

«MARIA, MATER GRATIÆ, MATER MISERICORDIÆ [...]»  
ASPECTES ICONOGRÀFICS ENTORN DE LA MARE DE DÉU  
DEL MANTELL I ELS ORDES MENDICANTS

FRANCESC RUIZ I QUESADA

Sota el vostre mantell ens emparem, santa Mare de Déu; escolteu les nostres pregàries  
en tota necessitat i aparteu-nos sempre dels perills, Verge, gloriosa i beneïda.  
Antífona a la Mare de Déu

La iconografia de la Mare de Déu del Mantell va tenir una àmplia acceptació en els diversos regnes que abraçava la península Ibèrica en els segles del gòtic. En aquest sentit, gràcies a l'estudi esplèndid que Gabriel Llompart va dedicar a aquest tema l'any 1961,<sup>1</sup> tenim notícia de la dilatada repercussió que va tenir a Mallorca l'advocació a la Mare de Déu del Mantell des de finals del se-

1. Vegeu G. LLOMPART, «La Virgen del Manto en Mallorca. Apuntes de iconografía mariana bajomedieval y moderna», *Analecta Sacra Tarraconensis*, núm. XXXIV (1962), p. 263-303, i «Nuevas precisiones sobre la iconografía de la Virgen del Manto y de la Virgen-sagrario», *Analecta Sacra Tarraconensis*, núm. XXXIX (1968), p. 291-303. La importància cabdal de totes i cada una de les recerques publicades per Llompart esdevé un punt de referència obligatori a l'hora d'estudiar l'art gòtic mallorquí. Les seves aportacions han estat tan importants que no es poden acceptar, pel seu caràcter va, alguns dels comentaris fets per Sebastiana Sabater arran de la publicació de la seva tesi doctoral. En aquest sentit, em semblen més que sorprenents afirmacions tan agosarades com el fet de dir que en aquest llibre es «reprèn una anàlisi interrompuda en els anys seixanta» (*Diari de Balears*, 3 octubre 2002) o «que los estudios de conjunto de la pintura de Aragón se interrumpieron en los años 50. Luego se han hecho estudios pero muy puntuales, con piezas concretas. Mi libro, en cambio, recoge un total de 126 piezas» (*El Mundo*, «El día de Baleares», 3 octubre 2002). La tasca perseverant duta a terme principalment per Llompart ha afavorit alguns altres autors en l'apropament a l'obra mallorquina des de moltes

gle XIV.<sup>2</sup> Arreu d'Europa, diverses institucions eclesiàstiques i ciutadanes van tenir un paper específic pel fet de voler destacar-se per la singularitat de ser protegides pel mantell de Maria, una particularitat que va minvar a partir del Concili de Trento.<sup>3</sup>

En l'avaluació del triomf de la figuració de la Mare de Déu de la Misericòrdia cal tenir present el sentit de la paraula *miseriçòrdia* com a antònim de *justícia*. Així, la misericòrdia de Maria esdevé l'única via possible per a apaivagar la ira del seu Fill i, en conseqüència, per a aturar la justícia del judici final. Dins la iconografia apocalíptica, Crist és considerat *Rex Justitiæ*, mentre que Maria és invocada amb el nom de *Mater Misericordiæ*.<sup>4</sup> L'altra denominació més coneguda de Maria, la de *Mater Gratiae*, també ofereix un caràcter antònim en relació amb el concepte de justícia.

Tot i la gran difusió que va tenir la imatge de la Mare de Déu de la Misericòrdia arreu d'Europa a partir del segle XIV i, principalment, en el segle XV, cal situar els inicis d'aquesta iconografia a Orient entorn del segle VII, moment en què Teodoro Syncellus va redactar, a Constantinoble, un document en què es destacava el paper important que va tenir la protecció del mantell de Maria en la salvació miraculosa del poble àvar, relíquia que es guardava a l'església de Blachernes de Constantinoble.<sup>5</sup> En aquesta mateixa direcció cal situar la devoció especial del poble rus envers la Mare de Déu, protectora des dels temps del príncep Andrej Bogoljubskij (1157-1174), noble que va introduir a Rússia la festa de la Protecció de la Mare de Déu (en rus, *Prokov*). Més enllà de la intervenció de Maria, el motiu de la protecció del mantell té uns orígens previs al cristianisme, ja que formava part del ritual d'adopció i del de matrimoni.<sup>6</sup>

---

vessants, circumstància que requereix el reconeixement i el respecte envers aquest estudiós i no pas esdevenir la plataforma de vanaglòries efímeres.

2. En relació amb el Regne de Castella, hi ha un testimoni força primerenc a la Catedral Vieja de Salamanca: vegeu F. GUTIÉRREZ BAÑOS, «De nuevo sobre la *Compassio Mariæ*: a propósito de las pinturas murales del sepulcro de Don Alfonso Vidal en la catedral Vieja de Salamanca», *Archivo Español de Arte*, núm. 297 (2002), p. 64-72.

3. Vegeu G. LLOMPART, «El tema medieval de la Virgen del Manto en el siglo de las Reformas», *Estudios Lulianos*, núm. VI (1962), p. 299-310.

4. L. SARALEGUI, «La pintura valenciana medieval. Lorenzo Zaragoza», *Archivo de Arte Valenciano*, any XXII (gener-juny 1936), p. 23; M. TRENS, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, p. 255.

5. Quant als inicis de la iconografia de la Mare de Déu del Mantell, vegeu M. R. VALAZZI, «Alcune immagini della Madonna della Misericordia in area marchigiana», a *Piero e Urbino, Piero e le Corti rinascimentali*, Venècia, 1992, p. 409-411.

6. M. TRENS, *María: Iconografía de la Virgen...*, p. 258.

La cèlebre antífona *Salve Regina Misericordiæ*, atribuïda a Hermannus Contractus en el segle XI,<sup>7</sup> va ser modificada en el segle XIII per *Salve Regina, Mater Misericordiæ* com a conseqüència de ser cada vegada més estimades l'índole materna i la funció medidora de la Mare de Déu. Uns altres autors han atribuït l'origen de la *Salve* a l'abat de Sobrado i bisbe de Santiago de Compostel·la sant Pere de Mezonzo (930-1003).<sup>8</sup> Segons la tradició, van ser la pesta, la fam i la guerra contra els normands i els àrabs el que va motivar que sant Pere de Mezonzo escrivís la *Salve*, càntic del temor reverencial, del temor filial i del temor confiat, càntic de dolor i de triomf, d'agonia i de resurrecció, de temps i d'eternitat.

El nom de Maria als ulls del Senyor, Plena de Gràcia, va afavorir la consolidació de l'estrofa «Maria, mater gratiæ, mater misericordiæ, tu nos ab hoste protege et hora mortis suscipe», la qual, a partir del capítol general de 1334, va ser afegida pels dominics a tots els himnes de l'ofici litúrgic i va tenir una àmplia acceptació fora d'aquest orde.<sup>9</sup> De fet, i com veurem tot seguit, els primers testimonis de la Mare de Déu de la Misericòrdia dins l'àmbit de l'antiga Corona d'Aragó esmenten aquesta imatge amb el nom de Mare de Déu de Gràcia.

A Itàlia, la pintura de la *Mare de Déu dels franciscans* de Duccio di Buoninsegna, obra duta a terme entre els anys 1280 i 1285 que es conserva a la Pinacoteca Nacional de Siena, estableix un pont i un punt de referència obligat en la futura difusió d'aquesta iconografia a la resta d'Europa. En aquesta pintura, la Mare de Déu apareix asseguda en un tron i obre el seu mantell amb el propòsit de protegir els tres frares franciscans agenollats als seus peus.<sup>10</sup> També de l'escola senesa i amb un esquema iconogràfic més proper al que es difondrà a la Corona d'Aragó, cal esmentar la *Mare de Déu de la Misericòrdia* de la Pinacoteca Nacional de Siena, que ocasionalment ha estat atribuïda a Memmo di Filippuccio i Simone Martini. Es tracta d'una Mare de Déu figurada dempeus que protegeix amb el seu mantell un grup nombrós de prínceps, religiosos i laics.<sup>11</sup> El tríptic de santa Clara del Museu Cívic de Trieste, conjunt pintat entre 1328 i 1330, també in-

7. M. TRENS, *Maria: Iconografia de la Virgen...*, p. 255-256.

8. A la predella del retaule de santa Engràcia de Daroca apareix un sant llegint la *Salve* que ha estat identificat amb sant Pere de Mezonzo. Vegeu A. GALILEA ANTÓN, «Bartolomé Bermejo. Retaule de santa Engràcia», a *La pintura gòtica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 148-159.

9. G. LLOMPART, «La Virgen del Manto...», p. 286

10. P. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena: I dipinti*, Gènova, 1990, p. 22-25.

11. P. TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Siena...*, p. 46-48.

clou una imatge de la Mare de Déu de la Misericòrdia dempeus protegint els seus fidels sota el seu mantell.<sup>12</sup>

En la difusió de la imatge de la Mare de Déu del Mantell cal tenir present les diverses reproduccions il·luminades que es van fer de l'*Speculum Humanae Salvationis*, còdex que desenvolupa la intercessió de Maria davant de Crist en favor de sant Francesc i sant Domènec i que la interrelaciona amb la protecció del mantell de la Mare de Déu (cap. xxxvii i xxxviii). D'altra banda, els exvots xilogràfics alemanys (Pestblätter) i els *gonfaloni* de la Toscana i l'Úmbria responen també a una mateixa iconografia, mitjançant la qual s'articula plàsticament la protecció que ofereix Maria a una societat que es trobava indefensa davant l'assot de les tres sagetes, al·lusives a la pesta, la fam i la guerra, i a la imminència d'un judici final.

Atès que són diversos i molt importants els estudis que s'han dedicat a la Mare de Déu de la Misericòrdia, especialment els de Perdrizet,<sup>13</sup> Trens i Llompart, entre altres, desenvoluparem una visió sintètica dels diferents esquemes figuratius d'aquesta iconografia amb l'objectiu final d'evidenciar la transcendència d'aquest tema en unes quantes obres encarregades pels franciscans i pels dominics des de finals del segle XIV i, principalment, en el decurs del segle XV.

Al llarg d'aquest estudi, haurem de vincular en tot moment la imatge de la Mare de Déu del Mantell —també anomenada de la Misericòrdia, de Gràcia, de Pietat, de la Mercè, del Roser, dels Desemparats, del Bon Socors, del Socors, dels Innocents, etc.— amb la intercessió de Maria davant de Crist en defensa de la humanitat. Maria esdevé la nostra advocada —Maria intercessora— i, alhora, la nostra protectora. En aquest context i en relació amb la intercessió de Maria, no solament cal tenir present la iconografia en què intervenen Mare i Fill, sinó que també cal considerar la iconografia de la intercessió de tots dos davant de Déu, és a dir, la de la *scala salutis*.<sup>14</sup>

12. Vegeu C. SCHMIDT ARCANGELI, «L'heredità di Constantinopla. Appunti per una tipologia della ancone veneziane nella prima metà del Trecento», a *Il Trecento adriatico: Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*, Milà, 2002, p. 99-101.

13. Vegeu P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde*, París, 1908.

14. Vegeu A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, «“Compassio” y “Co-redemptio” en las *Cantigas* de Santa María. Crucifixión y Juicio Final», *Archivo Español de Arte*, núm. 281 (1989), p. 17-35; F. GUTIÉRREZ BAÑOS, «De nuevo sobre...», p. 64-72. En aquesta vessant intercessora de Crist potser caldria emmarcar el *Triptic Roudnice* de la Galeria Národní de Praga, conjunt pintat cap a 1410, en què apareix la Mare de Déu de la Misericòrdia en una de les portes que ofereix un paral·lel a l'altre flanc. En aquest espai, Crist mostra les seves nafres i du un mantell ampli amb què també protegeix un nombrós grup de fidels eclesiàstics i laics. Vegeu J. ROYT, *Medieval Painting in Bohemia*, Universitat de Praga, 2003, p. 98 i 114.

Un dels poemes de *Les trobes en labors de la Verge*, escrites pel poeta valencià Joan Moreno en el segle XV, sintetitza el doble paper de Maria com a intercessora i alhora com a protectora: «Tots els meus drets, mare, de deu serena / Tinc ja perduts, si vos nom advocau / Ab vostre fill, señora 'm concordau / Sots lo mantell, cobriu la mia esquena.»<sup>15</sup>

#### *La Mare de Déu de la Misericòrdia - Mater Omnium*

El tema de la Mare de Déu de la Misericòrdia com a *Mater Omnium* esdevé la personificació del concepte de misericòrdia. Maria, mare de tots nosaltres, acull tota la humanitat sota el seu mantell. La presència d'un papa, d'un rei i d'alguns altres membres de la societat civil remet a la imparcialitat de la Mare de Déu en la seva intercessió davant de Crist.

El primer exemple d'aquesta iconografia a Catalunya forma part d'un retaule antigament custodiat a la col·lecció Montortal, del qual, sortosament, també tenim constància documental.<sup>16</sup> El 26 de gener de 1402, Pere Tomàs, beneficiat de l'església de Santa Maria de Copons, va contractar Lluís Borrassà per a un retaule en què s'havia de figurar «madona Santa Maria de Gràcia, ço és, com abriga lo poble».<sup>17</sup> La imatge artística d'aquest retaule remet a una producció de participació molt majoritària del taller.<sup>18</sup> L'absència de la intervenció de Borrassà a l'obra de Copons és força evident, ja que l'esquema pictòric del conjunt és aliè al del mestre gironí.<sup>19</sup> D'altra banda, la valoració econòmica de la producció de Lluís Borrassà ha evidenciat la manera de funcionar del taller i també les diverses modalitats de contractació del pintor gironí.<sup>20</sup> Aquest apropament per-

15. L. SARALEGUI, «La pintura valenciana...», p. 24.

16. L. SARALEGUI, «Visitando colecciones: la del Marqués de Montortal», a *Arte Español*, núm. XVII (1947), p. 21-25.

17. J. M. MADURELL I MARIMÓN, «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, núm. VIII (1950), doc. 136. Quant a la pintura, vegeu F. RUIZ I QUESADA, «La darrera producció de Lluís Borrassà. Una via per a l'aproximació a dos artistes: Lluís Borrassà i Pere Sarreal», a *Lambard: Estudis d'Art Medieval*, vol. X (1997 [1998]), p. 73-75.

18. Gudiol, tot i tenir en compte els repintats presents al moble, afirmava que «no hay duda que la obra fué relegada a los pinceles de un colaborador tímido ante el desarrollo estético del estilo internacional». Vegeu J. GUDIOL I RICART, *Borrassà*, Barcelona, 1953, p. 52.

19. Per a l'obra de Lluís Borrassà, vegeu F. RUIZ I QUESADA, «La darrera producció...», p. 53-96 i 233-243.

20. Quant a l'anàlisi econòmica de la producció encarregada a Lluís Borrassà, vegeu F. RUIZ I QUESADA, *Lluís Borrassà i el seu taller*, Barcelona, Universitat de Barcelona, gener 1999 (tesi doctoral inèdita).

met poder entendre millor algunes obres inscrites dins la producció borrassiana, les quals, tot i que són pintures documentades, no s'adiuen amb la producció més genuïna del mestre gironí. En aquest sentit, les anàlisis econòmiques ratifiquen que el moble no el va fer Borrassà, sinó que en realitat va ser construït per un membre destacat del seu obrador.

La presència de la Mare de Déu de la Misericòrdia al retaule de Copons i els punts de contacte que aquesta composició manté amb la producció pictòrica mallorquina,<sup>21</sup> d'una banda, i l'adscripció d'un Lluç Borrassà de vint-i-set anys a l'obrador del mestre gironí, de l'altra, són una incidència que no ens pot passar desapercebuda quan es tracta d'identificar la mà de l'autor del moble de la col·lecció Montortal. En la tasca difícil que significa l'aïllament de la personalitat pictòrica de Lluç entre l'ampli catàleg d'obres assignat al seu mestre, cal considerar que l'esclau va ser comprat a Mallorca i que al cap de poc de la mort de Lluç Borrassà hi va retornar. A més a més, no es pot oblidar el fet que la taula en què es va representar el plany sobre el cos de Crist mort, conservada al Museu de Pollença, va ser duta a terme a l'illa i que ha estat atribuïda a Lluç Borrassà.<sup>22</sup>

Malgrat la restauració important de què va ser objecte el retaule, així com la presència de repintades considerables, el retaule de Copons aporta uns esquemes visuals força introduïts dins l'estètica del gòtic internacional i resolts mitjançant un tractament molt més pictòric que dibuixístic. El llenguatge del més versemblant Lluç Borrassà segueix les pautes estilístiques dels models italianitzants tot i que, ocasionalment, incorpora uns acabaments de caràcter expressionista. Així, doncs, la suavitat modulada que impera al conjunt, de la qual són testimonis algunes de les figures de la predel·la o de la narrativa mariana, contrasta amb les fisonomies i les desproporcions dels cossos dels personatges agenollats sota el mantell de la Mare de Déu.

