

TESI DOCTORAL

IMATGES PER A UN CULTI EMERGENT.

ELS RETAULES DEL CORPUS CHRISTI A LA CATALUNYA DELS SEGLES XIV I XV

VOLUM 2

DE CÈSAR FAVÀ MONLLAU

DIRIGIDA PER LA DRA. ANNA ORRIOLS I ALSINA

DOCTORAT EN HISTÒRIA DE L'ART I MUSICOLOGIA

DEPARTAMENT D'ART I DE MUSICOLOGIA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

2017

TAULA DE CONTINGUTS

VOLUM 2

12. Catalogació [p. 431]

12.1. El joc de retaule i frontal de Vallbona de les Monges [p. 433]

12.2. La predel·la eucarística del retaule marià del monestir de Sixena [p. 455]

12.3. La taula de la passió i l'eucaristia de Queralbs [p. 474]

12.4. El retaule del cos de Crist de Vilafermosa [p. 485]

12.5. El retaule eucarístic de Sant Mateu [p. 502]

12.6. La taula del *Sant Sopar* de Solsona [p. 512]

12.7. El bancal bifront del monestir de Ripoll [p. 522]

12.8. El retaule de la Mare de Déu i el *Sant Dubte* d'Ivorra [p. 531]

13. Annex fotogràfic [p. 542]

13.1. Llistat d'imatges [p. 542]

13.2. Figures [p. 565]

14. Annex documental [p. 743]

15. Bibliografia [p. 792]

15.1. Fonts editades [p. 792]

15.2. Publicacions de referència [p. 795]

12. CATALOGACIÓ

Amb el present catàleg es pretén oferir una eina complementària a l'estudi iconogràfic del cos principal de la tesi, la qual, a diferència d'aquest, que té un enfoc eminentment temàtic, s'articula al voltant de cadascuna de les nou obres (i vuit conjunts) de mobiliari d'altar que han perviscut del culte eucarístic en el territori estudiat.

Les obres han estat ordenades d'acord a un criteri cronològic i cada entrada de catàleg consta d'una fitxa tècnica amb la història de cada objecte i la seva bibliografia abreujada. Amb la intenció de facilitar-ne la consulta, cada entrada va acompanyada d'una fotografia general de l'obra o dels vestigis que en perviuen, a banda d'algunes imatges complementàries que s'han considerat d'interès, les quals s'han deixat fora de l'annex fotogràfic.

La intencionalitat dels textos no és altra que la de recollir l'estat actual de les recerques en relació a aquells aspectes de les obres que són diversos al seu contingut purament iconogràfic. Atès que aquest constitueix l'objecte d'estudi de la tesi doctoral, en la catalogació la temàtica de les obres apareix únicament esbossada i acompanyada de les corresponents crides al text principal.

12.1. EL JOC DE RETAULE I FRONTAL DE VALLBONA DE LES MONGES



Fig. 12.1.1.



Fig. 12.1.2.

MESTRE DE VALLBONA DE LES MONGES

[Guillem Seguer, documentat entre 1341 i 1354 (?)]

Retaule del Corpus Christi

Cap a 1335-1345

Tremp, relleus d'estuc, daurat amb pa d'or i full metàl·lic colrat sobre fusta

108,8 x 222 x 8,7 cm

Procedeix del monestir de Santa Maria de Vallbona de les Monges (Urgell)

Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 9920), Barcelona

Frontal del Corpus Christi

Cap a 1335-1345

Tremp, relleus d'estuc i full metàl·lic colrat sobre fusta

106,5 x 223,2 x 9,3 cm

Procedeix del monestir de Santa Maria de Vallbona de les Monges (Urgell)

Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 9919), Barcelona

Història

Capella del Corpus Christi de l'església monàstica de Santa Maria de Vallbona de les Monges; Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona (cap a 1885). D'aquí, per transferència administrativa, consecutivament van passar a formar part de les col·leccions de les distintes institucions hereves fins a l'actual Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Bibliografia

Aulèstia 1879, p. 110, lám.; Elías 1888, p. 168, cat. núm. 1432 i 1433; Gudiol i Cunill [1924], p. 345, 347-348, figs. 108-109; Richert 1926, p. 42; Mayer 1928, p. 25; Post 1930a, p. 34-35, fig. 92; Post 1930b, p. 126; Trens 1933, p. 10-11; Catàleg 1936, p. 87 i 88, cat. núms. 9 i 19; Gudiol i Ricart 1938, p. 7, fig. XI; Saralegui 1942, p. 139; Gudiol i Ricart [1944], p. 21, fig. XI; Grahit 1947, p. 86 i 213; Trens 1947, p. 559, fig. 325; Font & Bagué & Petit 1952, p. XXXVII, XXXIX-XLI, 10-121, figs. 22 i 24-35; Trens 1952a, p. 77, 158 i 191, figs. 39, 109, 116 i 136; Lafuente 1953, p. 69; Gudiol i Ricart 1955, p. 22

i 28, fig. 3; Gudiol i Ricart [1956], p. 72; Murette 1961, p. 273, cat. núm. 898, lám. xxxix; Ainaud 1964, p. 25; Olivar 1964, p. 74-75; Camón 1966, p. 168; Nilgen 1967, p. 313, fig. 3; Pamplona 1970, p. 108-109, fig. 48; Gauthier 1974, p. 72, fig. 13; Gudiol i Ricart 1974, p. 224; Sureda i Pons 1977, p. 20, 22, 24, 26, 32-33, 36-39, 42, 50, 95, 102 i v; Piquer 1978, p. 124-125, fig. 19; Alcolea i Blanch 1980, p. 31; Cook & Gudiol i Ricart 1980, p. 194, fig. 230; Dalmasas & José 1984, p. 169; Gudiol i Ricart & Alcolea i Blanch 1986, p. 34-35, cat. núms. 56 i 57, figs. 158 i 159; Berg Sobré 1989, p. 5, fig. 3; *Entorn* 1989, p. 138, cat. núm. 86; *Època* 1989, p. 126, cat. núm. 88; Sureda i Pons 1989, p. 76-77; Ainaud 1990, p. 35, fig. p. 34; Español 1994, p. 101-116, 153-156; Carbonell i Esteller & Sureda i Pons 1997, p. 390-394, figs. 320-323; Alcoy 1998, p. 159 i 162, fig. p. 161; Gonzalvo & Sans 1998, p. 107; Manote 1998, p. 37-38 i 255, cat. núm. 19 i 20; Rubin 1999, p. 155, figs. 20a i 20b; Español 2002, p. 160-161; Melero 2002-2003; Alcoy 2005c, p. 96; Alcoy 2005f, p. 212; Alcoy & Beseran 2005, p. 127-131; Alcoy & Buttà 2005a, p. 217; Amenós 2005, p. 95; Melero 2005, p. 176-184; Petit 2005, p. 86-87, figs. 32 i 33; Pladevall 2005, p. 30; Favà 2005-2006, p. 108, 110-111, 113, 116, 118-121; Rodríguez Barral 2006a, p. 281-302; Español 2007b, p. 88 i 91-92; Español 2007c, p. 155-156 i 160; Español 2008, p. 188-189; Pascual i Miró 2008a, p. 302; Pascual i Miró 2008b, p. 338; Pascual i Miró 2008c, p. 321; Pascual i Miró 2008d, p. 296 i 299; Español 2009b, p. 88, fig. 1; Favà 2009; Kroesen 2009, p. 302, 331 i 384-385, fig. 176-177; Rodríguez Barral 2009, p. 173-197; Schmidt 2009, p. 211; Cornudella & Macías & Favà 2011, p. 39, figs. 16-18; Español 2012, p. 85 i 87-96, figs. 15, 17-18; Buttà 2014, p. 19; Alcoy 2017, p. 56-59.

Si bé són pocs, és cert, els mobles d'altar d'època gòtica dedicats al cos de Crist que s'han conservat a Catalunya, també ho és que els escassos exponents pervinguts presenten una riquesa i una singularitat iconogràfica certament notable. Per sobre de tota la resta, però, sens dubte destaca el conjunt tres-centista de retaule i frontal procedent de l'església monàstica de Santa Maria de Vallbona de les Monges (Urgell),

l'abadia degana de les monges bernades a Catalunya, avui conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 9920 i 9919, respectivament) [Figs. 12.1.1 i 12.1.2]⁹⁰¹.

Per una banda, en aquest parell de taules, compostes per més d'una vintena d'escenes de signe eucarístic, es desenvolupa el cicle del santíssim sagrament més extens entre els conjunts medievals hispans conservats, quantitativament equiparable als cicles pictòrics més desenvolupats de l'Europa de finals de l'Edat Mitjana, com ara la cèlebre decoració mural de la capella del Corporal d'Orvieto (Úmbria, Itàlia), realitzada entre 1357 i 1364 per Ugolino di Prete Ilario i els seus col·laboradors; el famós reliquiari d'Ugolino di Vieri que, dins del mateix temple, custodia el corporal i l'hòstia miraculosa de Bolsena (1337-1338); o el *paliotto* d'inicis del Quatre-cents del desaparegut convent del Corpus Domini de Venècia (Venècia, Museo Correr, Cl. XIX n. 0002), per citar només alguns exemples tipològicament dispars⁹⁰². A més, moltes de les seves escenes resulten, des de l'òptica actual, absolutament extraordinàries en relació al repertori iconogràfic medieval conservat tant a Catalunya com a la resta de territoris hispans, o inclús de més enllà dels Pirineus. Per una altra banda, si és té present el context pietós en què van ser concebudes, tots dos exemplars destaquen per ser el testimoni pictòric pervingut més antic entre els dedicats al Corpus Christi a la corona d'Aragó i la resta de regnes peninsulars. Finalment, com es veurà, ambdues peces excel·leixen també pel fet de constituir l'únic conjunt pictòric de retaule i frontal d'època gòtica que, realitzat de manera coetània i fruit d'un mateix plantejament artístic, s'ha conservat al Principat. Per tot plegat, doncs, no és estrany que ambdues obres hagin suscitat una intensa atenció crítica ja des dels darrers decennis del s. XIX, tal com quedarà evidenciat en les properes línies.

Les dues taules presenten una identitat formal absoluta: tenen la forma apaïxada pròpia dels frontals d'altar i els primers retaules gòtics i les seves dimensions són pràcticament

⁹⁰¹ Malgrat determinades addicions i actualitzacions, la present fitxa catalogràfica glossa les informacions que vaig publicar a FAVÀ 2009. Sobre el monestir de Vallbona de les Monges vegeu principalment LLADONOSA 1973; PIQUER 1978; PIQUER 1983; GONZALVO & SANS 1998; GONZALVO 2002 i SANS 2010.

⁹⁰² En relació a les pintures murals de la capella dels Corporals d'Orvieto i el reliquiari vegeu RIGAUX 2009, on s'apleguen les referències als nombrosos estudis anteriors sobre la matèria. Quant al *paliotto* venecià, acudiu als treballs de KAPLAN 2005 i de SCHULTZ 2011.

idèntiques⁹⁰³. Alhora, les dues mostren una mateixa estructuració interna organitzada a partir d'una dotzena de compartiments disposats en dos registres superposats dins d'un marc perimetral, al voltant de sengles campers centrals que ocupen tota l'alçada de sengles taules.

Una delicada imatge de la Mare de Déu amb l'Infant, la qual segons Post mostra un dels millors exemples de *déhanchement* de la pintura hispana⁹⁰⁴, presideix la taula MNAC 9919, al torn que l'altra, la MNAC 9920, està centrada per una prominent hòstia treballada en relleu d'estuc, visible des de l'interior d'un ostensori daurat a través d'un orifici calat. El receptacle, treballat igualment en relleu d'estuc, apareix coronat pel grup policrom de la *Trinitat* en una variant del *Tron de gràcia* que inclou les figures de la Verge i de sant Joan Evangelista.

Mentre que els compartiments laterals de les taules estan aixoplugats per gablets d'extradós rivetat amb una fronda que culmina amb un floró central, els centrals apareixen rematats per arcs de mig punt ornats amb les mateixes convencions decoratives. Aquests elements també van ser fets amb relleu d'estuc i, igual que tots els campers dels dos conjunts, van ser recoberts amb colradura sobre full metàl·lic, segurament de plata. Amb el temps aquesta colradura ha anat desapareixent i la plata s'ha oxidat, excepció feta del compartiment central amb el *Tron de Gràcia*, que, per dotar-lo de singularitat, havia estat recobert amb làmina d'or a la sisa. En origen, doncs, gràcies a l'efectisme d'aquest procediment tècnic, les taules de Vallbona van erigir-se com a dos espectaculars mobles resplendents que emulaven el mobiliari d'altar —més costós— fet d'orfebreria⁹⁰⁵. Per tal de copsar-ne el resultat, és útil observar el minúscul testimoni de colradura conservat en el vèrtex superior del compartiment central de la taula presidida per la Mare de Déu amb l'Infant, a frec de l'emmarcament perimetral.

⁹⁰³ Això no obstant, cal tenir en compte que abans que es publicués per primer cop una imatge de la taula MNAC 9919, aquesta ja havia perdut un segment del costat dret, el qual va ser reintegrat posteriorment.

⁹⁰⁴ POST 1930a, p. 35.

⁹⁰⁵ Sobre la dialèctica entre el mobiliari medieval pintat i el d'orfebreria remeto a l'estudi clàssic de FOLCH 1924.

Gairebé tots els compartiments laterals de les taules de Vallbona de les Monges són ocupats per escenes protagonitzades per l'hòstia consagrada. La *Processó del Corpus Christi* obre el discurs iconogràfic al compartiment extrem esquerre del registre superior de la taula de la *Trinitat*. La segueixen, d'esquerra a dreta, els miracles de la dansarina i de l'aparició del Crucificat en l'hòstia i, a l'altre costat del registre central, el miracle de la darrera comunió pel costat, el del combregant pecador i l'aparició de la Mare de Déu amb l'Infant durant la celebració eucarística. En el nivell inferior se succeeixen el miracle de l'equí reverent i el *Sant Sopar*, que ocupa l'espai de dos compartiments, al costat esquerre de l'espectador; i el miracle de l'heretge a la pira i dues imatges més amb jueus profanant la sagrada forma, a l'altre costat.

D'altra banda, el registre superior esquerre de la taula de la Mare de Déu continua el relat de la taula de la *Trinitat* amb les imatges consecutives de la profanació de l'hòstia per part d'un jueu, ara amb el turment a la caldera, i el seu rescat per part d'una dona cristiana. Flanquejant la imatge central hi ha representat el miracle de les abelles i, a l'altre cantó, el miracle de l'hòstia descendida del cel i dues seqüències d'un prodigi que culmina amb la conversió d'un jueu al cristianisme, arranjades en els dos compartiments de l'extrem dret. El registre inferior s'inicia amb una representació de dos jueus a la foguera davant la mirada dels seus correligionaris, seguida de la de l'última comunió de santa Clara i de l'*Epifania*. Simètricament a aquestes imatges hi ha l'*Anunciació* i dues figuracions del relat del jugador de daus sacríleg⁹⁰⁶.

L'adquisició d'aquests dos objectes va ser acordada l'any 1885 per la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Barcelona, aprofitant que es trobaven en venda i es consideraven d'interès per a la col·lecció de l'antic Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, emplaçat a la capella de Santa Àgata del Palau Reial Major. Per tal d'aconseguir una transacció a preu satisfactori, l'entitat va establir un màxim de 1250 pessetes per la seva compra i va facultar Víctor Gebhardt, Antoni Elias i de Molins i Josep Puiggarí per gestionar les negociacions. La compra es

⁹⁰⁶ La iconografia de les taules de Vallbona és abordada amb deteniment en els cap. 7, 8, 9 i 10 de la tesi.

va fer efectiva al cap de poc temps, i un cop museïtzades es va acordar que fossin netejades pel senyor Bellver⁹⁰⁷.

Els orígens d'aquest procés d'adquisició cal anar a cercar-los alguns anys abans, quan una expedició organitzada per l'Associació Catalanista d'Excursions Científiques va visitar el monestir de Vallbona de les Monges entre els dies 23 i 27 de juny de 1880, i va treure a la llum pública part del seu tresor. Una fotografia presa durant l'estada demostra com el retaule de Vallbona havia romàs al cenobi fins aquella data, malgrat que no es pugui assegurar quin era el seu emplaçament precís per aquells anys. En ella hi apareix un conjunt d'objectes artístics escollits entre els nombrosos béns mobles de la casa religiosa, apilats enfront d'una de les galeries del claustre [Fig. 12.1.3]⁹⁰⁸. Entre les vestimentes, els mobles i altres atuells litúrgics aplegats, Antoni Aulèstia i Pijoan (1849-1908) en va destacar la taula MNAC 9920 com «[...] un retaule probablement de principis del segle XV dividit en dues series de requadros ab ornamentació rellevada, ocupant lo fons d'aquets, passos de la vida y mort de Nostre Senyor Jesucrist y en lo centre la Santíssima Trinitat [sic] [...]»⁹⁰⁹.

⁹⁰⁷ GRAHIT 1947, p. 86 i 213. La crítica se n'ha fet ressò des d'ESPAÑOL 1994, p. 104, 153 i 155. Els dos exemplars ja consten en el catàleg del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, editat a finals del s. XIX: ELÍAS 1888, p. 168, cat. núm. 1432 i 1433, on, contràriament al que diu Grahit, es fa explícit que l'any 1886 encara es trobaven al monestir. Sigui com vulgui, en base a aquestes dades cal desestimar una notícia que indica que van ser regalats per les religioses de Vallbona a la Mancomunitat de Catalunya, l'any 1922, com a mostra d'agraïment pel patrocini de les obres de restauració del monestir. *Cfr.* PIQUER 1983, p. 81.

⁹⁰⁸ FAVÀ 2009, p. 81, n. 15. Entre 1879 i 1880 es van dur a terme almenys dues excursions al monestir de Vallbona de les Monges per part de l'esmentada organització. Les corresponents cròniques es publiquen a *Excursió* 1879, p. 137-139, on entre altres qüestions s'assenyala l'existència de tapissos i pintures en les seves parets (p. 138); a *Excursió* 1880a, p. 455-457 i a *Excursió* 1880b, p. 473. D'ençà d'aquesta segona expedició es va publicar el que es pot considerar un dels primers estudis sobre l'art del cenobi lleidatà: AULÈSTIA 1879, p. 105-111, en el qual es publica la imatge en què apareix la taula MNAC 9920.

⁹⁰⁹ AULÈSTIA 1879, p. 110. Sobre els altres objectes capturats en la instantània, vegeu FAVÀ 2009, p. 81, n. 15.

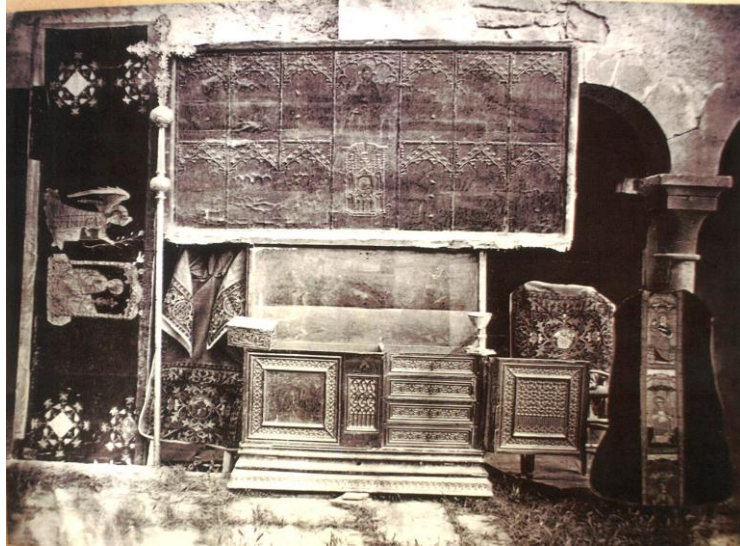


Fig. 12.1.3.

Del Museo Provincial de Antigüedades de Barcelona, posteriorment ambdues peces van passar a formar part de les col·leccions dels subsegüents Museo Decorativo y Arqueológico, emplaçat al Parc de la Ciutadella, i al Museu d'Art de Catalunya, al Palau Nacional de Montjuïc, convulsament inaugurat l'any 1934. Des d'aleshores formen part de la col·lecció d'aquesta darrera institució, avui Museu Nacional d'Art de Catalunya, i arran de l'última remodelació de la permanent de gòtic, presentada al públic l'any 2010, són exposades a l'actual sala 18. Amb motiu d'aquest projecte van ser restaurades per últim cop entre l'octubre de 2009 i el març de 2010 per Glòria Flinch i Victòria Homedes als tallers de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya, dirigida per Mireia Mestre. Entre la neteja documentada del sr. Bellver i aquesta darrera intervenció de conservació-restauració, consta també que van ser també intervingudes l'any 1984 i novament netejades l'any 1996⁹¹⁰.

Malgrat que els primers testimonis gràfics d'ambdues taules ja les presenten descontextualitzades, com bona part de la crítica ha assenyalat, tot indica que van ser

⁹¹⁰ Vegeu *Catàleg* 1936, p. 87 i 88, núm. 9 i 19 respectivament; MANOTE 1998, p. 37-38 i 255, cat. núm. 19 i 20; i CORNUDELLA & MACÍAS & FAVÀ 2011, p. 39. Entre altres qüestions, en la intervenció de conservació-restauració efectuada entre 2009-2010 es va posar de manifest l'existència d'una capa pictòrica anterior a totes dues taules, recoberta per una segona capa de preparació i la capa pictòrica visible, de la qual s'han deixat al descobert alguns testimonis visibles. També van aflorar detalls figuratius fins aleshores invisibles o gairebé imperceptibles.

realitzades amb la finalitat de moblar l'altar de la capella del Corpus Christi de l'església del monestir de Vallbona de les Monges⁹¹¹. Encara avui es pot contemplar aquest àmbit emplaçat al costat de l'epístola del primer tram de la nau, a continuació del transsepte i adjacent a la sala capitular del claustre [Fig. 12.1.4]. Es tracta d'un espai rectangular i poc profund aixoplugat sota un arcosoli apuntat.



Fig. 12.1.4.

Del parament litúrgic medieval d'aquesta capella no es conserva res *in situ*. A dia d'avui només es poden contemplar els seus murs de pedra vista, sense rastre d'arrebossat i sols amb unes restes de policromia⁹¹². Tanmateix, el que sí que s'ha conservat és bona part de la seva decoració d'escultura arquitectònica original. Una motllura amb

⁹¹¹ PIQUER 1976, p. 9. Alternativament, únicament Joan Sureda va contemplar la possibilitat de què ambdues taules haguessin estat disposades a les absidioles de l'altar major de l'església monàstica i Rosa Alcoy i Pere Beseran van plantejar la hipòtesi que haguessin pogut ser fetes, en origen, per a la catedral de Tarragona. SUREDA I PONS 1977, apèndix, p. v; ALCOY & BESERAN 2005, p. 128-129. Com argumentaré més endavant, però, l'heràldica de la capella i de les taules porta a desestimar ambdues hipòtesis.

⁹¹² Hi ha notícies que, al segle XVII, a la capella del Corpus s'hi va disposar un retaule barroc encarregat per l'abadessa Maria de Borrell i d'Aguilaniu (1683-1701), motiu pel qual s'ha suposat que les dues taules gòtiques es degueren retirar del culte. PIQUER 1978, p. 267. *Cfr.* ESPAÑOL 2002, p. 160.

ornamentació vegetal contorneja la part externa de l'ogiva, mentre al seu intradós les motlures adopten formes lobulades, d'acord als usos propis del Tres-cents i en consonància amb el lèxic decoratiu de les taules pintades. Alineats de tres en tres en cadascuna de les línies d'imposta de l'arc hi ha també mitja dotzena d'escuts heràldics, amb importants pèrdues que en dificulten l'anàlisi, els quals es combinen amb dues mènsules amb caps humans disposades a l'arrencada de la fronda interior. Tant aquests elements escultòrics com dos caps més situats a l'origen de l'arc decoratiu que perfila exteriorment l'obertura de la capella han estat atribuïts a Guillem Seguer de Montblanc (documentat entre 1341 i 1354), igual que les dues taules pintades que ens ocupen, tal i com es veurà més endavant [Figs. 12.1.5 i 12.1.6]⁹¹³.



Fig. 12.1.5.



Fig. 12.1.6.

⁹¹³ L'atribució de l'escultura arquitectònica de la capella es defensa, per primer cop, a ESPAÑOL 1994, p. 91-94 i 151. La mateixa autoria hi ha insistit en els altres estudis posteriors sobre la matèria.

Flanquejant l'arc que dona pas a l'àmbit de la capella hi ha dos blasons fent *pendant*, de faixes *vibrées* de sable sobre camper d'or, els quals han estat atribuïts unànimement a la casa d'Anglesola⁹¹⁴, una de les principals famílies nobles de les terres de ponent, la qual des de la meitat del segle XIII i durant tot el segle XIV sembla exercir una hegemonia pràcticament absoluta sobre el monestir⁹¹⁵. La presència d'aquests dos escuts heràldics en la capella del Corpus adquireix tot el seu sentit si es té en compte que la documentació preservada la vincula a l'abadessa Berenguera d'Anglesola i de Pinós (1348-1377). Efectivament, segons consta en un document de l'arxiu del monestir de Vallbona de les Monges, aquesta va fundar-hi un benefici sota aquesta advocació en una moment indeterminat però anterior a 1348, quan encara era bossera i formava part de l'equip de la seva predecessora, Elisenda de Copons (1340-1348)⁹¹⁶. Fins i tot no es pot descartar, mentre no s'escometi un estudi en profunditat, que la llosa sepulcral que es divisa al terra de la capella [Fig 12.1.7], tangent a l'aixopluc que genera l'arcosoli, entre les sepultures posteriors de les abadesses Maria Àngela de Sullar (1658-1662) i Maria de Borrell (1683-1701), pogués pertànyer a la pròpia Berenguera⁹¹⁷. La concessió al fundador del benefici del dret d'enterrament a la capella i de la col·locació dels seus

⁹¹⁴ Per a les diferents branques del llinatge d'Anglesola, vegeu SOBREQÜÉS & ALTISENT & FLUVIÀ 1970, p. 171-173.

⁹¹⁵ Sobre el paper de les monges del llinatge dels Anglesola en la promoció artística del monestir vegeu FAVÀ 2009, p. 65, que remet a la bibliografia anterior sobre la qüestió.

⁹¹⁶ Em refereixo al document de la fundació del benefici del Corpus Christi (AMV 8.2/1), que és una còpia del segle XVIII realitzada per Jaume Rovira, rector i notari de Vallbona. La devoció de les Anglesola cap a l'eucaristia no acaba amb Berenguera, sinó que uns anys més tard, l'11 d'abril de 1390, l'abadessa Saurena d'Anglesola (1379-†1392) va refundar aquest benefici, bo i revocant les anteriors deixes en favor d'una nova dotació. Les diferents mudances produïdes en aquesta capella durant el transcurs dels anys no van afectar a la continuïtat del benefici del Corpus fins a dates ben tardanes. Una notícia del desembre de 1770 encara informa que l'abadessa Maria Teresa de Riquer (1767-†1802) va adreçar-se a l'arquebisbe de Tarragona per proposar-li de suprimir la capellania del benefici del Corpus. PIQUER 1978, p. 291-292, 322 i 332. Sobre la còpia de la fundació del benefici de Corpus i altres documents de l'Arxiu del monestir de Vallbona de les Monges que hi fan referència, vegeu NAVASCUÉS & BELLO & GONZALVO 1992, p. 155 i s. El document de la fundació del benefici es vincula per primer cop a la capella a PIQUER 1978, p. 124-125 i 132.

⁹¹⁷ L'adscripció eventual de la làpida a Berenguera d'Anglesola s'apunta a GONZALVO & SANS 1998, p. 107. L'assignació de la làpida a Berenguera, per exemple, donaria resposta a la seva proximitat estilística respecte de la llosa sepulcral de l'abadessa Elisenda de Copons, que en fou la seva predecessora en el càrrec, conservada a la sala capitular del centre monàstic.

escuts familiars, en cas que l'hagués sufragat, era una pràctica prou habitual per aquells temps, segons ha estat estudiat⁹¹⁸. A més a més, l'atribució de la lauda a Berenguera d'Anglesola conferiria un nou matís al bastiment de la capella d'acord amb els seus usos funeraris, un fet interessant, d'altra banda, tenint en compte el caràcter redemptor del cos de Crist a què es va dedicar l'espai.



Fig. 12.1.7.

Els escuts de bandes vibrades, al seu torn, ratifiquen el paper de l'abadessa com a una de les comitents de la capella, possiblement junt amb d'altres benefactors que també hi disposaren les seves armories⁹¹⁹. D'esquerra a dreta, el primer escut heràldic de la imposta sinistra està format per un camper *escartellé* amb el primer i el quart quarter d'or i dos pals de gules, mentre que el segon i tercer mostren una torre, portada i finestrada, amb tres merlets rematats per triangles. Al costat d'aquest enigmàtic escut, encara sense adscripció⁹²⁰, se'n va col·locar un altre que la historiografia ha atribuït unànimement als Òdena, consistent en un camper d'atzur *semís de crusetes* d'argent

⁹¹⁸ Vegeu fonamentalment BORAU 1998 i BORAU 2003.

⁹¹⁹ PIQUER 1978, p. 124.

⁹²⁰ PIQUER 1978, p. 124; PETIT 2005, p. 86. L'escut es manté sense adscripció segura a ESPAÑOL 1994, p. 105 i 151.

sobre una banda d'or, malgrat no conservar la totalitat de la policromia⁹²¹. Val a dir que la documentació ha posat en coneixement l'existència de varies religioses amb el cognom Òdena, una altra de les famílies que a l'època tingué un pes específic dins del cenobi⁹²².

Finalment, guardant simetria amb els escuts de la imposta esquerra de la capella, a la imposta de l'altre costat hom distingeix, a banda del blasó de bandes anglesolades, un escut heràldic a l'extrem dret totalment escombrat i, per tant, impossible d'identificar sense cap altra referència externa; i un altre, al centre, amb un camper d'or i una campana amb batall que, de nou, ha sofert pèrdues significatives en els esmalts. Com que la campana és una figura heràldica amb una notable presència a Catalunya, de moment es fa difícil d'escatir a qui pertany. Amb tot, l'assignació d'aquest escut que més acceptació ha tingut entre els qui ho han estudiat apunta cap al llinatge dels Sant Just⁹²³, si bé en el monacologi del segle XIV no es documenta cap monja d'aquest casal.

Sigui com sigui, i a pesar de la impossibilitat d'identificar totes les armories descrites, el seu interès rau en la seva capacitat de determinar la procedència de les taules del MNAC, més enllà de la correspondència existent entre la iconografia eucarística de les pintures i l'advocació de la capella; i també en el fet que proven que tant aquest àmbit com el seu mobiliari van ser realitzats d'acord a un projecte comú. En aquest sentit, cal tenir present que absolutament tots els blasons que apareixen esculpits en les mènsules són continguts també en els marcs i en els campers de les taules eucarístiques.

⁹²¹ La vinculació de l'escut de Vallbona de les Monges amb aquest llinatge a PIQUER 1978, p. 124; ESPAÑOL 1994, p. 105 i 151 i PETIT 2005, p. 86. En relació amb l'esmentat escut heràldic, RIQUER 1983, p. 152, núm. 123. Sobre els Òdena vegeu FLUVIÀ & PLADEVALL 1977, p. 685.

⁹²² Una Elisabet d'Òdena, documentada entre el 13 de setembre de 1332 i el 17 de gener de 1344, consta com a portera major el 17 de maig de 1338, mentre que una Francesca d'Òdena apareix en un instrument datat el 3 de febrer de 1342. Fins i tot és possible que la *Elisabet d'Otina* que consta en un document del 5 de setembre de 1383 no sigui la mateixa que la portera major documentada als anys trenta del segle XIV. La vinculació de les monges de la casa d'Òdena continua reportant deixes al monestir en dates avançades. Així, encara l'any 1427 sor Francisquina d'Òdena va contribuir a la construcció de la capella del Corpus gràcies a què havia acumulat una suma important de censos. PIQUER 1978, p. 141-145, 148; PETIT 2005, p. 86.

⁹²³ PIQUER 1978, p. 124; ESPAÑOL 1994, p. 105 i PETIT 2005, p. 86.

Dissortadament, el mal estat en què es conservaven aquests emmarcaments fins a la restauració de 2009-2010, amb importants pèrdues i repintats, així com l'ennegriment generalitzat dels dos conjunts, havia provocat que pràcticament s'hagués passat per alt aquest detall; excepció feta de Joan Ainaud que, a pesar d'assenyalar que «les pintures de Vallbona presenten una abundant decoració heràldica, sobretot del llinatge d'Anglesola»⁹²⁴, no va relacionar-la explícitament amb l'escultura arquitectònica de la capella d'origen⁹²⁵.

En efecte, seguint una pràctica àmpliament desenvolupada, els escuts heràldics recorren tot el perímetre del marc d'ambdues peces [Fig. 12.1.8], però també s'alternen rítmicament en els carcanyols dels gablets que aixopluguen i distribueixen cadascuna de les escenes i, fins i tot, curiosament, apareixen reblint dos petits espais buits entre la decoració vegetal del fons del camper de la *Trinitat*, tot flanquejant la figura de Déu Pare. Aquests dos escudets incisos, igual que els realitzats insistentment a punxó en els carcanyols dels gablets i que els esculpits en les mènsules de la capella, pertanyen al llinatge d'Anglesola. I el mateix es pot dir de les faixes dentades localitzables en el marc de les pintures.



Fig. 12.1.8.

⁹²⁴ AINAUD 1990, p. 35.

⁹²⁵ La vinculació de l'heràldica de les taules del MNAC i de les mènsules de la capella del Corpus Christi de l'església monàstica és un fet que s'assenyala per primera volta a FAVÀ 2009. Vegeu també ESPAÑOL 2012a, p. 92.

Per la seva part, la resta dels blasons que es poden identificar en les mènsules de la capella també es troben representats sobre els marcs d'ambdues taules eucarístiques. Em refereixo tant al quarterat en creu, que ara es divideix d'or amb una torre de gules, com a l'escut de les *crusetes* atribuït als Òdena i al de la campana. És més, la darrera restauració d'aquestes obres va treure a la llum un quart escut heràldic amb la figura d'una ala en *demi-vol abaissé*, el qual amb tota probabilitat també devia aparèixer representat en l'escut heràldic de la mènsula de la capella que es conserva totalment esborrat. Tot i que amb les magres notícies conegudes sobre l'encàrrec artístic de les taules pintades no es pot descartar cap hipòtesi, la vinculació de les armories de les taules (i de les mènsules) amb Berenguera d'Anglesola i amb alguna de les monges Òdena porta a suggerir la possibilitat que les pintures de Vallbona fossin el resultat d'un encàrrec coral emprès per algunes religioses del monestir, potser amb la contribució d'altres benefactors⁹²⁶. En aquest cas, el major nombre d'escuts dentats podria ser explicat a partir del rang superior de Berenguera d'Anglesola, a la seva major aportació pecuniària, o bé a totes dues coses alhora.

En un altre ordre de coses, la constatació del fet que les dues taules de Vallbona de les Monges van ser concebudes per moblar la reduïda capella del Corpus Christi del cenobi urgellenc s'erigeix en l'argument principal a l'hora de justificar-ne la seva funció com a retaule i frontal respectivament. Tanmateix, no va ser fins un estudi prou recent que Francesca Español va plantejar la qüestió, atenent tant a la procedència del mateix àmbit com al fet que ambdues peces tenen mides idèntiques i desenvolupen una iconografia complementària. En aquest sentit, la iconografia de la taula de la *Trinitat*, amb el sagrari situat al camper principal, va valer per considerar-la com a retaule, complementari del frontal presidit per la *Mare de Déu amb l'Infant*⁹²⁷.

⁹²⁶ Ho assenyala ja PIQUER 1978, p. 124. També FAVÀ 2009, p. 67.

⁹²⁷ Des d'un bon inici les taules van ser considerades com a dos retaules o com a dos frontals, indistintament i sense cap argumentació al respecte. Així, per exemple, aquestes ja són vistes com a dos retaules a ELÍAS 1888, p. 168, cat. núm. 1432 i 1433. En canvi, són anomenades com a dos frontals a POST 1930a, p. 34-35. Per la seva significació respecte a la qüestió i per mostrar la disparitat d'opinions, hom pot destacar que, contràriament a la realitat, la taula 9920 va ser interpretada com a frontal d'altar per Jacqueline Marette i la taula 9919 com a retaule per Judit Berg Sobré: MARETTE 1961, p. 273 i BERG

En dates més recents, però, el debat va ser reobert en diverses ocasions i es van bastir noves hipòtesis que apuntaven cap a altres direccions. Per una banda, es va plantejar la possibilitat que la taula de la Mare de Déu també hagués funcionat com a retaule, igual que la seva parella, per una excessiva llargària que suposadament la inhabilitaria com a frontal⁹²⁸. Per l'altra, es va proposar una alternativa que interpretava les dues taules com a sengles cares d'un mateix moble, seguint un tipologia afí a la cèlebre *Maestà* de Duccio, realitzada per a l'altar major del Duomo de Siena⁹²⁹.

Ara bé, difícilment un retaule pintat per les dues cares es podria emplaçar en un espai tan reduït com el definit per l'arcosoli apuntat del primer tram de la nau, que tal com indica l'heràldica, va haver de ser l'espai natural de les dues obres. A més, les dimensions de la taula de la Verge no resulten cap impediment a l'hora de justificar el seu funcionament com a frontal d'altar, provada l'existència d'altres *antependia* amb una longitud similar, o fins i tot superior. Per això, com ja vaig exposar en el seu moment, entenc que cal insistir en el plantejament de Francesca Español que interpretava la taula de la *Trinitat* com a retaule i la taula de la Mare de Déu com a frontal, disposats respectivament a sobre i al davant de l'altar que en origen hi devia haver encastat a la paret de tancament de la capella. El recobriment en làmina d'or que singularitza el camper central del retaule o el mal estat que presenta la part inferior del revers del frontal, explicable per la seva disposició en l'escenari litúrgic, molt possiblement apunten en aquesta direcció. A més, les mesures d'ambdues taules (108,8 x 222 x 8,7 cm i 106,5 x 223,2 x 9,3 cm) harmonitzen perfectament amb les dimensions

SOBRÉ 1989, p. 5. La proposta d'identificar les taules de Vallbona com un conjunt de retaule i frontal es defensa, per primera vegada, a ESPAÑOL 1994, p. 106 i, posteriorment, en altres estudis de la mateixa autora: ESPAÑOL 2002, p. 160; ESPAÑOL 2008, p. 188 i ESPAÑOL 2012a, p. 88. També a MELERO 2002-2003. La idea ha estat recollida, alhora, a FAVÀ 2009; SCHMIDT 2009, p. 211 o KROESEN 2009, p. 302 i 384.

⁹²⁸ MELERO 2005, p. 181. Se'n fa ressò FAVÀ 2005-2006, p. 108, n. 11.

⁹²⁹ ALCOY & BESERAN 2005, p. 128. Aquesta proposta exigia la hipòtesi de desvincular les taules de la reduïda capella del Corpus, tal com ha estat recollit a la nota 911, ja que l'obra demandaria de ser contemplada tan per l'endret com pel revers, de forma isolada.

de l'esmentat àmbit litúrgic (5,1 x 3,7 x 1,2 m), el qual –torno a insistir— ostenta els mateixos emblemes heràldics que les pintures⁹³⁰.

