

LES IMATGES MARIANES: PROTOTIPS, RÈPLIQUES I DEVOCIÓ

FRANCESCA ESPAÑOL I BERTRAN

Una miniatura molt coneguda de les *Cantigas* del rei Alfons X el Savi mostra el moment en què un monjo pelegrí que ha anat als llocs sants adquireix una icona pintada de la Mare de Déu amb el Nen. A la imatge es veuen la botiga d'un pintor i el que hi ha disponible per a la venda directa: un seguit de taules molt pròximes des del punt de vista tipològic les unes a les altres en les quals es reproduïen la crucifixió o la figura de Maria de mig cos sostenint l'Infant Jesús als braços.¹ La *cantiga* recrea visualment un escenari llunyà, però parla d'un fet que era familiar a l'home medieval. Durant els pelegrinatges, de la mateixa manera que es podien adquirir un nombre variat de records/reliquies, hi havia la possibilitat d'aconseguir rèpliques més o menys exactes de les icones més famoses que es veneraven a ultramar. Molts cops, doncs, el retorn dels protagonistes d'aquests llargs viatges va significar per a Occident entrar en contacte amb productes de tota mena provinents dels diversos llocs sants que es visitaven i el comú denominador dels quals era la seva capacitat prodigiosa. En tenien, entre altres, l'oli que cremava a les llànties del Sant Sepulcre o el que regalimava de la icona venerada al santuari marià de Sardenai.² També la «terra blanca» que s'aconseguia a Betlem.

1. Monestir d'El Escorial, Códice Rico de las Cantigas, ms. T-I-1, f. 17r, *cantiga* núm. IX: *Como e bona dona rogou o monge que lli trouxesse da cidade? una imagen de Sancta Maria*. Per a la il·lustració vegeu J. GUERRERO LOVILLO, *Las Cantigas: Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, lám. 12.

2. L'oli del Sant Sepulcre (provinent de les llànties que cremaven dins l'Anàstasi) se servava en unes ampolletes preparades per a ser penjades del coll, com les del santuari egipci de Sant Menas (Sant Menat). De les primeres se'n conserva un conjunt notable a la catedral de Monza.

Aquesta provenia de la denominada cova de la Llet, un indret proper a la basílica de la Nativitat en el qual, segons la tradició, la Mare de Déu havia alletat el seu Fill. Mentre això s'esdevenia, una gota havia caigut del pit matern i, per contacte, havia transformat en lletós tot l'espai de la cova, raó per la qual els pelegrins valoraven la roca blanca d'aquesta cavitat com a relíquia. La llet de la Mare de Déu que registren molts inventaris de relíquies a Occident té aquest origen.³ Segons es recull a la crònica d'un pelegrinatge català realitzat entre 1322 i 1323: «Prop aquesta iglea de Santa Maria de Betlem ha .i. treyt de balesta ha .i. iglea que apela hom sen Pol. En aquel loc samaga la verge mare de Deu ab son fyl e aquí dix langel a Iosep que sen anas en Ejipte. En aquel loc ordona langel de deu a madona santa Maria leyt en les sues santas mameles e dix veus aquí leyt per les fembres can al nostre mester. En aquest loc caige sobre .i. rocha de la santificada leyt torna sobte en color de leyt. E fo la durea de la rocha emolida e hay autar de sant Nicolau.»⁴ Els llibres de viatges a Terra Santa reconeixen l'enclavament com un dels més importants de Betlem i els artistes medievals van adaptar les seves recreacions del Naixement a aquesta realitat topogràfica. L'art se'n fa ressò quan situa l'escena no pas a l'escenari (l'establia) que mencionen els Evangelis canònics, sinó dins una cavitat, molts cops de color blanquinos.⁵

Aquests enclavaments vinculats amb la vida de Jesús que podien recórrer els pelegrins durant la seva visita a Palestina eren tan importants per als cristians, que fins i tot la seva aparença arquitectònica o topogràfica va acabar per ser objecte de rèpliques a Occident d'ençà dels primers segles del cristianisme.⁶ Pel que fa al culte marià, va ser així amb un dels primers santuaris d'a-

que va ser estudiat per A. GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte: Monza: Bobbio*, París, 1958. A Catalunya se'n coneixen dos exemplars, l'un provinent de Sant Menas, l'altre probablement de Palestina. Pel que fa a aquests records de pelegrinatge, vegeu-ne un panorama general a P. MARAVALL, *Lieux saints et pèlerinages d'Orient*, París, 1985, p. 237-241.

3. Pel que fa a la presència d'aquesta relíquia i algunes altres de marianes en el context català medieval, M. Crispí n'ha aplegat nombrosos testimonis a *Iconografia de la Mare de Déu a Catalunya al segle XIV (imatgeria)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001 (tesi de doctorat).

4. J. PIJOAN, «Un nou viatge a Terra Santa en català», a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1907, p. 376-378.

5. Entre alguns altres testimonis catalans poden citar-se l'episodi del Políptic Morgan, el del retaule de plata de la catedral de Girona, el retaule de Pere Serra a Manresa, el del Mestre de Rubió a l'església d'aquest indret de l'Anoia, etc.

6. R. KRAUTHEIMER, «Introduction to and Iconography of Medieval Architecture», a *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, vol. v, 1942, p. 1-33 (traducció francesa: París, 1993); A. GRABAR, *Martyrium*, París, 1948; G. BRESCH-BAUTIER, «Les imitations du Saint-Sépulcre de Jérusalem (IX^e-XV^e siècles). Archéologie d'une dévotion», *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, núm. 50 (1974), p. 319-342.

questa advocació erigits després del Concili d'Efes (431), moment en què es va proclamar la maternitat divina de Maria. A Betlem, el lloc on segons la tradició s'havia esdevingut el naixement de Crist va ser monumentalitzat arquitectònicament molt prompte amb la construcció d'un edifici de planta octogonal, al qual es va adossar, a occident, una basílica de cinc naus precedida per un atri.⁷ Amb modificacions remarcables, aquest complex perviu encara i permet avaluar les característiques del marc arquitectònic que acollia els homes i les dones que hi pelegrinaven. La rodona se situava per damunt d'una cova en el si de la qual la tradició ubicava el naixement.

A Santa Maria Maggiore de Roma, un dels primers edificis consagrats a la Mare de Déu després d'Efes, es va construir una gran cripta sota la zona presbiteral de la basílica, a imatge de la que hi havia a Betlem sota la rodona, i va ser en aquest indret on hom va venerar una famosa relíquia del pessebre.⁸ A Cuixà, la cripta situada a occident de l'església del monestir té un origen idèntic i també va estotjar una relíquia del mateix gènere.⁹ Cal dir, a més, que els usos litúrgics d'ambdós edificis atorgaven un protagonisme especial a aquests espais el dia de la Nativitat. Forma i funció eren, doncs, indestruïbles. A Occident, algunes altres empreses arquitectòniques medievals tenen aquesta mateixa raó de ser. D'aquí ve que trobem molts edificis marians d'època altmedieval amb planta centralitzada. No fan res més que evocar l'element arquitectònic que d'ençà de l'època constantiniana va ser emprat a Jerusalem o a Betlem per a assenyalar els llocs vinculats amb la vida de la Verge. La basílica de la Nativitat incorporava un espai centralitzat, però aquest mateix element havia servit per a monumentalitzar a Jerusalem alguns altres indrets relacionats amb la seva peripècia vital. Segons la tradició, la Mare de Déu havia pujat al cel en cos i ànima i, per tant, a la Terra no hi havia deixat relíquies corporals. En el si

