

UNA PREDELLA PER A LA DEVOCIÓ, A L'ANTIC RETAULE MAJOR DE LA SEU VELLA DE LLEIDA

per FRANCESC FITÉ I LLEVOT

RESUM

Aquest treball se centra en l'estudi de la segona predella que fou afegida pels escultors Rotllí Gauler i Jordi Safont, entorn al 1440-1441, a l'antic retaule major de la Seu Vella de Lleida, que havia estat executat per Bartomeu de Robio i taller vers el 1360-1362. L'anàlisi s'aborda des del punt de vista de les noves aportacions del segon gòtic internacional, lligades a la *Devotio Moderna*, per la qual cosa s'ha mirat d'aprofundir en el programa iconogràfic sobre el cicle de la Passió que s'hi desenvolupà.

Paraules clau: predella, retaule, s. XV, Seu Vella de Lleida, Rotllí Gauter, Jordi Safont, cicle de la Passió

ABSTRACT

A predella for devotion in the ancient high altarpiece of Lleida Cathedral

This work focuses on the study of the second predella that was added by the sculptors Rotllí Gaulter and Jordi Safont, around 1440-1441, to the old altarpiece of the Seu Vella of Lleida, that was executed by Bartomeu de Robio and his workshop towards 1360-1362. The analysis is done from the point of view of the second International Gothic new contributions, related to *Devotio Moderna*, so that we tried to deep into the iconographic program on the cycle of the Passion that are developed.

Keywords: predella, altarpiece, 15th century, Seu Vella de Lleida, Rotllí Gauter, Jordi Safont, Passion cycle

El retaule major de la Seu Vella de Lleida es finalitzà entorn del 1363, executat en alabastre provinent de la Conca de Barberà per un taller singular que va dirigir un escultor de clar estil italianitzant, i més concretament toscà, de nom Bartomeu de Robio.¹ Pel poc que ens ha pervingut d'aquest gran retaule, podem deduir que ens trobem davant l'obra d'un veritable artífex toscà que hauria difós el seu estil pel nostre país, de forma semblant a com ho feren altres escultors de nissaga italiana, com és el cas de l'escultor pisà Lupo di Francesco, autor del famós sepulcre reliquiari de santa Eulàlia de la catedral de Barcelona.² No ho sabem del cert, però és versemblant. Si en pintura fou un pintor català qui introduí l'estil toscà postgiottesco a Catalunya,³ en escultura tot fa creure que foren artistes vinguts d'Itàlia, tot i que hi ha obres, com el magnífic sepulcre de la catedral de Tarragona, en el qual fou sebollit l'arquebisbe Joan d'Aragó, que sembla que foren importades.⁴

Hem de dir que era el moment en què triomfava el retaule com a ele-

1. El millor estudi sobre aquest retaule i el seu artífex principal és el de Francesca ESPAÑOL, *El escultor Bartomeu de Robio y Lleida, eco de la plástica toscana en Catalunya*, Lleida, Universitat de Lleida, 1995.
2. Vid. Josep BRACONS I CLAPÉS, «Lupo di Francesco, mestre pisà, autor del sepulcre de Santa Eulàlia», *Art*, núm. 19 (1993), p. 43-51. Sobre l'arribada d'artistes forans i especialment italians a Catalunya, pot veure's també Francesca ESPAÑOL, *El gòtic català*, Manresa, Fundació Caixa de Manresa, i Barcelona, Angle, 2002, p. 77-80.
3. Ens referim a Ferrer Bassa, sobre l'estil del qual destaca l'estudi d'una de les obres més emblemàtiques d'aquest pintor, dut a terme per Joaquín YARZA LUACES, «María de Navarra y la ilustración del Libro de Horas de la Biblioteca Nazionale Marciana», a *Libro de horas de la reina María de Navarra*, Barcelona, Moleiro, 1996, p. 17-128; Joaquín YARZA LUACES, «Ferrer Bassa revisado», a *Arte d'Occidente. Temi e Metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma, Edizioni Sintesi Informazione, 1999, p. 715-725. Poden consultar també l'estudi sobre una altra de les obres emblemàtiques d'aquest pintor, el Saltiri anglocatalà que es conserva a la Biblioteca nacional de França, a París; vegeu Rosa ALCOY, «Ferrer Bassa y el salterio anglo-catalán», a *El Salterio anglo-catalán*, Barcelona, Moleiro, 2006, p. 59-120.
4. Vegin M. R. MANOTE i M. R. TERÉS, «El sepulcre de Joan d'Aragó», a *L'art gòtic a Catalunya. Escultura, vol. I: La configuració de l'estil*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1997, p. 126-131 que aborden l'autoria i possible execució forana a Nàpols; vegin també Francesca ESPAÑOL, *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escultor, pintor i arquitecte*, Montblanc, Consell Comarcal de la Conca de Barberà, 1994, p. 119; *ibid.* *El gòtic català*, Barcelona, Angle edit., 2002, p. 158. Aquesta autora la creu obra feta a Catalunya per un artífex forà.

ment de devoció, per a presidir els altars majors o els de les capelles privades d'esglésies parroquials, monàstiques o conventuals o en les de les catedrals, un fenomen que es generalitzà arreu d'Europa i del qual a Catalunya es registra l'aparició durant la primera meitat del segle XIV.⁵ El retaule, sens dubte, neix com a element de devoció, i sintonitza amb el creixement de la devoció privada; els teòlegs hispans de mitjan segle xv així semblen manifestar-ho, en entendre les imatges com el millor mitjà per estimular la pietat religiosa dels espectadors.⁶ Com afirmava Leo Battista Alberti l'any 1435, els panells pintats, o en el nostre cas esculpits, passaren a preferir-se a les pintures murals⁷ i, en aquest sentit, podem afirmar que el retaule o políptic, com també se l'ha definit, des de l'inici anuncià una nova visió espiritual i de pràctica devocional⁸. Succeeix el que assenyala Arasse: l'ull del fidel, agenollat davant de la imatge, es veu invitat a demanar per la seva salvació personal, un dels principis bàsics de la Devotio Moderna.⁹ El retaule que s'adreça a mostrar la imatge del sant titular, juntament amb escenes narratives de la seva vida, mostra al-

5. Vid. Judith BERG SOBRE, *Behind the altar table. The development of the painted retable in Spain, 1350-1500*, Colúmbia, University of Missouri Press, 1989, p. 77. Com assenyala P. Volti, el retaule, pintat o esculpit, esdevé el suport privilegiat d'una imatgeria fonamentada no únicament en els substrats doctrinals, sinó també en l'espiritualitat laica, individual i col·lectiva —vid. P. VOLTI, «Retable», a Pascale CHARRON i Jean-Marie GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, París, Éditions Robert Laffont, 2009, p. 806-807.
6. Vid. Judith BERG SOBRE, *Behind the altar table...*, p. 170.
7. Això ho afirma a la seva cèlebre obra *De re aedificatoria* —vegeu citació a Caterina LIMENTANI VIRDIS i Mari PIETROGIOVANNA, *Retables. L'âge gothique et la Renaissance*, París, Citadelles & Mazenod, 2001, p. 9.
8. Com assenyala Joan Molina, a partir del segle XIV hi ha un impuls de l'oració en silenci, àdhuc en els espais públics, que potencia les imatges de devoció individual, emperò també les situades en altars o inserides en retaules —vid. Joan MOLINA i FIGUERAS, «Contemplar, meditar, resar. Funció i ús de les imatges de devoció al voltant del 1500», a *L'art a Catalunya i els regnes hispans en temps de Carles I*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001, p. 91.
9. D. ARASSE, «Espace pictural et imatge religieuse: le point de vue de Masolino sur la perspective», a M. DALAI EMILIANI (dir.), *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, Florència, Centro Di, 1980, p. 15, cit. per Caterina LIMENTANI VIRDIS i Mari PIETROGIOVANNA, *Retables. L'âge gothique et la Renaissance*, p. 10. Per a la significació de la Devotio Moderna, se n'ofereix una visió clara i breu a Pascale CHARRON i Jean-Marie GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, p. 302-303; poden consultar també de R. R. POST, *The Modern Devotion. Confrontation with Reformation and Humanism*, Leiden, E. J. Brill, 1968.

tres imatges amb un missatge de fe més enllà de la dedicatòria principal; unes imatges complementàries que sovint s'inclouran en la predella.¹⁰

Cal recordar, incidint en l'origen dels retaules, que el canvi d'orientació del sacerdot en la celebració de la missa, de forma clara a partir del segle XIII, suposà un detonant per traslladar les imatges narratives o simbòliques que presidien els frontals, a la taula de darrere de l'altar, al *retrotabulum* o retaule.¹¹ El sacerdot ja oficiava amb el crucifix davant des d'abans de l'època romànica, penjat del sostre, cosa que fou un dels motius que els retaules pintats introduïssin una escena substitutiva del calvari en la part central superior.¹²

LA NOVA PREDELLA DEL RETAULE MAJOR DE LA SEU LLEIDATANA

El retaule major de la catedral de Lleida, que seguia una estructura semblant a la del retaule major conservat *in situ* de la parròquia de Sant

