Universitat Autònoma de Barcelona

IMATGES PER A UN CULTE EMERGENT. ELS RETAULES DEL CORPUS CHRISTI A LA CATALUNYA DELS SEGLES XIV I XV

DE CÈSAR FAVÀ MONLLAU

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

TESI DOCTORAL

IMATGES PER A UN CULTE EMERGENT.

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

VOLUM 1

DE CÈSAR FAVÀ MONLLAU

DIRIGIDA PER LA DRA. ANNA ORRIOLS I ALSINA

DOCTORAT EN HISTÒRIA DE L'ART I MUSICOLOGIA

DEPARTAMENT D'ART I DE MUSICOLOGIA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

2017

A la Maite, pel seu suport incansable.

Per a la Dolça.

Al meu pare, *in memoriam*.

«Emerging from disparate, separate, only loosely connected economic and political entities, the culture of the high Middle Ages created a symbol of the utmost uniformity to accommodate a complex world -the eucharist».

M. RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*.

«Lo sant temple està ple de gom a gom:
tothom
de genollons adora l'Hòstia santa
que puja lluminosa i triomfanta
en mans del sacerdot».

J. VERGAGUER, *Lo crucifix i el calze* (*Eucarístiques*).

TAULA DE CONTINGUTS

VOLUM 1

1. Introducció [p. 13]

2. La presència real de Crist en l'eucaristia [p. 27]

3. La vivència eucarística a la baixa edat mitjana [p. 36]

3.1. Missa i culte eucarístic: comunió i elevació de l'hòstia consagrada [p. 38]

3.2. Més enllà de la missa [p. 43]

3.2.1. La reserva eucarística i l'exposició de l'hòstia consagrada [p. 43]

3.2.2. La institució de la nova solemnitat del Corpus Christi [p. 47]

3.3. El poder de l'hòstia consagrada [p. 52]

3.4. Les confraries del Sant Sagrament [p. 61]

4. El culte eucarístic a la Catalunya medieval [p. 66]

4.1. Noves concepcions, noves pràctiques [p. 67]

4.1.1. La missa i la comunió dels fidels [p. 68]

4.1.2. Alçar Déu [p. 72]

4.1.3. La reserva eucarística, l'exposició de l'hòstia consagrada i el viàtic [p. 77]

4.2. La festa del Corpus Christi [p. 81]

4.3. Miracles i relíquies eucarístics [p. 106]

4.3.1. El miracle apòcrif de Sant Cugat del Vallès [p. 112]

4.3.2. Els *Sants Dubtes* de Girona i d'Ivorra [p. 113]

4.3.3. El *Santíssim Misteri* de Sant Joan de les Abadesses [p. 117]

4.3.4. El succés del monestir de Sant Llorenç del Munt [p. 119]

4.4. Les confraries del cos preciós de Jesucrist [p. 121]

5. Formes artístiques de l'eucaristia. Catalunya, s. XIII-XV [p. 126]

5.1. Formes per a la reserva eucarística [p. 127]

5.2. Formes per a la festa del Corpus Christi i l'ostensió de l'hòstia consagrada [p. 134]

5.3. Nous espais d'advocació eucarística: les capelles del cos de Crist [p. 143]

6. Els retaules del cos de Crist [p. 155]

6.1. La petja documental [p. 159]

6.2. Els vestigis pervinguts [p. 170]

6.3. Imatges per a un culte emergent [p. 184]

6.3.1. Testimonis gràfics de la presència real [p. 185]

6.3.2. El cos de Crist i l'«amenaça» jueva [p. 192]

7. El *Sant Sopar* o la institució de l'eucaristia [p. 200]

8. El cicle cristològic [p. 228]

8.1. Encarnació i eucaristia. El cicle de la infantesa de Crist [p. 230]

8.2. Sacrifici i eucaristia. El cicle de la passió de Crist [p. 251]

8.3. La Trinitat eucarística [p. 269]

9. Instantànies de la litúrgia eucarística [p. 275]

9.1. L'elevació de l'hòstia consagrada [p. 282]

9.2. La processó del Corpus Christi [p. 303]

10. El poder taumatúrgic de l'hòstia consagrada [p. 326]

10.1. Reafirmació de la presència real i recompensa per als devots [p. 328]

10.1.1. El Crucificat en l'hòstia consagrada [p. 330]

10.1.2. La *Missa de sant Gregori* [p. 335]

10.1.3. Aparició de la Mare de Déu amb l'Infant al sacerdot escèptic [p. 339]

10.1.4. El pa descendit del cel [p. 342]

10.1.5. El miracle de la darrera comunió pel costat [p. 344]

10.1.6. La darrera comunió de santa Clara [p. 348]

10.2. Els animals reverents al cos de Crist [p. 353]

10.2.1. L'equí inclinat a l'hòstia consagrada [p. 354]

10.2.2. Les abelles i el santuari de cera per al Santíssim [p. 361]

10.2.3. Els peixos salven el cos de Crist de les aigües [p. 366]

10.3. Els enemics de la fe legitimen la creença [p. 370]

10.3.1. Sacrilegi i fet sobrenatural [p. 371]

10.3.1.1. El jugador de daus sacríleg [p. 371]

10.3.1.2. L'hòstia i l'encari amorós (i el sarraí fetiller) [p. 374]

10.3.1.3. La dansadora i l'hòstia sagnant [p. 377]

10.3.1.4. El dimoni i el combregant pecador [p. 379]

10.3.1.5. L'hòstia que refusa ser ingerida [p. 382]

10.3.2. El cos de Crist: eina proselitista i arma contra els heretges [p. 385]

10.3.2.1. L'infidel a la pira [p. 385]

10.3.2.2. De jueus conversos i condemnats [p. 387]

10.3.3. Judaisme i deïcidi continuat [p. 392]

10.3.3.1. Ecos del miracle de *Billettes* [p. 399]

10.3.3.2. Ultratges jueus i prodigis eucarístics [p. 403]

10.4. Traces artístiques d'un miracle local: el *Sant Dubte* d'Ivorra [p. 407]

11. Conclusions [p. 412]

VOLUM 2

12. Catalogació [p. 431]

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

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

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

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

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

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

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

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

13. Annex fotogràfic [p. 542]

13.1. Llistat d'imatges [p. 542]

13.2. Figures [p. 565]

14. Annex documental [p. 743]

15. Bibliografia [p. 792]

15.1. Fonts editades [p. 792]

15.2. Publicacions de referència [p. 795]

1. INTRODUCCIÓ

Amb aquesta tesi que porta per títol «Imatges per a un culte emergent. Els retaules del Corpus Christi a la Catalunya dels segles XIV i XV» es pretén posar un punt i a part a una recerca que, (llargues) intermitències a banda, va iniciar-se ara fa una bona pila d'anys. La publicació per part de l'enyorada professora María Luisa Melero de l'article «Eucarístia y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges» a la revista *Locus Amoenus* va suposar el revulsiu fonamental a partir del qual vaig decidir orientar la meva recerca cap a l'estudi de la iconografia eucarística d'època gòtica a Catalunya. Fruit de la meva primera aproximació a la matèria va ser el treball de recerca de doctorat: «El naixement i la difusió del culte al Corpus Christi a la Corona d'Aragó i les seves conseqüències artístiques. El cas del retaule del cos de Crist de Vilafermosa», que sota la seva direcció vaig presentar a la Universitat Autònoma de Barcelona, l'octubre de 2005. D'aquest estudi en sorgí el meu primer article, publicat també a *Locus Amoenus* (2008-2009) i titulat «El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d'Aragó».

Aquestes primeres incursions sobre la qüestió i les consegüents aproximacions que he anat realitzant d'acord amb una línia d'investigació recurrent fins a l'actualitat constitueixen el germen del text que ara presento, i que té per objectiu principal l'estudi monogràfic del mobiliari d'altar que sota l'advocació del Corpus Christi va florir a la Catalunya de la baixa edat mitjana, com a la resta de l'Occident medieval, arran de l'eclosió del culte a l'eucaristia. Concretament, el que ara m'interessa és analitzar els principals ingredients iconogràfics de què es composen els nous cicles que s'hi desenvolupen, tenint en compte no només la relació que mantenen respecte de la resta de territoris hispànics i europeus del període, sinó també pel que fa als usos temàtics propis d'altres tipus d'obres de funcionalitat o de dedicació eucarística, realitzades amb tècniques artístiques d'allò més variades; o, fins i tot, respecte dels retaules que sota la mateixa advocació van ser realitzats a Catalunya o a la resta de territoris de la corona d'Aragó més enllà de l'edat mitjana.