Anys més tard, el 1416, el pintor actiu a Barcelona Jaume Cabrera va rebre l'encàrrec d'un retaule dedicat a sant Joan Evangelista i sant Narcís, on havia de pintar sobre el compartiment principal «ymagines beate Ma-

21. Rosa Alcoy, en parlar de la Mare de Déu del Mantell de la catedral de Mallorca, obra feta el 1406 i atribuïda al Mestre de Montis-sion, ja va observar la correspondència de model que hi ha entre aquesta pintura i la imatge del retaule de Copons. Vegeu R. ALCOY I PEDRÓS, «El retaule de sant Gabriel. Pere de Valldebriga i el primer Borrassà», *Lombard: Estudis d'Art Medieval*, vol. VI (1991-1993 [1994]), p. 334-335.

22. G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, vol. 3, Ciutat de Mallorca, 1977-1980, p. 98-99; F. RUIZ I QUESADA, «Lluç Borrassà. Plany sobre el cos de Crist mort», a *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 184-187.

rie de Gracia, cohopertam cum suo mantello, et multitudinem hominum et mulierem».<sup>23</sup>

En una data ja avançada, el 1458, la presència de la imatge de la Mare de Déu del Mantell devia ser força àmplia si tenim en compte que, en un contracte signat pel pintor Joan Lluís de Valls, la imatge mariana havia de figurar en el compartiment principal i hi és descrita de la manera següent: «Ymatie de la Verge Maria de Gracia, acompanyada de gents, ab son mantell stès, així com és de costum [...]».<sup>24</sup>

Dins l'àmbit pictòric de Lleida, cal destacar el *Retaule de la Mare de Déu dels Desemparats* de l'església de Sant Llorenç de la capital del Segrià. Aquest conjunt pictòric, destruït el 1936, havia estat encarregat pel llinatge dels Riquer, els membres del qual tenien el seu vas sepulcral «davant lo altar de Nostra Senyora dels Desemparats».<sup>25</sup> El compartiment principal estava dedicat a la Mare de Déu del Mantell, però, a diferència de l'esquema iconogràfic més habitual, trobem en realitat una *Mater Omnium* dels sants, atès que sota el mantell figuren principalment virtuosos de l'Església com ara santa Caterina, santa Margarida i sant Nicolau, entre altres. De l'entorn més vinculat amb Girona cal tenir-ne present la *Taula de la Mare de Déu de la Misericòrdia* de la capella del balneari de les Escaldes de Vilanova de les Escaldes (Alta Cerdanya), imatge que es podria posar en relació amb les aigües d'aquesta població i amb el guariment de malalties.<sup>26</sup>

La relació de la Mare de Déu de Gràcia amb la Mare de Déu dels Desemparats es podria fer palesa mitjançant el canvi de denominació de la capella que la Confraria de Nostra Senyora de Gràcia tenia a l'església dels agustins de Palma, la qual va ser dedicada, a partir de l'any 1717, a la Mare de Déu dels Desemparats. A la capçalera del llibre de capítols d'aquesta confraria apareix una il·luminació de la Mare de Déu de Gràcia, probablement duta a terme entre 1430 i 1447, amb la llegenda «Ave Maria gratia plena».<sup>27</sup>

23. Vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN, «El pintor Lluís Borrassà...», p. 328, doc. 312; G. LLOMPART, «La Virgen del Manto...», p. 277.

24. S. SANPERE I MIQUEL, *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906, p. LXIX, doc. XLI.

25. J. GUDIOL I S. ALCOLEA, *La pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987, núm. 453, p. 152-153, fig. 756; M. de RIQUER, *Quinze generacions d'una família catalana*, Barcelona, 1998, p. 81.

26. CH. R. POST, *A History of Spanish...*, vol. VII, 1938, p. 539-543, fig. 199. Amb relació a la *Taula de la Mare de Déu de la Misericòrdia* de les Escaldes, vegeu P. PERDRIZET, *La Vierge de Misericòrdie*, p. 171-172.

27. G. LLOMPART, «La Virgen del Manto...», p. 266-267.

En l'avaluació dels punts de contacte entre la Mare de Déu dels Desemparats i la Mare de Déu del Mantell, hauríem de tenir present el nexa que ofereix la primera imatge en relació amb la representació de la caritat. Aquesta virtut és la que corona el tron pintat per Bartolomé Bermejo a la *Tabla de Santo Domingo de Silos* que es conserva al Museu del Prado, i s'hi dona la incidència que apareix protegint els desvalguts amb el seu mantell.<sup>28</sup> En un context que implica l'acolliment dels menuts desemparats, esmentarem la imatge de la Mare de Déu del Mantell que acull els infants, obra de Giacomo di Giorgio da Sebenico, que presideix el portal de l'Ospedale di Santa Maria della Carità de Fermo.<sup>29</sup>

Dins l'àmbit aragonès hi ha nombroses figuracions de la Mare de Déu de la Misericòrdia, les quals en unes quantes ocasions apareixen intercalades entre els goigs de Maria. Així s'inclou en el retaule major de l'església parroquial de Langa del Castillo, conjunt pintat pel Mestre de Langa, i en el retaule major de l'església d'Anento, moble pintat per Blasco de Grañén.<sup>30</sup> Una altra taula, atribuïda de manera dubtosa a Nicolau Zaortiga, és la *Mare de Déu de la Misericòrdia* que es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), procedent de la col·lecció Muntadas.<sup>31</sup> La pintura, que cal situar entorn de mitjan segle XV, reproduïx una altra vegada el moment en què Maria, assistida per dos àngels, acull diversos personatges eclesiàstics i de la noblesa.

Un interès especial, com a obres documentades i també perquè formaven part del cos central de retaule, ofereixen la *Mare de Déu de la Misericòrdia* pintada per Bartolomé Bermejo i Martín Bernat per a l'església del Pilar de Saragossa, el 1479, custodiada actualment al Museu d'Art de Grand Rapids

28. Quant al conjunt de Santo Domingo de Silos, vegeu M. C. LACARRA, «Bartolomé Bermejo. Martín Bernat. Trobada de santo Domingo de Silos amb el rei Fernando I de Castilla», a *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, p. 170-175. Vegeu la reproducció de la imatge a E. YOUNG, *Bartolomé Bermejo: The Great Hispano-Flemish Master*, Londres, 1975, fig. 19.

29. G. LIBERATI, «Una città tra due secoli: Fermo e il Fermano dalla fine del '300 alla metà del '400», a *Il gotico internazionale a Fermo en el Fermano*, Fermo, 1999, p. 21, fig. 2, i p. 24.

30. Vegeu F. ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental de España: Zaragoza*, vol. II, Madrid, 1957, fig. 1355, 2 v. Quant al retaule major d'Anento, vegeu l'estudi dedicat a aquest conjunt pictòric de María del Carmen LACARRA, «Blasco de Grañén y taller. Retablo mayor de san Blas, de la Virgen de la Misericordia y de santo Tomás Becket», a *Joyas de un patrimonio III: Restauraciones de la Diputación de Zaragoza (1999-2003)*, Saragossa, 2003, p. 27-53. He d'agrair a aquesta estudiosa l'amabilitat en proporcionar-me la informació relativa a aquest moble.

31. Vegeu F. OLIVÁN BAYLE, *Bonanat y Nicolás Zahortiga y la pintura del siglo XV*, Saragossa, 1978, p. 128-132.



(Michigan), i la Mare de Déu de la Misericòrdia del retaule pintat per Martín Bernat per a la capella del canonge mossèn Antón de Talavera de la catedral de Tarassona (Saragossa) el 1493.<sup>32</sup> En relació amb la primera de les dues pintures (fig. 1), la descripció que en el contracte es fa de la imatge de la *Mater Omnium* és la següent: «Ítem, en la peça de medio como la Virgen María esta con los braços abiertos e como a la part dreyta esta el brazo et le sía soto el Papa, obispos e cardenales e otros prelados e a la otra part el Rey e Reyna e caballeros y gentes muchas bien acompañado e muy ricamente de brocado de oro fino en bordes fresaduræ coronas e mitras de Papa e obispos así como se requiere la istoria asi mesmo como dicho es carmins e verdes violetas e acabados al oli.»<sup>33</sup>

La iconografia de la *Mare de Déu del Mantell* coincideix amb alguns dels primers testimonis que fan referència a la Mare de Déu de la Mercè.<sup>34</sup> Cal recordar que els inicis de la devoció a la Mare de Déu de la Mercè han recolzat en l'aparició mariana que va tenir sant Pere Nolasc. Aquest virtuos va demanar ajut a Déu, i va ser Maria qui li va respondre en senyal de la misericòrdia divina i qui li va dir que fundés un orde llibertador. Les paraules de sant Pere Nolasc envers la Mare de Déu: «Oh, Maria, Mare de Gràcia, Mare de Misericòrdia!» van presagiar aquesta concomitància amb la Mare de Déu de la Misericòrdia. D'altra banda, l'orde de la Mercè mateix de vegades és conegut amb el nom d'orde de la Misericòrdia.

A la mà de Miquel Alcanyís ha estat atribuït el magnífic retaule dedicat a la Mare de Déu de la Mercè, santa Bàrbara i santa Tecla del convent del Puig de Pollença.<sup>35</sup> La figura impactant de la Mare de Déu no tan sols acull la humani-

32. Pel que fa al contracte, vegeu M. SERRANO Y SANZ, «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, núm. XXXI (1914), p. 444-446. Quant al conjunt i al comitent, vegeu M. P. TORRES, «El mecenazgo de los Talavera en el retablo de Martín Bernat en la catedral de Tarazona», *Seminario de Arte Aragonés*, núm. XXXIII, II (1981), p. 271-286.

33. Vegeu M. C. LACARRA, «Bartolomé Bermejo i Martín Bernat. Mare de Déu de la Misericòrdia», a *La pintura gòtica hispanoflameca...*, p. 176-179.

34. G. LLOMPART, «Nuevas precisiones...», p. 297.

35. El missatge que emana d'aquest conjunt és el d'emparament i auxili. La Mare de Déu de la Mercè, titular de la capella del centre conventual, acull sota el seu mantell ampli una humanitat que li implora protecció a causa de la pesta, l'àngel custodi preserva amb les seves ales el monestir del Puig i, d'acord amb el que comenta Llopart, la presència de santa Bàrbara en la zona més elevada de la muntanya esdevé un autèntic parallamps defensor. En aquest discurs gràfic que privilegia la seguretat de la col·lectivitat religiosa i del poble de Pollença, una de les possibles interpretacions de la presència de santa Tecla pot tenir relació amb el fet que va sortir miraculosament il·lesa del foc i dels animals perillosos. En aquest sentit, cal tenir present que la

tat sota el seu mantell blau rivetejat d'or, sinó que també cospa la mirada de l'espectador. La imatge majestuosa de Maria protegeix amb una gran delicadesa, evidenciada pel gest gràcil i alhora tendre de les mans, l'orde religiós —representat per un papa, un cardenal, un bisbe i diversos testimonis dels ordes mendicants—, la monarquia, l'aristocràcia i el poble, separats en homes i dones.

La *Taula de la Mare de Déu de la Mercè* que va formar part d'un retaule de l'església parroquial de Selva, encarregat a Rafel Mòger l'any 1479, es correspon amb la iconografia de la Mare de Déu de la Misericòrdia - *Mater Omnium*: «[...] volem que sia pintada la imatge de Ntra. Dona la Verge Maria de la Mercè, e que li sia fet un mantell de atzur, sembrat de brots, e la gonella de brocat carmesí, e dejús lo mantell de Ntra. Dona molta gent [...]»<sup>36</sup> D'acord amb aquestes imposicions, Maria, que du el seu Fill al braç esquerre, acull uns quants representants religiosos i civils sota el seu mantell i, d'acord amb la fórmula que més sovinteja, els separa per sexes.

També les figuracions més antigues de la Mare de Déu del Roser la presenten com a *Mater Omnium*.<sup>37</sup> Tanmateix, el vincle d'aquesta advocació amb sant Domènec i els dominics, així com amb la intercessió de Maria a Crist contra les calamitats de la pesta, la fam i la guerra, fa que en tractem dins l'apartat d'aquest estudi dedicat a Maria i els ordes mendicants.

Malgrat els repintats, a Alcoi es conserva una taula que es pot atribuir a Joan Reixac.<sup>38</sup> La imatge, que es coneix amb el nom de *Mare de Déu de Gràcia*, va ser relacionada per Trens amb la Mare de Déu del Roser a causa de la diadema de cinc roses que du Maria.<sup>39</sup> No obstant això, tot i que la distribució dels personatges que envolten Maria coincideix amb la que hem vist fins ara que fa referència als poders eclesiàstic i civil, la iconografia de la icona no respon a la *Mater Omnium*, ja que en aquesta ocasió la Mare de Déu apareix en-

santa era invocada contra els incendis i també contra la pesta. Vegeu G. LLOMPART, «Nuevas precisiones...», p. 297-298, i *La pintura medieval...*, vol. 3, núm. 81, p. 100-101; F. RUIZ I QUESADA, «Miquel Alcanyís. Santa Bàrbara, Calvari i compartiment de l'Àngel Custodi del retaule de la Mare de Déu de la Mercè, santa Bàrbara i santa Tecla», a *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 181-183.

36. G. LLOMPART, «La Virgen del Manto...», p. 269, i *La pintura medieval...*, vol. 3, núm. 94.

37. Quant a la Mare de Déu del Roser, vegeu M. TRENS, *María: Iconografía de la Virgen...*, p. 282-321.

38. E. TORMO, *Levante*, Madrid, 1923, coll. «España. Guías Regionales de Espasa-Calpe», núm. III, p. 247; Fernando BENITO DOMÉNECH, «Evocaciones flamencas en los primitivos valencianos», a *La clave flamenca en los primitivos valencianos*, València, 2001, p. 42.

39. M. TRENS, *María: Iconografía de la Virgen...*, p. 294-295.

tronitzada i no cobreix els seus devots amb el mantell. Contràriament, a Girona es conserva una imatge de les mateixes característiques en què els fidels sí que són emparats amb el mantell marià.<sup>40</sup>

De finals del segle XV i vinculada amb els Reis Catòlics, cal destacar la *Mare de Déu de la Misericòrdia* del convent de Santa Clara de Palència, pintura atribuïda a Juan de Nalda que es conserva al Museu Arqueològic de Madrid. Relacionada amb el gran almirall de Castella, s'ha suposat que el conjunt pictòric del qual formava part la taula mariana tenia relació amb les noces dels fills dels Reis Catòlics.<sup>41</sup> A més d'aquests monarques i d'una monja del convent de Santa Clara, també apareixen sota el mantell de Maria diversos membres de la noblesa i de l'Església.

Al foli 360v del *Libro de Horas de Isabel la Católica* (Madrid, Biblioteca Nacional) —còdex que va poder ser dut a terme per a la reina Joana Enríquez i heretat pel seu fill Ferran el Catòlic—, hi ha una il·luminació de la *Mater Omnium* en què la reina palesa una posició destacada en relació amb la resta dels personatges protegits per Maria.<sup>42</sup> La correlació entre la imatge i l'oració a la Mare de Déu que s'inclou en el foli 361 sembla remetre a les súpliques de guanyar la indulgència plena i el perdó dels pecats, d'acord amb una concessió feta per Bonifaci VIII.<sup>43</sup> Quant a aquesta indulgència, cal tenir present que la reina hi apareix llegint un llibre on s'inclou l'oració esmentada.<sup>44</sup>

Anteriorment, hem fet esment del capítol XXXVIII de l'*Speculum Humanæ Salvationis*, apartat en què Maria també és destacada com la nostra defensora de les temptacions del món i del dimoni. Pel que fa a la protecció del mantell de Maria respecte a la incidència del dimoni, i sense deixar de banda l'element iconogràfic de les sagetes, caldria tenir present una pintura que darrerament s'ha pensat que podia contenir un suposat missatge antisemita.<sup>45</sup> Ens referim a la *Mare de Déu de la Misericòrdia* del monestir de

40. M. TRENS, *María: Iconografía de la Virgen...*, p. 270.

41. P. SILVA MAROTO, «Juan de Nalda (?). Virgen de la Misericordia», a *Vlaanderen en Castilla y León*, Anvers, 1995, p. 268-271.

42. M. MELERO MONEO, «La Virgen y el Rey», a *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*, vol. 1, Lleó, 2001, p. 421-422.

43. Vegeu l'estudi crític d'A. DOMÍNGUEZ del *Libro de Horas de Isabel la Católica*, Madrid, 1991, p. 119.

44. Vegeu M. MELERO MONEO, «La Virgen y el Rey», p. 422.

45. J. L. HERNANDO GARRIDO, «Satanás con los libros a cuestras en la Virgen de la Misericordia de las Huelgas de Burgos: ¿una imagen antisemita en tiempo de la expulsión?», a *Imágenes y promotores en el arte medieval: Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, p. 441-455.