10. Aquestes imatges poden ser narratives o isolades, sovint de mig cos, clarament representades per a la devoció. Sobre la qüestió de les imatges de devoció, resulta aclaridor el llibre de Hans BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge*, París, Gerard Monfort, 1998 (ed. orig. 1981). En aquest magnífic assaig es va més enllà de la distinció que havia establert Panofsky entre imatges de devoció i narratives, i es demostra com entre les unes i les altres hi ha una interacció que supera aquesta dicotomia per la complexitat de les pràctiques de devoció, precisament, no solament individuals. Els plantejaments d'aquest segon autor es recullen a Erwin PANOSFSKY, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, París, Flammarion, 1997. Dels estudis que reuneix aquest llibre, resulta interessant llegir «*Imago Pietatis. Contribution à l'histoire des types du Christ de Pitié Homme de Douleurs et de la Maria Mediatrix*», a les p. 13-28; també resulta aclaridor el pròleg de Daniel Arasse.
11. Fou important en aquest sentit el Concili IV Lateranense, del 1215. En tot cas, el canvi d'orientació del sacerdot respecte dels feligresos és un tema que no està mancat de complexitat sobre com i quan es produí aquest canvi litúrgic i, en aquest sentit, resulta interessant llegir Jean-Pierre CAILLET, «L'image cultuelle sur l'autel et le positionnement du célébrant (IX^e-XVI^e siècles)», *Hortus Artium Medievalium*, núm. 11 (2005), p. 139-147; també resulta interessant llegir sobre els orígens del retaule a Miklós BOSKOVITS, «Appunti per a una storia della tavola d'altare: le origini», *Arte Cristiana*, 80 (1992), p. 422-438, i l'estudi de Marie-Madeleine GAUTHIER, «Du tabernacle au retaule», *Revue de l'Art*, núm. 40-41 (1978), p. 23-42.
12. Les normes conciliars requerien que hi hagués a l'altar una evocació del sacrifici de Crist «nunquam celebret sacerdos nisi cruce ante se positu», potser per això als retaules hispans pintats del segle XV hi ha gairebé sempre una crucifixió o calvari presidint-los. L'estructura dels retaules del segle XV al món hispànic i a Catalunya més concretament, solen tenir almenys tres carrers amb diferents registres – dos almenys –, completats per una crucifixió al remat superior i una predella; ho comenten Caterina LIMENTANI VIRDIS i Mari PIETROGIOVANNA, *Retables. L'âge gothique et la Renaissance*, p. 12 i 30.

Llorenç de Lleida, del mateix taller de Bartomeu de Robio, amb dobles carrers laterals, un carrer central i una predella,¹³ vers el 1439 decidí el capítol de Lleida ampliar-lo, i hi afegí una nova predella que projectà i dirigí en la seva execució un gran escultor nòrdic, representant del gòtic internacional, el normand Rotllí Gaulter,¹⁴ a partir del gener de 1440. El mateix 1439, un cop aprovada la seva execució per part del capítol i fet l'encàrrec a aquest mestre Rotllí, es procedí a anar a cercar l'alabastre per a la seva execució a l'Aragó, a les comarques riques en jaciments d'aquest material, com el de Gelsa. Una tasca que, juntament amb la preparació d'una caseta per a dur a terme l'execució, prop del pou, a la banda nord de la catedral lleidatana, i el trasllat de les plaques d'alabastre fins a la seu, omplí tot aquell any, i en començà la realització el gener de 1440, que es perllongà fins a final del 1441, amb el problema que a principi d'agost d'aquest segon any morí Rotllí Gaulter, de manera que es féu aleshores càrrec de la direcció un escultor també qualificat que s'havia incorporat a la tasca pel mes de juny de 1440, de nom Jordi Safont.¹⁵ Volem dir amb

13. També seria comparable, com ha proposat la doctora Francesca ESPAÑOL, al retaule de Santa Maria de Castelló de Farfanya —*vid. supra*, nota 1—, conformat per dobles carrers laterals i al centre, presidint, la imatge titular, sense crucifixió o calvari a la part superior, recolzada damunt un tabernacle que s'assenta a la vegada sobre una base que s'insereix a la predella, amb la representació del Baró de Dolors, entre la Verge i sant Joan, en actitud dolorosa. En el cas del retaule major de la seu de Lleida, no hi deuria ser un element semblant en origen, ja que el 1403 documentem la incorporació d'un relleu d'alabastre de la passió de Crist, sobre el qual retornarem. La predella amb la qual es projectà el retaule, mostrava un conjunt d'apòstols, o profetes (?), en sacra conversació, segons s'ha deduït del que ens ha pervingut. Per al retaule de Castelló, podeu consultar Francesc FITÉ i Isidre PUIG, *Castelló de Farfanya. El retaule major de l'església parroquial de Sant Miquel*, Lleida, Diputació de Lleida i Institut d'Estudis Ilerdencs, 2009, p. 35-81.
14. Sobre aquest mestre d'obra i escultor, documentat fonamentalment a Lleida, després de treballar a Perpinyà i al claustre de la catedral de Barcelona, vegeu Rosa TERÉS, «L'escultura del segle XV a la Seu Vella de Lleida», a *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes*, Lleida, La Paeria, 1991, p. 218-220; Rosa TERÉS, «Art i arquitectura a la Seu Vella de Lleida en temps d'Alfons el Magnànim», p. 79-93; M. R. MANOTE, «Rotllí Gautier», a *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, vol. II: *De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 152-158. Per al retaule de Sant Llorenç, podeu consultar Francesca ESPAÑOL, «Bartomeu de Robio i el ressò de la plàstica toscana», a *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, vol. I: *La configuració de l'estil*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1997, p. 256-274.
15. Sobre el mestre d'obra i escultor Jordi Safont, hom pot consultar Rosa TERÉS, «L'escultura del segle XV a la Seu Vella de Lleida», p. 220-221; Rosa TERÉS, «Art i arquitectura a la Seu Vella de Lleida en temps d'Alfons el Magnànim», p. 93-118;

tot això que l'execució comptà amb dos grans escultors que disposaren de l'ajut d'un equip qualificat i perfectament documentat, un fet que ens situa, si en volem analitzar l'estil, davant d'una obra de taller, on certament, com s'ha dit, es fan evidents els estilemes dels dos grans mestres, emperò no d'una forma plena.¹⁶ No és el nostre objectiu analitzar-ne l'estil ara, ens interessa únicament deixar constància d'aquesta qüestió.¹⁷ Dels resultats de la recerca efectuada, el que ens interessa tractar, sobretot, és el contingut iconogràfic i significatiu de la predella, malgrat que ens ha arribat incompleta, atès el seu interès en el context de la retauleria gòtica catalana, i reflexionar sobre per què el capítol lleidatà es decidí a afegir una nova predella al seu retaule major, que estava dedicat a la Mare de Déu, la titular de la catedral.

Creiem, en primer lloc, que hi hagué per part del capítol lleidatà la voluntat d'introduir les novetats del segon gòtic internacional i els nous corrents flamencs, és a dir, sorgí la necessitat d'actualitzar el retaule i d'introduir-hi les novetats iconogràfiques i devocionals, que se centraran sobretot en l'afegiment d'una segona predella¹⁸ que, com veurem, fou de-

Francesca ESPANOL, «Un púlpito gótico de la catedral de Lérida en la obra del escultor Jordi Safont», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. XL (1990), p. 27-28; Carmen BERLABÉ, «Jordi Safont, un mestre d'obres de mitjan segle XV a la Seu Vella de Lleida. Noves aportacions», *Lambard*, vol. VIII (1996), pàg. 31-39; Francesc FITÉ, «Els mestres d'obra d'època medieval (segles XIII-XV)», a *Seu Vella, l'esplendor retrobada*, Lleida, Fundació "la Caixa", 2003, p. 57-59; Francesc FITÉ, «La Mare de Déu del Blau, obra del taller de Jordi Safont», a *El gran valor de les lletres i les humanitats. Homenatge al Dr. Frederic Vilà i Tornos*, Lleida, Universitat de Lleida, 2015, p. 101-122; Antoni CONEJO, «Jordi Safont i Bertran de la Borda: epígon del Gòtic Internacional a Catalunya», *L'art gòtic a Catalunya: Escultura*, vol. II: *De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 159-176.