7. Vegeu l'estat de la qüestió a P. MARAVALL, *Lieux saints...*, p. 272-273.

8. G. BIASIOTTI, «La riproduzione della Grotta della Natività di Betlem nella Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma», *Diss. della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, sèrie II, vol. XV, 1921, p. 95-110; R. KRAUTHEIMER, «Sancta Maria Rotunda», a *Arte del Primo Millennio* («Atti del II Convegno per lo Studio dell'Arte dell'Alto Medioevo», Pavia, 1950), Torí, 1953, p. 21-27; E. VENIER, *Santa Maria Maggiore la Betleme di Roma*, Roma, 1999; C. HEITZ, «D'Aix-la-Chapelle à Saint-Bénigne de Dijon, rotondes mariales carolingiennes et ottoniennes», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. XXV, 1994, p. 5-11; Chr. SAPIN, «L'origine des rotondes mariales des IX^e-XI^e siècles et le cas de Saint-Germain d'Auxerre», a D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO i D. RUSSO (ed.), *Marie: Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, p. 295-312.

9. B. UHDE-STHAL, «La chapelle circulaire de Saint-Michel de Cuxa», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, núm. XX (1977), p. 339-351.

d'una religió que les valorava especialment, els fidels estaven abocats a cercar alternatives, a venerar els escenaris associats als esdeveniments biogràfics més rellevants i també a exportar-ne la forma que els distingia. El que a Vic es coneixia amb el nom de «la Rodona», un edifici de planta circular consagrat a la Mare de Déu que va estar emplaçat fins al seu aterrament al segle XVIII davant la façana de la catedral, té aquesta justificació.¹⁰

Els mateixos paràmetres que justifiquen una rèplica arquitectònica serveixen per a entendre el seu equivalent en el camp figuratiu. Per a l'home medieval també tenien un gran valor les icones que eren objecte de culte als santuaris d'ultramar perquè en molts casos s'interpretaven com a retrats veritables de Maria o de Jesucrist.¹¹ D'aquí la denominació de «Vera icona» i que hom els valorés com es va fer. De nou eren entesos en clau de relíquia perquè era la cosa més propera que es conservava del cos que havia pujat al cel. Moltes de les relíquies cristològiques o marianes tenen aquesta justificació. Una verònica com a retrat veritable de Crist o de la Verge permetia al fidel encarar-se amb un testimoni corporal fidedigne i atorgar-li el valor que esqueia. El coneixement de la longitud del cos de Crist que s'obtenia mesurant el Sant Sepulcre de Jerusalem per mitjà d'un cordill té el mateix valor.¹² Si la verònica s'interpretava en clau de relíquia perquè mostrava la fesomia i les proporcions reals del rostre diví, amb la *longitudo* s'esdevenia una cosa similar, ja que informava de la proporció del cos.

Havent obtingut el retrat o la longitud corporal del Salvador, cadascuna d'aquestes relíquies es podia duplicar fins a l'infinit, sense que això repercutís, pel que fa a les còpies, en una minva de la capacitat sobrenatural que era reconeguda a la icona originària o a la mida extreta inicialment. Les rèpliques s'havien obtingut per contacte i la seva eficàcia estava garantida. En certa manera, és una situació equivalent, salvant les distàncies, a la que es dona en el cas de les còpies arquitectòniques del Sant Sepulcre existents a Occident. Quan els pelegrins, per raons diverses, no podien afrontar el llarg viatge que els havia de conduir a Terra Santa, l'Església permetia un destí alternatiu amb tot el que això implicava, ja que, si el

10. E. JUNYENT, «La iglesia de la Rodona», *Ausa*, núm. II (1955-1957), p. 447-453; recollit a E. JUNYENT, *Monuments romànics d'Osona*, Vic, 1987, p. 51-61. Vegeu també J. VIGUÉ, *Les esglésies romàniques catalanes de planta circular i triangular*, Barcelona, 1975.

11. A propòsit de les veròniques a Catalunya, vegeu M. CRISPÍ CANTON, «La difusió de les veròniques de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d'Aragó a finals de l'Edat Mitjana», *Lombard*, vol. IX (1996 [1997]), p. 83-103, i «La Verònica de Madona Santa Maria i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà», *Locus Amoenus*, núm. 2 (1996), p. 85-101.

12. G. LLOMPART, «*Longitudo Christi Salvatoris*. Una aportación al conocimiento de la piedad popular catalana», a *Entre la historia del arte y el folklore: Folklore de Mallorca: Folklore de Europa*, Palma de Mallorca, 1984, p. 225-248.

pelegrinatge era condicionat per un vot o s'emprenia per motius penitencials, s'obtenia igualment la remissió dels pecats.¹³ A més, els edificis erigits a Occident amb aquesta advocació constituïen habitualment rèpliques més o menys fidels dels originaris, de manera que els pelegrins trobaven un escenari arquitectònic convincent. El Sant Sepulcre de Bolonya, erigit dins el complex consagrat a sant Esteve, n'és una bona prova.¹⁴ L'edifici circular que a Jerusalem aixoplugava l'indret més transcendental del cristianisme perquè havia estat seu de la resurrecció de Crist, designat com a «Anàstasi», tenia la seva rèplica arquitectònica a la rotonda del complex de San Stefano de Bolonya, a l'interior de la qual es podien reconèixer molts dels elements emblemàtics de la fàbrica originària i ultramarina.

Molts dels usos i de les pràctiques devocionals que sorgeixen inicialment amb relació a Terra Santa amb el temps esdevenen patrimoni del cristianisme i els trobem atestats en molts santuaris occidentals. El culte a la *longitudo Christi Salvatoris*, per exemple, sembla haver inspirat no únicament algunes altres «longituds» santes,¹⁵ sinó una pràctica associada amb molts enclavaments marians, entre els quals hi ha els catalans: el culte a les «mides» de la Mare de Déu. És cert que el culte a la Cinta sorgeix de la tradició apòcrifa que sosté que Maria, en el moment de l'assumpció, s'hauria després del cingol amb el qual cenyia la seva túnica i l'hauria donat a sant Tomàs.¹⁶ Per mitjà d'aquest gest ignorat pels Evangelis canònics, es va aconseguir corregir una realitat desplaent per als devots: tot i haver pujat en cos i ànima al cel, la Mare de Déu havia deixat una relíquia a la Terra. El cingol, venerat inicialment a la basílica bizantina de Chalkoprateia d'ençà del segle V, va ser durant el segle XIV el centre d'una gran devoció a Prato, a la Toscana.¹⁷ Probable-

13. A Catalunya, tot i que aparentment no va adoptar la tipologia de l'Anàstasi, el Sant Sepulcre de Palera va tenir aquesta funció. Cf. J. GUDIOL, «De pelegrins i pelegrinatges catalans», *Analecta Sacra Tarraconensia*, núm. VIII (1927), p. 93-119, especialment p. 97-98.

14. W. MONTORSI, *Santo Stefano in Bologna*, vol. II, Mòdena, 1980. També *Sette colonne, sette chiese*, Bolonya, 1987 (catàleg d'exposició).

