a la *compassio* i la *corredemptio* mariana analitzada en les *Cantigas* d'Alfons X per A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ,

«Compassio y co-redemptio en las *Cantigas de Santa María*. Crucifixión y juicio final», *Archivo Español de Arte*, nº 281, 1998, p. 19-35. Pel que fa a la iconografia de la crucifixió i determinats detalls iconogràfics, L. HAUTECOEUR, «Le soleil et la lune dans les crucifixions», *Revue Archéologique*, 14, 1921, p. 13-32; D. C. SHORR, «The Mourning Virgin and St. John», *Art Bulletin*, 22, 1940, p. 61-69; W. DEONNA, «Le crucifix de la vallée des Saas (Valais): Sol et Luna, histoire d'un thème iconographique», *Revue de l'Histoire des Religions*, 132, 1947, p. 5-47; L. RÉAU, *Iconographie...*, t. II, op. cit., 1957, p. 473 i s.; P. THOBY, *Le crucifix des origines au Concile de Trente*, 2 vols.,

Bellanger, Nantes, 1959-1963; G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, vol. II. Londres, 1972, p. 88-164; E. SANDBERG-VANALÀ, *La croce dipinta italiana*, Multigrafica, Roma, 1985; B. C. RAW, *Anglo-Saxon crucifixion iconography and the art of the monastic revival*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990; A. NEFF, «The pain of compassio: Mary's labor at the foot of the cross», *The Art Bulletin*, LXXX, 2, 1998, p. 254-273. En l'univers pictòric català, s'ha estudiat aquest tema iconogràfic en la pintura gòtica a M. TRENS, *El arte en la pasión...*, op. cit., 1945 i, especialment, a J. SUREDA PONS, «Tipología de la Crucifixión en la pintura gòtica catalana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, II-III, p. 5-32.

45. L'estudi de l'escorpió associat amb la figura del semita apareix a l'obra de M. BULARD, *Le scorpion symbole du peuple juif, dans l'art religieux des xive, xvi et xvi siècles*, De Boccard, Paris, 1935. Un altre exemple paradigmàtic de l'associació dels jueus i l'escorpió el trobem en la coneguda pala d'Urbino estudiada per M. A. LAVIN, «The altar of Corpus Domini in Urbino. Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero della Francesca», *The Art Bulletin*, 49, 1967, p. 1-24 i D. E. KATZ, «The Contours of Tolerance: Jews and the Corpus Do-

mini Altarpiece in Urbino», *Art Bulletin*, 85, 2003, p. 646-661.

46. Concretament, l'autora ens presenta un cas similar al de Vilafermosa provinent del llibre d'imatges de Madame Marie (Paris, Nouv. Acq. Fr. 16251, foli 38) en el qual ara és Stephaton, el centurió portaesponja, qui s'identifica clarament amb un jueu contemporani pel barret punxegut. D. H. STRICKLAND, *Saracens, demons...*, op. cit., 2003, p. 111-113. Per a un estudi profund del compendi d'imatges, destaquem l'edició facsímil d'A. STONES (ed.), *Le livre d'images de Madame Marie. Reproduction intégrale du manuscrit. Nouvelles acquisitions françaises 16251 de la Bibliothèque Nationale de France*, Les Éditions du Cerf, Paris, 1997. Per a les connotacions negatives de Stephaton, també ens són útils B. BLUMENKRANZ, *Le juif...*, op. cit., 1966, p. 103 i R. MELLINKOFF, *Outcast...*, vol. I, op. cit., 193, p. 132-133.

47. La pintura gòtica valenciana presenta una llarga tradició en l'ús de motius ornamentals exòtics, igual que s'ha detectat a nivell general en l'art de la baixa edat mitjana segons atesta l'obra clàssica de J. BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica: antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Cátedra, Madrid, 1983. En les obres replegadas sota l'autoria de Llorenç Saragossa, hi des-

triem nombrosos orientalismes ornamentals que es destaquen, per exemple, en la taula de la Verge de la Llet de Torroella de Montgrí o en múltiples taulles conservades del retaule dels goigs marians de Vilafermosa, ultra l'aparició d'algunes inscripcions decoratives basades en escriptures cúfiques. En relació amb aquest darrer motiu en la pintura valenciana, F. GARÍN ORTÍZ DE TARANCO, «Letreros y letrados en la temàtica artística», *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1971, p. 259-282.

48. Trencant amb les formulacions bassianes, la pintura de la segona meitat del segle XIV condensa els dos personatges en un espai únic i els proporciona una interrelació comunicativa més íntima. J. SUREDA PONS, *El gòtic català. I. Pintura*, Hogar del Libro, Barcelona, 1977, p. 162-163. Per a l'estudi de la iconografia de l'Anunciació, encara resulta imprescindible el clàssic de L. RÉAU, *Iconographie...*, vol. II, op. cit., 1957, p. 174-194.

49. L'esquema de la nativitat fou configurat temps ençà gràcies tant a les fonts evangèliques com a l'enriquiment produït pels apòcrifs del Nou Testament. Nombrosos estudis s'han ocupat d'aquests temes omníprocs, com ara J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Nacimiento e Infancia de Cristo*, La Editorial Católica, Madrid,

1948; L. RÉAU, *Iconographie...*, op. cit., 1957, p. 213-255. Recentment, M. T. PÉREZ HIGUERA, *Puer natus est nobis: la iconografia de la navidad en el arte medieval*, Banco Bilbao Vizcaya, Madrid, 1994; R. DE GRADA, *La nativitat n'ell arte*, Gràfica & Arte, Bergam, 2002. Estrenyent mires i girant la vista vers l'art català medieval, F. P. VERRIE, *Iconografia de la nativitat a través de la pintura catalana medieval*, Archivo Histórico de la Ciudad, Barcelona, 1942.

50. La relació establerta entre els dos conceptes disposa d'una llarga i complexa tradició al darrere, la qual fou plasmada magistralment per Katzenellenbogen en relació amb l'escultura de la catedral de Chartres a partir de l'evangeli de sant Joan. A. KATZENELLENBOGEN, *The sculptural program of Chartres Cathedral*, Norton and Company, Londres, 1959, p. 12 i s.