16. Abordem els aspectes documentals sobre l'execució d'aquesta predella i els seus artífexs a Francesc FITÉ, «La nova predella del retaule major de la Seu Vella de Lleida: dades sobre la seva execució (1440-1441)», *Lambard* (en premsa).
17. És el mateix que planteja Miquel Pujol per a la predella, també d'alabastre, del retaule de Santa Maria de Castelló d'Empúries, on treballaren, al costat del mestre principal, un equip d'escultors, entre els quals destacarà Joan Claperós, incorporat a l'obra entre el 1458 i el 1459; vegeu Miquel PUJOL I CANELLES, «El retaule d'alabastre de Santa Maria de Castelló d'Empúries», *Annals de l'IEE*, núm. 30 (1988-1989), p. 80 i 81, consultable a <http://www.raco.cat/index.php/AnnalsEmpordanesos/article/viewFile/93021/164794>.
18. Les dobles predelles, en el panorama del gòtic internacional, apareixen sobretot als retaules pintats. És el cas, per exemple, del retaule desaparegut i desmembrat de la parròquia de Peralta de la Sal (Ribagorça), obrat per Pere Garcia de Benavarrí i Jaume Ferrer de Lleida. El coneixement que hi havia dues predelles el tenim a través de l'informe que féu del retaule en Josep Pijoan, per encàrrec de la Junta de Museus de

dicada a la passió de Crist. D'altra part sembla que es volgué donar més extensió al retaule i dotar-lo de més contingut, ja que se li afegiren, per la part superior, unes taules pintades amb representacions de profetes, encomanades al gran pintor de Lleida Jaume Ferrer, tan bon punt restà finalitzada la predella el 1441.¹⁹ I per finalitzar aquesta actualització i ampliació del retaule, se'l policromà de nou magníficament, també a partir

Barcelona, l'any 1908, indicant en el croquis una predella amb escenes de la passió, que no hem conservat, i una subpredella amb profetes dins de tondos. Podeu veure sobre aquest retaule F. RUIZ QUESADA i A. VELASCO GONZÁLEZ, «El retaule de Peralta de la Sal (Osca), una obra desconeguda de Jaume Ferrer i Pere Garcia de Benavarri», *Retrotabulum. Estudis d'Art Medieval*, núm. 7 (2013), disponible en línia a <http://www.ruizquesada.com/index.php/es/retrotabulum-eses/90-retrotabulum-7>; també la tesi doctoral d'Alberto VELASCO GONZÁLEZ, *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri*, Lleida, Universitat de Lleida, 2016, p. 188-210 i 523-567. L'autor d'aquesta tesi doctoral ha fet palesa la formació de Pere Garcia de Benavarri al taller del pintor saragossà Blasco de Grañén, adscrit al segon gòtic internacional, i ens recorda com amb el gòtic internacional, d'arrel nòrdica, va introduir-se el retaule de format vertical, més monumental i amb doble predella, l'una amb escenes de la passió i l'altra amb figures de profetes o apòstols, dins de tondos en molts dels casos, com l'indicat al de Peralta de la Sal; una novetat manifesta a València que penetrà a l'Aragó, des de les primeres dècades del segle XV i que Blasco de Grañén, a través dels seus retaules, va difondre, com després faran els seus deixebles, Pere Garcia de Benavarri i Martín de Soria – Alberto VELASCO GONZÁLEZ, *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri*, Lleida, Universitat de Lleida, 2016, p. 87-88 i 97 –; J. Berg, en aquest sentit, publica una predella catalana doble, de l'entorn de Joan Rius i Domènec Ram, que es conserva al Metropolitan Museum of Art de Nova York, on hi ha sis escenes de la passió i a sota, dins de tondos, sis testes d'apòstols, acompanyades de filacteries amb el denominat *Credo dels Apòstols* – vegeu Judith BERG SOBRE, *Behind the altar table...*, p. 184-186, fig. 124.

19. En l'estudi que citem a la nota següent sobre el policromat, del 1996, interpretarem que les taules pintades per Jaume Ferrer podien ser unes portes per tancar el retaule que una anàlisi més profunda de la documentació ha permès aclarir que no serien portes, sinó taules afegides a la part superior del retaule, com comentem. Diu la font: «la obra dels posts del altar maior que san a posar supra lo retaule maior» i després parla de «tabernaculis quod fecit super profetis depictis in tabulis depictis in altari maiori». L'aclariment el devem a l'Albert VELASCO GONZÁLEZ, *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya...*, p. 226-227. Bé, que s'afegissin figures de profetes al retaule porta a pensar que les figures representades a la predella primitiva havien de ser apòstols, encara més quan en l'únic relleu que ens ha pervingut, els quatre personatges, en sacra conversació, porten còdexs sobre els quals sembla que estiguin fent comentaris, i no filacteris, com seria el normal si es tractés de profetes. Aquest relleu es troba exposat al Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal, n. inv. 466. Hem de dir que fou Alonso qui primer va interpretar les notícies en el sentit de portes; vegeu Gabriel ALONSO GARCÍA, *Los maestros de la «Seu Vella de Lleida» y sus colaboradores*, Lleida, Gráficas Larrosa, 1976, p. 105.

d'aquest mateix any, i es féu càrrec del policromat el gran pintor, amb taller a Barcelona, Bernat Martorell, a qui ajudà el no menys important pintor i miniaturista Rafael Destorrents.²⁰

Hem de dir, abans de continuar, que entorn del 1403 el capítol lleidatà havia encomanat a Guillem Solivella, aleshores mestre d'obra de la catedral lleidatana, un relleu d'alabastre amb la representació de la passió de Crist per afegir-lo al retaule major. Llegim a l'orde de pagament que consta al *Llibre d'obra* d'aquest any «Doni al mestre per la messiò que feu de entaylar lo alabastre per fer la storia de la Passió de JHS. XST. la qual starà damunt lo altar major de la Seu hon està lo pali de or e està lo cos presiós de JHS. XST., done-li per manament de Mossen Johan Eximeniç obrer, xxviii florins de or de Aragó».²¹ Si el retaule tenia tabernacle, com el posseeix el retaule de Santa Maria de Castelló de Farfanya, amb el qual ja hem vist que se'l comparava, cal pensar que es faria amb la voluntat d'integrar-lo a la predella, tenint present que es parla d'un lloc amb la reserva eucarística, que podria ser un sagrari.²²

20. Vegeu al respecte Francesc FITÉ, «Litúrgia i cultura a la Seu Vella de Lleida», a *Seu Vella, l'esplendor retrobada*, p. 101; Francesc FITÉ i Carmen BERLABÉ, «L'estada a Lleida de Bernat Martorell i Rafael Gregori i la policromia del retaule major de la Seu Vella», *Locus Amoenus*, núm. 2 (1996), p. 103-110.
21. Arxiu Capitular de Lleida, *Llibre d'Obra*, vol. 39, any 1403, f. 31r. Transcriu el text Gabriel ALONSO GARCÍA, *Los maestros de la «Seu Vella de Lleida»...*, p. 57 i 71.
22. O podria ser una arqueta eucarística com hi havia a la catedral de Mallorca, com veurem. Bè, retornant a la notícia, cal creure que el relleu comprendria un Baró de Dolors i les representacions de la *Mater Dolorosa* i sant Joan afligit, una iconografia que esdevé comuna al segle XV i que ja és present a la peanya del tabernacle de Castelló de Farfanya, com hem vist; una iconografia, com ha assenyalat Judith Berg, que cal relacionar amb l'eucaristia. Al Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal, posseïm una peanya-tabernacle de calcària que pot servir-nos també de referent del que proposem —n. inv. 637—; també tenim, tot i que de fusta policromada, tres sagraris que mostren aquesta mateixa iconografia. Hem d'indicar que tenen una cronologia molt més avançada que els tabernacles de pedra que esmentem, ja que se situen en ple segle XV; l'un procedeix d'Espluga Freda (Ribagorça) —n. inv. 162—, l'altre és possible que de Durro (Ribagorça) —n. inv. 158— i el darrer procedeix de Vall-llebrera (la Noguera) —n. inv. 31—, interessant aquest darrer perquè el Baró de Dolors té de rerefons les *Arma Christi*, amb l'interès afegit d'estar adscrit al cercle de Pere Garcia de Benavarri. Molts retaules, malgrat no posseir sagrari, incorporaran a la predella aquesta iconografia, associada a la passió de Crist, i es poden citar en aquest sentit el retaule de sant Ponç, la Maredeu i sant Macari que es conserva al Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal —n. inv. 28—, procedent també de Vall-llebrera, de Pere Garcia de Benavatri i el seu taller, el retaule de la Maredeu, sant Fabià i sant Sebastià procedent de Portaspansa-La Puebla de Mon i actualment exposat al Museu de Lleida,

Per introduir-nos a aquesta predella, en primer lloc, pot resultar interessant reflexionar sobre l'origen i el procés d'evolució de les imatges de devoció cristològiques i recordar com a la baixa edat mitjana el misticisme tendí a implicar les significacions teològiques i artístiques de les imatges, de manera que van sorgir innovacions iconogràfiques que es convertiren en transposicions de visions experimentades que ens permeten parlar d'una interinfluència entre l'art i el misticisme, i resulta eloqüent en aquest sentit la visió de sant Francesc davant el crucifix de San Damiano que ens narra Thomas de Celano —cap. II, 6 de la seva *Vida*—,²³ o altres visions místiques amb ressò artístic, com les ben conegudes de santa Brígida de Suècia, encetades, segons narra ella mateixa, per l'impacte d'un crucifix, com també la denominada *literatura cristocèntrica*,²⁴ en