Deixant de banda el debat funcional, des d'un bon inici Chandler R. Post va situar les taules de Vallbona de les Monges en un estadi estilístic avançat de la pintura catalana del primer gòtic i en va suposar una datació bastant tardana, tot i que anterior a 1350⁹³¹. Més o menys en la mateixa tessitura, Manuel Trens les va qualificar com a dos exemples de la puresa de l'estil francogòtic, lliures de deixos romànics, al mateix temps que hi indicà la desaparició del traç en favor del modelat i el clarobscur. A més, el vilafranquí hi va escatir per primer cop una influència incipient de les modes italianes: «Quelque “stylisation” même est déjà apparente, surtout dans le second, peut-être par suite de l'influence italienne déjà naissante»⁹³². Aquestes, tot i que amb les lògiques variacions i els matisos pertinents, han estat les directrius estilístiques que van anar adoptant els estudis posteriors de les pintures⁹³³. Fins i tot els treballs més recents han continuat insistint en la confluència d'elements estilístics vinculats a la tradició pictòrica del primer gòtic amb la recepció de noves formulacions procedents d'Itàlia⁹³⁴. Només Rosa Alcoy, darrerament, ha perfilat encara més aquestes apreciacions estilístiques i ha situat les taules en un context d'assimilació de les solucions pictòriques italobizantines anteriors al model giottesco, les quals, procedents de la Toscana, es detectarien a Catalunya des de la dècada dels anys vint del segle XIV⁹³⁵.

A la vegada, habitualment les taules de Vallbona de les Monges han estat situades en la mateixa òrbita estilística que les parts pervivents d'un *Políptic de la Infantesa de Crist* de procedència desconeguda i de factura mixta, conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 9780-9783); i que el *Retaule de sant Joan Baptista i santa Margarida*, el qual, procedent de l'església de la Sang d'Alcover (Alt Camp) –o sigui,

⁹³⁰ Al respecte, vegeu FAVÀ 2009. Sobre el desgast del frontal, també ESPAÑOL 2012a, p. 92.

⁹³¹ POST 1930a, p. 34-35.

⁹³² TRENS 1933, p. 10-11.

⁹³³ Vegeu, per exemple, GUDIOL I RICART 1938, p. 7; GUDIOL I RICART [1944], p. 21, fig. XI o GUDIOL I RICART [1956], p. 72.

⁹³⁴ A tall d'exemple: SUREDA I PONS 1977, p. v; ESPAÑOL 1991b, p. 199, n. 205; ESPAÑOL 1994, p. 114-115; ALCOY 1998, p. 159 o MELERO 2002-2003, p. 38.

⁹³⁵ ALCOY 2005c, p. 96.

de l'antiga parroquial de Santa Maria—, forma part de la pinacoteca gòtica del Museu Diocesà de Tarragona (núm. inv. 2970)⁹³⁶.

Si no estic equivocat, va ser Josep Gudiol i Ricart qui, sense més concrecions i per primer cop va posar en relleu la unitat estilística existent entre aquest grup d'obres⁹³⁷. I de fet, Chandler R. Post ja havia assenyalat vint anys abans que el retaule alcoverenc era l'obra que presentava una major analogia estilística respecte del políptic, tot i que llavors l'autor considerés atrevit assenyalar una mateixa autoria per als dos conjunts⁹³⁸. Tanmateix, no ha estat fins a un estudi prou recent que Rosa Alcoy i Pere Beseran van deixar la porta oberta a l'atribució d'aquest grup de taules a un mateix taller pictòric⁹³⁹. Com ja vaig expressar i justificar en el seu moment, a parer meu la infinitat de concomitàncies estilístiques entre aquestes quatre obres supera amb escreix les diferències, d'altra banda lògiques, amb la qual cosa penso que es poden considerar atribuïbles a un mateix pintor, el Mestre de Vallbona de les Monges⁹⁴⁰.

El *Retaule de sant Joan Baptista i santa Margarida* i les taules de Vallbona situen el marc d'acció d'aquest artífex en territori de l'arquebisbat de Tarragona, per bé que no es pot descartar el subministrament d'obres per altres contrades relativament properes, principalment de Ponent. De fet, l'estil pictòric del seu taller encaixa de forma coherent amb la producció artística definida pels dos pols artístics que durant la primera meitat del segle XIV constituïren les fàbriques de les catedrals de Tarragona i Lleida, això sense menystenir el paper que havien tingut els decisius monestirs de la Catalunya Nova. Aquest escenari palesa evidents intercanvis artístics i influències en ambdues direccions, la qual cosa explicaria les connexions que s'han reivindicat entre un dels tallers implicats en la decoració mural de la Pia Almoïna de Lleida i el retaule

⁹³⁶ Sobre aquests dos conjunts vegeu FAVÀ 2009, p. 69 i s. També, pel que fa a l'exemplar alcoverenc, MATA 2012, p. 27-29, que remet a la bibliografia anterior de l'obra.

⁹³⁷ GUDIOL I RICART 1955, p. 22 i 28. La mateixa vinculació es defensada posteriorment a COOK & GUDIOL I RICART 1980.

⁹³⁸ POST 1938, p. 502. Posteriorment, es va insistir en l'extraordinària proximitat estilística existent entre el retaule d'Alcover i les taules de Vallbona a ESPAÑOL 1994, p. 115. *Cfr.* MELERO 2002-2003, p. 39.

⁹³⁹ ALCOY & BESERAN 2005, p. 130-131.

⁹⁴⁰ FAVÀ 2009. Més recentment, l'obra del Mestre de Vallbona de les Monges ha estat vinculada amb la pintura mural del rerecor de la catedral de Tarragona. *Cfr.* BUTTÀ 2014, esp. p. 21 i s.

d'Alcover⁹⁴¹; o també els nexes reivindicats entre el segon taller de la Pia Almoina i obres tarragonines com el retaule Alcover o taules vallbona⁹⁴².

D'altra banda i malgrat que la realitat sempre és complexa, l'estil pictòric d'aquest mestre em sembla una baula força lògica dintre la seqüència definida per a la pintura del primer gòtic de l'arquebisbat de Tarragona. De manera versemblant, la producció artística d'aquest taller es pot situar en un punt equidistant entre el del pintor de les sarges del reliquiari de santa Tecla de la catedral tarragonina, probablement realitzades entre 1325 i 1335, i les primeres experiències de l'italianisme dels anys cinquanta, representades per l'obra del Mestre de Santa Coloma de Queralt i de Joan de Tarragona⁹⁴³.

Malauradament, però, l'única referència cronològica per als quatre conjunts continua sent la fundació del benefici del Corpus Christi abans de 1348, que ateny les taules vallbonines. En relació a aquesta dada i tenint en compte l'evolució de la pintura tarragonina tres-centista, no resulta del tot forassenyat d'indicar una cronologia aproximada per a les taules de Vallbona de les Monges compresa aproximadament entre 1335 i 1345, sense descartar tampoc que haguessin pogut ser realitzades pocs anys després d'aquesta forquilla. No hi ha, almenys de moment, evidències que permetin datar-les posteriorment a 1349, any de la revolta contra els jueus de Tàrrrega, ni per vincular directament la profusa iconografia antijueva amb aquest fet⁹⁴⁴.

Per cloure, una darrera qüestió no gens menor: l'interessant políptic del Museu Nacional d'Art de Catalunya exemplifica un tipus de moble d'altar de factura mixta que combina l'escultura i la pintura, gens estrany en la decoració de l'altar medieval ja des d'època romànica. És més, durant el segle XIV sembla ser una solució bastant habitual a l'àrea tarragonina, on es documenten un nombre força significatiu de casos, essent habitual

⁹⁴¹ Sobre aquests vincles, ALCOY 1991b, p. 124-125.

⁹⁴² ALCOY 1998, p. 159.

⁹⁴³ FAVÀ 2009, p. 79. Sobre les sarges tarragonines, vegeu principalment MATA 2012, p. 24-26, que en remet a la bibliografia anterior. Quant a l'obra de Joan de Tarragona i del Mestre de Santa Coloma de Queralt, vegeu ALCOY & BUTTÀ 2005a i ALCOY 2008, p. 237-239.

⁹⁴⁴ En relació amb els successos de Tàrrrega, la cronologia s'apunta, per exemple, a ESPAÑOL 2008, p. 189.

l'encàrrec a un mateix taller tant de les parts pintades com de les esculpides. En aquest sentit, l'any 1337, Guillem Ginebrer rep l'encàrrec de realitzar un retaule que combinava l'escultura en pedra amb sis portes pintades per a Santa Coloma de Queralt (Conca de Barberà)⁹⁴⁵. I el mateix passa amb Guillem Timor, documentat a Montblanc, que el gener de 1345 es compromet a fer una escultura de Sant Andreu en alabastre per a la parroquial de la Selva del Camp (Baix Camp) i, poc més tard, el febrer de l'any següent, es fa càrrec també de la realització de les taules pintades que havien de completar el retaule⁹⁴⁶.

Atesa la proximitat de l'escultura i la pintura del *Políptic de la Infància de Crist*, raonablement s'ha dit que l'obra en el seu conjunt bé podria haver estat realitzada per un mateix artífex⁹⁴⁷, una hipòtesi que comparteixo i que crec que es pot situar sota el paraigua dels exemples més o menys contemporanis suara mencionats. Per això és important de recordar que, com ja he avançat, les taules de Vallbona de les Monges han estat atribuïdes per Francesca Español a Guillem Seguer de Montblanc, un artista documentat com a pintor, escultor i mestre d'obra de la catedral de Lleida a mitjans del segle XIV. De fet, tal proposta descansa en la faceta pictòrica documentada de l'autor, corroborada per la contractació d'una vidriera per a l'església de Santa Coloma de Queralt (1348), i més concretament en la vinculació estilística assenyalada entre certs ingredients de l'estil pictòric de la taula de Vallbona i la producció escultòrica d'aquest mestre, que a més sembla que treballà a bastament per al monestir de Vallbona de les monges cistercenques. En aquest sentit, a Seguer no només li ha estat assignada l'autoria de l'escultura arquitectònica de la capella del Corpus Christi, sinó també la de la Mare de Déu del cor i la de la refecció de la primitiva Mare de Déu del Claustre, dues imatges de pedra conservades encara al cenobi; a banda de la talla de la Santa Caterina que, provinent de l'esmentat cenobi, forma part de la col·lecció de la National Gallery of Victoria d'Austràlia⁹⁴⁸.

⁹⁴⁵ Recentment, vegeu ALCOY & BESERAN 2005, p. 130. També FUGUET 2008, p. 193.

⁹⁴⁶ Principalment, LIAÑO 1991, p. 283 i s.

⁹⁴⁷ ALCOY & BESERAN 2005, p. 130.

⁹⁴⁸ L'assignació de les taules pintades a Seguer, així com de les escultures referides, es planteja a ESPAÑOL 1994, p. 138-139, 143, 151 i 153-156. De la mateixa autora, vegeu ESPAÑOL 2002, p. 160-161; ESPAÑOL 2007c, p. 154 i s.; ESPAÑOL 2008, p. 188 o ESPAÑOL 2012a, p. 89, entre altres.

Evidentment, segons el que s'ha dit al llarg del text, l'acceptació d'aquesta hipòtesi d'autoria implicaria l'adscripció a l'extens catàleg del taller de Seguer del retaule d'Alcover i el *Políptic de la Infància de Crist*. Ara bé, resulta difícil d'escatir amb rotunditat si la proximitat entre el lèxic pictòric de les taules de les Monges i la producció escultòrica del mestre, certament consistent, respon a una unitat d'autoria o si la materialització dels exemplars pictòrics va córrer a càrrec d'un artista estretament vinculat a aquest artífex. En tot cas, de cara a l'acumulació d'evidències, em limitaré a afirmar que, en la meua opinió, la Mare de Déu del Truc de Vinaixa (les Garrigues) (Museu Diocesà de Tarragona, inv. 1953), recentment considerada com una obra de producció especulativa del taller de Seguer⁹⁴⁹, pot ser assignada al mateix autor de les talles esculpides del políptic del MNAC en base a raons estilístiques⁹⁵⁰.

⁹⁴⁹ Sobre aquesta talla en pedra, vegeu ESPAÑOL 1992b; ESPAÑOL 1994, p. 137 o ESPAÑOL 2008, p. 190.

⁹⁵⁰ Plantejo la hipòtesi a FAVÀ 2009, p. 79.

12.2. LA PREDEL·LA EUCARÍSTICA DEL RETAULE MARIÀ DEL
MONESTIR DE SIXENA



Fig. 12.2.1.

JAUME SERRA I TALLER

[Actiu a Barcelona entre 1358 i 1389/1395]

Retaule dels Goigs de la Mare de Déu i l'eucaristia

Cap a 1367-1381

Tremp, daurat amb pa d'or i full metàl·lic sobre fusta

346,3 x 321 x 26 cm

Procedeix de l'església del monestir de Santa Maria de Sixena (Vilanova de Sixena, Monegres, Osa)

Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15916-CJT), Barcelona

Història

Monestir de Santa Maria de Sixena; Museu d'Art de Catalunya (1918), actualment Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Bibliografia

Pano 1883, p. 159-160; Pano 1896, p. 154-159, fig. 58; Arco 1913a, p. 59 i 60; Arco 1913b, p. 217-218; Arco 1913c, p. 342; Arco 1915; Folch 1918, p. 12; Folch 1920, p. 22-24; Gudiol i Cunill [1924], p. 15, 202, 345-347, figs. 4, 58-62, 104-107; Richert 1926, p. 48-50, figs. 5, 35-37a; Post 1930a, p. 234-236, figs. 152-153; Post 1935, p. 558, n. 2; Closas 1935, p. 8; Catàleg 1936, p. 105, núm. cat. 47; Gudiol i Ricart 1938, p. 13, fig. xxxii; Gudiol i Ricart 1941, p. 18; Saralegui 1942, p. 137-138; Arco 1942, p. 407, figs. 972-973; Gudiol i Ricart [1944], p. 28, fig. xxxii; Cid 1948, p. 9; Aragó 1952, làm. II; Trens 1952a, p. 215-218, fig. 68 i 153-156; Font & Bagué & Petit 1952, p. xxxvii i xl-xli, 22 i 23, figs. 39-41, p. 122, cat. núm. 39-41; Piñol 1953, p. 177, figs. p. 176; Ainaud 1954, p. 10-11, fig. p. 11; Gudiol i Ricart 1955, p. 79, fig. 51; Bagué & Petit 1956, fig. 30, 70-72, làm. II; Gudiol i Ricart [1956], p. 89, fig. 45; Verrié 1957, p. 396, fig. 379; Olivar 1964, p. 85-86; Camón Aznar 1966, p. 197, figs. 181-183 i 190; Gudiol i Ricart 1971, p. 34, cat. núm. 67, figs. 101-104; Arribas 1975, p. 206-207; Gauthier 1977, I, p. 164, 167, 173; II, p. 56, 60-61 i 63, figs. 2, 14, 17 i 23; Sureda i Pons 1977, p. 132, 134, 136, 138, 146, 158, 160, 162, 163, 165-167, 172, 174, 175, 201,

204, 208, 215, 220, 235, p. XVI-XVII; Devisse & Mollat 1979, p. 64, 271, fig. 70; Mañas 1979, p. 73-74; Alarcia 1980, p. 60-61; Yarza 1980, p. 236-237; Farré i Sanpera 1983, p. 115; Alcoy 1984, p. 202-204, 227-228, fig. 3; Dalmases & José 1984, p. 163-164; Gudiol i Ricart & Alcolea i Blanch 1986, p. 51-52, cat. núm. 110, figs. 18 i 231; Ainaud 1987, p. 37; Alcoy 1989a, p. 64, 65 i 67, figs. p. 63, 69; Alcoy 1989b, p. 738-740; Berg Sobré 1989, p. 6, fig. 5; Ainaud 1990, p. 56; Azcárate 1990, p. 301-302; Alcoy 1991a, p. 377, fig. 8; Alcoy 1992b, p. 241-244, cat. núm. 58; Barral 1993, p. 50 i 53; Lacarra 1993, p. 179; Patton 1996, p. 388, fig. 53; Carbonell i Esteller & Sureda i Pons 1997, p. 233 i 235, fig. 183; Mas 1997, p. 15-16; Alcoy 1998, p. 205-207, figs. p. 203-205; Manote 1998, p. 73-74, 83-85, 248, cat. núm. 11; Boronat 1999, p. 414 i 652-654; Naval 1999, p. 199-202 i 239-241; Rubin 1999, p. 155-157, fig. 21; Lacarra 2004a, p. CVI-CVIII; Alcoy 2005e, p. 258-259, 262 i 264; Alcoy 2005f, p. 212-213; Alcoy 2005g, p. 240 i 246; Alcoy 2005i, p. 274-275 i 277; Ruiz 2005c, p. 285-286; Amenós 2008, p. 149; Domènech 2008a, 182-183; Domènech 2008b, p. 198; Pascual i Miró 2008a, p. 302; Pascual i Miró 2008b, p. 338; Kroessen 2009, p. 60-61, 304, 312, 319, 384-385, fig. 35 i 195-196; Macías 2009, p. 435-444, fig. 1; Manote & Ruiz 2009, p. 125; Favà & Cornudella 2010, p. 71, 73, 75 i 77; Favà & Cornudella 2011, p. 53-58; Alcoy 2017, p. 154-159.

«[...] despues de las pinturas del Capítulo, no hay en el Monasterio cosa tan digna de estudio para el artista como el retablo de los Desamparados.»⁹⁵¹

També d'un cenobi femení, en aquest cas d'una il·lustre fundació reial de monges de l'orde de l'Hospital de Sant Joan de Jerusalem, a l'època radicada dins dels límits de la diòcesi de Lleida i avui integrada en la novella mitra de Barbastre-Montsó (1995), procedeix el *Retaule dels Goigs de la Mare de Déu i l'eucaristia* del monestir de Santa

⁹⁵¹ PANO 1883, p. 159.

Maria de Sixena (Vilanova de Sixena, Monegres, Osca)⁹⁵², des d'antic preservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 15916-CJT) [Fig. 12.2.1]. De la rellevància d'aquest conjunt en donen bona prova les paraules d'un dels cronistes del monestir, Mariano de Pano (1847-1948), que ja a finals del segle XIX i sota la denominació de «retablo de los Desamparados» el va qualificar com el principal exponent de pintura sobre taula de la casa religiosa. En termes similars es va pronunciar, poc després, l'historiador Ricardo del Arco (1888-1955), el qual va arribar a afirmar que «con el descrito al tratar del panteón real, es lo mejor en su género del monasterio, por la finura de trazos y vigoroso colorido»⁹⁵³. Els elogis, ben merescuts, han continuat fins a temps actuals.

Fins a l'any 2010 que van ingressar les nou taules que completaven el cos principal del monumental *Retaule de sant Miquel i sant Pere* de la Seu d'Urgell (MNAC 15858-CJT), assolint així unes mesures de 550 x 520 x 37 cm, el retaule de Sixena havia estat el de majors dimensions de la col·lecció d'art gòtic del MNAC (346,3 x 321 x 26 cm). Les seves mides, unides a la seva complexa articulació amb diferents taules i la seva orientació vertical, són elements que ja d'entrada situen la cronologia del conjunt en un punt avançat del segle XIV, segurament, com es veurà, a la dècada de 1370 o en els anys anteriors o immediatament posteriors. En aquest moment a Catalunya, com és sabut, ja s'havia generalitzat l'ús d'aquest tipus d'estructures, que van deixar enrere les taules apaïssades, morfològicament similars als frontals d'altar, ben habituals fins aleshores, tal com s'ha vist en el cas de les taules de Vallbona de les Monges⁹⁵⁴.

El cos principal del moble és conformat per cinc carrers –distribuïts en tres taules–, el central més alt i més ample que els seus col·laterals, la qual cosa li confereix un perfil

⁹⁵² Sobre el monestir de Santa Maria de Sixena, fundat l'any 1188 per la reina Sança de Castella (1174-1196), esposa del rei Alfons el Cast (1162-5196), vegeu ARRIBAS 1975 o el recent treball de CARRERA 2015, que en remetent a la bibliografia anterior del recinte.

⁹⁵³ ARCO 1913a, p. 59. També ARCO 1913b, p. 217.

⁹⁵⁴ Sobre el paper del retaule de Sixena en l'evolució de la retaulística catalana vegeu principalment KROESSEN 2009, p. 60-61. La qüestió és assenyalada, també, en els estudis més o menys actuals de MANOTE 1998, p. 83; RUIZ 2005c, p. 285 o FAVÀ & CORNUDELLA 2011, p. 58. Sobre la transformació del retaule al segle XIV a Catalunya, acudiu a l'estudi clàssic de BERG SOBRÉ 1989, p. 77 i s. També a PLADEVALL 2005 i a RUIZ 2009.

superior escalonat. Els quatre laterals es componen de tres pisos delimitats per una sanefa daurada i ornada amb marques de punxó, tot prescindint de qualsevol element de talla, i són rematats a la part superior per un arc apuntat amb frondes coronat per un floró. A la vegada, aquests apareixen flanquejats per muntants daurats anicònics que culminen amb espigues lígnies. A diferència d'aquests, el carrer del mig únicament és compost per dos registres superposats, el central i l'àtic, que es distingeix de la resta de cases cimeres pel seu perfil poligonal acabat en forma de gablet.

El compartiment central presenta una esplèndida imatge de la Mare de Déu coronada i entronitzada, la qual amb la mà dreta aguanta un brot de flors vermelles i amb l'altra sosté l'Infant que beneeix amb la dextra, mentre que amb la sinistra subjecta una filactèria on s'hi llegeix «Discite ac[m]e ja miccis/ sum [hum]ilis corde»⁹⁵⁵, a saber «Discite a me quia mitis sum et humildis corde», que és una part d'un versicle de l'evangeli de Mateu 11, 29 [«feu-vos deixebles meus, que sóc benèvol i humil de cor»]. Aquest grup central, que marca l'advocació del retaule, és envoltat de dues santedats femenines, de menors dimensions i també coronades, les quals flanquegen el tron i són fàcilment identificables pels atributs que porten. A la dreta hi ha la Magdalena, vestida amb toca blanca i túnica i mantell vermells, la qual porta el flascó de perfums en una mà i un rosari amb una creu de doble travesser en l'altra. Fent *pendant* amb aquesta, a l'esquerra hi ha santa Caterina d'Alexandria vestida amb robes de color ataronjat, que sosté la palma de màrtir i abraça, paradoxalment, la roda dentada amb què fou torturada⁹⁵⁶.

Resulta interessant d'assenyalar que la composició d'aquesta taula central va ser reproduïda de manera bastant similar en un retaule aragonès força posterior i realitzat per a un territori relativament allunyat de Vilanova de Sixena, el *Retaule de la Mare de*

⁹⁵⁵ Malgrat que no ha estat possible fer la corresponent comprovació amb la reflectografia infraroja, les grafies «ac» i part de la «m» de «ac[m]» es troben sobre el que sembla una pèrdua de la capa pictòrica i, per tant, poden ser fruit d'una repintada posterior. El mateix succeeix amb la «h» i part de la «m» que corresponen a «[hm]ilis». *Cfr.* LACARRA 2004a, p. CVII. La inscripció és transcrita ja a finals del segle XIX per Mariano de Pano: *Discite á me quia mitis sum et húmilis corde* (PANO 1883, p. 159).

⁹⁵⁶ Curiosament, Mariano de Pano va identificar les dues santes amb dues reines coronades. PANO 1883, p. 159. El van seguir en la interpretació ARCO 1913a, p. 59 b i ARCO 1913b, p. 217. La identificació correcta la devem a FOLCH 1920, p. 22.

Déu de Villarroya del Campo (Saragossa) [Fig. 12.2.2]⁹⁵⁷. En efecte, més enllà de les lògiques divergències estilístiques i compositives (com per exemple la posició de l'Infant i els seus atributs, l'absència de donant o la inclusió d'un grup d'àngels músics), l'articulació general de la taula principal del retaule saragossà i els ingredients que la conformen poden ser-hi advertits com un eco llunyà, tant si ho és directe o indirecte. La mateixa disposició de la Verge entronitzada amb el ramellet en mà i les santes que la flanquegen, novament santa Magdalena i santa Caterina d'Alexandria, caracteritzades de manera idèntica però disposades de manera invertida, no poden ser, al meu entendre, un fet casual.



Fig. 12.2.2.

⁹⁵⁷ Sobre aquest conjunt vegeu MACÍAS 2013, v. I, p. 75-96, on el retaule s'atribueix a l'anònim Mestre de Riglos; i també VELASCO 2015, p. 119-129, on és adjudicat a una etapa primerenca del pintor Pere Garcia de Benavarri.

Als peus de la Mare de Déu i el Nen, i amb unes dimensions similars a les santes suara mencionades, hi ha representat un personatge masculí de genolls, orant amb les mans juntes. És calb i té els cabells blancs, fet que d'entrada indica una certa voluntat de singularització i fidelitat a la realitat. Va abillat amb una túnica morada entrecreuada per un cinturó vermell, d'on li penja l'espasa, i una capa negra amb caputxa sobre l'espatlla de la qual apareix la creu blanca de vuit puntes de l'orde de l'Hospital i, a sota d'aquesta, una inscripció en lletra gòtica en majúscula que l'identifica: «:FRA:FORTA/NER:D[E]:GL[E]RA/:COM[A]NADOR:/D[E]:SIXENA:». D'aquí que ja a finals del segle XIX, Mariano de Pano afirmés que fra Fortaner de Glera, que per a l'autor havia viscut pels volts de 1400 i havia escrit unes memòries del monestir de Sixena, hauria estat el donant del retaule⁹⁵⁸.

En realitat, però, avui es té coneixement que la vinculació d'aquest personatge amb el cenobi és bastant anterior. L'any 1353 ja n'és procurador, una ocupació que almenys durant un temps compagina amb la de vicari de Sena (Osca). Anys més tard, concretament entre 1367 i 1374, els documents el presenten com a comanador del monestir, un càrrec que se sap vacant l'any 1381. Finalment, entre 1384 i 1386 consta que forma part de la comanda de Montsó (Osca) i que està enfrontat a la priora de Sixena. La seva trajectòria dona mostra de la rellevància del personatge, el qual la documentació el presenta assíduament vinculat a la casa reial. En diverses ocasions actua com a procurador i administrador de la reina Elionor de Sicília (1349-1375), la qual impulsa la construcció d'un dormitori i un hospital al monestir de Sixena, del qual l'institueix prevere. El nexa de fra Fortaner amb la monarquia, però, no acaba aquí: el 1382 el mateix rei Pere el Cerimoniós (1336-1387) l'acull a ell, la seva família i els seus béns sota la seva protecció especial⁹⁵⁹.

⁹⁵⁸ PANO 1883, p. 159-160 i PANO 1886, p. 158. Ricardo del Arco afegeix que el retaule hauria estat realitzat cap a 1400, en temps de la priora Antonia de Castellauri: ARCO 1913a, p. 60 i ARCO 1913b, p. 217. Sobre la imatge del donant del retaule de Sixena i en la pintura dels germans Serra, vegeu GUDIOL I CUNILL [1924], p. 15 i fig. 4.

⁹⁵⁹ Sobre la figura de fra Fortaner de Glera vegeu GUDIOL I RICART & ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 52 i, en especial, SAINZ DE LA MAZA 1998, p. 5-7 i p. 27-118, docs. 43, 44, 66, 72, 88, 89, 94, 95, 96, 98, 102, 110, 111, 122, 123, 124, 132, 134, 137, 138, 174, 175, 176, 177, 183, 187, 188, 192, 194, 198, 201, 204, 205, 208, 209, 224, 234, 236, 237, 239, 268, 277, 279 i 299.

Per bé que no en tenim cap garantia, la presència de fra Fortaner de Glera com a donant porta a creure que sigui a ell a qui pertanyia el losange amb deu petits vessants d'or sobre camper blau, visible en el carcanyol esquerre del compartiment central del retaule. *A priori* sembla del tot coherent que siguin les armes del personatge les que guardin simetria amb el losange del carcanyol dret, que té l'escut heràldic de l'orde de sant Joan de Jerusalem, de gules amb la creu Rodes. Cadascun d'aquests blasons apareixen també representats dos cops a la predel·la, disposats en alternança en els carcanyols dels arcs que emmarquen els diferents compartiments.

Com d'habitud, la taula central del retaule de Sixena és sobremuntada per una figuració del *Calvari*, que és excel·lent. Aquesta composició s'integra, alhora, en un complex programa iconogràfic dels Goigs de la Mare de Déu compost per dotze escenes, repartides en els respectius compartiments dels quatre carrers laterals del cos principal del retaule⁹⁶⁰. Aquest s'inicia amb l'*Anunciació*, emplaçada al registre superior del carrer extrem esquerre, i clou amb la *Coronació de la Mare de Déu*, al compartiment inferior del carrer de l'extrem dret. L'ordre de lectura del programa és d'esquerra a dreta i de dalt a baix, començant pels carrers de la meitat esquerra i continuant amb els de l'altra meitat. Així, l'*Anunciació* dona pas a la *Nativitat*, l'*Epifania*, la *Presentació de Crist al Temple* i a les escenes de *Jesús entre els doctors* i el *Baptisme de Crist*. I a la part dreta segueix amb la *Resurrecció de Crist*, l'*Ascensió*, la *Pentecosta*, l'*Anunci de la mort de Maria*, la *Dormició de la Mare de Déu* i la seva *Coronació*⁹⁶¹.

La preeminència mariana del cos del retaule dona pas a una predel·la netament cristològica, dedicada a Jesús Sagramentat i articulada en cinc registres. El central, que és de majors dimensions, presenta una bella i singular imatge del *Sant Sopar* i al seu flanc s'apleguen diversos miracles de l'hòstia consagrada. Hom hi percep sengles versions plàstiques del miracle de les abelles i dels peixos, situades en els respectius compartiments del cantó esquerre de l'espectador. Per la seva part, els registres del cantó

⁹⁶⁰ Segons Joaquim Folch i Torres, en el retaule s'hi desenrotllen els Goigs de la Mare de Déu i alguns passos de la vida i passió de Jesucrist: FOLCH 1920, p. 22. Sobre els Goigs de la Mare de Déu en l'art gòtic català, vegeu principalment GUDIOL I CUNILL 1923 i VICENS 2003.

⁹⁶¹ La identificació correcta de les escenes del cos principal la trobem ja a PANO 1883, p. 160. Sobre la iconografia del cos principal del retaule vegeu el capítol 8.

dret possiblement recullen tres relats distints. En el primer hi ha una representació sintètica del miracle de Billettes, a saber, el prodigi succeït a París l'any 1290 que va convertir-se en un dels més difosos respecte a la profanació d'una hòstia consagrada per part d'un jueu. El compartiment de l'extrem dret, en canvi, ha estat dividit en dues meitats que mostren dos temes aparentment inconnexos: d'una banda, el miracle del musulmà fetiller i, de l'altra, el de l'hòstia que refusa ser ingerida⁹⁶².

Com s'ha vist en relació a les taules de Vallbona, i com tot seguit es veurà en la *Taula de la passió i l'eucaristia* de Queralbs i en el *Retaule del cos de Crist de Vilafermosa*, el programa eucarístic de la predel·la de Sixena conté fortes implicacions antijudaïques, un fet que en el conjunt que ara ens ocupa desborda l'àmbit estricte del bancal i es rastreja també en el cos principal, dedicat als Goigs de la Mare de Déu. Aquí destaca la figuració de la Disputa de Crist entre els doctors, on diversos jueus abillats amb la capa i la caputxa privativa estripen les escriptures⁹⁶³.

Segons els estudis de finals del segle XIX i inicis de la centúria següent, en origen el *Retaule de la Mare de Déu i l'eucaristia* de Santa Maria de Sixena hauria presidit l'absidiola dreta del transsepte d'aquest temple monàstic, advocada a la Mare de Déu dels Àngels⁹⁶⁴. Tanmateix, en aquest moment el conjunt era ja albergat en un espai diferent; concretament, en una de les capelles del claustre, la de la Mare de Déu dels Desamparats, avui inexistent però aleshores situada en l'angle format per les galeries de migdia i de llevant, enfront de la sala capitular⁹⁶⁵. Allí el va veure, per exemple, Mariano de Pano, que va denunciar que «sus malísimas condiciones de luz [referint-se a la capella] son causa de que allí se pierdan en la oscuridad riquezas inapreciables»⁹⁶⁶.

⁹⁶² Les imatges que conformen la predel·la s'analitzen en el capítol 7 i 10.

⁹⁶³ Sobre aquestes qüestions, vegeu cap. 8, p. 249-250.

⁹⁶⁴ PANO 1883, p. 168; PANO 1886, p. 154. Segons Ricardo del Arco, el retaule va romandre en l'al·ludida capella fins el segle XVII, quan aquest àmbit va quedar convertit en sagristia. ARCO 1913b, p. 217, n. 2. Ho recull NAVAL 1999, p. 201. *Cfr.* CLOSAS 1935, p. 8, on es vincula el retaule a l'altar major del monestir; i ARRIBAS 1975, p. 206, on se situa en un dels altars de l'església en el moment de la seva adquisició.

⁹⁶⁵ PANO 1883, p. 15; PANO 1886, p. 154. Anys més tard, Ricardo del Arco encara el descriu en aquest mateix emplaçament: ARCO 1913a, p. 59; ARCO 1913b, p. 201-220, p. 217 i ARCO 1942, p. 407.

⁹⁶⁶ PANO 1886, p. 154.

Podem fer-nos al càrrec de la ubicació del retaule en la capella claustral gràcies a una fotografia de Gregorio García Ciprés, publicada per Ricardo del Arco l'any 1913. En la imatge s'observa com el conjunt ja havia estat desproveït del guardapols original i com se n'havia alterat el perfil superior escalonat amb motiu de la seva adaptació a l'espai ogival mencionat, més reduït que la capella originària [Fig. 12.2.3]⁹⁶⁷.

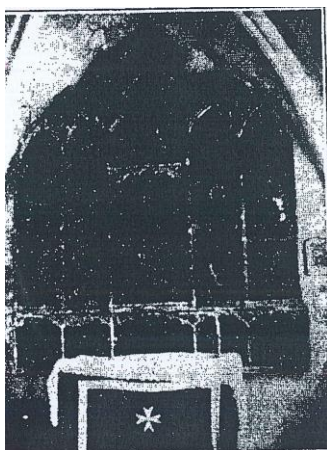


Fig. 12.2.3.

Aquesta no era, tanmateix, l'única variació que ja per aquelles dates havia sofert el moble. El mateix Ricardo de l'Arco, en l'estudi al·ludit, posava en relleu el fet que els quatre compartiments que originàriament flanquejaven la taula central —això és, les figuracions de la *Presentació de Crist al Temple* i el *Baptisme de Crist*, per un costat, i la *Pentecosta* i la *Dormició de la Mare de Déu*, per un altre— anteriorment havien estat serrats i substituïts per dues taules, segons ell, degudes a una mà diferent i qualitativament inferior a la del políptic⁹⁶⁸. L'autor es referia a les dues taules amb sengles imatges de *Sant Cosme* i *Sant Damià* realitzades a la segona meitat del segle XV per un pintor del cercle de Pere Garcia de Benavarri, avui també conservades al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 15900 i 15901, respectivament)⁹⁶⁹.

⁹⁶⁷ ARCO 1913b, p. 217.

⁹⁶⁸ ARCO 1913a, p. 60; ARCO 1913b, p. 201-220, p. 217 i ARCO 1915, p. 415-416.

⁹⁶⁹ Joaquim Folch i Torres informa de què les taules dels sants Cosme i Damià havien estat interposades en el retaule cap als volts de 1899, per una devoció especial als sants metges. FOLCH 1920, p. 23. Ambdues taules van ser atribuïdes al pintor Pere Espallargues (documentat a Molins i a Benavarri entre 1490 i 1495) a GUDIOL I RICART & ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 192, cat. núm. 591. L'autoria segueix

Per la seva banda, les quatre escenes originals, un cop serrades, havien donat origen a dues taules autònomes amb dues figuracions superposades cadascuna. A la vegada, aquestes havien estat agombolades a manera de taules laterals d'un conjunt factici, conformat per unes altres tres taules quatre-centistes: un compartiment central de retaule i dos fragments de predel·la amb dos compartiments cadascun (dos de sencers i dos de fragmentaris), les quals a dia d'avui es troben en parador desconegut [Fig. 12.2.4]⁹⁷⁰. Una fotografia datada l'any 1916 mostra com aquest conjunt havia estat rodejat per un guardapols que, per la inclusió de losanges i rosetes, bé podria ser l'original del retaule que ens ocupa.



Fig. 12.2.4.

La taula central que articulava l'esmentat conjunt factici és summament interessant perquè, malgrat que no ha estat posat en relleu –almenys que jo sàpiga—, mostra un prototipus compositiu idèntic al de la taula central del retaule de Sixena, tot i ser molt

acceptada en l'actualitat, tal i com demostra VELASCO 2015, p. 315 (a banda dels estudis anteriors de l'autor).

⁹⁷⁰ Sobre aquest conjunt factici, vegeu el treball recent de NAVAL 2015b. Les primeres mencions conegudes són les de PANO 1883, p. 163. Se'n publica una imatge i es comenta més extensament a ARCO 1915, p. 415-416. Consulteu també els treballs més moderns de NAVAL 1999, p. 239-241 o BERLABÉ 2001.

posterior. Es tracta d'un plantejament habitual a l'època per bé que, tenint en compte la procedència del mateix monestir de totes dues peces, resulta especialment suggerent imaginar un més que probable ascendent de l'una sobre l'altra. En ella s'hi percep la Mare de Déu amb el Nen en un tron flanquejat per dos àngels i als seus peus la donant de l'obra. Aquesta va vestida amb l'hàbit de l'orde de l'Hospital, amb la creu blanca ben visible, i porta un filacteri a la mà en el qual es llegeix O MATER DEI MEMENTO SEMPER MEI. Gràcies a un segon filacteri, disposat sobre el terra enrajolat de l'escena, aquesta pot ser identificada perfectament: DEVOTA ORATRIX CATERINA DIEZ⁹⁷¹. Per un altre costat, a la predel·la hi distingim quatre compartiments amb sengles santedats: els dos dels extrems es conservaven sencers mentre que els dos que flanquejaven el compartiment central foren mutilats.

Amb la separació de les taules referides del seu conjunt tres-centista original i amb la seva inclusió a un retaule factici, aquestes van iniciar un periple al marge del conjunt per al qual van ser concebudes, el qual assolir una nova dimensió com a conseqüència de la seva alienació per part de les religioses de Sixena, esdevinguda amb anterioritat a 1915⁹⁷². Per la seva part, el retaule de la capella de la Mare de Déu dels Desamparats, tal i com es trobava a la segona dècada del segle XX, a saber, amb les taules de sant Cosme i sant Damià en el lloc dels compartiments originals, va ser adquirit anys més tard per la Junta de Museus de Barcelona. La transacció i el seu consegüent ingrés a l'aleshores Museu d'Art de Catalunya va tenir lloc l'any 1918, durant el priorat de Maria Ignàsia Penella (1906-1930). Jeroni Martorell, com a delegat de la Junta, s'havia encarregat de les negociacions amb la comunitat religiosa, la qual ja feia anys que es desprenia de patrimoni moble propi per tal de fer front a les seves necessitats econòmiques⁹⁷³. Després de les negociacions oportunes, es van acabar pagant 20.000 pessetes per aquest retaule (amb les taules de sant Cosme i sant Damià) i per les taules

⁹⁷¹ Quant a la genealogia dels Díez, amb una al·lusió a una Caterina Díez de Vilanova, neboda de la reina Margarida de Prades (m. 1429): CANELLAS 1980, p. 440.

⁹⁷² En un article publicat aquest any, Ricardo del Arco deixa constància que aquest conjunt factici ja no es trobava al monestir. Segons l'autor, la seva venda havia estat posterior a la del *Retaule de Sant Pere Màrtir* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15820). ARCO 1915, p. 415, n. 1.

⁹⁷³ Es fa referència al patrimoni artístic del monestir de Sixena a BERLABÉ 2001. Sobre l'art d'aquest monestir preservat al Museu de Lleida: diocesà i comarcal, vegeu BERLABÉ 1994 o també BERLABÉ & FITÉ 1993.

d'un altre conjunt propietat del cenobi, les taules de *Sant Fabià, Sant Joan Baptista i Sant Sebastià* de Miguel Ximénez (MNAC 15858-CJT)⁹⁷⁴.