Las Huelgas de Burgos, icona atribuïda a l'obrador de Diego de la Cruz en què Maria protegeix la família dels Reis Catòlics, acompanyats del cardenal Pedro González de Mendoza i col·locats a la seva dreta, i probablement de l'abadessa Leonor Mendoza i cinc germanes del cenobi, situades a la seva esquerra.<sup>46</sup> En aquesta ocasió, la protecció de Maria es posa en relació amb dos dimonis. N'hi ha un, alat i nu, que llança sagetes que són interceptades per Maria, que en du tres a cada mà, mentre que a l'altra banda apareix un dimoni amb calces que carrega tres llibres a l'esquena. Més enllà de la probable relació d'aquest darrer ésser amb Titivillus o Tutuvillus,<sup>47</sup> subaltern menor del funcionari diabòlic que voltava els *scriptoria* medievals, voldríem recordar el dimoni que porta el «Llibre dels vicis», ésser que, segons la nostra opinió, s'adiu més versemblantment amb la interpretació de l'escena. En el capítol de la *Legenda aurea* que dedica Iacopo da Varazze a la vida de sant Agustí, esmenta que una vegada el virtuós va veure un dimoni que carregava un còdex enorme sobre les seves espatlles i, en preguntar-li quin llibre era el que duia, l'ésser maligne li va contestar que era el llibre on hi havia escrits tot els pecats comesos pels homes de totes les regions de la Terra, des del començament del món fins a aquell dia.<sup>48</sup> Així, doncs, és força versemblant que els tres vicis del món, vinculats amb el diable que llança les sagetes, remetin als tres llibres que carrega l'altre dimoni. En aquest sentit, el fet que les sagetes no arriben a la humanitat gràcies al mantell de Maria implica que aquest darrer ésser diabòlic tampoc no traspasa l'emblemàtica barrera mariana i, en conseqüència, no pot afegir cap anotació referent als pecats comesos. Per tant, els personatges emparats sota el mantell de Maria,

46. Quant a la identificació dels personatges, vegeu P. SILVA MAROTO, *Pintura hispano-flamenca castellana: Burgos y Palencia*, vol. II, Valladolid, 1990, p. 400, 3 v.; S. ANDRÉS ORDAX, «Diego de la Cruz. Virgen de la Merced», a *Las edades del hombre: El contrapunto y su morada*, Salamanca, 1993, p. 100-101; J. YARZA LUACES, «Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media», a *XXIII Semana de Estudios Medievales de Estella: Poderes públicos en la Europa medieval: Principados, reinos y coronas*, Pamplona, 1997, p. 464-465.

47. Vegeu J. YARZA LUACES, «El diablo en los manuscritos monásticos medievales», a *Actas del VIII Seminario sobre Historia del Monacato*, Aguilar de Campoo, 1994, *Codex Aquilarensis: Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, núm. 11 (1995), p. 109; i «Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media», a *Poderes públicos en la Europa medieval: Principados, reinos y coronas: XXIII Semana de Estudios Medievales, Estella, 1996*, Pamplona, 1997, p. 464.

48. S. DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, vol. II, Madrid, 1982, p. 544, 2 v. Vegeu també J. i P. COURCELLE, *Iconographie de Saint Augustin: Les cycles du XV<sup>e</sup> siècle*, París, 1969, p. 129-130, pl. xc.

entre ells la família reial, no solament queden lliures del pecat, sinó que l'absència d'anotacions en el «Llibre dels vicis» que hi facin referència esdevé una prova documental de la seva bondat.<sup>49</sup>

Dins aquest apartat dedicat a la *Mater Omnium*, també recordarem la *Mare de Déu de la Misericòrdia* antigament conservada a la col·lecció Martínez Aloy de València, que ha estat atribuïda al Mestre de Perea.<sup>50</sup> A la dreta de Maria figuren uns quants membres eclesiàstics, encapçalats pel papa, mentre que a l'esquerra és representada la societat laica, seguici iniciat per l'emperador i pels reis.

Uns altres exemples no expliciten aquesta universalitat d'estaments, ja que només s'hi fa palesa la protecció d'un col·lectiu reduït. Aquest és el cas d'una marededéu que havia estat custodiada al Museu Diocesà de Barcelona —esmentada en alguna ocasió amb el nom de Mare de Déu de la Mercè—, en què Maria, assistida per dos àngels, protegeix sota el seu mantell els consellers de la ciutat de Barcelona.<sup>51</sup> Dins aquesta mateixa particularitat iconogràfica mariana, unes altres imatges mostren la protecció de Maria envers els navegants i algunes confraries més.<sup>52</sup>

Dins aquesta vessant selectiva dels membres protegits per la Mare de Déu, cal recordar la que es conserva a la catedral de Terol. En aquesta pintura, Maria només acull membres de l'Església, fins al punt que els únics membres de la societat civil que hi apareixen representats són fora de la custòdia del mantell i jauen morts a terra.<sup>53</sup>

Una pintura del segle XVI, encarregada el 1519 i finalitzada el maig de 1521, ens ofereix un altre testimoni de la Mare de Déu de Gràcia. La taula que corona el *Retaule de santa Helena*, actualment conservat al tresor de la

49. Quant a la imatge del dimoni que du llibres entorn de la Mare de Déu de la Misericòrdia, vegeu el catàleg de l'exposició *Il gotico a Piacenza: Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*, Piacenza, 1998.

50. CH. R. POST, *A History of Spanish...*, vol. VI, 1935, p. 282, fig. 111.

51. Trens comenta que la imatge procedia de l'antiga església de Sant Miquel, annexa a l'Ajuntament de Barcelona, temple que va ser enderrocat el 1870. Vegeu M. TRENS, *María: Iconografía de la Virgen...*, p. 269 i 323-324. Ara, en el catàleg monumental s'indica la possibilitat que l'escultura hagués estat sobre una de les portes secundàries d'accés a l'antiga església de la Mercè. Vegeu J. AINAUD, J. GUDIOL i F.-P. VERRIÉ, *Catálogo monumental de España: La ciudad de Barcelona*, vol. I, Madrid, 1947, p. 192, i vol. II, 1947, fig. 961.

52. Ens referim especialment a la *Mare de Déu dels navegants*, pintada per Alejo Fernández. Vegeu J. YARZA LUACES, «Iconografía del caminno e del viaggio», *Columbeis*, núm. V (1993), p. 317-318.

53. CH. R. POST, *A History of Spanish...*, vol. III, 1930, p. 333, i vol. V, 1934, p. 313-314; M. TRENS, *María: Iconografía de la Virgen...*, p. 278-279..

catedral de Girona, mostra la guarda que ofereix Maria amb el seu mantell a cinc dones i cinc homes.<sup>54</sup> La composició, vinculada en aquesta ocasió amb la creu i amb l'escena de la crucifixió de Crist, ofereix un nexa paral·lel al que veurem tot seguit en els exvots de la catedral de Mallorca. Tanmateix, l'escena pintada per Antoni Norri i Pere Fernández difereix respecte a la que s'inclouïa en el contracte, ja que la descripció de la pintura en aquest document és la següent: «E en lo pla del revolt nostra dona de Gràcia ab lo mantell ubert e dins papas, cardenals, bisbes, canonges, frares, monges e reys, reynas e altres personatges, axí de homens com dones.» Aquesta modificació coincideix amb el canvi de dues taules de la predel·la, atès que en el contracte s'esmenta la presència de dos benaurats relacionats amb la pesta, sant Roc i sant Sebastià, però en realitat hi van ser pintats sant Francesc i sant Domènec, dos sants força vinculats amb la Mare de Déu de la Misericòrdia, nexa que desenvoluparem més endavant.

L'emparament de la Mare de Déu envers els seus fidels no es limita a la guarda que els té durant la seva vida, sinó que també es dona respecte als morts i, més concretament, respecte al seu destí en el més enllà. Tot i que les obres fins ara esmentades abracen ambdues proteccions, la primera obra que ofereix de manera explícita aquesta particularitat de caràcter funerari és un exvot de la catedral de Mallorca que forma parella amb un altre en què es figura la crucifixió de Crist, els quals palesen una pintura força espontània, adoctrinada dins els esquemes del període gòtic internacional, característica del Mestre de Montisíon.<sup>55</sup> En l'escena del Calvari, l'emplaçament dels testi-

54. Quant a aquest conjunt pictòric, vegeu J. GARRIGA I RIERA, «Antoni Norri i Pere Fernández. Retaule de santa Helena», a *De Flandes a Itàlia: El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, Girona, 1998, p. 79-91.

55. Vegeu G. LLOMPART, «La Virgen del Manto...», p. 267-268, i *La pintura medieval mallorquina...*, vol. 1, p. 76, fig. 59-60, i vol. 3, p. 76-78, núm. 59-60; F. RUIZI QUESADA, «Mestre de Montisíon (Guillem Arnau?). Crucifixió i Mare de Déu del Mantell», a *Mallorca gòtica*, p. 164-166. Quant a la possible identificació del Mestre de Montisíon amb el pintor Guillem Arnau, s'ha dit que no podia ser perquè no era possible que el retaule de la capella de Montisíon es fes quinze anys després de ser acabat l'oratori i perquè Sóller, lloc de naixement d'Arnau, era «una vila amb moltes dificultats de comunicació a causa de la seva situació a les muntanyes». Vegeu S. SABATER, *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma, 2002, p. 97-98. Tenint en compte que la identificació del Mestre de Montisíon amb el pintor Guillem Arnau és una proposta raonada a partir de la incidència de la pintura valenciana en l'obra d'aquell, seria interessant a l'hora de contrastar aquesta possibilitat aportar algun argument de pes i no pas anar a cegues amb l'únic objectiu de rebatre sense cap fonament. En aquest sentit, seria interminable fer esment de totes les obres finalitzades molt més tard de la data de l'encàrrec, i més si es donava la casualitat que la comanda tenia relació amb les darreres voluntats del comitent. Per si amb

monis del drama informa que hi ha diverses línies compositives que culminen en la imatge de Crist. Al peu de la taula hi ha una llegenda que ens parla d'unes inundacions que hi va haver a Mallorca el 14 d'octubre de l'any 1403, a causa de les quals es va originar l'encàrrec de les pintures: «En l'any MCCCIII, dicmenge, vers IIII hores de la nit, a XIII de octubre fo en Mallorques gran diluvi d'aygues qui destruí gran part de la ciutat de la Porta Plegadissa fins a la mar portant sen diverses homens, dones e infans, qui après foren per moltes gens soterrats per les marines axí com los pogueren trobar. Les ànimes dels quals Deu hage.»

En l'altra taula votiva (fig. 2), la Mare de Déu protegeix els damnificats i els assegura la salvació després de la mort. Lluny de la imatge de Maria que s'inclou en la crucifixió, la Mare de Déu de l'exvot, ja coronada pel seu Fill, exterioritza una joventut eterna que l'apropa al poble. Vestida de vermell, la qual cosa n'accentua la presència poderosa, ferma amb seguretat l'ampli mantell protector de color blau. En aquesta ocasió, l'auxili marià no atén ni les jerarquies ni el sexe, ja que homes i dones junts resten agenollats als peus de la imatge monumental de Maria per agrair-li la intervenció ràpida. D'altra banda, dos àngels de formes gràcils, col·locats a la part alta de la taula, semblen iniciar el camí cap a l'àmbit celestial, lloc on s'acollirà el col·lectiu de penitents. A la zona baixa d'aquesta pintura, s'inclou una altra llegenda que ens informa indirectament de quan es van fer els dos exvots: «Dissabte, dia de Sant Agustí, a XXVIII de agost del any MCCCCVI los cossos e ossa de aquelles persones qui eren stades soterrades per rahó del diluvi, foren solemnament ab missa conventual e bon sermó trasladades entra aquests dos pilars de la Seu, per ordenació dels honorables vicaris del reverent senyor bisba e iurats de Mallorques.» El nombre de morts que hi va haver a causa de les inundacions va ser proper a cinc mil i es van enrunar prop de mil cinc-cents cases.

---

això no n'hi hagués prou, com a mínim per no ser tan expeditiu com Sabater a l'hora de fer conclusions, es dona la incidència que el *Retaule de Montis-ion* inclou en la seva estructura redortes dobles i subpredella, que és una tipologia retaulística totalment inèdita l'any 1395, data en què Sabater creu que el moble va ser pintat. En aquest sentit, no és gaire difícil poder comprovar que el canvi dels muntants per les redortes es dona tot just entorn de l'any 1400 i que en aquesta primera dècada es tenen les primeres notícies relatives a les redortes dobles. En aquesta mateixa direcció es pot avaluar la presència de la subpredella del *Retaule de Montis-ion*. Finalment, i pel que fa a les muntanyes, que segons Sabater són gairebé una presó, no és gaire difícil pensar que, si Arnau es va traslladar de Sóller a València, i a l'inrevés, unes quantes vegades, també va poder traslladar-se a Palma, pel cap baix per via marítima, ja que va ser un mitjà de transport més que habitual en aquest període.

Pel que fa als temes que es desenvolupen en ambdues tauletes, l'escena de la crucifixió i la mort de Crist al·ludeix a la redempció del pecat, mentre que la imatge de la Mare de Déu del Mantell empara les víctimes de les inundacions i els assegura la seva intercessió davant de Crist en el moment del judici.<sup>56</sup>

Un exemple paral·lel al de Mallorca, ja esmentat per Llopart, és el de la Mare de Déu del Mantell de la capella funerària de la família Alleman a l'església de Saint-Étienne de Laval. Aquesta pintura mural també esdevé un exvot a la memòria dels tres-cents cavallers morts en la batalla de Vernueil (Normandia), el 1424, entre els quals es trobaven quatre membres de la nissaga dels Alleman.<sup>57</sup>

Dins aquest apartat, també cal tenir present la Mare de Déu que protegeix amb el seu mantell les ànimes del purgatori. En una miniatura d'un llibre d'hores que es conserva en el monestir d'El Escorial, Maria apareix sobre la boca del Leviatan, on es poden veure les ànimes que es purifiquen en el foc.<sup>58</sup>

En l'entorn funeràri, la imatge de protecció de la humanitat implícita en la *Mater Omnium* en va desaconsellar la representació emparant una única persona, i és per aquesta raó que sovint s'inclou la imatge del donant als peus de Maria amb el Nen, els quals són representats asseguts.<sup>59</sup> Tanmateix, en algunes d'aquestes figuracions es fa referència a la Mare de Déu de la Misericòrdia mitjançant el text de la *Salve*. En la magnífica taula central del *Triptic de la Mare de Déu de Montserrat* de la catedral d'Acqui Terme, el comitent, Francesco della Chiesa, apareix agenollat al costat de Maria i del seu Fill mentre llegeix la *Salve*.<sup>60</sup> Tenint en compte que aquest tríptic presidia la capella on havia de ser enterrat Francesco della Chiesa, el text de la *Salve* remet al prec d'aquest mercader envers la Mare de Déu i, concretament, a la protecció, la misericòrdia i la mediació de Maria a favor de la seva ànima: «Salve, reina i mare de Misericòrdia; vida, dolcesa i esperança nostra, Déu vos salve. A Vós cridem els desterrats fills d'Eva; a Vós sospirem, gemint i plorant en aquesta

56. Llopart comenta que l'aparellament dels dos temes és significatiu per a rastrejar la pietat quatercentista: «En efecto, en el estandarte de la “Confraternita della Carità” de Citta de Castello, obra primeriza de Rafael Sanzio, figuran también abinados a la una y a la otra cara.» Vegeu G. LLOMPART, «La Virgen del Manto...», p. 268.

57. G. LLOMPART, «La Virgen del Manto...», p. 287.

58. M. TRENS, *Maria: Iconografía de la Virgen...*, p. 272.

59. Tot i això, hi ha diversos exemples de *Mater Unius*. Vegeu L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*, t. 1, vol. 2, Barcelona, 1996, p. 127.

60. Giacomo ROVERA, «Bartolomé Bermejo. Taller dels Osona. Tríptic de la Mare de Déu de Montserrat», a *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, p. 184-189.



vall de llàgrimes. Ara, doncs, Advocada nostra, gireu envers nosaltres aquests ulls vostres tan misericordiosos; i, després d'aquest exili, mostreu-nos Jesús, fruit beneït del vostre ventre. Oh clementíssima, oh pietosa, oh dolça Verge Maria [...].»

Una altra obra de caràcter funerari en què també figura el text de la *Salve* és el *Retaule de la Mare de Déu, sant Agustí i sant Nicolau de Tolentino*, conjunt pintat per Antoni de Lonhy entre els anys 1460 i 1462, que es conserva al MNAC i al Museu del Castell de Peralada.<sup>61</sup> En el compartiment principal i als peus de la Mare de Déu apareixen un donant i un escut amb les inicials «BN», les quals, molt probablement, remetent al fundador del monestir dels agustins de Domus Dei de Miralles, Bernat Nicolau. Aquest personatge, que també va ser un dels fundadors del monestir de Sant Jeroni de la Murtra de Badalona el 1413, consta que va ser enterrat a Miralles, segons precisa Massot.<sup>62</sup> Així, doncs, d'acord amb el caràcter funerari del moble pictòric, també cal interpretar la inclusió de l'inici de la *Salve Regina* al dossier de la Mare de Déu: «SALVE REHINA MATER MISERICORDIE [V]ITA [DULCEDO] ET SPES NOSTRA SALVE. AD TE CLAMA[MUS].»

#### *La Mare de Déu de la Misericòrdia i l'orde del Císter*

En el *Dialogus miraculorum*, escrit per Cesario de Heisterbach entre els anys 1220 i 1230, s'explica la visió d'un monjo cistercenc que va veure com els diversos ordes de l'Església triomfant acompanyaven la Mare de Déu a excepció dels seus germans del Císter. El monjo, consternat, va preguntar a Maria on eren i Maria li va mostrar que els protegia dins el seu mantell, atès l'amor especial que els professava.<sup>63</sup> Aquesta escena va tenir un cert ressò

61. Vegeu F. RUIZ I QUESADA, «Antoine de Lonhy. Retaule de la Mare de Déu, sant Agustí i sant Nicolau de Tolentino», a *La pintura gòtica hispanoflamenca...*, p. 328-333.