- Diocèsà i Comarcal —n. inv. 26-27—; podeu consultar per a aquestes obres del taller de Pere Garcia de Benavarri Alberto VELASCO GONZÁLEZ, *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya*, p. 652-657 i 717-720; per Judith Berg, *supra* nota 17. Sobre el Baró de Dolors, a més de l'obra esmentada més amunt de Hans BELTING, *L'imatge et son public*, pot veure's Carlo BERTELLI, «The Image of Piety in Santa Croce in Gerusalemme», a *Essays in the History of Art, presented to Rudolf Wittkower*, Londres, 1967, p. 40-55.
23. Hom pot llegir en aquest sentit el llibre de Sixten RINGBOM, *Les imatges de dévotion (XII^e-XV^e siècle)*, París, Gérard Monfort, 1995, p. 9-10 i 15.; Sixten RINGBOM, *De l'icône à la scène narrative*, París, Gérard Monfort, 1997 (1^a edició 1965). En aquest darrer llibre, àmpliament s'aborda l'origen de les imatges de devoció de mig cos, amb una atenció especial al Baró de Dolors. Com afirma Ringbom, van existir imatges isolades destinades a la devoció des de l'inici de l'edat mitjana, emperò no fou fins als segles XIV-XV que assoliren un ressò considerable (p. 33).
24. De nom Birgitta Bigersdotter (1303-1373), va escriure les revelacions de Déu i quinze oracions sobre la passió de Crist; poden consultar L. BORRIELLO i C.M. CAMPONE, *Brigida di Svezia: tra profezia e mistica*, Roma, Libreria Editrice Vaticana, 2002. Contemporània seva fou l'anglesa Juliana de Norwich (1342-1416), que també escrigué un llibre sobre les seves revelacions estant malalta, recollides a Juliana de NORWICH, *Llibre de les revelacions de l'amor diví*, Barcelona, Proa i Enciclopèdia Catalana, 2002. Com assenyala Joan Molina, al llarg del segle XV i primeria del segle XVI, es van traduir nombroses *Vitae Christi*, així com tractats, oracions i poemes de temàtica cristocèntrica que entronquen amb el franciscanisme dels segles XIII-XIV, tot i que poden contextualitzar-se també en l'ambient de la Devotio Moderna, malgrat no tenir una repercussió directa al nostre país, segon aquest autor o Hauf; vegeu Joan MOLINA I FIGUERAS, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogòtica catalana*, Múrcia, Universitat de Múrcia, 1999, p. 12-13; Isabel de VILLENA, *Vita Christi*, selecció i edició a cura d'Albert-Guillem Hauf i Valls, Barcelona, Edicions 62, 1995, p. 33-37. No obstant això, ha de tenir-se en compte com, en el si de la congregació de canonges de sant Agustí de Windesheim dels Germans de la Vida en Comú, va sobresortir al primer terç del segle XV Tomàs de Kempis, de nom Thomas Hämerken (1380-1471), que escrigué *De imitatione Christi* (c. 1425), després de la Bíblia, el llibre més difós a tot el món, impregnat de l'espiritualitat de la Devotio Moderna

que difongué arreu, també al nostre país, emperò més tardanament, quan es traduí. El fundador de la Devotio Moderna, Geert Groote, encoratjava els seus seguidors a representar-se mentalment certs moments de la vida de Crist, particularment de la passió, amb visions organitzades segons els dies de la setmana. Unes recomanacions que, en el cas de Mallorca, sabem que tingueren repercussió molt aviat, de forma molt evident en el prevere Francesc Prats, segons Gabriel Llompart, un mestre humanista i lullia que visqué al darrer terç del segle xv, del qual comenta Llompart el llibret de *Les set estacions e hores representant la Passió de Christ*, molt en la línia de la Devotio Moderna que, d'altra banda, demostra haver llegit la *Vita Christi* de Landulf de Saxònia (c. 1348-1377). Vegeu de Gabriel LLOMPART, «Francesc Prats. Devotio Moderna, humanismo y lulismo en Miramar», *Studia Lulliana*, núm. 22 f1-3 (1978), p. 286-298. És clar, estem en una etapa avançada i és possible que en el moment que ens interessa, els anys quaranta del segle xv, no hagués arribat encara a casa nostra, tot i que l'art que amb el gòtic internacional penetrà, sens dubte, estava impregnat de la Devotio Moderna, com s'ha destacat ja; vegeu en aquest sentit Antoni PLADEVALL I FONT, «La Devotio Moderna o la nova espiritualitat», a *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, vol. II: *De la plenitud a les darreres influències foranes*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007, p. 24-27. En escultura, aquest autor classifica Claus Sluter (1340-1406) com a màxim representant de l'estil borgonyó i com a el gran escultor patètic del cristianisme. També en certes fórmules de la iconografia flamenca del segle xv s'ha volgut advertir el procés espiritual de demanda al fidel de fer-se present als episodis de la vida de Crist, a través de, per exemple, les vistes panoràmiques de Jerusalem amb la passió de Crist integrada, com hom pot veure en la taula de Hans Memling «Panoràmica amb la passió» (1470), conservada al Museu Sabauda de Torí, o en l'obra anònima, ara en ceràmica, «Panoràmica amb la passió» (1480, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa), que sembla una posada en escena de les peregrinacions mentals recomanades per Geert Groote. Cal assenyalar que la disposició integrada dels passatges de la passió a la ciutat de Jerusalem ja apareix en un tapís, confeccionat a Arras, del primer terç del segle xv, que va pertànyer a Dalmau de Mur i es conserva actualment a la catedral de Saragossa. En tot cas, podem dir que estem davant d'una pietat practicada sota la influència de la literatura visionària amb un fort pes de la meditació; vegeu Pascale CHARRON i Jean-Marie GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental...*, p. 303, on cita A. CHÂTELET, «Hugo van der Goes et la Dévotion moderne», a *La Dévotion moderne dans les pays bourguignons et rhénans des origines à la fin du xvie siècle*, Neuchâtel, CEEB, 1989, p. 129-136; també C. HARBISON, «Visions and meditations in early Flemish painting», *Simiolus. Netherland Quarterly for the History of Art*, vol. 15 (1985), p. 87-118; per al tapís de Saragossa, vegeu Eduardo TORRA et al., *Los tapices de la Seo de Zaragoza*, Caja de Ahorros de la Inmaculada. 1985, p. 64-67. La taula de Hans Memling representa tot el cicle de la passió fins a l'ascensió, començant per la dreta, en diferents parts de Jerusalem i el seu entorn. La repercussió d'aquestes iconografies topogràfiques, al nostre país, es fan paleses d'alguna forma, creiem, en retaules com els de Pere Garcia de Benavarrí i els seus deixebles, on es representen panoràmiques de Jerusalem servint de marc per a l'escena de la crucifixió, com és el cas de la crucifixió procedent del santuari del Patrocini de Tamarit de Llitera que es conserva al Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal —n. inv. 50—, una obra atribuïda a Pere Garcia de Benavarrí, per citar només un exemple —vegeu Alberto VELASCO GONZÁLEZ, *Pintura*

la qual s'insereixen les *Vita Christi* de Francesc Eiximenis i sor Isabel de Villena,²⁵ així com les de Bernat Fenollar i Joan Roís de Corella, seguint una tradició que es detecta a la Corona d'Aragó des de final del segle XIV. Podem parlar, en aquest sentit, d'un conjunt d'escrits religiosos inspirats en models literaris de tradició franciscana, com la *Vita Christi* de Landulf de Saxònia²⁶ o potser, per ser més popular i traduït, el text anònim *Meditationes Vitae Christi*.²⁷

tardogòtica a l'Aragó i Catalunya..., p. 388-396, fig. 186; Alberto VELASCO GONZÁLEZ, *Fragments d'un passat. Pere Garcia de Benavarri i el retaule de l'església de Sant Joan de Lleida*, Lleida, Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal, i Universitat de Lleida, 2012, p. 41, fig. 10. Volem citar per arrodonir aquesta nota el famós portapau que el comte Pere II d'Urgell va regalar al monestir de Sixena, on ingressà la seva filla Isabel, en el qual s'ofereix un Baró de Dolors sostingut per un àngel, com els que publica E. Panofsky o H. Belting. La peça, possiblement executada a París c. 1400, amb or, nacre, esmalts «sur ronde bosse» i pedres precioses, contenia a la base una relíquia de la túnica de Crist, i tota ella es pot considerar clarament concebuda per a la pràctica de la Devotio Moderna per un personatge singular, per la seva riquesa i cultura; vegeu E. PANOFSKY, «Imago pietatis», a *Peinture et dévotion...*, p. 19, fig. 13; H. BELTING, «Le portrait de Dieu mort (l'Imago Pietatis)», a *L'image et son public...*, p. 66-67; Joan-F. AINAUD, «Dos portapaus de cap al 1400: el de Pere d'Urgell i el de Violant de Bar», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, núm. 2 (1994), p. 123-143. Sobre aquesta qüestió, vegeu també l'estudi de Joan VALERO, «Ecos de una iconografia francesa de la Imago Pietatis en la Corona de Aragón», a C. COSMEN i M. V. HERRÁEZ (coord.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, Lleó, Universitat de Lleó, 2009, p. 333-342.