Per fortuna, un cop al museu el retaule va poder retornar a la seva concepció figurativa prístina. I és que les taules dels sants metges van poder ser substituïdes pels compartiments originals, que del mercat antiquari havien anat a parar a la col·lecció d'Emili Cabot (1854-1924). Aquest, com a membre de la Junta, les va donar a fi que es poguessin reintegrar al seu conjunt d'origen, a canvi d'alguns exemplars de les col·leccions municipals duplicats. Gràcies a aquest intercanvi, que era ja una realitat el juliol del mateix 1918, les taules van poder ser de nou entaforades al retaule i de la dita peripècia en l'actualitat només en resten les marques de serra visibles per la part del revers del conjunt⁹⁷⁵.

⁹⁷⁴ Tal com indicà el seu director, Joaquim Folch i Torres, el conjunt va venir a omplir un buit en el museu, el de l'italianisme pictòric de la segona meitat del segle XIV, fins aleshores escassament representat. Aquesta i altres qüestions del conjunt s'exposen a l'article que aquest li dedicà amb motiu de la seva compra i posterior ingrés a l'esmentada institució: FOLCH 1918, p. 12. Vegeu també FOLCH 1920, p. 22-24. L'aprovació ferma de l'adquisició del retaule i les tres taules de sant Fabià, sant Joan Baptista i sant Sebastià de Miguel Ximénez (MNAC 15858-CJT) per 20.000 es produeix a la junta del 15 de febrer de 1918, moment en què s'acorda també de procurar obtenir el permís eclesiàstic per a l'adquisició d'altres béns del cenobi, entre els quals cinc sarcòfags gòtics de fusta policromada (Actes 15-2-1918). El bisbe de Lleida transmet a la Junta la notícia de l'aprovació de la venda per part de la nunciatura i aquest organisme es posa en marxa a la Junta de 1-3-1918. Abans d'aquesta data Joaquim Folch i Torres havia viatjat a Sixena (Actes 1-3-1918). L'abadessa envia carta a la Junta acusant la conformitat de l'adquisició per part Junta i manifestant-se disposada a l'entrega a primers d'abril previ pagament (Actes 15-3-1918). En la sessió del 6 d'abril s'explicita que s'havia ordenat al conservador del Museu que anés a recollir els exemplars. A la vegada, es dóna compte d'una carta de l'abadessa en què es manifesta oposada a desprendre's de les sepultures, que formaven part del lot d'obres del cenobi que es volia gestionar en breu (Actes 6-4-1918). En la Junta de 20 d'abril de 1918 s'assenyala que ja han arribat i han estat dipositats al Museu el retaule que ens ocupa i les tres taules de Miguel Ximénez. S'acorda «disposar lo oportú per a deguda neteja i conservació» abans d'instal·lar-los definitivament. (Actes 20-4-1918). Sobre el procés de compra del retaule vegeu NAVAL 1999, p. 199 i BORONAT 1999, p. 414 i 652-654. Pel que respecta a les obres del monestir de Sixena al Museu Nacional d'Art de Catalunya, vegeu BARRAL 1993, p. 47 i s. (esp. p. 50 i 53) i NAVAL 1999, p. 181 i s.

⁹⁷⁵ FOLCH 1920, p. 23. També POST 1930a, p. 234. Sobre l'operació d'intercanvi d'obra amb Emili Cabot vegeu Actes 8-6-1918; Actes 8-6-1918; Actes 6-7-1918 i Actes 23-11-1918.

Aquesta no va ser, tanmateix, l'única intervenció realitzada sobre el retaule un cop materialitzat el seu ingrés al museu. Una altra operació substancial va consistir a refer els perfils superiors retallats del cos principal del moble i a dotar-lo d'un nou guardapols. Totes dues parts van ser reconstruïdes prenent per model el repertori morfològic pervingut. Completar els carcanyols dels arcs que coronen els carrers laterals va ser fàcil, atès que les parts conservades en van proporcionar la pauta decorativa a seguir. En canvi, les noves polseres van ser concebudes com un llistó ample daurat i decorat tot al llarg del seu perímetre amb rosetes de talla policromades, les quals van ser inspirades en les originals que romanien en el fons blau dels mencionats carcanyols. D'aquesta manera, el conjunt va adquirir la fesomia amb la què, des d'aleshores, ha estat exposat fins avui⁹⁷⁶.

La museïtzació de l'obra, d'altra banda, va suposar l'arrencada de l'enrevessat debat historiogràfic sobre l'autoria del moble, deixant de banda una atribució prematura i poc fonamentada al gironí Lluís Borrassà (actiu a Girona el 1380, i a Barcelona des de 1383; m. 1424/1425)⁹⁷⁷. Des d'un bon començament la crítica va incardinar el retaule de Sixena dins del marc de la penetració dels corrents pictòrics d'ascendència toscana a l'Aragó filtrats a través de Catalunya. En concret, l'obra va ser correctament vinculada ja d'inici al taller barceloní dels germans Serra, és a dir, al principal obrador pictòric de Catalunya i la corona d'Aragó de la segona meitat del segle XIV⁹⁷⁸. En un primer moment, Joaquim Folch i Torres va declinar d'atorgar-lo directament a Jaume o a Pere Serra (documentat a Barcelona entre 1357 i 1405/1408), els dos únics germans dels quatre que per aquell temps eren coneguts a partir d'obra documentada, i va preferir

⁹⁷⁶ El catàleg del Museu d'Art de Catalunya publicat l'any 1936 dona fe que el retaule centrava una de les parets de la sala XIX, destacat per un emmarcament arquitectònic i disposat sobre quatre cartel·les amb els escuts heràldics dels Montcada i d'Aragó. Només una d'aquestes, la qual correspon el número de registre MNAC 9864, és d'època medieval; les altres tres eren reproduccions modernes. *Catàleg* 1936, p. 105, cat. núm. 47.

⁹⁷⁷ L'adscripció seminal del conjunt a Lluís Borrassà s'exposa a ARCO 1913b, p. 217, on l'autor diu que la dada li va ser proporcionada per la priora del monestir, a qui a la vegada l'hi havia estat comunicada per Mariano de Pano. El mateix autor reitera tal atribució en altres treballs propis: ARCO 1913a, p. 60; ARCO 1913c, p. 342 o ARCO 1915, p. 415.

⁹⁷⁸ Sobre l'italianisme en la pintura aragonesa, vegeu principalment LACARRA 1987. Quant a l'influx de Jaume Serra a l'Aragó, LACARRA 2005.

d'adscriure'l genèricament al taller familiar, plantejant la possibilitat que pogués ser fruit d'un moment primerenc, quan Jaume en portava la direcció⁹⁷⁹.

Poc després, mossèn Gudiol va donar un pas més enllà i va proposar d'atribuir-lo a Jaume Serra en base als vincles estilístics del conjunt respecte a l'única obra documentada de l'autor, això és, el *Retaule de la Resurrecció* del convent del Santo Sepulcro de Saragossa, el qual en un principi es creia documentat el 1361 a causa d'una mala lectura de la data del testament del seu promotor, fra Martín de Alpartil, i no va ser fins a una publicació de 1991 que Maria del Carmen Lacarra va constatar que en realitat aquest havia estat expedit el 1381⁹⁸⁰. Aquest plantejament va ser assumit en línies generals –i amb cert recel— per Chandler R. Post que, de totes maneres, va admetre la possible assistència d'un altre pintor, potser el seu germà Pere, bo i tenint en compte que alguns documents de l'època presenten els dos pintors assumint algunes produccions en comú⁹⁸¹. La referida paternitat del conjunt va ser encara una qüestió defensada amb posterioritat per Josep Gudiol i Ricart. En un primer treball, l'autor el va classificar dins d'un grup d'obres que creia íntimament relacionats amb Jaume Serra⁹⁸², opinió que més tard va matisar en favor d'una adscripció indubtable a aquest artífex, tot adduint que amb el retaule de Sixena el pintor inaugurava una nova etapa professional marcada per una «sensiblería atractiva y amaneramiento en la ejecución», així com per un davallament del seu to artístic⁹⁸³.

Amb els articles que a la dècada de 1950 va publicar Frederic-Pau Verrié sobre el pintor Ramon Destorrents (actiu a Barcelona, 1351-1362), des d'aleshores considerat com el mestre dels Serra a partir de l'exhumació del contracte d'aprenentatge signat per Pere Serra amb el pintor (1357)⁹⁸⁴, la qüestió de l'autoria del retaule de Sixena va adquirir una nova dimensió. Efectivament, tal descoberta va menar Gudiol i Ricart a matisar les

⁹⁷⁹ FOLCH 1918, p. 12. En la mateixa línia vegeu també FOLCH 1920, p. 22-23.

⁹⁸⁰ GUDIOL I CUNILL [1924], p. 15 i 202 i s.. La proposta és recollida per RICHERT 1926, p. 48 i a *Catàleg* 1936, p. 105, cat. núm. 47. La rectificació en la cronologia de l'esmentat *Retaule de la Resurrecció* s'efectua a LACARRA 1991b.

⁹⁸¹ POST 1930a, p. 234-236.

⁹⁸² GUDIOL I RICART 1938, p. 13. Els mateixos arguments els reproduïx a GUDIOL I RICART 1941, p. 18.

⁹⁸³ GUDIOL I RICART [1944], p. 28.

⁹⁸⁴ VERRIÉ 1944a; VERRIÉ 1944b.

seves primeres aproximacions a la qüestió i a considerar el conjunt com una obra del cercle de Destorrents, admetent la possibilitat, això sí, que tant pogués ser una producció d'un deixeble desconegut d'aquest artista com el fruit de la col·laboració entre Jaume Serra, a qui creia que calia aproximar-lo principalment, i Pere Serra⁹⁸⁵. Malgrat això, però, l'estudiós aviat va tornar a virar d'opinió quan en un treball coral va admetre sense vacil·lacions l'adscripció del retaule a un deixeble important de Destorrents, postulant inclús que fins al moment s'havia vingut confonent amb l'estil dels germans Serra⁹⁸⁶.

Els anys posteriors, l'assignació del retaule de Sixena va bascular fonamentalment entre dos dels plantejaments definits fins ara. Certs autors van inclinar-se per adjudicar-lo a la família Serra⁹⁸⁷, principalment a Jaume Serra —o a Jaume amb la col·laboració de Pere—, mentre que d'altres van preferir de mantenir-lo relacionat amb Destorrents, tot i que en graus diversos⁹⁸⁸. Ara bé, el descobriment documental de Francesc Serra (documentat a Barcelona des de 1350; m. 1361/1362), el germà gran de la família, sobretot gràcies a les recerques arxivístiques de Josep Maria Madurell a la dècada de 1940, va servir de base per a què Núria de Dalmasas i Antoni José i Pitarch, a mitjans dels anys vuitanta del segle passat, li bastessin un corpus d'obra prenent el retaule de Sixena com a pedra de toc⁹⁸⁹. En la mateixa línia es van pronunciar Josep Gudiol i Santiago Alcolea, els quals van acabar definint el catàleg d'un «Mestre de Sixena», actiu

⁹⁸⁵ GUDIOL I RICART 1955, p. 79.

⁹⁸⁶ GUDIOL I RICART [1956], p. 89.

⁹⁸⁷ El retaule va ser adscrit a Jaume Serra en col·laboració potser amb Pere i amb una altra mà (Joan?) a OLIVAR 1964, p. 85. També al mateix autor li va atribuir de manera segura Camón Aznar per les analogies amb el *Retaule de la Resurrecció* de Saragossa. CAMÓN 1966, p. 197. En va reclamar l'atribució a Jaume Serra en col·laboració, almenys, amb Pere Serra, Joaquín Yarza, el qual va considerar que la presència probable de Pere s'adverteix en la tendència a un cert «ternurismo amable». YARZA 1980, p. 336-337. El retaule és atribuït, encara, a Jaume Serra a CARBONELL I ESTELLER & SUREDA I PONS 1997, p. 235, fig. 183. En canvi, s'assigna de manera genèrica a l'obrador dels Serra a ALARCIA 1980, p. 60 i a FARRÉ I SANPERA 1983, p. 115.

⁹⁸⁸ Després d'alguns canvis d'opinió, Josep Gudiol i Ricart novament l'adscriu al cercle de col·laboradors i seguidors de Destorrents a GUDIOL I RICART 1971, p. 34. En una fase intermèdia, hi hauria l'opinió expressada a VERRIÉ 1957, p. 396, que assigna el retaule de Sixena a un col·laborador dels Serra que «sembla retornar a les fórmules més arcaïques associades a l'art de Destorrents».

⁹⁸⁹ DALMASES & JOSÉ 1984, p. 163-164. Es fa ressò d'aquesta assignació AZCÁRATE 1990, p. 301-302.

a inicis de la segona meitat del Tres-cents, tot recollint la idea que sota aquest nom de convenció s'hi podia amagar Francesc Serra, atenent als contactes estilístics de l'obra amb les produccions de Jaume i de Pere. Per als susdits autors, la possible col·laboració de Jaume Serra en el conjunt, en el qual segons ells s'aprecia una segona mà, era un ingredient que reforçava tal consideració⁹⁹⁰. Aquest catàleg va ser assumit poc després per Joan Ainaud que, per contra, va refutar la denominació de «Mestre de Sixena», tenint en compte que podia portar erròniament a connectar l'obra amb un autor aragonès i que altres autors anònims duïen el mateix nom (el pintor principal de la decoració mural romànica de la sala capitular i el pintor del s. XVI del retaule major del cenobi), i va establir la nomenclatura de «Mestre de Balenyà» a partir d'una de les obres del mateix grup, a saber, el *Calvari* que procedent d'aquesta localitat osonenca es conserva al Museu Episcopal de Vic (MEV 49)⁹⁹¹.

Tanmateix, la identificació de Francesc Serra amb el Mestre de Sixena va ser encertadament refutada per Joan Ainaud en constatar la incompatibilitat cronològica existent entre la promoció del comanador Fortaner de Glera i una execució per part de Francesc Serra, atès que, segons la documentació coneguda, quan el primer ostentava el càrrec amb el qual es va fer representar, el segon ja havia traspassat⁹⁹². Poc després, Rosa Alcoy es va fer seu aquest argument i, alhora, va formular una nova hipòtesi que adscribia temptativament i prioritària el retaule de Sixena a un jove Pere Serra, quan aquest estava encara molt influït pel seu mestre, Ramon Destorrents⁹⁹³.

Un últim gir en la complexa qüestió de l'autoria del retaule hospitaler ha estat plantejada en els darrers anys per Cèsar Favà i Rafael Cornudella que, atenent a qüestions estilístiques, han considerat factible de retornar la paternitat del conjunt a Jaume Serra, sense excloure'n, tanmateix, la més que probable participació d'algun altre pintor del taller, entre els quals, lògicament, el seu germà Pere. Segons aquesta proposta, la mà

⁹⁹⁰ GUDIOL I RICART & ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 51-52.

⁹⁹¹ AINAUD 1987, p. 37, cat. núm. 22.

⁹⁹² AINAUD 1990, p. 56.

⁹⁹³ ALCOY 1992b, p. 244. Vegeu també ALCOY 1998, p. 203 i 207; ALCOY 2005e, p. 262-263; ALCOY 2005g, p. 246. La proposta és assumida, entre altres, a MANOTE 1998, p. 83-84; RUIZ 2005c, p. 285 i MANOTE & RUIZ 2009, p. 125.

dominant del retaule de Sixena seria compatible amb l'estil d'aquest mestre en una fase anterior a la maduresa representada pel seu únic conjunt documentat, o sigui, el *Retaule de la Resurrecció* de Saragossa⁹⁹⁴. En favor d'aquesta proposta hi ha les dates en què el comitent del conjunt, fra Fortaner de Glera, va ostentar el càrrec de comanador del monestir de Sixena, les quals constitueixen la principal font per establir-ne una cronologia indirecta entre 1367-1381⁹⁹⁵.

⁹⁹⁴ FAVÀ & CORNUDELLA 2010, p. 75 i 77; FAVÀ & CORNUDELLA 2011, p. 53 i 58.

⁹⁹⁵ Sobre l'esmentada cronologia, FAVÀ & CORNUDELLA 2011, p. 58.

12.3. LA TAULA DE LA PASSIÓ I L'EUCARISTIA DE QUERALBS

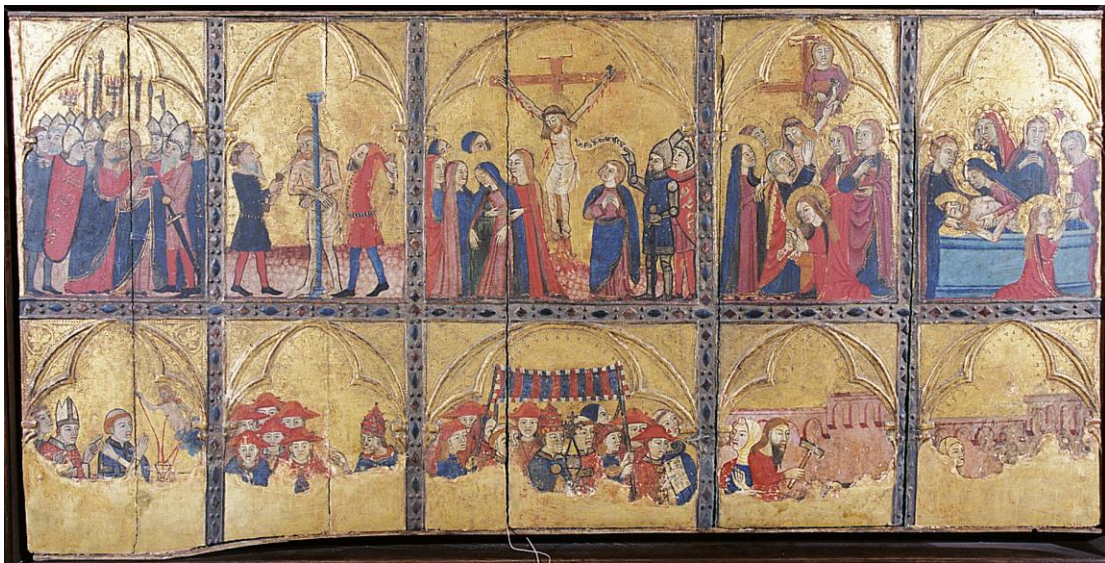


Fig. 12.3.1.

ANÒNIM. CATALUNYA

Taula de la passió de Crist i l'eucaristia

Darrer terç del segle XIV (?)

Tremp, relleus de guix i daurat sobre fusta

103,4 x 203,5 cm

Procedeix de l'església de Sant Jaume de Queralbs (Ripollès)

Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 4376), Barcelona

Història

Església de Sant Jaume de Queralbs; col·lecció de Lluís Plandiura (Barcelona); Museu d'Art de Catalunya, avui Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Bibliografia

Gudiol i Cunill 1928, p. 8; Ràfols 1932, p. 261; Catàleg 1936, p. 84, núm. cat. 16, fig. p. 83; Font & Bagué & Petit 1952, p. xxxviii-xxxix, cat. núm. 21 i 23; Trens 1952a, p. 142, fig. 108; Ainaud 1964, p. 41; Cirici 1975, p. 29-30; Sureda i Pons 1977, p. 33, 126 i apèndix p. XIII; Freixas 1983, p. 175 i 220; Gudiol i Ricart & Alcolea i Blanch 1986, p. 70, cat. núm. 186, fig. 343; Ainaud 1990, p. 62; Español 1991a, p. 416; Español 1993-1994, p. 334, n. 24; Español 1994, p. 104, n. 260; Blaya 1995, n. 17; Melero 2002-2003, p. 24, 26 i 36, fig. 3; Alcoy 2005f, p. 215; Domenge 2005, p. 309; Freixas 2005, p. 114; Favà 2005-2006, p. 108, 110, 113 i 118; Espí 2006a, p. 640; Rodríguez Barral 2006, p. 309-312; Schlie 2007, p. 81, fig. 18; Rodríguez Barral 2009, p. 204-207; ESPAÑOL 2012a, p. 85.

Com el joc de retaule i frontal del monestir cistercenc de Vallbona de les Monges i el *Retaule dels Goigs de la Mare de Déu i l'eucaristia* del cenobi santjoanista de Sixena, la *Taula de la passió i l'eucaristia* de Queralbs també forma part de l'esplèndida

col·lecció d'art gòtic del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 4376) [Fig. 12.3.1]⁹⁹⁶. L'obra va ingressar al Palau Nacional de Montjuïc procedent de la imponent col·lecció artística de l'industrial barceloní Lluís Plandiura (1882-1956), a la qual havia format part, quan aquesta va ser adquirida per la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona, l'any 1932⁹⁹⁷. Consegüentment va ser exposada a les sales del Museu d'Art de Catalunya, si bé des de les darreres dècades del segle passat va passar a ser custodiada als magatzems de l'esmentada institució i avui decora el despatx del president del patronat que regeix el museu⁹⁹⁸.

A diferència d'altres casos, el pas de la taula per l'àmbit del col·leccionisme privat no ha estat obstacle per a què des d'antic la crítica la reconegués com a procedent de Queralbs (El Ripollès), al bisbat d'Urgell. I, de fet, en dates no gaire reculades es va fer explícita la seva pertinença a l'església parroquial de la població, dedicada a sant Jaume⁹⁹⁹. Per

⁹⁹⁶ La denominació de l'obra en la historiografia ha estat força diversa. Segueixo la línia definida per Joan Ainaud, que la va anomenar «tavola con *Scene dell'eucarestia e della passione*», perquè explicita la existència dels dos cicles iconogràfics distints. AINAUD 1964, p. 41. Una fórmula similar s'utilitza a MELERO 2002-2003, p. 24 o a ALCOY 2005f, p. 215. Per contra, en desestimo d'altres com ara «Retaule de la Passió», emprada a FREIXAS 1983, p. 220, atès que passa per alt la vessant purament eucarística del programa desenvolupat en la taula.

⁹⁹⁷ Respecte a la pertinença de la taula a la col·lecció Plandiura vegeu, per exemple, GUDIOL I CUNILL 1928, p. 8 o RÀFOLS 1932, p. 261. L'obra va restar custodiada al domicili d'aquest importantíssim col·leccionista, al número 6 del carrer de la Ribera de Barcelona, tal i com atesten algunes imatges antigues [Fig. 12.3.2].

⁹⁹⁸ Segons un diagrama del Museu d'Art de Catalunya, datat el 1934 i conservat a l'Arxiu fotogràfic de Barcelona, la taula va quedar ubicada en una de les parets llargues de la sala 16 del Palau Nacional de Montjuïc. El catàleg del Museu d'Art de Catalunya publicat l'any 1936, en canvi, la situa a la sala 17. Al lloc que la ubicava el diagrama hi ha disposada la *Taula de sant Miquel* de Soriguerola (MNAC 3901). *Catàleg* 1936, p. 83-84 i 73-74. Encara una fotografia datada l'any 1977 emplaça la taula de Queralbs a la sala XVIII del museu, en el mateix lloc on segons el catàleg de 1936 (p. 87-88, cat. núm. 16) hi havia hagut el *Frontal del Corpus Christi* de Vallbona de les Monges (MNAC 9919).

⁹⁹⁹ El fet que Josep Gudiol i Cunill al·ludeixi al retaule de «Caralps» prova que la procedència de la taula era coneguda des d'antic i pel seu propietari d'aleshores, Lluís Plandiura. Vegeu GUDIOL I CUNILL 1928, p. 8. Per tal de trobar una menció explícita a la seva vinculació amb la parroquial de la vila cal esperar, sinó vaig errat, a CIRICI 1975, p. 29-30. Sobre l'església parroquial de Sant Jaume de Queralbs vegeu, a banda de la darrera publicació referida (p. 11 i s.), CIRICI 1985, p. 9-19 i PLADEVALL 1987.

això, en l'actualitat, aquest temple llueix una reproducció de la peça realitzada per Ramon Millet l'any 1984, la qual és disposada a manera de frontal de l'altar major¹⁰⁰⁰.

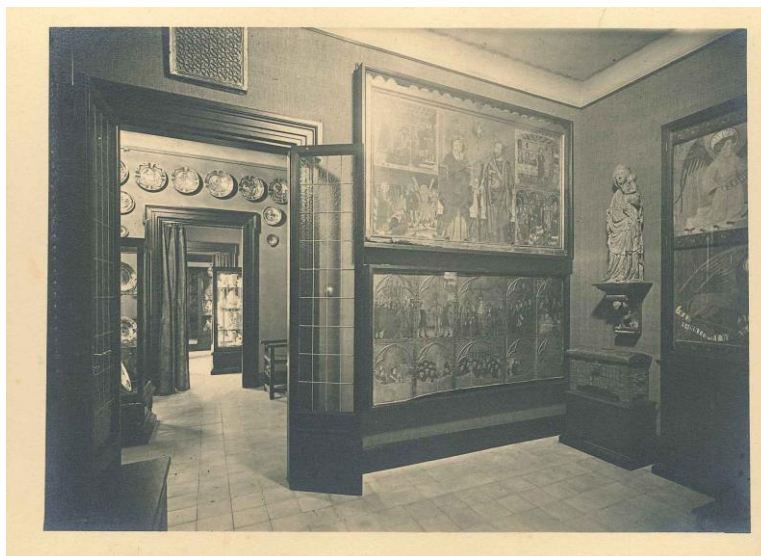


Fig. 12.3.2.

Hi ha, però, algunes qüestions a tenir en compte. En primer lloc que, almenys per ara, la procedència original de la taula únicament se sustenta en la tradició historiogràfica. En segon lloc que, malgrat que la peça realment procedís de l'església de Sant Jaume, res no garanteix que hagués estat feta per formar part del mobiliari de l'altar major, tot i que la iconografia s'adiu perfectament a la funció del principal espai destinat a la celebració del sant sagrament. I, a l'últim i no menys important, que tampoc se sap del cert que l'obra hagués estat concebuda com a frontal d'altar¹⁰⁰¹. En aquest sentit, és necessari de recordar que, com s'ha repetit en diverses ocasions al llarg de l'escrit, els retaules i els frontals habitualment van compartir un mateix format apaïsat fins ben entrat el segle

¹⁰⁰⁰ Dec les dades relatives a la reproducció de la taula de Queralbs que en l'actualitat s'exhibeix com a frontal d'altar a l'església de Sant Jaume a l'amabilitat de la Sra. Maria Teresa Manrique, secretària parroquial de la Vall de Ribes.

¹⁰⁰¹ La crítica ha tendit a al·ludir a la taula indistintament com a frontal i com a retaule, sense que en general s'argumentés en favor d'una o altra opció. Se la titlla de retaule des de GUDIOL I CUNILL 1928, p. 8, fins a FREIXAS 2005, p. 114. Per contra, és referida com a frontal d'altar d'ençà del *Catàleg* 1936, p. 84, cat. núm. 16, on se l'anomena com a retaule o frontal, i fins a DOMENGE 2005, p. 309. En un article recent, Francesca Español ha assenyalat que tot porta a pensar que la taula va funcionar com a retaule, per bé que no se n'han explicat els indicis: ESPAÑOL 2012a, p. 85, n. 55.

XIV, de manera que, a *priori*, la morfologia de la taula s'escauria a tots dos usos. Un dels arguments que es podria invocar per defensar la seva condició de frontal d'altar és l'important desgast que presenta en la seva part inferior, la qual cosa és habitual en molts altres exemplars conservats que van acomplir aquesta funció. Ara bé, al meu entendre no s'ha de passar per alt que en determinades escenes de la part baixa de la taula s'adverteixen amb claredat alguns testimonis de cremades, les quals bé podrien haver estat causades per unes lluminàries disposades sobre l'altar. I és que, en la meua opinió i malgrat que l'obra encara reclama una anàlisi tècnica aprofundida, amb les dades de què es disposa en cap cas és pot descartar que hagués pogut ser originalment concebuda com a retaule.

Formada per sis posts disposades verticalment, la taula té unes dimensions mitjanes (103,4 x 203,5 cm) i s'articula en dos registres superposats, cadascun dels quals integrat per cinc escenes soplujades per un arc ogival d'intradós trilobat, realitzat amb relleu de guix aplicat a mà alçada. No hi ha, per tant, un únic compartiment central que abasti tota l'alçada de l'obra; en el seu lloc s'hi descobreixen dos episodis sobreposats, els quals, això sí, adquireixen un major protagonisme que els compartiments col·laterals degut a què tenen una amplada major.

Les diverses escenes de la taula són delimitades entre elles per una franja decorativa en relleu que presenta una decoració a base de gemmes d'estuc disposades en alternança: a una pedra ovalada blava la segueixen dues de més petites circulars en paral·lel i una de romboïdal vermella. Per sobre de l'estuc de les «pedres precioses» i per sota de la seva policromia, hom hi percep el full metàl·lic que cobreix tota la superfície de la taula i que, a dia d'avui, ha perdut el seu aspecte rutilant. Tanmateix, manté ben visibles les marques del punxó extremadament fi que la decoren i que és una de les dues que l'artífex ha utilitzat al llarg i ample de la peça. L'altra es va fer servir per ornar els carcanyols dels arcs trilobats amb motius foliars i per resseguir decorativament les parts en relleu, així com els nimbes dels personatges.

L'estat de conservació de l'obra és poc satisfactori i reclama una profunda intervenció de conservació-restauració¹⁰⁰². Més enllà de les cremades indicades fa poques línies, s'ha perdut tota una franja de la part inferior de la taula, tant pel que fa al suport com a la capa pictòrica de les cinc escenes que l'integren. En l'actualitat, la part baixa d'aquests compartiments mostra un daurat modern amb fulls d'or brunyit aplicat sobre bol, les restes del qual fins i tot es poden veure traspasar sobre el llistó prim que en un moment indeterminat es va col·locar per emmarcar l'obra per la seva part superior i inferior¹⁰⁰³. La separació actual de les posts és notable i en certes zones surt a la llum l'endrapat de peça, de la mateixa manera que succeeix a través de determinades pèrdues de la capa pictòrica, la qual, a la vegada, mostra un ennegriment generalitzat, i a simple vista es fan evidents un nombre gens menyspreable de repintades.

Des de l'òptica actual, la taula presenta un programa iconogràfic absolutament singular, sense parió entre els conjunts conservats al territori, el qual té per objectiu mostrar gràficament els nexes semàntics existents entre la passió i mort de Crist a la creu i el santíssim sagrament. Al territori, l'únic plantejament temàtic similar curiosament es retroba, que jo sàpiga, en una obra també ripollesa però molt més tardana: el bancal de l'altar major del monestir de Ripoll, la iconografia del qual, dedicada també a la passió i l'eucaristia, és coneguda gràcies als pactes signats l'any 1455 entre l'abat del cenobi i el pintor Jaume Huguet (1412-1492)¹⁰⁰⁴. Per la seva consuetud, les escenes del registre superior de l'exemplar queralbí, conformat per cinc episodis de la passió i mort, no presenten absolutament cap problema d'identificació. El cicle s'enceta amb una imatge de la *Captura de Crist*, que conté el *Bes de Judes*, al compartiment superior esquerre. La segueix la *Flagel·lació de Crist*; el *Calvari*, que ocupa el compartiment central; i a l'altre costat d'aquest, el *Davallament de la creu* i el *Sant Enterrament*.

¹⁰⁰² En la documentació de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva del Museu Nacional d'Art de Catalunya queda constància d'una intervenció de conservació-restauració sense datar, realitzada per Claustre Augé i Sílvia Noguer. Segons s'hi indica, el procés va consistir en una desinfecció de la taula i del seu marc de fusta, així com en una consolidació del suport.

¹⁰⁰³ No se sap quan es van dur a terme les actuacions mencionades. El que sí que es pot dir, tanmateix, és que ja havien estat realitzades en el moment que l'obra és fotografiada en el domicili de Lluís Plandiura, abans del seu ingrés al Museu d'Art de Catalunya l'any 1932. Aquestes instantànies mostren, alhora, que en aquell temps l'obra era protegida amb un vidre i un marc perimetral que avui ja no té.

¹⁰⁰⁴ Sobre aquesta obra, vegeu cap. 12.7, p. 522 i s.

El reconeixement dels temes representats en el registre inferior, dedicat a l'eucaristia, ha revestit d'una major complexitat, no només pel fet que a dia d'avui alguns d'ells constitueixen un *unicum* dins de la plàstica gòtica hispànica, sinó també, com he avançat, per la pèrdua d'una part rellevant de totes i cadascuna de les composicions que el conformen. Amb tota probabilitat l'obre una imatge peculiar i primerenca de la *Missa de sant Gregori*, la qual és seguida d'una eventual i no menys inusitada, almenys des de l'òptica actual, representació de la instauració del Corpus Christi. El compartiment central, situat just a sota del *Calvari*, mostra la *Processó del Corpus* i, en els compartiments de la dreta, s'hi representen dos turments que pertanyen al relat de la profanació del pa consagrat per part de jueus: l'amartellament i l'hòstia a la cassola d'aigua bullent¹⁰⁰⁵.

La notorietat iconogràfica de la taula ha incidit en el fet que aquest aspecte fos el més discutit per la crítica, la qual cosa contrasta amb el comprensible poc interès que ha despertat entre els estudiosos la seva vessant purament formal. I l'estil de l'obra és el propi d'un artífex localista i retardatari, del qual no es coneix cap altra obra per bé que en diverses ocasions s'ha vinculat, de manera infundada, amb l'art de la zona rossellonesa o cerdana¹⁰⁰⁶. El mestre de la taula de Queralbs coneix i aplica determinades pautes de la pintura de matriu italianista, la qual en els anys en què aquest és actiu presumiblement ja devia començar a esgotar els seus recursos, però no arriba a dominar-ne completament el lèxic ni és capaç de tallar de soca-rel amb la tradició pictòrica anterior; ni tan sols des d'un punt de vista estrictament estructural, tal com denoten, per exemple, el format apaïsat de la peça o la comentada franja divisòria que rodeja les escenes representades¹⁰⁰⁷.

¹⁰⁰⁵ Per un aprofundiment major en la iconografia de l'obra, vegeu el capítols 8, 9 i 10.

¹⁰⁰⁶ Sobre la vinculació de la taula de Queralbs amb el Rosselló vegeu AINAUD 1964, p. 41 i GUDIOL I RICART & ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 70, cat. núm. 186. Contràriament, es proposa una relació amb la Cerdanya a AINAUD DE LASARTE 1990, p. 62.

¹⁰⁰⁷ Sobre la utilització de l'estuc en el mobiliari romànic sobre taula de Catalunya no vull passar per alt, malgrat la seva cronologia, l'estudi clàssic de FOLCH 1924.

La corporeïtat de les figures o els escassos ambients arquitectònics que emmarquen algunes de les escenes són dos dels ingredients que indiquen que el pintor devia treballar, com a mínim, en unes dates avançades dins del Tres-cents. I en la mateixa línia assenyalen els evolucionats dissenys florals elaborats amb les marques de punxó que rodegen les arcuacions que estructuren la narració. En canvi, malgrat això l'artífex continua fortament ancorat al pes de la línia —una gruixuda línia negra— a l'hora de definir les formes i a la recurrència als fons majoritàriament plans i monocroms, en aquest cas daurats amb pa d'or. D'altra banda, la profunditat de les escenes la sol aconseguir només a través de la volumetria dels personatges i la seva disposició espacial, principalment a partir de la seva col·locació escalonada a partir d'un primer pla, o a través de la inclusió dels objectes tridimensionals, la major part dels quals denoten evidents problemes perspectius¹⁰⁰⁸.

A la vegada, l'obra, que traspua una propensió a la combinació cromàtica de blau i vermell, que són els colors que predominen sobre el daurat, fa patents altres limitacions del pintor, el qual incorre en múltiples incongruències, tant formals com narratives. Així, a banda del més o menys habitual problema entre les proporcions de les figures i les del seu marc de contextualització, visible per exemple entre els dos personatges implicats en l'amartellament de l'hòstia respecte el mur rosat d'arcuacions cegues, l'artífex manifesta una dificultat constant entre l'articulació de les parts i el tot dels personatges —les mans de la majoria de les figures representades resulten del tot eloqüents en aquest sentit— o en determinats detalls, com ara el clau desmesurat que travessa els peus del Crucificat. A més a més, cal destacar també la problemàtica que palesa el pintor a l'hora de resoldre certes composicions. Vegi's en aquest sentit com el braç d'una de les maries presents en el *Calvari* penetra a través del mantell de la Mare de Déu esvanida o l'embolic que es crea entre les mans de la Verge quan, en l'escena del *Davallament de la creu*, aquesta es disposa a agafar el braç sense vida del seu Fill.

¹⁰⁰⁸ La peça és classificada com una producció italianitzant a AINAUD 1964, p. 41; SUREDA I PONS 1977, p. 33 o GUDIOL I RICART & ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 70, cat. núm. 186. Més tard, Joan Ainaud la va considerar com obra “fortament italianitzant” a AINAUD 1990, p. 62. Rosa Alcoy, en un treball prou recent, ha continuat remarquant l'italianisme del seu autor: ALCOY 2005f, p. 215. Per a Pere Freixas, en canvi, l'obra amb prou feines és representativa d'un clar italianisme: FREIXAS 1983, p. 175. L'autor s'expressa en la mateixa línia a FREIXAS 2005, p. 114.

Finalment, la taula tampoc està exempta d'alguna incongruència de tipus narratiu, com ara la que suposa la presència de la figura del Crist de la captura amb un llibre sota el braç. Davant d'això entenc que el més probable és que l'artífex no entengui el model que utilitza, com tampoc no comprèn la cal·ligrafia de les inscripcions que copia en el filacteri del centurió de la Crucifixió, on s'hi percep una interpretació tan interessant com barroera de l'usual «Vere filius Dei erat iste» o en el llibre de cants que subjecta un dels cardenals que desfilen al voltant de Jesús Sagramentat, on sembla que es pugui partir d'una transcripció lliure del text del kirie¹⁰⁰⁹.

Per tot plegat, segons el meu parer el més lògic és explicar l'enorme contrast que existeix entre la originalitat iconogràfica de la taula i el seu adotzenament artístic a través del fet que l'obra parteix d'un model (o models) avui perdut(s). Sense cap indici, resultaria del tot extravagant intentar justificar com un pintor desinformat de l'avantguarda artística del seu temps és capaç de reeixir en la formulació de plantejaments temàtics innovadors. De la mateixa manera, em sembla més prudent, d'entrada, interpretar la complexitat iconogràfica de l'obra com un element gestat en un centre cultural de primer ordre. En aquest sentit, malgrat la divergència cronològica, el mencionat bancal de Ripoll indica que aquesta mena de programes van tenir un cert recorregut en les taules d'altar de la baixa edat mitjana i a través de fórmules diverses.

El caràcter naïf de l'obra en complica la datació, la qual cosa explica la feblesa i la volatilitat de la majoria dels plantejaments historiogràfics exposats fins a la data¹⁰¹⁰. Tal com he dit, certs aspectes pictòrics i decoratius emplacen a creure-la realitzada avançat

¹⁰⁰⁹ Sobre aquestes qüestions, vegeu cap. 9, p. 307.

¹⁰¹⁰ A banda de Gudiol i Cunill (GUDIOL I CUNILL 1928, p. 8), que li atorgava una cronologia poc posterior al *Retaule de sant Felip i sant Jaume el menor* de la catedral d'Osca (MNAC 4526), datat erròniament per l'heràldica entre el 1329 i el 1334, o de Francesca Español (ESPAÑOL 1993-1994, p. 334, n. 24) que, com les taules de Vallbona, va considerar la taula de Queralbs anterior a l'any 1368, és a dir, anterior a les primeres acusacions de profanació de l'hòstia per part dels jueus conegudes a la corona d'Aragó, la majoria d'autors l'han classificat genèricament al segle XIV o a la segona meitat d'aquesta centúria. Entre els primers hi ha TRENS 1952a, p. 142, fig. 108 o FREIXAS 1983, p. 220. Entre els segons hom pot al·ludir als treballs de FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 120, cat. núm. 21 o de MELERO 2002-2003, p. 24. Això sense passar per alt altres propostes, com les de SUREDA I PONS 1977, apèndix p. XIII, on es data a mitjan segle XIV, o de ESPÍ 2006a, p. 640, on se situa al tercer quart del segle.

el segle XIV, com a mínim en algun moment indeterminat del darrer terç de la centúria. És més, en els darrers anys Paulino Rodríguez, a partir del fet que en l'obra hi figura una probable representació de la *Missa de sant Gregori*, ha proposat de retardar-ne la cronologia inclús fins a inicis del segle XV. En aquest sentit, l'autor ha recordat que les primeres figuracions conegudes d'aquest tema iconogràfic daten dels volts de 1380-1400, com ara la *Missa de sant Gregori* de l'església dedicada a sant Jordi de Rhäzüns (Kirche Sogn Gieri) (Grisons, Suïssa)¹⁰¹¹. Per la meua part, tot i que entenc que és factible que l'obra hagi estat realitzada en un moment tan avançat, sense altres indicis que l'exposat i atenent a l'estil de la peça, que sembla impermeable a les noves modes del gòtic internacional, les quals a casa nostra comencen a arrelar a finals del Tres-cents, prefereixo mantenir-la dins de la mencionada centúria, tenint en compte que els primeres exemples conservats de la *Missa de sant Gregori* han de ser interpretats, igual que la taula de Queralbs, com a reïssos de les primeres formulacions iconogràfiques del tema, forçosament anteriors.