62. Barraquer extreu la notícia de J. MASSOT, *Compendio historial de los hermitaños de Nuestro Padre San Agustín, del Principado de Cataluña*, Barcelona, 1699, p. 155-160, a *cit. supra*, p. 209.

63. M. TRENS, *María: Iconografía de la Virgen...*, p. 256-257. A partir de l'any 1260, i atès l'èxit que va tenir aquesta visió, els dominics es van aprofitar de la llegenda i afirmaven que havia estat una monja o, fins i tot, el mateix sant Domènec qui havia vist com Maria protegia sota el seu mantell els membres d'aquest orde. P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde*, p. 32-41. La *Visió de sant Domènec* del convent de Santa Maria di Castello, pintada per Nicolò Corso, és un exemple plàstic de la narrativa dominica. Vegeu G. ALGERI i A. DE FLORIANI, *La pittura in Liguria: Il Quattrocento*, Gènova, 1992, p. 401, fig. 359.

dins la decoració de les abadies del Císter de França, una de les quals es conserva a l'església de Saint-Céneri.

Els vincles de l'orde de Montesa amb el del Císter justifiquen l'adopció de l'esquema iconogràfic de la Mare de Déu del Mantell que empara els cavallers de Montesa. Aquest moment és el que es pot apreciar en una pintura conservada al Museu del Prado, la qual, malgrat els repintats, es pot atribuir sense gaires dubtes al pintor Antoni Peris.<sup>64</sup> Maria acull sota el seu mantell els cavallers de Montesa, els quals són presentats per sant Benet i sant Bernat.<sup>65</sup>

En aquest mateix context que vincula la Mare de Déu del Mantell amb el Císter, també haurem de tenir present un conjunt pictòric relacionat amb el monestir cistercenc de Santa Maria de Poblet. Ens referim al *Retable de sant Vicenç* de Menàrguens (fig. 3), conjunt dut a terme per Bernat Martorell cap a 1438-1440 que es conserva al MNAC i obra que respon a la tipologia més utilitzada de suport pictòric, si bé, per les seves dimensions reduïdes, només inclou dues escenes a cada banda de la figuració del sant titular. A la taula cimera, substituïnt el tradicional Calvari, es representa la Mare de Déu de la Misericòrdia que acull dins el seu mantell sant Benet, sant Bernat i un ampli seguici de personatges, entre els quals es destaquen el rei i la reina.<sup>66</sup>

Dins el camp de l'escultura, excel·leix el grup de la Mare de Déu de la Misericòrdia de la sala capitular del monestir cistercenc de Santa Maria de Vallbona de les Monges, atribuït a l'escultor Pere Joan.<sup>67</sup> En aquesta imatge de terra cuita policromada, Maria protegeix quatre monges bernardes que apareixen agenollades sota el seu mantell, una de les quals mostra el bàcul abacial que podria identificar-la amb Blanca de Caldes, atès que el seu escut forma part de la peanya que sustenta aquesta escultura. En aquest mateix suport hi

64. Tot i que en diversos escrits s'esmenta la *Taula de la Mare de Déu de la Llet* pintada per Antoni Peris, que es custodia al Museu de Belles Arts de València, com un dels testimonis de la Mare de Déu del Mantell, hem cregut convenient no incloure-la en aquest estudi, atès que no segueix les pautes iconogràfiques de la *Mater Omnium*. En aquest sentit cal destacar que la Mare de Déu no protegeix amb el seu mantell els devots col·locats als seus peus i que el teixit que serveix de fons a la composició és en realitat un drap d'honor.

65. CH. R. POST, *A History of Spanish...*, vol. III, 1930, p. 41-43; J. PORTÚS *et al.*, «2532. Nuestra Señora de Gracia y los grandes maestros de Montesa», a *Museo del Prado: Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1996, p. 463.

66. F. RUIZ I QUESADA, *Bernat Martorell, el Mestre de Sant Jordi*, Barcelona, 2002, p. 62-65.

67. Vegeu M. R. MANOTE I CLIVILLÉS, «Pere Joan (atribuït). Grup de la Mare de Déu de la Misericòrdia», a *Millenium: Història i art de l'Església catalana*, Barcelona, 1989, p. 378.

ha un filacteri amb la inscripció «Nostra Domina de Pietat», nom que s'afegeix a l'ampli ventall de denominacions que fan al·lusió a la Mare de Déu del Mantell. Llompart troba el lligam entre la misericòrdia i la pietat de Maria en un poema de Jaume Febrer: *Misericòrdia en tu e pietat*.<sup>68</sup>

*La Mare de Déu del Mantell i els ordes mendicants en relació amb les tres sagetes llançades per Crist*

Diverses fonts franciscanes i també dominiques fan referència a la intercessió de la Mare de Déu a favor de la humanitat en un moment en què Crist estava disposat a llançar contra la Terra les tres sagetes destructores de l'orgull, la luxúria i l'avarícia, els tres vicis del món. Aleshores Maria va presentar a Crist els seus serfs més fidels, sant Francesc i sant Domènec, amb el vot que convertirien els homes a la veritat. Crist, per amor a la seva Mare, va accedir a les súplices de Maria i va perdonar el món per darrera vegada.

Òbviamment, aquest passatge va tenir una àmplia difusió entre franciscans i dominics, atesa la rellevància que atorgava als seus màxims representants. Entre els escrits vinculats amb els franciscans es destaquen les profecies dels «duo viri» atribuïdes a Joaquim, abat de Fiore (1130-1202). Pel que fa als relacionats amb els dominics, assenyalarem que s'inclou aquesta visió dins els comentaris dedicats a la vida de sant Domènec de la *Legenda aurea*, escrita pel dominic genovès Iacopo da Varazze cap a l'any 1264,<sup>69</sup> en els escrits de Gerardo de Frachet i a l'*Specchio di vera penitenza* de Jacobo Pasavanti.<sup>70</sup> També s'esmenta en el capítol XXXVII de l'*Speculum Humanæ Salvationis*, escrit a la Germània meridional cap a l'any 1324, que és una obra relacionada per uns estudiosos amb els dominics i per uns altres amb els franciscans.<sup>71</sup>

La connexió entre els capítols XXXVII i XXXVIII de l'*Speculum Humanæ Salvationis* devia afavorir la vinculació de les escenes en què Maria presenta sant Francesc i sant Domènec a Crist, com a darrera possibilitat de salvació de la humanitat, i la iconografia de la Mare de Déu del Mantell. Aquest tema és el

68. G. LLOMPART, «La Virgen del Manto...», p. 284-285.

69. S. de la VORÀGINE, *La leyenda dorada...*, vol. I, p. 440-456.

70. Quant a Gerardo de Frachet, vegeu M. GELABERT *et al.*, «Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos», Madrid, 1966, col·l. «Biblioteca de Autores Católicos», vol. 22, p. 449; i, pel que fa a Jacobo Pasavanti, G. LLOMPART, «La Virgen del Manto...», p. 280-281.

71. M. TOMAS, «Lo Speculum Humanæ Salvationis e l'idea occidentale della redenzione», *Nuova Rivista Storica*, núm. LVIII (1974), p. 379-395

que es desenvolupa en el capítol xxxviii de l'*Speculum Humanæ Salvationis*, apartat en què Maria no tan sols és esmentada com a «mediatrix», sinó que també hi és destacada com la nostra defensora davant de la ira de Déu, del contagi del dimoni i de les temptacions del món: «Maria est nostra mediatrix. Consequenter audiamus quomodo etiam est nostra defensatrix. Defendit enim nos Dei vindicta et eius indignatione. A diaboli infestatione et a mundi temtatione. Per Maria enim protecti sumus a Dei indignatione.»<sup>72</sup>

Els importants brots de mena pestífera que van afectar Europa durant la segona meitat del segle XIV i durant el segle XV van esdevenir una bona plataforma per al triomf d'aquesta iconografia mariana, la qual cal circumscriure dins un context de caràcter apocalíptic, en què l'Església i especialment els ordes mendicants van tenir un paper singular.

Diverses pintures de la Corona d'Aragó expliciten de manera gràfica els passatges en què Déu decideix castigar la humanitat i Maria intercedeix amb la protecció del seu mantell. El primer d'aquests testimonis correspon precisament a una pintura feta a Mallorca pel pintor Francesc Comes (fig. 4). Ens referim al cos central del *Retaule de la Mare de Déu de la Gràcia* de la capella dels Bonaparte del desaparegut convent dels dominics de Palma, ara conservat en el Museu de Mallorca.<sup>73</sup> Més enllà de l'interès que suscita el fet de ser la primera pintura de la Corona catalanoaragonesa on es pot constatar aques-

72. P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde*, p. 78.

73. Vegeu G. LOMPART, «La Virgen del Manto...», p. 265-266, i *La pintura medieval mallorquina...*, vol. 3, núm. 50, p. 65-67. Quant a la producció de Francesc Comes, Sebastiana Sabater comenta la impossibilitat que la predella de la passió del Senyor del Museu Municipal de Pollença formés part del mateix «retaula que inclogué la taula de la Mare de Déu de la Humilitat amb Àngels Músics. [...] En primer lloc, perquè la taula mida 1,09 m d'amplària amb la maçoneria, quan la predella fa 2,18, el que deixa un marge escàs de 50 cm per cada post lateral; però sobretot perquè la representació de la Passió no és un tema usual en un retaula dedicat a la Mare de Déu». Vegeu S. SABATER, *La pintura mallorquina...*, p. 56. Respecte a aquesta qüestió, derivada d'una proposta que vaig incloure en el catàleg de l'exposició *Mallorca gòtica*, crec que no es pot tornar a ser tan expeditiu i que cal ponderar aspectes com el fet que la mida de la taula central inclou dos muntants figurats i que els carrers laterals no tenien cap motiu per a tenir-ne, d'acord amb la tipologia retaulística que ofereix el retaula de l'església parroquial de Sant Llorenç de Morunys, conjunt pintat pels Serra. D'altra banda, i pel que fa a la figuració d'escenes de la passió en un retaula dedicat a la Mare de Déu, ens preguntem si Sabater coneix el *Retaule de la Mare de Déu* de Longares, conjunt encarregat a Enrique de Estencop el 1391, i, per tant, plenament contemporani del de Pollença, amb la particularitat que també respon a la influència dels Serra. Vegeu M. T. AINAGA ANDRÉS i J. CRIADO MAINAR, «Enrique de Estencop y el tránsito al estilo internacional en la pintura gótica aragonesa: el *Retablo de Nuestra Señora de los Ángeles de Longares* (Zaragoza)», *El Ruego: Revista de Estudios Históricos y Sociales*, núm. 4 (1998), p. 107-140.

ta temàtica, cal destacar la llegenda que apareix a la pintura, on es pot llegir «Santa M[aria] de Gratia». La Mare de Déu apareix agenollada en actitud de pregària mentre estén el seu mantell, assistida per sant Domènec i sant Pere Màrtir. El motiu pel qual la Mare de Déu desplega el mantell i protegeix un papa, el rei i religiosos franciscans manté relació amb l'escena col·locada tot just a sobre. En aquesta composició es pot advertir la presència de la Trinitat envoltada de serafins i quatre àngels que llancen sagetes vers la humanitat. Fruit d'aquest càstig i ja fora de la protecció mariana, hi apareixen dos cossos morts a terra. Es fa evident que la destinació dominica del moble atorga un paper rellevant als sants dominics i relega a un paper secundari el coprotagonisme que correspondria a sant Francesc, el qual no palesa per als predicadors l'honor de poder ajudar Maria a desplegar el seu mantell.

Ja en els inicis del segle xv, concretament en les festes de coronació de Ferran d'Antequera a Saragossa i València, el 1414, es té notícia de l'entremès «de la Visió de sent Domingo e sant Francesch ab les tres llances de la Fi del Món». <sup>74</sup> Aquest mateix entremès també s'esmenta en les noces reials d'Alfons el Magnànim i Maria de Castella a València, fins al punt d'haver d'enderrocar una part de les muralles de la ciutat a fi de permetre el pas d'aquests entremesos. <sup>75</sup>

Procedents de les terres d'Aragó, i més concretament de Terol, tenim notícia de tres pintures que mostren l'ampli ventall iconogràfic que fa referència a la protecció mariana respecte a la ira de Déu. La primera de les icones, ja esmentada amb anterioritat, sembla emparentada estilísticament amb algunes produccions del bisbat de Sogorb, apropiades per José i Pitarch a la mà del pintor Jaume Mateu. <sup>76</sup> En aquesta imatge, la Mare de Déu estén només la banda dreta del mantell i protegeix diversos representants de l'Església, mentre que, a l'altra banda, apareixen estesos a terra quatre personatges morts, un dels quals sembla un rei. <sup>77</sup>

La següent de les pintures (fig. 5), conservada al Palau Episcopal de Terol, és força interessant des del punt de vista iconogràfic, ja que la ira de Jesús va més enllà de la seva exasperació contra els pecats de l'orgull, la luxúria i l'avarí-

74. Vegeu J. F. MASSIP, «Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámaras (1414)», a *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI): Actas del XV Congreso de la Corona de Aragón*, t. I, vol. III, Saragossa, 1996, p. 371-386.

75. A. RYDER, *Alfonso el Magnánimo: Rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, València, 1992, p. 56.

76. A. JOSÉ I PITARCH, «Los primeros tiempos (siglo XIII - último tercio del siglo XIV)», a *La luz de las Imágenes: Segorbe*, València, 2001, p. 131, i també les p. 302-311 del mateix catàleg.

77. Vegeu la nota 53.

cia i també s'hi inclou la presència d'uns altres pecats, tots ferits per les sagetes llançades per Crist.<sup>78</sup> L'enveja apareix ferida en un ull; l'avarícia, a l'esquena; la mandra, que es presenta mig adormida, a la seva cama dreta; la luxúria, a les natges; la gola, en el ventre; la ira, en el cor, i l'orgull, en el pit. La Mare de Déu protegeix a la seva dreta uns quants personatges, tots homes, entre els quals es distingeixen un papa, un cardenal, un bisbe i diversos representants dels ordes mendicants. A l'altra banda, el rei i la reina encapçalen un ampli seguici de personatges laics. El caràcter apocalíptic que es deriva de l'actitud de Crist és refermat per l'espasa i pels lliris que duen a les mans els dos àngels que l'acompanyen.<sup>79</sup> La pintura va ser atribuïda per Camón Aznar a un anònim, que va batejar amb el nom de Mestre de Terol, al catàleg del qual va afegir la *Taula de la coronació de la Mare de Déu* del Museu Lázaro Galdiano de Madrid. Més tard, Carmen Lacarra ha proposat aquest pintor com a autor del *Retable de la Mare de Déu* de Velilla de Jiloca i l'esmenta amb el nom de Mestre de Velilla.<sup>80</sup>

Finalment, destacarem la pintura de la *Mare de Déu de la Misericòrdia* atribuïda a Bonanat Zaortiga (fig. 6), procedent de la població de Blancas (Terol), que actualment es conserva en el MNAC.<sup>81</sup> La pintura, atribuïda per Oliván Bayle a Nicolau Zaortiga, també és coneguda amb el nom de *Mare de Déu de la Carrasca* a causa de la presència d'una carrasca als peus de Maria i constata el moment en què la Mare de Déu protegeix diversos membres eclesiàstics i laics, separats per sexes, de les sagetes enviades per Crist.<sup>82</sup>

Una altra prova de la difusió d'aquesta iconografia en el Regne de València prové del contracte d'un conjunt pictòric amb el pintor Joan Reixac. El 28 de

78. F. OLIVÁN BAYLE, *Bonanat y Nicolás Zahortiga...*, p. 139-141; M. TRENS, *María: Iconografía de la Virgen...*, p. 275-277.

79. Vegeu P. PERDRIZET, *La Vierge de Miséricorde*, p. 211 i s.; CH. R. POST, *A History of Spanish...*, vol. IV, 1934, p. 313-316; L. SARALEGUI, «La pintura valenciana...», p. 22-25.

80. Vegeu M. C. LACARRA, «Maestro de Velilla. Retablo de la Virgen con el Niño, santa Catalina y santa Bárbara», a *Joyas de un patrimonio: Restauraciones de arte mueble en la provincia de Zaragoza: 1995-1999*, Saragossa, 1999, p. 13-53, esp. 49-51. Pel que fa al catàleg d'obres adscrit a aquest anònim, creiem que la *Taula de la Trinitat* del Museu del Prado pot formar part de la producció del Mestre de Riglos. Vegeu F. RUIZ I QUESADA, «Maestro di Riglos. Annunciazione della morte e Dormizione della Vergine», a *Bagliori del Medioevo: Arte romanica e gotica dal Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Venècia i Martellago, 1999, p. 134-136.

81. CH. R. POST, *A History of Spanish...*, vol. III, 1930, p. 218-219; F. OLIVÁN BAYLE, *Bonanat y Nicolás Zahortiga...*, p. 132-139.