25. Sobre el text d'Eiximenis, poden consultar Albert HAUF i VALLS, *Del sermó oral al sermó escrit. La Vita Christi de Francesc Eiximenis com a glossa evangèlica*, a G. COLÓN, T. MARTÍNEZ, M. P. PEREA (ed.), *La cultura catalana en projecció de futur. Homenatge a Josep Massot i Muntaner*, Castelló de la Plana, Institut Ramon Llull, Universitat Jaume I, Fundació Germà Colón Domènech, Estudi General Lullia, 2004, 253-291. Per a sor Isabel de Villena, l'edició que prologa Hauf que estem citant; poden consultar també Albert HAUF i VALLS, *La Vita Christi de fra Francesc Eiximenis (1340?-1409) y la tradición de las Vitae Christi medievales*, Barcelona, Tesi doctoral inèdita, 1976 (no consultada). Aquest autor també prologa l'edició a cura seva de, *Contemplació de la Passió de Nostre Senyor Jesucrist*, Barcelona, Mall, 1982. Es tracta, d'un text tardà, del segle XVI.
26. En la seva *Vita Christi* (1374), aquest autor introdueix el concepte d'immersió i perfecció d'un mateix dins les escenes de la vida de Crist, i esdevé popular per això entre els membres de la comunitat de la Devotio Moderna. Hom pot consultar el text de l'edició castellana: Ludolphus de SAXONIA, *Vita Christi Cartuxano*, traducció de fra Ambrosio Montesino, Sevilla, Juan Cronberger, 1530, accessible en línia a través de la Biblioteca Virtual d'Andalusia: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1013336>
27. Joan Molina es refereix a aquestes *Vitae Christi* a «Contemplar, meditar, resar...», p. 89; Judith Berg ens parla de la gran circulació de brodats amb representacions de la

Insistent en aquesta literatura, important per entendre el desenvolupament dels cicles narratius de la passió, sens dubte, un dels textos que més imatges ha suscitat ha estat l'opuscle suara esmentat, escrit cap al 1300 per un franciscà possiblement, atribuït durant molt de temps a sant Bonaventura, les *Meditationes Vitae Christi* o *Meditacions sobre la vida de Crist*, o *Espill de la vida sagrada de Jesucrist*,²⁸ un text que anava adreçat a una clarissa. Sembla que Giotto de Bandone emprà ja aquest text com a font d'inspiració per al fresc sobre la vida de Crist de la capella dels Scrovegni. La seva difusió ha estat immensa, alguns cops amb il·lustracions; de fet, es conserven uns dos-cents manuscrits, dels quals disset estan il·luminats.²⁹

vida de Crist inspirats en textos com els suara esmentats que nodriren també Francesc Eiximenis i Isabel de Villena — — *Behind the altar table...*, p.191. Podríem afegir aquí l'arqueta eucarística de Mallorca de c. 1400, d'argent amb esmalts blaus translúcids, conservada al museu capitular de la catedral mallorquina. A les quatre cares, de mida molt reduïda, s'hi veuen onze escenes: anunciació, nativitat, epifania, oració a l'hort, prendiment i bes de Judes, flagellació, camí del Calvari, crucifixió, davallament i sant enterrament; podeu consultar Joan DOMENGE I MESQUIDA, «Enlluernats per l'argent. Una visita al tresor», A. PASCUAL, (coord.), *La Seu de Mallorca*, Palma, 1995, p. 257-272. Per a Bernat Fonollar poden consultar M. GARCIA SEMPERE, «L'obra religiosa de Bernat Fenollar: la contemplació a Jesús crucificat», a *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 septiembre 1995)*, Alcalá d'Henares, Universitat d'Alcalá d'Henares, 1997, vol. 1, p. 661-670. De Roís de Corella destaca la traducció que féu de la *Vita Christi* de Landulf de Saxònia a *Lo Quart del Cartoixà*; vegeu Lola BADIA, *De Bernat Metge a Roís de Corella*, Barcelona, Quaderns Crema, 1988.

28. Segons Hauf, van formar-se com a ampliació posterior natural d'un nucli original d'unes *Meditationes Passionis Christi* de sant Bonaventura, centrades en la part de la vida de Crist més intensa i també tràgica — llegiu el pròleg d'Albert-Guillem HAUF I VALLS, «Pròleg», a Isabel de VILLENA, *Vita Christi...*, p. 31. A *Contemplació de la passió...*, p. 6, Hauf fa esment de Joan de Caulibus com a possible autor, oriünd de la regió toscana. En aquest sentit, poden veure també el llibre d'I. RAGUS i R. B. GREEN, *Meditations on the life of Christ. An illustrated manuscript of the fourteenth century*, Princeton, Princeton University Press, 1961.
29. En aquest sentit, es pot fer esment de l'edició xilogràfica, del 1497, feta a Venècia, amb evocacions detallades de diversos moments de la vida de Crist, tal com apareixen als Evangelis. Fou sens dubte una de les fonts importants per a les representacions evocadores de la passió de Crist i per a representacions com la del Vel de la Verònica — vegeu en aquest sentit l'estudi Danne DERBES, *Picturing the passion in late Medieval Italy. Narrative painting, Franciscan ideologies and the Levant*, Nova York, Cambridge University Press, 1996, on s'aborda precisament l'origen de les representacions del cicle de la passió de Crist a partir del segle XIII i en estreta relació amb tot el moviment franciscanista; vegeu esp. p. 16-23. Respecte al vel de la Verònica, o més concretament la representació de la Santa Faç, poden consultar Marta CRISPÍ I CANTON, «La Santa Faz

Com ja hem dit, la predella que presentem és fruit d'aquesta devoció cristocèntrica i lligada a l'eucaristia,³⁰ impulsada sobretot pels franciscans ja des de ple segle XIII, i que en el cas dels cicles de la passió, conformats per diverses escenes, apareixen sobre taules pintades des del segle XIII, unides a les representacions de Crist crucificat, també pintat, tal com es pot veure a la crucifixió pintada de Santa Clara de San Gimignano, realitzada per Coppo di Marcovaldo l'any 1261. Hi ha altres taules pintades amb la crucifixió o la Marede Déu que presenten el cicle, com és el cas del díptic de Santa Clara de Lucca de c. 1255-1265, de la Galeria degli Uffizi, o la taula amb la Mare de Déu i escenes de la passió del 1260-1270, conservada al Museu Nacional del Bargello (Florència).³¹

de Cristo en la pintura gòtica catalana. Iconografía y Fuentes textuales», a *XV Congrés Nacional d'Història de l'Art (CEHA). Models, intercanvi i recepció artística (de les rutes marítimes a la navegació en xarxa)*, vol. I, Palma, UM, 2004, p. 57-69.

30. Cal fer notar que, a Catalunya, la predella sovint rebia una atenció especial i era encarregada a part, com succeí en el cas del retaule de la capella Rodona de Vic, per al que primerament es contractà la predella (1491) a Ferran Camargo i al cap d'un any fou contractada la resta del retaule als pintors Rafael Vergós i Pere Alemany. No endebades, la predella era la part immediata de la taula de l'altar on se celebrava la missa i tenia lloc l'assentament del retaule, sovint qualificada com de *piet* del retaule. En aquest sentit, és també fàcil d'entendre l'atenció posada en la iconografia, sigui en la selecció dels sants de devoció o en un cicle de la passió, com succeeix en el nostre cas —veure Judith BERG SOBRIÉ, *Behind the altar...*, p. 194-195—, o també en el del retaule de Santa Maria de Castelló d'Empúries, executat igualment en alabastre, del qual únicament es féu la imatge de la Marede Déu i la magnífica predella amb un cicle de la passió, desenvolupat en vuit escenes, sembla que realitzada entre el 1456 i el 1459, sota la direcció de l'escultor d'origen gal Ponç Gaspar, oriünd de Beziers, que treballà abans a Perpinyà; vegeu Miquel PUJOL I CANELLES, «El retaule d'alabastre de Santa Maria de Castelló d'Empúries», p. 70-71 i 78-82.
31. Per a aquestes pintures, vegeu Anne DERBES, *Picturing the passion in late Medieval Italy...*, p. 2-8. Inclou altres exemples, com la crucifixió pintada del Sant Sepolcro de Pisa que es data cap a finals del segle XII, amb una representació encara del Crist viu i no mort, com es farà usual al llarg del segle XIII i més endavant, en forma de *Christus patiens*. Aquesta crucifixió es conserva al Museu Nacional de San Matteo de Pisa; una altra crucifixió que inclou aquesta autora, és la de San Martino de Pisa, que es data c. 1245-1255, i la que es conserva a la Galleria degli Uffizi —n. inv. 434—, que es data c. 1240-1245. Val la pena destacar, juntament amb aquestes crucifixions amb taules afegides, pintades amb cicles de la passió, dues taules més, allargades, que presenten al centre la Marede Déu flanquejada per escenes de la passió, una procedent del convent dels fra menors del Farneto de Perugia, de c. 1285-1290, actualment a la Galleria Nazionale dell'Umbria, que mostra, a l'esquerra de la Mare de Déu, les escenes del prendiment i bes de Judes i l'arribada de Crist al Calvari i, a la dreta, la del davallament i la de la deposició. Ho assenyallem perquè el cicle ja pren la disposició que adoptarà a les