¹⁰¹¹ RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 310-311, n. 121 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 204-205, n. 202.

12.4. EL RETAULE DEL COS DE CRIST DE VILAFERMOSE



Fig. 12.4.1.

MESTRE DE VILAFERMOSA

[Actiu a Catalunya i València a finals del s. XIV]

Retaule del cos de Crist

Cap a 1390-1400

Tremp, daurat amb pa d'or sobre fusta

255 x 234 cm

Procedeix probablement de l'antiga església parroquial de Vilafermosa (Alt Millars, Castelló)

Església parroquial de la Nativitat de Vilafermosa

Història

Ermita de Sant Bartomeu de Vilafermosa; Església parroquial de la Nativitat de Vilafermosa (després de la Guerra Civil espanyola).

Bibliografia

Sarthou 1920, p. 395-396 i 398, fig. p. 400; Benages 1927, p. 186-187 i 189; Benages 1928a, p. 44; Benages 1928b, p. 83-84, fig. p. 82; Benages 1928c, p. 148-149; Mayer 1928, p. 44; Post 1930b, p. 124-126, fig. 299; Post 1935, p. 568; Saralegui 1935, p. 26, 28, 33-35; Mayer 1942, p. 44; Sarthou 1945, p. 270-271; Benet 1952, p. 6; *Exposición* 1952, p. 77-78, cat. núm. 153, fig. p. xxix; Monreal & Milicua 1952, p. 36; Trens 1952a, p. 77, 153-154 i 218, figs. 47-48 i 110; Gudiol i Ricart 1955, p. 132, fig. 104; Fuster 1962, p. 221, fig. p. 218; Gudiol i Ricart & Alcolea 1962, p. 280, fig. p. 282; Vetter 1963, p. 203, fig. 20; Ainaud 1964, p. 45; Camón 1966, p. 271, fig. 253; Soler 1971, p. 25; Soler 1973a, p. 45-46; Soler 1973b, p. 34 p. 34, cat. núm. 5; Llonch 1973, p. 175-178, cat. núm. 12; Llonch 1975, p. 66, 78-79, cat. núm. 12, fig. 26; Alejos 1977, v. II, p. 46, núm. LXXII bis, lám. 82; José 1980, p. 56; José 1981, p. 110, 114-115 i 118; Medall 1985, p. 114-145, 169-176; José 1986, p. 191; Català 1988, p. 166-168; Español 1993-1994, p. 333, n. 23, p. 334, n. 27, figs. 1-3; Español 1994, p. 107 i 113; Blaya 1995; Rodríguez Culebras 1999a, p. 148-152; Melero 2002-2003, p. 24-26, 29-30, 32 i 36; Gómez Frechina 2004 p. 21-25; Alcoy 2005j, p. 252-253; Rodríguez Barral 2006a, p. 312-316; Favà 2005-2006; Aliaga & Company 2007, p. 428-430; Gómez Frechina

2007, p. 23, fig. 5; Ruiz 2008; Ruiz & Montolío 2008, p. 129-131; Rodríguez Barral 2009, p. 207-212; García Marsilla 2012, p. 565-567, 582, 584, fig. 1; Alcoy 2017, p. 204-205.

«La visita a Villahermosa la recomendaré, con todo, a los interesados en pintura medieval: su iglesia conserva un buen conjunto de tablas de maestro anónimo —el Maestro de Villahermosa, dicen los libros—, uno de los pinceles más sabios de nuestro siglo XIV»¹⁰¹².

L'església parroquial de la Nativitat de Vilafermosa (Alt Millars, Castelló) acull, tal com pregonava Joan Fuster fa més de mig segle i com s'ha repetit manta vegades, un veritable tresor pictòric d'època gòtica: s'hi conserven ni més ni menys que tres retaules sencers (o pràcticament), a més d'un nombre ingent de taules desballestades. Si deixem de banda una taula de bancal amb sotabanc quatrecentista amb profetes i sants, fins fa poc inèdita, i el magnífic *Retaule de santa Caterina d'Alexandria*, que és una de les primeres manufactures documentades del pintor Joan Reixac que es conserven (1448)¹⁰¹³, la resta d'obres, més antigues, estan emparentades amb la pintura trescentista catalana de matriu italianitzant i, com es veurà, tradicionalment han estat classificades com a produccions sorgides d'un mateix taller. Disposats al costat de l'epístola, respectivament en una de les capelles del presbiteri i en una de les laterals del temple, hom pot contemplar el *Retaule del cos de Crist* i el *Retaule de sant Llorenç i sant Esteve* [Figs. 12.4.1 i 12.4.2]¹⁰¹⁴. A l'altar major, aplegades en un muntatge factici, es conserven un grup de deu taules a redós d'una taula central de retaule amb la *Mare de*

¹⁰¹² FUSTER 1962, p. 221.

¹⁰¹³ Les parelles de sants representades a la predel·la mostren sant Bartomeu i sant Pere Màrtir, sant Jaume el Menor i un sant bisbe, i sant Domènec i sant Pau. Al sotabanc, dins de medallons, hi ha els profetes Isaïes, Abraham i Salomó. Vegeu-ne RUIZ & MONTOLÍO 2008b, on, entre d'altres qüestions, s'adscriu al pintor Garcia Peris, a partir de la relació estilística de l'obra amb la pintura del seu oncle, Gonçal Peris, i l'existència d'un encàrrec assumit pel pintor a Vilafermosa, el retaule perdut de sant Joan Evangelista i sant Vicenç, al qual em referiré novament més endavant. Quant al retaule de Joan Reixac, vegeu els estudis recents de GÓMEZ FRECHINA 2001c i CORNUDELLA 2001, que remetent a la copiosa bibliografia anterior de l'obra.

¹⁰¹⁴ Sobre aquest últim conjunt, RUIZ & MONTOLÍO 2008c, que conté la bibliografia precedent.

Déu de la Llet. Aquestes mostren l'*Epifania*, la *Presentació de Crist al Temple*, l'*Ascensió*, la *Pentecosta*, la *Dormició de la Mare de Déu*, la *Resurrecció dels morts*, l'*Entrada dels elegits al Paradís*, el Crist de la *Parusia* envoltat per la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, àngels adoradors i els *Arma Christi*; i també el referit fragment de predel·la i sotabanc.



Fig. 12.4.2.

Recentment s'ha plantejat la hipòtesi, certament versemblant, que tots aquests compartiments aplegats haguessin format part del mateix conjunt, l'antic retaule major de la parroquial de Vilafermosa, juntament amb tres taules amb la *Nativitat*, la *Resurrecció* i l'*Expulsió d'Adam i Eva del Paradís*, avui desaparegudes però conegudes per fotografies [Fig. 12.4.3]. I del mateix conjunt, en opinió de David Montolío i Francesc Ruiz, podria procedir també la porció de bancal quatrecentista, la qual, de confirmar-se l'origen, hauria estat afegit al conjunt unes dècades més tard¹⁰¹⁵.

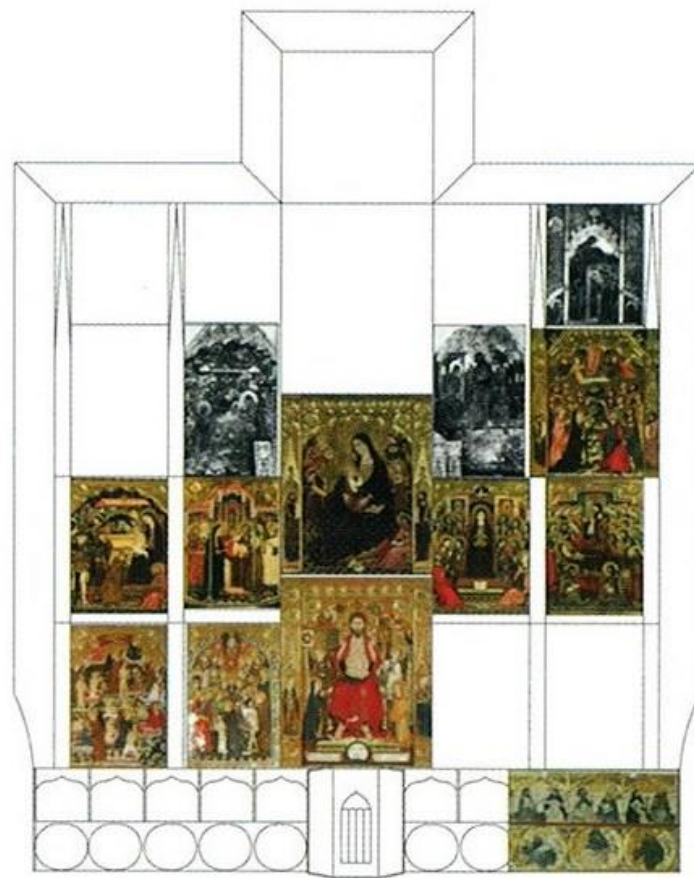


Fig. 12.4.3.

A inicis del segle XX, quan van ser donades a conèixer per part de la crítica historicoartística, la majoria d'aquestes pintures eren arranjades a la sagristia i en determinats altars laterals de l'ermita de Sant Bartomeu de Vilafermosa, situada a pocs

¹⁰¹⁵ Principalment, RUIZ & MONTOLÍO 2008a, p. 129-130. Amb anterioritat, sobre les taules de temàtica escatològica, JOSÉ 2001a.

kilòmetres de la població, junt amb altres conjunts d'època medieval i moderna. Com la majoria, el *Retaule del cos de Crist* ocupava l'espai d'una de les capelles laterals del santuari, concretament la segona del costat de l'epístola comptant a partir del presbiteri¹⁰¹⁶. Va ser després de la Guerra Civil espanyola quan, per ordres de Ramón Robres, sacerdot de la vila, van ser traslladades a l'actual església parroquial per tal d'omplir el buit del mobiliari litúrgic malaguanyat en la contesa bèl·lica. El 1944, el retaule del Corpus, el dels sants diaques i la majoria de taules soltes conservades van ser disposats a manera de tríptic al presbiteri de l'església, tal i com ho ressenya i documenta Carlos Sarthou [Fig. 12.4.4]¹⁰¹⁷.



Fig. 12.4.4.

¹⁰¹⁶ SARTHOU 1920, p. 395; BENAGES 1927, p. 188-189.

¹⁰¹⁷ Sobre el trasllat dels retaules des de l'ermita a l'església parroquial, dut a terme «para su mayor lucimiento y más segura conservación», SARTHOU 1945, p. 270. És va acomplir, doncs, el desig expressat en la nota de redacció que postil·la l'article de BENAGES 1928a, p. 44: «No es nada loable el descuido en que se tiene tan notable obra [el retaule de Santa Caterina de Vilafermosa], ni su abandono en lugar tan apartado del pueblo de Villahermosa, y tan próximo a la carretera de Cortes de Arenoso. Debieran trasladarse este y algunos de los otros retablos a la iglesia parroquial para su más segura custodia, poniéndoles a buen recaudo y evitando incitaciones a robo escandalosas como el de la Ermita de San Onofre del término de Todolella. Son imperdonables descuidos que junto con la ignorancia, la miseria y la codicia merman nuestro caudal de arte, que dejamos emigrar impasibles hacia museos extranjeros y colecciones particulares famosas, empobreciendo el rico tesoro artístico de nuestros antepasados». Sobre l'església actual de Vilafermosa i el seu tresor, vegeu MEDALL 1985, p. 101-115; i, només en relació a l'edifici, CADIÑANOS 2003-2005, p. 72-74.

A manca de certeses absolutes sobre l'emplaçament original d'aquestes pintures, certs estudis les assenyalaren realitzades per a la mateixa ermita de sant Bartomeu¹⁰¹⁸. D'altres en canvi, basant-se en l'espectacularitat del conjunt artístic, van suggerir-ne un hipotètic trasllat a Vilafermosa des d'un centre més important, com per exemple València¹⁰¹⁹. El cert és, però, que hi ha arguments per creure que molt probablement totes elles haurien estat realitzades per a l'antiga parroquial de la població, atès que la seva dedicació s'escau amb l'advocació documentada d'alguna de les seves capelles¹⁰²⁰. En aquest sentit, recentment s'ha argumentat que les taules de l'actual muntatge factici de l'altar major haurien estat concebudes per a la capella principal del temple, dedicada a la Puríssima Concepció; una advocació del tot concordant amb la lluna dels peus i els dotze esteles de la corona de la Mare de Déu de la Llet de la taula principal d'aquest conjunt¹⁰²¹. També s'ha proposat que el *Retaule dels sants Llorenç i Esteve* hauria estat realitzat per a l'altar homònim del mateix temple, en la qual consta instaurat un benefici¹⁰²². Finalment, en el cas del *Retaule del cos de Crist*, la seva associació amb la parroquia parteix del fet que la historiografia d'inicis del segle passat es fa ressò de l'existència d'un retaule dedicat al «Cos Precios de Jhesu Xrist» que hauria estat traslladat des d'aquest emplaçament a l'ermita de sant Bartomeu, malauradament sense citar la font¹⁰²³.

¹⁰¹⁸ Així succeeix a *Exposición* 1952, p. 78, cat. núm. 152, fig. p. XXIX.

¹⁰¹⁹ S'apunta la qüestió, respecte al *Retaule del cos de Crist*, a RODRÍGUEZ CULEBRAS 1999a, p. 150.

¹⁰²⁰ Recentment, sobre aquesta qüestió RUIZ 2008, p. 222-223. A SARTHOU 1920, p. 398, s'apunta que els retaules degueren ser traslladats a l'ermita en el moment en què es va construir el nou temple parroquial. Per la seva banda, a BENAGES 1927, p. 187, s'especifica que van ser traslladats a l'ermita, ja construïda el 1742, com a desfets de la parroquial, a partir d'una historia inèdia de l'ermita escrita per mossèn Juan Tomás (m. 1810). El mateix argument és indicat a SARTHOU 1945, p. 269-270 i a MEDALL 1985, p. 144.

¹⁰²¹ RUIZ 2008, p. 223.

¹⁰²² MEDALL 1985, p. 144; RUIZ 2008, p. 222. L'heràldica de les polseres, avui perduda, ha temptativament adscrita al beneficiat Antoni Garcia: RUIZ & MONTOLÍO 2008a, p. 131.

¹⁰²³ FAVÀ 2005-2006, p. 111. La proposta és acceptada a RUIZ 2008, p. 222. En una de les notes de redacció dels articles d'Emiliano Benages s'exposa que tal vegada les tres taules del Judici Final de la sagristia de l'ermita de Vilafermosa i unes altres tres que avui se suposen procedents de l'antic retaule major de la parroquial (la *Nativitat*, la desapareguda taula de l'*Expulsió del Paradís* i la *Resurrecció*), haurien format part d'un retaule dedicat al «Cors precios de Jhesu Xrist» de la parroquial de Vilafermosa. Vegeu BENAGES 1928a, p. 50. Davant d'aquesta afirmació, és Chandler R. Post qui es pregunta si en

El *Retaule del cos de Crist* de Vilafermosa, avui presentat contra una estructura metàl·lica, és un conjunt de dimensions mitjanes¹⁰²⁴, format per tres taules d'orientació vertical i la predel·la que, com el seu parent dedicat als sants diaques, ha perdut el guardapols original. Aquest element li fou alienat amb motiu de la seva integració en el mencionat gran tríptic de l'altar major, si bé en tenim constància gràcies a descripcions i fotografies antigues [Fig. 12.4.5]. Per això podem saber que al llarg del seu perímetre era decorat amb rosetes de talla de dues mides distintes, que s'alternaven segons un ritme binari, combinades amb diversos escuts heràldics també tallats, dels quals, malauradament, en desconeixem el contingut¹⁰²⁵.

realitat el retaule referit a l'article de Benages, sense al·ludir la font que es fa servir, no es correspondria amb el retaule eucarístic conservat de Vilafermosa. POST 1930b, p. 124-125, n. 2.

¹⁰²⁴ En la fitxa tècnica, recullo les dimensions de l'obra (255 x 234 cm) publicades a RUIZ 2008, p. 222, l'últim estudi que conec que recull la informació.

¹⁰²⁵ En l'estudi fundacional del retaule, Carlos Sarthou descriu unes «polseres rudimentàries, daurades, sense pintures i amb diversos blasons». SARTHOU 1920, p. 398 i fig. p. 400. Poc després, en una altra aproximació al conjunt s'al·ludeix a uns «escudos oscuros y lisos en los guardapolvos, alternando con flores en relieve [sic]» i a «polseras estrechas, no pintadas». BENAGES 1928b, p. 83 i p. 84, n. 1. En tots dos articles hi apareixen sengles fotografies antigues de l'obra que demostren com era en realitat aquest element. La pèrdua de la polsera «rudimentaria, sin figuras» amb motiu de la seva integració en el gran tríptic de l'altar major s'assenyala a SARTHOU 1945, p. 271.



Fig. 12.4.5.

De manera coherent amb l'advocació del retaule, la taula central és ocupada pel *Sant Sopar*, el moment evangèlic de la institució del sagrament de l'eucaristia. A sobre hi trobem el *Calvari*, que sol figurar a la taula sobirana dels retaules gòtics hispans, i als seus costats, les dues taules laterals dividides en sis compartiments, disposats en tres pisos. Al superior, a dreta i esquerra de la *Crucifixió*, hi figuren dos passatges evangèlics força comuns: l'*Anunciació* i la *Nativitat*; a sota d'aquests, dos reflexos dels usos litúrgics de l'època: l'*Elevació de la sagrada forma*, on tal vegada hagi estat representat genèricament el donant de l'obra, i la *Processó del Corpus Christi*. A l'últim, en els compartiments inferiors, s'hi desenvolupa un cicle inspirat en el *Miracle de Billetes*, articulat a partir de sis seqüències consecutives. Més enllà del cos principal del retaule, la predel·la, formada per nou compartiments, s'ordena al voltant del *Crist de la Pietat* del registre central, de nou una imatge habitual d'aquest espai en la retaulística gòtica. El flanquegen sis mitges figures de santes i dues de sants. Pere i Pau ocupen els compartiments extrems. Entre el primer i el *Crist de la Pietat* reconeixem santa Úrsula, santa Bàrbara i santa Caterina, les quals fan *pendant*, a la banda dreta de la predel·la,

amb santa Llúcia, santa Cecília i santa Elena, aquestes dues darreres repintades totalment *a posteriori*¹⁰²⁶.

L'ordenació dels temes en el conjunt dóna mostres d'haver estat cuidada fins al més mínim detall. Així, des d'un punt de vista temàtic, és interessant de destacar que l'eix del retaule ve marcat per tres imatges alineades de Crist: el Crucificat, el Crist sacerdot de la Institució de l'Eucaristia i el *Crist de Pietat* de la visió de sant Gregori. De la mateixa manera, cadascun dels pisos laterals del retaule mantenen una total coherència semàntica: al pis superior s'apleguen les imatges de la infantesa de Jesucrist; al mitjà, les imatges de la litúrgia eucarística; i a l'inferior, les diferents seqüències del *Miracle de Billetes*, tot incidint en la vessant taumatúrgica del sant sagrament¹⁰²⁷.

Els primers intents de classificació estilística de l'obra són de finals de la dècada de 1920 i apareixen en les notes de la redacció del *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* que acompanyen els textos d'Emiliano Benages sobre els retaules de l'ermita de Vilafermosa¹⁰²⁸. Allí se'l va adscriure a un pintor d'escola valenciana, de mitjan del segle XV, responsable a la vegada del *Retaule dels sants Llorenç i Esteve* del mateix temple¹⁰²⁹. Aquest plantejament inicial va ser contestat per Chandler R. Post al cap de pocs anys. L'americà no tan sols va desestimar la cronologia proposada per Benages, per massa tardana, sinó que va atorgar a un mateix taller pictòric no només els dos retaules

¹⁰²⁶ La iconografia del cos principal del retaule queda establerta ja a SARTHOU 1920, p. 396. La identificació dels sants de la predel·la és revelada ja a BENAGES 1928b, p. 84, si bé santa Elena és identificada de manera genèrica com una «Virgen mártir que posa la mano en un mástil». Post remarca que les tres figures de l'extrem dret del bancal semblaven més modernes o, com a mínim, havien estat repintades. POST 1930b, p. 124-125, n. 2. Devem a Leandro de Saralegui la identificació d'aquest personatge amb santa Elena, autor que a la vegada dissipa dubtes respecte a la no-pertinença d'aquest bancal al conjunt, tot assenyalant les antigues repintades que ja aleshores afectaven a aquest personatge i a santa Cecília. SARALEGUI 1935, p. 34.

¹⁰²⁷ Sobre la iconografia del conjunt, vegeu cap. 7, 8, 9 i 10.

¹⁰²⁸ L'autor de les notes de redacció és, segons Post, el castellanenc Ricardo Carreras i Balado (1867-1929), fundador de la Sociedad Castellonense de Cultura. POST 1930b, p. 124, n. 2. Contràriament, Leandro de Saralegui l'identifica amb el també castellanenc Àngel Sánchez Gozalbo (1894-1987), doctor i historiador diletant, a més membre de l'esmentada entitat. SARALEGUI 1935, p. 26. Tanmateix, el propi Sánchez Gozalbo reconeix en els seus escrits ser-ne l'autor: SÁNCHEZ GOZALBO 1943, p. 22.

¹⁰²⁹ BENAGES 1927, p. 186; BENAGES 1928b, p. 84, n. 1 i BENAGES 1928c, p. 148-149.

al·ludits, sinó també la major part de les taules soltes de l'antic retaule major, exceptuant les tres de temàtica escatològica perquè no en tenia fotografies. A la vegada, aquest va ser també el primer a situar totes aquestes pintures dins d'un context artístic valencià influït per la pintura catalana dels germans Serra, bo i llençant la pregunta de si el cap d'aquest taller no podia ser el pintor Guillem Ferrer, del qui aleshores se sabia vinculat a Pere Serra i que havia estat actiu per aquelles contrades¹⁰³⁰.

Sobre aquestes aportacions seminals, Leandro de Saralegui va ser l'encarregat de definir la personalitat artística del Mestre de Vilafermosa, el qual des d'aleshores va ser reconegut com un dels principals artífexs de l'empeltament de l'italianisme pictòric d'ascendència catalana al País Valencià. Per a l'estudiós, aquest hauria estat el responsable dels dos retaules, el del Sagrament i el dels sants diaques, i de les taules desmembrades de la parroquial de la població, incloses ara per primer cop les tres taules de temàtica escatològica. Al seu catàleg també hi afegí altres produccions valencianes, algunes en qualitat d'autògrafes i altres com a obres realitzades dins del seu cercle d'influència. Finalment, a l'hora de pronunciar-se sobre la identitat real d'aquest mestre, seguint la línia oberta per Post, Saralegui va decantar-se per identificar-lo provisionalment amb Guillem Ferrer en base a consideracions estilístiques, cronològiques i geogràfiques¹⁰³¹.

Temps més tard, els temptejos inicials que vinculaven aquest grup de taules valencianes al pintor Guillem Ferrer van ser bandejats en favor d'una hipòtesi nova formulada per Josep Gudiol i Ricart. En efecte, la classificació de la taula de la *Mare de Déu de la Llet* de Torroella de Montgrí (Baix Empordà), de la Fundación Francisco Godia, dins del catàleg d'obres valencianes del Mestre de Vilafermosa va comportar una revisió del perfil artístic d'aquest mestre anònim. Des d'aleshores va quedar determinat que aquest

¹⁰³⁰ POST 1930b, p. 124-126. De fet, Post recollia la hipòtesi plantejada en una de les notes de redacció presents en els textos de Benages, on s'atribuïen hipotèticament algunes taules de Vilafermosa al pintor Guillem Ferrer. BENAGES 1928b, p. 46-50, n. 1. El plantejament de Post és seguit per MAYER 1942, p. 44.

¹⁰³¹ SARALEGUI 1935, p. 25 i s. L'adscripció de les taules de temàtica escatològica al mateix grup de les pintures trescentistes de Vilafermosa és defensada a la p. 26. L'adscripció també va ser defensada per Post, tan bon punt va disposar de fotografies d'aquestes taules. POST 1935, p. 568. El ressò de la identificació del Mestre de Vilafermosa amb Guillem Ferrer es localitza en obres com la de SÁNCHEZ GOZALBO 1943, p. 12 i 14, en la qual es teixeix una bona biografia documental del pintor (p. 19-33).

artífex hauria treballat a Catalunya durant els inicis de la seva carrera, on hauria forjat el seu idioma italianitzant d'arrel catalana i des d'on s'hauria ocupat de la confecció de la taula empordanesa. Més tard s'hauria traslladat a València, des d'on hauria realitzat el gruix d'obres encapçalades pels retaules de matriu trescentista de la parroquial de Vilafermosa. D'altra banda, a suggeriment de Joan Ainaud, el cap del taller responsable d'aquestes obres, que es cregué conformat per diversos col·laboradors, va ser identificat temptativament pel mateix Gudiol amb Francesc Serra II, a saber, el fill del pintor homònim mort el 1362, i nebot de Jaume, Pere i Joan Serra. Aquesta proposta tenia la virtut que, a més de donar resposta a la vinculació estilística del grup de Vilafermosa amb la pintura dels Serra, encaixava de manera satisfactòria amb el periple documentat del pintor. En aquest sentit, ja aleshores se sabia que Francesc Serra II era actiu a la dècada de 1370 a Catalunya: el 1376 treballava en la decoració pictòrica del Palau Reial Menor, associat amb el pintor Jaume Castellar, i el 1377 contractava el *Retaule de sant Muç* de Cànoves (Cànoves i Samalús, Vallès Oriental). I també, i no menys important, que com a mínim entre 1382 i 1396 es trobava radicat a València: en la primera data el rei Pere III li aixecava la condemna que li havia imposat per un problema amb el pintor Bartomeu Soler, el seu soci barceloní, fet que el Cerimoniós ratificava en la segona data. Malauradament, la desaparició de totes les obres documentades de l'autor i la deficiència de fotografia perviscuda del retaule de sant Muç, desaparegut en la passada Guerra Civil, no van permetre a l'autor apuntalar la teoria¹⁰³².

La identificació del Mestre de Vilafermosa amb Francesc Serra II va ser acceptada posteriorment per Sílvia Llonch, la qual va reforçar-la a partir de la publicació d'una notícia del 8 de desembre de 1379 en el qual el pintor actuava com a testimoni d'un litigi del batlle de la Baronia d'Arenós, territori al qual pertanyia la vila de Vilafermosa¹⁰³³.

¹⁰³² GUDIOL I RICART 1955, p. 79-80 i 132-137. Els mateixos arguments es tornen a formular a AINAUD 1964, p. 45. A GUDIOL I RICART & ALCOLEA 1962, p. 280 s'advoca en favor de la paternitat de Francesc Serra II, amb algun col·laborador, sobre el retaule de l'eucaristia de Vilafermosa. La mateixa identificació entre aquest anònim i el pintor és recollida a CAMÓN 1966, p. 268 i 271.

¹⁰³³ Principalment, LLONCH 1975, p. 63 i s (sobre el Mestre de Vilafermosa) i p. 172-174 (sobre Francesc Serra II).

Tanmateix, poc després es va produir una nova inflexió dins del complex procés de recerca de la identitat del pintor que ens ocupa, gràcies a les investigacions d'Antoni José i Pitarch dutes a terme des de finals de la dècada de 1970. Contràriament als plantejaments precedents que defensaven la identificació del Mestre de Vilafermosa amb Francesc Serra II, l'autor va proposar d'acomodar l'esmentat perfil artístic al de Llorenç Saragossà, o sigui, al pintor de Carinyena (Saragossa) que, actiu a Barcelona i València entre 1363 i 1406, va satisfer nombrosos encàrrecs artístics per a diversos territoris de la Corona d'Aragó, a saber, per a Catalunya, Aragó, València i Sardenya. Per a tal fi, en un primer estadi l'autor va refutar amb solidesa la hipòtesi majoritària fins aleshores, la qual bastia la personalitat pictòrica de Saragossà a partir del *Retaule de la Mare de Déu, santa Àgueda i sant Martí* de Xèrica (Castelló), desaparegut però conegut per fotografies, tot demostrant la incompatibilitat artística existent entre l'assignació d'aquesta obra i el catàleg bastit al seu entorn, estilísticament classificable a la segona i tercera dècades del segle XV, i el periple vital de Saragossà, traspasat l'any 1406¹⁰³⁴.

Després d'això, en un segon estadi el mateix estudiós va continuar argumentant a fons la bondat d'encaixar l'imponent perfil documental de Llorenç Saragossà amb el catàleg d'obres assignat al Mestre de Vilafermosa. Entre els factors que van dur-lo a decantar-se en favor d'aquest artífex (i en contra de Francesc Serra II) van ser decisius el trasllat del pintor des de Barcelona —on hauria adoptat les formes italianistes anàlogues a les conreades pels germans Serra— a València, on es documenta des de 1374 i fins a la seva mort, el 1406; el seu prestigi professional, entre altres deduïble pel fet que l'any 1373 el rei Pere el Cerimoniós el considerés com «lo millor pintor que en aquesta ciutat sia» o pel trasllat a València a petició dels consellers d'aquesta ciutat, que el van definir

¹⁰³⁴ JOSÉ 1979. L'assignació a Llorenç Saragossà del *Retaule de la Mare de Déu, santa Àgueda i sant Martí* de Xèrica, avui perdut però a inicis del segle passat conservat a l'ermita de Sant Roc d'aquesta població, partí de la seva identificació amb un conjunt dedicat a la Mare de Déu i santa Àgueda que, segons la documentació, el pintor va contractar amb els jurats d'aquesta vila amb anterioritat al 15 de març de 1394. PÉREZ 1934. D'altra banda, el plantejament de Pérez Martín va ser acceptat per Mathieu Hériard Dubreuil, el qual a la vegada va adscriure a Saragossà els compartiments d'una predel·la que es va conservar a l'església de Santa Maria del Puig, a València, fins a la guerra civil i del qual roman testimoni fotogràfic, connectant-los amb l'obra que el pintor va contractar per a la capella Delig del temple esmentat, el 31 de maig de 1389. DUBREUIL 1975, p. 17-18.

com un «pintor molt subtil e apte en aquell offici», així com per la seva participació en la major part d'empreses pictòriques i de cotització més alta de la ciutat del Túria i la seva àrea d'influència. Finalment, també va resultar decisiva la seva implicació en empreses destinades als diferents territoris peninsulars de la corona d'Aragó¹⁰³⁵.

Davant de la impossibilitat de casar alguna pintura del grup de Vilafermosa amb cap obra documentada de Llorenç Saragossà, José i Pitarch es va limitar a assenyalar la correspondència iconogràfica d'algunes obres conservades amb els pactes establerts pel pintor. En aquest sentit i atenent als nostres interessos, resulta interessant de destacar la vinculació traçada per l'autor entre el retaule del cos de Crist de Vilafermosa i el que sota la mateixa advocació va contractar Saragossà per a l'església d'Onda, l'any 1402, al·ludit en les planes precedents¹⁰³⁶. Finalment, l'autor va traçar una línia divisòria dins del catàleg valencià del pintor, tot destriant dos grups d'obra. D'una banda, aquelles produccions realitzades entre 1374 i 1390 aproximadament i, per tant, més properes a la seva producció catalana, entre les quals sobresortirien exemplars com les taules de sant Lluç del Museu de Belles Arts de València. D'altra banda, aquelles altres realitzades des de la darrera data mencionada fins a la mort del pintor, entre les quals s'hi comptaria el retaule de l'eucaristia de Vilafermosa, marcades per una certa influència de les primeres mostres de l'estil internacional a la ciutat¹⁰³⁷.

Després d'això, alguns estudis han insistit en l'adscripció de José i Pitarch, afegint-hi una vinculació entre algunes produccions del grup de Vilafermosa i la documentació referida a Saragossà. Així, no només s'ha conjeat una possible correspondència entre la taula de l'apostolat de l'Ajuntament d'Alzira i el retaule documentat dels sants Sebastià i Anastàsia contractat per Llorenç Saragossà; sinó que, més recentment, José Gómez Frechina, que s'ha decantat explícitament en favor de la identificació de Saragossà amb el Mestre de Vilafermosa en diverses ocasions, ha proposat considerar la taula de la *Mare de Déu de la Llet* conservada a l'església del Salvador de València fins a la guerra civil, en què va desaparèixer, com a part integrant del retaule

¹⁰³⁵ Fonamentalment, JOSÉ 1981. Vegeu també JOSÉ 1980, p. 55-56 i DALMASES & JOSÉ 1984, p. 168.

¹⁰³⁶ JOSÉ 1981, p. 114. Quant al retaule d'Onda, vegeu Annex documental, docs. 4 i 5.

¹⁰³⁷ JOSÉ 1981, p. 117.

major del temple esmentat, pels treballs del qual Llorenç Saragossà rebé una quantitat de diners l'any 1382¹⁰³⁸.

Tanmateix, aquestes temptatives de vincular obres i documents han estat contestades en un estudi posterior de Francesc Ruiz i David Montolío. D'una banda, s'ha remarcat el caràcter hipotètic de la identificació del bancal d'Alzira amb el *Retaule del sant Sebastià i santa Anastàsia* contractat per Saragossà, atenent al fet que el document en cap cas fa referència a la ciutat a la que anava destinada l'obra documentada. L'únic vincle del text amb la població es deu al fet que un dels dos marmessors que porten a terme l'encàrrec era el vicari d'aquesta vila. D'altra banda, s'ha remarcat la dificultat de concebre la taula de la Mare de Déu de la Llet com a part del retaule major de l'església del Salvador de València, pel qual Saragossà rep una quantitat de diners de Caterina Celma, vídua del cavaller Ramon Costa, a partir de l'aparent dissonància existent entre l'advocació mariana de la taula i la probable dedicació d'aquest conjunt al Salvador; i això tenint en compte que la baixa quantitat de diners pagada per l'obra, 466 sous, convida a desestimar, segons opinió dels autors, que el retaule pogués conjugar iconografies diverses¹⁰³⁹.

Descartades aquestes propostes, els esmentats estudiosos han defensat el retorn a utilització de la nomenclatura de Mestre de Vilafermosa encunyada per Saralegui, per bé que al seu entendre un seguit d'elements apuntarien en favor a la tesi d'identificar el pintor anònim amb Francesc Serra II. Entre aquests s'hi compten la problemàtica de compaginar una suposada formació de Saragossà anterior a 1363 amb la relació estilística que detecten en la pintura del Mestre de Vilafermosa respecte de l'obra avançada dels Serra. O també la vinculació documental del fill i nebot dels Serra amb la baronia d'Arenós treta a col·lació per Sílvia Llonch i comentada més amunt¹⁰⁴⁰.

Malauradament, en l'actualitat la personalitat del Mestre de Vilafermosa segueix constituint una qüestió oberta, un problema d'envergadura tenint en compte la

¹⁰³⁸ GÓMEZ FRECHINA 2004, p. 24-25. El mateix autor advoca per la identificació de Saragossà amb el grup d'obres de Vilafermosa a: GÓMEZ FRECHINA 2004, p. 21-25 i GÓMEZ FRECHINA 2007.

¹⁰³⁹ RUIZ & MONTOLÍO 2008a, p. 133-134.

¹⁰⁴⁰ Fonamentalment, RUIZ & MONTOLÍO 2008a, p. 134-135.

rellevància del grup d'obra aplegat al seu voltant respecte de la producció italianista valenciana. És més, en dates recents, autors com Rosa Alcoy han posat de manifest la seva creença que, en realitat, aquest catàleg pugui aglutinar la personalitat artística de més d'un pintor¹⁰⁴¹.

¹⁰⁴¹ ALCOY 2005j. Abans d'això, Carlos Soler, a la dècada de 1970, ja va expressar la seva convicció que els retaules trescentistes de Vilafermosa eren d'un mà diferent. SOLER 1971, p. 25.

12.5. EL RETAULE EUCARÍSTIC DE SANT MATEU



Fig. 12.5.1.



Fig. 12.5.2.



Fig. 12.5.3



Fig. 15.5.4.



Fig. 12.5.5.



Fig. 12.5.6.

ANÒNIM. SANT MATEU

Retaule del cos de Crist

Finals del segle XIV

Talla de pedra

Procedeix del convent dels dominics de Sant Mateu (Baix Maestrat, Castelló)

Processó del Corpus Christi

Dimensions ignotes

Parador Desconegut

Miracle de l'equí reverent

51 x 27 cm

Col·lecció Museogràfica Parroquial de
Sant Mateu

Sacerdot elevant la sagrada forma

46 x 21 cm

Col·lecció Museogràfica Parroquial de
Sant Mateu

Fragment d'*Epifania* (?)

46 x 29 cm

Col·lecció Museogràfica Parroquial de
Sant Mateu

Miracle de l'encanteri amorós (?)

50 x 56 cm

Propietat particular

Miracle del cos de Crist (?)

51 x 36 cm

Col·lecció Museogràfica Parroquial de
Sant Mateu

Bibliografia

Tormo 1923, p. 22; Duran i Sanpere 1932-1934, p. 137; José 1986, 188; Español 1991a; Español 1993-1994, p. 333, n. 23 i p. 338-339, n. 37; Español 1994, p. 104 i 107, n. 269 i 269; Favà 2005-2006, p. 108 (n. 11) i 118; Fumanal & Montolío 2003b, p. 242; Beseran 2012b, p. 375; Español 2012a, p. 85-87; Zaragoza 2013a; Zaragoza & Gil 2013, p. 142, fig. p. 144; Zaragoza 2015, p. 83-89; Jiménez Ferran 2015-2016, p. 117, fig. 5.

Malgrat que tots els elements de mobiliari d'altar del catàleg analitzats fins al moment són exponents pictòrics sobre fusta, igual que la resta que seran tractats en les planes venidores, existeixen evidències més que suficients que permeten assenyalar que, dins dels límits de les diòcesis catalanes, també es van bastir retaules en pedra de dedicació eucarística. Malauradament, però, aquestes es fonamenten sobre l'existència en els territoris valencians de la mitra tortosina de diversos relleus desmembrats i conservats majoritàriament fora del seu emplaçament original, la qual cosa dificulta en dificulta enormement l'anàlisi. Tanmateix, com constatarà en les properes línies, amb l'estat actual de coneixements és possible isolar com a mínim l'existència d'un retaule eucarístic fet per al convent dels dominicans de Sant Mateu, la capital del Maestrat.