82. Segons Oliván, el nom de Mare de Déu de la Carrasca li ve perquè aquest arbre és força corrent a la vila de Blancas. Vegeu F. OLIVÁN BAYLE, *Bonanat y Nicolás Zahortiga...*, p. 132.

maig de 1456, Reixac va rebre l'encàrrec de pintar un retaule dedicat a sant Miquel on havia de figurar «la Ystoria de la Verge Maria de Misericòrdia com Jesuchrist volia destruir lo món, figurat ab tres lances e la Maria ab lo mantell e braços stesos ab molta gent davall e Sent Francesch e Sent Domingo agenollats preguant Déu». <sup>83</sup> No cal insistir gaire a l'hora d'associar la imatge de sant Miquel amb la de la intervenció de Maria, atès que totes dues s'adiuen amb un mateix missatge de caràcter apocalíptic. Amb aquest conjunt pictòric ha estat vinculada una taula publicada per Post l'any 1935, molt repintada i retallada fins a donar-li forma rodona, en què la Mare de Déu cobreix la humanitat amb el seu mantell. <sup>84</sup>

En aquest mateix context, s'han d'avaluar les pintures d'un retaule de l'església parroquial de Cincorres, dedicades a la Mare de Déu de Gràcia, al mig, i a sant Miquel i sant Joan Baptista, als costats. Atribuïdes per Sánchez Gozalbo al pintor Bernat Serra, el cos central del retaule de Cincorres acollia, de manera similar a la dels dominics de Palma, dues escenes interrelacionades. <sup>85</sup> En la taula cimera figurava Crist amb dues sagetes a la mà esquerra i una altra a la mà dreta, envoltat de tres àngels, mentre que al compartiment principal apareixia la Mare de Déu juntament amb dos àngels que l'assistien a desplegar el seu mantell protector sobre els seus devots, entre els quals es destacaven especialment sant Francesc i sant Domènec.

També de l'àmbit llevantí, però dins el camp de la miniatura, cal destacar la il·luminació del foli 67v del *Saltiri i Llibre d'Hores* d'Alfons el Magnànim (Biblioteca Britànica, Ms. Add. 28962), obra il·luminada per Leonard Crespi el 1442. <sup>86</sup> En aquesta imatge s'escenifica la decisió de Crist de procedir a l'ex-

83. G. LLOMPART, «La Virgen del Manto...», p. 285. Vegeu la transcripció de tot el document a X. COMPANYY, *La pintura hispanoflamenca*, València, 1990, p. 31-33.

84. Vegeu CH. R. POST, *A History of Spanish...*, vol. VI, 1933, p. 102-106. El vincle entre la pintura i el contracte del retaule de Banyeres ha estat proposat per Lorenzo Hernández Guardiola. En relació amb l'obra, va estar a l'església fins a la Guerra Civil, però es té notícia que va passar a formar part d'una col·lecció particular de Neguri (Bilbao), de la qual es van vendre algunes pintures, i actualment forma part d'una col·lecció privada. Agraïxo l'amabilitat i la generositat de José Gómez Frechina en proporcionar-me aquesta informació.

85. M. BETÍ BONFILL, «Por tierras de Morella», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, núm. VI (1925), p. 264; A. SÁNCHEZ GOZALBO, «Pintors del Maestrat», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, núm. XIII (1932), p. 128, i *Bernat Serra: Pintor de Tortosa i de Morella*, Castelló, 1935, p. 47-51, lám. XIV-XVII; CH. R. POST, *A History of Spanish...*, vol. IV, 1933, p. 606-608.

86. Quant a les darreres propostes sobre aquesta obra, vegeu F. ESPAÑOL, «El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova», *Locvs Amanus*, núm. 6 (2002-2003), p. 91-114.

termini de la humanitat, a punt de llançar les tres sagetes. Les imatges de Jesús, la Mare de Déu i sant Joan Baptista només són figurades de mig cos i la composició remet a l'escenificació de la dèisi, però l'extermi final no es du a terme gràcies a la intervenció de la Mare de Déu i a la presentació que fa al seu Fill de sant Domènec i sant Francesc, tots dos agenollats i en actitud de pregar, els quals estan col·locats en el centre d'un paisatge que al·ludeix a la Terra. Quant a la identificació de l'escena, pensem que no ofereix gaires dubtes, i per aquesta raó no estem d'acord amb la interpretació que darrerament s'ha donat d'aquesta il·luminació, segons la qual la imatge es correspondria amb la visió que va tenir sant Vicenç Ferrer a Avinyó el 3 d'octubre de 1398. Les fonts escrites comenten que en aquesta data sant Vicenç patia una greu malaltia, de la qual va sanar miraculosament gràcies a l'aparició de Crist, acompanyat de sant Domènec i sant Francesc, que li va dir que havia d'acomplir la seva tasca d'evangelitzar el món.<sup>87</sup> En aquests mateixos termes és com es descriu una de les escenes del bancal d'un retaule que havia de pintar Ramon Gonsalbo per a l'església dels dominics de la Seu d'Urgell l'any 1459: «Item, la IIII<sup>a</sup> stant en lo article de la mort, aparech li Ihesucrist, Sent Domingo, e sent Francesch, dies vade predicta verbum Dei, quare aduch spectabo te.»<sup>88</sup> Així,

87. Amb el propòsit d'identificar la visió de sant Domènec i sant Francesc amb la de sant Vicenç Ferrer, Español suggereix que els dos entremesos que s'esmenten en les festes de la coronació de Ferran d'Antequera, el de la «Visió de sent Domingo e sent Francesch ab les tres llances de la Fi del Món» i l'«Entremès de la Visió de Mestre Vicent», són en realitat el mateix. Vegeu F. ESPAÑOL, «El salterio y libro...», p. 112; D. CABANES, «Lo Entrames de Mestre Vicent Ferrer», *Revista de Filologia Valenciana*, núm. 7 (2000), p. 17-31.

88. Vegeu J. M. MADURELL I MARIMÓN, «El arte en la comarca alta de Urgel», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (1946), p. 280, doc. 21. En el document en qüestió no es parla de visió, sinó de aparició i, a més a més, la descriu; per tant, es fa difícil l'argumentació d'Español en tractar d'identificar aquesta escena i la que correspon a la intercessió de la Mare de Déu davant Crist a favor de sant Domènec i sant Francesc. Vegeu F. ESPAÑOL, «El salterio y libro...», p. 113. En aquest sentit, no es pot obviar el paper singular de Maria en aquesta darrera visió i que la Mare de Déu no s'esmenta en cap moment en l'aparició que va tenir sant Vicenç Ferrer a Avinyó. Per tant, l'absència de Maria invalida la proposta esmentada, i més si avaluem que sant Vicenç Ferrer aconsellava saber l'avemaria, ja que «us deffèn de tots perills e de la ira de Déu». Vegeu G. LLOMPART, «Nuevas precisiones...», p. 299. Una altra referència que invalida la proposta és el *Retaule de sant Vicenç Ferrer* pintat per Colantoino, conjunt pictòric d'importància singular que només inclou l'aparició de Crist a sant Vicenç Ferrer. Vegeu A. GALLI, «Colantoino. Aparición de la Virgen a san Vicente Ferrer en su celda», a *Renacimiento mediterráneo*, Madrid, 2001, p. 388-390. Pel que fa a la imatge del rei i d'un àngel representats a la caplletra del foli 67r del *Saltiri i Llibre d'Hores* d'Alfons el Magnànim, justament als peus de la il·luminació de Maria intercedint a favor de sant Francesc i sant Domènec, cal atendre el caràcter penitencial dels passatges que conté, els quals comencen precisament per «Misericors». Atesa



doncs, som davant de dues escenificacions molt diferents. La del *Llibre d'Hores* d'Alfons el Magnànim legitima dominics i franciscans com a darrers apòstols, mentre que la suposada visió de sant Vicenç Ferrer revalida en la persona mateixa del sant aquesta tasca evangelitzadora mitjançant l'aparició de Crist, sant Domènec i sant Francesc.<sup>89</sup> En aquest sentit, cal assenyalar que precisament per la vigència de la profecia dels «duo viri» en aquestes dates s'inclou la presència de sant Francesc en la visió —més endavant veurem l'interès de la família reial i de Francesc Eiximenis, entre altres, envers els escrits relacionats amb aquesta profecia, esmentats com a documents joaquimites. Sense la imatge seràfica, el propòsit de sant Vicenç Ferrer no haguera tingut cap legitimitat que l'avalés com a evangelitzador capaç d'assistir el món arran de l'amenaça apocalíptica que tantes vegades va predicar, fins al punt d'esdevenir un dels seus atributs iconogràfics.

Dels testimonis italians es destaca una de les composicions que formen part dels frescos pintats per Benozzo Gozzoli a l'església del monestir franciscà de Montefalco, duts a terme entre 1450 i 1452, en què s'escenifiquen la ira de Crist, amb les sagetes a les mans, i la intervenció de Maria a favor dels sants mendicants. A l'altra banda de la imatge es representa l'abraçada entre sant Domènec i sant Francesc, mentre que a la part baixa es pot llegir la llegenda: «QUANDO BEATA VIRGO OSTENDIT XPO BEATUS FRANCISCUS ET BEATUS DOMINICUS PRO REPARATIONE MUNDI.»

El Museu Arqueològic Municipal de Sevilla custodia una sarja atribuïda al pintor Pedro Sánchez II en què Crist també apareix amb les tres sagetes a la mà, així com la Mare de Déu, que presenta sant Domènec i sant Francesc al seu Fill, i sant Andreu a l'altra banda. Diverses llegendes que formen part de la composició faciliten la comprensió de la imatge amb el comentari de Crist: «Vuestros pecados con grandes voces suben al cielo dando clamores por que conviene de vos ferir e todo el mundo destroyr», i el de Maria quan respon al seu Fill: «Fijo mio, los pecados por vos sean perdonados ruego a la vuestra

aquesta incidència, la presència del rei no és en absolut genèrica i cal interpretar-la com la d'Alfons el Magnànim orant a Déu Pare en companyia del seu àngel fidel. Quant a la custòdia de l'àngel, vegeu G. LLOMPART, «El Ángel Custodio en los reinos de la Corona de Aragón», *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Palma de Mallorca*, núm. 673 (1971), p. 147-188.

89. Un exemple esmentat per Español respecte a la suposada visió de sant Vicenç Ferrer, la taula del coronament del *Retable de sant Domènec* de Vallibona, ve a corroborar precisament tot el contrari, ja que el nexce de la visió s'estableix amb aquest darrer virtuos i no pas amb el sant valencià, atès que el conjunt està dedicat a sant Domènec. Vegeu A. SÁNCHEZ GOZALBO, «Pintors del Maestrat», lám. I; F. ESPAÑOL, «El salterio y libro...», p. 112-113.

real magestad que dellos ayades piedad» i alhora comenta als dos mendicants: «Domingo, ve por el mundo predicando e los pecados castigando» i «Francisco, con tus palabras mucho affables castiga los males abominables».<sup>90</sup>

Ja de començaments del segle XVI, excel·leix una taula del retaule dels dominics de València pintada per Felipe Paolo da San Leocadio l'any 1525, actualment conservada al Museu de Belles Arts de València. En aquesta composició, la Mare de Déu intercedeix davant el seu Fill a favor de sant Domènec i sant Francesc, mentre que els pecats de l'orgull, la luxúria i l'avarícia apareixen personificats per tres figures femenines.<sup>91</sup>

Els inicis iconogràfics de la Mare de Déu del Roser responen també a la intercessió de Maria davant de Crist, com a *Mater Omnium*, però en aquesta ocasió el protagonisme només el tenen sant Domènec i els sants dominics. De manera progressiva, el rosari es va convertir en la gran arma per a combatre les epidèmies a partir del darrer quart del segle XV.<sup>92</sup>

El rerefons apocalíptic i la identificació de les tres sagetes llançades per Crist amb la guerra, la pesta i la fam van afavorir la invocació de la Mare de Déu del Mantell com a protectora contra els brots pestífers.<sup>93</sup> Ja fora dels límits de la Corona d'Aragó, caldria tenir present la pintura de *Sant Roc allunyant d'Arezzo el flagell de la pesta* i la de *Sant Roc davant la Fraternitat dels Laics d'Arezzo*, ambdues pintades per Bartolomeo de la Gatta cap a 1479.<sup>94</sup> En la primera de les dues imatges, els precés de sant Roc aconseguen que dos àngels trenquin les sagetes pestíferes enviades per Crist abans d'arribar a la ciutat d'Arezzo, mentre que a la segona el mantell de la Mare de Déu de la Misericòrdia és el que atura l'impacte de la pesta sobre la ciutat.

Un altre sant relacionat amb el flagell pestífer és sant Sebastià, l'atribut del qual són precisament les sagetes. Dins la propagació que ofereixen la icono-

90. CH. R. POST, *A History of Spanish...*, vol. V, 1934, p. 55-57; G. LLOMPART, «La Virgen del Manto...», p. 281.

91. G. LLOMPART, «La Virgen del Manto...», p. 281; D. ITURGAIZ, «Museografía iconográfica de santo Domingo en la pintura española. II», *Archivo Dominicano*, núm. XIX (1998), p. 62.

92. M. TRENS, *María: Iconografía de la Virgen...*, p. 288-299.

93. G. LLOMPART, «La Virgen del Manto...», p. 267.

94. La primera d'aquestes dues taules no està documentada i en la segona consta la data «1479». Tanmateix, les més de trenta-cinc mil víctimes de la pesta de l'any 1478 van motivar la pintura d'ambdues obres en dates molt properes. Vegeu L. SPERANZA, «Bartolomeo de la Gatta. Sant Rocco allontano il flagello della peste» i «Bartolomeo de la Gatta. Sant Rocco davanti alla Fraternita dei Laici di Arezzo», a *Nel Raggio di Piero: La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, Venècia, 1992, p. 147-149 i 150-152 respectivament.

grafia de la Mare de Déu del Mantell des de la seva vessant antipestífera i la de sants com ara sant Sebastià, cal recordar el fresc pintat per Benozzo Gozzoli a l'església de S'Agostino de San Gimignano, on sant Sebastià protegeix els devots de les sagetes de la pesta mitjançant el seu mantell.<sup>95</sup>

Un altre virtuos que apareix com a sant apaivagador de la pesta és sant Nicolau de Tolentino. A l'església de San Nicola de Pisa es conserva una taula en què aquest sant atura amb la mà les fletxes de la pesta que cauen sobre la ciutat.<sup>96</sup>

L'àmplia divulgació que va arribar a tenir la iconografia de la Mare de Déu del Mantell i l'associació que hem vist amb el llançament de les sagetes van originar noves iconografies respecte d'alguns sants, especialment pel que fa a santa Úrsula i les onze mil verges. La mort de la virtuosa i de les seves companyes a la ciutat de Colònia, a causa de les sagetes llançades pels huns, va afavorir la figuració de la santa protegint les seves companyes sota el seu mantell.<sup>97</sup>

Més enllà de la protecció que ofereix el mantell de Maria pel que fa al perill de les sagetes, també caldrà recordar que la ira de Déu i el llançament de les fletxes s'esmenten en els salms. De fet, per aquesta raó, en l'apartat dedicat als set salms penitencials de diversos llibres d'hores (els salms 6, 31, 37, 50, 101, 129 i 142 de la Vulgata), apareix moltes vegades el rei David agenollat i pregant Déu, que porta tres sagetes a la mà en actitud de llançar-les a la humanitat. A partir del segle XV, aquesta imatge substituï la de Crist Jutge entre la Mare de Déu i sant Joan, en al·lusió al retorn de Crist i al judici dels vius i dels morts, sovint figurada en manuscrits dels segles XIII i XIV. En aquestes escenificacions de la deïsi, la Mare de Déu torna a intercedir en favor de la humanitat.<sup>98</sup> En totes dues escenificacions hi ha una petició de misericòrdia envers el penediment i la lamentació dels pecats.

95. M. TRENS, *Maria: Iconografía de la Virgen...*, p. 277.

96. M. BACCI, «Immagini e devozione nel tardo Medioevo lucchese. Alcune riflessioni in margine alla mostra», a *Sumptuosa tabula picta: Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Lucca, 1998, p. 81, fig. 63. En aquest catàleg mateix, la taula *de San Nicola* és atribuïda per Caleca al pintor Borghese di Piero. Vegeu A. CALECA, «1350-1450. Un secolo di pittura a Pisa», p. 126-127, fig. 93.

97. Tot i que aquesta concomitància es dona d'antuvi, així apareix en un llibre de les hores de la Biblioteca Pierpont Morgan (M. 349) il·luminat cap a 1440 i Memling la representa a la *Caixa de santa Úrsula*, conservada en el Sint-Janshospitaal de Bruges. Vegeu H. L. M. DEFOER *et al.*, *The Golden Age Dutch Manuscript Painting*, Nova York, 1990, p. 165 i 187-188; DIRK DE VOS *et al.*, *Hans Memling*, Bruges, 1994, p. 143.

98. En relació amb les figuracions de la deïsi en l'àmbit català, vegeu M. R. MANOTE I CLIVILLÉS, «Santa Maria del Mar. Consideracions iconogràfiques en la decoració escultòrica de la portalada»; F. RUIZ I QUESADA, «Santa Maria del Mar. La rosassa de la Coronació de la Mare de Déu i les pintures del portal major en el context iconogràfic de la façana principal», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 4 (2000), p. 51-59 i 61-69 respectivament.

*La incidència de la intercessió de Maria a favor de sant Francesc i sant Domènec en la iconografia dels mendicants*

Fins ara hem pogut apreciar el paper rellevant que van tenir franciscans i dominics en la propagació iconogràfica de la Mare de Déu del Mantell. Tanmateix, aquesta incidència no es va limitar a la figuració arquetípica de la Mare de Déu protegint la humanitat assistida per sant Francesc i sant Domènec, sinó que, certament, va anar molt més enllà.