15. Des del monestir de Fleury, per exemple, van arribar al de Ripoll diverses relíquies de sant Benet, entre les quals n'hi havia una de corresponent a la «mensura corporis eius». Per al document que refereix i registra la tramesa, vegeu E. JUNYENT I SUBIRÀ, en A. M. MUNDÓ (ed.), *Diplomatari i escrits literaris de l'abat i bisbe Oliva*, Barcelona, 1992, p. 325, doc. 14.

16. Trobem aquesta narració en un text apòcrif, el trànsit de la Verge Maria, atribuït al pseudo-Josep d'Arimatea. Vegeu-lo recollit a A. de SANTOS (ed.), *Los evangelios apócrifos*, Madrid, 1956, col·l. «Biblioteca de Autores Cristianos», núm. 148, cap. XX i XXI. La *Legenda aurea* també se'n fa ressò a l'apartat consagrat a l'assumpció de la Verge.

17. Sobre aquest important santuari vegeu *La Sacra Cintola nel Duomo di Prato*, Florència, 1995. Recordem, però, que l'origen d'aquest culte és anterior al segle XIV: cf. M. BURRINI, «Le culte de la ceinture de la Vierge à Prato au XVII^e siècle d'après la tradition et l'iconographie de l'époque», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. XXIX (1998), p. 143-154.

ment d'allà prové el model que arrela intensament durant el Tres-cents a Tortosa, ja que la zona del Baix Maestrat, per raó del comerç de la llana, va mantenir durant el període baixmedieval uns contactes molt fluides amb aquest territori italià.¹⁸ Cal deduir aquesta relació causa-efecte perquè en altres llocs, tot i posseir el mateix gènere de relíquia, d'aquest fet no se'n va derivar cap manifestació devocional o culte particular. Ni tan sols tingué una transcendència iconogràfica.¹⁹ Són el cas de la «faixa» de la Mare de Déu que Jaime Villanueva va veure a començaments del segle XIX a la catedral de Barcelona i que descriu com una «tela delicadísima y de un hilado muy prolijo y casi imperceptible», o el de les «cintes» que el mateix historiador registra contemporàniament al monestir de Lavaix o a la col·legiata d'Àger.²⁰ Altrament, la «çinta de seda negra» tancada dins una «caxuela de plata mucho pequeña» que acompanyava la «imagen pequeña de nuestra Señora», venerada el 1487 a la catedral de Burgos,²¹ prova la notable difusió d'aquest gènere de records marians en el context peninsular tot i la dimensió «popular» del culte.

Evidentment, com aclareix el document de Joan I que invoquem més endavant, no es tractava necessàriament de la longitud del cos de la Mare de Déu obtingut mesurant-ne el sepulcre, sinó de la «longitud» de la imatge que la representava, especialment la mida del ventre del qual havia nascut l'Infant Jesús. Per tal motiu, el culte d'aquesta relíquia mariana tindrà un gran ressò entre les parteres i es posaran a l'abast de les dones prenyades les «mides» de les imatges que es veneren als santuaris marians de moltes contrades. En conseqüència, no solament seran objecte de devoció, sinó que s'empraran amb fi-

18. Per a les notícies documentals que atesten la presència de la relíquia a Tortosa, vegeu J. VILLANUEVA, *Viage literario a las iglesias de España*, vol. v, Madrid, 1806, p. 138-142. Sobre les relacions del Baix Maestrat amb la Toscana, vegeu E. LEVI, «I fiorentini nel Maestrazgo al tramonto del Medio Evo», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, núm. XIII (1932), p. 39-48.

19. El ressò iconogràfic del culte a la cinta de la Mare de Déu dins l'art català és pràcticament nul, i això després d'una incidència molt primerenca a la Catalunya Nord i de la mà del Mestre de Cabestany, que realitzà el timpà de l'indret que li dona nom. S'analitza la temàtica d'aquesta peça romànica al treball de M. Burrini citat a la nota 17. Pel que fa a la península, recordem que l'episodi del lliurament de la «cinta» a sant Tomàs en el moment de l'assumpció és present, per exemple, a la portalada de San Pedro de Vitòria. Sobre aquesta iconografia molt més habitual en el context italià vegeu H. FERRETTI, «La Madonna della cintola nell'arte toscana. Sviluppo di un tema iconografico», *Arte Cristiana*, núm. 813 (2002), p. 411-422.

20. J. VILLANUEVA, *Viage literario...*, vol. XVII, Madrid, 1851, p. 149 (per a la relíquia barcelonina) i p. 120 (per a la de Lavaix). Per a la mida d'Àger, vegeu el vol. IX, p. 141.

21. N. LÓPEZ MARTÍNEZ, «Don Luis de Acuña, el cabildo de Burgos y la Reforma», *Burguense*, núm. 2 (1961), p. 311.

nalitats profilàctiques durant l'embaràs. Ho constatem als inventaris de cases particulars. Un de Terol del segle XV registra una mida de la Mare de Déu de l'Estany servada delicadament dins un estoig entre la resta dels béns d'un noble;²² en un del segle XIV se'n comptabilitzen dues de provinents probablement de Paret Delgada, el famós santuari marià del Camp de Tarragona.²³ Endemés, un document de 1377 del rei Joan I informa d'una pràctica amb relació a una mida de la Mare de Déu de Montserrat que no tenia cap més finalitat que afavorir l'embaràs de la seva esposa, aleshores incipient. Per tal d'assolir aquest objectiu, ordenà al predicador fra Arnalt Çaplana «que encontinent prengats per .vii. vegades ab una corda lo grux de la ymaga de Madona Santa Maria de Montserrat e per altres .vii. vegades la longuea e après posats la corda dessus laltar e fets nos dir .vii. Misses a honor de la dita Verge Maria. E con les misses sien dites trametets nos la corda».²⁴

Pel que fa al període medieval, les notícies que informen d'aquesta mena de pràctiques devocionals o propiciatòries són molt rares; però, malgrat el poc rastre que han deixat en la documentació, les hem d'entendre molt freqüents. El risc durant l'embaràs era molt alt i la Mare de Déu es veia com una aliada amatent. Encara més si es tractava d'una Verge de la Llet, com s'esdevenia amb la d'alabastre del monestir de l'Estany (fig.1). La Mare està asseguda i el Fill que té sobre la falda mama, una acció associada amb el part amb la qual les dones es podien identificar molt fàcilment. No ha d'estranyar-nos que fos la mida d'aquesta imatge el que s'obtenia i es venerava com a relíquia.

Tot i que no és un exemple equivalent, participa del mateix esperit la funció que s'ha proposat per a la Verge de la Llet amb què s'encapçala el llibre de les hores de Maria de Navarra, la primera muller del Cerimoniós.²⁵

22. Al registre de béns s'identifica en aquest termes: «cinta de la mesura de nostra dona d'Estan». C. J. WITTLIN, «Un inventario turolense de 1484: los Sánchez Muñoz, herederos del papa Clemente VIII», *Archivo de Filología Aragonesa*, núm. XVIII-XIX (1976), p. 207, núm. 691.