La primera formulació crítica a favor de l'existència d'aquest retaule la devem a Francesca Español i va ser articulada sobre el testimoni fotogràfic d'un notable fragment escultòric amb la representació d'una processó [Fig. 12.5.1]. Em refereixo al relleu que, segons s'ha dit, va desaparèixer amb posterioritat a les obres de restauració de l'església arxiprestal de Sant Mateu, iniciades l'any 1954, i que va ser immortalitzat per Adolf Mas a la capital del Baix Maestrat, l'any 1918, quan encara era encastat a l'exterior de l'absis de l'esmentada església (Barcelona, Arxiu Mas, clixé núm. C-24761) [Fig. 12.5.7]. La comparació de la seva iconografia amb les imatges pictòriques de la processó del Corpus del retaule de Vallbona de les Monges, Vilafermosa i de la taula de Queralbs, així com amb la figuració del tema en el *Breviari de Martí l'Humà* (París, Bibliothèque nationale de France, ms. Rothschild 2529, f. 248), va ser suficient per a què l'autora identifiqués la imatge com el seguici eucarístic del dia de Corpus i,

ahora, per a què apuntés la possibilitat que en origen la peça procedís d'un conjunt dedicat parcialment al santíssim sagrament¹⁴².



12.5.7.

El fragment en qüestió mostrava quatre personatges disposats en dues fileres, endreçades ahora en dos nivells de profunditat diferents, sostenint les vares posteriors d'un tàlem conservat únicament en part. Els dos de primer terme, de cabells llargs i barbats, vestien sengles gramalles amb destacades botonadures i lluïen un parell de

¹⁴² A banda del relleu del relleu de la processó, la fotografia esmentada mostra quatre elements de tall arquitectònic, dos carcanyols d'un arc que en el seu dia aixoplugaren sengles composicions figurades i dues llandes amb rosetes. Durant la mateixa campanya, Adolf Mas també immortalitzà altres vestigis escultòrics disposats sobre la portada de l'ermita del Via Crucis de la vila. Diversos relleus amb rostres i escuts heràldics feien de llanda, damunt de la qual s'hi disposaven quatre coronaments de retaule amb rostres humans i escuts heràldics. Aquests eren sobremuntats per dos carcanyols com els encastats al mur exterior de l'arxiprestal, els quals flanquejaven un pinacle central i feien de peanya a dos fragments de relleus figurats, integrats cadascuna d'ells per diversos personatges (Barcelona, Arxiu Mas, clixé núm. C-24760 [Fig. 12.5.8]. Per tot plegat, ESPAÑOL 1991a. La mateixa autora al·ludeix, posteriorment, al conjunt escultòric de Sant Mateu a ESPAÑOL 1993-1994, n. 23 i 27; a ESPAÑOL 1994, p. 104 i 107 o a ESPAÑOL 2012, p. 85-87. Anteriorment, l'escena del seguici havia estat identificada de manera dubitativa com una processó papal a TORMO 1923, p. 22. Finalment, sobre la desaparició del relleu de la processó, vegeu ZARAGOZÁ 2013a, p. 394, cat. núm. 51, p. 394.

beines cadascun, essent la de l'espasa la que penja de la cinta que els creuava el pit. Un dels dos, el de l'esquerra, anava coronat, de manera que cal identificar-lo amb un monarca. En un segon pla, com si es trobessin sobre d'un graó, dos personatges més sustentaven els respectius bordons. El de l'extrem dret anava cofat amb un barret gallonat i vestia malles, mentre que l'altre portava una gramalla prisada amb una caputxa que li cobria el cap, similar a la que, a l'època, utilitzaven els juristes¹⁴³.



12.5.8.

La hipòtesi comentada, tanmateix, va ser abandonada en els darrers estudis publicats amb posterioritat per part d'Arturo Zaragozá. En aquest sentit, tot i que el relleu comentat va continuar essent identificat amb una *Processó del Corpus Christi*, va passar a ser considerat com a part d'un antic *Retaule de la Trinitat* de l'arxiprestal, al qual haurien pertangut més d'una trentena de fragments escultòrics conservats. Així, segons l'autor, més enllà del vestigi de la processó i d'una imponent imatge de Déu Pare, també fotografiada per Adolf Mas i perduda durant la guerra civil, aquest conjunt hauria estat integrat per trenta peces avui conservades a l'arxiprestal de Sant Mateu, dos fragments de predel·la hagiogràfics del Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 9885 i 44982) i

¹⁴³ Sobre la imatge del jurista en l'art gòtic de la corona d'Aragó, ESTRADA-RIUS [en premsa].

un relleu amb el *Crist de Pietat* rodejat de la Verge i l'Evangelista, de la col·lecció del Museu Frederic Marès, de Barcelona (MFMB 2867)¹⁴⁴.

En primer lloc, la dedicació del retaule va ser fonamentada en la identificació, absolutament pertinent, de la mencionada talla perduda del Déu Pare com a part d'una Trinitat en la modalitat del *Tron de Gràcia*, la qual hauria perdut el Crucifix que sostindria en braços i el colom de l'Esperit Sant. En segon lloc, en la correspondència dels fragments de relleu heràldics adscrits al conjunt, amb un cavall ensellat al trot, amb l'escut que va aparèixer sota l'estuc de la paret de l'actual capella de Sant Climent durant el transcurs d'unes obres realitzades l'any 2004 a l'arxiprestal de Sant Mateu, identificat com l'espai de l'antiga capella de la Trinitat. I, finalment, també a partir de l'assignació d'aquestes armories (també presents a la zona presbiterial de l'església i en una casa-molí de la població) a la família Rossí, en tant que la documentació informa que l'any 1348, Jaumeta, àlies Rocineta, va fundar dues capellanies, una sota l'advocació de *Déu lo Pare*; i que, el 1395, Mateu Rossí va fundar un benefici també dedicat a la Trinitat¹⁴⁵.

Per un altre costat, posteriorment, el mateix autor ha proposat la reconstrucció d'un altre retaule petri santmatevà, en aquest cas dedicat a sant Miquel, el qual a parer seu hauria estat conformat per un grup un grup de restes escultòriques majoritàriament conservades entre el Museu Municipal i la Col·lecció Museogràfica Parroquial de Sant Mateu, a més d'un *disiecta membra* amb el cap d'un personatge encaputxat, servat al Museu de Belles Arts de Castelló. El conjunt, que hauria estat presidit per l'escultura decapitada de sant Miquel antigament adossada al campanar de la vila —i avui al Museu Municipal—,

¹⁴⁴ Vegeu la reconstrucció del conjunt que es planteja a ZARAGOZÁ 2005, p. 106 i s., així com les darreres aproximacions que el mateix autor n'efectua a ZARAGOZÁ 2013a; o també a ZARAGOZÁ 2015b, p. 15-25. Contràriament, algunes de les parts aplegades en aquest conjunt, com ara els esmentats fragments de predel·la del Museu Nacional d'Art de Catalunya, es relacionen amb un altre conjunt escultòric diferent, al qual hauria pertangut un fragment de predel·la reconstruït conservat al The Los Angeles County Museum of Art) a BESERAN 2012b.

¹⁴⁵ Totes aquestes qüestions es posen en relleu a ZARAGOZÁ 2005, p. 107 i 117. Agraïxo a Tomàs Segarra, tècnic de cultura de l'Ajuntament de Sant Mateu, totes les facilitats prestades en relació a la visita dels fragments escultòrics de Sant Mateu, així com l'enviament d'imatges i d'alguns títols bibliogràfics utilitzats en aquesta fitxa.

procediria de la capella dedicada a aquest sant del desaparegut convent dels dominics de la població a partir del vincle efectuat amb una clau de volta amb l'escena de l'arcàngel matant el drac, trobada en les excavacions realitzades en el terreny que ocupava dit cenobi. Alhora, tant aquest àmbit com el retaule han estat associats a la possible munificència d'un membre de la família Llopis, potser Miquel Llopis, comanador major de Montesa i Peníscola, a partir de la identificació amb un llop del quadrúpede passant que figura en l'esmentada clau de volta i en un escut forma part de la mateixa col·lecció museogràfica, on també se'n conserva un altre amb la creu flordelisada de Montesa¹⁴⁶.

Ara bé, en la meua opinió, la iconografia d'alguns dels fragments escultòrics aplegats sota el paraigua d'aquest darrer conjunt, aliena al cicle de l'arcàngel Miquel, s'escau a la perfecció amb un programa eucarístic anàleg al dels conjunts estudiats en aquesta tesi, la qual cosa convida a recuperar la teoria de Francesca Español sobre l'existència d'un retaule eucarístic en pedra a sant Mateu. El descobriment d'algunes de les seves parts constituents en la ja al·ludida campanya arqueològica del convent de predicadors del poble, sembla indicar que aquest no hauria estat realitzat per a l'església arxiprestal, com s'havia cregut, sinó per a l'esmentat cenobi; la qual cosa és compatible, com és veurà, amb certs elements iconogràfics pervivents. Ara bé, futurs estudis hauran de ponderar la repercussió que pot tenir, sobre els elements que aquí s'apleguen a redós d'un mateix conjunt mendicant, el fet que la visita pastoral efectuada el 24 d'agost de 1428 pel bisbe de Tortosa, Ot de Montcada, posi en evidència l'existència d'un altar i d'una confraria del cos de Crist a la parròquia de Sant Mateu¹⁴⁷.

Concretament, són dos els relleus amb sengles representacions parcials de miracles de l'hòstia consagrada els que fan pensar en un conjunt original de dedicació eucarística. D'una banda, el vestigi conservat a la Col·lecció Museogràfica Parroquial de Sant Mateu que presenta un animal amb les potes del davant flexionades, identificable amb el miracle de l'èquid reverent representat també al retaule de Vallbona de les Monges [Fig.

¹⁴⁶ Fonamentalment, sobre aquest conjunt: ZARAGOZÁ 2015b, p. 15-25. En relació amb el fragment del Museu de Belles Arts de Castelló, també ZARAGOZÁ 2015a. En relació amb el material escultòric trobat en l'excavació del convent dels dominics, vegeu JIMÉNEZ FERRAN 2015-1016, p. 116 i s.

¹⁴⁷ Quant a la campanya arqueològica, JIMÉNEZ FERRAN 2015-1016, p. 116 i s. Sobre aquesta visita, referida a la primera part de la tesi, vegeu GALIANA 2003-2005, p. 537 i 583.

12.5.3]. I, de l'altra, el miracle de l'aparició de l'Infant Crist en la sagrada forma conservat en mans privades que, per analogies compositives amb una de les imatges contingudes en la predel·la del retaule marià de Sixena, pot fer referència al portent succeït arran d'un mal ús de l'eucaristia en una encanteri amorós [Fig. 12.5.4]¹⁴⁸.

La concordança estilística i de mesures existent entre els testimonis suara referits es pot fer extensible, a la vegada, a altres vestigis escultòrics amb una temàtica compatible amb el cicle de Jesús Sagramentat, guardant lògicament les cauteles necessàries. M'estic referint a la figura del sacerdot que possiblement devia formar part d'una imatge de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* [Fig. 12.5.5], així com de dos relleus fragmentaris més. Un d'ells, amb diversos personatges amb túniques talars i un personatge reclinat, podria haver estat part en origen d'una representació de l'*Epifania*, si es té en compta la posició de les figures que es concordan amb multitud d'imatges medievals amb aquest tema. I l'altre bé podria ser una traducció plàstica d'un miracle eucarístic desconegut, atesa la presència d'un frare agenollat amb un ciri a la mà, que vesteix un hàbit dominicà compatible amb la procedència de l'obra, i un civil que mostra, davant del pit, la cara exterior de la palma de la mà cap enfora [Figs. 12.2.2 i 12.5.6]. Finalment, malgrat que no és possible de verificar la concordança de dimensions, per temàtica també resulta lògic incloure hipotèticament en el mateix grup, almenys de moment, el relleu perdut fotografiat per Adolf Mas, que hauria conformat una imatge de la *Processó de Corpus*¹⁴⁹.

Hores d'ara és difícil precisar una cronologia per aquest retaule santmatevà del cos de Crist, per bé que el permís de la fundació del convent dels dominics atorgat pel papa Inocenci IV el 1356 i l'inici de l'obra situat cap a 1360 aconsellen emplaçar-lo

¹⁴⁸ El primer testimoni ja havia estat identificat com el *Miracle de la mula* a FUMANAL & MONTOLÍO TORÁN 2003b, p. 242. Tanmateix, en els darrers temps s'ha preferit descartar la proposta, al·ludint a la «dignitat de les teles» que acompanyen l'animal, i optar per veure-hi temptativament una imatge de la història de la somera de Balaam: ZARAGOZÁ 2015b, p. 86-87, n. 9. En aquest darrer estudi, el relleu de la casa particular de Sant Mateu s'identifica de manera descriptiva com una «escena en dos temps amb dona obrint un cofre» (p. 88). El relleu amb l'animal també ha estat identificat hipotèticament amb el miracle dels Corporals de Daroca a JIMÉNEZ FERRAN 2015-1016, p. 117.

¹⁴⁹ Cfr. ZARAGOZÁ 2015b, p. 82-89.

provisionalment a finals de la centúria¹⁵⁰, la qual cosa és compatible amb l'estil dels relleus coneguts. D'altra banda, pel que a la seva autoria, cal tenir present que les seves parts integrants formen part del nus historiogràfic que la crítica en els darrers anys ha bastit al voltant d'un desconegut Mestre de Sant Mateu, el qual, actiu al bisbat de Tortosa a finals del segle XIV, seria cap de taller i últim responsable d'un altíssim nombre de relleus escultòrics pervivents a la zona¹⁵¹. Tanmateix, encara som lluny d'haver definit amb precisió l'autoria de tots i cadascun d'aquests exemplars, tal i com recentment insistit Pere Beseran, que ha apuntat l'existència de diverses mans en relació a algunes de les obres tradicionalment aplegades sota un catàleg comú¹⁵².

¹⁵⁰ Sobre aquest punt, principalment, JIMÉNEZ FERRAN 2015-1016, esp. p. 112-114.

¹⁵¹ L'artífex va ser batejat amb aquest apel·latiu a ESPAÑOL 1991a, p. 416, que conté les principals referències anteriors sobre la matèria. Sobre aquest escultor o el taller escultòric de Sant Mateu, consulteu, a més, ALCOY & BESERAN 1990a, p. 165 i s; ALCOY 1991c, p. 315-316, cat. núm. 322; FUMANAL & MONTOLIO 2003b; FUMANAL & MONTOLIO 2003a; JOSÉ & OLUCHA 2003, p. 108; FUMANAL & MONTOLIO 2003c, p. 77-78; ZARAGOZÁ 2005, p. 105-110; ZARAGOZÁ & GIL 2013, p. 142; ZARAGOZÁ 2015b, p. 15-25; ZARAGOZÁ 2015c, p. 24-26.

¹⁵² BESERAN 2012b.

12.6. LA TAULA DEL SANT SOPAR DE SOLSONA



Fig. 12.6.1.

PERE TEIXIDOR

(Documentat a Barcelona i Lleida entre 1397 i 1447)

Sant Sopar

Cap a 1435-1445

Tremp, daurat amb pa d'or sobre fusta

115 x 328 x 11 cm

Procedència desconeguda

Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (inv. núm. 16), Solsona

Inscripcions

«Ave Maria, gratia plena, dominus tecum», conservada fragmentàriament en diverses peces de la vaixel·la.

Història

Església de Santa Constança de Linya; Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, cap a 1900.

Bibliografia

Mayer 1928, p. 45, fig. 36; Post 1930a, p. 292, 335-338, fig. 197; Gudiol i Cunill 1933, p. 530; Gudiol i Ricart 1938, p. 16-17; Gudiol i Ricart [1944], p. 41; Trens 1945, p. 30-31, cat. núm. 3; Madurell 1949, p. 56; Ainaud 1952a, p. 58 i 63; Font & Bagué & Petit 1952, p. 30 i 124, figs. 49 i 50; Trens 1952a, p. 93, fig. 67; Gudiol i Ricart 1955, p. 105, fig. 75; Tortosa 1955, p. 90; Gudiol i Ricart [1956], p. 113, fig. 54; Verrié 1957, p. 399, fig. 383; Llorens Solé 1965, cat. núm. 22; Camón 1966, p. 207, fig. 193; Llorens Solé 1966, p. 93-94; Gudiol i Ricart 1974, p. 283; Monreal & Barrachina 1983, p. 144; Dalmases & José 1984, p. 226-227; Alcolea i Blanch 1986 p. 151-152, cat. núm. 84; Gudiol i Ricart & Alcolea i Blanch 1986, p. 113, cat. núm. 341, figs. 43 i 594; Tarragona 1987, p. 402, figs. 144 i 144a; Campo & Carreras 1988, p. 40-41; Ainaud 1990 p. 88; Alcoy 1990b, p. 22-24; Alcoy 1990d, p. 180-183, cat. núm. 127, figs. p. 47; Alcoy 1992a, p. 277-278; Alcoy 1995, p. 748-749; Puig 1996, p. 193 i 195, fig. 5; Alcoy 1998 p. 259-261; Berlabé 1998, p. 435, n. 46; Puig 1998, p. 118-191, 248; Planes

2003, p. 192; Alcoy 2005d, p. 142-143; Puig 2005, p. 304; Ruiz 2005a, p. 301; Fité 2005-2006, p. 68-69; Conejo 2007, p. 163; Dalmases 2008, p. 60; Alcoy 2010b, *pàssim*, figs. 2 i 13; Macías & Favà & Cornudella 2011, p. 100; Cornudella 2012e; Favà & Cornudella 2012, p. 51; Alcoy 2017, p. 294-295; Favà [en premsa].

Aquesta esplèndida taula de grans dimensions no solament és una de les obres més representatives del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, sinó que alhora constitueix una de les figuracions pictòriques medievals del *Sant Sopar* més singulars d'entre les conservades, així com una de les més monumentals pervingudes suport de fusta de la baixa edat mitjana [Fig. 12.6.1]. D'aquí que hagi comptat amb una considerable atenció per part de la crítica des d'inicis del segle passat, tal i com es podrà comprovar al llarg de les properes pàgines, havent estat motiu de comentari recurrent en les aproximacions generals a l'activitat pictòrica catalana de la baixa edat mitjana¹⁵³.

Des d'un punt de vista morfològic, l'obra va ser estructurada sobre un suport de fusta construït mitjançant diverses posts disposades horitzontalment i a l'anvers va ser decorada amb dues franges de traceria emplaçades en les extrems superior i inferior, en bona mesura avui perdudes, a més de per un fris corregut d'arquets de formes ogivals que emmarquen els personatges de l'escena i del que tampoc no se n'han conservat tots els elements. També han desaparegut per complet els muntants que cenyien els costats curts de la taula, segurament dues fines columnetes de talla tal i com evidencien les reserves visibles en aquesta zona. En una data indeterminada se li va realitzar una mossa rectangular al centre de la part inferior de la taula, fent desaparèixer, d'aquesta manera, la corresponent porció de capa pictòrica (30 x 100 cm). Actualment, aquest espai apareix reomplert amb un empelt de fusta que, en la darrera restauració de la taula efectuada l'any 1985 al Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, va ser recoberta amb una capa de resina epoxi. Hi ha notícia que, anteriorment, l'obra havia estat intervinguda abans de la seva participació en l'exposició «El Arte en la Pasión de Nuestro Señor (siglos XIII al XVIII)», al Palau de la Virreina de Barcelona (1945)¹⁵⁴.

¹⁵³ Les informacions aplegades en el present text han estat plasmades també a FAVÀ [en premsa].

¹⁵⁴ Sobre aquestes qüestions, vegeu CAMPO & CARRERAS 1988, p. 40-41 i ALCOY 1990d, p. 183.

El *Sant Sopar* pròpiament dit se situa enmig del no-res i el seu element principal, la taula, que reposa sobre dos cavallets de fusta i està coberta amb les usuals tovallles blanques, ornades amb uns motius escacats de llarga tradició, destaca enfront d'un magnífic fons daurat recobert per grans flors de card fetes a punxó. Al mig de la composició, plenament adaptada al format allargat de la superfície, Crist presideix el banquet flanquejat d'onze dels apòstols, que fan accions diverses (mengen, beuen, tallen el pa i el xai, se serveixen vi, etc.). Com és habitual, la majoria no són identificables, llevat del sant Jaume pelegrí i els casos usuals: Pere, Joan Evangelistes i Judes¹⁵⁵.

Major interès revesteixen altres ingredients iconogràfics, sense parió en la pintura gòtica catalana coneguda. Em refereixo a la presència de Jesús que sosté l'orbe com a *Salvator Mundi*, en comptes de figurar com a sacerdot amb les santes espècies, i a la de la Magdalena, que respon a l'empeltament d'un motiu propi del *Sopar a casa de Llàtzer*. Finalment, també resulta remarcable la diversitat i singularitat del parament de taula que, d'acord amb l'evolució general de l'episodi a finals de l'edat mitjana, ha estat tractat amb notable naturalisme i minuciositat.

L'obra va ser traslladada al museu en els seus albors, en temps de Ramon Riu i Cabanes (1895-1901), des de la petita capella de Santa Constança de Linya (Navès, Solsonès)¹⁵⁶. I és possible que l'adaptació de la taula al reduït espai d'aquesta petita capella hagués requerit la mutilació de la peça, per bé que caldrà comprovar la concordança de mesures entre l'obra i aquest espai, actualment de propietat privada i desafectat de culte¹⁵⁷. Aviat, però, el contrast entre la prestància de la pintura i la modèstia del temple de Linya va portar a plantejar una possible i lògica procedència original alternativa i de major rellevància¹⁵⁸. Mossèn Antoni Llorens va proposar que en origen la peça hauria format part de l'antic retaule de la capella del cos de Crist de la canònica de Santa Maria de Solsona, el qual que s'estava bastint el 1443, segons una donació de 10 lliures de

¹⁵⁵ La iconografia de la peça és tractada, amb un major deteniment, en el cap. 7.

¹⁵⁶ LLORENS SOLÉ 1965, cat. núm. 22.

¹⁵⁷ S'ha afirmat que l'obra va ser mutilada per tal de voler-hi adaptar la credença d'aquest altar a LLORENS SOLÉ 1965, cat. núm. 22. *Cfr.* ALCOY 1990d, p. 183, on la mossa es relaciona hipotèticament amb l'adaptació d'un sagrari extemporani.

¹⁵⁸ POST 1930a, p. 335.

mossèn Antoni Pla «in adiutorium retabuli quod de novo operabatur». Tal hipòtesi la basà en la correspondència entre la iconografia de l'obra i la dedicació de l'àmbit, així com entre el seu estil pictòric i la cronologia del retaule. Segons la proposta, aquest *Sant Sopar* hauria estat la predel·la del conjunt¹⁵⁹, i així ho ha acceptat majoritàriament la crítica¹⁶⁰. Tenint això en compte, els muntants que flanquegen la taula en dues fotografies de 1902 (Institut Amatller d'Art Hispànic, clixé núms. 185-B i 186-B) podrien haver pertangut al conjunt original, si bé hi haurien estat recol·locats *a posteriori*, atès que les instantànies delaten la seva superposició sobre la reserva de la traseria primigènia [Fig. 12.6.2 i 12.6.3]¹⁶¹.



Fig. 12.6.2.

¹⁵⁹ LLORENS SOLÉ 1965, cat. núm. 22; LLORENS SOLÉ 1966, p. 93.

¹⁶⁰ Sense cap explicació, la taula és concebuda com a predel·la a TRENS 1945, p. 31. S'inclinen també per aquesta proposta ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 152 i GUDIOL I RICART & ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 113, cat. núm. 341. Contràriament, la peça és considerada com un frontal d'altar a CAMPO & CARRERAS 1988, p. 40. Tenint en compte les seves dimensions no crec plausible, tanmateix, que l'obra hagués tingut aquesta funció en origen. *Cfr.* CORNUDELLA 2012e, p. 184.

¹⁶¹ FAVÀ [en premsa].



Fig. 12.6.3.

Certament, la *Cena* fou part habitual dels programes dels retaules dedicats totalment o parcial al Corpus Christi, generalment ocupant-hi un lloc destacat¹⁶². La seva presència privilegiada en la predel·la d'aquesta mena de conjunts, d'altra banda, és un fet secundat per testimonis com el bancal del retaule marià de Sixena (MNAC 15916-CJT) o el del retaule de la *Passio Imaginis* de Felanitx (Mallorca), on l'episodi es desplega, com en la taula que ens ocupa, sobre la totalitat de la seva superfície¹⁶³. Ara bé, cal tenir present, per un altre costat, que els dos exemples mencionats porten a no descartar la seva pertinença a un conjunt d'advocació diversa, en el qual, per consegüent, l'advocació sacramental seria quelcom parcial.

A partir d'aquesta pintura, Chandler R. Post va definir la personalitat artística d'un pintor anònim, el Mestre del Sant Sopar de Solsona, que, en la seva opinió, representava una via artística paral·lela a la de Lluís Borrassà (actiu des de 1380; m. 1424/1425), no exempta, tanmateix, de la influència del pintor gironí. A la vegada, el professor de Harvard va indicar la proximitat de certs trets de la taula amb les obres atribuïdes al Mestre d'Albatàrrec, és a dir, al responsable del principal grup preservat de pintura

¹⁶² FAVÀ 2005-2006, p. 112-114.

¹⁶³ La qüestió és assenyalada a CORNUDELLA 2012e, p. 184.

lleidatana d'inicis del segle XV. La similitud existent entre el tipus físic del Crist de la *Cena* respecte a dues figuracions del *Salvador* assignades a aquest darrer pintor, la de la taula central perduda del retaule d'Albatàrrec i la del d'Estopanyà (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 4505), entre altres, el van portar a sospesar una identitat artística comuna entre els dos anònims, si bé va preferir mantenir la divisió de pintors, apuntat però que el Mestre d'Albatàrrec hauria pogut ser el mestre del pintor de la taula conservada a Solsona¹⁶⁴.

La classificació de Post, tanmateix, aviat va ser replicada per Josep Gudiol i Ricart, que va considerar que el Mestre d'Albatàrrec i el Mestre del Sant Sopar de Solsona haurien estat, en realitat, un sol pintor. La inscripció continguda en una de les taules del catàleg d'aquest mestre [Jacobus Ferrarii m(...)], concretament en un compartiment de l'*Epifania* del Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal (inv. 7), va servir per anomenar-lo Jaume Ferrer I, bo i considerant-lo el pare del pintor homònim, ara Jaume Ferrer II, a qui s'assignava un extens catàleg al voltant del retaule documentat i estilísticament més avançat d'Alcover, del qual en perviuen les taules pervivents al Museu Diocesà de Tarragona (MDT 2969). D'aquesta manera, l'estil internacional s'hauria desenvolupat a Lleida sota el domini de Jaume Ferrer I, entre altres responsable del *Sant Sopar* solsoní, conegut a partir de la inscripció referida; i el segon sota la batuta de Jaume Ferrer II, un pintor àmpliament present en la documentació del període¹⁶⁵.

El panorama pictòric lleidatà de la primera meitat del quatre-cents dibuixat per Gudiol esdevingué hegemònic fins que, a inicis de la dècada de 1990, Rosa Alcoy el va posar

¹⁶⁴ POST 1930b, p. 336 i s.

¹⁶⁵ GUDIOL I RICART 1938, p. 16-17. En la mateixa línia, GUDIOL I RICART [1944], p. 41. Vegeu també: GUDIOL I RICART 1955, p. 105, fig. 75; GUDIOL I RICART [1956], p. 113; CAMÓN 1966, p. 206-207; DALMASES & JOSÉ 1984, p. 226-227; ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 149-150 i 151-152; GUDIOL I RICART & ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 113, cat. núm. 341; TARRAGONA 1987, p. 402. Per la seva banda, Joan Ainaud es limità a proporcionar les dades documentals de la pintura lleidatana, per un costat, i el que considerà els tres grups estilístics que se succeïren al llarg de la primera meitat del s. XV, a saber, el d'Albatàrrec, el del *Sant Sopar* de Solsona i el del retaule de Verdú, les taules del qual es conserven al Museu Episcopal de Vic. A la vegada, l'autor posà en joc la presència del pintor Pere Teixidor a la zona, per bé que continua advocant en favor de l'existència de dos pintors anomenats Jaume Ferrer. AINAUD 1990, p. 85 i s.

en crisi. Després de propostes variades, la inconsistència documental d'un Jaume Ferrer I va ser el detonant per a què, en essència, l'autora proposés desarticlar el seu perfil artístic i transvasar-lo a Pere Teixidor, a saber, el pintor a qui les fonts escrites presenten com el pintor més rellevant del període a ponent. Segons això, dins del panorama pictòric lleidatà de la primera meitat del segle XV, més complex del que s'havia vingut apuntant tradicionalment, hi haurien reeixit les personalitats de Pere Teixidor, l'autor del *Sant Sopar*, en actiu des dels volts del 1400 i fins gairebé a la meitat de la centúria; i de Jaume Ferrer, documentat a Barcelona i a la zona lleidatana entre 1430 i 1461¹⁶⁶. Abundant en aquest teoria, el versemblant reconeixement de la col·laboració entre Teixidor i Ferrer en el retaule de la mencionada taula signada del museu de Lleida ha contribuït, posteriorment, a clarificar les personalitats d'ambdós artífexs i, en definitiva, el nus de la pintura ponentina del gòtic internacional¹⁶⁷.

Dins d'aquest marc, el *Sant Sopar* seria, com ja proposà Gudiol, una producció avançada dins de l'antic grup d'Albatàrrec, ara assignat a Pere Teixidor, tal com traeixen certs ecos del nou realisme flamenc sedimentats sobre un substrat de matriu internacional. En una data propera a la seva realització, el pintor segurament hauria treballat en el *Retaule de sant Andreu*, els carrers laterals del qual han ingressat fa poc al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 251553-CJT)¹⁶⁸; o hauria participat en el retaule de la signatura, amb col·laboració a Jaume Ferrer, així com en el *Retaule de sant Antoni Abat* del museu de Lleida (inv. 14), junt amb un interessant pintor encara per

¹⁶⁶ Vegeu, principalment, els estudis recents d'ALCOY 2005d, p. 134-144 i ALCOY 2010b, p. 529-548. Cal tenir present, tanmateix, que paral·lelament a aquest canvi de paradigma, part de la crítica ha continuat insistint en la via plantejada per Gudiol i ha continuat adscriuint el *Sant Sopar* de Solsona i les obres del mateix grup a un Jaume I, tot distingint-lo d'un Jaume II, responsable entre altres del retaule de la paeria de Lleida i del conjunt desballestat d'Alcover. Vegeu, entre altres, PUIG 1996 o PUIG 1998, p. 118-191, 248, cat. núm. 21. Per un altre costat, certs autors han preferit mantenir un esquema de la pintura lleidatana de la primera meitat del segle XV ordenat entorn a les personalitats del Mestre d'Albatàrrec, que seria l'autor de la taula que ens ocupa, i de Jaume Ferrer. RUIZ I QUESADA 2005a, p. 301. Un bon estat de la qüestió historiogràfic sobre el complex panorama lleidatà del gòtic internacional és du a terme a FITÉ 2005-2006, p. 67-70.

¹⁶⁷ Sobre el cas, principalment, CORNUDELLA 2012b, p. 220-221.

¹⁶⁸ Recullo la proposta formulada a ALCOY 1990d, p. 22-23. Sobre el conjunt de sant Andreu esmentat, FAVÀ 2016b.

identificar¹⁶⁹. En aquest sentit, els tipus físics dels apòstols de la *Cena* mostren una clara analogia amb el que presidia el retaule desmembrat de sant Andreu; o, particularment, el rostre de sant Jaume és assimilable al del rei jovencell de l'*Epifania* firmada i segueix el tipus del més primerenc apòstol del *Retaule de sant Jaume i santa Anna* de La Granadella. Tenint en compte l'exposat, doncs, la materialització de la taula del *Sant Sopar* degué produir-se dins d'una forquilla cronològica que més o menys pot situar-se entre els anys 1435 i 1445¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Pel que fa al primer conjunt citat, vegeu p. 518. En relació amb el segon, CORNUDELLA 2012c.

¹⁷⁰ En la mateixa línia, vegeu les propostes més recents de datació de l'obra contingudes a ALCOY 2010, p. 545; i a CORNUDELLA 2012e.

12.7. EL BANCAL BIFRONT DEL MONESTIR DE RIPOLL



Fig. 12.7.1.



Fig. 12.7.2.

JAUME HUGUET

[Valls, 1412 -Barcelona, 1492]

Bancal bifront de la passió de Crist i l'eucaristia

Cap a 1455

Pintura al tremp sobre fusta

Procedeix de l'altar major de l'església del monestir de Santa Maria de Ripoll (Ripollès, Girona)

Taules de Melquisedec

77 x 58 cm

Museu Episcopal de Vic (inv. 10742)

Taula de Moisès

76,5 x 58,5 cm

Museu Episcopal de Vic (inv. núm. 10741)

Història

Museu Episcopal de Vic

Bibliografia

Sanpere 1906, p. 18-19, doc. XII; Gudiol i Cunill 1926, p. 20-21; Rowland 1932, p. 160-161, fig. 50; Post 1938, p. 96-102, fig. 19; Gudiol i Ricart [1944], p. 58, fig. LXXIII; Gudiol i Ricart & Ainaud 1948, p. 72, cat. núm. XVIII (p. 109), figs. 72 i 73; *Exposició* 1949, p. 8, cat. núm. XVIII; Ainaud 1955, p. 28, làm. 16; Gudiol i Ricart 1955, p. 278; Gudiol i Ricart & Alcolea i Blanch 1986, p. 161, 164 i 172, cat. núm. 481, figs. 804-805; Ainaud 1990, p. 103; Guardia 1992; Molina Figueras 1992, cat. núm. 3; Sureda i Pons 1994, p. 68; Alcoy 1998, p. 309; Molina Figueras 1999, p. 61-64; Trullén 2003b, p. 142 i 144; March 2006, p. 95, 100-101, 106, 109, figs. p. 108; Cornudella [en premsa].

Rara vegada, les dues úniques taules pervivents del malaguanyat bancal quatrecentista de l'altar major del monestir de Ripoll (Ripollès) han estat tingudes en compte quan la crítica ha abordat l'estudi de la iconografia eucarística de la corona catalano-aragonesa a la baixa edat mitjana. Certament, si no estic equivocant, l'obra no va ser referida en els treballs realitzats amb motiu del xxxvè Congrés eucarístic de Barcelona de 1952 i aquesta situació s'ha mantingut pràcticament inalterable fins als nostres dies, llevat de comptades excepcions recents, tot i l'interès que ha despertat novament aquesta matèria en les dues darreres dècades¹⁷¹.

Va ser Salvador Sanpere i Miquel qui, en la publicació del segon volum dels seus *Cuatrocentistas catalanes*, l'any 1906, va donar a conèixer el contracte signat entre el pintor Jaume Huguet i l'abat de Ripoll, Bertran Samasó (1440-m. 1458), per a la pintura d'un bancal per a l'altar major de l'església d'aquest celebèrrim cenobi benedictí (*bancal del retaule de Madona Santa Maria del Monastir de Ripol*). A banda del mèrit d'oferir una nova dada de relleu dins de la trajectòria del pintor de Valls, un dels principals exponents de la pintura catalana de la segona meitat del segle XV, i d'incrementar el seu catàleg amb una nova producció, el valor d'aquesta aportació es va veure incrementat pel fet que, després de la transcripció del document a partir del manual del notari Antoni Vinyes de l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona, aquest va ser extraviat —avui només es conserva l'encapçalament del contracte— i, per tant, aquesta publicació n'ha esdevingut l'únic testimoni pervivent fins a la data¹⁷².

Els capítols oferts per Sanpere indiquen —erròniament, com es veurà— que el contracte de l'obra es va signar el dimecres 26 de novembre de 1455 i que l'encàrrec havia d'estar llest per a la festa de la Mare de Déu de l'agost propvenent, és a dir, la de l'any 1456. També que el preu de la comanda es va estipular en 80 florins d'or fraccionats en tres pagues: vint-i-quatre florins i sis sous havien de ser lliurats al pintor en el moment de la signatura del contracte i els restants cinquanta-cinc florins i cinc sous havien de ser repartits en dues meitats a entregar quan la peça estigués a punt de ser daurada, ja enguixada i dibuixada, i quan s'hagués estat conclosa, respectivament. Ahora, per

¹⁷¹ La discussió de l'obra en relació a la devoció eucarística a Catalunya i a l'art que se'n deriva es du a terme, per exemple, a MOLINA FIGUERAS 2002, p. 23 i a CORNUDELLA [en premsa].

¹⁷² SANPERE 1906, p. 18-19, doc. XII. Vegeu Annex documental, doc 13.

l'incompliment del contracte és va fixar una pena de vint-i-cinc lliures barceloneses i es va nomenar l'imaginaire (*ymaginarius*) Macià Bonafè (doc. 1434-1464) com a àrbitre si sorgia alguna desavinença entre les parts¹⁷³.

Afortunadament, el contracte de l'obra és força explícit respecte del programa iconogràfic que s'hi havia de representar, la qual cosa permet fer-se'n una idea aproximada a pesar que s'han perdut la major part de les composicions que la integraven. En efecte, de l'escrit hom dedueix que l'encàrrec fa referència a un moble pintat tant per l'anvers com pel revers. La part frontal havia de ser estructurada en quatre compartiments centrats per un tabernacle poligonal de tres cares, mentre que la part posterior havia d'albergar cinc composicions dintre dels seves *cases* respectives.

Des d'un punt de vista iconogràfic, en el recto s'hi havia de representar un cicle de la passió de Crist disposat a banda i banda del sagrari central i conformat per les escenes del *Sant Sopar (istoria de la Sena, stant Jesuchrist en la taula ab los dotze Apostols)*, *l'Oració a l'hort de Getsemaní (con Jesuchrist feu oració en lo hort de Gericó)*, *el Camí del Calvari (com portaren a crucificar Jesuchrist ab la Creu al coll, acompanyat de Juexes, demostrant com la Verge Maria, Sent Johan e Sent Pere lo acompanyaban)* i *la Pietat de Crist (asseguda la Verge Maria al peu de la Creu ab lo Jhesús mort a la falde e ab totes les Maries, Joseph e Nicodemus)*.

La claredat dels termes amb què el contracte enumera els episodis de la passió de Crist que s'havien de figurar en la cara anterior de la predel·la, contrasta obertament amb la descripció més vaga i confusa dels temes que s'havien de representar en el tabernacle, en part per les rectificacions que presenta el document: «[...] en las tres cases del tabernacle (pintarà *la Verge Maria ab lo Jhesús*), ço es, en la casa del mig se pintarà *lo Crucifix hi la Verge Maria e Sent Johan*. En la casa de la pastoreta del dit tabernacle (pintarà *la Verge Maria ab lo Crucifix*) Jhesús al bras. E en la part squerra del dit Tabernacle *sie mossen Sent Benet assegut*.». Amb tot, és clar que a la cara principal hi havia de figurar una imatge de la *Crucifixió* i a la lateral esquerra una imatge de Benet de Núrsia. I, per bé que en la historiografia s'han manejat diverses hipòtesis respecte a

¹⁷³ Sobre Macià Bonafè, remeto a l'estudi de conjunt de LÓPEZ IBORRA 2007.

la figuració que ocupava la part dreta del receptacle, resulta absolutament convincent la proposta que hi situa una Mare de Déu amb l'Infant, segurament asseguda, en tant que presenta en simetria una imatge consonant amb la dedicació del temple amb la del fundador de l'orde sota la qual es regia el cenobi¹⁷⁴.

Per la seva banda, el revers de l'obra, incidint en la doble advocació de la taula de Queralbs, igualment tractada en el present catàleg (cat. núm. 12.3) havia de contenir un cicle dedicat a l'eucaristia conformat per *sinch mitges imatges*. Aquest havia de ser presidit per una representació de mig cos de Jesucrist amb el calze a la mà (*Jhesu-Christ tenin lo calçer ab la ma, demostrant la ostia dins lo calçer*), rodejat de quatre profetes (*quatre mitges ymatges de profetes*) escollits per la seva vinculació amb el sagrament de l'eucaristia (*aquelles qui millor fassen el fet de la consagració*)¹⁷⁵.