Ens hem referit a aquests exemples del segle XIII perquè és quan es forja la iconografia dels diferents passatges del cicle de la passió, amb vincles amb el món bizantí, o anteriors, com ens argumenta Anne Derbes, fonamentalment en taules pintades. Una dada a tenir present, perquè tot fa pensar que fou als retaules pintats on s'afegiren primer les predelles amb el cicle de la passió, tal com ja hem avançat.³²

Per no allargar més el nostre estudi sobre la predella de Lleida, tot seguit abordarem l'estudi iconogràfic de les escenes que ens han pervingut i farem notar que esdevé ja una novetat dins el panorama català, ja que

predelles. L'altra taula, semblant en l'aspecte compositiu, es diferencia perquè les escenes del cicle de la passió ocupen dos registres; es tracta d'una obra atribuïda al mestre de la Magdalena i S. Gaggio, de c. 1280, i es conserva al Timken Museum of Art de Califòrnia, San Diego (EUA). En aquest context, no podem deixar d'esmentar la famosa biga de la passió que es conserva al MNAC, de c. 1195-1220, que va poder formar part d'un cimbori o baldaquí desaparegut. Les escenes que s'hi representen són les del prendiment i bes de Judes, la flagel·lació, el camí del Calvari, la crucifixió, la del davallament i la del sant enterrament. De procedència desconeguda, entrà al MNAC el 1907; segons Ainaud, l'hi diposità Josep Pascó. En tot cas, pel que fa l'estil, s'ha posat en relació amb dos miniaturistes, l'estil dels quals es veu proper al *Liber Feudorum Maior* i al Beatus de Las Huelgas, impregnats d'un bizantinisme que s'ha volgut explicar també a través de la miniatura anglesa. Tot i així, res es diu de la singular iconografia que lliga molt bé amb aquest context franciscà que comenta Anne DERBES; podeu veure *Catalunya romànica*, vol. 1, 1994, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 406-408.

32. El primer retaule documentat és el retaule procedent de Santa Maria de Rubió, darrerament atribuït a Ramon Destorrents, la predella del qual es conserva al Museu d'Art de Vic; la cronologia del retaule s'ha emplaçat en el darrer terç del segle XIV i el seu estil mostra evidents connexions amb l'art de l'avinyonès Giovanetti i la miniatura de la Cort parisenc d'aleshores, segons Alcoy. La predella, la conformen sis escenes: l'oració a l'hort, el prendiment, el judici davant Caifàs, la flagel·lació, el camí del Calvari i el sant enterrament — vegeu Rosa ALCOY, «La Barcelona pictòrica de Ramon Destorrents», a *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*, vol. 1: *De l'inici a l'italianisme*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 242-244 —; el segon que documentem és el retaule major de Guimerà, actualment al Museu d'Art de Vic, obrat per Ramon de Mur c. 1412, a la predella del qual representen: el prendiment i bes de Judes, la flagel·lació, la crucifixió, el sant enterrament i, finalment, l'anàstasi i el dubte de sant Tomàs — vegeu Santiago ALCOLEA BLANCH, «Ramon de Mur», a *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*, vol. II: *El corrent internacional*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2005, p. 162-165. De l'època que abordem, ho és el retaule de Bernat Martorell de Sant Vicenç de Menàrguens, que posseeix cinc escenes del cicle de la passió, com el retaule nostre, a saber: el prendiment i bes de Judes, el judici davant de Pilat, la flagel·lació, la coronació d'espines i el camí del Calvari. El retaule s'acabà c. 1442 — veure Francesc RUIZ I QUESADA, «Bernat Martorell», a *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*, vol. II, p. 237.

es pot considerar el primer exemple, en relleu escultòric, d'una predella d'alabastre dedicada al cicle de la passió,³³ al qual únicament li podem afegir, uns quinze anys més tard, la predella del retaule també d'alabastre esmentat de Santa Maria de Castelló d'Empúries.³⁴ No resulta sorprenent que per al projecte de la predella de Lleida Rotllí Gaulter partís d'una mostra facilitada pel pintor Pere Teixidó, resident i actiu a Lleida.³⁵

33. Els cicles de la passió, al segle XIV, se solien integrar dins dels retaules dedicats a la Mare de Déu que incloïen els goigs de glòria i els de dolor, com ara el retaule de Santa Maria de Cornellà de Conflent de Jaume Cascalls, de c. 1346, o el contractat per Aloi de Montbrai de la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona. A més, han de tenir-se en compte els dos retaules dedicats totalment al cicle de la passió: el retaule d'alabastre de Beuda que presidí l'altar major de l'església de Sant Joan i Sant Pau de Sant Joan de les Abadesses, obrat el 1341-1342 per Bernat Saulet, i el retaule també d'alabastre de Beuda, procedent del castell de Santa Pau (Girona), actualment en una col·lecció privada, obrat per Ramon Cascalls de Berga c. 1340. Ja dins el gòtic internacional, Pere Joan afegirà també un cicle de la passió al retaule major de la catedral de Tarragona, no a la predella, sinó en el segon registre dels dobles carrers laterals, amb un sant sopar, l'escena de la flagel·lació, el camí del Calvari i la crucifixió -vegeu, per als retaules del segle XIV, Pere BESERAN, «Aloi de Montbrai», a *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, vol. I, p. 217-219; Josep BRACONS, «Jaume Cascalls», a *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, vol. I, p. 228-232; Josep BRACONS, «Bernat Saulet i el taller de Sant Joan de les Abadesses», a *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, vol. I, p. 139-142; Miquel Àngel FUMANAL, «Ramon Cascalls de Berga», a *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, vol. I, p. 220-222; Maria Rosa MANOTE, «Pere Joan», a *L'art gòtic a Catalunya. Escultura*, vol. II., p. 127-130.
34. Per a aquest retaule i el seu estudi, vegeu *supra* notes 17 i 30. Aquesta predella, malgrat haver sofert mutilacions, executada en alabastre de Beuda, té vuit escenes, és a dir, tres més que les que posseïa la predella de Lleida, tenint en compte que les dues extremes resten laterals, ja que el retaule està disposat a manera de pantalla, deixant darrere seu un espai fins a l'absis. Les escenes són: sant sopar i oració a l'hort, prendiment i bes de Judes, judici davant Caifàs, el camí del Calvari, crucifixió, davallament, plany sobre el cos mort de Crist i el sant enterrament.
35. La notícia, la tenim a través d'un inventari dels béns de Rotllí Gaulter, on llegim «v peces de paper pintades de ma d'en Teixidó de la Passió de Ihesus Xrist»; vegeu Francesc FITÉ, «L'alberg i l'inventari patrimonial de Rotllí Gautier, escultor i mestre d'obra de la Seu de Lleida (1442)», a *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, núm. 3 (2001), p. 147. La notícia fou donada per primer cop per Gabriel ALONSO, *Los maestros de la «Seu Vella...»*, p. 111. Si fem cas de l'atribució que fa la doctora R. Alcoy del retaule de la pietat, procedent de Castelló de Farfanya i ara al MNAC, a excepció de la predella, que és al MEV, a Pere Teixidó i no a Jaume Ferrer, com s'havia proposat, ens trobaríem davant d'un retaule presidit per una pietat i dedicat al cicle de la passió, menys la predella, per la qual cosa ens podria servir per a fer comparacions amb els nostres relleus, emperò està bastant malmès i, a més a més, no comptem amb bon material fotogràfic per a comparar-ho; sobre ell poden veure Rosa ALCOY, «El taller de Pere Teixidó i l'inici del gòtic internacional a Lleida», a *L'art gòtic a Catalunya*.

La predella que projectà Rotllí tenia cinc escenes que malauradament en lloc hem trobat descrites, per la qual cosa hem de partir de les restes conservades i alguna dada documental, com veurem. Val a dir que, malgrat que Alonso donà la notícia de la realització de la predella, no foren identificades de forma clara les restes subsistents que avui li adscriuim³⁶ fins que la doctora Español proposà que en podien haver format part un relleu d'un sant sopar, que es desconeixia i que identificà mercès a l'estil indubtable de Safont que presentava en un catàleg de subhastes,³⁷ i els dos relleus coneguts d'antic, perfectament identificables, ja que es tracta d'un fragment d'una crucifixió³⁸ i de l'escena sencera d'un davallament.³⁹ Posteriorment, a través d'una imatge fotogràfica, hem tingut coneixement d'un altre relleu, tot i que actualment està desaparegut, que mostra la representació del sant enterrament⁴⁰. A aquestes peces, hi ha la possibilitat

Pintura, vol. II, p. 142; també Josep GUDIOL i Santiago ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, Polígrafa, 1987, p. 112, fig. 585, que l'adscriuen a Jaume Ferrer.