Al meu entendre, intentar comprendre l'ideari religiós plasmat en els retaules catalans del cos de Crist, que són productes cultuals del seu temps, únicament és possible si, més enllà de la seva dimensió artística, s'escomet l'estudi de la devoció que en va determinar el naixement. D'aquí que l'anàlisi iconogràfica de les obres vagi precedit d'una aproximació a la devoció eucarística medieval, la qual, com és sabut, cobra vigor des d'inicis del primer mil·lenni i, de manera especial, des de la instauració de la solemnitat del Corpus Christi a la tretzena centúria.

Abans de continuar, tanmateix, crec necessari fer algunes puntualitzacions respecte del títol de la tesi que, responent a una voluntat merament simplificadora, fa necessaris –com succeeix freqüentment– alguns matisos inicials. En primer lloc, el sempre objectable enquadrament geogràfic que acota el camp d'estudi, en aquest cas, Catalunya, no només pren en lògica consideració aquells territoris del nord del Principat que d'ençà del Tractat dels Pirineus (7-11-1659) van passar a sobirania francesa (i que tot sovint, inexplicablement, queden fora de certs plantejaments historiogràfics actuals), sinó que també té en compte aquells indrets dels regnes d'Aragó i València que a l'època formaven part de les demarcacions episcopals catalanes. I és que a la baixa edat mitjana, com és sabut, aquestes acostumen a ser més representatives de les dinàmiques artístiques que les fronteres polítiques.

És més, obeint purament a lògiques creatives s'ha optat per transgredir fins i tot el marc diocesà definit i incloure deliberadament l'estudi del *Retaule del cos de Crist* de Vilafermosa (Alt Millars, Castelló), el qual fou realitzat per a un centre eclesiàstic radicat a diòcesi de València, avui part de la de Sogorb-Castelló. Salvant les distàncies, la forta connexió de l'obra amb els usos artístics del Principat permet atansar-se a la vasta realitat perduda del marc d'estudi: els diversos ingredients que componen el seu programa iconogràfic no només responen a unes pautes habituals en les obres que sota la mateixa advocació van ser realitzades a Catalunya, sinó que, a més, des d'un punt de vista estilístic l'obra és el resultat de la divulgació de l'italianisme català al País Valencià, en ple vigor a finals del Tres-cents.

D'altra banda, el marc cronològic ha quedat definit als segles XIV i XV en tant que aquest és lapse temporal en què, fonamentalment, emergeixen la majoria de mobles d'altar medievals de dedicació eucarística al territori. Sóc conscient que la datació atorgada a la

darrera de les nou obres –i vuit conjunts— que componen el catàleg de la tesi, el *Retaule de la Mare de Déu i el sant Dubte* d'Ivorra, és indirecta i està basada en qüestions estrictament formals, de manera que cal assumir que noves troballes tant puguin obligar a moure-la cap a les darreres dècades del Quatre-cents com més enllà del 1500. Sigui com vulgui, del que no hi ha dubte és que, des d'un punt de vista estilístic, l'obra continua fonamentalment ancorada a la tradició pictòrica del darrer gòtic i per això s'ha cregut convenient de discutir-la en relació amb la resta d'obres estudiades. Malgrat el lapse cronològic establert, d'altra banda, cal advertir que l'anàlisi de la devoció eucarística requereix que es prenguin en consideració múltiples circumstàncies precedents, les quals resulten fonamentals a l'hora d'explicar els exponents artístics a estudiar.

Finalment, i en relació encara amb el títol, l'últim punt a comentar té a veure amb l'elecció de la paraula *retaule* per tal d'englobar els programes pictòrics i escultòrics continguts en el mobiliari d'altar que aquí s'analitza. És cert que, en sentit estricte, aquesta tria no s'ajusta amb propietat a tots els exemplars presos en consideració, tal i com demostren el frontal de Vallbona de les Monges, que a més forma part d'un joc de retaule i frontal fruit d'una mateixa campanya artística, o el bancal bifront de l'altar major del monestir de Ripoll. Tanmateix, a manca d'una denominació comuna per a totes les obres, m'ha semblat que el mot és indicatiu de la tipologia artística predominant dels exemplars estudiats i, a més, fa referència a una de les expressions artístiques més genuïnes del període.

Lògicament, ni el culte eucarístic de la Catalunya baixmedieval ni la retaulística que obeeix a aquesta dedicació constitueixen un tema inèdit, sinó que, com es podrà constatar al llarg de l'escrit, tots dos assumptes compten amb una llarga tradició historiogràfica que respectivament i en essència es remunta als segle XIX i XX, i que en els dos casos ha mantingut plena vigència fins a l'actualitat. De fet, quant a la iconografia eucarística respecta, en els darrers anys no només s'han multiplicat els estudis que hi han dedicat atenció sinó que els avenços que se n'han derivat han estat veritablement reveladors. Crec que l'existència d'un coixí bibliogràfic generós, de tot manera, en cap cas no invalida una nova aproximació a la matèria com la que proporciona una tesi doctoral, menys encara tenint en compte la centralitat del culte

eucarístic a finals de l'edat mitjana i la rellevància temàtica dels exemplars que sota aquesta dedicació es preserven al territori.

La bibliografia relativa a la devoció medieval a l'eucaristia és vastíssima i absolutament diversa en concordança a la transcendència de la qüestió, tal i com es fa evident al llarg de l'escrit. En tot cas, el culte eucarístic medieval compta amb la panoràmica de conjunt, i de referència obligada, publicada l'any 1991 per Miri Rubin (*Corpus Christ. The Eucharist in Late Medieval Culture*), així com els diversos treballs parcials realitzats per la mateixa autora des d'aleshores. Per no estendre'm més del compte, i a risc de simplificar en excés, mencionaré únicament un segon títol que m'ha resultat especialment útil. Em refereixo al primer dels dos volums editats a l'ocasió del 750 aniversari de la institució de la solemnitat del Corpus a Lieja, celebrat l'any 1996. Deixant de banda el segon volum, dedicat a la *Vita* d'un dels personatges claus per la institució de la festa, Juliana de Cornillon, el primer, editat per André Haquin, aplega diversos estudis sobre el culte eucarístic, fonamentalment, però també algunes aportacions puntals sobre les seves repercussions artístiques.

Concretament, pel que a la Catalunya medieval respecta, el principal estudi de conjunt sobre la devoció a l'eucaristia, dut a terme per Josep Gudiol i Cunill, roman encara inèdit a l'Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic (*El Corpus. Les custòdies*, [c. 1920]). Aquest és ha estat, de fet, el motiu pel qual m'he detingut, potser en excés, sobre la qüestió. Ara bé, els treballs que aborden els diversos aspectes que defineixen aquesta devoció al territori són copiosos. Entre tots ells destaquen les nombroses aportacions de Ramon Miró i Baldrich, que recurrentment s'ha ocupat del tema en les darreres dècades, així com diversos treballs de Josep Baucells i Reig. També, malgrat la seva brevetat, resulta de gran utilitat l'aproximació general a la matèria duta a terme per Marc Sureda en dates recents («L'arrivée du Corpus Christi en Espagne: les premières processions catalanes», Angers 2011).

En un altre ordre de coses, els treballs dedicats a la iconografia dels retaules eucarístics de casa nostra compten amb una breu aproximació fundacional sobre el contundent missatge antijudaic contingut en múltiples obres conservades sota aquesta advocació, la qual novament va ser realitzada per mossèn Gudiol en la segona part de *Els Trescentistes* [1924] (p. 344-348). No obstant això, l'estudi de la temàtica eucarística

d'aquestes obres, en sentit estricte, es desenvolupa de manera més tardana i , a grans trets, hom pot assenyalar-hi dues etapes fonamentals.