23. S'atesten entre els béns del cirurgià de la Selva del Camp Bernat Paoner l'any 1397: «un maçapanet petit [calaixet] ahont havia dues mides de la cinta de Madona Sta. Maria, l'una de seda, l'altra de filadiç» (J. PIÉ FAIDELLA, *Annals inèdits de la vila de la Selva del Camp de Tarragona* [Barcelona, 1899-1913], Tarragona, 1984, p. 475, reimpr. —nosaltres citem a partir de la darrera edició).

24. J. M. ROCA, *Johan I d'Aragó*, Barcelona, 1929, p. 84.

25. Venècia, Biblioteca Marciana, Lat I. 104/12640, f. 15v. Sobre aquest punt vegeu J. YARZA LUACES, «María de Navarra y la ilustración de *Libro de Horas* de la Biblioteca Nazionale Marciana», a *Libro de Horas de la reina María de Navarra: Estudios*, Barcelona, 1996, p. 93-256, esp. p. 246-248.

A Catalunya aquesta tipologia mariana no és gaire freqüent en època gòtica,²⁶ però s'adopta significativament en una imatge que està vinculada d'alguna manera amb una relíquia de la llet de la Verge. És la que presideix el frontal de l'arca de les relíquies dels Quatre Sants Màrtirs, a la catedral de Girona, afegida quan l'obra va ser remodelada pel taller de l'escultor Joan de Tournai vers 1330 (fig. 2). La confecció de la caixa de pedra és anterior, però aleshores es van incorporar al frontal diverses escultures d'aplic, d'alabastre, i la crosta de vidre que els serveix de rerefons. Les figures dempeus dels Quatre Màrtirs, patrons dels picapedrers gironins, flanquegen una imatge asseguda de la Mare de Déu que alleta el Fill.²⁷ Agenollat davant d'ella se situa un eclesiàstic que cal identificar amb Arnau de Mont-rodon, el promotor de la capella i del reliquiari. Aleshores només era canonge, ja que no fou designat bisbe fins a l'any 1335. En aquest context pot sobtar l'elecció d'una variant mariana tan específica si no fos pel fet que els Mont-rodon posseïen una relíquia d'aquest gènere a la capella del seu castell familiar, a Mont-rodon, a l'àrea d'Osona: «[...] en dita Capella hi ha una ampolla de la llet de la Sagratíssima Verge Maria que lo Venerable fra Guillem de Montredon, Gran Mestre del Orde Militar del Tamplaris en Cataluña, quondam, hagué y sen aportà de la ciutat de Roma, y aquella aportà y donà a dita Capella.»²⁸ Per tant, la tria iconogràfica no va ser fortuïta. Obeïa a la devoció particular de l'eclesiàstic, i d'aquí ve que es fes representar de genolls i en oració en aquest context.

26. Per als testimonis catalans anteriors, vegeu F. ESPAÑOL BERTRAN, «El mestre del frontal de Santa Tecla i l'escultura romànica tardana a la Catalunya Nova», *Quaderns d'Estudis Medievals*, núm. 4/23-24 (1988), p. 101, n. 52, fig. 13 i 17.

27. S'hi ha adoptat una tipologia mariana que durant la segona meitat del XIII s'atesta en una realització capital de l'orfebreria parisenca: el reliquiari de la reina Elisabet d'Hongria, ara al Museu dels Claustres de Nova York. Observem-hi que no solament és una Mare de Déu sedent, sinó que també alleta el Fill. Els parentius tipològics amb l'homònima catalana són molt evidents. El reliquiari reial és estudiat per D. GABORIT-CHOPIN, «The Reliquary of Elisabeth of Hungary at the Cloisters», a E. C. PARKER (ed.), *The Cloisters: Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, Nova York, 1992, p. 326-353.

28. La capella del casal familiar dels Mont-rodon, a la plana de Vic, estava consagrada a Maria i d'ençà del segle XIII, segons es recull en un document de 1343, s'hi custodiava aquesta preuada relíquia. Vegeu A. PLADEVALL, *Guillem de Montrodon, Mestre del Temple i tutor de Jaume I*, Barcelona, 1976, p. 54. L'any 1343 Arnau, bisbe ja aleshores de Girona, va enriquir la fundació familiar amb noves relíquies, entre les quals se n'esmenta una de molt significativa: «Ítem de la Terra sobre la qual la Sagratíssima Verge Maria llansà la sua llet» (A. PLADEVALL, *Guillem de Montrodon...*, p. 53). Ja vam relacionar aquest fet amb la iconografia que presideix el frontal del reliquiari gironí a F. ESPAÑOL I BERTRAN, «L'escultor Joan de Tournai a Catalunya», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, núm. XXXIII (1994), p. 400-401.

La llet de la Mare de Déu procedia de Roma en el cas referit, però durant els segles baixmedievals també devia arribar de Terra Santa. Recordem que fou una de les relíquies marianes més difoses per tot l'Occident i que la seva presència s'atesta àmpliament a Catalunya en el decurs d'aquest període, conjuntament amb alguns altres testimonis igualment famosos com els cabells, els vestits o, fins i tot, la sabata de la Mare de Déu, que, segons sabem, era venerada a Bellpuig de les Avellanes.²⁹

Hem parlat de rèpliques arquitectòniques i de rèpliques de relíquies, i acabarem parlant de la duplicació de les imatges devocionals. Prèviament, però, cal al·ludir a la tendència perfectament documentada entre els escultors a repetir una mateixa tipologia mariana en el curs dels seus anys d'activitat. És una realitat freqüent dins la producció d'artífexs amb un cert èxit com ara Guillem Seguer. Les marededéus que confecciona per a un seguit de parròquies tarragonines i lleidatanes durant els anys centrals del segle XIV en son bona prova.³⁰ Quasi en tots els casos repeteix el mateix esquema: Maria, dempeus, sosté l'Infant a la banda esquerra. Ella vesteix una túnica inferior i duu un ampli mantell sobre les espatlles que li cau des del cap, on se subjecta mitjançant la corona. El vol del mantell es recull per davant del cos i genera un joc de plecs frontals i laterals, alguns dels quals cauen en cascada. La Mare sosté un tany vegetal, i el Nen, usualment, un moixó que subjecta amb les mans i que es representa amb les ales obertes. En alguns casos, un llibre reemplaça l'ocell. Les imatges conservades o desaparegudes de Vinaixa, Nalec, Vallbona de les Monges, el Vilet, Castellldans, Lleida, les

29. Hi havia llet de la Mare de Déu al tresor de relíquies de la casa reial, entre les venerades a la capella castral de Mont-rodon (Osona), a les catedrals de Girona i Vic, a Santa Maria de Meià, a Santa Maria de Besalú i a Montserrat (testimonis reunits per M. CRISPÍ, *Iconografia de la Mare de Déu...*, vol. I, p. 130-131); també n'hi havia al santuari de la Mare de Déu de Foix (cf. A. FÁBREGA, *Santuarios marianos de Barcelona*, Barcelona, 1954, p. 256) i a Sixena (J. P. ARRIBAS SALABERRI, *Historia de Sijena*, Villanueva de Sijena, 1977, p. 185-186). Pel que fa als cabells, se'n registren de nou al tresor reial, a l'església de la Mercè, a Poblet, a Santa Maria de Besalú, a Santa Maria d'Ivorra, a la catedral de Girona i a Montserrat (cf. M. CRISPÍ, *Iconografia de la Mare de Déu...*, vol. I, p. 131-132). Endemés, a Sixena (J. P. ARRIBAS SALABERRI, p. 185-186). Dels vestits consten testimonis del vel i la cinta (vegeu M. CRISPÍ, *Iconografia de la Mare de Déu...*, vol. I, p. 131-137). Pel que fa a la sabata de Bellpuig, la descriuen diverses fonts: D. MONFAR Y SORS, *Historia de los condes de Urgel*, vol. I, Barcelona, 1853, p. 411; i, també, N. CAMÓS, *Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*, Barcelona, 1657. Nosaltres citem l'edició parcial del que correspon al bisbat d'Urgell (Barcelona, 1992, p. 113-114).