36. D'antic, Roca Florejachs i posteriorment Agustí Duran i Sanpere i Joan Bergós s'havien adonat de la diferència d'estil d'aquests relleus respecte dels obrats per Bartomeu de Robio; vegeu M. Rosa TERÉS, «L'escultura del segle XV a la Seu Vella», p. 219-220. La documentació, donada a conèixer per Alonso, la transcrivim a l'estudi que citem *supra*, nota 16.
37. Aquest relleu fou venut en subhasta a la galeria Christie's de Londres el 9 de desembre de 1980 i ara es troba en parador desconegut; vegeu Francesca ESPAÑOL, «Un púlpito gòtico de la catedral de Lérida en la obra del escultor Jordi Safont», p. 27-28 (fig. 1).
38. El fragment de calvari, es conserva al Museu de Lleida, Diocesa i Comarcal, amb n. inv. 541 (fig. 2).
39. Aquest relleu, malauradament mutilat durant la Guerra Civil, el 1936, actualment es conserva al Museu de Lleida, Diocesa i Comarcal, amb n. inv. 542 (fig. 3 i 4).
40. Un cop desafectada la catedral medieval de Lleida, a partir del 29 de novembre de 1707, per convertir-la en caserna militar, el temple restà clos i sense ús, amb el retaule major muntat darrere la reixa closa del presbiteri, de la qual el capítol, malgrat tot, tenia les claus. Els canonges, des d'aleshores, reclamaren la devolució de la catedral al rei, i van haver d'esperar a Carles III perquè el conflicte es resolgués, després que el monarca es comprometés a sufragar la construcció d'una nova catedral, prèvia renúncia a la vella. Abans, s'havia aprovat, el 6 de desembre de 1748, un projecte per convertir el conjunt de la catedral i claustre en dependències del quarter militar, de manera que els militars van instar el capítol a efectuar el trasllat del mobiliari litúrgic de la Seu Vella. En concret, el retaule major es desmuntà l'any 1773 i fou portat a l'edifici de la Panera, d'on l'any següent es portà a la fusteria del capítol, molt possiblement, juntament amb altres taules i objectes artístics. Sobre el desmuntatge i trasllat, llegim al *Llibre d'Obra, capbreus i comptes de 1771-1789*, vol. 5 (1773), p. 55: «Item fas data de doscentes divuit lliures setze sous y dos diners a Carlos Anglès mestre de cases y demás mestres en desfer lo altar major de la Catedral Antigua y baixar-lo en la botiga del molt Illustre Capítol y demás expressa lo memorial aprovat per lo Illtre. Domingo Malegat canonge

d'afegir-ne una altra mostrant Jesús amb la creu al coll, camí del Calvari, sobre la base d'una dada documental que extraiem de l'inventari esmentat de Rotllí Gaulter, on llegim: «Item una ymaga de la Passio ab la Creu al coll».⁴¹

La proposta nostra sobre l'ordre de lectura de les peces esmentades corresponents a un cicle de la passió, basant-nos en els exemples existents de predelles, tant pintades com esculpides, fent la lectura, com s'acostuma, d'esquerra a dreta, seria primer el sant sopar, al qual seguiria l'escena de Crist amb la creu al coll camí del Calvari, basant-nos en la referència documental suara esmentada.⁴² En tot cas, es tractaria d'una escena an-

administrador de la present Administració, conste de son Memorial». Podem dir que és l'inici de la dispersió dels relleus que el conformaven, entre els quals hi havia els de la predella. Vegeu Frederic VILÀ, «Desfeta i recuperació de la Seu Vella», a *Congrés de la Seu Vella. Actes...*, p. 357-359; Carmen BERLABÉ, *El Museu Diocesà de Lleida. La seva formació i la legitimitat del seu patrimoni artístic*, tesi doctoral, Barcelona, Universitat Abat Oliba CEU, Facultat de Ciències Socials. Departament de Ciències Jurídiques i Polítiques, 2009, p. 29 (podeu consultar-la a <http://www.tesisenred.net/handle/10803/378/browse?value=Berlab%C3%A9+Jov%C3%A9+2C+Carmen&type=author>). En el cas de la predella, aquesta dispersió resta molt palesa. El fragment del relleu del calvari i el corresponent al davallament, sabem que estaven en mans particulars i foren cedits al Museo Arqueológico Provincial de la ciutat: el del calvari, el 1872 per donació de l'impressor Montes; el del davallament, el 1879 per donació de mossèn Antoni Novell —vegeu Ximo COMPANYY, I. PUIG I J. TARRAGONA, *Catàleg Museu Diocesà de Lleida i Exposició Pulchra*, p. 169-170; Rosa TERÉS, «Art i arquitectura a la Seu Vella de Lleida en temps d'Alfons el Magnànim», *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, núm. 3 (2001), p. 89; Rosa TERÉS, «Art i arquitectura a la Seu Vella...», p. 98-100. Quant al relleu del sant enterrament, es troba en parador desconegut, molt possiblement en una col·lecció particular, i si sabem de la seva existència, és mercès a la fotografia que incloem, realitzada pel fotògraf lleidatà Gómez Vidal, procedent del fons Porta de l'Institut d'Estudis Ilerdencs, on fou identificada per la conservadora del Museu de Lleida, Diocesà i Comarcal, la doctora Carme Berlabé (fig. 5).

41. Vegeu Francesc FITÉ, «L'alberg i l'inventari patrimonial de Rotllí Gaulter...», p. 147. Aquesta notícia la publicà per primer cop Gabriel ALONSO GARCÍA, *Los maestros de la «Seu Vella...»*, p. 111. L'inventari de Rotllí ofereix més dades relacionables amb la predella, a saber: «Primerament una mostra de retaule en pergamí», «Item IIII o V troços de paper en los quals ha ymages pintades», «Item dues peces de ges del davallament de la creu» —vegeu Francesc FITÉ, «L'alberg i l'inventari patrimonial de Rotllí Gaulter...», p. 146-147.
42. De fet, l'escena que sol aparèixer en molts cicles de la Passió, incloses les predelles, és la del prendiment, que pot incorporar el bes de Judes i una referència explícita al tall de l'orella de Malcus per part de sant Pere, on endemés cabria la possibilitat que Crist es mostrés com a eccehomo, és a dir quasi de front, amb túnica i corona d'espines, com es veu en un mosaic de Sant Marc de Venècia que es publica en l'estudi

terior a la crucifixió. Al centre hi hauria la crucifixió, conservada parcialment, a la qual seguirien el davallament, conservat íntegrament, tot i que mutilat, i el sant enterrament, del qual únicament posseïm la imatge gràfica, suficient per veure com segueix una composició propera als grups del sant enterrament, el primer al nostre país, del segle XIV, atribuït a Aloi de Montbrai.⁴³

Una vegada exposades totes les dades que posseïm sobre la predella, tot seguit analitzarem iconogràficament els elements suara esmentats que ens han pervingut i ho farem seguint l'ordre de lectura que hem proposat, per tant, amb el sant sopar. Val a dir, i això és extensiu per als altres relleus, que la iconografia segueix un tipus de composició bastant tradicional, en què varien únicament l'estil i les novetats que aporta el nou estil. En el cas del sant sopar (fig. 1), la fórmula és molt tradicional, en presentar tots els comensals a banda i banda de Crist, darrere d'una taula parada allargada, típicament medieval, és a dir plegable, sostinguda per cavallets i coberta per unes tovalles. Darrere de les figures es pot veure com penja un cortinatge o tapís (?). Els apòstols es representen, els de l'esquerra, bevent de copes o anaps, un sostenint la botella amb la qual s'ha omplert la copa, o les dels altres comensals, mentre que els de la dreta mengen pa.⁴⁴ Sobre la taula parada es veuen coltells i tallants amb el xai a sobre. Davant de Crist, a l'altra banda de la taula, s'hi situa Judes agenollat, i sota la taula els gats i un gos que donen un to de quotidianitat a l'escena. Com hem dit, aquesta disposició dels comensals, inclòs Judes, ja apareix en l'època romànica, per exemple, a les pintures romàniques del panteó de

sobre l'eccehomo d'Erwin PANOFKY, «Ecce Homo de Jean Hey. Reflexions sur son auteur, son commanditaire et son iconographie», dins l'obra d'aquest autor *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, París, Flammarion, 1997, p. 115-116, ill. 75; sobre aquesta iconografia, vegeu també Anne DERBES, *Picturing the passion...*, p. 35-71.

43. Vegeu en aquest sentit l'estudi de J. BRACONS, «Els grups del Sant Sepulcre a Catalunya. Precisions sobre l'origen d'aquest model iconogràfic», a *Actas Vº Congreso de Historia del Arte Español* (Barcelona, 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984), Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1986, p. 137. Respecte a aquesta escena, molt cops és confosa amb la de la deposició, o també amb el davallament, com indica Louis RÉAU. La deposició mostra el cos de Crist mort, posat al terra, després del davallament i abans del plany, escenes a les que seguiria la del sant enterrament; vegeu Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, ed. el Serbal, 2000, t. I, vol. 2, p. 537.