La primera és fruit de l'auge editorial suscitat al voltant del *xxxvè Congrés Eucarístic Internacional* de Barcelona, celebrat l'any 1952. Talment es constatarà al llarg de la tesi, l'esdeveniment va suposar, més enllà dels actes religiosos, un revulsiu per a la publicació d'abundants estudis històrics sobre el sagrament de l'altar des de prismes diversos. Entre les múltiples aportacions realitzades en el terreny artístic, dues són les obres, encara avui de referència obligada, que destaquen per sobre de la resta en relació amb els nostre interessos. D'una banda, la monografia portada a cap per mossèn Manuel Trens (*La eucaristía en el arte español*, 1952), que va presidir la Comissió d'art del certamen i el comitè organitzador de l'exposició més rellevant dedicada a l'art eucarístic feta fins avui a Catalunya (*Exposición Nacional de Arte Eucarístico Antiguo*, 1952). I, de l'altra, l'obra de característiques similars sorgida de la col·laboració entre Lambert Font, Enric Bagué i Joan Petit, titulada *La eucaristía. El tema eucarístico en el arte de España* (1952).

Una segona etapa, més recent i decisiva, aplega els treballs realitzats des de la dècada de 1990 i fins avui, quan es detecta un interès renovat per la matèria, especialment des de la monografia de Francesca Español sobre Guillem Seguer de Montblanc (1994, cap. 6). D'aleshores ençà, la mateixa autora s'ha dedicat novament a la qüestió en diversos ocasions, el darrer cop a la revista *Lambard. Estudis d'art medieval* dels anys 2011-2012. També Marisa Melero va abordar amb deteniment la iconografia de les taules de Vallbona de les Monges en l'article que he citat a l'inici del capítol (2002-2003), i més tard va publicar-ne els resultats en una monografia dedicada a la pintura catalana sobre taula del primer gòtic, l'any 2005. Entre els nombrosos estudis que han tractat la iconografia eucarística fins a l'actualitat –i que seran oportunament referits quan pertoqui—, sens dubte destaquen les aproximacions de Paulino Rodríguez realitzades a inicis de l'actual centúria, les quals parteixen de la voluntat d'estudiar la imatge del jueu en el gòtic hispànic («Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica», *Boletín. Museo e Instituto "Camón Aznar" de Ibercaja* (2006) i *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, 2008, que publica una revisió ampliada de l'article), les quals han servit per identificar i enfocar correctament una part dels temes representats, molts dels qual fins

aleshores eren problemàtics. Sense ànims d'exhaustivitat i pel que a la resta de territoris de la corona catalano-aragonesa, és de rebut destacar, finalment, que entre aquestes dues etapes va veure a la llum la tesi doctoral d'Asunción Alejos Morán que, dedicada a les derivades artístiques de l'eucaristia al País Valencià i dotada d'un marc d'estudi que depassa de llarg el món medieval, va ser publicada l'any 1976 (*La eucaristía en el arte valenciano*, 2 vols.).

Dins d'aquest marc, la present tesi s'estructura en dues parts ben diferenciades. En la primera, que té caràcter eminentment introductori, s'intenta bastir el rerefons cultual que és a la base de tot un seguit de repercussions de gran calat per a l'esdevenir de les formes artístiques dels darrers segles medievals. Entre aquestes s'hi compta l'aparició dels retaules i frontals dedicats al cos de Crist, analitzats en exclusiva a la segona, que constitueix el tronc central de l'estudi. Devoció i art, doncs, s'aborden com dues cares d'una mateixa moneda, d'acord a un esquema clàssic dins dels treballs dedicats a la iconografia medieval.

Aquesta primera part de la tesi, a la vegada, s'organitza en tres capítols ben diferenciats. En el primer s'escomet breument un estat de la qüestió sobre el marc teològic que defineix i assenta els fonaments de la pietat eucarística de la baixa edat mitjana. L'atenció se centra, principalment, en el llarg procés de codificació de la doctrina de la presència real de Crist en les espècies consagrades, el qual de manera decisiva s'inicia a l'alta edat mitjana i perdura fins al món modern, i que sens dubte és el veritable motor de la devoció.

En el segon i en el tercer capítols es passa revista a algunes de les principals manifestacions cultuals que deriven del marc teòric definit, tot posant l'èmfasi en aquells aspectes que tenen una repercussió nítida sobre l'expressió plàstica. Tots dos han estat organitzats de manera similar, a manera de díptic, per bé que el primer se centra en el context general de l'occident medieval i el segon pretén analitzar la implantació i el desenvolupament de la devoció a Catalunya.

D'aquesta manera, en primer lloc s'analitzen les principals transformacions operades en la litúrgia de la missa, entre les quals sobresurt la implantació de l'elevació de l'hòstia consagrada, la qual acaba esdevenint el moment climàtic de la celebració en detriment

de la comunió. A continuació s'aborden els principals canvis cultuals de la litúrgia eucarística que tenen lloc fora del sagrament de l'altar i que, entre altres, es concreten al voltant del culte a la reserva eucarística, del viàtic i de les exposicions de l'hòstia consagrada. Una atenció especial es dedica, a continuació, a la implantació de la nova solemnitat de Corpus, que emergeix al segle XIII a la diòcesi de Lieja; i, en particular, a la processó de Jesús Sagramentat que, tot i que generalitzada amb un cert decalatge, al segle XIV acaba esdevenint l'element central de la diada. A la fi, aquest ric panorama es completa amb una aproximació general al fenomen del miracle eucarístic, que gaudeix d'una notable efervescència tot al llarg de la baixa edat mitjana, estretament associat a la qüestió de la presència real; i es dediquen unes línies a l'aparició de les confraries del cos Crist, un nou actor en el camp de la promoció artística que irromp com a conseqüència de la difusió del culte i alhora està destinat a assegurar-ne la divulgació.

Després d'aquesta aproximació al context devocional, la segona part de la tesi es dedica fonamentalment al fet artístic català i, més concretament, als novells cicles iconogràfics del cos de Crist plasmats en el mobiliari d'altar de la baixa edat mitjana. A manera d'introducció, però, abans d'entrar pròpiament en matèria, en el capítol cinquè s'ofereix un ràpid i incomplet recorregut per algunes de les principals derivades artístiques del culte en el terreny estrictament formal, sense més pretensió que la de posar sobre la taula la magnitud de l'impacte que l'eucaristia va tenir sobre l'art. Entre els temes que s'hi tracten, tots ells d'abast absolutament generalitzat, hi ha les repercussions que la doctrina de la presència real va generar al voltant dels vasos de la reserva eucarística, amb una atenció especial vers al tabernacle eucarístic; els efectes de l'emergència de la comunió ocular i la processó del Corpus sobre determinats projectes artístics; i, al capdavall, l'emergència i posterior divulgació de les capelles sota la titularitat del Corpus Christi, les quals van esdevenir el contenidor natural de bona part dels nous retaules d'advocació homòloga.

Els diversos capítols que segueixen responen ja a la voluntat d'analitzar la producció retaulística del cos de Crist de les diòcesis catalanes. Així, en el sisè es valoren els principals testimonis documentals que permeten atansar-nos a la vasta realitat perduda i es presenten els migrats vestigis que han arribat fins avui. En darrera instància, el capítol acaba analitzant globalment els components usuals que conformen els programes iconogràfics d'aquestes obres, les imatges per al culte emergent, que fusionen

ingredients de llarga tradició amb d'altres apareguts de resultes del nou culte. A la vegada, es distingeix entre dos vectors temàtics que hi concorren habitualment i que giren entorn a la veracitat de la transsubstanciació de les espècies eucarístiques i a la difusió d'un profund missatge antijudaic que, a remolc dels signes del temps, avança estretament relacionat amb la devoció eucarística.

A partir d'aquí, en cadascun dels apartats restants es disseccionen les parts constituents habituals dels programes iconogràfics del Corpus del territori, tot remarcant les analogies existents amb les diverses produccions artístiques del seu temps com la seva dependència respecte el paradigma europeu. En aquest sentit, el capítol set tracta en exclusiva de la fortuna i la posició privilegiada que va ostentar la imatge del *Sant Sopar* en aquests conjunts, així com d'altres alternatives al·lusives a la institució del sagrament de l'altar que, segons el pensament cristià, hauria emanat del propi Crist, la nit de dijous sant. Em refereixo, principalment, a la vigència de certes prefigures eucarístiques de l'antic testament.