L'instrument, d'altra banda, deixa clar que almenys els darrers quatre compartiments suara referits havien de ser pintats en grisalla (*de blanch e de negre*). I aquest no és l'únic requeriment tècnic que apareix en els capítols, sinó que, com és acostumat, s'hi especifica que els elements de talla del revers siguin pintats de groc —amb una clara voluntat d'emular els resultats del daurat però amb una fórmula menys costosa— per a què proporcionin contrast amb les escenes en grisalla. Pel que fa a la part frontal, finalment, s'anota que tots els campers i nimbes de les imatges siguin fets en relleus d'estuc i daurats amb or fi, tècnica aquesta darrera que també queda prescrita per a *tota l'obra de taula qui acompanyarà l'obra de les dites ystories*. A l'últim, s'adjunta també una clàusula habitual de l'època, la qual remarca que s'inclogui una imatge pintada amb blau d'alemanya en cada escena (*una imatge vestida de fin atzur d'Alamanyia*).

¹⁷⁴ Segueixo a CORNUDELLA [en premsa]. Aquesta proposta iconogràfica havia estat apuntada, explícitament i amb anterioritat, a ROWLAND 1932, p. 30-31 o a GUARDIA 1992, p. 153, cat. núm. 2. En canvi, Post interpretà que el contracte devia referir-se a una Pietat, mentre que Gudiol i Ainaud optaren per una *imatge de la Verge* amb Jesús crucificat. Respectivament, POST 1938, p. 96 i GUDIOL I RICART & AINAUD 1948, p. 109.

¹⁷⁵ En relació a la fórmula iconogràfica del Crist-sacerdot isolat amb el calze i l'hòstia, i aïllat del context iconogràfic del *Sant Sopar*, a Catalunya i al País Valencià: CORNUDELLA [en premsa]. Cfr. GUARDIA 1992, p. 153, cat. núm. 2.

El contracte publicat per Sanpere i Miquel va romandre com una dada documental més del periple professional d'Huguet durant les primeres dècades del segle passat fins que, a inicis dels anys trenta, Benjamin Rowland va identificar les dues taules dels profetes *Melquisedec* i *Moisès* que ja aleshores formaven part de la col·lecció del Museu Episcopal de Vic com a parts perviscudes d'aquest conjunt [Figs. 12.7.1 i 12.7.2]¹⁷⁶. La identificació va ser fonamentada tant en la identitat de les taules amb el catàleg conegut d'Huguet com amb la seva concordança respecte a les clàusules del contracte (figures qui millor fasen el fet de la consagració, en grisalla i de mig cos). La proposta va ser immediatament acceptada pel món acadèmic i, de fet, encara avui en continuen sent considerats els únics vestigis pervinguts¹⁷⁷.

Tots dos profetes apareixen emplaçats sobre un fons arquitectònic, envoltats d'un filacteri amb sengles inscripcions identificatives: el rei i sacerdot Melquisedec subjecta un calze amb la mà dreta, en al·lusió a l'ofrena de pa i vi a Abraham, al torn que Moisès és recognoscible per les banyes i les taules de llei, i la seva vinculació amb l'eucaristia ve donada pel seu paper en la Pasqua jueva o en episodis com la caiguda del manà. Malauradament, res no coneixem de l'altra parella de profetes que completaven el quartet, per bé que la crítica ha especulat, amb fonament, amb personatges com el referit Abraham, Abel, Daniel o Elies¹⁷⁸.

D'ençà de les publicacions de Sanpere i de Rowland no s'han realitzat troballes tan decisives. Tanmateix, la crítica ha continuat aprofundint en el coneixement de l'obra, tot aportant dades que, més enllà de la iconografia, ajuden a completar la comprensió de les

¹⁷⁶ ROWLAND 1932, p. 160-161.

¹⁷⁷ La proposta és assumida ja a Post 1938, p. 96 i s. Un altre argument que reforçaria els motius exposats per Rowland, de per si ja convincents, és l'estructura d'ambdues taules, la qual va ser bastida de resultes de la unió de tres posts disposades horitzontalment. És un fet sabut –i sustentat per la majoria d'exemples perviscuts—que les taules de bancal solien articular-se mitjançant posts col·locades de manera horitzontal, mentre que les del cos principal dels retaules verticals, contràriament, solien seguir aquest darrera orientació. D'altra banda, l'autoria de l'obra és una qüestió de consens en la historiografia, per bé que recentment s'ha argumentat en favor de la possible participació d'un col·laborador que justificaria certes negligències en la factura de les taules. Vegeu CORNUDELLA [en premsa].

¹⁷⁸ Sobre la iconografia de l'obra, vegeu principalment CORNUDELLA [en premsa]. Aquesta qüestió es tracta amb major deteniment al cap. 7 de la tesi.

circumstàncies que van envoltar l'encàrrec. Alhora, també s'han plantejat noves hipòtesis que persegueixen aportar clarícies sobre la seva estructura, així com respecte de la seva disposició a l'altar major del monestir.

Avui sabem que, com he avançat, la data del contracte de la peça oferta per Sanpere i Miquel era equivocada, i que en realitat els pactes van signar-se el 26 de febrer de 1455. Aquest fet proporciona un marge encara més estret per a la realització de la peça fins a la festa de la Mare de Déu d'agost, una data significativa arreu que forçosament no havia de ser-ho menys en un monestir dedicat a Santa Maria. I també que el dia abans, el 25 de febrer, ja se'n va signar la primera època de pagament, en la qual Huguet reconeixia haver rebut de mans de Macià Bonafè la quantitat de 13 lliures i 10 sous a compte dels 80 florins del cost total de la seva feina¹⁷⁹.

Els mateixos autors, alhora, van situar la realització de l'obra en el context de la remodelació de l'església monàstica iniciada en temps de l'abat Dalmau de Cartellà (1410-1439), després que el tristament famós terratrèmol del dia de la candelera de 1428 hagués ensorrat una part considerable de les voltes, entre altres desperfectes¹⁸⁰. Posteriorment, si bé encara en relació amb els detalls de la comanda, l'al·lusió a Macià Bonafè en els dos documents relatius al bancal de Ripoll han menat Rafael Cornudella a apuntar la possibilitat que aquest hagués pogut ser-ne l'autor de l'estructura de fusta, al temps que la seva residència documentada a Ripoll ha valgut per proposar temptativament la seva vinculació amb l'obra del cor desaparegut del monestir¹⁸¹.

A la vegada, el mateix autor ha apuntat algunes consideracions a retenir sobre l'estructura de la peça, encara avui difícil de copsar amb claredat, bo i interpretant-la com una estructura exempta disposada a la zona del creuer de l'església. Tant el sagrari com el cicle eucarístic, que fa necessari un part posterior practicable, han servit de

¹⁷⁹ GUDIOL I RICART & AINAUD 1948, p. 109. Tenint en compte l'elevat nombre d'encàrrecs assumits pel seu taller d'Huguet, així com els múltiples retards documentats, es relativitza la data de finalització de l'obra, l'agost de 1455, a CORNUDELLA [en premsa].

¹⁸⁰ GUDIOL I RICART & AINAUD 1948, p. 109; GUARDIA 1992, p. 152, cat. núm. 2; i, especialment, CORNUDELLA [en premsa].

¹⁸¹ CORNUDELLA [en premsa].

fonament per apuntar una possible obertura del receptacle per la part posterior, la qual cosa no tan sols complementaria la significació del cicle eucarístic, en general, sinó també la del Crist-sacerdot en particular. Al seu costat dret i esquerre, respectivament, haurien estat disposades, finalment, les taules conservades de Melquisedec i Moisès, tenint en compte l'orientació que presenten les figures¹⁸².

¹⁸² CORNUDELLA [en premsa].

12.8. EL RETAULE DE LA MARE DE DÉU I EL SANT DUBTE D'IVORRA



Fig. 12.8.1.

ATRIBUÏT A JOAN PAU GUARDIOLA, ÀLIES JOANOT DE PAU
(Actiu a Cervera, 1500-1542)

Retaule de la Mare de Déu i el Sant Dubte d'Ivorra

Cap a 1500 (?)

Tremp mixt (?), daurat amb pa d'or sobre fusta

327,5 x 255 x 35 cm

Procedeix de l'antic santuari de Santa Maria d'Ivorra (la Segarra)

Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (inv. núm. 30), Solsona; en dipòsit a l'església parroquial de Sant Cugat d'Ivorra (la Segarra)

Historia

Antic santuari desaparegut de Santa Maria d'Ivorra (la Segarra, Lleida); santuari barroc de Santa Maria d'Ivorra; Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, cap a 1916; església parroquial de sant Cugat d'Ivorra (en dipòsit pel museu de Solsona).

Bibliografia

Camós [1657], p. 457; Villanueva 1821c, p. 37-38; Rocafort [s.d.], p. 415; Serra i Vilaró 1920, p. 10-11; Post 1938, p. 508, fig. 187; Saralegui 1942, p. 139; Trens 1952a, p. 204, fig. 147; Duran i Sanpere 1962, p. 159; Llorens Solé 1965, núm. 65; Duran i Sanpere 1974, p. 405; Gudiol i Ricart & Alcolea i Blanch 1986, p. 198, cat. núm. 647; Alcoy 1990c, p. 187-188, cat. núm. 130; Gasol 1997; Garganté & Manteca & Oliva 2001c; Turull 2001, p. 150-151, núm. 223; Trullén 2003a, p. 148; Garganté 2005; Mata 2006, p. 170; Velasco 2006, p. 42-43; Alcoy 2007, p. 80-84; Bergés 2007, p. 101; Velasco 2011, p. 204 i s.; Español 2012a, p. 80-81, núms. 6 i 7; Crispí 2015, p. 154-172; Valeri 2015, p. 24-25; Barniol & Favà [en premsa].

Aquest retaule va ser concebut com una estructura de tècnica mixta de dimensions mitjanes, amb tres carrers de perfil escalonat, predel·la i guardapols [Fig. 12.8.1]¹⁸³. El central, més ample, és presidit per un nínxol poligonal a recer d'un pinacle florinat de traceria calada, flanquejat per les representacions pictòriques dels profetes Salomó (SALA:MO PROFETA) i Jeremies (GEREMIES:PRT:A). El seu interior és pintat amb tres querubins sobre una tela vermellosa d'estampat floral, segons una solució semblant a la conservada en altres conjunts més o menys coetanis, com el *Retaule de santa Anna* de Fonts (Osca), assignat al Mestre de Viella¹⁸⁴. Les fotografies antigues mostren com aquest espai havia estat ocupat per una talla de la MaredeDéu sedent, datada cap a 1300 i procedent, segons sembla, de l'església de Sant Cugat d'Ivorra (Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, inv. núm. 280) [Fig. 12.8.2]¹⁸⁵. Tanmateix, la crítica recent descarta que aquesta fos la imatge que hagués presidit el conjunt en origen i, de fet, la tradició apunta que era la MaredeDéu ivorrenca que avui torna a presidir el retaule, fortament restaurada als anys cinquanta al segle passat, la que hi era albergada [Fig. 12.8.3]¹⁸⁶.



Fig. 12.8.2.

¹⁸³ Dono per vàlides les mesures de l'obra reflectides en el darrer estudi publicat sobre el conjunt: CRISPÍ 2015, p. 160. En la present entrada de catàleg, d'altra banda, extracto les informacions plasmades recentment en la següent fitxa: BARNIOL & FAVÀ [en premsa].

¹⁸⁴ Sobre aquest conjunt, vegeu principalment VELASCO 2003 i VELASCO 2006, p. 156-161.

¹⁸⁵ En els darrers anys, l'estudi d'aquesta imatge ha estat abordat a BRACONS 1990, p. 250; GARGANTÉ & MANTECA & OLIVA 2001a; BERGÉS 2007 i CRISPÍ 2015, p. 171-172.

¹⁸⁶ CRISPÍ 2015, p. 171-172. Anteriorment sobre aquesta escultura, vegeu GARGANTÉ & MANTECA & OLIVA 2001b.



Fig. 12.8.3

Els carrers laterals del moble estan articulats en quatre compartiments que contenen sengles escenes marianes, a manera d'una versió sintètica dels Goigs de la Mare de Déu. D'esquerra a dreta i de dalt a baix hi ha l'*Anunciació*, la *Nativitat*, l'*Epifania* i la *Dormició de la Verge*, totes les quals segons un plantejament iconogràfic usual a l'època. Només un comentari: recentment, la crítica ha especulat sobre la possibilitat que l'estri que sosté el rei imberbe en l'*Epifania* pogués ser una representació del reliquiari de plata que conté els corporals tacats de sant en el miracle del sant Dubte i que en l'actualitat és conservat també a l'església parroquial de Sant Cugat d'Ivorra¹⁸⁷. Tanmateix, com alguns autors ja han assenyalat, la proposta, malgrat el seu atractiu, manca de fonament atès que moltes altres peces d'orfebreria d'aquesta mateixa tipologia apareixen sovint en la plàstica del segle XV i, a més, no hi ha cap element que singularitzi la del retaule d'Ivorra respecte d'altres¹⁸⁸.

¹⁸⁷ GARGANTÉ & MANTECA & OLIVA 2001c, p. 156. Pel que fa a l'esmentat reliquiari vegeu GARGANTÉ & MANTECA & OLIVA 2001e i CRISPÍ 2015, p. 154-158. La iconografia del cos del conjunt és referida en el capítol 8.

¹⁸⁸ ALCOY 2007 i CRISPÍ 2015, p. 161-162.

D'altra banda, el retaule és envoltat per un guardapols on s'alternen l'escut d'Ivorra, amb una torre emmerletada, i les armories dels Cardona, que també apareixen en el vitrall representat en l'escena de l'extrem dret de la predel·la. Tal i com ha estat assenyalat, la presència d'aquest darrer motiu heràldic deu respondre a la pertinença de l'indret al senyoriu dels Cardona, però també a l'empenta donada per la casa comtal a la propagació del culte al Sant Dubte¹⁸⁹ i a la seva possible participació en el finançament de l'obra¹⁹⁰.

Per un altre costat, la predel·la, estructurada en cinc compartiments, conjumina dos relats iconogràfics distints, un de totalment ordinari a la seva època i un altre de més restrictiu i del tot singular des de l'òptica actual. Certament, la disposició del *Crist de Pietat* al centre del bancal era, a finals de l'edat mitjana, un fet plenament generalitzat, atès el caràcter sacramental de la composició i el seu emplaçament estretament vinculat a la mesa de l'altar. Per això no estranya que, en el conjunt que ens ocupa, aparegui disposat en aquesta posició, flanquejat per la *Mare de Déu Dolorosa* i *sant Joan Evangelista*, respectivament albergats en els seus compartiments col·laterals. A diferència de les tres *cases* descrites, però, les dues escenes dels extrems excel·leixen pel fet de ser l'única figuració de matriu medieval coneguda del miracle del Sant Dubte d'Ivorra i, alhora, l'única conservada a Catalunya d'un miracle eucarístic autòcton. En elles s'hi condensen els dos moments cabdals de la història, a saber, el vessament miraculós de la sang de Crist i el reconeixement del miracle per part de sant Ermengol. Per aquest fet, el conjunt, a pesar de la seva modèstia artística, va cridar l'atenció dels erudits des de temps reculats, tal i com ja va fer palès fra Narcís de Camós al segle XVII, en el seu memorable *Jardín de Maria*¹⁹¹.

Tot i que quan es comença a tenir constància d'aquest retaule, aquest ja es troba ubicat fora de l'espai per al qual va ser concebut, raonablement la crítica ha suposat, tenint en compte el programa marià i eucarístic que conté, que en origen va ser bastit per a l'altar major de l'antiga església de Santa Maria d'Ivorra. Aquest temple, avui perdut, va ser substituït de resultes de l'erecció del santuari actual, construït a partir de 1663 sota la

¹⁸⁹ RODRÍGUEZ BERNAL 2015, p. 85-101.

¹⁹⁰ LLORENS SOLÉ 1965, cat. núm. 35.

¹⁹¹ CAMÓS [1657], p. 457. Quant a la iconografia de la predel·la, acudiu als capítols 8 i 10 de la tesi.

batuta del mestre d'obres manresà Gaspar Roca, el qual va ser presidit per un nou retaule barroc, avui perdut però conegut per fotografies. És més, hi ha constància que a inicis del segle XIX encara formava part del mobiliari d'aquesta nova església, tot i que desplaçat a un dels altars laterals¹⁹².

Ingressat al museu cap a 1916, en època de regència del bisbe Vidal i Barraquer (1914-1919)¹⁹³, en l'actualitat el conjunt presideix l'altar major de l'església set-centista de Sant Cugat d'Ivorra. Allí, sota una pintura mural recent de Joan Vilà i Moncau (m. 2013), va ser dipositat el 2009 en vistes a la celebració del mil·lenari del Sant Dubte de l'any següent, després d'un lapse exposat en una dependència de la catedral de Solsona. El 1939, arran de la guerra civil espanyola, el conjunt va ser enviat a Ginebra (Suïssa) i, amb motiu d'aquest trasllat, es va aplicar una cola inapropiada a predel·la que va incidir en una especial degradació d'aquesta zona¹⁹⁴. Al marge d'això, així com de les alteracions del color i les pèrdues sofertes en els elements de traceria i en la pintura, en l'actualitat l'obra presenta un estat de conservació acceptable, gràcies a la darrera restauració efectuada entre 1986 i 1992 al Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya, en la qual es va netejar i consolidar tant el suport com la capa pictòrica¹⁹⁵.

En el primer intent de classificació dins del marc de la pintura gòtica catalana, el retaule d'Ivorra va ser considerat com una producció de l'escola de la família Vergós, amb vincles amb l'autor del *Retaule de sant Esteve* de La Doma (La Garriga, Vallès Oriental). Concretament, va ser catalogat entorn a un Mestre de la Pobla de Cérvoles

¹⁹² VILLANUEVA 1821b, p. 37. Sobre el santuari actual de Santa Maria d'Ivorra, vegeu GARGANTÉ & MANTECA & OLIVA 2001d, p. 101 i s.; i GARGANTÉ 2015. Quant al retaule barroc que presidí el nou santuari de Santa Maria d'Ivorra vegeu la p. 135 d'aquest darrer estudi o també TURULL 2001, núm. 221.

¹⁹³ SERRA I VILARÓ 1920, p. 10-11; LLORENS SOLÉ 1965, cat. núm. 35. L'autor exposa que mossèn Joan Serra li va explicar que durant el trasllat d'Ivorra a Solsona fet amb l'ajuda d'un animal es va haver de fer front a una nevada.

¹⁹⁴ En retornar de Ginebra, mossèn Antoni Llorens va encarregar al pintor Tomàs Boix l'arrencament dels papers que havien estat enganxats amb cola a la predel·la per tal de protegir-la i, arran d'aquesta operació, es va perdre una part considerable de la capa pictòrica. En aquest moment també se li va aplicar un vernís que amb el temps va alterar els colors originals. LLORENS SOLÉ 1965, cat. núm. 35; ALCOY 1990c, p. 188; GARGANTÉ & MANTECA & OLIVA 2001c, p. 159; ALCOY 2007, p. 84.

¹⁹⁵ GASOL 1997.

forjat a partir del retaule procedent del santuari marià d'aquesta localitat de les Garrigues, desaparegut durant la passada guerra civil. Ara bé, l'obra no va ser assignada a la mà d'aquest pintor sense reserves, sinó que, sense desestimar-ne la seva autoria, la crítica va apuntar la possibilitat que hagués estat una producció d'un artífex estretament relacionat amb aquest¹⁹⁶. Poc després, el Mestre de la Pobla de Cérvoles va ser classificat dins del cercle de Pere Garcia de Benavarri i, més endavant encara, es van assenyalar concomitàncies entre el retaule i l'obra de clixé del cercle d'altres pintors del darrer gòtic, com ara Francesc Solives (documentat a Banyoles i Tarragona entre 1480 i 1481), Juan de la Abadía el vell (actiu a Osca, 1469-1498), el Mestre Girard —que ara sabem que amagava el pintor cerverí Joan de la Rua— o l'autor anònim del retaule marià del santuari de la Bovera, parcialment conservat al Museu Episcopal de Vic. Precisament, en determinades ocasions s'ha remarcat la proximitat de les composicions del retaule d'Ivorra amb aquest darrer conjunt, com també en relació a la *Nativitat del Retaule de la Pietat* de Sant Llorenç de Morunys, contractat per Francesc Solives l'any 1380, o amb d'altres exponents del gòtic lleidatà¹⁹⁷.

En un punt d'inflexió més proper, l'obra ha estat considerada com una producció de l'entorn de Joan de Pau Guardiola, àlies Joanut de Pau, o bé fruit del seu primer període d'activitat¹⁹⁸. Tal vinculació ha estat possible gràcies a la prèvia identificació de la personalitat artística d'aquest pintor, del que se sap que era cerverí i sordmut, a partir d'una taula amb el *Calvari* del Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal (inv. núm. 89), la qual va ser reconeguda com una part pervivent del retaule major de l'església de Sant Pere de Castellnou d'Oluges (Cervera, la Segarra), contractat per l'esmentat artífex el 10 de desembre de 1518¹⁹⁹. Fins a aquell moment, d'aquest mestre només se'n coneixien algunes dades del seu diplomatari²⁰⁰.

¹⁹⁶ POST 1938, p. 503-511, esp. p. 508.

¹⁹⁷ La classificació del Mestre de la Pobla de Cérvoles en relació al pintor Pere Garcia de Benavarri s'exposa a GUDIOL I RICART 1955, p. 288 i a GUDIOL I RICART [1956], p. 135. La vinculació de l'obra amb els pintors al·ludits s'assenyala a ALCOY 1990c, p. 188; i a ALCOY 2007, p. 83-84. Sobre la identitat del pintor Joan de la Rua, vegeu l'estudi de MACÍAS [en premsa].

¹⁹⁸ VELASCO 2006, p. 42.

¹⁹⁹ *Restaura* 2004, p. 33-34.

²⁰⁰ Sobre la trajectòria artística d'aquest pintor fins a aquella data: DURAN I SANPERE 1921; MADURELL 1946a, p. 29-31; MADURELL 1946b, p. 371-373, doc. 41; i LLOBET 1990, p. 32-34.

No obstant això, en un estudi posterior del catàleg del pintor, el conjunt ha estat finalment estimat com una producció primerenca d'aquest artífex, al qual recentment se li han assignat un nombre considerable d'obres²⁰¹. Arran d'aquest fet, en dates més pròximes encara, Fermí Manteca, rector de l'església de Sant Cugat d'Ivorra, ha suggerit la presència críptica de la signatura de l'autor (PAU EL MUT) en la franja decorativa que orna el sepulcre del *Crist de Pietat*, així com també de les seves inicials i una suposada data de l'obra (1501) en el filacteri de l'àngel de l'*Anunci als pastors*, en l'escena de la *Nativitat* [Fig. 12.8.4 i 12.8.5]²⁰². A l'últim, també s'ha cridat l'atenció sobre una hipotètica manca d'unitat entre les escenes del miracle del sant Dubte i la resta del conjunt, tot apuntant a la intervenció de dos pintors diferents però estretament vinculats entre si, seguint una proposta similar a la ja insinuada anteriorment per Agustí Duran i Sanpere. La representació del retaule dins del retaule que apareix en els dos compartiments referits, d'altra banda, ha servit per a proposar una factura del bancal posterior a la del cos principal del moble²⁰³.



Fig. 12.8.4.

²⁰¹ VELASCO 2011, p. 200-218 i VELASCO 2013. Sobre l'autor, últimament, vegeu també LLOBET 2008, p. 100, docs. 15 i 21 i VELASCO 2008.

²⁰² La proposta es publica a CRISPÍ 2015, p. 163.

²⁰³ CRISPÍ 2015, p. 160. Sobre el plantejament anterior de Duran i Sanpere: DURAN I SANPERE 1974, p. 405.



Fig. 12.8.5.

Tot i les diferències existents entre certes composicions, però, al meu entendre el retaule respon a l'estil d'un sol pintor, per bé que sembla que aquest va poder utilitzar models diversos, alguns de més retardataris que d'altres. A més, les imatge del retaule dins del retaule del bancal no són argument suficient per sostenir, sense base documental, una materialització del conjunt en dos moments diversos²⁰⁴. Quant a l'autoria de l'obra, si bé és innegable la seva vinculació amb el *Calvari* posterior de Castellnou d'Oluges, que ha servit de pedra de toc per definir la personalitat artística de Joan Pau Guardiola, el catàleg assignat al pintor fins a la data sembla massa heterogeni. En relació amb això, caldrà escatir si veritablement aquest retaule va ser realitzat un artífex progressiu que amb el temps no només millorà el seu ofici sinó que, a més, fou capaç d'abraçar el nou vocabulari artístic renaixentista; o si en realitat en el seu catàleg s'hi amaguen varis pintors estretament vinculats entre ells. En tot cas, del que en la meua opinió no hi ha dubte és que el pintor d'Ivorra seria el responsable d'obres com el *Retaule de sant Martí* d'Ossera, o de la taula, avui partida, de l'*Aparició de la Mare de Déu del Roser al Cavaller de Colònia* (Museu de Lleida: diocesà i comarcal, inv. 3731; Museu del Cau Ferrat, inv. 31614).

Finalment, per bé que estimulants, resulta difícil d'acceptar la proposta de les inscripcions al·lusives al suposat artífex i a la data de l'obra. En el cas del sepulcre

²⁰⁴ Segurament, també els desperfectes expliquen, com ja ha estat assenyalat, algunes dissemblances existents entre el cos principal del conjunt i la predel·la. ALCOY 2007, p. 82.

perquè, tot i que les inscripcions en parts decoratives eren una pràctica que comptava a Catalunya amb una certa tradició, tal i com per exemple testimonia la sanefa del vestit del rei de l'*Epifania* del retaule tres-centista de Rubió (Anoia), que conté el nom de la promotora del conjunt²⁰⁵, allò representat a Ivorra difereix clarament de les grafies pròpies de l'època. I, en el cas del filacteri de la *Nativitat*, perquè és fa difícil de suposar que les inicials del nom de l'autor i la cronologia del conjunt hagin estat representades en un filacteri minúscul i d'una forma tan críptica que, a banda d'escapar a les grafies pròpies de l'època, combinaria ni més ni menys que l'alfabet grec i llatí.

²⁰⁵ LACUESTA & GALÍ 2012, p. 24.

13. ANNEX FOTOGRÀFIC

13.1. LLISTAT D'IMATGES

Fig. 1. *Visió de Juliana de Mont-Cornillon*, Vita Julianae, c. 1280. París, Biblioteca de l'Arsenal (Ms. 945, f. 2v).

Fig. 2. *Urbà IV ordena compondre l'ofici del Corpus a sant Tomàs d'Aquino*, Reliquiari del Corporal de la Catedral d'Orvieto, 1338.

Fig. 3. *Vitrall eucarístic* de l'església de Saint-Ouen de Pont-Audemer, inicis del s. XVI.

Fig. 4. *Davallament de la creu* de l'església del monestir de Sant Joan de les Abadesses, c. 1251.

Fig. 5. *Davallament de la creu* de l'església del monestir de Sant Joan de les Abadesses, c. 1251. Detall.

Fig. 6. *Reliquiari de l'hòstia miraculosa de sant Cugat del Vallès*. Parador desconegut.

Fig. 7. *Tabernacle* de l'església de Sant Fèlix de Codalet, segon quart del segle XIV. Exterior.

Fig. 8. *Tabernacle* de l'església de Sant Fèlix de Codalet, segon quart del segle XIV. Interior.

Fig. 9. *Tabernacle* de l'església de Sant Fèlix de Codalet, segon quart del segle XIV. Detall del Sant Sopar.

Fig. 10. *Tabernacle* de la capella de Mas Roig (Miramar, Mallorca), finals del segle XV.

Fig. 11. *Tabernacle* de l'església d'Artziniega (Àlaba), c. 1520.

Fig. 12. *Taules d'armari litúrgic* de la catedral d'Elna, segona meitat del segle XIV.

Fig. 13. *Armari litúrgic*, c. 1400. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15835.

Fig. 14. *Armari litúrgic*, segona meitat del segle XIV. Meadows Museum, MM.91.97.

Fig. 15. *Armari litúrgic*, segona meitat del s. XV. Museu Episcopal de Vic, inv. 569.

Fig. 16. *Sant Pere, santa Clara, sant Jaume i sant Joan Evangelista*, cos lateral esquerre de la predel·la del Retaule de la Mare de Déu dels Àngels, c. 1400. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 3948.

Fig. 17. *Sant Joan Baptista, santa Maria Magdalena, sant Jaume el Menor i sant Pau*, cos lateral dret de la predel·la del Retaule de la Mare de Déu dels Àngels, c. 1400. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 3949.

- Fig. 18. *Santa Caterina d'Alexandria i Jesucrist*, compartiments de la predel·la del Retaule major de l'església de Sant Pere de Terrassa, c. 1411-1413. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 251555.
- Fig. 19. *Sant Joan Baptista i santa Bàrbara*, compartiments de la predel·la del Retaule major de l'església de Sant Pere de Terrassa, c. 1411-1413. Harvard Art Museums/Fogg Museum, inv. 1933.1953.
- Fig. 20. *Retaule major de la catedral de Barcelona*, c. 1358-1366. Església de Sant Jaume de Barcelona.
- Fig. 21. *Retaule major de la catedral de Manresa*, c. 1393. No conservat.
- Fig. 22. *Retaule major de la catedral de Palma*, primera meitat del segle XV.
- Fig. 23. *Custòdia de la catedral de Barcelona*, darrer terç del segle XIV.
- Fig. 24. *Custòdia de la catedral d'Eivissa*, c. 1399.
- Fig. 25. *Ostensori de la catedral de Vic*, primera meitat del s. XIV. No conservat.
- Fig. 26. *Ostensori de la catedral de Vic*, c. 1412-1413. No conservat
- Fig. 27. *Custòdia primitiva de la seu de Mallorca (?)*, segon quart del s. XIV. Museu Capitular de Palma. Recto.
- Fig. 28. *Custòdia primitiva de la seu de Mallorca (?)*, segon quart del s. XIV. Museu Capitular de Palma. Verso.
- Fig. 29. *Custòdia major de la catedral de Girona*, 1430-1438. Tresor de la catedral de Girona
- Fig. 30. *Retaule major de l'església de l'abadia cistercenca de Doberan (Bad Doberan)*, c. 1300.
- Fig. 31. *Retaule major de la catedral de Saragossa*, c. 1434-1487.
- Fig. 32. *Déu Pare*, entre 1434-1445. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 24186.
- Fig. 33. *Expositor del Retaule major de la catedral de Saragossa*, després de 1473.
- Fig. 34. *Retaule major de l'església de Santa María la Mayor y del Pilar de Saragossa*, 1509-1518.
- Fig. 35. *Retaule major de la catedral d'Ozca*, 1520-1534.
- Fig. 36. *Retaule de la Immaculada Concepció* del convent de la Puritat de València, 1500-1515. Museu de Belles Arts de València, inv. 287.
- Fig. 37. *Retaule major de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)*, 1537-1540.
- Fig. 38. *Capella del Corporal*, 1350-1355. Catedral d'Orvieto.

- Fig. 39. *Capella dels Corporals*, Col·legiata de Santa Maria de Daroca.
- Fig. 40. *Capella del Corpus Christi*, Església del monestir de Vallbona de les Monges.
- Fig. 41. *Sepulcre de Bernat Llull* de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona, s. XIV.
- Fig. 42. *Escut heràldic dels Torà de la capella del Corpus Christi* de l'església de sant Miquel de Cardona, s. XIV.
- Fig. 43. *Capella del Corpus Christi* de la casa senyorial dels Ardèvol, Tàrraga. Desapareguda.
- Fig. 44. *Sepulcre dels Ardèvol*, segona meitat del segle XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 122009.
- Fig. 45. *Retaule dels Sagraments* de la cartoixa de Portaceli, c. 1396. Museu de Belles Arts de València, inv. 246.
- Fig. 46. *Retaule del Corpus Christi* de la catedral de Girona, c. 1562-1566.
- Fig. 47. *Retaule del Corpus Christi* de la catedral de Tarragona, s. XVIII. No conservat.
- Fig. 48. *Crist jacent*, Sant Sepulcre de Sant Feliu de Girona, c. 1350.
- Fig. 49. *Mare de Déu*, Sant Sepulcre de Sant Feliu de Girona, c. 1350.
- Fig. 50. *Sant Joan Evangelista*, Sant Sepulcre de Sant Feliu de Girona, c. 1350.
- Fig. 51. *Santa dona*, Sant Sepulcre de Sant Feliu de Girona, c. 1350.
- Fig. 52. *Cap de Crist* del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, c. 1352. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 34879.
- Fig. 53. *Sant Lluís de Tolosa i Calvari*, taula central del Retaule de sant Lluís de Tolosa de la catedral de Barcelona, c. 1359-1364. Col·lecció particular.
- Fig. 54. *Retaule del Corpus Christi* de la catedral de Palma, posterior a 1626.
- Fig. 55. *Frontal* de la capella del Corpus Christi de la catedral de Palma, s. XVIII.
- Fig. 56. *Sant Sopar*, compartiment de predel·la del retaule major del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, c. 1463-1470/1475. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 40412.
- Fig. 57. *Camí del Calvari*, compartiment de predel·la del retaule major del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, c. 1463-1470/1475. Barcelona, Museu Frederic Marès.
- Fig. 58. *Camí del Calvari*, compartiment de predel·la del Retaule major de Sant Esteve de Granollers, c. 1492-1495. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 24154-001.
- Fig. 59. *Sant Sopar i Oració a l'hort*, compartiments de predel·la del Retaule major de Sant Esteve de Granollers, c. 1492-1495. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 24154-002.

- Fig. 60. *Retaule de la Passio Imaginis* de l'església parroquial de Felanitx, meitat del s. xv. Santuari de Sant Salvador de Felanitx (Mallorca).
- Fig. 61. *Sant Sopar*, predel·la del Retaule de la Passio Imaginis de l'església parroquial de Felanitx, meitat del s. xv. Santuari de Sant Salvador de Felanitx (Mallorca).
- Fig. 62. *Cos principal del Retaule major de la cartoixa de Valldecris*, c. 1450. Museu Catedralici de Sogorb.
- Fig. 63. *Escenes de la Passió*, possibles compartiments de predel·la del *Retaule major de la cartoixa de Valldecris*, c. 1450. Museu de Belles Arts de València.
- Fig. 64. *Escenes de la Passió*, possibles compartiments de predel·la del *Retaule major de la cartoixa de Valldecris*, c. 1450. Museu de Belles Arts de València.
- Fig. 65. *Coronació d'espines*, possible compartiment de predel·la del *Retaule major de la cartoixa de Valldecris*, c. 1450. Philadelphia Museum of Art, inv. 203.
- Fig. 66. *Fragment de polsera amb santes màrtirs*, c. 1450. Detroit Institut of Arts.
- Fig. 67. *Taula dels Sagrats Corporals*, c. 1450. Daroca, Museo Colegial de Daroca.
- Fig. 68. *Àngel amb els Corporals*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.
- Fig. 69. *Àngel amb els Corporals*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.
- Fig. 70. *Ferran el Catòlic i el príncep Joan*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.
- Fig. 71. *Isabel la Catòlica i la princesa Isabel*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.
- Fig. 72. *Missa de campanya*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.
- Fig. 73. *Ocultació de les sagrades formes*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.
- Fig. 74. *Batalla de Llutxent*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.
- Fig. 75. *Descobriments dels corporals tacats de sang*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.
- Fig. 76. *Retaule-reliquiari del monestir de Piedra*, 1390. Madrid, Real Academia de la Historia. Batents tancats.
- Fig. 77. *Retaule-reliquiari del monestir de Piedra*, 1390. Madrid, Real Academia de la Historia. Batents oberts.

- Fig. 78. *Sant Sopar*, San Apollinare Nuovo de Ravenna, s. VI.
- Fig. 79. *Sant Sopar*, Codex Purpureus de Rossano, s. VI. Museo dell'Arcivescovado, f. 3v-4.
- Fig. 80. *Sant Sopar*, Evangelis de Sant Agustí, s. VI. Cambridge, Biblioteca del Corpus Christi College, Lib. MS. 286.
- Fig. 81. *Sant Sopar*, Epistolari parisenc, mitjans del s. XIV. Londres, British Library, Yates Thompson 34, f. 116v.
- Fig. 82. *Sant Sopar*, Llibre d'hores, primera meitat del s. XIV. Ciutat del Vaticà, Chigi, D. V. 71, f. 78v.
- Fig. 83. *Sant Sopar*, compartiment de predel·la del Retaule de l'Arte della Lana de Siena, 1423-1425. Pinacoteca Nazionale di Siena.
- Fig. 84. *Retaule del Corpus Christi* de l'església de Sant Pere de Lovaina, c. 1464.
- Fig. 85. *Sant Sopar*, compartiment central del Retaule del Corpus Christi de l'església de Sant Pere de Lovaina, c. 1464.
- Fig. 86. *Sant Sopar*, compartiment principal del Retaule eucarístic de Rotterdam-Berlín, inicis del s. XVI. Museu Boijmans Van Beuningen de Rotterdam.
- Fig. 87. *Comunió dels apòstols*, compartiment principal del Retaule del Corpus Domini d'Urbino, 1473-1474. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.
- Fig. 88. *Miracle de l'hòstia consagrada*, predel·la del Retaule del Corpus Domini d'Urbino, 1467-1468. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.
- Fig. 89. *Sant Sopar*, Retaule del Corpus Christi de Vallbona de les Monges, c. 1335-1345. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9920.
- Fig. 90. *Sant Sopar*, Bíblia de Ripoll, 1027-1032. Ciutat del Vaticà, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 5729, f. 369.
- Fig. 91. Fragment de *Sant Sopar* de la col·lecció d'Edith Benett de Washington, darrer quart del s. XIV.
- Fig. 92. *Sant Sopar*, compartiment de la Taula de sant Miquel Arcàngel de Soriguerola, finals del s. XIII. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 3901.
- Fig. 93. *Sant Sopar*, compartiment de la predel·la del Retaule de la Mare de Déu i l'eucaristia del monestir de Sixena, c. 1367-1381. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15916-CJT.
- Fig. 94. *Sant Sopar*, compartiment del Retaule dels Sants Joans de Santa Coloma de Queralt, c. 1456. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 4351-CJT.

- Fig. 95. *Prèdica als fariseus (?)*, compartiment del Retaule dels Sants Joans de Vinaixa, c. 1435-1445. Col·lecció particular
- Fig. 96. *Predel·la del Retaule dels Sants Joans de Vinaixa*, c. 1435-1445. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 64065.
- Fig. 97. *Oració a l'hort i traïció de Judes*, compartiment del Retaule de la passió de Crist del convent del Santo Sepulcro de Saragossa, c. 1350-1360.
- Fig. 98. *Bes de Judes i arrest de Crist*, compartiment del Retaule de la passió de Crist del convent del Santo Sepulcro de Saragossa, c. 1350-1360.
- Fig. 99. *Sant Sopar*, compartiment de taula d'altar, c. 1345. Bolonya, Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. 289.
- Fig. 100. *Pagament de Judes*, inicis del s. XIV. Pàdua, Capella de l'Arena.
- Fig. 101. *Sant Sopar*, compartiment de la predel·la del Retaule major de l'església dels Sants Just i Pastor de Son, finals del s. XV. Sitges, Museu Maricel, inv. 128.
- Fig. 102. *Sant Sopar*, tercer quart del s. XIV. Palerm, Galleria Nazionale della Sicilia.
- Fig. 103. *Sant Sopar*, compartiment principal del Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa, c. 1390-1400. Església parroquial de Vilafermosa.
- Fig. 104. *Sant Sopar*, c. 1435-1445. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, inv. 16.
- Fig. 105. *Sant Sopar*, Capella Sixtina, 1481.
- Fig. 106. *Sant Sopar*, primera meitat del s. XIV. Basílica inferior d'Assís.
- Fig. 107. *Sant Sopar*, compartiment de predel·la del Retaule major de la Seu Vella de Lleida, c. 1441.
- Fig. 108. *Salvador*, taula central del Retaule del Salvador d'Albatàrrec c. 1420-1430. No conservada.
- Fig. 109. *Salvador*, taula central del Retaule del Salvador d'Estopanyà, c. 1420-1430. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 4505.
- Fig. 110. *Compartiment de predel·la amb el Salvador*, segona meitat del segle XIV. Museu Diocesà de Barcelona.
- Fig. 111. *Maria Magdalena servint Jesús i els apòstols*, Retaule de la Magdalena de Perella (Sant Joan de les Abadesses). Museu Episcopal de Vic, inv. 47.
- Fig. 112. *Sant Sopar*, Hores de Torí-Milà (f. 58), finals del s. XIV. No conservat.
- Fig. 113. *Sant Sopar*, Timpà de l'església de Santa Magdalena de Neuilly-en-Donjon, mitjan s. XII.
- Fig. 114. *Sant Sopar*, compartiment del Retaule major de la cartoixa de Miraflores (Burgos), 1496-1499.