44. Es vol fer referència així a les dues substàncies de l'eucaristia, el pa i el vi?

San Isidoro de Lleó, o a les també romàniques procedents de San Baudelio de Berlanga, actualment a Boston, i àdhuc abans a l'arca de sant Felices de San Millán de la Cogolla.⁴⁵ Malauradament, la mà aixecada de Crist està mutilada, per la qual cosa no sabem si beneïa o mostrava l'eucaristia, com apareix a la taula pintada del sant sopar del retaule de San Esteban de Burgos, que és del segle xv.⁴⁶ Respecte als altres dos grans exemples catalans de retaules escultòrics amb cicles amb la representació del sant sopar, el retaule major de la catedral de Tarragona i el de Santa Maria de Castelló d'Empúries, ja esmentats més amunt, cal destacar únicament que en ambdós casos els comensals s'asseuen entorn d'una taula rodona, segons un tipus de composició molt comú al segle xv.⁴⁷

L'escena que ve a continuació és la del calvari (fig. 2), de la qual, de fet, posseïm dos fragments: l'un amb el grup de les santes dones, o Tres Maries – Maria de Cleofàs, Maria Salomé i Maria Magdalena –, envoltant la Mare de Déu, mig reclinada pel dolor, i sant Joan, el deixeble preferit de Crist, situat a llur darrere; l'altre fragment, amb una figura masculina, abillada com un donzell. Ambdós fragments creiem que formarien part, el primer, del costat esquerre de la composició, presidida per la figura de Crist crucificat al centre – de fet, seguint un esquema bastant tradicional –, mentre que el segon fragment, amb un sol personatge, creiem que formaria per del grup d'espectadors del costat dret, introduït amb el canvi d'estil; els dos grups, molt a primer terme, sense que hi puguem afegir res més. Per buscar paral·lels en l'àmbit compositiu i de figures representades, cal cercar millor en les crucifixions que solen presidir el cim dels retaules pintats.⁴⁸

45. Vegeu sobre aquesta arqueta de relíquies, restaurada el 1944, amb els ivoris originals del segle xi, J. Àngel NIETO, *Las arcas románicas y sus marfiles. San Millán y San Felices, Lleó*, Edilexa, 2009, p. 86-87.
46. Sobre aquesta taula i la iconografia del sant sopar vegeu els exemples que s'hi recull a, Mariano CASAS, *Memoria de la cena de Jesús. Aportaciones al estudio de la eucaristía en el arte español*, Valladolid, Monasterio de Santa María de Valbuena, 2011, p. 39-85; també poden consultar José CAMÓN AZNAR, *La pasión de Cristo en el arte español*, Madrid, BAC, 1949, p. 8-10, fig. 1-3.
47. Recordar que, en el cas del retaule de Tarragona, l'escena es troba al carrer lateral esquerre, a la primera escena del segon registre. Per a la iconografia del sant sopar es pot consultar l'obra clàssica de Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento...*, p. 426-432.
48. Un exemple en pintura, el tenim en el calvari del retaule de sant Pere de Púbol, de Bernat Martorell, que es data el 1437 (MAG); d'uns anys abans també admet

Quant al davallament (fig. 3 i 4), que ens ha pervingut sencer, tot i que amb mutilacions, podem analitzar-lo a través d'una fotografia antiga. La composició, la presideix igualment la creu al centre, amb Josep d'Arimatea i Nicodem, com narra l'evangeli de sant Joan, desclavant i davallant el cos de Crist, flanquejats per les santes dones i sant Joan, situats al costat esquerre i «espectadors» al costat dret, àdhuc un infant, més enllà de les «dones que havien vingut amb Jesús des de Galilea», com narra l'evangeli de sant Lluc. S'hi representa una escena plena de dolor, molt marcada per l'estil borgonyó de Rotllí Gaultier, en la qual Joan sosté a la Mare de Déu per la cintura, que recull la mà del cos de Crist mort i la besa.⁴⁹ Dos àngels sobrevolen per sobre de Crist, un per banda i donen a l'escena, afegint al to de quotidianitat del grup d'espectadors, l'alè diví del succés luctuós. Per tant, novament ens trobem amb una iconografia tradicional que el gòtic internacional ha renovat amb realisme, més sentimentalisme i un augment de personatges, tal com es veu en els retaules de Martorell, vestint els turbants i altres vestimentes, sovint exòtiques, tan peculiars del període.⁵⁰

comparació el calvari del retaule de Sant Jaume de Villaespinosa, atribuït a Joan Mates (MDT), i de cap a mitjan segle XV, el calvari atribuït a Honorat Borrassà, actualment en col·lecció particular; vegeu Francesc RUIZ I QUESADA, «Joan Antigó i Honorat Borrassà», a *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*, vol. II..., p. 282 i la fig. p. 278. Quant a la iconografia, poden consultar també Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento...*, p. 512-523.

49. Aquest gest de la mare prenent la mà del fill forma part d'una tradició escultòrica que ja trobem en els grups de davallament, almenys des del segle XIII, per exemple del de Volterra o el de l'oratori de Sant Antoni de Pescia; àdhuc en el de Sant Joan de les Abadesses, tot i que en aquest cas la Mare de Déu apareix amb el gest de voler acollir la mà morta del fill. En escultura en pedra, pot citar-se també un dels relleus del claustre de Silos i el davallament del timpà del portal del transepte de San Isidoro de Lleó (segle XII); vegeu Hans BELTING, *L'image et son public...*, p. 71 i 133, José CAMÓN AZNAR, *La pasión de Cristo en el arte español...*, p. 85-87, fig. 240-241; vegeu també Xavier DECTOT, «La iconografía monumental de la pasión entre els segles XI i XIII», a *Obres mestres del romànic. Escultures de la Vall de Boí*, Barcelona, MNAC, 2004, p. 61-69. En tot cas, l'escena és comparable amb la del retaule de Santa Maria de Castelló d'Empúries, malgrat que aquesta amb un sentit més dinàmic, immersa en el corrent flamenc del seu estil.
50. Per a la iconografia vegeu també Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia...*, p. 532-534. També poden consultar per a la iconografia de la pietat i el plany Laura RODRÍGUEZ, «Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus», *Revista digital de Iconografía medieval*, vol. VII, núm. 13 (2015), p. 1-17.

Ens falta per cloure comentar la representació del sant enterrament (fig. 5), que també segueix un esquema compositiu tradicional. Sobre un fons de paisatge en el qual únicament es detallen les copes dels arbres, que semblen pins, es desenvolupa el drama. Tots els protagonistes ja presents en el davallament, com narren els quatre evangelis, ajuden a amortallar el cos de Crist amb un sudari aportat per Josep d'Arimatea, segons els evangelis de Marc i Mateu, mentre que el de Joan indica que Josep i Nicodem portaren mirra i àloe i que amortallaren el cos amb benes i olis aromàtics, en un sepulcre nou excavat a la roca. En la imatge es percep el sepulcre a primer pla, en el qual és dipositat el cos de Crist. En alguns exemples, la mateixa Mare de Déu ajuda a dipositar-lo, alhora que li besa una mà, mentre la Magdalena, agenollada, li pren i besa l'altra mà; en el nostre cas, la Mare de Déu i sant Joan ajuden a la deposició, mentre la Magdalena, agenollada davant el sepulcre, pren la mà de Crist i la besa.⁵¹

51 Una deposició comparable a la de Lleida ens l'ofereix el frontal brodat desaparegut el 1936 de la catedral de València, atribuït al brogador flamenc Lluís Alinchrood, actiu a València entre el 1439 i el 1460; vegeu *L'art gòtic a Catalunya. Pintura*, vol. III, *Darreres manifestacions*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2006, p. 70. La mateixa iconografia apareixia a la taula destruïda del monestir del Puig de València, de la primera meitat del segle XV; vegeu José CAMÓN AZNAR, *La pasión de Cristo en el arte español...*, p. 98-99, fig. 290-291. Podeu veure sobre el frontal brodat de la catedral de València Paulino RODRÍGUEZ BARRAL «La tabla espinaria: un motivo iconográfico de origen nórdico en el arte valenciano del siglo XV», a *Archivo Español de Arte*, vol. LXXX, núm. 319 (2007), p. 307-334, sobretot p. 310. Interessa destacar aquest estudi perquè, seguint Gómez Frechina, aquest autor proposa adjudicar la realització del cartró al pintor Lluís Alimbrot.



Figura 1. Segona predella de l'antic retaule major de la Seu Vella, sant sopar (collecció particular).



Figura 2. Segona predella de l'antic retaule major de la Seu Vella, calvari, fragments (MLDC, fotografia Fité).



Figura 3. Segona predella de l'antic retaule major de la Seu Vella, davallament, (fotografia Arxiu Mas).



Figura 4. Segona predella de l'antic retaule major de la Seu Vella, davallament, actualment (MLDC, fotografia. F. Fité).



Figura 4. Segona predella de l'antic retaule major de la Seu Vella, sant enterrament (fotografia Gómez Vidal, Fons Porta, IEL).