Per la seva banda, el capítol vuitè es dedica al cicle cristològic i a les seves derivades marianes, la recurrència al qual, fonamentalment, es justifica a través del caràcter redemptor de l'eucaristia. Concretament, s'analitzen dos dels cicles que, almenys a partir dels casos pervinguts, semblen jugar un paper preeminent. Per un costat, els episodis de la infantesa de Crist, adreçats a posar en relleu la necessària associació existent entre l'Encarnació i l'eucaristia. I, per l'altre costat, el relat de la passió de Jesús que, més enllà d'incidir en la mateixa qüestió, abunda obertament en el caràcter sacrificial del sagrament de l'altar. L'apartat clou amb la discussió de la complexa imatge de la Trinitat eucarística que presideix el retaule de Vallbona de les Monges.

Les imatges de la litúrgia eucarística conformen el següent grup, comentades en el capítol novè, les quals indefectiblement apel·len al desenvolupament de la litúrgia tractat a la primera part de la tesi i a l'enorme desenvolupament que els mateixos temes van gaudir en el terreny del manuscrit il·luminat, principalment com a decoració del cànon de la missa i de la solemnitat del Corpus Christi. Entre la multitud de temes que responen a aquesta casuística en les obres que tracto, deixo de banda les imatges de les litúrgies miraculoses per al capítol següent i em centro, ara, en els dos episodis que compten amb una fortuna a l'alça durant el període: l'*Elevació de l'hòstia consagrada* i

la *Processó del Corpus Christi*, a saber, dos dels temes originats de bell nou arran de l'expansió del culte eucarístic.

El desè capítol aplega un grup vastíssim d'imatges destinades a posar de manifest la veracitat de la doctrina de la presència real de Crist en les santes espècies a partir del poder taumatúrgic de l'eucaristia. Tenint en compte l'elevat nombre de miracles figurats en les obres conservades i la seva diversitat argumental, l'episodi ha estat classificat mitjançant subdivisions diverses que, en la mesura del possible, intenten racionalitzar el fenomen. D'aquesta manera, un primer seccionament diferencia les representacions de les llegendes sobre l'hòstia consagrada que pertanyen a l'àmbit de l'imaginari col·lectiu i, al territori, queden limitades a la seva transmissió a través de múltiples canals, entre els quals l'artístic. I s'agrupen a part els relats que, a partir d'un prodigi local, donen origen a un culte determinat. Com es veurà, les primeres són clarament majoritàries, mentre que, en canvi, els segons queden restringits a dues escenes tardanes representades a la predel·la del ja referit retaule d'Ivorra, el qual va ser específicament construït, a diferència de la resta d'exponents tractats, amb la intenció de commemorar i difondre el culte particular al *Sant Dubte.*

Tota la resta de portents eucarístics figurats, més d'una vintena, són ordenats en tres grups d'acord amb una categorització ja plantejada prèviament per la crítica. El primer conjunt d'imatges aplega aquells fenòmens sobrenaturals que es produeixen, principalment, com a reafirmació de la presència real de Crist en l'hòstia consagrada, alguns cops com a recompensa per als fidels o d'altres en resposta als dubtes expressats per alguns dels protagonistes. Per la seva banda, el segon agombola un tipus de relat on el poder de la santa forma s'expressa a través del reconeixement de la divinitat a partir d'un animal que, com a conseqüència, li ret adoració de maneres diverses. Finalment, el darrer grup reuneix aquells prodigis esdevinguts en resposta a una utilització espúria o una mala acció comesa envers el cos de Crist. La diversitat argumental d'aquest últim bloc fa necessària, alhora, una nova sistematització basada en les particularitats de les imatges comentades. Com es veurà, entre totes elles, és en el darrer epígraf on s'analitzen les cridaneres i ja comentades imatges de la profanació de l'hòstia consagrada perpetrades pels jueus, a través de les quals, el món cristià, no només pretén posar en evidència la legitimitat del culte eucarístic, sinó també estendre la idea de l'avolesa del poble jueu i la seva responsabilitat, continuada, en el deïcidi de Crist.

Les conclusions de l'estudi s'exposen en el capítol onzè, el qual permet fer un ràpid recorregut per la temàtica analitzada, a vol d'ocell, bo i resseguint-ne els seus punts principals. Al llarg del discurs es destaquen també les principals aportacions de la tesi, tant les d'ordre més general, com aquelles més particulars, i alhora s'assenyalen les limitacions i els múltiples problemes que manquen per resoldre i que hauran de ser relegats a futures investigacions. Val a dir que, més enllà resultats actuals, la realització d'aquest treball ha estat clau per identificar futures vies de recerca que tant de bo puguin veure la llum en publicacions venidores i en les quals pugui esmenar, alhora, possibles errors comesos.

El text s'acompanya, a la fi, amb una catalogació dels vuit conjunts de titularitat eucarística que, sota els paràmetres descrits, s'apleguen en aquesta tesi, ordenats de manera cronològica. L'eina no té cap altra pretensió que la de tractar aquells aspectes de les obres, aliens a la iconografia, que envolten les peces estudiades i que resulten necessaris a l'hora d'adquirir-ne un comprensió global. Les obres del catàleg, a la vegada, s'acompanyen amb una imatge general i amb algunes de complementàries, mentre que la resta d'il·lustracions referides al llarg de l'escrit han estat reunides en un primer annex del treball. Un segon apèndix, en canvi, recull alguns dels principals textos relatius tant al culte eucarístic de la Catalunya medieval com, sobretot, a les obres que en sintonia amb aquest rerefons van ser realitzades al territori. Com de costum, la tesi acaba amb una relació bibliogràfica que, amb la voluntat de facilitat la consulta, únicament distingeix entre les fonts editades i les publicacions de referència.

****

Malgrat que sembli un tòpic, l'elaboració d'un treball d'aquestes característiques compta amb la complicitat i l'ajuda de moltes persones d'àmbits diversos i institucions, les quals, cadascuna en la seva mesura, contribueixen a fer possible que, al capdavall, pugui posar-s'hi l'anhelat punt i final. A totes elles, des d'aquí, vull expressar-los el meu agraïment més sincer.

Malauradament, a diferència del que és habitual en aquestes circumstàncies, he de començar expressant un sentit record a la meva directora de tesi, la María Luisa Melero, amb la qual un dia ja llunyà, just acabada la carrera, vaig iniciar l'aventura del doctorat i, a la seva empara, vaig posar en marxa el meu trajecte professional. Sense ella, sense la seva generositat i fortalesa, res no hauria estat igual. Gràcies de tot cor, Marisa, no t'oblidaré mai.

L'Anna Orriols ha estat la directora de tesi que ha acompanyat el projecte fins a la seva finalització. Amb ella n'he treballat l'estructuració i la consegüent redacció i revisió. Les seves observacions i correccions han estat fonamentals i en valoro enormement la implicació constant, per bé que no cal dir que la responsabilitat dels errors comesos és, lògicament, tota meva. Des dels meus primers anys a l'Autònoma, quan hem va acollir al seu despatx, i fins avui, he tingut la sort de comptar amb el seu recolzament i la seva ajuda permanent i decisiva, especialment en els darrers temps, malgrat no veure'ns tant. Gràcies, Anna, per molt més que una direcció de tesi, i disculpa els maldecaps.

He de mostrar el meu agraïment, també d'entrada, a totes aquelles persones que directament han fet possible la lectura d'aquesta tesi doctoral. Em refereixo a la Dra. Miri Rubin, del Queen Mary's College de Londres, el Dr. Marc Sureda, del Museu Episcopal de Vic, i el Dr. Rafael Cornudella, de la Universitat Autònoma de Barcelona, tots els quals han acceptat amablement de formar part del tribunal; així com al Dr. Joan Domenge, de la Universitat de Barcelona, i al Dr. Eduardo Carrero, de la Universitat Autònoma de Barcelona, que n'han format part en qualitat de suplents. En un altre ordre de coses, la Susanna Colodolar i el Josep Ramon Llagostera, tots dos del Departament d'Art, han fet suportables els enutjosos tràmits universitaris i sempre han esvaït, pacientment, tots els meus dubtes. I el Gabriel Merino i el Joan Bonmatí han estat el puntal fonamental davant dels múltiples problemes informàtics que he hagut d'anar esquivant.