51. Les relacions teixides entre Maria i l'Eucaristia s'han tractat de forma explícita a M. VLOBERG, *L'eucharistie...*, vol. I, op. cit., 1946, p. 269 i s.; B. G. LANE, *The altar and the altarpiece...*, op. cit., 1984, p. 41 i successives. També a D. RIGAUX, *A la table...*, op. cit., 1989, p. 211 i s.

52. Sobre les relacions entre la menjadora i l'altar o el sepulcre, cal acudir, de nou, a B. G. LANE, *The altar...*, op. cit., 1984, p. 57.

53. A tall d'exemple, en el retaule de la Trinitat i l'Eucaristia de Vallbona de les Monges hi ha un miracle que, localitzat en les Cantigas d'Alfons X, presenta la conversió de la sagrada forma en la Verge i l'infant Jesús als braços. M. L. MELEIRO MONEO, «Eucaristia y polémica...», op. cit., 2002-2003, p. 27. Anteriorment, aquest prodigi s'hauria interpretat com una versió lliure del clergue escèptic. F. ESPAÑOL BERTRAN, *Guillem Seguer...*, op. cit., 1994, p. 109, nota 275.

54. La vinculació amb el drama litúrgic es posa de relleu a B. G. LANE, *The altar...*, op. cit., 1984, p. 57. Sembla que en aquestes representacions, a més, la figura de Jesucrist se solia representar a partir d'un crucifix o d'una sagrada forma. Les representacions pasquals han estat estudiades, entre d'altres, per K. YOUNG, *The dramatic associations of the Easter Sepulchre*, University of Wisconsin, Madison, 1920; B. D. BERGER, *Les drama liturgique de Pâques du xe au xiiie siècle. Liturgie et théâtre*, Paris, 1976; V. GARCÍA DE LA CONCHA, «Dramatizaciones pascales de Aragón y Castilla en la Edad Media», *Homenaje a J. M. Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado*, V. Saragossa, 1977, p. 153-175. Per desentrellar les relacions entre el drama litúrgic i la iconografia, remetem al clàssic d'É. MÂLE, *L'art religieux du xiiie siècle en France. Études sur les origines de*

d'adoració cap al nounat. Igual que a la taula de la Verge de la Llet del retaule marià, conservat a la parroquial de Vilafermosa, s'hi afegeix, d'acord amb l'estil detallista del taller pictòric, un bastó i un fardell amb una bóta de vi que pengen de la menjadora, símbols que ràpidament ens acosten a les santes espècies eucarístiques.

D'antuvi, la teologia cristiana anà teixint tota una sèrie de relacions doctrinals entre l'eucaristia i l'encarnació o, més ben dit, entre aquest darrer dogma i el de la transsubstanciació. Múltiples vegades, la literatura exegetica posà en paral·lel el moment en què el verb es va fer carn en l'úter de Maria, per acció de l'Esperit Sant, amb el moment de la missa en què es produeix la conversió de les espècies amb el cos i la sang de Jesucrist⁵⁰. En relació amb això, la tradició pictòrica ha tendit a utilitzar els temes del cicle d'infància de Crist, especialment l'anunciació i la nativitat, per tal d'alludir a l'encarnació. La inclusió d'aquest escair cicle en el retaule castellonenc és, doncs, força evident, i no s'ha de justificar d'acord amb les fonts evangèliques, sinó mitjançant els corrents de pensament que han interpretat aquests passatges amb clau sacramental. Per tant, hem de deixar de banda el seu caràcter narratiu i encaixar-les en el context cultural de les santes espècies. Nombrosos detalls en l'anunciació i la nativitat de Vilafermosa plasmen gràficament aquestes evidències. Són prou explícits, per exemple, els raigs i el colom de l'Esperit Sant provinents de Déu pare i que es materialitzaran en l'úter marià⁵¹. En relació amb la nativitat, d'acord amb un motiu iconogràfic remot i omnipresent, s'hi presenta l'infant jaient en una menjadora poc convencional i que, voluntàriament, evoca una estructura a mig camí entre l'ara d'altar i/o el sepulcre⁵². Ràpidament, i per analogia, d'aquesta associació conceptual se'n desprèn l'equivalència entre la figura de l'infant Crist, gràcies a la transsubstanciació, amb la sagrada forma de l'altar que és adorada per la Verge Maria i sant Josep.

A part dels escrits teològics, la relació establerta entre els dos postulats esmentats va gaudir d'una enorme fortuna al llarg de l'edat mitjana i s'expandí per multitud de vies. Per exemple, resulta evident la connexió entre l'infant Jesús i l'hòstia en nombrosos relats miraculosos que circularen en prolífics repertoris a través del món cristià i que, de vegades, foren recollits per les arts plàstiques com a testimonis de la veracitat de la presència real⁵³. A més, en el drama litúrgic, molt sovint, l'altar simbolitzava la menjadora en els actes de Nadal, alhora que, per Pasqua, funcionava com a sepulcre, de la mateixa manera que passava en el monument de Dijous Sant⁵⁴. Creiem que val la pena tancar aquestes argumentacions amb una notícia prou gràfica que descriu que, en el procés de promoció del convent de menoretes a

Santa Clara de Nàpols, per part de la reina Sança de Mallorca, sobre un altar es va disposar un betlem fix amb funcions litúrgiques i en el qual la figura de Jesús era l'hòstia consagrada en el misteri eucarístic⁵⁵.

Molts dels retaules endegats a partir de la festa del Corpus Christi sembla que degueren incloure un petit cicle evangèlic d'infància de Jesús, amb diverses combinacions de temes però sempre amb un significat comú⁵⁶. El retaule de Vilafermosa no es tracta d'un cas isolat, sinó que, girant la mirada vers els escassos retaules d'advocació homònima conservats, ens adonem que el mateix recurs apareix en el retaule de la Verge i l'eucaristia de Vallbona de les Monges, si bé les escenes que hi participen en aquest cas són l'Anunciació i l'Epifania⁵⁷. També es poden desprendre concommitàncies semàntiques amb d'altres retaules d'advocació ben diversa, i sense tenir res a veure amb el Corpus, tal com veiem, per exemple, en la iconografia del retaule de Marinyans, conservat actualment a l'església de Sordinyà (Rosselló)⁵⁸.