- Fig. 115. *Sant Sopar*, compartiment d'un retaule de procedència desconeguda, inicis del s. XVI. Església de San Miguel de Cuzcurrita de Río Tirón (La Rioja).
- Fig. 116. *Sant Sopar* de l'església de San Juan de Daroca, s. XIV.
- Fig. 117. *Sant Sopar*, compartiment central del Retaule major de la cartoixa de Valdecrist, c. 1450. Museu Catedralici de Sogorb.
- Fig. 118. *Sant Sopar*, Retaule del Corpus Christi de la catedral de Girona, c. 1566.
- Fig. 119. *Sant Sopar*, Retaule del Corpus Christi de la catedral de Tarragona, s. XVIII. No conservat.
- Fig. 120. *Sant Sopar*, Retaule del Corpus Christi de la catedral de Palma, posterior a 1626.
- Fig. 121. *Sant Sopar*, relleu de la capella del Corpus Christi de la catedral de Girona, primera meitat del segle XIV.
- Fig. 122. *Transfiguració*, relleu de la capella del Corpus Christi de la catedral de Girona, primera meitat del segle XIV.
- Fig. 123. *Berenguer de Palau com a donant i escut heràldic*, relleu de la capella del Corpus Christi de la catedral de Girona, primera meitat del segle XIV.
- Fig. 124. *Ramon de Vilarig com a donant i escut heràldic*, relleu de la capella del Corpus Christi de la catedral de Girona, primera meitat del segle XIV.
- Fig. 125. *Crucifixió*, relleu de la capella del Corpus Christi de la catedral de Girona, primera meitat del segle XIV.
- Fig. 126. *Crist en majestat*, clau de volta de l'antiga capella del Corpus Christi de la catedral de Girona, primera meitat del segle XIV. Capella de sant Martí i sant Francesc de la catedral de Girona.
- Fig. 127. *Àngels sostenint el calze i l'hòstia*, clau de volta de la capella del Corpus Christi de la catedral de Barcelona, després de 1431.
- Fig. 128. *Sant Sopar*, clau de volta del claustre de la catedral de Barcelona, 1434.
- Fig. 129. *Àngels sostenint una custòdia*, Llibre d'hores neerlandès, c. 1415-1420. Nova York, Morgan Library & Museum, M. 866, f. 105v.
- Fig. 130. *Àngels sostenint una custòdia*, Llibre d'hores flamenc, c. 1420. Nova York, Morgan Library & Museum, M. 76, f. 161v.
- Fig. 131. *Àngels sostenint un ostensori*, Llibre de pregàries d'Anna de Bretanya, c. 1494. Nova York, Morgan Library & Museum, M. 50, f. 111v.
- Fig. 132. *Crist sacerdot entre la Mare de Déu i sant Joan Evangelista*, Retaule de l'església de Sant Sadurní de Montoriol (Rosselló), finals del s. XV.

Fig. 133. *Taules amb el Crist sacerdot, Elies i Melquisedec*, Retaule major de la catedral de Sogorb, c. 1529-1532. Parador desconegut.

Fig. 134. *Crist en majestat amb l'hòstia*, clau de volta de la capella del Corpus Christi de la catedral de Tarragona, terç central del s. XIV.

Fig. 135. *Crist en majestat amb l'hòstia*, clau de volta de la capella del Corpus Christi de l'església de Santa Maria del Pi, s. XIV.

Fig. 136. *Anunciació*, capella del Corpus Christi de la catedral de Tarragona, terç central del s. XIV.

Fig. 137. *Melquisedec*, compartiment del revers del Bancal bifront de la Passió de Crist i l'eucaristia de l'altar major del monestir de Ripoll, c. 1455.

Fig. 138. *Moisès*, compartiment del revers del Bancal bifront de la Passió de Crist i l'eucaristia de l'altar major del monestir de Ripoll, c. 1455.

Fig. 139. *Sant Sopar*, compartiment principal del Retaule del Corpus Christi de l'església de Sant Pere de Lovaina, c. 1464. Detall.

Fig. 140. *Taula de l'altar major* del convent del Corpus Dòmini de Venècia, 1493-1399. Venècia, Museo Civico Correr, inv. Cl. XIX n. 0002.

Fig. 141. *Presentació de Crist al Temple*, compartiment central de la Taula de l'eucaristia del convent del Corpus Dòmini de Venècia, 1493-1399. Venècia, Museo Civico Correr, inv. Cl. XIX n. 0002.

Fig. 142. *Presentació de Crist al Temple* del Frontal de Mosoll, primer terç del s. XIII. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15788.

Fig. 143. *Mare de Déu amb l'Infant*, compartiment principal del Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919.

Fig. 144. *Aparició de la Mare de Déu de la Porciúncula a sant Francesc*, compartiment central del Retaule major de la cartoixa de Valldecrist, c. 1450. Museu Catedralici de Sogorb.

Fig. 145. *Marededéu dels dragons* de Vinçà (Conflent), finals del segle XIII -inicis del s. XIV. Recto.

Fig. 146. *Marededéu dels dragons* de Vinçà (Conflent), finals del segle XIII -inicis del s. XIV. Verso.

Fig. 147. *Marededéu*, darrer quart del s. XIV. Museu Episcopal de Vic, inv. 3328. Recto.

Fig. 148. *Marededéu*, darrer quart del s. XIV. Museu Episcopal de Vic, inv. 3328. Verso.

Fig. 149. *Marededéu-sagrari* de la catedral de Palma, mitjan s. XIV.

- Fig. 150. *Verge obridora renana*, c. 1300. Nova York, Metropolitan Museum of Art (inv. 17.190.185).
- Fig. 151. *Verge obridora* de Palau del Vidre (Rosselló), finals del s. XV. Recto.
- Fig. 152. *Verge obridora* de Palau del Vidre (Rosselló), finals del s. XV. Verso.
- Fig. 153. *Retaule de la Mare de Déu* de Santa Maria Novella, 1344. Museo di Santa Maria Novella.
- Fig. 154. *Mare de Déu de l'Esperança amb donant* de l'església parroquial de Bellver de Cinca (Osca), darrer quart del segle XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 5293.
- Fig. 155. *Mare de Déu de la Llet*, c. 1450. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 3942.
- Fig. 156. *Pala Medici*, c. 1453-1460. Frankfurt del Main, Städel Museum, inv. 850.
- Fig. 157. *Mare de Déu entronitzada amb l'Infant*, c. 1433. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. 435.
- Fig. 158. *Reis de l'epifania*, Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919.
- Fig. 159. *Madonna de Lucca*, c. 1437. Frankfurt del Main, Städel Museum, inv. 944.
- Fig. 160. *Dos batents amb els reis de l'Epifania* del Políptic de la Infantesa de Crist, segon quart del s. XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9782 i 9783.
- Fig. 161. *Relleu petri de l'altar major de l'església parroquial d'Anglesola*, c. 1330. Museum of Fine Arts de Boston (inv. 24.149).
- Fig. 162. *Anunciació i reis de l'Epifania*, compartiments d'un retaule de Mare de Déu tradicionalment vinculat amb l'església de Sant Vicenç de Cardona, c. 1350-1360. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15855.
- Fig. 163. *Taula de Santa Maria de Marinyans*, 1342. Església parroquial de Serdinyà.
- Fig. 164. *Timpà de l'església de Terlizzi (Pulla)*, s. XIII.
- Fig. 165. Epifania i expositor del Retaule major de la catedral de Saragossa, després de 1467.
- Fig. 166. *Epifania* del Retaule de la Crucifixió, després de 1390. Musée des Beaux-Arts de Dijon, inv. CA 1420 A.
- Fig. 167. *Epifania*, Hores De Buz, c. 1420-1425. Cambridge, Houghton Library, MS Richardson 42, f. 57.
- Fig. 168. *Epifania*, finals del s. XV- inicis del s. XVI. Philadelphia Museum of Art, inv. 1321.

- Fig. 169. *Epifania*, c. 1465. Nova York, Metropolitan Museum of Art, inv. 41.190.21.
- Fig. 170. *Epifania*, *Retaule d'Ortenberg*, c. 1410-1420. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.
- Fig. 171. *Epifania*, Retaule d'Aquisgrà, inicis del segle XVI. Berlín, Gemäldegalerie.
- Fig. 172. *Anunciació*, compartiment del Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919.
- Fig. 173. *Anunciació*, Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa, c. 1390-1400. Església parroquial de Vilafermosa.
- Fig. 174. *Nativitat*, Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa, c. 1390-1400. Església parroquial de Vilafermosa.
- Fig. 175. *Anunciació* del Políptic de la Infantesa de Crist, segon quart del s. XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9780.
- Fig. 176. *Nativitat*, Retaule major de l'església parroquial de Vilafermosa, c. 1390.
- Fig. 177. *Nativitat*, Retaule major de l'església parroquial d'Alpont, c. 1390-1400. Església parroquial de El Collado.
- Fig. 178. *Nativitat* del Retaule de Guimerà, abans de 1412. Museu Episcopal de Vic.
- Fig. 179. *Epifania*, Retaule major de l'església parroquial de Vilafermosa, c. 1390.
- Fig. 180. *Nativitat* del Tríptic Portinari, c. 1475. Florència, Galleria degli Uffizi.
- Fig. 181. *Cos principal del Retaule de la Mare de Déu i l'eucaristia del monestir de Sixena*, c. 1367-1381. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15916-CJT.
- Fig. 182. *Cos principal del Retaule de la Mare de Déu i el Sant Dubte d'Ivorra*, c. 1500. Església parroquial de Sant Cugat d'Ivorra.
- Fig. 183. *Jesús entre els doctors*, compartiment del Retaule de la Mare de Déu i l'eucaristia del monestir de Sixena, c. 1367-1381. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15916-CJT.
- Fig. 184. *Sant Esteve entre els doctors*, compartiment del Retaule de sant Esteve de Gualter, c. 1385. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 3947-CJT.
- Fig. 185. *Sant Esteve entre els doctors*, compartiment de predel·la del Retaule del Sant Esperit de Santa Maria de l'Aurora de Manresa, 1394. Detall.
- Fig. 186. *Tríptic dels set sagraments*, c. 1450. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers, inv. 393, 394 i 395.
- Fig. 187. *Crist Redemptor*, Missal d'Elna, 1410-1425. Perpinyà, Médiathèque centrale de Perpignan, ms. 118, f. 47.

Fig. 188. *Porta de tabernacle amb Crist redemptor*, inicis del s. XV. Museu d'Arte Sacra de San Casciano Val di Pesa.

Fig. 189. *Crist de la Segona vinguda eucarístic*, segona meitat del s. XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 4539).

Fig. 190. *Drap de la Resurrecció*, finals del s. XV. Museu de la Catedral de Barcelona.

Fig. 191. *Calvari*, compartiment del Retaule de la Mare de Déu i l'eucaristia del monestir de Sixena, c. 1367-1381. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15916-CJT.

Fig. 192. *Reliquiari dels Corporals de Daroca*, 1384-1386. Col·legiata de Daroca.

Fig. 193. *Calvari* de Sant Fructuós de Balenyà, tercer quart del s. XIV. Museu Episcopal de Vic, inv. 49.

Fig. 194. *Calvari*, c. 1375-1385. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 251558.

Fig. 195. *Crucifixió*, Missale Parvum, última dècada del s. XIV. Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Sant Cugat 29, f. 92v.

Fig. 196. *Calvari*, Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa, c. 1390-1400. Església parroquial de Vilafermosa.

Fig. 197. *Calvari*, Retaule de sant Llorenç i sant Esteve, c. 1390-1400. Església parroquial de Vilafermosa.

Fig. 198. *Calvari*, Retaule de la Mare de Déu de la Llet, santa Clara i sant Antoni Abat de Xelva, últim quart del s. XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 64027-CJT.

Fig. 199. *Calvari*, Retaule de la Mare de Déu de la Llet, santa Clara i sant Antoni Abat de Xelva, últim quart del s. XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 64027-CJT. Detall.

Fig. 200. *Crist de Pietat*, Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa, c. 1390-1400. Església parroquial de Vilafermosa.

Fig. 201. *Crist de Pietat*, Retaule de sant Llorenç i sant Esteve, c. 1390-1400. Església parroquial de Vilafermosa.

Fig. 202. *Bes de Judes*, Taula de la passió de Crist i l'eucaristia de Queralbs, darrer terç del s. XIV (?). Museu Nacional d'Art de Catalunya, in. 4376.

Fig. 203. *Flagel·lació de Crist*, Taula de la passió de Crist i l'eucaristia de Queralbs, darrer terç del s. XIV (?). Museu Nacional d'Art de Catalunya, in. 4376.

Fig. 204. *Flagel·lació de Crist*, Retaule de Cornellà de Conflent, dècada de 1340.

Fig. 205. *Flagel·lació de Crist*, c. 1420-1430. Musée Goya de Castres, D 46-1-1.

- Fig. 206. *Calvari*, Taula de la passió de Crist i l'eucaristia de Queralbs, darrer terç del s. XIV (?). Museu Nacional d'Art de Catalunya, in. 4376.
- Fig. 207. *Davallament de la creu*, Taula de la passió de Crist i l'eucaristia de Queralbs, darrer terç del s. XIV (?). Museu Nacional d'Art de Catalunya, in. 4376.
- Fig. 208. *Sant Enterrament*, Taula de la passió de Crist i l'eucaristia de Queralbs, darrer terç del s. XIV (?). Museu Nacional d'Art de Catalunya, in. 4376.
- Fig. 209. *Trinitat en Tron de Gràcia*, compartiment principal del Retaule del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9920.
- Fig. 210. *Trinitat eucarística*, s. XIV. Església parroquial d'Aguinaga (Navarra).
- Fig. 211. *Arbre de Jessé* del claustre de la catedral de Pamplona, s. XIV. Museo de Navarra.
- Fig. 212. *Purificació del calze i adoració de la Trinitat*, Tractat de la missa anglonormand, inicis del s. XIV. París, BnF, ms fr. 13342, f. 48v.
- Fig. 213. *Trinitat en Tron de Gràcia*, s. XV. Interior de l'armari eucarístic de Wilsnack. Església de Sant Nicolau de Wilsnack.
- Fig. 214. *Trinitat en Tron de Gràcia*, Breviari de Martí l'Humà, c. 1399-1403. París, BnF, ms. Rothschild 2529, fol. 254v.
- Fig. 215. *Missa de rèquiem*, Hores de Torí-Milà, c. 1450. Torí, Museo Civico d'Arte Antica, Ms. 47, f. 116.
- Fig. 216. *Missa d'animes*, Breviari de Felip el Bell, segona meitat del s. XIII. París, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 1023, f. 474.
- Fig. 217. *Sant Lluís a missa*, Hores de Joana de Navarra, c. 1336-1340. París, Bibliothèque nationale de France, ms. n. a. lat. 3145, f. 91v.
- Fig. 218. *Missa solemne*, Saltiri i llibre d'hores d'Alfons el Magnànim, abans de 1443. Londres, British Library, Ms. Add. 2896, f. 281v.
- Fig. 219. *De la comunió ortodoxa a la sacrílega*, Hores de Hanns Siebenhirter, dècada de 1460. Estocolm, Kungliga Bilioteket, A 225, f. 158v.
- Fig. 220. *Comunió dels fidels*, Retaule dels set sagraments de la cartoixa de Portaceli, c. 1396. Museu de Belles Arts de València, inv. 246.
- Fig. 221. *Darrera comunió de sant Dionís*, Retaule de sant Dionís, 1415-1416. Musée du Louvre, M.I. 674.
- Fig. 222. *Darrera comunió de santa Llúcia*, Retaule de santa Llúcia d'Arcavell, segona meitat del segle XIV. Museo del Prado, inv. 2536.

Fig. 223. *Darrera comunió santa Llúcia*, Retaule de santa Llúcia de l'església de Sant Llorenç de Lleida, segona meitat del segle XIV.

Fig. 224. *Comunió del rei Pere el Cerimoniós i Sibil·là de Fortià (?)* de l'església de San Miguel de Daroca, darrer terç del segle XIV.

Fig. 225. *Elevació de l'hòstia consagrada, comunió i clergue amb ostensori*, Missal del papa Urbà v, 1360-1370. Avinyó, Biliothèque Municipale, Ms. 136, f. 216v.

Fig. 226. *Adoració de hòstia consagrada*, Breviari de Felip el Bo, 1460-1465. Brussel·les, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9026, f. 258.

Fig. 227. *Adoració de hòstia consagrada per Moisès i sant Joan Evangelista*, Hores de Caterina de Clèves, c. 1440. Nova York, Pierpont Morgan Library, M. 917 i 845, f. 133.

Fig. 228. *Adoració de hòstia consagrada per Aaró, Pau i Lluc*, Hores de Caterina de Clèves, c. 1440. Nova York, Pierpont Morgan Library, M. 917 i 845, f. 136.

Fig. 229. *Sacerdot elevant l'hòstia consagrada*, Retaule del Corpus Christi del monestir de dominicans de Sant Mateu del Maestrat (?), finals del s. XIV. Col·lecció Museogràfica Parroquial de Sant Mateu.

Fig. 230. *Missa d'ànimes* del Retaule de Sant Miquel de Canet lo Roig, darrer terç del s. XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 45848.

Fig. 231. *Missa*, Cartulari de Sant Martí del Canigó, c. 1195. París, Bibliothèque des Beux-Arts, collection Masson 38.

Fig. 232. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa, c. 1390-1400. Església parroquial de Vilafermosa.

Fig. 233. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Hores Taymouth, segon quart del s. XIV. Londres, British Library, Yates Thompson ms. 13, f. 7.

Fig. 234. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Petites Hores de Jean de Berry, 1375-1420. París, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 18014, f. 139.

Fig. 235. *Sant Sopar i Elevació de l'hòstia consagrada*, Missal carmelità anglès, 1393. Londres, British Library, Add. 44892, f. 38.

Fig. 236. *Missa de sant Martí*, Retaule del Sant Esperit de Santa Maria de l'Aurora de Manresa, 1394.

Fig. 237. *Missa d'ànimes* del Retaule de sant Miquel de la catedral d'Elna, segona meitat del s. XIV.

Fig. 238. *Missa d'ànimes* del Retaule de sant Miquel de Cruïlles, c. 1416. Museu d'Art de Girona, inv. 291.

- Fig. 239. *Missa d'ànimes* del Retaule de sant Miquel i sant Pere de La Seu d'Urgell, 1432-1433. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15837-CJT.
- Fig. 240. *Missa d'ànimes* del Retaule de sant Miquel de Terrassa, c. 1451. Museu de Terrassa.
- Fig. 241. *Missa d'ànimes*, Retaule de sant Miquel, primer quart del s. xv. Col·lecció particular.
- Fig. 242. *Missa d'ànimes* del Retaule de sant Miquel de Santa Maria de Penafel, primer quart del segle xv. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 214533.
- Fig. 243. *Elevació de l'hòstia consagrada* del Campanille de Giotto, segon quart del s. xiv.
- Fig. 244. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Missal franciscà italià, 1340-1360. Ciutat del Vaticà, Archivio San Pietro B 63, f. 227v.
- Fig. 245. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Missal de Climent vii, darrer quart del s. xiv. París, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 848, f. 194.
- Fig. 246. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Gradual sienès, c. 1342. Museo Archeologico e della Collegiata de Casole d'Elsa, f. 82v.
- Fig. 247. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Apparatus in Clementinas de la biblioteca de Ripoll, finals del s. xiv. Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Ms. Ripoll, 1, f. 145.
- Fig. 248. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Breviari benedictí del convent florentí de San Pier Maggiore, segon quart del segle xiv. Vallombrosa, Archivio della Badia, Ms V, 4, f. 171.
- Fig. 249. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Llibre d'hores, c. 1415-1420. Londres, British Library, Add. 16997, f. 145.
- Fig. 250. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Estatuts de la confraria del Santíssim Sagrament de la col·legiata de Tudela, primera meitat del s. xiv.
- Fig. 251. *Crist sacerdot elevant l'hòstia consagrada*, Breviari de Belleville, 1323-1326. París, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 10484, f. 86.
- Fig. 252. *Crist sacerdot elevant l'hòstia consagrada*, Breviari de Carles v, 1363-1370. París, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 1052, f. 157.
- Fig. 253. *Crist sacerdot consagrànt l'hòstia*, Hores de Saluces, c. 1440-1465. Londres, British Library, ms. Add. 27697, f. 206.
- Fig. 254. *Maiestas Domini*, Full solt d'un missal, c. 1460. Col·lecció particular de San Francisco (Estats Units).

Fig. 255. *Crucifixió*, Full solt d'un missal, c. 1460. Nárdoni Galerie de Praga (República Txeca).

Fig. 256. *Celebració de la missa*, Missal de sant Cugat del Vallès, 1402. Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, ms. Sant Cugat 14, f. 319v.

Fig. 257. *Celebració de la missa*, Missal de sant Cugat del Vallès, 1402. Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, ms. Sant Cugat 14, f. 330.

Fig. 258. *Celebració de la missa*, Missal de sant Cugat del Vallès, 1402. Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, ms. Sant Cugat 14, f. 331.

Fig. 259. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Missal de Bertran de Casals, 1409. Madrid, Biblioteca Nacional, Res. 10, f. 161v.

Fig. 260. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Missal de santa Eulàlia, 1403. Barcelona, Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona, ms. 116.

Fig. 261. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Molt Belles Hores de Nostra Senyora de Jean de Berry, 1380-1390. París, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 3093, f. 173.

Fig. 262. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Missal tarraconense, 1405-1410. Nova York, Hispanic Society of America, ms. B 1143, f. 358.

Fig. 263. *Celebració de la missa*, Missal de Galceran de Vilanova, entre 1388 i 1396. Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, ms. 2048, f. 150.

Fig. 264. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Missal de Galceran de Vilanova, entre 1388 i 1396. Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, ms. 2048, f. 180.

Fig. 265. *Celebració de la missa*, Missal de Galceran de Vilanova, entre 1388 i 1396. Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, ms. 2048, f. 225.

Fig. 266. *Processó del Corpus Christi*, Retaule del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9920.

Fig. 267. *Processó del Corpus Christi*, Taula de la passió de Crist i l'eucaristia de Queralbs, darrer terç del s. XIV (?). Museu Nacional d'Art de Catalunya, in. 4376.

Fig. 268. *Institució del Corpus Christi* (?), Taula de la passió de Crist i l'eucaristia de Queralbs, darrer terç del s. XIV (?). Museu Nacional d'Art de Catalunya, in. 4376.

Fig. 269. *El sacerdot relata el miracle de Bolsena a Urbà IV*, Reliquiari del Corporal de la Catedral d'Orvieto, 1338.

Fig. 270. *Urbà IV ordena indagar sobre el fet de Bolsena al bisbe*, Reliquiari del Corporal de la Catedral d'Orvieto, 1338.

- Fig. 271. *Urbà IV ordena indagar sobre el fet de Bolsena al bisbe*, Capella del Corporal d'Orvieto, 1357-1364.
- Fig. 272. *El sacerdot relata el miracle de Bolsena a Urbà IV*, Capella del Corporal d'Orvieto, 1357-1364.
- Fig. 273. *Urbà IV ordena compondre l'ofici del Corpus a sant Tomàs d'Aquino*, Capella del Corporal d'Orvieto, 1357-1364.
- Fig. 274. *Honori III entregant a un monjo la regla de l'ordre del Carmel de la Pala del Carmine*, 1329. Pinacoteca Nazionale de Siena.
- Fig. 275. *Innocenci III al IV Concili del Laterà*, Chanson de la croisade albigeoise, finals del segle XIII. París, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 25425, f. 81.
- Fig. 276. *Sant Pau de Narbona flanquejat per dos cardenals*, Missal de Galceran de Vilanova, entre 1388 i 1396. Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, ms. 2048, f. 261.
- Fig. 277. *Papa rebent una delegació*, Viatges de John Mandeville, c. 1410. Londres, British Library, Additional MS 24189, f. 7v.
- Fig. 278. *Cúria papal*, Decretals de Gregori IX, s. XIV. Londres, British Library, Additional MS 23923, f. 2.
- Fig. 279. *Processó del Corpus Christi*, Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa, c. 1390-1400. Església parroquial de Vilafermosa.
- Fig. 280. *Processó del Corpus Christi*, Retaule del Corpus Christi del monestir de dominicans de Sant Mateu del Maestrat, finals del s. XIV. Parador desconegut.
- Fig. 281. *Políptic de l'altar major de la catedral de Tortosa*, c. 1351.
- Fig. 282. *Processó del Corpus Christi (?)*, Políptic de l'altar major de la catedral de Tortosa, c. 1351.
- Fig. 283. *Entrega del cíngol a sant Tomàs*, Políptic de l'altar major de la catedral de Tortosa, c. 1351.
- Fig. 284. *Processó del Mont Gargano*, Retaule de sant Miquel de Santa Maria de Penafel, primer quart del segle XV. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 214533.
- Fig. 285. *Processó del Mont Gargano*, Retaule de sant Miquel i sant Pere de La Seu d'Urgell, 1432-1433. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15837-CJT.
- Fig. 286. *Processó del Mont Gargano*, Retaule de sant Miquel i sant Joan Baptista del monestir de Sant Llorenç de Morunys, segon quart del s. XV.
- Fig. 287. *Fragment de processó apostòlica*, primera meitat del s. XIV. Capella de Sant Pere de la catedral de Palma.

- Fig. 288. *Processó del Corpus Christi*, Vitral·l eucarístic de l'església de Saint-Ouen de Pont-Audemer, inicis del s. XVI. Detall.
- Fig. 289. *Processó del Corpus Christi*, Vitral·l eucarístic de l'església de Saint-Ouen de Pont-Audemer, inicis del s. XVI. Detall.
- Fig. 290. *Processó del Corpus Christi*, Vitral·l eucarístic de l'església de Saint-Ouen de Pont-Audemer, inicis del s. XVI. Detall.
- Fig. 291. *Processó del Corpus Christi*, Vitral·l eucarístic de l'església de Saint-Ouen de Pont-Audemer, inicis del s. XVI. Detall.
- Fig. 292. *Processó del Corpus Christi*, Cantoral 20 del monestir de Guadalupe, s. XVI. Museo de Libros Miniados.
- Fig. 293. *Processó de Corpus Christi*, Missal de Jean des Martins, 1465 i 1466. París, Bibliothèque nationale de France, N. a. lat. 2661, f. 211.
- Fig. 294. *Processó del Corpus Christi*, Missal de Climent v, darrer quart del s. XIV. Ciutat del Vaticà, Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio del Capitolo di San Pietro B 76, fol. 32v.
- Fig. 295. *Processó del Corpus Christi*, Breviari de Charles de Neufchâtel, abans de 1495. Besançon, Bibliothèque municipale de Besançon, Ms. 69, f. 485.
- Fig. 296. *Processó del Corpus Christi*, Pontifical-Missal de Jean de Berry, c. 1405. París, Bibliothèque nationale de France, Lat. 8886, f. 318v.
- Fig. 297. *Processó del Corpus Christi*, Breviari de Renat II de Lorena, s. XV. París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-601 réserve, f. 326v.
- Fig. 298. *Processó del Corpus Christi*, Missal de sant Cugat del Vallès, 1402. Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, ms. Sant Cugat 14, f. 258.
- Fig. 299. *Processó del Corpus Christi*, Missal de sant Cugat del Vallès, 1402. Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, ms. Sant Cugat 14, f. 258. Detall.
- Fig. 300. *Processó del Corpus Christi*, Missal de Bertran de Casals, 1409. Madrid, Biblioteca Nacional, Res. 10, f. 196.
- Fig. 301. *Processó del Corpus Christi*, Breviari de Martí l'Humà, c. 1399-1403. París, BnF, ms. Rothschild 2529, f. 248.
- Fig. 302. *Processó del Corpus Christi*, *Oficis de devoció privada* de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, ms. A.III.1, f. 90.
- Fig. 303. *Processó del Corpus Christi*, Missal tarraconense, 1405-1410. Nova York, Hispanic Society of America, ms. B 1143, f. 273.

Fig. 304. *Guarició del posseït*, Vitral de l'església de Saint-Sulpice de Nogent-le-Roi, inicis del s. XVI.

Fig. 305. *Mort del pecador*, Vitral de l'església de Saint-Sulpice de Nogent-le-Roi, inicis del s. XVI.

Fig. 306. *Guarició del posseït*, Vitral eucarístic de l'església de Saint-Ouen de Pont-Audemer, inicis del s. XVI.

Fig. 307. *Miracle eucarístic (?)*, Retaule del Corpus Christi del monestir de dominicans de Sant Mateu del Maestrat, finals del s. XIV. Col·lecció Museogràfica Parroquial de Sant Mateu.

Fig. 308. *Aparició del Crucificat en l'eucaristia*, Retaule del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9920.

Fig. 309. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Saltiri-llibre d'hores Isabel de França, c. 1265-1270. Cambridge, The Fitzwilliam Museum, MS 300, f. 208v.

Fig. 310. *Aparició del Nen Jesús en la missa*, Capella del Corporal d'Orvieto, 1357-1364.

Fig. 311. *Aparició de Crist en l'eucaristia*, Sepulcre de sant Ramon de Penyafort, finals del s. XIII. Catedral de Barcelona.

Fig. 312. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Taula de la fe cristiana, c. 1405-1410. Nova York, The Morgan Library & Museum, MS. M691, f. 38v.

Fig. 313. *Elevació de hòstia consagrada*, Llibre d'hores francès, inicis del segle XV. Col·lecció Corsini de Florència.

Fig. 314. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Llibre d'hores francès, c. 1400. Nova York, The Morgan Library & Museum, Ms. M. 264, f. 165.

Fig. 315. *Comunió dels laics*, Missal d'Eberhard von Greiffrenklau, segon quart del s. XV. Baltimore, Walters Art Museum, W. 174, f. 124.

Fig. 316. *Elevació de l'hòstia consagrada*, Missal Titptoft, c. 1320. Nova York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.107, f. 142.

Fig. 317. *Missa de sant Gregori*, Taula de la passió de Crist i l'eucaristia de Queralbs, darrer terç del s. XIV (?). Museu Nacional d'Art de Catalunya, in. 4376.

Fig. 318. *Miracle de sant Gregori i la incrèdula*, Tapís del conjunt eucarístic de l'abadia de Ronceray, inicis del s. XVI. Leeds Castle. Detall

Fig. 319. *Missa de sant Gregori*, Retaule de l'arquebisbe Sancho de Rojas del convent de San Benito de Valladolid, c. 1415-1420. Madrid, Museo del Prado, inv. P01321.

Fig. 320. *Missa de sant Gregori*, Pintura mural del convent de la Concepción Francisca de Toledo, c. 1420-1430.

Fig. 321. *Aparició de la Mare de Déu amb l'Infant en l'eucaristia*, Retaule del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9920.

Fig. 322. *Aparició de la Mare de Déu amb l'Infant en l'eucaristia*, Cantiga 149 del Códice Rico de la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, 1272/1278-1384. Madrid, ms. T.I.1.

Fig. 323. *Aparició de la Mare de Déu amb l'Infant en l'eucaristia*, Cantiga 149 del Códice Rico de la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, 1272/1278-1384. Madrid, ms. T.I.1. Detall

Fig. 324. *Aparició de la Mare de Déu amb l'Infant en l'eucaristia (i Miracle de sant Gregori i la incrèdula)*, Tapís del conjunt eucarístic de l'abadia de Ronceray, inicis del s. XVI. Leeds Castle.

Fig. 325. *Comunió miraculosa d'Imelda Lambertini (?)*, Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919.

Fig. 326. *Miracle de la darrera comunió pel costat*, Retaule del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9920.

Fig. 327. *Miracle de la darrera comunió pel costat*, Ci nous dit, c. 1340. Musée Condé de Chantilly, ms 26, f. 94v.

Fig. 328. *Darrera comunió del comte Herkenbald*, Tapís de la llegenda de Trajà i Herkenbald, c. 1450. Berna, Bernisches Historisches Museum, inv. 2-5.

Fig. 329. *Darrera comunió de santa Clara*, Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919.

Fig. 330. *Santa Clara foragitant els sarraïns amb l'hòstia consagrada*, Retaule de santa Clara i santa Eulàlia de la catedral de Sogorb, c. 1402. Museu catedralici de Sogorb, inv. 14.

Fig. 331. *Santa Clara foragitant els sarraïns amb l'hòstia consagrada*, Retaule de santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona, segon quart del s. XV.

Fig. 332. *Sant Francesc arruixant el drac amb l'hòstia consagrada*, Retaule de la Verge de l'Esperança, sant Francesc i sant Gil de la catedral de Tudela, c. 1412.

Fig. 333. *Visió sor Benvenuta de Diambra*, Taula de santa Clara, 1283. Assís, Basílica de Santa Clara.

Fig. 334. *Visió sor Benvenuta de Diambra*, Retaule de santa Clara i santa Eulàlia de la catedral de Sogorb, c. 1402. Museu catedralici de Sogorb, inv. 14.

Fig. 335. *Visió sor Benvenuta de Diambra*, Retaule de santa Clara i santa Caterina de la catedral de Barcelona, segon quart del s. XV.

Fig. 336. *Visió sor Benvenuta de Diambra*, inicis del segle XV. National Gallery de Washington, inv. 1952.5.83.

Fig. 337. *Unció de santa Clara* del convent de Santa Clara de Tordesillas, inicis del segle XVI.

Fig. 338. *Miracle de l'equí reverent*, Retaule del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9920.

Fig. 339. *Miracle de l'equí reverent*, Retaule del Corpus Christi del monestir de dominicans de Sant Mateu del Maestrat, finals del s. XIV. Col·lecció Museogràfica Parroquial de Sant Mateu.

Fig. 340. *Miracle de l'equí reverent*, Taula de sant Domènec de Tamarit de Llitera, primer quart del s. XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15825.

Fig. 341. *Ordalia foc*, Taula de sant Domènec de Tamarit de Llitera, primer quart del s. XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15825.

Fig. 342. *Miracle sant Antoni de Pàdua i l'equí*, baix relleu del retaule major de la basílica de Sant Antoni de Pàdua, c. 1447.

Fig. 343. *Miracle sant Antoni de Pàdua i l'equí* del retaule dispers de santa Anna, finals del s. XV-inicis del s. XVI. Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, inv. 1959.22.

Fig. 344. *Miracle sant Antoni de Pàdua i l'equí*, Breviari d'Elionor de Portugal, c. 1500. Nova York, Morgan Library & Museum, M. 52, f. 411v.

Fig. 345. *Sant Antoni de Pàdua*, Full solt d'un llibre d'hores, c. 1510-1515. París, École nationale de beaux-arts, M. 94.

Fig. 346. *Miracle de sant Antoni de Pàdua i l'equí*, Grans Hores d'Anna de Bretanya, 1507. París, BnF, Lat. 9474, f. 187v.

Fig. 347. *Miracle de sant Antoni de Pàdua i l'equí*, Taula de l'altar major del convent del Corpus Dòmini de Venècia, 1493-1399. Venècia, Museo Civico Correr, inv. Cl. XIX n. 0002.

Fig. 348. *Miracle de sant Antoni de Pàdua i l'equí*, Retaule de santa Anna de Fonts, finals del s. XV. Església parroquial de Fonts.

Fig. 349. *Miracle de les abelles*, compartiment de la predel·la del Retaule de la Mare de Déu i l'eucaristia del monestir de Sixena, c. 1367-1381. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15916-CJT.

- Fig. 350. *Miracle de les abelles*, Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919.
- Fig. 351. *Miracle de les abelles*, Ci nous dit, c. 1340. Musée Condé de Chantilly, ms. 26, f. 94.
- Fig. 352. *Miracle de les abelles*, Ci nous dit, c. 1340. Musée Condé de Chantilly, ms. 26, f. 97.
- Fig. 353. *Miracle de les abelles (i Miracle de Billettes)*, Tapís del conjunt eucarístic de l'abadia de Ronceray, inicis del s. XVI. Château de Langeais.
- Fig. 354. *Miracle de les abelles*, Cantiga 128 del Códice Rico de la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, 1272/1278-1384. Madrid, ms. T.I.1.
- Fig. 355. *Escena del miracle dels peixos*, Capella del Corporal d'Orvieto, 1357-1364.
- Fig. 356. *Miracle dels peixos*, compartiment de la predel·la del Retaule de la Mare de Déu i l'eucaristia del monestir de Sixena, c. 1367-1381. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15916-CJT.
- Fig. 357. *Peix retornant el cos de Crist de les aigües*, Retaule major d'Almàssera, primera meitat del s. XV. Museu Diocesà de València.
- Fig. 358. *Dipòsit de l'hòstia miraculosa*, Retaule major d'Almàssera, primera meitat del s. XV. Museu Diocesà de València.
- Fig. 359. *Miracle eucarístic del pecador i el peix (i Miracle del cavaller moribund)*, Ci nous dit, c. 1340. Musée Condé de Chantilly, ms 26, f. 95v.
- Fig. 360. *El jugador de daus sacríleg*, Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919. Detall.
- Fig. 361. *El jugador de daus sacríleg*, Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919. Detall.
- Fig. 362. *Aparició del Nen Jesús en l'hòstia*, compartiment de la predel·la del Retaule de la Mare de Déu i l'eucaristia del monestir de Sixena, c. 1367-1381. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15916-CJT.
- Fig. 363. *Aparició del Nen Jesús en l'hòstia*, Retaule del Corpus Christi del monestir de dominicans de Sant Mateu del Maestrat, finals del s. XIV. Col·lecció particular.
- Fig. 364. *Miracle eucarístic de la dansadora*, Retaule del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9920.
- Fig. 365. *Miracle eucarístic de la dansadora*, Ci nous dit, c. 1340. Musée Condé de Chantilly, ms 26, f. 96v.

- Fig. 366. *Banquet d'Herodes*, Retaule dels Sants Joans de Santa Coloma de Queralt, c. 1456. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 4351-CJT.
- Fig. 367. *El combregant pecador*, Retaule del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9920.
- Fig. 368. *La bona i la mala comunió*, Llibre d'hores italià, c. 1430. Nova York, Morgan Library & Museum, M. 1089, f. 118v.
- Fig. 369. *Exorcisme de sant Pere Màrtir*, pintura mural de l'església de Sant Domènec de Puigcerdà, 1320-1340. Església parroquial de Puigcerdà.
- Fig. 370. *Hòstia que refusa ser ingerida*, compartiment de la predel·la del Retaule de la Mare de Déu i l'eucaristia del monestir de Sixena, c. 1367-1381. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15916-CJT.
- Fig. 371. *Mort del combregant pecador*, compartiment de predel·la del Retaule de l'Arte della Lana de Siena, 1423-1425. The Bowes Museum (Anglaterra).
- Fig. 372. *Mort del combregant pecador (i Càstig del sacerdot)*, Tapís del conjunt eucarístic de l'abadia de Ronceray, inicis del s. XVI. París, Musée du Louvre.
- Fig. 373. *L'infidel a la pira*, Retaule del Corpus Christi de Vallbona de les Monges, c. 1335-1345. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9920.
- Fig. 374. *Miracle de l'hòstia consagrada i la foguera de l'heretge (i Profanació jueva a l'hòstia consagrada)*, Ci nous dit, c. 1340. Musée Condé de Chantilly, ms 26, f. 98.
- Fig. 375. *Mort de l'heretge a la foguera*, compartiment de predel·la del Retaule de l'Arte della Lana de Siena, 1423-1425. Melbourne, National Gallery of Victoria.
- Fig. 376. *Comunió d'un jueu (?)*, Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919.
- Fig. 377. *Baptisme d'un jueu (?)*, Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919.
- Fig. 378. *Jueus a la foguera*, Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919.
- Fig. 379. *Profanació del Crucifix pels jueus*, finals del s. xv. Nova Orleans, New Orleans Museum of Art (Isaac Delgado Museum), inv. 38.3.
- Fig. 380. *Pietat de Crist*, anterior a 1462. Arxiu Diocesà de Tortosa (Causes criminals, 1462).
- Fig. 381. *Miracle de Billetes*, compartiment de la predel·la del Retaule de la Mare de Déu i l'eucaristia del monestir de Sixena, c. 1367-1381. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15916-CJT.