L'escrit s'ha beneficiat, d'altra banda, dels ensenyaments adquirits al llarg del meu curt trajecte professional, tant durant el meu pas per la Universitat Autònoma de Barcelona com al llarg de la meva ocupació com a adjunt de conservació al Museu Nacional d'Art de Catalunya. De la UAB recordo amb gran afecte els meus professors, tant els membres de la secció d'art medieval que no he mencionat –el malaurat Joaquín Yarza,

el Francesc de Rueda i el Daniel Rico, gràcies al qual vaig poder impartir les meves primeres classes—, però també a molts altres del departament i de la facultat. Amb alguns d'ells he tingut la sort de compartir projectes posteriorment i he requerit els coneixements d'altres en diverses ocasions (Jordi Ballester, Toni Iglesias...). D'altra banda, el grup de recerca al qual pertanyo, dirigit pel Dr. Manuel Castiñeiras i format per un bon nombre d'investigadors de gran valua, ha estat un marc idoni per dur a terme la investigació. Finalment, també gràcies a la meva etapa universitària, he pogut comptar amb l'escalf dels amics del doctorat, amb els qui el pas dels anys ens ha anat allunyant físicament, només: la Marta Bertran, la Keta Capdevila, la Manuela Domínguez, la Gemma Malé i l'Ida Mauro. Les llargues i sovintejades converses i amb la Montse Barniol, interessada com jo pel gòtic català, han estat de gran valor per a mi, com també ho han estat els intercanvis de parers amb el Joan Duran, amb qui he recorregut camins paral·lels a les aules i al museu.

Al Museu Nacional d'Art de Catalunya, on fa gairebé deu anys que treballo, també he tingut la sort de trobar molts amics dels que aprendre i als que he d'agrair l'interès que han mostrat sempre per l'estat de la tesi. Amb els companys de l'antiga Àrea d'Art Gòtic, el Rafael Cornudella i la Guadaira Macías, vaig descobrir el gaudi de treballar colze a colze sobre una matèria apassionant i encara avui hi comparteixo valuoses opinions i debats. I el mateix puc dir dels meus actuals companys de l'Àrea de Medieval, el Jordi Camps i la Gemma Ylla-Català, dels quals valoro enormement la seva confiança. Tots dos sempre han cregut en el projecte i n'han suportat estoicament les derivades. Més enllà del meu àmbit de treball immediat, però, el museu m'ha proporcionat la oportunitat de compartir punts de vista amb professionals de perfil divers, com els membres del Gabinet Numismàtic de Catalunya, els companys de l'Àrea de Restauració i Conservació Preventiva o les companyes i companys de la biblioteca Joaquim Folch i Torres, que m'han brindat tot el seu suport, entre molts altres.

En particular, he d'expressar, també, el meu reconeixement a un nombre considerable d'institucions i, especialment, a les persones que les humanitzen, per les facilitats prestades a l'hora de veure obres, consultar documentació o espargir dubtes diversos en relació a la tesi. Espero no deixar-me ningú i, si fos el cas, vagin per endavant les disculpes: a Josep Alanyà, canonge arxiver de la catedral de Tortosa, i Joan-Hilari Muñoz, catedràtic de l'Institut Joaquim Bau de Tortosa; Jaume Bernades, director del

Museu Diocesà i Comarcal de Solsona; Míriam Montraveta, tècnica en documentació de la secció d'història de l'art de l'esmentada institució; mossèn Fermí Manteca, rector de la vila d'Ivorra; mossèn Ramon Alsina, antic rector de Navés; mossèn Enric Bartrina, director de l'Arxiu Diocesà de Solsona, i mossèn Josep Porredon, del mateix arxiu; Rafael Ginebra, arxiver de l'Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic; Judit Verdaguer, del Museu Episcopal de Vic; Sofia Mata, directora del Museu Diocesà de Tarragona; Jean-Bernard Mathon, conservateur des antiquités et objects d'art des Pyrénées-Orientales; John O'Neill, curator of Manuscripts and Rare Books de la Hispanic Society of America; Núria Peiris i Núria Armengol, de l'Institut Amatller de l'Art Hispànic; Tomàs Segarra, tècnic de cultura de Sant Mateu; mossèn Constantino Bou, rector de l'església parroquial de Vilafermosa, i Marta Martínez, tècnic de cultura de l'ajuntament de la mateixa localitat; Maria Teresa Manrique, secretària parroquial de la Vall de Ribes.

Finalment, durant els anys en què estat immers en aquest propòsit, he comptat també amb la comprensió i el suport constant i fonamental dels meus amics, els de Remolins i Barcelona, i de la meva família, a pesar de les meves forçades i reiterades absències. Si tot això ha estat possible és sens dubte gràcies a la meva mare, Maria Cinta, la qual incondicionalment ha fet possible i acompanyat el meu trajecte acadèmic i professional. Les meves germanes, Imma i Cinta, així com els meus cunyats, sogre i nebots, la meva gran família, sempre m'han encoratjat a continuar endavant i s'han interessat per *com ho portava*. Tinc molta sort. Gràcies infinites, ja no tornaré a marxar.

Un cas especial és el de la meva companya, Maite, que ha carregat de prop i pacientment amb les servituds de la tesi, que en part és seva. Sense el seu esforç ni el seu somriure etern, tot això hauria estat impossible. També en els darrers anys l'alegria de la Dolça ha estat vital per mi i a partir d'ara espero recuperar tot el temps perdut. Maite, Dolça: ara sí!

2. LA PRESÈNCIA REAL DE CRIST EN L'EUCARISTIA

En l'actualitat, amb el terme *eucaristia* hom fa referència a l'acte de culte central de la comunitat cristiana a través del qual es commemora el sacrifici de Crist a la creu; i, alhora, per metonímia, a les espècies eucarístiques –el pa i el vi— que són consagrades durant la seva celebració. Totes dues accepcions tenen el seu origen a l'antiguitat, en el mot grec *eucharistia*, mitjançant el qual no només es designava la pregària cristiana d'acció de gràcies, sinó també els aliments que hi eren utilitzats. Ara bé, segons ha estat posat de manifest, d'ençà del cristianisme llatí el vocable va tendir a quedar constret únicament a aquesta segona accepció, fins al punt que a l'edat mitjana sembla que es va ignorar, almenys de manera majoritària, la seva significació com a ritual[1].

A banda dels mudaments semàntics, al llarg dels segles també s'han produït tot un seguit de transformacions relatives a la concepció teològica de l'eucaristia, les quals tot sovint han anat associades a canvis més o menys profunds en el terreny cultual. Pel que respecta el món medieval, resulta ineludible l'impacte crucial que va suposar la construcció teòrica de la denominada presència real de Crist en les espècies eucarístiques consagrades (*praesentia realis*). En efecte, en aquesta època aquest cos doctrinal va consolidar una posició hegemònica dins del pensament cristià occidental, la qual cosa és a la base del successiu apogeu del culte a l'eucaristia i les seves múltiples derivades.

El període patrístic fretura d'una teologia eucarística sistemàtica, així com d'una teorització particular sobre la naturalesa de la presència de Crist en les santes espècies. Tanmateix, dels escrits dels pensadors de l'època s'infereix que durant aquesta etapa en va prevaldre una concepció eclesial. Entre altres, en aquest moment va forjar-se el trinomi Crist-eucaristia-església, segons el qual la comunitat cristiana expressava la

[1] GY 1990, p. 41-50. Al llarg de la tesi, tanmateix, el terme serà utilitzat d'acord a les seves dues accepcions actuals, de manera que amb ell tant em referiré a les espècies eucarístiques com al sagrament de l'altar.

seva unitat a través de la celebració eucarística, en la que el cos de Crist es feia present en el pa i el vi per a la consecució de la salvació humana[2].

Sant Agustí (n. 354-m. 430), un dels pensadors més eminents del període, va traçar les influents línies mestres que, des d'aleshores, van condicionar les principals formulacions teològiques en matèria eucarística. El bisbe d'Hipona va definir el concepte de sagrament (*sacramentum*) com un signe sagrat, que és la imatge de la realitat religiosa que evoca, valent-se de la distinció entre el entre el *signum*, el signe exterior i perceptible pels sentits, i la *res*, la realitat interior i invisible esdevinguda arran de l'acció del celebrant. A partir d'aquest fet, el pensador va oferir també la seva visió concreta sobre el sagrament de l'eucaristia, advocant en favor d'una interpretació simbòlica segons la qual el pa i el vi eren els signes visibles (*signum*) del la realitat invisible (*res*), això és, el cos i la sang de Crist. D'aquesta manera, per a sant Agustí, aquesta presència del cos i la sang de Crist era efectiva durant la celebració, malgrat que no es pogués identificar el cos eucarístic de Crist amb el seu cos històric[3].