Litúrgia i devoció eucarística: l'elevació de la sagrada forma i la processó del Santíssim

En els registres laterals intermedis del retaule de Vilafermosa, hi ha dues escenes que no es poden explicar a partir de les fonts textuais, sinó que cal recórrer a la litúrgia medieval per tal de procedir a la seva identificació iconogràfica. Es tracta, tal com havíem avançat, de les escenes genèriques de l'elevació de la sagrada forma, al compartiment de la nostra dreta, i de la processó del Corpus Christi, dos dels moments més solemnes en la promoció del culte eucarístic baixmedieval (figures 6 i 7).

Una esvelta columna divideix la composició en dues parts ben diferenciades en la representació de l'elevació de la santa forma. En un interior arquitectònic que simula una església, amb campanar i absis voltat, s'hi mostra una munió de fidels, els homes a primera fila i les dones al darrere, pregant agenollats i amb les mans juntes mentre dirigeixen la seva atenta mirada vers l'oficiant tonsurat. Aquest, d'esquena als assistents, es contextualitza a la zona de la capçalera, bo i elevat l'espècie eucarística. L'atenció dels personatges ens indica la solemnitat del moment que s'hi representa: quan l'espècie del pa ha transsubstanciat i s'eleva per tal que la puguin venerar i contemplar els fidels. El motiu del Panis Angelorum, o l'adoració dels àngels a la santa forma, afegiria pompa i sacralitat al lapse temporal representat⁵⁹. De manera habitual, darrere l'oficiant no falta la representació d'un acòlit que, a més de sustentar-li la capa pluvial, aguantant



Figura 7.
Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa (església parroquial). Processó del Cos de Crist.
Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.

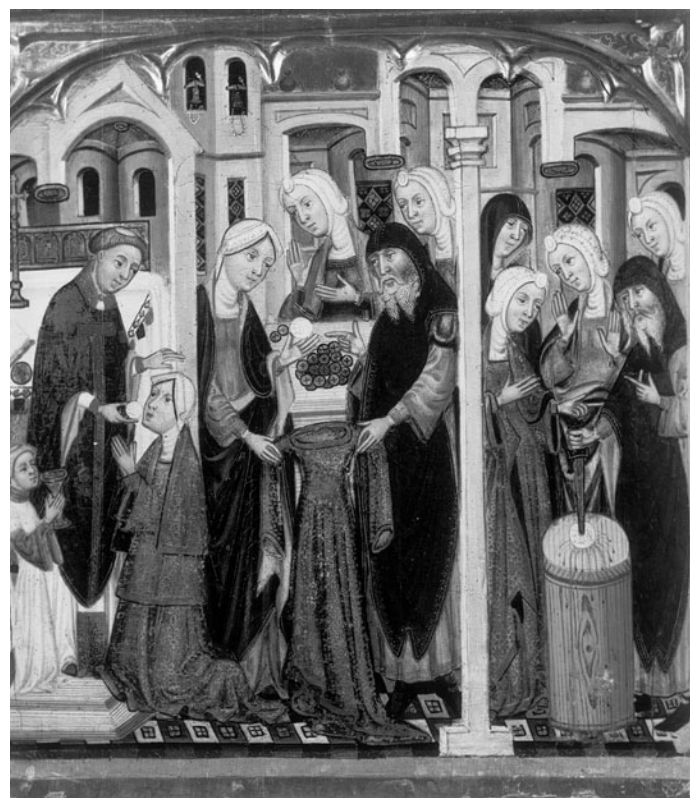


Figura 8.
Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa (església parroquial). Miracle de Billetes: comunió sacrílega, bescanvi del vestit i apunyalament. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.

un ciri encès amb l'altra mà com a mostra de les lluminàries que, segons s'ha estat documentant, s'encenien en el moment d'aixecar Déu. El campanar de fons podria també explicitar els repics de campanes que sembla que avisaven el fidel medieval d'un dels prodigis més grans del dogma cristià. Destaquem el políptic de darrere l'altar que conté imatges a la grisalla, d'entre les quals en podem distingir el crucificat, i una creu d'orfebreria, a més del missal obert, el calze i la patena.

Tal com hem exposat, el ritus de l'elevació de la sagrada forma es consolida com l'acte central de l'eucaristia en detriment de la comunió, a partir de principis del segle XIII. L'auge d'aquesta pràctica calia encabir-la dins l'estratègia cristiana endegada per tal de fer front als moviments heretges que negaven l'eficàcia dels sagraments en relació amb la presència real, i que acabà amb l'establiment definitiu de la nova solemnitat del Corpus Christi al primer quart del segle XIV⁶⁰. Per tant, la inclusió de l'escena al retaule de Vilafermosa transcriuria la realitat litúrgica del moment. Tot sembla apuntar que no es tracta d'una representació concreta de l'esdeveniment, encara que no disposem de cap paral·lelisme en d'altres retaules homònims.

Sí que hi apareix, però, en els múltiples exemples miniats per tal d'ornar la festivitat del Cos de

Crist dels missals⁶¹. A casa nostra, diverses notícies recollides per Rubió i Lluch ens permeten fer-nos una idea de l'absorció a la Corona d'Aragó de la nova festa en el missal. Així, el setembre de 1351, s'atesta el pagament del cost d'escriure i il·luminar, per encàrrec de la reina Elionor, un llibre que contingués l'ofici del Corpus Christi,

l'iconographie du Moyen Âge, Armand Collin, París, 1924.

55. G. LLOMPART MORAGUES, «Devoció i iconografia al monestir de clarisses de Pedralbes», A. CASTELLANO, A. NICOLAU (dirs.), *Pedralbes: els tresors del Monestir*, Ajuntament de Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat, Barcelona, 2005, p. 45.

56. La historiografia tradicional ha assenyalat, en bona mesura, dos mecanismes principals per tal de desvincular determinats temes d'infància de Jesús del seu sentit narratiu i dotar-los, per contra, d'un significat eucarístic profund. El primer consistiria a juxtaposar-los a uns altres de clar tall litúrgic, principalment amb el Sant Sopar, mentre que la segona gran via empraria diversos elements simbòlics que

puguin canviar de signe la seva semàntica. D. RIGAUX, *A la table...*, op. cit., 1989. També, i més concretament, per a l'estudi de la segona via, vegeu B. G. LANE, *The altar...*, op. cit., 1984, p. 41 i s. Pel que fa al retaule de Vilafermosa, avancem que els recursos utilitzats per convertir l'Anunciació i la Nativitat responen a una solució mixta, la qual empra tant la juxtaposició a temes de clar tarannà litúrgic com la inclusió d'elements simbòlics que analitzarem més endavant.