30. Les hem estudiat a F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer de Montblanc: Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc, 1994, p. 47-56 i 127-139.

Avellanes, Vilagrassa o el Museu Metropolità de Nova York palesen el grau en què es va repetir la mateixa fórmula.³¹

Fins i tot, però, un artista reiteratiu com Seguer pot posar el seu ofici al servei d'un projecte més específic. La Mare de Déu que es venera actualment al claustre del monestir de Vallbona obeeix a uns plantejaments absolutament diferents dels anteriors.³² És així fins al punt que en el passat aquesta imatge ha estat catalogada com a romànica (fig. 3). La raó d'aquest equívoc deriva del concepte marià que s'hi reflecteix. Se'ns hi mostra una imatge entronitzada, amb l'Infant assegut al bell mig de la falda materna a la manera romànica; la faisó del tron en el qual està asseguda Maria també ho és, i, ultra això, hi ha la disposició corporal de la Mare i el fet que, fins que va ser sotmesa a una restauració molt agressiva, el seu rostre era pintat de negre, d'acord amb un tret que és comú a moltes imatges que daten de la darrereria del segle XII o del XIII. Probablement en aquest cas, Guillem Seguer es va saber posar al servei d'un imperatiu devocional, ja que l'única manera de justificar les particularitats inusuals de la imatge és entendre que en època gòtica es va confeccionar la rèplica d'una escultura molt anterior de la qual es van reproduir els trets característics. D'aquí ve que hàgim suggerit com a possible model la imatge emplaçada originàriament a l'altar major de l'església o fins i tot la que presideix encara avui el timpà de la porta d'accés, una realització atribuïble a l'entorn de Ramon de Bianya.³³

Tot i això, el que domina dins la producció de l'escultor és un tipus marià determinat. Es repeteix cada cop que sorgeix un encàrrec, i potser fins i tot acompanyat dels dos àngels amb els quals, segons confirmen les fonts, es van ordenar els escenaris litúrgics de les parròquies de Vinaixa, Nalec i Castell-dans.³⁴ Seguer va introduir aquesta tipologia a Lleida i durant la segona meitat del segle XIV l'adoptaren artífexs de filiació estilística dispar, actius a la ciutat i a la seva àrea circumdant.³⁵

Per les dades de què disposem fins ara no sembla, però, que l'origen d'aquesta tipologia mariana li pugui ser atribuïda. A l'àmbit tarragoní hi ha una imatge emblemàtica per l'indret on es venera des d'època medieval —el claus-

31. A la monografia *Guillem Seguer de Montblanc...* (p. 135) —vegeu la nota anterior— vam situar a Anglesola una Mare de Déu que aleshores només coneixíem per mitjà d'una fotografia i que creïem que s'havia perdut. Des de llavors hem pogut esbrinar que va ser trobada enterrada i sense cap a Vilagrassa, on es conserva actualment.

32. F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer de Montblanc...*, p. 138-139.

33. F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer de Montblanc...*, p. 52.

34. F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer de Montblanc...*, p. 53-54.

35. Són significatius del que apuntem els parentius existents entre les realitzacions marianes de Seguer i la Mare de Déu de Saidí, molt propera a Bartomeu de Robió, ara a Sant Llorenç de Lleida.

tre del monestir cistercenc de Santes Creus— que sembla haver estat el prototip directe i, al seu torn, l'origen almenys de dues rèpliques fidels localitzades en indrets dependents del cenobi. Aquests llocs són el Pont d'Armentera i els Omells de na Gaia.³⁶

Dins la Catalunya trescentista van circular algunes altres tipologies marianes amb una fortuna major o menor. M. Crispí ha seguit el rastre d'un taller escultòric d'època gòtica, molt primerenc, actiu a Navarra, l'Aragó i Catalunya, en el si del qual s'empren dues tipologies marianes. Ambdues tenen un regust molt cortesà i l'execució dels diversos exemplars és molt refinada.³⁷ Un d'aquests models sembla haver tingut incidència així mateix a l'àmbit de Bordeus, segons atesten els parentius de la delicada Mare de Déu que es venera a l'església de Saint-Seurin d'aquesta ciutat amb alguns dels exemplars registrats.

L'original creació tipològica i iconogràfica que sorgeix del designat com a taller de Rieux tolosà³⁸ també va tenir incidència a Catalunya.³⁹ És el cas, entre uns altres testimonis, de la Mare de Déu de Cardona, que tindrà un cert ressò en artífexs bagencs trescentistes com ara Berenguer Ferrer, tal com evidencien la imatge que presideix el timpà de la porta nord de la seu de Manresa o la ve-

36. Vegeu F. ESPAÑOL, «Mare de Déu dels Omellons», a *Pallium*, Tarragona, 1992, p. 129 (catàleg d'exposició). Així mateix, les marededéus reproduïdes al mateix catàleg il·lustratives del que s'argumenta en el text referit: figures de les p. 125-126.

37. M. CRISPÍ, «La Mare de Déu de la sala capitular del monestir de Pedralbes i la Verge del MNAC, nous exemples que confirmen l'ús de tipologies escultòriques per part d'un taller itinerant», a E. BALASCH i F. ESPAÑOL (ed.), *Elisenda de Montcada: Una reina lleidatana i la fundació del Reial Monestir de Pedralbes*, Lleida, 1997, p. 107-125.

38. Sobre l'activitat d'aquests escultors, vegeu B. MUNDT, «Der Zyklus des Chapelle de Rieux und seine Künstlerische Nachfolge», *Jahrbuch Berliner Museum*, núm 9 (1967), p. 26-80. Pel que fa a la tipologia de la Mare de Déu pròpia del taller, vegeu J. BOUSQUET, «Le problème de l'originalité de l'école de sculpture languedocienne à la fin de l'époque gothique», *L'Information d'Histoire de l'Art*, núm. 5 (1968), especialment p. 210-313, i «Réflexions sur l'iconographie de la Vierge dans la sculpture méridionale au XIV^e siècle. La Vierge aux colombes de Montpezat de Quercy et Notre-Dame des Emberges à Rodez», a *Procès-verbaux des séances de la Société des Lettres, Sciences et Arts de l'Aveyron*, vol. XXXVII (1954-1958), p. 225-242; M. MERAS, «La Vierge aux colombes de Montpezat et la sculpture toulousaine», *Revue des Arts*, núm. 2 (1959), p. 57-60, i «Deux Vierges à l'Enfant languedociennes. Contribution à l'étude de la sculpture gothique méridionale», *Gazette des Beaux Arts*, núm. 67 (1966), p. 241-244; B. MUNDT, *Der Zyklus des Chapelle de Rieux...*, p. 66-77; M. HENG, «Autour de l'atelier de Rieux: un groupe de Vierges à l'Enfant du XIV^e siècle», a *Actes du 96^e Congrès National des Sociétés Savantes* (Tolosa, 1971), vol. II, París, 1976, p. 103-114.