Amb anterioritat, ja hem fet esment de la importància que van tenir dins l'entorn franciscà les profecies de l'abat Joaquim de Fiore.<sup>99</sup> En aquestes prediccions s'al·ludeix al paper protagonista dels «duo viri», franciscans i dominics, en l'anomenada «Tercera edat» o de l'Esperit Sant, temps històric, anterior a l'arribada de l'Apocalipsi, dedicat al predicament de l'Evangeli. En realitat, s'hi palesa l'obertura d'un tercer cicle, el de l'Esperit Sant, en què franciscans i dominics obtenen el paper de nous apòstols una vegada finalitzades la Primera edat, la del Pare, moment en què els profetes van tenir el paper més rellevant, i la Segona edat, la del Fill, en què Crist mateix i els dotze apòstols van ser els encarregats de difondre la paraula de Déu. Es tracta d'un temps preapocalíptic que es correspondria amb l'obertura del sisè segell, en què sant Francesc era considerat com l'àngel del sisè segell de l'Apocalipsi, portador dels signes de Crist viu —els estigmes (Ap 6,12 i 7,2)—, el restaurador de la vida evangèlica i qui va obrir, juntament amb sant Domènec, la Tercera edat o de l'Esperit Sant, deixant pas a una espera escatològica anterior a la fi del món.<sup>100</sup>

La profecia dels «duo viri» va tenir una àmplia difusió en la Corona d'Aragó, ja que va ser recollida en el *Breviloquium del Liber Concordie Novi ac Veteris Testamenti* (comentari del *Liber Concordie Novi ac Veteris Testamenti* de l'abat Joaquim de Fiore), en l'*Arbor Vitæ crucifixæ Iesu* de fra Ubertino de Casale i en la *Vida de Jesuchrist* de fra Francesc Eiximenis, entre altres. Quant a la família reial catalanoaragonesa, a més de l'interès que l'infant Pere d'Aragó va tenir pels escrits joaquimites, es té notícia que Martí l'Humà va demanar al papa Benet XIII l'*Arbor Vitæ Crucifixæ Iesu* de fra Ubertino de Casale, obra que tenia a la seva biblioteca d'Avinyó, i que fra Joan Eiximeno, confessor de la reina Maria de Luna, va ser el responsable de traduir-lo al català.<sup>101</sup> En la carta que Martí l'Humà adreça a Benet XIII

99. Pel que fa a aquesta profecia, vegeu J. M. POU Y MARTÍ, *Visionarios, beguinos y fraticelos catalanes (siglos XIII-XV)*, Madrid, 1991, p. XXIX-XXXIV i LXXI-CII.

100. J. M. POU Y MARTÍ, *Visionarios, beguinos y fraticelos...*, p. LV- LVII.

101. J. M. POU Y MARTÍ, *Visionarios, beguinos y fraticelos...*, p. LXIX.

li comenta «que lo dit llibre nos vulle, per sa benignitat, com abans porà tremetre, e aço molt Sant Pare, haurem en do de gràcia singular».<sup>102</sup>

L'aval marià envers sant Francesc i sant Domènec va ser una plataforma excel·lent que va acreditar els dos ordes davant els ulls dels devots. Des d'aquesta nova percepció de franciscans i dominics, ambdós ordes eren els darrers apòstols i la darrera oportunitat que Déu concedia a la humanitat gràcies a la intercessió de Maria.

En el vessant que agermana franciscans i dominics en el propòsit de salvar la humanitat, cal tenir en compte el retaule de l'antiga església del convent de Santa Clara de Vic, conjunt pictòric liquidat per Lluís Borrassà l'any 1415 (fig. 7). L'única notícia documental que es coneix del retaule del convent de Santa Clara de Vic és una carta de pagament atorgada per Borrassà a favor del llicenciat en lleis vigatà Bartomeu Soler<sup>103</sup> per la quantitat de dos-cents florins d'or «pro quibus contruxi et pinxi vobis retrotabulum, ad opus monasterii sancte Clare Vici».

Més enllà de la qualitat artística del retaule del convent de Santa Clara, l'originalitat de la iconografia és un dels aspectes més rellevants de l'obra pictòrica.<sup>104</sup> En relació amb aquesta, s'ha dit que la seva complexitat es podria fonamentar mitjançant la presència d'un personatge àmpliament documen-

102. A. RUBIÓ Y LLUCH, *Documents per l'història de la cultura catalana mig-èval*, vol. 1, Barcelona, 1908-1921, p. 428-429, 2 v.

103. Bartomeu Soler també va encarregar a Lluís Borrassà el retaule de l'altar de les Onze Mil Verges, situat al claustre nou de la catedral de Vic, obra que el pintor de Girona va finalitzar l'any 1412. Pel que fa a aquesta obra, vegeu J. GUDIOL I CUNILL, «Un document inèdit sobre el pintor Lluís Borrassà», *La Veu de Catalunya* (24 agost 1911; pàgina artística), i *Els claustres de la catedral de Vic*, Vic, 1981; J. M. MADURELL I MARIMÓN, «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, núm. VII (1949), p. 67; J. GUDIOL I RICART, *Borrassà...*, p. 132.

104. El retaule consta de tres carrers i de predella. El carrer central, més elevat que els laterals, conté les taules principals del moble eclesiàstic. Al centre del primer registre es representa la Mare de Déu de l'Esperança, als peus de la qual s'observen les imatges orants de sant Cebrí i de santa Cristina, flanquejada per sant Miquel i santa Clara. Sobre aquest compartiment de triple dedicació es representen sant Francesc i els tres ordes franciscans. L'advocació complexa d'aquesta obra no és simplificada gens ni mica per la narrativa de les escenes laterals. Al carrer de l'esquerra es figuren, de dalt a baix, el miracle del rei Abgar, la matança dels innocents i, dins una taula tripartida, les figures de sant Pere Màrtir, santa Marta i sant Simó. Al carrer de la dreta, en el mateix ordre, sant Domènec salvant uns naufrags i el martiri de sant Judes Tadeu i sant Simó, així com les imatges de sant Judes Tadeu, santa Perpètua i sant Domènec. A la part inferior del retaule hi ha representats, d'esquerra a dreta, sant Jordi, sant Iu, santa Caterina, santa Maria Egipcíaca, sant Restitut, sant Tomàs, santa Delfina, sant Marçal, sant Macià i sant Paulí de Nola. L'obra és rematada amb la tradicional figuració del Calvari.

tat.<sup>105</sup> En aquest sentit, hem de tenir en compte l'elevat nombre d'encàrrecs que Lluís Borrassà va rebre dels ordes mendicants i especialment dels franciscans. Així mateix, no hem d'oblidar que la primera comanda rebuda per Borrassà a la ciutat de Barcelona de la qual tenim notícia documental és precisament per al convent de Santa Clara. A partir d'aquesta realització artística hem de parar atenció en la relació del pintor de Girona amb un comitent certament especial. Ens referim als encàrrecs, destinats a Vilafranca del Penedès, que Lluís Borrassà rep de Tomàs Olzina. Aquest framenor, company de Francesc Eiximenis, va ser mestre en teologia, confessor del rei Joan I el Caçador i, unes quantes vegades, ministre provincial franciscà de la província d'Aragó.<sup>106</sup> Sense desestimar la condició de llicenciat en lleis del comitent Bartomeu Soler, la relació repetida de Borrassà amb els franciscans, en especial amb Tomàs Olzina, podria justificar la narrativa complicada del retaule de Vic. Respecte d'aquest tema, creiem interessant i alhora suggeridor valorar una referència que vincula, a través de Vilafranca del Penedès, Bartomeu Soler amb Tomàs Olzina, ja que Soler i, molt probablement, Olzina van ser fills d'aquesta població.

Ja fa un quant temps, vam proposar una interpretació de la complexa iconografia de l'obra, atès que és un dels atractius principals del moble de Vic.<sup>107</sup> Pel que fa a aquesta qüestió, vam destacar que un dels aspectes que

105. Vegeu A. JOSÉ I PITARCH, «Retaule de Sant Francesc i els ordes franciscans», a *Mil·lenum: Història i art de l'Església catalana*, p. 346-347.

106. Són moltes les referències d'arxiu relatives al franciscà Tomàs Olzina. Aquest religiós va ser mestre en teologia i confessor del rei Joan I i fou nomenat unes quantes vegades ministre provincial d'Aragó. Personatge de gran relleu en la seva època, la reina Elionor de Sicília li va fer donació de vint-i-cinc florins d'or el 1371 i l'infant Joan, nou anys després, li va assignar una pensió de dos-cents florins d'or anuals. Vegeu P. SANAHUJA, *Historia de la Seráfica Provincia de Catalunya*, Barcelona, 1959, p. 70-71 i 177. A banda dels contractes pactats entre Tomàs Olzina i Lluís Borrassà i destinats al convent de framenors de Vilafranca, són diverses les notícies que vinculen el franciscà amb aquest centre religiós. El 21 de maig de l'any 1391, a la sala capitular del convent, es va signar un pacte entre Olzina, en nom del guardià i la comunitat, i els administradors de la Confraria dels Sastres i Pel·leters de l'Altar de Sant Lluc de la Capella de Sant Lluc del monestir per a construir una tomba davant aquest oratori. Anys més tard, el 3 de gener de 1419, Tomàs Olzina consta com a religiós del convent de Sant Francesc de Vilafranca en la fundació i l'edificació, a càrrec del donzell Marc de Puigmoltó i de la seva muller Constança, de la capella de Nostra Senyora de Gràcia i de sant Miquel Arcàngel situada al primer claustre, al costat de la capella de santa Bàrbara. En relació amb Tomàs Olzina, vegeu també J. R. WEBSTER, «Fra Francesc Examenis i fra Tomàs Alsina com a pacificadors de brogits i escàndols al convent de Barcelona a l'any 1382», *Estudios Franciscanos*, núm. 84, p. 339-350.

107. Vegeu F. RUIZ I QUESADA, «Lluís Borrassà. Virgen de la Esperanza, san Miguel y santa Clara. San Francisco y las tres órdenes franciscanas», a *Cathalonia: Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 148-154.

més podien sorprendre del retaule de Vic, tenint en compte la gènesi franciscana de l'obra, és la presència important del santoral dominic en detriment d'algunes advocacions destacades entre els frares menors, com ara la de sant Lluís de Tolosa o la de sant Nicolau. Prenent de punt de partida aquesta incidència, vam pensar que el rerefons iconogràfic del retaule de Vic podia estar relacionat amb les diferents versions que s'havien dut a terme a partir de la profecia dels dos nous ordes, feta per l'abat Joaquim de Fiore.

Al llarg d'aquest estudi hem esmentat en unes quantes ocasions les tres sagetes amb què Crist castiga els tres pecats del món. En relació amb aquestes tres faltes greus, cal atendre una glossa de la *Vida de Jesucrist* de Francesc Eiximenis, obra que recull la profecia dels «duo viri», ja que dona a conèixer el fonament de la fundació dels tres ordes franciscans: «Tercerament après tramés aquell santificat montsenyor sent Domingo [...]. Quartament derer de tots tramés aquell serphical e senyaler de Ihesu Christ portant en lo seu cors lo senyal de Deu viu, ço es semblança de les plagues del Salvador, qui per Ihesu Christ especialment ajudat contra los tres principals peccats del mon edifica [tres ordes], ço es frares Menors, e de les Menorettes e dels frares de Penitencia [...]»<sup>108</sup> La representació de sant Francesc i dels tres ordes franciscans creiem que estableix connexions amb la taula principal tripartida, en la qual són representades les imatges de la Mare de Déu de l'Esperança, en el centre, de sant Miquel, a la dreta, i de santa Clara, a l'esquerra. La reflexió sobre els tres pecats del món: orgull, luxúria i avarícia, implica la consideració envers les virtuts religioses de la humilitat, la castedat i la caritat, les quals es poden identificar amb les representacions ja assenyalades de la taula principal.<sup>109</sup> A més a més, també es pot apreciar fàcilment la correlació que ofereixen aquestes tres imatges respecte als tres vots franciscans: obediència, castedat i pobresa.<sup>110</sup> Si parem atenció en l'orgull dels àngels rebels,<sup>111</sup> sant Miquel és el Príncep de la Hu-

108. *Vida de Jesucrist*, vol. x, cap. XXXVI. Vegeu J. M. POU Y MARTÍ, *Visionarios, beguinos y fraticelos...*, p. 411.

109. Quant a les figuracions de les virtuts i dels vicis en els segles del gòtic, vegeu É. MÀLE, *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Madrid, 2001, p. 131-164.

110. En relació amb aquestes tres virtuts religioses i els vots franciscans, hem de tenir present que en el llibre que dona als frares menors s'hi fa al·lusió escrita.

111. Sant Miquel demana a Déu que «tota espècia humana no fos axí perduda en ell, ne excellada del regne de Déu per a tots temps, ans fos reparadora de les cadires que los demonis avien perdudes per lur orgull [...]». Vegeu F. EIXIMENIS, *De Sant Miquel Arcàngel: El quint tractat del "Llibre dels àngels"*, Barcelona, 1983, p. 51.

militat dels obedients,<sup>112</sup> la Mare de Déu de l'Esperança mostra la més pura castedat<sup>113</sup> i santa Clara remet a la proverbial caritat franciscana i al seu qualificatiu de Reina de la Pobresa.<sup>114</sup>

En l'avaluació d'aquest aspecte iconogràfic, cal recordar la *Taula de les noces místiques de sant Francesc amb la pobresa*, obra pintada per Stefano di Giovanni (Sassetta), virtut que apareix acompanyada de la castedat i de l'obediència.<sup>115</sup> D'altra banda, en relació amb els tres pecats del món i el sant seràfic, cal tenir present la *Taula de sant Francesc en glòria* pintada també per Sassetta, atès que hi apareixen les personificacions de la luxúria, l'orgull i l'avarícia als peus del sant, mentre que a la part superior de la pintura trobem la figuració de les tres virtuts.<sup>116</sup>

112. Eiximenis comenta: «E diu que per tal car, segons posa Dionís en la *Angelical jerarquia*, als principats se pertany indur los pobles a reverència de lurs senyories e a lur sencera obediència. E com, segons que ell diu aquí mateix, servir e preycar e homiliar los súbdits a obediència de lurs senyors sia obra sobiranament dignificant los observants e preycants a principat e a regiment —com diga sent Gregori en lo seu *Pastoral* “Qui deu a altre manar per obediència sinó aquell qui primerament à obediència servada, mantenguda e preycada?”— per rahó de açò monsenyor sent Miquel, qui príncep és dels tinents, observants e preycants esta virtut, à per exsés merescut que ell sia posat en gran principat e regiment.» Vegeu F. EIXIMENIS, *De Sant Miquel Arcàngel...*, p. 44.

113. La castedat de Maria podem considerar-la no solament per la immaculada concepció del Salvador, sinó també per la seva pròpia immaculada concepció. Els dos sants representats als peus de la Mare de Déu, sant Cebrià i santa Cristina, semblen confirmar la identificació del missatge de castedat proposat.

114. L'al·lusió a la pregària, la penitència i l'estudi dels ordes mendicants es pot advertir en un conjunt pintat per Gentile da Fabriano. Ens referim a les pintures que van formar part del *Retaulle de la coronació de la Mare de Déu* de Val Romita, conservades a la Pinacoteca de Brera de Milà. Tenint en compte que precisament l'escenificació de la coronació de la Mare de Déu presidia el moble i ateses les particularitats d'aquesta composició, no ens pot estranyar que sant Francesc i sant Domènec siguin els testimonis de la visió teofànica. D'altra banda, i en relació amb els sants que els acompanyen, la presència de sant Jeroni fa referència a l'estudi, mentre que la de Maria Magdalena remet a la penitència. Aquesta eventualitat es pot ratificar mitjançant la resta de compartiments, els quals expliciten la pregària i la penitència —compartiments de sant Joan Baptista al desert i de l'estigmatització de sant Francesc—, l'estudi —compartiment de sant Tomàs d'Aquino— i l'Apocalipsi —martiri de sant Pere Màrtir.

115. El conjunt pictòric del qual va formar part aquest compartiment, custodiat al Museu Condé de Chantilly, va ser encarregat a Sassetta el 1437 i instal·lat a l'església de San Francesco de Borgo Sansepolcro el 1444. Vegeu-ne una reproducció a C. SALVI, *Piero della Francesca et les peintres de la première renaissance italienne*, Tournai, 2001, p. 73.

116. L'obra forma part de la col·lecció Berenson de Florència. Vegeu-ne una reproducció a C. SALVI, *Piero della Francesca...*, p. 154.



Finalment, sant Miquel, que en algunes lletanies dels sants àngels és lloat com a «Àngel de la fe i de la humilitat», possibilita una tercera lectura, segons la qual les tres imatges també podrien al·ludir a les tres virtuts teològals: la fe, l'esperança i la caritat; sant Miquel com a àngel de la fe,<sup>117</sup> la Verge Maria com a Mare de Déu de l'Esperança i santa Clara amb referència a la caritat, d'acord amb el que ja hem observat.<sup>118</sup> Cal destacar que sant Francesc qualifica de santes totes les virtuts pel seu origen diví, i que són precisament les virtuts teològals el que condueix el creient vers Déu. Així, doncs, creiem que les taules centrals manifesten l'exaltació dels vots franciscans i la missió evangelitzadora duta a terme pels tres ordes dels frares menors contra els tres pecats del món, comesa en què són auxiliats per les tres virtuts teològals.