57. La darrera anàlisi iconogràfica cal buscar-la a M. L. MELERO MONEO, *La pintura sobre tabla...*, op. cit., 2005, p. 176-184.

58. M. L. MELERO MONEO, «La epifanía y crucifixión del retablo de Marinyans. Una particulari-

dad iconográfica en la pintura gótica del sur de Francia», M. L. MELERO MONEO, F. ESPAÑOL BERTRAN, A. ORRIOLS ALSINA, D. RICO CAMPS (dirs.), *Imágenes y promotores...*, op. cit., 2001, p. 509-517.

59. El *Panis angelorum* s'estudia a M. VLOBERG, *L'eucharistie...*, vol. II, op. cit., 1946, p. 236, on es va fer notar l'omnipresència del tema en les predel·les dels tabernacles eucarístics.

60. Consulteu la nota 4.

61. S'ha esmerçat molta literatura en relació amb el fet que es conserva un missal parisenc de 1320 que conté una inscripció on es parla de la *Incipit officium novae solemnitis corporis christi*, la qual s'ha estat presentant com el tret de sortida de la inclusió de la solemnitat en el calendari litúrgic. D. RIGAUX, *A la table...*, op. cit., 1989, p. 59. També podem rastrejar nombrosos missals anteriors a la publicació de les Clementines que contenen l'ofici com a afegit posterior. Els mecanismes més freqüents utilitzats en la inclusió de la festivitat tendrien a incloure-la al final del còdex o en els espais que havien quedat en blanc. Per la seva part, els temes miniats van tendir a disposar-se, en primera instància, en la caplletra C de

Civabit eos ex adipe frumenti amb què s'inicia el seu ofici. M. RUBIN, *Corpus Christi...*, op. cit., 1991, p. 196 i s.

62. A. RUBIÓ LLUCH, *Documentos per a l'estudi de la cultura catalana mig-eva*, vol. II, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, 1921, p. 92, doc. xcvi. També en relació amb la devoció del Corpus Christi i el món del manuscrit il·luminat, Rubió ens ofereix una notícia, a la pàgina 162 —document clviii—, sobre el pagament que fa la reina en relació amb unes hores del Corpus que havien de ser regalades a Maria de Luna i realitzades per Arnau de la Pena.

63. L'ús de l'escena en el cànon de la missa ja quedà advertit per A. ALEJOS MORAN, *La eucaristia...*, op. cit., 1976, p. 159. La idea és subscrita per M. RUBIN, *Corpus Christi...*, op. cit., 1991, p. 204. L'estudi del missal de santa Eulàlia ha estat abordat per A. FÀBREGA, P. BOHIGAS, *El misal de Santa Eulàlia*, Edilan, Madrid, 1974; J. PLANAS BADENAS, «El misal de Santa Eulàlia», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1984, p. 33-62.

64. M. L. MELERO MONEO, «Eucaristia y polémica...», op. cit., 1991, p. 23.

65. Per al fragment de sant Mateu, vegeu la nota 11. L'escultura del políptic de Tortosa s'ha tractat diverses vegades. Mereixen una especial atenció l'estudi de P. BESERAN RAMON, «La dimensió italianitzant de l'estil de Moragues. Noves obres i nous arguments», *Lambard*, X, 1998, p. 99-140, mentre que, en relació amb la iconografia, hem de remetre a J. VIDAL FRANQUET, *Les imatges de la Mare de Déu de la Cinta*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura de Tortosa, Arxiu Històric Comarcal de les Terres de l'Ebre, Barcelona, 2004. Aquí s'exposa la problemàtica que hi ha en l'escena del seguici entre partidaris d'identificar-la com la processó del Corpus i d'altres que prefereixen vincular-la al culte de la Mare de Déu tortosina.

66. L'existència d'aquests exemples la devem a J. PLANAS BADENAS, «El breviari del rey Martín y la promoción artística de una obra regia vinculada a Poblet», M. L. MELERO MONEO, F. ESPAÑOL BERTRAN, A. ORRIOLS ALSINA, D. RICO CAMPS (dirs.), *Imágenes y promotores...*, op. cit., 2001, p. 585-598. Especialment, la pàgina 590. En relació amb els manuscrits esmentats, l'obra que ens remet a uns altres estudis concrets és la de J. PLANAS BADENAS, *El esplendor del gòtic catalán. La miniatura a comienzos del siglo xv*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 1998.

67. Sembla evident la implicació de determinats monarques de la Corona d'Aragó en matèria eu-

encàrrec que, a primer cop d'ull, pot exemplificar l'adaptació de la nova festa al territori catalano-aragonès per tal de suplir les mancances anteriors⁶². Sembla que la representació més primerenca i la més emprada en la il·lustració del nou ofici del Corpus en el missal fou l'elevació de l'hòstia consagrada. Arreu de la geografia europea, se'n localitzen també innumbrables exemples, tant en el missal com en d'altres manuscrits litúrgics. Fins i tot s'utilitzarà la composició com a motiu recurrent en la decoració del cànon de la missa, tal com comprovem, a tall d'exemple, en el famós Missal de Santa Eulàlia⁶³.

Igualment, la iconografia de la processó del Corpus ens remet a les fonts litúrgiques de l'època, amb l'interès afegit que cal veure el tema com l'única escena sorgida de bell nou a partir de la proclamació de la solemnitat. Fins ara, hem vist tot un repertori iconogràfic amb una tradició eucarística al darrere, però no té sentit pensar que la iconografia de la processó del Santíssim fos anterior a l'establiment de l'acte. La composició, però, degué arrencar d'esquemes preexistents i relacionats amb uns altres seguicis de tipologia diversa que ocupaven un lloc destacat en les arts figuratives del món medieval.

El fet que la desfilada sigui presidida pel papa, i lluny de disposar de dades que ens permetin relacionar l'escena amb alguna processó concreta, deu voler al·ludir a la primera processó del Corpus, celebrada pel pontífex Joan XXII, tal com succeeix en el retaule de la Trinitat i l'Eucaristia de Vallbona de les Monges i al retaule de Queralbs⁶⁴. Ja hem dit, en relació amb l'escultura, que la doctora Espanyol proposà la identificació d'un fragment de pedra de la parroquial de Sant Mateu amb el seguici eucarístic, el qual comportaria un altre paral·lel iconogràfic vàlid a l'hora de resseguir la petjada de la nova temàtica. Tot i que desvinculat d'un retaule del Corpus, potser cal incloure-hi un altre possible exemple contingut en un dels compartiments escultòrics del políptic de la Mare de Déu de l'Estrella, a l'altar major de la seu de Tortosa⁶⁵.