No és fins a l'alta edat mitjana que la teologia eucarística esdevé més pregona i la qüestió de la naturalesa de la presència de Crist en les espècies eucarístiques hi assoleix una posició central. Les primeres disquisicions sobre el tema apareixen a l'època carolíngia, juntament amb les primeres veus que es postulen a favor d'una interpretació realista de la presència divina en el sacrifici eucarístic. Progressivament, aquesta posició acabarà desplaçant els plantejaments simbòlics fins aleshores predominants, tot provocant un canvi definitiu de paradigma que, malgrat les reticències, perdurarà tot al llarg de l'edat mitjana[4].

---

[2] Vegeu JONES 1994, p. 25-67, on s'al·ludeix al concepte de «presència eclesial». Sobre aquesta concepció de l'eucaristia prevalent fins al món carolingi, vegeu fonamentalment l'estudi clàssic de LUBAC 1949, pàssim. Respecte a la teologia eucarística d'aquest període, vegeu també MACY 1992, esp. p. 27-31; MOLONEY 1995, p. 78 i s; o KILMARTIN 1998, p. 3 i s.

[3] Sobre el pensament eucarístic agustinià, vegeu MACY 1992, esp. p. 60-63; JONES 1994, p. 38 i s.; MOLONEY 1995, p. 102 i s; o KILMARTIN 1998, p. 23-30.

[4] La teologia eucarística medieval ha generat un nombre ingent de treballs. Per a una visió de conjunt vegeu, per exemple, DUMOUTET 1942, p. 104-113; NEUNHEUSER 1963; RUBIN 1991, p. 14-49; MACY 1992, p. 82 i s.; MOLONEY 1995, p. 115 i s; KILMARTIN 1998; MUSCĂ 2004. La teologia del primer

Generalment, la crítica ha tendit a situar el primer escalafó en el debat teològic mantingut respecte a la naturalesa de la presència de Crist en l'eucaristia entorn a la meitat del segle IX. Aquest hauria estat encapçalat pels monjos Pascasi Radbert (m. 859) i Ratramne (m. 868), ambdós de l'abadia benedictina de Corbie (Picardia), a través de sengles tractats versats en exclusiva sobre l'eucaristia, tots dos denominats *De Corpore et Sanguine Domini.* Deixant de banda els matisos, el futur abat Pascasi Rabdbert, en la seva obra pionera en la matèria (*c*. 831-833), hauria sostingut una interpretació realista de la presència de Crist en l'eucaristia i hauria defensat que les espècies, un cop consagrades mitjançant les paraules del celebrant, es transformaven en la seva carn i la seva sang, per bé que en aparença romanien respectivament com a pa i vi. Per contra, en la seva rèplica posterior, Ratramne hauria incidit en la veracitat del canvi dels elements en el cos i la sang de Crist, per bé que, en la línia del pensament agustinià, hauria atorgat un caràcter simbòlic a la seva presència. D'aquesta manera, doncs, mentre Pascasi hauria recolzat la identitat existent entre el cos eucarístic, el de l'altar, i el cos històric de Crist, nascut de la Verge Maria, mort a la creu i ressuscitat al tercer dia; Ratramne hauria proclamat la diferència entre tots dos[5].

Després d'aquest primer episodi, l'aprofundiment teològic sobre l'eucaristia va continuar la seva singladura fins que, al s. XI, va esclatar una querella virulenta que va sacsejar per complet el desenvolupament de la teologia sagramental, l'anomenada «controvèrsia berengariana» (*c*. 1048-1079). La interpretació per part de Berengari (m. 1088), canonge i professor a Saint-Martin de Tours, del tractat de Ratramne, que ell va creure obra de Joan Escot Eriúgena (m. 877), li va servir de fonament per postular-se de manera favorable a la presència figurada de Crist en l'eucaristia, aprofundint en la

---

període escolàstic compta amb l'estudi clàssic de MACY 1984. Recentment, la de l'alta edat mitjana ha estat objecte d'estudi a SAXON 2006.

[5] Entre altres, la controvèrsia eucarística del segle IX ha estat abordada monogràficament i des de diversos flancs a BOUHOT 1976; NAVARRO 1989 o CHAZELLE 2001, p. 209-238. El debat teològic de l'època carolíngia sol ocupar una plaça fixa en els estudis dedicats a l'eucaristia, tants els generals com els dedicats a aspectes diversos. Vegeu, per exemple, MITCHELL 1982, p. 73-85; MACY 1984, p. 21-31; RUBIN 1991, p. 14-16; MACY 1992, p. 85-90; JONES 1994, p. 72-79; MOLONEY 1995, p. 116-117; KILMARTIN 1998, p. 82 i s; MUSCĂ 2004, p. 47-56; o SAXON 2006, p. 24-27. Per a una aproximació general a les controvèrsies eucarístiques de l'època medieval, vegeu MONTCLOS 1997, p. 556.

bretxa oberta per sant Agustí, i per refutar la presència real de Crist en les sagrades espècies, tot argumentant una diferenciació entre la realitat física, el pa consagrat de l'altar, i el fet espiritual que evoca, és a dir, el cos de Crist que resideix en el cel[6].

Les formulacions de Berengari van aixecar una gran polseguera en una època en què les concepcions eucarístiques derivades de la postura de Pascasi Radbert havien guanyat terreny. Entre les múltiples veus opositores, la de Lanfranc de Pavia (m. 1089), prior de l'abadia benedictina de Notre-Dame de Bec (Alta Normandia) i posteriorment arquebisbe de Canterbury, va erigir-se en una de les més destacades. La seva defensa de la presència física de Crist en l'eucaristia, succeïda pel poder omnipotent de Crist, va cristal·litzar en una obra composta per refutar les idees de Berengari, coneguda com *De corpore et sanguine Domini* (*c.* 1063-1068), en la qual novament es va insistir en la identitat existent entre el cos històric i el cos sagramental de Crist.

La controvèrsia originada per Berengari de Tours es va dirimir en tot un segui de concilis i li va ocasionar dues professions de fe a Roma, dutes a terme el 1059, després d'haver estat excomunicat pel papa Lleó IX (1049-1054); i el 1079, després d'haver plasmat novament el seu pensament eucarístic en resposta a Lanfranc en un tractat, arbitràriament conegut com *De Sacra coena* (*c.* 1070). En totes dues Berengari es va veure obligat a acceptar a la presència real de Crist en l'hòstia consagrada, fent-se palesa, d'aquesta manera, la preeminència que aquest plantejament havia assolit ja en aquest període.

En el segle XII es va produir un nou impuls de la teologia dels sagraments que va culminar amb l'establiment del septenari sagramental, dins del qual l'eucaristia va quedar enquadrada de manera permanent. Al segon quart d'aquesta centúria, el teòleg parisenc Pere Llombard (m. 1160), en les seves *Sentències* (1154-1158), va definir els

---

[6] La controvèrsia generada al voltant del pensament de Berengari de Tours s'estudia a fons a MACDONALD 1930; MONTCLOS 1971; GIBSON 1978; GANZ & HUYGENS & NIEWÖHNER 1990 o en els diversos estudis que hi són dedicats a ONOFRIO 1993, entre els quals resulta de gran utilitat MONTCLOS 1993. Sobre la qüestió, vegeu també MITCHELL 1982, p. 137 i s.; MACY 1984, p. 35-43; RUBIN 1991, p. 16-20; MACY 1992, p. 92-99; JONES 1994, p. 79-86; MOLONEY 1995, p. 118-122; KILMARTIN 1998, p. 97 i s; MUSCĂ 2004, p. 91-103; o SAXON 2006, p. 28-34.

set sagraments en els quals la divinitat manifesta el seu poder a través de la intervenció instrumental de l'església i els seus ministres: baptisme, confirmació, penitència, comunió, matrimoni, orde i extremunció[7]. També durant la mateixa centúria va tenir lloc la desclosa del concepte de transsubstanciació, utilitzat per designar la naturalesa del pas del pa i el vi de la missa a la carn i la sang de Crist. El terme pròpiament dit no sembla atestar-se fins a mitjans del segle XII, quan apareix en les *Sententiae magistri Rolandi*, compostes a la dècada de 1140, i a la segona meitat d'aquesta centúria sovint s'articula a través de les nocions aristotèliques de substància i accidents[8].