Paral·lelament a la relació que comunament s'estableix entre l'Antic Testament i el Nou mitjançant la profecia, el retaule de Vic acaba amb la immaculada concepció de Jesús el cicle veterotestamentari i l'escenificació del Nou Testament podria prefigurar la narrativa dels ordes mendicants. No obstant això, el vincle d'unió entre l'Antic Testament i el Nou perdura, només que es canalitza a través d'un nou missatge en el qual s'al·ludeix a una tercera etapa: «l'Era de l'Esperit Sant».

La tasca evangelitzadora d'ambdós ordes mendicants i la condició de companys d'apostolat de sant Francesc i sant Domènec podrien indicar un cert paral·lisme entre els apòstols Judes Tadeu i Simó i els ordes franciscà i dominic.<sup>119</sup> L'escena del miracle del rei Abgar mostra la condició de missatgers de Crist d'ambdós apòstols i pot significar la prefiguració de la tasca assignada pel Redemptor als ordes mendicants: la d'adoctrinar la gent mitjançant la paraula. Tanmateix, el text de la carta escrita per Jesús: «Benuyrat est Albagan com as en mi cregut e no mas vist car escrit és de mi que aquels qui nom veu-

117. La transmutació de la fe és la idolatria, i precisament per evitar que els israelites fossin duts a aquest vici sant Miquel, segons la tradició jueva (Jud 9), va amagar la tomba de Moisès obeint el manament de Déu.

118. Pobresa i caritat apareixen interrelacionades en una de les cartes de santa Clara: «[...] el regne dels cels el promet el Senyor als pobres, ja que, quan s'amen les coses temporals, es perd el fruit de la caritat.»

119. Malgrat que alguns autors no assenyalen la condició de germans de Judes Tadeu i Simó, la consideració a favor d'aquest vincle de Iacopo da Varazze pot tenir una certa correlació amb el lligam fraternal que a vegades s'assenyala entre sant Francesc i sant Domènec. Si fos així, els «duo vero filii» establirien un vincle acostat a la figura de Crist, atès l'implícit nexxe familiar que inclou els apòstols Judes Tadeu i Simó en l'anomenada Parentela de la Mare de Déu. Quant a la vigència d'aquest nexxe, recordem la *Taula de la Parentela de Maria* de la col·legiata de Xàtiva, obra pintada pel Mestre de Perea. Vegeu M. TRENS, *Maria: Iconografia de la Virgen...*, p. 108-114, fig. 56.

ran [e] em creuran benuyrats seran»,<sup>120</sup> la qual arriba al rei després de la resurrecció de Crist, remet de manera clara a un dels dos pilars de la nova tasca evangelitzadora que havien de dur a terme franciscans i dominics: la veritable fe en Crist ressuscitat, la fe en Crist que va tenir Abgar.<sup>121</sup>

Mitjançant la fe, la cura d'Abgar pels apòstols estableix un diàleg amb la salvació de les ànimes naufragues gràcies a la intervenció del dominic apostòlic.<sup>122</sup> L'escena es relaciona amb la salvació d'uns naufragos al riu Roine, feta per sant Domènec, i mostra la peculiaritat iconogràfica d'incloure un frare que apareix llegint un salm penitencial que tant podria ser l'inici del número 6 com el del 37.<sup>123</sup> Com ja hem comentat amb anterioritat, els salms penitencials són una súplica de misericòrdia respecte a la ira de Déu i al càstig de les tres sagetes. Així, doncs, creiem que la interpretació de caràcter penitencial no s'ha de limitar als dominics, atès que formava part del retaule major d'un convent franciscà, sinó més aviat a l'atenció especial que els mendicants van tenir envers aquest tema, com s'ha dit recentment.<sup>124</sup> Tanmateix, en un conjunt pictòric com el de Vic no hi ha missatges aïllats i, en conseqüència, cal redimensionar el rerefons de l'escena i avaluar la penitència com l'altre pilar de la nova tasca evangelitzadora que havien d'emprendre franciscans i dominics. En aquest sentit, l'atenció particular a la penitència dels franciscans no va ser circumstancial, sinó que l'aprovació de la regla franciscana es va acomplir amb la missió de predicar la penitència, i cal tenir present que els laics del Tercer Orde són coneguts amb el nom de *germans de la penitència*.<sup>125</sup> Un

120. Vegeu J. GUDIOL I CUNILL, *El pintor Lluís Borrassà*, Barcelona, 1926, p. 49.

121. Atesa la referència de la carta: «car escrit és de mi», el text bíblic més proper és el capítol *Jesús és la resurrecció i la vida*, de l'Evangelí de sant Joan; concretament: «Li diu Jesús: Jo sóc la resurrecció i la vida. Qui creu en mi, encara que mori viurà; i tot aquell que viu i creu en mi, no morirà mai més [...]» (Jn 11,25-26). Quant als apòcrifs que fan referència a Abgar, vegeu *La leyenda del rey Abgar: Orígenes del cristianismo en Edesa*, Madrid, 1995, coll. «Apócrifos Cristianos», vol. 1. Quant a la carta que Crist adreça a Abgar i la relació amb l'Evangelí, vegeu la p. 194.

122. Uns quants apòcrifs coincideixen a atribuir un miracle similar a l'apòstol sant Simó.

123. Tot i que s'ha dit que el salm representat a la pintura de Borrassà era el 37, es dona la incidència que el paràgraf reproduït és precisament l'inici del número 6 i que és aquest salm el que obre la seqüència dels salms penitencials. Vegeu M. NUET BLANCH, «El salvamento de naufragos, metáfora de la penitencia en el gótico catalán», *Locys Amænus*, núm. 5 (2000-2001), p. 60-61. Cal advertir que el salm 6 inclou el mateix paràgraf.

124. M. NUET BLANCH, «El salvamento de naufragos...», p. 61.

125. A la regla del Tercer Orde de sant Francesc s'indica: «Els germans i les germanes d'aquest Orde, juntament amb tots els que vulguin servir al Senyor Déu dins l'Església catòlica i apostòlica, han de perseverar en la veritable fe i en la penitència.» La referència a la fe i la penitència també s'inclou en la primera regla de sant Francesc.

orde que no devia ser gaire llunyà a Bartomeu Soler, llicenciat en lleis que va encarregar el conjunt pictòric vigatà.

Així, doncs, pensem que les dues taules cimeres del *Retaule de santa Clara* de Vic expliciten quina era la base de l'apostolat dels franciscans i dels dominics, i també el camí de la salvació de les ànimes naufragues: la fe en Crist ressuscitat i la penitència.

Quant a les altres escenes laterals, la matança dels innocents pot prefigurar el martiri de Judes Tadeu i Simó; i aquest darrer, alhora, implicar el turment dels dos ordes mendicants. L'escena de la matança dels innocents exemplifica el nexa d'unió entre l'Antic Testament i el Nou, i projecta la missiva del rei temorós que ordena matar innocents en el seu desig de dissipar l'amenaça del Nen predestinat. L'ampliació de la dimensió del missatge acull franciscans i dominics. La presència demoníaca de l'última escena mostra una certa avinença amb l'arribada de l'Anticrist i les conseqüències apocalíptiques posteriors al sacrifici de franciscans i dominics. En relació amb aquesta lectura apocalíptica del retaule de Vic, hem d'assenyalar que la glossa de sant Bernat identifica el drac apocalíptic amb el diable que aconsella Herodes matar el Nen Jesús mitjançant la matança dels innocents de Betlem.<sup>126</sup>

La taula central que acompanya aquestes escenes de caràcter apocalíptic, la de sant Francesc i els tres ordes franciscans, rememora la *Traditio legis* i esdevé la prefiguració de la dèisi.<sup>127</sup> Un judici final en què la figura de sant Francesc, mostrant la llaga del costat dret, estableix un paral·lel amb la imatge de Crist Jutge i santa Clara al·ludeix a la Mare de Déu.<sup>128</sup>

Entorn del tema de què tractem, però des de la perspectiva dominica, volem aturar-nos en el rerefons iconogràfic del retaule encarregat pels dominics de Cervera al pintor Pere Garcia de Benavarri, del qual es conserven la taula central al MNAC, dedicada a la Mare de Déu i sant Vicenç Ferrer (fig. 8), i un compartiment lateral, en què s'escenifica la professió de fe de sant

126. Respecte a aquest tema, vegeu M. MELERO MONEO, «El diablo en la Matanza de los Inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana», *D'Art*, núm. 12 (1986), p. 113-126.

127. L'estudi realitzat per Facchinetti sobre la vida i l'obra de sant Francesc d'Assís inclou un nombre important de referències bibliogràfiques i un ampli repertori de representacions artístiques relacionades amb la vida del *Poverello*. Vegeu P. V. FACCHINETTI, *San Francisco de Asís: En la historia: En la leyenda: En el arte*, Barcelona, 1925, 2 v. Aquest autor, en considerar el caràcter legislador de sant Francesc, incorpora la imatge de l'escena del retaule de Vic i fa referència a diverses pintures que narren l'acte del lliurament de la regla als fills de les seves famílies espirituals. Vegeu P. V. FACCHINETTI, *San Francisco de Asís...*, vol. I, p. 381, fig. 381.

128. Pel que fa al tema de la dèisi, vegeu la nota 98 d'aquest estudi.

Vicenç Ferrer, al Museu de les Arts Decoratives de París.<sup>129</sup> També es té notícia d'una tercera taula, en què es figurava sant Vicenç Ferrer apaivagant els bàndols dels Vilaragut i els Centelles pels carrers de Barcelona, antigament conservada al Museu Nacional de Pintures i de la qual només s'ha conservat una reproducció antiga.<sup>130</sup>

D'acord amb el discurs que ens ocupa en aquest estudi, ens és particularment interessant el compartiment que es conserva a París en la qual es figura la professió de fe de sant Vicenç Ferrer, atès que reproduceix plàsticament allò que ja sabem per les fonts escrites. Es tracta de l'escena pintada al retaule que ocupa l'altar situat en el mur de la dreta de la imatge, en què es pot apreciar el caràcter d'apòstol de sant Domènec, el qual li és donat per apòstols de la importància de sant Pere i sant Pau. En aquesta imatge es pot apreciar el moment en què sant Pere cedeix a sant Domènec el seu bordó, alhora que sant Pau li dona el Llibre. Aquesta transferència de poders, la qual s'esmenta a la *Legenda aurea*, es connecta amb el paper singular evangelitzador de sant Domènec i, per extensió, dels dominics.<sup>131</sup> La imatge ja formava part del repertori iconogràfic del sant fundador dels predicadors des del primer quart del segle XIV, ja que és una de les escenes del *Retaule de sant Domènec de Guzmán* procedent de Tamarit de Llitera que es conserva en el MNAC, però a partir de la segona meitat del segle XIV i principalment en el decurs del XV té una major transcendència.<sup>132</sup>

Després de la transferència de poders a sant Domènec, el paràgraf següent de la *Legenda aurea* dedicat al sant fundador parla de l'èxtasi d'un monjo i d'una visió en què la Mare de Déu apareixia agenollada davant de Crist en actitud d'oració i sol·licitant-li que tingués misericòrdia del gènere humà. Crist li va contestar que ja havia enviat patriarques i profetes a la Terra, però que no els havien fet cas; que després ell mateix hi havia descendit i que també hi havia enviat els apòstols, però que els homes els havien

129. Quant al compartiment principal, vegeu J. YARZA LUACES, «Pere Garcia de Benavarri, Verge i Nen, sant Vicenç Ferrer i donants», a *La Seu Vella de Lleida: La catedral, els promotors, els artistes: S. XIII a s. XV*, Barcelona, 1991, p. 166-168. Pel que fa a l'escena de París, vegeu M. BLANC, «Profession de foi de Saint-Vicenç Ferrer», a *Retables: La collection du Musée des Arts Décoratifs*, París, 1998, p. 71-72.

130. F. de DALMASES, *Guía histórica-descriptiva de la ciudad de Cervera*, Cervera, 1890, p. 211.

131. S. de la VORAGINE, *La leyenda dorada...*, vol. I, p. 443.

132. Amb relació al retaule de sant Domènec de Guzmán, vegeu A. ESCUDERO, «Frontal de Sant Domènec de Guzmán», a *Barcelona restaura*, Barcelona, 1980, p. 56-61; M. R. MANOTE *et al.*, *Guia art gòtic [del MNAC]*, Barcelona, 1998, p. 32-33.

respost amb la mort. A més a més, també hi havia enviat màrtirs, confessors i doctors, però no havia donat cap resultat; tot i això, com que no podia negar-se a res del que Ella li demanava, faria un darrer intent enviant-hi els predicadors i que seria la darrera oportunitat de la humanitat, de manera que, si no l'aprofitaven, procediria contra els homes.<sup>133</sup> En aquest discurs, la particularitat de sant Vicenç Ferrer va ser reincidir en el presagi del final d'aquesta etapa amb l'arribada del judici final, en la qual ell tenia el paper de darrer apòstol.

La iconografia dominica del darrer terç del segle XV experimenta canvis respecte al fet de compartir el seu protagonisme d'apostolat amb els franciscans i es deslliga cada vegada més dels seus companys. A aquesta tendència respon la devoció dels dominics envers la Mare del Roser a partir de 1478 i explica l'absència dels franciscans en les figuracions dedicades a aquesta advocació. Tanmateix, en cap cas això no vol dir que s'abandonés la iconografia en què apareixen sant Domènec i sant Francesc presentats per Maria, atenent l'èxit que va arribar a tenir des de finals del segle XIV i la validesa de la profecia dels «duo viri».

Retornant al retaule de Cervera, obra duta a terme per Pere Garcia de Benavarrí cap als anys 1470-1480, s'incideix de nou en el tema apocalíptic. Quant al compartiment central, el millor estudi és el que li va dedicar Yarza, estudiós que identifica la Mare de Déu amb la Dona Apocalíptica.<sup>134</sup> La figuració de sant Vicenç Ferrer respon a la iconografia del sant fixada tot just a partir de la seva canonització. El virtuos dominic apareix dempeus mostrant un llibre amb la seva mà esquerra, en què es llegeix: «TIMETE DEUM ET DATE ILLE HONOREM QUIA VENIET HORA IUDICIUS EIUS. SANTUS VICENCIUS ORA»,<sup>135</sup> i assenyalava amb la dreta la imatge de Crist Jutge envoltada d'una màndorla de la qual surten dos àngels que anuncien l'arribada del judici final. Les concomitancies que ofereix la solució del sant de la taula de Cervera respecte a la que aquest mateix pintor va incloure en el *Retaule de santa Clara i santa Caterina* de la catedral de Barcelona, realitzat amb Miquel Nadal entre 1455 i 1460, i respecte a unes altres pintures dutes a terme també entorn de la canonització del sant (1455), com, per exemple, la *Taula de sant Vicenç Ferrer en glòria* de l'església de San Romano de Lucca, actualment conservada al

133. M. R. MANOTE *et al.*, *Guia...*, p. 443.

134. Vegeu la nota 98.

135. El text es correspon amb un sermó del diumenge posterior a l'Ascensió pronunciat per sant Vicenç Ferrer i amb l'Apocalipsi (14,6). Vegeu J. YARZA LUACES, «Pere Garcia de Benavarrí...», p. 166.

Museu Nacional de Villa Guinigi d'aquesta ciutat, i l'homònima de la Galeria Nacional de Parma, pintada per Domenico di Michelino, permeten suposar l'existència d'una iconografia fixada en un moment que fins i tot podria ser que fos previ al de la canonització del sant valencià.<sup>136</sup>

En l'apropament a la imatge mariana del MNAC, pot ser interessant una pintura del darrer quart del segle XV, atribuïda a Colijn de Coter.<sup>137</sup> Es tracta d'una composició en què Déu Pare apareix sobre la Mare de Déu i Crist. Maria advoca per la humanitat i recorda la seva maternitat divina a Crist, el qual mostra el costat al seu Pare. Sota aquesta composició hi ha dos àngels que amb una mà assenyalen a dalt, mentre que amb l'altra pugen un *tondo* amb la imatge de la Dona Apocalíptica, sota la qual hi ha un papa, un cardenal, dos clergues i tres frares dominics. Quant a aquesta escena, s'ha dit que podria esdevenir una síntesi dels capítols XXXVI, XXXVII, XXXVIII i XXXIX de l'*Speculum Humanae Salvationis*. En el capítol XXXVI d'aquest còdex es desenvolupa el tema de l'assumpció i la coronació de la Mare de Déu com a prefiguració de la Dona Apocalíptica i en l'apartat següent es tracta de la intercessió de Maria davant de Crist a favor de sant Francesc i sant Domènec, mentre que en el XXXVIII es desenvolupa la protecció del mantell de Maria, i en el següent, la *co-redemptio*. Tanmateix, en aquesta escena no es constata la presència de cap framenor. Més enllà d'aquesta incidència, resulta interessant la posició intermèdia de l'assumpció i la coronació de Maria / Dona Apocalíptica en relació amb la humanitat i la *Scala salutis* o doble intercessió.<sup>138</sup>

136. En ambdues figuracions el sant porta un llibre amb la inscripció «TIMETE DEUM QUIA VENIT HORA IUDITII EIUS». Vegeu M. T. FILIERI, «Centrale di trittico. San Vincenzo Ferreri in Gloria», a *Sumptuosa tabula picta: Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, p. 396-398. En relació amb la possibilitat que la solució iconogràfica de sant Vicenç Ferrer s'hagués desenvolupat en un moment anterior al de la seva canonització, cal recordar la presència de santa Caterina de Siena en la *Taula de sant Joan Baptista i sant Esteve* conservada al MNAC, obra duta a terme per Joan Antigó i Honorat Borrassà entre els anys 1447 i 1453, mentre que la canonització de la virtuosa es va esdevenir l'any 1461. Vegeu R. ALCOY I PEDRÓS, «Joan Antigó i taller dels Borrassà. Taula de sant Joan Baptista i sant Esteve», a *Museu Nacional d'Art de Catalunya: Prefiguració*, Barcelona, 1992, p. 290-293, i «Taller de Joan Antigó y Honorat Borrassà. San Juan Bautista y san Esteban», a *Cathalonia: Arte gótico...*, p. 174-178; F. RUIZ I QUESADA, «Joan Antigó i Honorat Borrassà. Sant Joan Baptista i sant Esteve de Puigcerdà», a *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català*, Girona, 2003, p. 89-90.