Més fecunditat encara sembla que hagi tingut l'escena, d'acord amb els exemples conservats, en el camp del manuscrit il·luminat. A la Corona, fins ara, s'han localitzat diversos exemples en diferents tipus libraris. Citem, per exemple, el cas del Breviari del rei Martí (París, BNF, ms. Rothschild 2529, foli 248), en què la figura règia representada s'emmarcaria en un context d'exaltació monàrquica. D'altres casos famosos apareixerien en els denominats Oficis de Devoció Privada del monestir d'El Escorial (ms. a.III.1, foli 90) o als conegudíssims Missal de Sant Cugat (A.C.A., ms. 14, foli 258) i al Missal tarraconense de la Hispanic Society of America (ms. B 1143, foli 273)⁶⁶.

Obren la desfilada tres infants amb creus processionals i, sota el pal·li central, portat per quatre personatges coronats, es dignifica la figura central del pontífex, que, amb la tiara de tres corones i les mans velades, duu l'ostensori amb el viril circular que deixa translluir la santa forma a la gran massa dels fidels. Es tracta de la representació del nucli de la processó del Santíssim, generalitzada a la Corona a partir de la segona dècada del segle XIV. Sabem que, juntament amb els governants i les classes altes de la ciutat, els monarques de la Corona d'Aragó diverses vegades actuaren com a portadors d'honor del pal·li. Aquest va ser el cas de Pere el Cerimoniós i els seus fills al començament d'una tradició que es detecta de manera constant en els segles venidors. A Vilafermosa tot aconsella no identificar els quatre personatges reials amb figures històriques, sinó que és més viable prendre-ho com la plasmació d'un procediment documentat en relació amb la solemnitat, amb la qual cosa es fan paleses les relacions entre el poder espiritual i el poder temporal⁶⁷.

Transsubstanciació i antisemitisme en el miracle de Billettes

La darrera escena ocupa tot el carrer inferior del retaule de Vilafermosa i presenta l'anomenat «miracle del jueu de París», de 1290, també conegut com a «prodigi de Billettes»⁶⁸ (figures 8 i 9). Salvant diferències, segons si ho transcriu una font textual o una altra, el miracle de París narra la història d'una dona cristiana que ha empenyorat el seu millor vestit a un usurer jueu, a canvi d'una quantitat de diners que li eren de menester. Arribada la Pasqua, la dona es proposa recuperar el vestit per tal de poder-lo lluir en les celebracions, però la negativa del jueu de tornar-li provoca el conflicte. El prestamista li proposa retornar-lo a canvi d'una hòstia consagrada que ha d'aconseguir la cristiana, la qual accedeix finalment al tracte i, un dia, en fer veure que combrega, roba una forma que li entrega al semita. Aquest, un cop en el seu poder, es dedica a profanar el corporal consagrat, tot proferint-li tota una sèrie de martiris fins que la tira a la cassola d'aigua bullent. Immediatament, comença a sortir sang de la perola i a vessar incessablement, fet que atemoreix la família del jueu i provoca que un dels seus fills acudeixi a confessar el sacrilegi. En aquell moment, justament, passava per allí una altra dona cristiana que, en sentir la història, no dubta a entrar a la casa del jueu i recuperar l'hòstia miraculosa. A grans trets, la narració finalitza amb el prendiment del mal jueu i la glorificació de l'hòstia consagrada en una església propera, la de Saint-Jean-in-Grève⁶⁹.

Al retaule castellonenc, el relat s'hi articula a partir de sis escenes. En primer lloc, hi apareix la comunió de la mala cristiana en un espai presbiteral ocupat per l'altar i el seu aixovar corresponent. Continua la narració amb la representació del bescanvi a cal semita usurer amb el vestit i un grapat de monedes sobre la taula⁷⁰. El prestamista vesteix la capa i el caputxó propis dels jueus de la Corona, amb la qual cosa s'incideix de nou en l'anacronisme que porta a l'antisemitisme, mentre les dones semites porten la rodella al front exigida per les autoritats⁷¹. Continuen la narració tres escenes força semblants, en les quals un nombre prou elevat de jueus, vestits de la manera descrita i amb la fesomia característica, apareixen com a còmplices dels diversos martiris que s'hi exposen. Ho veiem en l'apunyament de l'hòstia, l'amartellament —amb la insistència de la imatge del crucificat en l'espècie eucarística del pa— i el martiri amb l'espasa. Per últim, la darrera escena mostra com, de la cassola en què s'ha dipositat l'hòstia turmentada, comença a vessar sang i apareix el fill del jueu, com a testimoni clau en la resolució dels ultratges.

Tot i que el mateix relat ocuparia diversos compartiments en els retaules de Vallbona, la font textual emprada degué ser distinta si tenim en compte les diferències gràfiques que es troben en el final dels exemples exposats. La narració finalitza a Vallbona amb la mort del jueu i de la mala Cristina, o bé l'esposa de l'usurer, a més de mostrar l'òbit en santedat de la bona cristiana, després d'haver rebut el viàtic i rodejada de la Verge i d'altres santes⁷². Amb diferències notables, també podem tractar la inclusió del tema en un dels compartiments de la predel·la eucarística del retaule de Sixena (MNAC), on, de nou, les variants es manifesten a partir de l'hòstia convertida en l'infant Crist que surt de la cassola⁷³.

La riquesa plàstica de l'escena en els exemples ressenyats a la Corona correspon, en gran mesu-



Figura 9. Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa (església parroquial). Miracle de Billettes: ultratges amb el martell, l'espasa i la cassola d'aigua bullent. Foto: Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas.

ra, a la varietat de repertoris documentals que se sap que la inlogueren en els segles del gòtic⁷⁴. Al marge de la rica situació europea, a la Península, la primera versió coneguda data de les acaballes del món medieval i, per tant, els casos pictòrics precedeixen el panorama conservat⁷⁵. Aquesta situació porta a pensar que la narració corria feia temps

rara és la vegada que permet assenyalar la font textual exacta. D'aquí les múltiples variacions que un mateix relat pot experimentar en la seva transcripció gràfica.

carística, de la mateixa manera que prengueren part a favor d'altres dogmes cristians com el de la Immaculada. M. L. MELERO MONEO, «Eucaristia y polémica...», op. cit., 2002-2003, p. 36.