39. F. ESPAÑOL, «El ressò de Rieux a les catedrals catalanes», *Lambard*, vol. IX (1996 [1997]), p. 257-277.

nerada a la Costa del Montseny, que mostra la seva signatura.⁴⁰ Essent probablement la imatge de Cardona una peça importada i, per tant, portaveu genuí d'uns plantejaments innovadors, podem imaginar-nos aquesta incidència sobre els escultors locals com la lògica reacció enfront d'una obra nova i sorprenent. D'acord amb les pautes que regeixen la major part de les escultures marianes sorgides del taller de Rieux, la Verge de Cardona no duu corona, presenta el rostre emmarcat pels abundants rínxols de la cabellera i sosté un llibre i el Fill en una posició força elevada sobre el seu braç. El Nen du el tors nu, segons és usual, i sosté un moixó.

Testimonis de rèpliques marianes: de Trapani a la Virgen Blanca de Toledo

A Sicília, al santuari de l'Annunziata de Trapani, es va venerar d'ençà del segle XIV una Mare de Déu de marbre grec que la tradició fa provenir de Xipre, tot i que les seves característiques formals fan versemblant la seva atribució a l'escultor Nino Pisano. Aquesta imatge, una de les que gaudiren de major fortuna devocional durant el gòtic en l'àmbit mediterrani, va ser copiada reiteradament des d'aleshores. N'hi ha rèpliques per tot Itàlia i també a molts indrets de la península Ibèrica. En tots els casos es reproduceix el mateix model i s'empra un material tan proper com és possible al marbre originari. La difusió d'aquesta Mare de Déu es va estendre paral·lelament a la del santuari que l'acollia i que, per la seva posició geogràfica, gaudí d'un gran prestigi entre els mariners, els quals, segons la compilació dels miracles de la Verge siciliana, foren afavorits reiteradament per la seva salvaguarda.⁴¹

A Toledo, ateses les evidències, es va acomplir un fenomen similar. La Verge que es venerava des de la darrerria del segle XIII al cor de la catedral (fig. 4), va desencadenar un corrent devocional de tanta magnitud que al seu recer sorgiren diverses rèpliques de la imatge. És la denominada *Virgen Blanca*, una escultura considerada d'origen parisenc per molts estudiosos que han tractat del tema —incloent-m'hi jo mateixa—; ara bé, ateses les seves característiques

40. F. ESPAÑOL, «El escultor trecentista Berenguer Ferrer: un eslabón más en la penetración del arte meridional francés en Cataluña», a *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, núm. II (1990), p. 75-96. Vegeu també F. ESPAÑOL, «L'escultura gòtica a la seu de Manresa», a *Manresa medieval: Història, art i cultura a l'edat mitjana*, Manresa, 2001, p. 84-90.

41. Á. FRANCO MATA, «La Madonna di Trapani y su expansión en España», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, núm. XLIX (1983), p. 267-286. Recollit més endavant a Á. FRANCO MATA, *Escultura española en el siglo XV y sus relaciones con la Italia trecentista*, s. ll., 1984, p. 29-40.

formals, potser es pot replantejar que hagi sorgit dels tallers castellans actius aleshores.⁴² Mentre que en uns altres casos podem albirar quin ha estat el desencadenant de la devoció, en aquest els orígens resten obscurs. Tanmateix, considerada la cronologia que s'atorga usualment a l'escultura, no podem descartar-ne l'impacte entre els fidels pel fet de tractar-se d'una Mare de Déu que està dempeus. Les *Cantigas* d'Alfons el Savi testimonien fins a quin punt la Verge sedent era encara la tipologia dominant aleshores.

Malgrat tot, coneixem la responsabilitat directa d'un eclesiàstic pel que fa al seu impacte devocional a la catedral de Palència, on es venera una rèplica fidel de la imatge toledana (fig. 5). Blas Fernández, bisbe d'aquella diòcesi entre els anys 1344 i el 1353, havia estat prèviament degà de Toledo, on retornà l'any 1353 en ser-ne designat arquebisbe. D'acord amb les seves disposicions, a la seva mort el 1362 va ser enterrat al cor toledà, als peus de la referida Mare de Déu, a la qual professava una devoció especial. Ateses aquestes circumstàncies, és versemblant considerar-lo l'artífex de l'arribada de la *Virgen Blanca* a Palència i datar, en conseqüència, l'execució d'aquesta rèplica escultòrica dins els seus anys de govern.⁴³ De moment, però, es tracta d'una informació aïllada.

El que és simptomàtic és el nombre de rèpliques de qualitat diversa que sorgiren d'aquesta imatge en el decurs dels segles XIV i XV, un fet que deu estar directament relacionat amb la intensitat del culte generat al seu entorn. Georg Weise ja ho va constatar en el seu moment quan va estudiar l'escultura.⁴⁴ Se'n conserva un exemplar més a la mateixa catedral;⁴⁵ a la ciutat n'hi ha dues més, l'una al convent dels carmelites i l'altra a la parròquia de Santo Tomé;⁴⁶ i, a l'àrea de Toledo, se'n troba una de nova al convent franciscà d'Illescas.⁴⁷ Més enllà, hi ha els exemplars de les catedrals de Palència i Plasència.⁴⁸ S'ignora d'on prové la marededéu que posseeix el Museu Frederic Marès de Barcelona; això no obstant, malgrat la manipulació de la corona, és clar que depèn del

42. W. SAUERLANDER, *Le siècle des cathédrales: 1140-1260*, París, 1989, p. 316-317.

43. Tots aquests arguments són invocats a F. ESPAÑOL, «Mare de Déu amb el Nen», a F. ESPAÑOL i J. YARZA (dir.), *Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, s. a. (1991), col·l. «Fons del Museu Frederic Marès», núm. 1, p. 244.

44. G. WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, 1925-1926, vol. II-1, p. 31-33, i vol. II-2, p. 70-72.

45. M. REVUELTA TUBINO (dir.), *Inventario artístico de Toledo. II: La catedral primada*, Madrid, 1989, fig. 273.

46. M. REVUELTA TUBINO (dir.), *Inventario artístico...*, vol. 1, figures sense numerar.

47. La Verge de Plasència és reproduïda a *Patrimonio histórico de Extremadura: Edad Media y Renacimiento*, Mèrida, 1990, p. 46-47 (catàleg d'exposició). La de Palència, a G. WEISE, *Spanische Plastik...*, vol. II-2, *Tafel* 60.

48. G. WEISE, *Spanische Plastik...*, *Tafel* 61.

prototip toledà.⁴⁹ També és així pel que fa a dues imatges més que hem conegut a través del catàleg de dues vendes públiques diferents. La primera és una rèplica del segle XIV.⁵⁰ En dates més avançades, ja dins el segle XV, fins i tot la copià un escultor mediocre que signà amb el seu nom al pedestal de la imatge: «Maestro Fernando entallador».⁵¹

La Mare de Déu de Toledo està dempeus i duu l'Infant a la banda esquerra. La Mare vesteix una túnica cenyida a la cintura amb una llarga corretja adornada amb peces metàl·liques. La seva notable longitud és ben visible a la zona frontal de la imatge. Aquest tret de la indumentària es repeteix en totes les rèpliques censades més amunt, igual que s'esdevé amb el plec sota el braç dret, derivat de la manera com s'hi ha recollit el vol del mantell. La Mare duu corona que li cenyeix sobre el cap un vel curt. L'Infant vesteix una túnica llarga i va amb el cap descobert. El tret més significatiu de la imatge està en la relació gestual d'ambdós: Ella li posa la mà sobre el pit, Ell li acarona el rostre.⁵² L'escultura és d'alabastre, un material que també trobem emprat en moltes de les rèpliques que d'acord amb el prototip es designen amb el nom de *Virgen Blanca* molt sovint.