Paral·lelament, el debat obert al voltant del canvi de substància va suscitar tot un seguit de problemàtiques col·laterals. En aquest sentit, per exemple, en els cercles escolàstics parisencs es va produir una nova controvèrsia entorn al moment precís de la missa en què el cos de Crist es feia present gràcies a l'eficàcia de la consagració realitzada per l'oficiant. Alguns teòlegs de la talla de Pere Comèstor (m. 1179) sembla que van evitar pronunciar-se sobre la qüestió, si bé aviat van aflorar dos posicionaments nítidament diferenciats. D'una banda, certs autors liderats per Pere Cantor (m. 1197) van sostenir que la conversió pròpiament dita únicament era una realitat just després de la consagració de les dues espècies, una vegada el sacerdot havia pronunciat la fórmula «Hic est calix sanguinis mei». De l'altra, figures com Esteve Langton (m. 1228) o Pere de Poitiers (m. 1205), entre altres, van propugnar la postura contrària, la que amb el temps es va acabar imposant; a saber, que la presència de Crist era ja efectiva un cop només consagrada l'espècie del pa mitjançant les paraules «Hoc est corpus meum»[9].

Tradicionalment, la crítica sovint havia defensat que la robusta teorització sobre l'eucaristia, solidificada al llarg dels primers segles del segon mil·lenni, va desembocar, a inicis del segle XIII, en la definició formal del dogma de la transsubstanciació de les

---

[7] MACY 1992, p. 103 i s. Sobre la teologia sagramental del segle XIII en endavant vegeu, per exemple, CASPERS 1999. Per a una primera aproximació al concepte de sagrament, resulta també d'utilitat la veu elaborada en els darrers anys a CAPELLE 1997.

[8] Quant al concepte de «transsubstanciació», vegeu els treballs recents de GOERING 1991; MACY 1992, p. 132 i s; MONTCLOS 1993; MACY 1994; MACY 1999, p. 81 i s.; YARNOLD 2005. Per la seva utilitat, vegeu també la veu de GY 1997b, p. 1530.

[9] Sobre aquesta qüestió, vegeu principalment DUMOUTET 1942, p. 13-47 i KENEDDY 1944.

espècies consagrades des del punt més alt de la jerarquia eclesiàstica. L'esmentat pronunciament hauria tingut lloc en una de les reunions ecumèniques més transcendentals per al devenir de l'església medieval, el IV concili del Laterà, convocat el novembre de 1215 sota els auspicis d'Innocenci III (1198-1216). Segons aquest plantejament, en el primer dels cànons resultants del concili, en la confessió de fe *Firmiter credimus*, l'església hauria solemnitzat la defensa del canvi substancial en l'eucaristia al costat d'altres dogmes centrals del cristianisme, com ara la Trinitat o la doble naturalesa de Crist: «Uno vero est fidelium universalis ecclesia, extra quam nullus omnino salvatur, in qua idem ipse sacerdos et sacrificium Iesus Christus, cuius corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter continentur, transubstantiatis pane in corpus et vino in sanguinem potestate divina, ut ad perficiendum mysterium unitatis accipiamus ipsi de suo, quod accepit ipse de nostro [...]»[10]. Com ha estat posat de manifest, però, a través de la frase suara transcrita el Laterà IV no va definir el concepte de transsubstanciació i, de fet, al llarg de l'edat mitjana, sembla que no va existir un consens respecte al valor del decret ni sobre la significació del terme[11].

Basant-se en el concili, autors tant transcendentals com sant Tomàs d'Aquino (1225-1274), que va exposar els seus plantejaments eucarístics en les *quaestiones* 75 i 76 de la *Tertia Pars* de la seva fonamental *Summa Theologiae*, escrita entre 1265 i 1274, van propugnar el canvi complet o la transmutació de les substàncies del pa i del vi a favor de les del cos i la sang de Crist. Aquest es produïa a través de la fórmula de consagració pronunciada pel sacerdot, malgrat que els sentits no poguessin percebre-ho, car el canvi de substància era quelcom considerat accessible únicament a través de la fe o l'intel·lecte i els accidents romanen inalterables. Entre altres qüestions, a la vegada, el *doctor angelicus* va defensar la teoria de la concomitància, segons la qual el Crist sencer (*totus Christus*) es feia present en cadascuna de les dues espècies[12].

---

[10] Vegeu, per exemple, JONES 1994, p. 91-92. Quant al contingut de les constitucions del IV Concili del Laterà, remeto a HEFELE & LECLERCQ 1913, p. 1324-1325; FOREVILLE 1965, p. 342-343 i a GARCÍA Y GARCÍA 2003, p. 210.

[11] Vegeu MACY 1984, esp. p. 140-141 o MACY 1994, que contenen referències bibliogràfiques anteriors.

[12] En relació al pensament eucarístic de sant Tomàs, vegeu els treballs recents de GY 1990, p. 247-283, esp. p. 263 i s.; RUBIN 1991, p. 25 i s.; MACY 1992, p. 132; JONES 1994, p. 93-98; MACY 1994, pàssim;

D'altra banda, personalitats com els francesos Pere Joan Olivi (m. 1298), Joan Quidort (m. 1306) o Pere d'Ailly (m. 1420) es van limitar a interpretar la formulació conciliar en clau de condemna a la idea de coexistència de les substàncies del pa i el vi amb les del cos i la sang de Crist després de la consagració –això és, el que la crítica moderna denomina com a *consubstanciació*. Contràriament, els franciscans Joan Duns Scot (*c*. 1265-1308) o Guillem d'Ockham (*c*. 1300-1347) van assenyalar la major validesa racional de la coexistència de les substàncies, per bé que van acabar sucumbint a l'autoritat eclesial i van acceptar l'anihilació de les del pa i del vi, les quals, segons ells, arran de la consagració eren substituïdes per les del cos i la sang de Crist[13].

Més enllà de la diversitat de parers manifestada entorn del concepte de transsubstanciació, al llarg de la baixa edat mitjana tampoc es van aconseguir dissipar els posicionaments dispars que des de l'època de Berengari de Tours envoltaven la qüestió de la presència real de Crist en l'eucaristia. Determinats grups religiosos considerats com a herètics per l'església, entre els quals, per exemple els càtars, van manifestar-s'hi absolutament contraris. De fet, és lògic que fos així en un col·lectiu que, fonamentat en un dualisme que refutava les coses materials, no només negava l'eficàcia dels sagraments sinó també la naturalesa humana de Crist[14].

És més, en el si de la pròpia església la crítica a la transsubstanciació va esdevenir punyent en mans de pensadors com el teòleg anglès John Wycliff (1335-1384), el qual, fonamentat en l'absència de suport en les escriptures sagrades, va rebutjar-la frontalment i va tornar a plantejar el caràcter figurat de la presència de Crist. Les seves tesis van trobar continuïtat entre els seus seguidors, els lolards, i alhora van influir notablement en el clergat reformador bohemi, encapçalat per Jan Hus (m. 1415), que defensava la comunió freqüent i la seva recepció a través de les dues espècies (*sub utraque specie*), la qual cosa va donar nom al grup dels *utraquistes*. Davant d'això, Roma va condemnar

---

MOLONEY 1995, p. 115 i s; o MUSCĂ 2004, p. 157-173. També resulten de gran utilitat les consideracions exposades a TIMMERMANN 2009, p. 2-3.

[13] RUBIN 1991, p. 29-35; MACY 1992, p. 142-145 i 152-159; JONES 1994, p. 98 i s.; o MACY 1994.

[14] MACY 1992, p. 99-103.

repetidament les obres de Wycliff, que el 1428 va ser desenterrat i cremat, i va sentenciar Hus a la pira durant el concili de Constança (1414-1418)[15].