68. La identificació de l'escena amb l'ultratge de París fou feta per F. ESPAÑOL BERTRAN, «Ecos del sentimiento antimusulmán en el Spill de Jaume Roig», *Sharq Al-Andalus. Homenaje a María Jesús Rubiera Mata*, 10-11, 1993-1994, p. 333, nota 23, consideració que recullen les aproximacions posteriors.

69. M. LIFSCHITZ-GOLDEN, *Les juifs dans la littérature française du Moyen Âge (Mystères, miracles, chroniques)*, Slatkine Reprints, Ginebra, 1977, p. 89-91 i 160-164; M. RUBIN, *Gentile*

Tale..., op. cit., 1999, p. 155 i s. També cal recórrer, en relació amb l'estudi de diverses versions que corrien per Europa, a M. A. LAVIN, «The altar of Corpus...», op. cit., 1967, p. 3-5.

70. Aquesta escena permet la identificació, sens dubte, del relat de Billettes. D'altra part, cal tenir present que el fet d'exposar la usura del jueu, al País Valencià medieval, comportava mostrar sense cap pudor un comportament delictiu, ja que, segons els furs de Jaume el Conqueridor, s'havia disposat que «Usurers públics ne sarrahins no tinguen batlia ne cort ne alcun offici públich; ne jueu no sia cort» (Furs, I, 217, llibre I, rúbrica III). Amb aquest recurs, es devia incidir en la part negativa del contingent semita i se'ls acusava de ser els

grans enemics de l'univers cristià. D. BRAMON, *Contra moros i juus. Formació i estratègia d'unes discriminacions al País Valencià*, Eliseu Climent Editor, València, 1981.

71. La vestimenta dels jueus de la confederació es rastreja a D. BRAMON, *Contra moros...*, op. cit., 1981, p. 125 i s. Un altre exemple pictòric de la Catalunya medieval on es mostra la rodella al front de les dones jueves el trobem, per exemple, en l'escena del naixement de Joan Baptista del retaule dels sants Joans de Vinaixa. L'estudi iconogràfic de l'escena és de P. BESERAN RAMON, «El nodriment d'Elisabeth i Anna parteres. Observacions sobre un aspecte iconogràfic dels naixements de la Verge i el Baptista al gòtic», *1er Col·loqui*

d'història de l'alimentació a la Corona d'Aragó. Edat Mitjana, vol. II, Lleida, 1995, p. 871-884.

72. M. L. MELERO MONEO, «Eucaristia y polémica...», op. cit., 2002-2003, p. 32 i 33. Darrerament, s'ha proposat desvincular les escenes del prodigi parisenç assenyalant que a Vallbona no apareix de manera explícita l'intercanvi del vestit per l'hòstia. També s'al·ludeix al nombre de jueus, que passen de dos a tres, per tal de defensar l'existència de relats distints. P. RODRÍGUEZ BARRAL, «Eucaristia y antisemitismo...», op. cit., 2006, p. 292. Per part nostra,ensem que no estem en condicions d'exposar arguments tan absoluts. Podem identificar una escena gràfica a partir d'un miracle, tot i que, malauradament, el pas del temps

73. F. ESPAÑOL BERTRAN, «Ecos del sentimiento...», op. cit., 1993-1994, p. 334, nota 27; idem, *Guillem Seguer...*, op. cit., 1994, p. 113, nota 287; M. RUBIN, *Gentile Tale...*, op. cit., 1999, p. 155 i s. i M. L. MELERO MONEO, «Eucaristia y polémica...», op. cit., 2002-2003, p. 32; P. RODRÍGUEZ BARRAL, «Eucaristia i antisemitismo...», op. cit., 2006, p. 307.

74. El relat ha estat profusament recopilat en un nombre considerable de fonts, les quals, en expandir-se, van anar adoptant diversos matisos nous en els diferents territoris. S'ha parlat d'una versió italiana i d'una d'anglesa a M. A. LAVIN, «The altar of Corpus...», op. cit., p. 3-5.

75. Sembla que un dels primers exemples conservats al món peninsular del miracle de Billettes s'inclou en el *Fortalitium Fidei*, de fra Alonso de Espina, de la fi del segle XV. També a la Corona d'Aragó es conserven diversos miracles que sembla que ho tenguin a la seva base, com el miracle eucarístic contingut en l'*Spill*

pel territori peninsular, argument que es pot afiançar a partir d'alguna notícia que ens evidencia la fama de l'escrit i que ens explica la gran repercussió gràfica de què gaudí en territori francès⁷⁶. Podem suposar una situació semblant a la Corona d'Aragó que explicaria les mostres conservades i que ens faria entendre l'elecció d'aquest text en detriment d'altres miracles autòctons tan afamats com el dels Corporals de Daroca o el Sant Dubte d'Ivorra, aquest darrer protagonitzat per la preciosa sang⁷⁷. La història hauria traspassat fronteres abans de la primera meitat del segle XIV, d'acord amb els exemples de Vallbona, i en la seva difusió degueren tenir un rol de primer nivell diversos factors, d'entre els quals cal destacar l'acció dels predicadors —per via oral— i els prodigats repertoris de relats miraculosos. La notícia que l'any 1401 presenta el rei Martí l'Humà demanant una còpia d'un recull de miracles del Sant Sagrament exemplifica la multiplicació d'aquests repertoris protagonitzats per l'eucaristia, a més de l'auge del seu culte. És en aquests repertoris en els quals ens sembla que degué ocupar un paper destacat el miracle de París⁷⁸.