- Fig. 382. *Miracle de Billettes*, compartiment del Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa, c. 1390-1400. Església parroquial de Vilafermosa. Detall.
- Fig. 383. *Miracle de Billettes*, compartiment del Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa, c. 1390-1400. Església parroquial de Vilafermosa. Detall.
- Fig. 384. *Miracle de Billettes*, Crònica Villani, finals del s. XIV. Ciutat del Vaticà, Biblioteca Apostòlica Vaticana, MS Chigi L VIII 296, f. 110.
- Fig. 385. *Miracle de l'hòstia consagrada*, Un miracolo del Corpo di Cristo, finals del s. XV. Roma, Biblioteca dell'Accademia e dei Lincei e Corsiniana.
- Fig. 386. *Miracle de l'hòstia consagrada*, finals del s. XV-inicis del s. XVI. Sant Petersburg, Museu Estatal de l'Ermitage (ГЭ-7657).
- Fig. 387. *Empenyorament del vestit (Miracle de Billettes)*, Llibre d'hores Carew-Poyntz, c. 1350-1360. Cambridge, Fitzwilliam Museum MS 48, f. 183v.
- Fig. 388. *Comunió sacrílega (Miracle de Billettes)*, Llibre d'hores Carew-Poyntz, c. 1350-1360. Cambridge, Fitzwilliam Museum MS 48, f. 184.
- Fig. 389. *Intercanvi del vestit per l'hòstia (Miracle de Billettes)*, Llibre d'hores Carew-Poyntz, c. 1350-1360. Cambridge, Fitzwilliam Museum MS 48, f. 184v.
- Fig. 390. *Profanació de l'hòstia consagrada (Miracle de Billettes)*, Llibre d'hores Carew-Poyntz, c. 1350-1360. Cambridge, Fitzwilliam Museum MS 48, f. 185.
- Fig. 391. *Elevació de l'hòstia consagrada i Profanació de l'hòstia consagrada*, Llibre d'hores Carew-Poyntz, c. 1350-1360. Cambridge, Fitzwilliam Museum MS 48, f. 56v.
- Fig. 392. *Miracle de Billettes* (i *Miracle de les abelles*), Tapís del conjunt eucarístic de l'abadia de Ronceray, inicis del s. XVI. Château de Langeais.
- Fig. 393. *Apunyalament de l'hòstia consagrada*, Retaule del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9920.
- Fig. 394. *Profanació de l'hòstia amb una llança*, Retaule del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9920.
- Fig. 395. *Profanació de l'hòstia a la cassola*, Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919.
- Fig. 396. *Rescat de l'hòstia consagrada*, Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919.
- Fig. 397. *Amartellament de l'hòstia consagrada*, Taula de la passió de Crist i l'eucaristia de Queralbs, darrer terç del s. XIV (?). Museu Nacional d'Art de Catalunya, in. 4376.

Fig. 398. *Rescat de la l'hòstia consagrada* (?), Taula de la passió de Crist i l'eucaristia de Queralbs, darrer terç del s. XIV (?). Museu Nacional d'Art de Catalunya, in. 4376.

Fig. 399. *Profanació de l'hòstia consagrada*, Leccionari Lowel, c. 1400. Londres, British Library, BL Harley 7026, f. 13.

Fig. 400. *Profanació de l'hòstia consagrada a la cassola*, Capella del Corporal d'Orvieto, 1357-1364.

Fig. 401. *Miracle del Sant Dubte*, Retaule de la Mare de Déu i el Sant Dubte d'Ivorra, c. 1500. Església parroquial de Sant Cugat d'Ivorra.

Fig. 402. *Sant Ermengol autentica el miracle d'Ivorra*, Retaule de la Mare de Déu i el Sant Dubte d'Ivorra, c. 1500. Església parroquial de Sant Cugat d'Ivorra.

13.2. FIGURES



Fig. 1. *Visió de Juliana de Mont-Cornillon, Vita Julianae*, c. 1280. París, Biblioteca de l'Arsenal (Ms. 945, f. 2v).



Fig. 2. *Urbà IV ordena compondre l'ofici del Corporal a sant Tomàs d'Aquino*, Reliquiari del Corporal de la Catedral d'Orvieto, 1338.



Fig. 3. *Vitrall eucarístic* de l'església de Saint-Ouen de Pont-Audemer, inicis del s. XVI.



Fig. 4. *Davallament de la creu* de l'església del monestir de Sant Joan de les Abadesses, c. 1251.



Fig. 5. *Davallament de la creu* de l'església del monestir de Sant Joan de les Abadesses, c. 1251. Detall.



Fig. 6. *Reliquiari de l'hòstia miraculosa* de sant Cugat del Vallès. Parador desconegut.



Fig. 7. *Tabernacle* de l'església de Sant Fèlix de Codalet, segon quart del segle XIV.



Fig. 8. *Tabernacle* de l'església de Sant Fèlix de Codalet, segon quart del segle XIV.



Fig. 9. *Tabernacle* de l'església de Sant Fèlix de Codalet, segon quart del segle XIV. Detall del Sant Sopar.

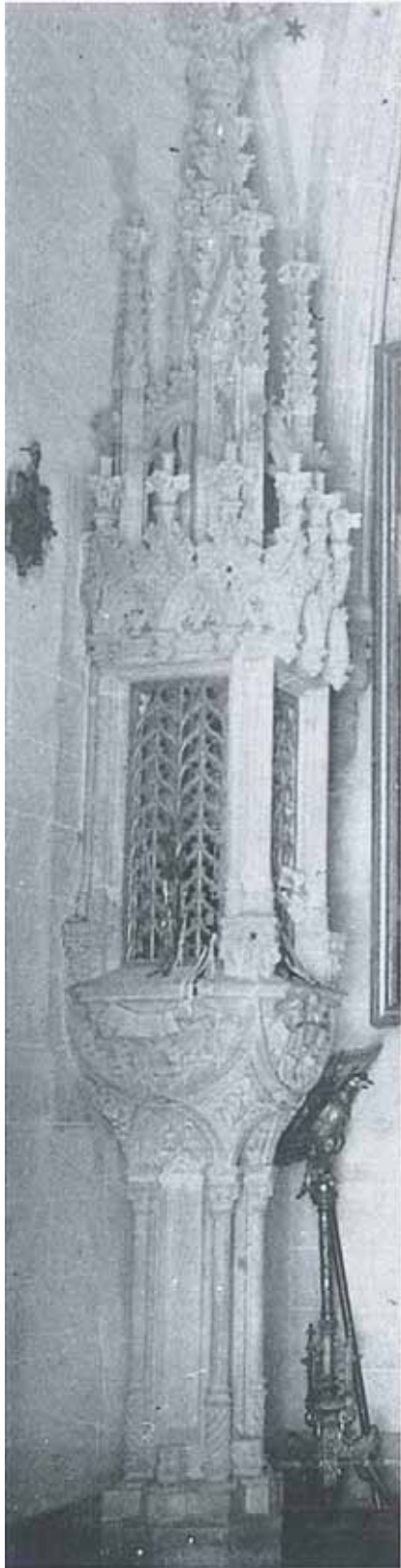


Fig. 10. *Tabernacle* de la capella de Mas Roig (Miramar, Mallorca), finals del segle XV.



Fig. 11. *Tabernacle* de l'església d'Artziniega (Àlaba), c. 1520.



Fig. 12. *Taules d'armari litúrgic* de la catedral d'Elna, segona meitat del segle XIV.



Fig. 13. *Armari litúrgic*, c. 1400. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15835.



Fig. 14. *Armari litúrgic*, segona meitat del segle XIV. Meadows Museum, MM.91.97.



Fig. 15. *Armari litúrgic*, segona meitat del s. XV. Museu Episcopal de Vic, inv. 569.



Fig. 16. *Sant Pere, santa Clara, sant Jaume i sant Joan Evangelista*, cos lateral esquerre de la predel·la del Retaule de la Mare de Déu dels Àngels, c. 1400. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 3948.



Fig. 17. *Sant Joan Baptista, santa Maria Magdalena, sant Jaume el Menor i sant Pau*, cos lateral dret de la predel·la del Retaule de la Mare de Déu dels Àngels, c. 1400. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 3949.



Fig. 18. *Santa Caterina d'Alexandria i Jesucrist*, compartiments de la predel·la del Retaule major de l'església de Sant Pere de Terrassa, c. 1411-1413. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 251555.



Fig. 19. *Sant Joan Baptista i santa Bàrbara*, compartiments de la predel·la del Retaule major de l'església de Sant Pere de Terrassa, c. 1411-1413. Harvard Art Museums/Fogg Museum, inv. 1933.1953.

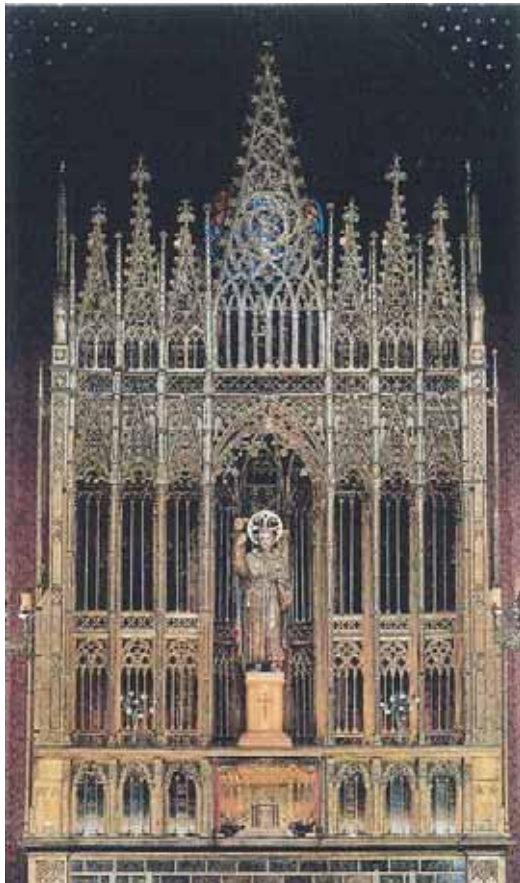


Fig. 20. *Retaule major de la catedral de Barcelona*, c. 1358-1366. Església de Sant Jaume de Barcelona.



Fig. 21. *Retaule major de la catedral de Manresa, c. 1393. No conservat.*



Fig. 22. *Retaule major de la catedral de Palma, primera meitat del segle xv.*



Fig. 23. *Custòdia de la catedral de Barcelona, darrer terç del segle xiv.*



Fig. 24. *Custòdia de la catedral d'Eivissa, c. 1399.*



Fig. 25. *Ostensori de la catedral de Vic*, primera meitat del s. XIV. No conservat.

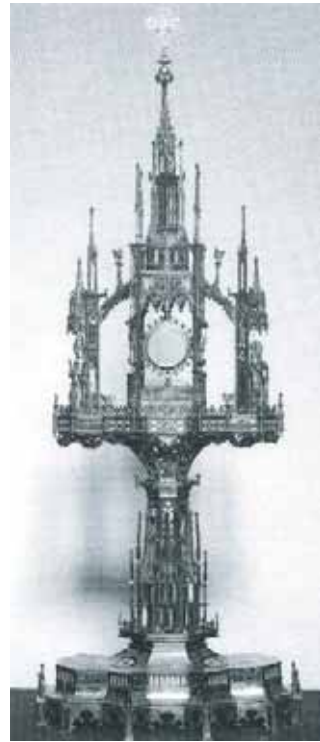


Fig. 26. *Ostensori de la catedral de Vic*, c. 1412-1413. No conservat.



Fig. 27. *Custòdia primitiva de la seu de Mallorca (?)*, segon quart del s. XIV. Museu Capitular de Palma. Recto.



Fig. 28. *Custòdia primitiva de la seu de Mallorca (?)*, segon quart del s. XIV. Museu Capitular de Palma. Verso.



Fig. 29. *Custòdia major de la catedral de Girona*, 1430-1438. Tresor de la catedral de Girona



Fig. 30. *Retaula major de l'església de l'abadia cistercenca de Doberan (Bad Doberan)*, c. 1300.



Fig. 31. *Retaule major de la catedral de Saragossa, c. 1434-1487.*



Fig. 32. *Déu Pare, entre 1434-1445. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 24186.*



Fig. 33. *Expositor del Retaule major de la catedral de Saragossa, després de 1473.*



Fig. 34. *Retaule major de l'església de Santa María la Mayor y del Pilar de Saragossa, 1509-1518.*



Fig. 35. *Retaule major de la catedral d'Osca, 1520-1534.*



Fig. 36. *Retaule de la Immaculada Concepció del convent de la Puritat de València, 1500-1515. Museu de Belles Arts de València, inv. 287.*



Fig. 37. *Retaule major de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), 1537-1540.*



Fig. 38. *Capella del Corporal*, 1350-1355. Catedral d'Orvieto.



Fig. 39. *Capella dels Corporals*,
Col·legiata de Santa Maria de Daroca.



Fig. 40. *Capella del Corpus Christi*,
Església del monestir de Vallbona de les
Monges.

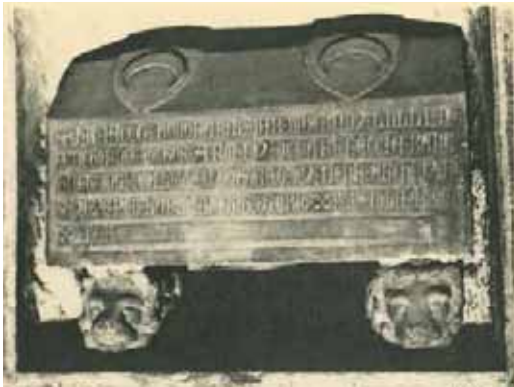


Fig. 41. *Sepulcre de Bernat Lull* de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona, s. XIV.



Fig. 42. *Escut heràldic dels Torà* de la capella del Corpus Christi de l'església de sant Miquel de Cardona, s. XIV.



Fig. 43. *Capella del Corpus Christi* de la casa senyorial dels Ardèvol, Tàrraga. Desapareguda.



Fig. 44. *Sepulcre dels Ardèvol*, segona meitat del segle XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 122009.



Fig. 45. *Retaule dels Sagraments* de la cartoixa de Portaceli, c. 1396. Museu de Belles Arts de València, inv. 246.



Fig. 46. *Retaule del Corpus Christi* de la catedral de Girona, c. 1562-1566.



Fig. 47. *Retaule del Corpus Christi* de la catedral de Tarragona, s. XVIII. No conservat.



Fig. 48. *Crist jacent*, Sant Sepulcre de Sant Feliu de Girona, c. 1350.



Fig. 49. *Mare de Déu*, Sant Sepulcre de Sant Feliu de Girona, c. 1350.



Fig. 50. *Sant Joan Evangelista*, Sant Sepulcre de Sant Feliu de Girona, c. 1350.



Fig. 51. *Santa dona*, Sant Sepulcre de Sant Feliu de Girona, c. 1350.



Fig. 52. *Cap de Crist* del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, c. 1352. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 34879.



Fig. 53. *Sant Lluís de Tolosa i Calvari*, taula central del Retaule de sant Lluís de Tolosa de la catedral de Barcelona, c. 1359-1364. Col·lecció particular.



Fig. 54. *Retaule del Corpus Christi* de la catedral de Palma, posterior a 1626.



Fig. 55. *Frontal* de la capella del Corpus Christi de la catedral de Palma, s. XVIII.



Fig. 56. *Sant Sopar*, compartiment de predel·la del retaule major del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, c. 1463-1470/1475. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 40412.



Fig. 57. *Camí del Calvari*, compartiment de predel·la del retaule major del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, c. 1463-1470/1475. Barcelona, Museu Frederic Marès.



Fig. 58. *Camí del Calvari*, compartiment de predel·la del Retaule major de Sant Esteve de Granollers, c. 1492-1495. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 24154-001.



Fig. 69. *Sant Sopar i Oració a l'hort*, compartiments de predel·la del Retaule major de Sant Esteve de Granollers, c. 1492-1495. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 24154-002.



Fig. 60. *Retaule de la Passio Imaginis* de l'església parroquial de Felanitx, meitat del s. xv. Santuari de Sant Salvador de Felanitx (Mallorca).



Fig. 61. *Sant Sopar*, predel·la del Retaule de la Passio Imaginis de l'església parroquial de Felanitx, meitat del s. xv. Santuari de Sant Salvador de Felanitx (Mallorca).



Fig. 62. *Cos principal del Retaule major de la cartoixa de Valdecris*, c. 1450. Museu Catedralici de Sogorb.



Fig. 63. *Escenes de la Passió*, possibles compartiments de predel·la del *Retaule major de la cartoixa de Valldercrist*, c. 1450. Museu de Belles Arts de València.



Fig. 64. *Escenes de la Passió*, possibles compartiments de predel·la del *Retaule major de la cartoixa de Valldercrist*, c. 1450. Museu de Belles Arts de València.



Fig. 65. *Coronació d'espines*, possible compartiment de predel·la del *Retaule major de la cartoixa de Valdecrist*, c. 1450. Philadelphia Museum of Art, inv. 203.



Fig. 66. *Fragment de polsera amb santes màrtirs*, c. 1450. Detroit Institut of Arts.



Fig. 67. *Fragment de polsera amb santes màrtirs*, c. 1450. Detroit Institut of Arts.



Fig. 68. *Àngel amb els Corporals*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.



Fig. 69. *Àngel amb els Corporals*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.



Fig. 70. *Ferran el Catòlic i el príncep Joan*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.



Fig. 71. *Isabel la Catòlica i la princesa Isabel*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.



Fig. 72. *Missa de campanya*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.



Fig. 73. *Ocultació de les sagrades formes*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.



Fig. 74. *Batalla de Lutxent*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.



Fig. 75. *Descobriment dels corporals tacats de sang*, Retaule dels Corporals de Santa Maria de Daroca, c. 1484-1488. Daroca, Museo Colegial.



Fig. 76. *Retaule-reliquiari del monestir de Piedra*, 1390. Madrid, Real Academia de la Historia. Batents tancats.



Fig. 77. *Retaule-reliquiari del monestir de Piedra*, 1390. Madrid, Real Academia de la Historia. Batents oberts.



Fig. 78. *Sant Sopar*, San Apollinare Nuovo de Ravenna, s. VI.



Fig. 79. *Sant Sopar*, Codex Purpureus de Rossano, s. VI. Museo dell'Arcivescovado, f. 3v-4.



Fig. 80. *Sant Sopar*, Evangelis de Sant Agustí, s. VI. Cambridge, Biblioteca del Corpus Christi College, Lib. MS. 286.



Fig. 81. *Sant Sopar*, Epistolari parisenc, mitjans del s. xiv. Londres, British Library, Yates Thompson 34, f. 116v.

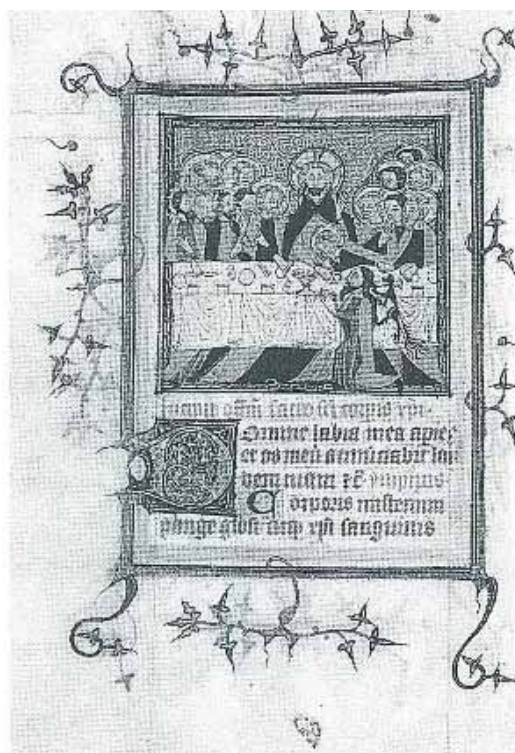


Fig. 82. *Sant Sopar*, Llibre d'hores, primera meitat del s. xiv. Ciutat del Vaticà, Chigi, D. V. 71, f. 78v.



Fig. 83. *Sant Sopar*, compartiment de predel·la del Retable de l'Arte della Lana de Siena, 1423-1425. Pinacoteca Nazionale di Siena.



Fig. 84. *Retaule del Corpus Christi* de l'església de Sant Pere de Lovaina, c. 1464.



Fig. 85. *Sant Sopar*, compartiment central del Retaule del Corpus Christi de l'església de Sant Pere de Lovaina, c. 1464.



Fig. 86. *Sant Sopar*, compartiment principal del Retaule eucarístic de Rotterdam-Berlín, inicis del s. XVI. Museu Boijmans Van Beuningen de Rotterdam.



Fig. 87. *Comunió dels apòstols*, compartiment principal del Retaule del Corpus Domini d'Urbino, 1473-1474. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



Fig. 88. *Miracle de l'hòstia consagrada*, predel·la del Retaule del Corpus Domini d'Urbino, 1467-1468. Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



Fig. 89. *Sant Sopar*, Retaule del Corpus Christi de Vallbona de les Monges, c. 1335-1345. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9920.



Fig. 90. *Sant Sopar*, Bíblia de Ripoll, 1027-1032. Ciutat del Vaticà, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 5729, f. 369.



Fig. 91. Fragment de *Sant Sopar* de la col·lecció d'Edith Benett de Washington, darrer quart del s. XIV.



Fig. 92. *Sant Sopar*, compartiment de la Taula de sant Miquel Arcàngel de Soriguerola, finals del s. XIII. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 3901.



Fig. 93. *Sant Sopar*,
compartiment de la predella
del Retaulle de la Mare de
Déu i l'eucaristia del monestir
de Sixena, c. 1367-1381.
Museu Nacional d'Art de
Catalunya, inv. 15916-CJT.



Fig. 94. *Sant Sopar*, compartiment del Retaule dels Sants Joans de Santa Coloma de Queralt, c. 1456. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 4351-CJT.



Fig. 95. *Prèdica als fariseus (?)*, compartiment del Retaule dels Sants Joans de Vinaixa, c. 1435-1445. Col·lecció particular.



Fig. 96. *Predel·la del Retaule dels Sants Joans de Vinaixa*, c. 1435-1445. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 64065.



Fig. 97. *Oració a l'hort i traïció de Judes*, compartiment del Retaule de la passió de Crist del convent del Santo Sepulcro de Saragossa, c. 1350-1360.



Fig. 98. *Bes de Judes i arrest de Crist*, compartiment del Retaule de la passió de Crist del convent del Santo Sepulcro de Saragossa, c. 1350-1360.



Fig. 99. *Sant Sopar*, compartiment de taula d'altar, c. 1345. Bolonya, Pinacoteca Nazionale di Bologna, inv. 289.



Fig. 100. *Pagament de Judes*, inicis del s. XIV. Pàdua, Capella del'Arena.



Fig. 101. *Sant Sopar*, compartiment de la predel·la del Retaule major de l'església dels Sants Just i Pastor de Son, finals del s. xv. Sitges, Museu Maricel, inv. 128.



Fig. 102. *Sant Sopar*, tercer quart del s. xiv. Palerm, Galleria Nazionale della Sicilia.



Fig. 103. *Sant Sopar*, compartiment principal del Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa, c. 1390-1400. Església parroquial de Vilafermosa.



Fig. 104. *Sant Sopar*, c. 1435-1445. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, inv. 16.



Fig. 105. *Sant Sopar*, Capella Sixtina, 1481.



Fig. 106. *Sant Sopar*, primera meitat del s. XIV. Basílica inferior d'Assís.



Fig. 107. *Sant Sopar*, compartiment de predel·la del Retaule major de la Seu Vella de Lleida, c. 1441.

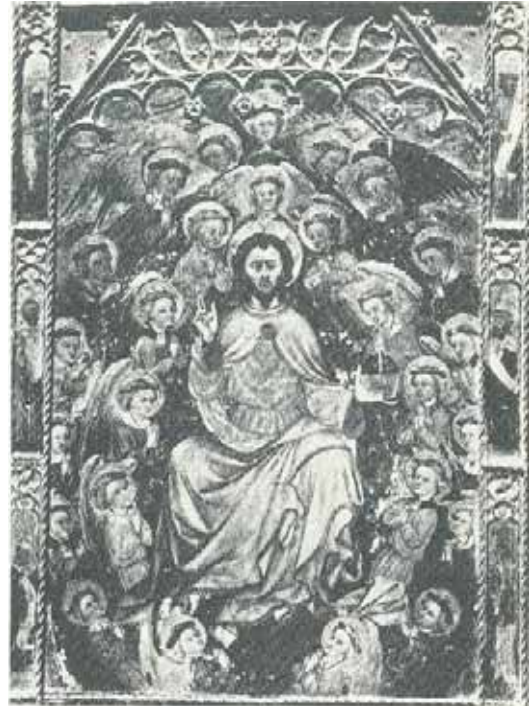


Fig. 108. *Salvador*, taula central del Retaule del Salvador d'Albatàrec c. 1420-1430. No conservada.



Fig. 109. *Salvador*, taula central del Retaule del Salvador d'Estopanyà, c. 1420-1430. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 4505.



Fig. 110. *Compartiment de predel·la amb el Salvador*, segona meitat del segle XIV. Museu Diocesà de Barcelona.



Fig. 111. *Maria Magdalena servint Jesús i els apòstols*, Retaule de la Magdalena de Perella (Sant Joan de les Abadesses). Museu Episcopal de Vic, inv. 47.



Fig. 112. *Sant Sopar*, Hores de Torí-Milà (f. 58), finals del s. XIV. No conservat.



Fig. 113. *Sant Sopar*, Timpà de l'església de Santa Magdalena de Neuilly-en-Donjon, mitjan s. XII.



Fig. 114. *Sant Sopar*, compartiment del Retaule major de la cartoixa de Miraflores (Burgos), 1496-1499.



Fig. 115. *Sant Sopar*, compartiment d'un retaule de procedència desconeguda, inicis del s. XVI. Església de San Miguel de Cuzcurrita de Río Tirón (La Rioja).



Fig. 116. *Sant Sopar* de l'església de San Juan de Daroca, s. XIV.



Fig. 117. *Sant Sopar*, compartiment central del Retaule major de la cartoixa de Valdecris, c. 1450. Museu Catedralici de Sogorb.



Fig. 118. *Sant Sopar*, Retaule del Corpus Christi de la catedral de Girona, c. 1566.



Fig. 119. *Sant Sopar*, Retaule del Corpus Christi de la catedral de Tarragona, s. XVIII. No conservat.



Fig. 120. *Sant Sopar*, Retaule del Corpus Christi de la catedral de Palma, posterior a 1626.



Fig. 121. *Sant Sopar*, relleu de la capella del Corpus Christi de la catedral de Girona, primera meitat del segle XIV.



Fig. 122. *Transfiguració*, relleu de la capella del Corpus Christi de la catedral de Girona, primera meitat del segle XIV.



Fig. 123. *Berenguer de Palau com a donant i escut heràldic*, relleu de la capella del Corpus Christi de la catedral de Girona, primera meitat del segle XIV.



Fig. 124. *Ramon de Vilarig com a donant i escut heràldic*, relleu de la capella del Corpus Christi de la catedral de Girona, primera meitat del segle XIV.



Fig. 125. *Crucifixió*, relleu de la capella del Corpus Christi de la catedral de Girona, primera meitat del segle XIV.



Fig. 126. *Crist en majestat*, clau de volta de l'antiga capella del Corpus Christi de la catedral de Girona, primera meitat del segle XIV. Capella de sant Martí i sant Francesc de la catedral de Girona.

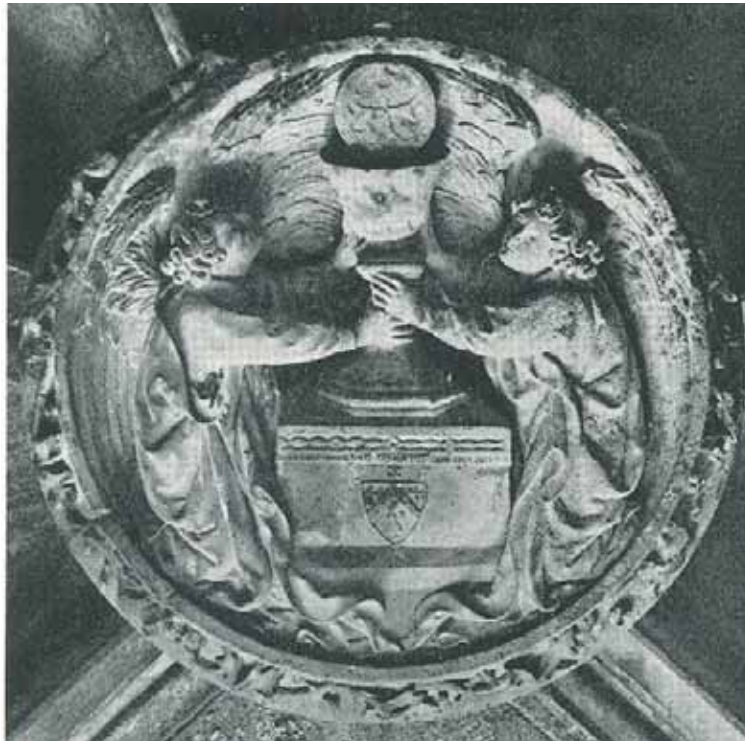


Fig. 127. Àngels sostenint el calze i l'hòstia, clau de volta de la capella del Corpus Christi de la catedral de Barcelona, després de 1431.



Fig. 128. Sant Sopar, clau de volta del claustre de la catedral de Barcelona, 1434.



Fig. 129. Àngels sostenint una custòdia, Llibre d'hores neerlandès, c. 1415-1420. Nova York, Morgan Library & Museum, M. 866, f. 105v.



Fig. 130. *Àngels sostenint una custòdia*,
Llibre d'hores flamenc, c. 1420. Nova
York, Morgan Library & Museum, M. 76,
f. 161v.



Fig. 131. *Àngels sostenint un ostensori*,
Llibre de pregàries d'Anna de Bretanya,
c. 1494. Nova York, Morgan Library &
Museum, M. 50, f. 111v.



Fig. 132. *Crist sacerdot entre la Mare de Déu i sant Joan Evangelista*, Retaule de l'església de Sant Sadurn de Montoriol (Rosselló), finals del s. xv.

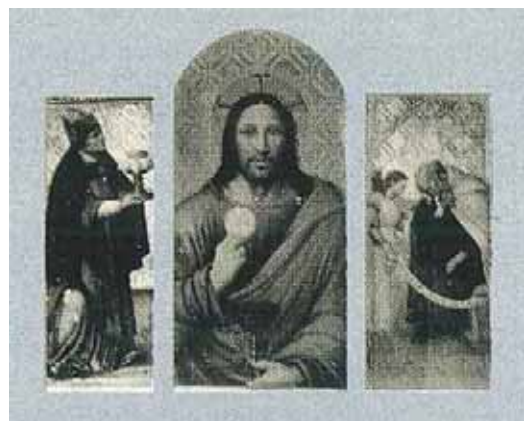


Fig. 133. *Taules amb el Crist sacerdot, Elias i Melquisedec*, Retaule major de la catedral de Sagorba, c. 1529-1532. Parador desconegut.



Fig. 134. *Crist en majestat amb l'hòstia*, clau de volta de la capella del Corpus Christi de la catedral de Tarragona, terç central del s. XIV.



Fig. 135. *Crist en majestat amb l'hòstia*, clau de volta de la capella del Corpus Christi de l'església de Santa Maria del Pi, s. XIV.



Fig. 136. *Anunciació*, capella del Corpus Christi de la catedral de Tarragona, terç central del s. XIV.



Fig. 137. *Melquisedec*, compartiment del revers del Bancal bifront de la Passió de Crist i l'eucaristia de l'altar major del monestir de Ripoll, c. 1455.



Fig. 138. *Moisès*, compartiment del revers del Bancal bifront de la Passió de Crist i l'eucaristia de l'altar major del monestir de Ripoll, c. 1455.



Fig. 139. *Sant Sopar*, compartiment principal del Retaulle del Corpus Christi de l'església de Sant Pere de Lovaina, c. 1464. Detall.



Fig. 140. *Taula de l'altar major* del convent del Corpus Dòmini de Venècia, 1493-1399. Venècia, Museo Civico Correr, inv. Cl. XIX n. 0002.



Fig. 141. *Presentació de Crist al Temple*, compartiment central de la Taula de l'eucaristia del convent del Corpus Dòmini de Venècia, 1493-1399. Venècia, Museo Civico Correr, inv. Cl. XIX n. 0002.



Fig. 142. *Presentació de Crist al Temple* del Frontal de Mosoll, primer terç del s. XIII. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15788.



Fig. 143. *Mare de Déu amb l'Infant*, compartiment principal del Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919.



Fig. 144. *Aparició de la Mare de Déu de la Porciúncula a sant Francesc*, compartiment central del Retaule major de la cartoixa de Valldecríst, c. 1450. Museu Catedralici de Soborb.



Fig. 145. *Mare de Déu dels dragons* de Vinçà (Conflent), finals del segle XIII - inicis del s. XIV. Recto.



Fig. 146. *Mare de Déu dels dragons* de Vinçà (Conflent), finals del segle XIII - inicis del s. XIV. Verso.



Fig. 147. *Marededéu*, darrer quart del s. XIV. Museu Episcopal de Vic, inv. 3328. Recto.



Fig. 148. *Marededéu*, darrer quart del s. XIV. Museu Episcopal de Vic, inv. 3328. Verso.



Fig. 149. *Marededéu-sagrari* de la catedral de Palma, mitjan s. XIV.



Fig. 150. *Verge obridora renana*, c. 1300. Nova York, Metropolitan Museum of Art (inv. 17.190.185).



Fig. 151. *Verges obridoras* de Palau del Vidre (Rosselló), finals del s. xv. Recto.



Fig. 152. *Verges obridoras* de Palau del Vidre (Rosselló), finals del s. xv. Verso.



Fig. 153. *Retaule de la Mare de Déu* de Santa Maria Novella, 1344. Museo di Santa Maria Novella.



Fig. 154. *Mare de Déu de l'Esperança amb donant* de l'església parroquial de Bellver de Cinca (Osca), darrer quart del segle XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 5293..



Fig. 155. *Mare de Déu de la Llet*, c. 1450. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 3942.



Fig. 156. *Pala Medici*, c. 1453-1460. Frankfurt del Main, Städelsches Kunstinstitut, inv. 850.



Fig.157. *Mare de Déu entronitzada amb l'Infant*, c. 1433. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. 435.



Fig. 158. *Reis de l'epifania*, Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919.



Fig. 159. *Madonna de Lucca*, c. 1437.
Frankfurt del Main, Städel Museum, inv.
944.



Fig.160. *Dos batents amb els reis de l'Epifania* del Políptic de la Infantesa de Crist, segon quart del s. XIV. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9782 i 9783.



Fig. 161. *Relleu petri de l'altar major de l'església parroquial d'Anglesola*, c. 1330.
Museum of Fine Arts de Boston (inv. 24.149).



Fig. 162. *Anunciació i reis de l'Epifania*, compartiments d'un retaule de Mare de Déu tradicionalment vinculat amb l'església de Sant Vicenç de Cardona, c. 1350-1360. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15855.



Fig. 163. *Taula de Santa Maria de Marinyans*, 1342. Església parroquial de Serdinyà.



Fig. 164. *Timpà de l'església de Terlizzi (Pulla), s. XIII.*



Fig. 165. *Epifania i expositor del Retaule major de la catedral de Saragossa, després de 1467.*



Fig. 166. *Epifania del Retaule de la Crucifixió, després de 1390. Musée des Beaux-Arts de Dijon, inv. CA 1420 A.*



Fig. 167. *Epifania*, Hores De Buz, c. 1420-1425. Cambridge, Houghton Library, MS Richardson 42, f. 57.



Fig. 168. *Epifania*, finals del s. xv-inicis del s. xvi. Philadelphia Museum of Art, inv. 1321.



Fig. 169. *Epifania*, c. 1465. Nova York, Metropolitan Museum of Art, inv. 41.190.21.



Fig. 170. *Epifania*, Retaule d'Ortenberg, c. 1410-1420. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.



Fig. 171. *Epifania*, Retaule d'Aquisgrà, inicis del segle XVI. Berlín, Gemäldegalerie.



Fig. 172. *Anunciació*, compartiment del Frontal del Corpus Christi de Vallbona de les Monges. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9919.



Fig. 173. *Anunciació*, Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa, c. 1390-1400. Església parroquial de Vilafermosa.

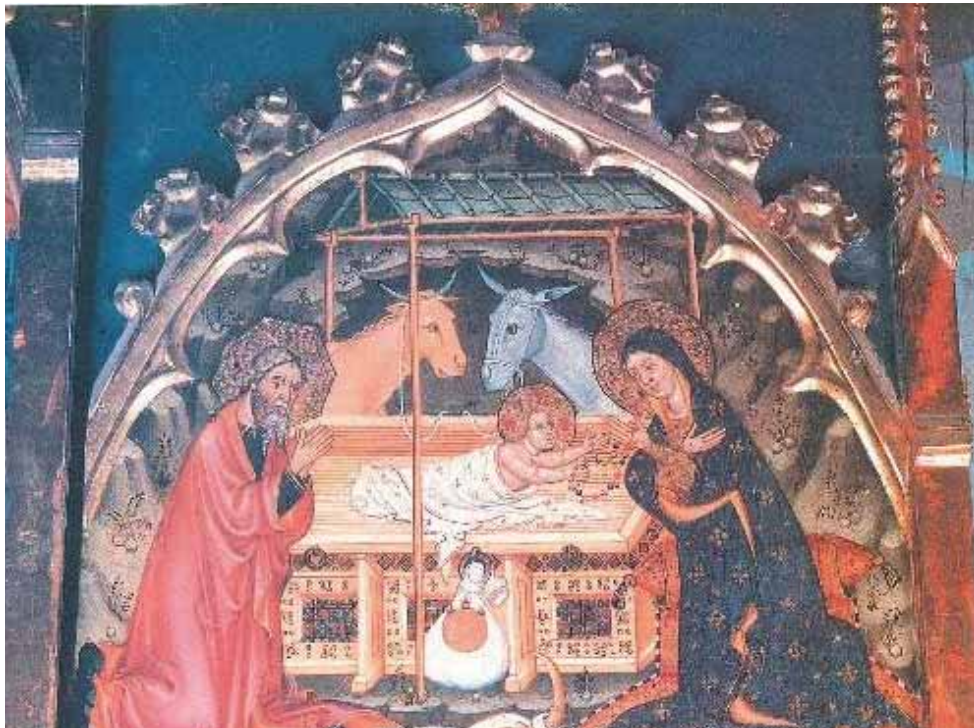


Fig. 174. *Nativitat*, Retaule del Corpus Christi de Vilafermosa, c. 1390-1400. Església parroquial de Vilafermosa.



Fig. 175. *Anunciació* del Políptic de la Infantesa de Crist, segon quart del s. xiv. Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 9780.



Fig. 176. *Nativitat*, Retaule major de l'església parroquial de Vilafermosa, c. 1390.



Fig. 177. *Nativitat*, Retaule major de l'església parroquial d'Alpont, c. 1390-1400. Església parroquial de El Collado.



Fig. 178. *Nativitat* del Retaule de Guimerà, abans de 1412. Museu Episcopal de Vic.



Fig. 179. *Epifania*, Retaule major de l'església parroquial de Vilafermosa, c. 1390.



Fig. 180. *Nativitat* del Tríptic Portinari, c. 1475. Florència, Galleria degli Uffizi.