Tot i el seu ressò, fora de l'àrea toledana, a Palència i Extremadura, no coneixem cap exemplar conservat més enllà. Els testimonis catalans en el camp de les rèpliques marianes són igualment restringits, però en algun cas no mancats d'interès.

Rèpliques marianes a Catalunya

A Catalunya, el fenomen de la rèplica mariana també està associat amb santuaris famosos, com ho prova el de la Mare de Déu de la Serra de Montblanc,⁵³ una fundació de la princesa bizantina Irene Làscaris de la darrera del segle XIII que acabà essent la seu d'un convent de clarisses. El patronatge i la

49. Vegeu la nota 43.

50. És de marbre o alabastre i mesura 84 cm. El cap del Nen Jesús no és medieval. És inclosa al catàleg de la venda V. Scheritch el 4 d'abril de 1906.

51. Data del segle XIV. És una peça de marbre o alabastre i mesura 52 cm. Va ser venuda a França el 13 de juny de 1947.

52. Aquest gest és recurrent en diverses imatges marianes de vori, el probable model de l'artífex de l'escultura toledana. Vegeu particularment la de la col·lecció Oppenheim de Berlín, reproduïda a R. KOEHLIN, *Les ivoires français* (vol. planches), París, 1968, fig. 75, reimpr.

53. F. BLASI VALLESPINOSA, *Santuaris marians de la diòcesi de Tarragona*, Reus, 1933, p. 71-78. També M. D. MATEU IBARS, «Carta de perdón e indulgencias concedida por varios preladados al convento de Nuestra Señora de la Serra de monjas de Santa Clara de Montblanc, en 1345», a *Las clarisas en España y Portugal* (Salamanca, 1993), a *Archivo Ibero Americano*, núm. 215-216 (1993), p. 983-998.

tutela consegüent d'aquesta parenta del rei Jaume el Just sobre el santuari van contribuir a consolidar-lo. També hi van incidir decididament els prodigis protagonitzats per la Verge que s'hi venerava, compilats en el llibre de miracles corresponent.⁵⁴

La imatge de la Mare de Déu entorn de la qual girava la fundació (fig. 6) és una realització notable des del punt de vista formal i iconogràfic. Des de temps antic s'atribueix a la mà de l'escultor Pere Bonneuil, que d'ençà de 1313 treballà a Santes Creus a les ordres del rei Jaume el Just en l'obra del seu sepulcre i del de la seva esposa Blanca d'Anjou i, més tard, en la renovació del claustre monacal.⁵⁵ És un artífex d'origen septentrional amb un gran ofici. La contraposició de les obres documentades amb la Verge de Montblanc que analitzem fa que l'assignació de l'escultura a la seva mà sigui del tot versemblant, segons que van defensar Duran i Ainaud.⁵⁶ A més, ateses les característiques de l'obra, probablement cal atribuir al mestre algunes altres responsabilitats. La més important té a veure amb la introducció a la Corona d'Aragó, i potser més tard a Portugal, d'un model marià força rar en l'àmbit europeu.⁵⁷ De la seva mà, però sobretot pel fet que aplicà aquesta iconografia a una imatge que assolí en molt poc temps un gran ressò devocional, el model acabà per ser un dels més reproduïts de la primera meitat del Tres-cents a Catalunya. Ho certifiquen, com veurem, el nombre d'exemplars conservats.

El tret més singular de la imatge de la Serra rau en el fet que el Fill corona la Mare, un gest filial inequívoc els fonaments del qual semblen trobar-se en un dels exemples que recull Cesari de Heisterbach als seus *Dialogus Miraculorum*.⁵⁸ La reflexió en la qual s'emmarca aquest text atorga una dimensió específica als testimonis iconogràfics censats, els més primerencs

54. Vegeu el treball de M. D. Mateu citat a la nota anterior.

55. Aquest projecte reial s'avalua a F. ESPAÑOL, *El gòtic català*, Manresa, 2002, p. 39-52.

56. A. DURAN I SANPERE i J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica*, Madrid, 1956, p. 188.

57. Ultra la peça de Nuremberg (vegeu la nota 58), hi ha la *Madonna della Cintola* de la catedral de Prato de Giovanni Pisano (E. CARLI, *Giovanni Pisano*, Pisa, 1977, fig. 162-163) o una Mare de Déu asseguda que presenta també aquesta particularitat (cf. F. BARON, «La Vierge couronnée par l'Enfant et foulant aux pieds une sirène», a *Les fastes du gothique: Le siècle de Charles V*, París, 1981, p. 96 (catàleg d'exposició). D'altra banda, en aquest context, és evident l'interès de la Verge amb el Nen que presideix un retaule francès de vori, datat dins el primer quart del segle XIV, que serva el Museu Britànic (MLA, 1923, 12-5,4) (es reproduïx a R. KOEHLIN, *Les ivoires gothiques...*, núm. cat. 134, pl. XXXVII).

58. M. CRISPÍ, «El *Dialogus Miraculorum* de Cesari de Heisterbach, font d'una particular iconografia mariana: el Nen Jesús corona la Verge», a M. MELERO, F. ESPAÑOL, A. ORRIOLS i D. RICO (ed.), *Imágenes y promotores en el arte medieval: Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, p. 299-311.

dels quals es poden datar vers 1310-1320. Correspon a aquest moment un dels exemples forans més representatius: una escultura dels encontorns de Nuremberg.⁵⁹ És la mateixa cronologia que escau a la imatge de la Serra, la primera registrada a Catalunya. Probablement, el ressò popular del santuari que la va acollir justifica l'aparició al cap de molt poc de les primeres rèpliques. En el decurs del Tres-cents, la Mare de Déu coronada pel Nen es reitera fins a nou cops en l'àmbit català: Montblanc, Forès,⁶⁰ Museu de Solsona,⁶¹ Camarasa,⁶² Museu de Lleida,⁶³ Boixadors,⁶⁴ Monistrol de Montserrat,⁶⁵ Museu Frederic Marès de Barcelona⁶⁶ i Vilajoan (fig. 7), l'indret gironí on es va venerar un exemplar d'aquestes característiques degut a la mà de Jaume Cascalls.⁶⁷

Bona part de les imatges esmentades atesten una cronologia primerenca. La mateixa que correspon a la figura que presideix el mainell d'una de les portalades de Morella, a Castelló, en la qual retrobem el tret iconogràfic assenyalat.⁶⁸ També es repeteix dues vegades a Portugal en el marc de les realitza-

59. Es tracta d'una imatge venerada a Rosstal, un indret proper a Nuremberg, i datada vers 1310-1350. És estudiada per R. KAHSMITZ, «Virgin and Child», a *Gothic and Renaissance Art in Nuremberg: 1300-1350*, Nova York i Munic, 1986, p. 115. Vam invocar-la en tractar d'aquesta peculiar tipologia en el treball que citem a la nota 61, on també vam aplegar els nou exemplars catalans registrats fins ara.