El miracle francès es contempla com un relat amb doble significació, un arma de doble tall, motiu que el fa especialment adient en els retaules dedicats al cos de Crist. Com a miracle protagonitzat per la santa forma sagnant, fa referència a la transsubstanciació de Crist en les sagrades espècies i, a partir de la representació del magnicidi cristià per part dels jueus, serveix com a propaganda antisemita expandida per tal de combatre els corrents herètics que afectaven la doctrina eucarística. En relació amb aquests casos, els retaules actuaven com a eines programàtiques per expandir l'estratègia dibuixada des de l'ortodòxia cristiana. També és cert, però, que podríem interpretar la insistència de temes antisemites en els retaules eucarístics en el marc dels problemes politicoreligiosos que hi havia amb els jueus arreu d'Europa i, concretament, a la Corona d'Aragó⁷⁹.

Fent un pas més enllà, cal entendre el tema de Billetes en el context posterior de la pesta

que assolà Europa a mitjan tres-cents, moment en què els jueus foren assenyalats com a caps de turc des de la cúspide de la jerarquia eclesiàstica cristiana i foren exposats a fortes mesures d'opressió i persecució, fins a arribar a situacions d'extrema gravetat. Tal és cas del famós progrim de 1391⁸⁰. La representació del prodigi a Vilafermosa era perfectament entès pel fidel medieval si tenim en compte la proliferació, arreu del territori de la confederació, de tota una sèrie d'acusacions de robatoris i profanacions del sant sagrament. Casos amb un ressò important són els de Barcelona i Perpinyà de 1367, seguits l'any següent pel d'Osca o Castelló de la Farfanya⁸¹. Un altre episodi cèlebre de l'antitesi establerta entre els jueus i l'eucaristia és el del robatori de la custòdia de la catedral de Barcelona el 1401, durant el procés del qual els jueus foren vistos com a principals sospitosos⁸².

La culpabilitat dels jueus en els relats miraculosos protagonitzats per les santes espècies i llur difusió a través dels programes iconogràfics catalano-aragonesos, a partir del segon quart del tres-cents, respon a la mateixa estratègia cristiana. L'atac dels semites contra el cos de Crist i altres ultratges al cristianisme, així com la mort ritual, entronquen en la teoria de la *Culpa Iudaeorum* exposada anteriorment, i ajuden a propagar-la. La incidència en aquest aspecte capciós és totalment intencionada, ja que circulaven molts més miracles que haguessin propagat perfectament el dogma al marge del contingut antisemita, i que no entraren de manera tan evident en els retaules dedicats al cos de Crist⁸³.

A tall de conclusió

Arribats en aquest punt, després d'analitzar la iconografia de les escenes contingudes en el retaule del Corpus Christi de Vilafermosa, ens disposem a fer una lectura global de la significació del conjunt. Recordem que hem cregut adient situar la pintura en el context del culte naixent a Jesús

de Jaume Roig, el qual apareix fusionat amb un relat força tipificat que prové de les Cantigas d'Alfons X o de recopilacions anteriors, com la de Cesari de Heisterbach. Es tracta del prodigi de la dona que fa servir l'hòstia per realitzar un encant de signe amorós. F. ESPAÑOL BERTRAN, «Ecos del sentimiento...», op. cit., 1993-1994, p. 329, nota 15.

76. En el *Fortalitium Fidei*, compost vers els anys 1458-1461, el predicador menciona un encontre a Medina del Campo amb els reformadors enviats per Cluny,

per tal d'informar-se de les raons de l'expulsió dels jueus de 1306 a França. Aquests, en relació amb el miracle del jueu de París de 1290, exposen que el relat era ben conegut a França i que sortia en nombroses pintures i taules. B. BLUMENKRANZ, *Le juif...*, op. cit., 1966, p. 27. El desconeixement del predicador en relació amb el text, representat diversos cops a la Corona d'Aragó, podria interpretar-se com que la narració no tingué tanta proliferació en la zona castellana.

77. Tot i que els dos miracles han

tingut una certa rellevància plàstica, si hem de jutjar pels exemples conservats, la història parisenca va gaudir de més notorietat. El miracle d'Ivorra es detecta en les dues escenes de les taules laterals de la predel·la d'un retaule de finals del segle XV conservat a la catedral de Solsona. L'estudi de l'obra es deu a R. ALCOY PEDRÓS «130. Retaule», *Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg d'Art Romànic i gòtic, Patronat del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona*, Barcelona, 1990, p. 187-188. Una breu menció la trobem darrerament a M. GAR-

GANTÉ LLANÉS, «El retaule del Sant Dubte d'Ivorra», *Llobregós Informatiu*, núm. 13, 2005.

78. A. RUBIÓ I LLUCH, *Documents per la cultura...*, op. cit., p. 431.

79. Fent-se ressò d'una situació anàloga a la resta d'Europa, la Corona d'Aragó veié, al llarg del segle XIV, com les seves relacions amb la comunitat jueva s'anaren deteriorant. Resulten especialment significatives dintre d'aquest clima, les accions proselitistes de l'Església amb els jueus, per tal

de persuadir-los i impulsar-los perquè es convertessin al catolicisme. Destaquem l'acció dels predicadors, la proliferació dels textos religiosos de tall antisemita i l'organització de nombroses disputes dialèctiques organitzades per discutir la veracitat de totes dues doctrines. Alguns dels títols que exposen aquestes qüestions són els de J. LEE SCHNEIDMAN, «La situació dels jueus a la Corona d'Aragó», *L'Imperi catalano-aragonès 1200-1350*, vol. II, Edicions 62, Barcelona, 1975; L. MARCÓ DACHS, *Los judíos en Cataluña*, Destino, Barcelona,

Sagramentat, el qual es detecta de forma precoç a la Corona d'Aragó des de la segona dècada del segle XIV. En aquest marc, la iconografia de la peça entroncaria amb la voluntat de crear tota una infraestructura material i ideològica nova per tal d'afermar el dogma de la transsubstanciació. Per aquest fet, l'hòstia consagrada o el cos veritable de Jesucrist protagonitza les escenes incloses en el conjunt, tant les que remetien a les fonts litúrgiques de l'època —l'elevació i la processó—, com la vessant taumatúrgica del sagrament evidenciada pel miracle de Billettes. D'altra part, ja vàrem justificar la inclusió d'un petit cicle evangèlic, la crucifixió de l'àtic i el Sant Sopar, tots els quals són temes que s'han de llegir en clau eucarística. Absolutament totes les escenes elegides aposten per la veracitat de la transsubstanciació, ja sigui mitjançant mecanismes d'analogia, com succeeix amb l'anunciació i la nativitat, o bé amb la representació material del sagrament a partir de les hòsties sagnants profanades pels jueus. Per tant, els retaules del Corpus incideixen plenament en la lluita contra l'heretgia amb què sorgí la nova festivitat de l'eucaristia, la qual està cridada a centrar la teologia de la baixa edat mitjana.