137. B. CARDON, «Typologische beeldvoorstelligen in the late 15de en de vroege 16de eeuw», a *Dirk Bouts (ca. 1410-1475) een Vlaams primitief te Leuven*, Lovaina, 1998, p. 101.

138. Al Museu Nacional Germànic de Nuremberg es custodia un díptic del Mestre de Hallein de cap a 1453, format per un Calvari i la Dona Apocalíptica en el moment de ser coronada, imatge en què sant Joan Evangelista apareix als seus peus. Vegeu HENK VAN OS *et al.*,

La vinculació entre l'assumpció-coronació de la Mare de Déu i la Dona Apocalíptica també es pot advertir en una imatge alemanya, ja esmentada per Yarza.<sup>139</sup> Ens referim a un gravat sobre fusta de cap a l'any 1430 conservat a Berlín en el qual apareix la Mare de Déu envoltada de sol i amb la lluna als peus en el moment de la seva assumpció. Tres àngels són els responsables d'ascendir Maria —que ja s'ha retrobat amb el seu Fill—, mentre que un quart ésser angèlic és el que té l'honor de coronar-la. Quatre filacteris duen llegendes que glorifiquen la Mare de Déu, la qual porta una fruita a la mà que sembla una pera.<sup>140</sup> En un decret del capítol general dels franciscans celebrat el 1249, ja apareixen juntes les antífones *Alma Redemptoris Mater*, *Ave Regina cælorum*, *Regina cæli* i *Salve Regina*, i és precisament l'*Ave Regina cælorum* la que magnifica Maria en la taula berlinesa, model que gaudirà de molt èxit en els inicis del segle XVI.<sup>141</sup>

El programa apocalíptic de caràcter funerari que ofereix la imatge de Cervera, avalat per la presència mateixa de sant Vicenç Ferrer, per la llegenda que s'inclou en el llibre que porta el benaurat i per la imatge del Crist de la dèisi, sembla remetre a una solució iconogràfica que diposita en la Dona Apocalíptica una imatge alternativa a la de la Mare de Déu del Mantell. En aquesta ocasió, el vessant funerari i de judici implica la presència de l'assumpció de Maria com a Dona Apocalíptica, la qual, mitjançant la pera que du a la mà, infereix un missatge d'esperança als comitents que apareixen agenollats als peus de sant Vicenç Ferrer fent la súplica de «SALVA NOS, DOMINE IHU», missatge de salvació confirmat per la llegenda de «SALVABO VOS» que mostra Crist.<sup>142</sup>

A la Galeria Národní de Praga es conserva una taula de la Mare de Déu envoltada de sol i amb la lluna als seus peus, pintada cap a 1450, en la qual

*The Art of Devotion in the Late Middle Ages in Europe: 1300-1500*, Amsterdam, 1994, p. 151. L'associació ens pot recordar les tauletes votives del Mestre de Montision de Mallorca i pot alludir al paper de Maria com a coredemptora.

139. J. YARZA LUACES, «Pere Garcia de Benavarri...», p. 168.

140. E. M. VETTER, «Virgo in sole», a *Homenaje a Johannes Vincke*, vol. I, Madrid, CSIC, 1962, p. 399, fig. 16.

141. A. G. MARTIMORT, *La Iglesia en oración: Introducción a la liturgia*, Barcelona, 1992, p. 1037. Quant a la difusió del model de la Dona Apocalíptica en relació amb l'*Ave Regina cælorum*, vegeu D. MARTENS, «Un *Tüchlein* flamand de la Renaissance au château de Peralada et le Maître de la Madone (RF 46 du Louvre)», *Locvs Amænus*, núm. 6 (2002-2003), p. 126-128.

142. Quant al simbolisme de la pera en l'entorn marià, vegeu M. TRENS, *Maria: Iconografía de la Virgen...*, p. 566.

hi ha quatre filacteris amb llegendes; dos els despleguen els donants i els altres els duen dos àngels.<sup>143</sup> Pel que fa als primers, el de l'esquerra diu: «AUDI NOS, NAM TE FILIUS NIHIL NEGANS H[ONORAT]»; i l'altre: «ORA PRO NOBIS SANCTA DEI GENITRIX. UT DIGNI EF[FICIAMUR PROMISSIONIBUS CHRISTI].» Quant als que porten els dos éssers angèlics, els quals coronen Maria amb l'altra mà, excel·leix un fragment d'una de les antífones marianes més populars, la *Regina Cæli*: «REGINA CELI LETARE, ALLELUYA. QUIA QUEM MERUISTI PORTARE, ALLELUYA.»<sup>144</sup> La imatge mostra les lloances que fan els àngels a Maria amb motiu de la seva assumpció al cel, moment en què la coronen. A partir del retrobament de Mare i Fill, la Mare de Déu esdevé la porta del nou paradís, al qual al·ludeixen la vegetació abundosa i l'arbre situat al fons de la pintura.<sup>145</sup> Quant a les pregàries dels comitents, cal atendre les paraules que sant Bernat va dedicar a Maria en el sermó quart d'*In Assumptione Beatæ Mariæ*: «Y en este día de fiesta y alegría, todos los siervos que invocan y alaban el dulcísimo nombre de María, reciban por ti, Reina clementísima, los dones de la gracia de Jesucristo tu Hijo, nuestro Señor, que es el *Dios Soberano bendito por siempre*.»<sup>146</sup>

Respecte a la taula del MNAC, resulta especialment interessant la llegenda de l'esquerra, atès que es correspon amb l'oració *Stella celi*, pregària en què es demana la intercessió de Maria i també la de Crist. Anteriorment, ja hem al·ludit a la súplica que dirigeixen a Crist els comitents de la pintura ceriverina: «SALVA NOS, DOMINE IHU», la qual és molt propera respecte a la que s'inclou a la *Stella celi*:

143. J. ROYT, *Medieval Painting in Bohemia*, p. 118 i 122.

144. L'antífona *Regina cæli* va ser composta en el segle XII i es cantava abans de Pasqua. Vegeu A. G. MARTIMORT, *La Iglesia en oración...*, p. 1037.

145. En relació amb la Mare de Déu coronada i l'arbre de la vida, vegeu F. RUIZ I QUESADA, «Antoni Oliva? i Miquel Alcanyís I. Reliquiari de la columna», a *Mallorca gòtica*, Palma, 1998, p. 171-174.

146. *Obras completas de san Bernardo*, Madrid, 1986, p. 373 (edició bilingüe promoguda per la Conferencia Regional Española de Abades Cistercienses). En el *Llibre d'hores de Caterina de Cleves* (Nova York, Biblioteca Pierpont Morgan, M. 945, f. 1v), dut a terme cap a l'any 1440, la comitent dirigeix la seva pregària a Maria: «O MATER DEI MEMENTO MEI», la qual du un tinter a la mà. La intercessió de la Mare de Déu a favor de Caterina de Cleves motiva que el Nen anoti la salvació de la comitent. Quant a la figuració del tinter en les imatges dedicades a la Mare de Déu, vegeu M. TRENS, *Maria: Iconografía de la Virgen...*, p. 572-575; i, pel que fa al *Llibre d'hores de Caterina de Cleves*, vegeu H. L. M. DEFOER *et al.*, *The Golden Age Dutch...*, p. 123 i 146-157. Respecte a la iconografia d'aquest còdex, vegeu «An Immaculist Cycle in the Hours of Catherine of Cleves», *Oud Holland*, núm. 87 (1973), p. 177-204.



Stella celi extirpavit,  
 que lactavit Dominum,  
 mortis pestem quam plantavit  
 primus parens hominum.  
 Ipsa stella nunc dignetur  
 sidera compescere  
 quorum bella plebem cedunt  
 dire mortis ulcere.  
 O gloriosa stella maris,  
 a peste succurre nobis.  
 Audi nos, nam te filius  
 nihil negans honorat.  
*Salva nos, Jesu Christe,*  
 pro quibus virgo mater te orat.

D'acord amb la nostra opinió, tot i que la súplica dels comitents de la taula de Cervera es dirigeix a Crist, la intercessió de Maria s'hi constata mitjançant el missatge d'esperança que palesa la fruita que du a la mà. En aquest sentit, recordem que l'al·lusió a l'esperança mariana forma part de l'inici de la *Salve Regina*: «Salve, reina i mare de misericòrdia; vida, dolcesa i esperança nostra [...]» Aquesta contingència, la proximitat entre el text inclòs a la taula del MNAC i el de la *Stella celi*, així com el fet que aquesta pregària forma part d'una taula de característiques properes a les del MNAC, poden afavorir l'avaluació d'un mateix rerefons iconogràfic.<sup>147</sup>

Així mateix, la imatge esdevé la síntesi del retrobament entre Maria i el seu Fill, després de l'assumpció de la Verge, i també de la coronació de Maria. En el sermó del diumenge després de l'octava de l'assumpció —«De verbis Apocalypsis: Signum magnum apparuit in cælo, mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius, et in capite eius corona stellarum duodecim»—, sant Bernat comenta que la majestat divina de Crist pot atemorir-nos i per això diu: «Necesitamos un mediador para ir a este Mediador, y no podemos encontrar

147. La iconografia de la Mare de Déu amb el Nen envoltada de sol i amb la lluna als peus pot ser dipositària de missatges diferents segons el comitent. En aquest sentit, cal considerar que aquesta imatge va esdevenir important en la fixació iconogràfica de la immaculada concepció de Maria, dogma acceptat pels franciscans des del segle XIII, però vist amb reticències notables pels dominics. Vegeu J. YARZA LUACES, «Pere Garcia de Benavarri...», p. 168. Quant al reconeixement de la immaculada concepció a Catalunya, vegeu J. MOLINA I FIGUERES, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Múrcia, 1999, p. 199-211.

otro mejor que María [...]»<sup>148</sup> En aquest sermó mateix, sant Bernat reverencia la *Mulier amicta sole* —Maria— amb el nom de *Mater Misericordiæ*,<sup>149</sup> advocació que ha estat el fil conductor d'aquest estudi: «Ahora, madre de misericordia, la luna se postra a tus pies, confiada en los sentimientos más puros de tu alma. A ti te dirige sus fervientes plegarias, como mediadora que eres ante el Sol de justicia. Con tu luz quiere llegar a la luz; con tu intercesión desea alcanzar la gracia del Sol. Porque te ha amado más que a ninguna otra criatura, te ha embellecido con las más preciosas galas de gloria, y ha puesto en tu cabeza la más hermosa corona [...]. Señora alimenta hoy a tus pobres [...]. Porque tú eres aquella doncella elegida y preparada para el Hijo del Altísimo, que es el Dios soberano.»<sup>150</sup>

El paral·lelisme que s'estableix entre l'assumpció i la coronació de la Mare de Déu i la Dona Apocalíptica en l'*Speculum Humanæ Salvationis* va afavorir la juxtaposició d'ambdues imatges, les quals en realitat esdevenen una via de salvació per a la humanitat, en tant que impliquen la intercessió de Maria o la doble intercessió, de Mare i Fill, davant el Jutge diví. Aquesta juxtaposició es fa palesa amb la imatge de la Reina del Cel figurada com a Dona Apocalíptica, a vegades exaltada amb les antífoes *Ave Regina cælorum*, *Regina cæli* i *Salve Regina*. La representació constata el retrobament de Mare i Fill, moment singular en què es fan possibles la protecció i la intercessió maternals de Maria a favor de la humanitat.

148. *Obras completas de san Bernardo...*, p. 394-395.

149. En els sermons que sant Bernat dedica a l'assumpció de la Mare de Déu també tracta de la misericòrdia de Maria: «No hable de tu misericordia, oh Virgen incomparable, quienquiera que, habiéndote invocado en sus necesidades, recuerde que no le has socorrido. Nosotros, siervcillos tuyos, te felicitamos por todas las demás virtudes; pero en ésta nos miramos la humildad. Pero la misericordia sabe más dulce a los miserables, la abrazamos con más cariño y recurrimos a ella sin cesar. Ella consiguió la renovación del mundo entero y la salvación universal. Se preocupó del linaje humano, pues se le dijo: *Tranquilízate, María, que Dios te ha concedido su favor, ese favor que buscabas*. ¿Quién es capaz de comprender, oh Virgen bendita, la anchura y largura, la altura y profundidad de tu misericordia? Su largura cubre durante toda la vida a cuantos la invocan. Su anchura llena el mundo entero, y a toda la tierra llega su misericordia. Su altura es tal que logró restaurar la ciudad celeste; y su profundidad obtuvo la redención a los que vivían en tinieblas y en sombra de muerte. Por ti se llenó el cielo, se vació el infierno, se restauraron las ruinas de la Jerusalén celestial, y los miserables recuperaron la vida que habían perdido. Es un amor tan poderoso y tan compasivo que se desborda en sentimientos de piedad y en gestos de socorro, de una manera ilimitada.». Vegeu *Obras completas de san Bernardo...*, p. 372-373.

150. *Obras completas de san Bernardo...*, p. 414-417.



FIGURA 1. Bartolomé Bermejo i Martín Bernat, *Mare de Déu de la Misericòrdia*. Museu d'Art de Grand Rapids (Michigan).



FIGURA 2. Mestre de Monti-Sion, *Mare de Déu de la Misericòrdia*. Museu Capítular de la Catedral de Palma.

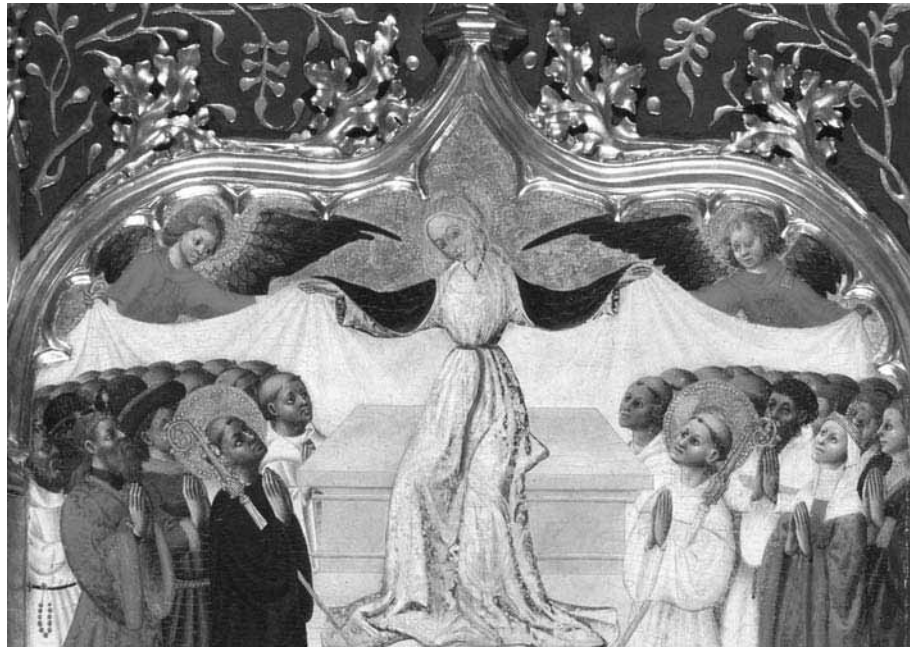


FIGURA 3. Bernat Martorell, *Mare de Déu de la Misericòrdia* del *Retaule de sant Vicenç* de Menàrguens. MNAC, Barcelona.



FIGURA 4. Francesc Comes, *Mare de Déu de Gràcia*. Museu de Mallorca, Palma.



FIGURA 5. Mestre de Velilla, *Mare de Déu de la Misericòrdia*. Palau Episcopal de Terol.



FIGURA 6. Atribuït a Bonanat Zaortiga, *Mare de Déu de la Carrasca*. MNAC, Barcelona.



FIGURA 7. Lluís Borrassà, *Retaula de santa Clara* de Vic. Museu Episcopal de Vic.



FIGURA 8. Pere Garcia de Benavarrí, *Mare de Déu Apocalíptica i sant Vicenç Ferrer*. MNAC, Barcelona.