60. Un escultor mediocre va realitzar la rèplica de Forès i va incorporar una inscripció al seu pedestal que permet datar-la. Correspon al 1324. F. Blasi Vallespinosa ja va fer notar els seus parentius respecte a la Verge de Montblanc (F. BLASI VALLESPINOSA, *Santuaris marians...*, p. 200-201, fig. 6 de l'apèndix). Hi ha una bona reproducció de la imatge al catàleg *Pallium*, figura de la p. 119.

61. F. ESPAÑOL BERTRAN, «El maestro de los Alamany de Cervelló y la primera escultura trecentista en Tarragona», *Locvs Amænus*, núm. 1 (1995), p. 69-71, fig. 8-9.

62. Es reproduïx a M. TRENS, *Maria: Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, fig. 353.

63. Se n'ignora la procedència. Té el número d'inventari 221 i es reproduïx a X. COMPANY, I. PUIG i J. TARRAGONA (ed.), *Pulchra: Catàleg d'exposició*, Lleida, 1993, p. 138.

64. Es reproduïx a M. TRENS, *Maria: Iconografía de la Virgen...*, fig. 352.

65. Remetem a la fotografia de l'Arxiu Mas.

66. F. ESPAÑOL, «Mare de Déu amb el Nen», a *Catàleg del Museu...*, p. 336-337; S. LLONCH, «Mare de Déu amb el Nen», a *La col·lecció somiada: Escultura medieval a les col·leccions catalanes*, Barcelona, 2002, col·l. «Quaderns del Museu Frederic Marès», núm. 7, p. 90-91.

67. Era una imatge d'alabastre que va ser venerada a Vilajoan, Girona, fins a la seva destrucció parcial durant la Guerra Civil —se'n conserva el cap al Museu Diocesà de Girona. Vegeu F. ESPAÑOL BERTRAN, «Jaume Cascalls revisado: nuevas consideraciones y obras», *Locvs Amænus*, núm. 2 (1996), p. 80-84.

68. A. DURAN I SANPERE i J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica*, fig. 289.

cions que els estudiosos vinculen amb mestre Pero,⁶⁹ un artífex molt prolífic del primer terç del segle XIV, que des de temps antic es vincula —hom l'en fa dependre— amb el mestre que realitza els projectes reials de Santes Creus.⁷⁰ Naturalment, aquesta coincidència iconogràfica constitueix un argument a favor d'aquesta línia interpretativa.

A començaments del segle XIV, la Mare de Déu de la Serra de Montblanc va donar lloc a l'aparició d'un nombre elevat de rèpliques més o menys exactes la difusió de les quals va ultrapassar a bastament l'àrea natural d'influència del santuari. Si els exemplars originaris de Forès i potser de Conesa, en el cas de la Verge custodiada al Museu de Solsona, són duplicats que es van venerar en indrets propers, els restants confirmen la consolidació de la tipologia a Catalunya i el seu ús regular per uns escultors que podien haver conegut i apreciat les qualitats plàstiques del model, en la mateixa mesura en què els fidels en ponderaven el valor devocional.

Durant la segona meitat del XIV aquest fenomen es repeteix i té per protagonista una nova imatge, en aquest cas venerada a la ciutat de Barcelona. És la Mare de Déu de la Mercè,⁷¹ una creació molt original atribuïda a Pere Moragues (fig. 8), que sembla haver servit de referent a uns quants escultors de formació desigual; en algun cas, notòriament mediocres, com s'esdevé amb l'artífex anònim que confeccionà la Mare de Déu de la Mussara (Tarragona), ara servada al Museu Municipal de Reus.⁷² En aquest cas, les rèpliques s'atesten sobretot durant la primera meitat del segle XV. Pere Oller emplaça la millor al retaule major de la catedral de Vic⁷³ i un artífex anònim realitza la que ara custodia el Museu Maricel de Sitges, de fusta (fig. 9). Alhora, a la mateixa ciutat de Barcelona, una escultura romànica s'adapta als nous pressupòsits gòtics assumint els trets característics de la Verge de la Mercè.⁷⁴

69. C. VARELA FERNANDES, «Maestro Pero y su conexión con el arte de la Corona de Aragón (la renovación de la escultura portuguesa en el siglo XIV)», *Boletín del Museo Instituto Camón Aznar*, núm. LXXXI (2000), p. 243-272.

70. Per a un estat de la qüestió, vegeu C. VARELA FERNANDES, «Maestro Pero...».

71. Sobre aquesta Mare de Déu i la devoció que va suscitar a Barcelona, vegeu F. GAZULLA, *La patrona de Barcelona y su santuario*, Barcelona, 1918.

72. Aquest origen és assenyalat per F. BLASI VALLESPINOSA, *Els santuaris marians...*, p. 201, i la reproduïx a la p. 206 bis, fig. 5.

73. N'hi ha una reproducció excel·lent a A. DURAN I SANPERE, *Els retaules de pedra*, vol. II, Barcelona, 1934, lám. 4.

74. És la Mare de Déu provinent de Sant Pau del Camp, ara al Museu Diocesà de Barcelona. Vegeu els arguments a favor d'aquesta proximitat a F. ESPAÑOL, «Mare de Déu de Sant Pau del Camp», a *La Barcelona gòtica*, Barcelona, 1999, p. 136-138 (catàleg d'exposició).

La realització de Moragues és força original. No pas pel que fa a les qüestions tipològiques —la Mare de Déu està entronitzada com moltes més d'època gòtica—, sinó més aviat en el que pertoca al model femení que s'hi vol mostrar. A Catalunya n'hem conservat un precedent molt eloqüent pels trets cortesans que caracteritzen la imatge, particularment si es té en compte que Moragues va ser també argenter. Ens referim a la imatge de plata que Pere Berneç va realitzar per a ser situada a la zona alta del retaule major de la catedral de Girona, que duu el cap descobert i la túnica inferior de la qual es destaca pel seu escot generós, similar al que retrobem a la marededéu barcelonina.



FIGURA 1. Mare de Déu de l'Estany
(alabastre, segle XIV).



FIGURA 2. Arqueta dels Sants Màrtirs
de la capella homònima a la catedral de
Girona. Arnau de Mont-rodon agenollat
davant la Mare de Déu de la Llet
(alabastre, vers 1330).



FIGURA 3. Guillem Seguer, Mare de Déu del Claustre. Monestir de Vallbona de les Monges (pedra, segle XIV).



FIGURA 4. *Virgen Blanca*. Cor de la catedral de Toledo (alabastre, darrera del segle XIII).



FIGURA 5. *Virgen Blanca* de la catedral de Plasència (alabastre, vers 1344).



FIGURA 6. Pere Bonneuil, Mare de Déu de la Serra de Mantblanc (pedra, ca. 1313).



FIGURA 7. Jaume Cascalls, Mare de Déu de Vilajoan (destruïda; *ca.* 1350).



FIGURA 8. Pere Moragues, Mare de Déu de la Mercè (fusta, vers 1361).



FIGURA 9. Mare de Déu del Museu Maricel (fusta, primera meitat del segle XV).