En el moment de posar en relació l'exponent de Vilafermosa amb els conjunts eucarístics conservats fins als nostres dies, hom observa la coincidència de temes a què es recorre a l'hora de dedicar els exponents pictòrics al Cos de Crist⁸⁴. Tots, salvant diferències menors, empenen un repertori temàtic conformat per diversos cicles coincidents. Encara que els temes representats no siguin exactament iguals en tots els casos, se sol incloure un petit cicle evangèlic d'infància de Crist per establir vincles entre l'encarnació i la transsubstanciació. També sol aparèixer un petit cicle conformat per escenes justificables a partir de la litúrgia de la nova solemnitat, amb un notable auge de l'elevació de la sagrada forma i del tema de la processó, aquest darrer com a tema genuí de la celebració. Finalment, a part del Sant Sopar com a tema d'allusió immediata a la institució de l'eucaristia, se sol donar certa vigència a

un bon seguit de temes que transcriuen tota una sèrie de relats miraculosos protagonitzats per la sagrada forma i que conformarien la vessant taumatúrgica del nou ideari. D'entre aquests, hem vist la importància que tindrà el miracle del jueu de París, ja que s'escau perfectament amb la intencionalitat dual de la festa, la qual, per una banda, intenta establir el dogma i, per l'altra, combatre l'heretgia personificada pels jueus.

Si l'estudi dels retaules de Vallbona apuntava tota una sèrie de problemàtiques de tipus polític i religiós, en base a l'excessiva reiteració de la figura del jueu com a ésser malèfic⁸⁵, a Vilafermosa cal interpretar la inclusió del miracle de Billettes de manera diferent. Tot i que la seva inclusió a la peça castellonenca remetria a l'augment del sentiment antisemita de la Corona durant tot el tres-cents, ens sembla que la cronologia del retaule aconsella no vincular aquest fet a cap capítol concret de la problemàtica amb els jueus. Cal fixar-nos que a Vilafermosa únicament s'està ja transcrivint gràficament un programa iconogràfic que, a finals del segle XIV, estava àmpliament difós i que apareixia en diverses ocasions anteriors en retaules del Corpus Christi. En relació amb això, pensem que s'està utilitzant de manera reiterada una fórmula que s'engegà en les primeres dècades del segle XIV i que continua de manera estanca a finals de la centúria.

Amb tots aquests ingredients, convé posar de relleu que el retaule del Corpus Christi de Vilafermosa presenta la iconografia típica dels retaules de la mateixa dedicació, els quals començaren a aparèixer a principis de segle fruit de la proclamació, des de la cúspide papal, de la festa del Santíssim i com a resposta a les noves necessitats culturals que plantejava. Hem de tenir en compte que aquest esquema iconogràfic propi es pot resseguir en diversos exponents en el territori tractat, sense que es detectin paral·lels fora de les fronteres marcades. Ens trobem, doncs, davant un particularisme propi de la iconografia baixmedieval de la confederació que degué tenir una alta notorietat, malgrat les escasses mostres que han superat el pas del temps.

1985; R. PITA MERCÈ, *La societat jueva en els calls lleidatans*, Rafael Dalmau, Barcelona, 1978; D. ROMANO, «Les juifs de la Couronne d'Aragon avant 1391», *Revue des Études Juives*, CXLI, 1982, p. 169-182; Y. BAER, *Història de los judíos de la Corona de Aragón* (s. XIII y XIV), Temas de Historia Aragonesa, 3, Saragossa, 1985; E. LOURIE, *Crusade and colonisation: Muslims, Christians and Jews in medieval Aragon*, Variorum, Hampshire, 1990 i R. CONDE DELGADO DE MOLINA, *La expulsión de los judíos de la Corona de Aragón: documentos para su*

estudio, Institución Fernando el Católico, Saragossa, 1991.

80. L'antisemitisme galopant del segle XIV i el program de 1391 han estat tractats en nombroses obres de referència obligada, d'entre les quals cal destacar L. POLIAKOV, *Història del antisemitismo...*, op. cit., 1968 i Y. BAER FRITZ, *Historia de los judíos en la España cristiana*, vol. I, Editorial Altalena, Barcelona, 1981.

81. Trobem informació general sobre els processos a Y. BAER FRITZ, *Historia de los judíos...*,

op. cit., vol. I, 1981, p. 334-335 i 371-377; D. ROMANO, «Els jueus en temps de Pere el Cerimoniós (1336-1387)», *Pere el Cerimoniós i la seva època*, annex a l'Anuario de Estudios Medievales, Barcelona, 1988, p. 117. Els fets de Barcelona i Castelló de la Farfanya són recollits per F. ESPAÑOL BERTRAN, «Ecos del sentimiento...», op. cit., 1993-1994, p. 333-334. Darrerament, M. RUBIN, *Gentile Tale...*, op. cit., 1999, p. 109 i s.

82. A. DURAN SANPERE, *La fies-*

ta..., op. cit., p. 143, p. 44 i s.

83. Un elevat nombre de prodigis referents a l'espècie eucarística del pa tingueren ressò en els retaules de Vallbona de les Monges. Bàsicament, l'anàlisi iconogràfica dels conjunts, tal com hem posat de relleu, es deu a F. ESPAÑOL BERTRAN, *Guillem Seguer...*, op. cit., 1994, p. 108 i s.; M. L. MELERO MONEO, «Eucaristia y polémica...», op. cit., p. 21-40 i P. RODRÍGUEZ BARRAL, «Eucaristia y antisemitismo...», op. cit., 2006, p. 281 i s. Una ràpida mirada a unes altres peces

dedicades a l'eucaristia posa de relleu la importància que tingueren aquests relats que provaven la transsubstanciació en la plàstica gòtica de la Corona, com ara, per exemple, en l'esmentada predel·la del retaule de Sixena.

84. En relació amb els exponents iconogràfics del Corpus que es conserven, més alguna menció a d'altres que sabem que van existir, vegeu la nota 11.

85. Sobretot M. L. MELERO MONEO, «Eucaristia y polémica...», op. cit., 2002-2003, p. 21-40.