Comptat i debatut, la centralitat que a l'Edat Mitjana va assolir la doctrina de la presència real de Crist en l'eucaristia que en vertebra el culte no va ser quelcom senzill ni sobtat, sinó que va ser el fruit resultant d'un ardu procés de reflexió i de controvèrsia gestat durant un període dilatat de temps, que abasta diversos segles. Com ha estat assenyalat, tampoc va ser un fet absolutament conclusiu, atès que la contestació que la va acompanyar des d'un bon inici va trobar continuïtat al llarg dels darrers segles medievals i, a més, va acabar depassant amb escreix els límits de l'època medieval, tal com denoten les tesis protestants. Per aquest fet, en el concili de Trento (1545-1563) l'església va renovar el culte eucarístic, advocant en favor de la doctrina de la transsubstanciació[16].

[15] RUBIN 1991, p. 29-35; MACY 1992, p. 142-145 i 152-159; JONES 1994, p. 98 i s. Sobre la reforma bohèmia, remeto al treball de HOLETON 1996.

[16] Sobre la doctrina eucarística del segle XVI i el concili de Trento, vegeu les panoràmiques recents de MACY 1992, p. 172 i s; MOLONEY 1995, p. 151-171 o KILMARTIN 1998, p. 169 i s.

3. LA VIVÈNCIA EUCARÍSTICA A LA BAIXA EDAT MITJANA

«Le XIIIe s. est aussi, par l'institution de la Fête-Dieu, par la multiplication des miracles eucharistiques, et l'intensification que l'on pressent de la pratique de la communion, le siècle de l'Eucharistie»[17].

És a l'empara de les noves concepcions teològiques que es produeix l'esclat de la devoció eucarística, la qual arriba a la seva màxima intensitat a les darreries de l'edat mitjana, principalment d'ençà de la tretzena centúria, el segle de l'eucaristia en paraules de Jacques le Goff. Com es constatarà al llarg del capítol, en aquesta època es produeix una diversificació de les formes de culte adreçades a reverir les espècies consagrades, les quals tenen lloc durant la celebració del sacrifici eucarístic, però també amb independència d'aquest[18].

Si bé tal vegada l'afirmació pequi de simplista, a finals de l'edat mitjana la devoció a l'eucaristia bascula entre dos vectors fonamentals. Per un costat, la consolidació de la doctrina de la presència real de Crist reverteix en la intensificació del procés gradual d'objectivació de l'hòstia consagrada i en un consegüent increment de la seva autonomia respecte del marc litúrgic. En aquest sentit, deixa de ser considerada únicament com un element integrant del sacrifici eucarístic per ser concebuda com un objecte sagramental que, fora de la missa, conserva les virtuts que li havien estat transferides durant el decurs d'aquest acte. Una de les derivades del fet rau en l'afermament de la seva

[17] LE GOFF 1999, p. 14.

[18] Tal i com es posarà de manifest al llarg del capítol, el culte eucarístic d'època medieval compta amb estudis copiosos. Per la seva notorietat, destaquen les aproximacions monogràfiques de DUMOUTET 1926; BROWE 1933; DUMOUTET 1942; DENIS-BOULET & BÉRAUDY 1961; BYNUM 1987, esp. p. 48-69; RUBIN 1991 i SNOECK 1995, esp. p. 227 i s. De gran interès resulta també el treball de RUBIN 2012. Aquest culte sol abordar-se també per contextualitzar l'estudi de determinades manifestacions artístiques de caire eucarístic, un recurs que, com ja he avançat, serà posat en pràctica en la present investigació sobre els retaules medievals catalans dedicats al Corpus Christi. Vegeu, per exemple, els treballs recents de TIMMERMANN 2009, cap. 1 o TIXIER 2014, pàssim.

concepció com una relíquia, una relíquia cristològica de primera rellevància, amb totes les repercussions que això implica[19].

Per un altre costat, l'assumpció i auge de fórmules múltiples d'adoració de l'hòstia a través de la visió, segons el que el pare Eduard Dumotet va batejar com a «desig de veure l'hòstia», s'erigeix com una de les característiques principals del període en l'esfera devocional. El pensament cristià atorga beneficis similars a la comunió ocular que a la comunió ordinària pel que respecta a la redempció del gènere humà, la qual cosa es concreta en una variada gamma de manifestacions pietoses[20].

La litúrgia constitueix un mitjà fonamental a l'hora de vehicular els nous postulats eucarístics i així es posarà en relleu a bastament al llarg de les properes línies. L'elevació de l'hòstia consagrada esdevé el nou clímax de la missa en detriment de la comunió dels fidels i, fora d'ella, apareixen o es desenvolupen noves formes de culte a la sagrada forma, entre les quals sobresurt, sense cap mena de dubte, la processó del Corpus Christi. Ara bé, la difusió del culte eucarístic és quelcom que va més enllà de la litúrgia, i pivota sobre múltiples aspectes de la ben o mal denominada religió popular. Per la seva relació íntima amb les manifestacions artístiques que seran tractades en la segona part de la tesi, en aquest capítol es consideraran fenòmens com els de la proliferació del miracle eucarístic o la de les confraries del cos de Crist, els quals constitueixen un altre element poderós per transmetre l'ideari cristià relatiu a l'eucaristia.

[19] Sobre aquesta qüestió, vegeu fonamentalment l'ambiciós estudi de SNOECK 1995, esp. p. 31-64, que remet a la bibliografia anterior sobre la qüestió. Més recentment, també TIXIER 2014, p. 57 i s.

[20] Quant a aquesta nova forma de culte, vegeu el treball clàssic de DUMOUTET 1926 o, del mateix autor, DUMOUTET 1942, p. 101-134. Entre altres, es pot acudir també a RUBIN 1991, p. 49-82 o al text més breu de RECHT 1999, p. 97-103.

3.1. MISSA I CULTE EUCARÍSTIC: COMUNIÓ I ELEVACIÓ DE L'HÒSTIA CONSAGRADA

La significació sagramental de l'eucaristia, estretament vinculada a la redempció del gènere humà, es posa de manifest en el marc de la missa, que a l'època medieval i fins al concili de Trento (1545-1563) és entesa com a sacrifici i com a memòria alhora. A través d'aquest ritual central del cristianisme, efectivament, la comunitat renova la mort de Crist a la creu a partir de les accions fisiològiques del menjar i el beure i, a la vegada, commemora la fundació del propi acte per part de Jesús la nit del dijous sant, prenent com a referent les fonts evangèliques[21].

El profund debat teològic generat al voltant de la presència real en les espècies consagrades des de l'alta edat mitjana, abordat en el capítol anterior, va anar acompanyat de canvis significatius en la celebració del sacrifici de l'altar, fins al punt que, durant els darrers segles medievals, va ser usual que la normativa eclesiàstica vetllés amb certa insistència pel correcte desenvolupament de la missa. Així, la manifestació de la divinitat va portar a insistir en qüestions com el respecte que calia mantenir vers els espais on es custodiava el cos de Crist o en els quals tenia lloc el servei eucarístic; o com el decòrum i la neteja de les robes de l'altar i dels oficiants, així com dels objectes litúrgics, etcètera[22].

Els canvis en el ritual motivats per la teologia eucarística no són, tanmateix, quelcom privatiu de la missa baixmedieval. Contràriament, ja des de finals del primer mil·leni es van produir importants transformacions en matèria sagramental, les quals a la vegada

[21] Segueixo PALAZZO 2000, p. 17-23. A banda del títol esmentat, que se n'ocupa en el capítol I, quant a la missa i la litúrgia de l'eucaristia a l'Edat Mitjana vegeu JUNGMANN 1949; RIGUETTI 1955-1956 (l'eucaristia es tracta amb amplitud en el segon volum); DENIS-BOULET & BÉRAUDY 1961; GY 1990, p. 187-283; RUBIN 1991, esp. p. 49-63; COOKE & MACY 2005, cap. 5; MAZZA 1999, p. 153 i s.; BRADSHAW & JOHNSON 2012, p. 193-231. Per la seva gran utilitat, vegeu també la breu síntesi de CHIFFOLEAU 1988, p. 38-49. Des d'un punt de vista sociològic, BOSSY 1983, p. 29-61. Sobre la missa, i més concretament sobre els seus gestos, SCHMITT 1990, p. 330 i s. Respecte a Alemanya, el sagrament de l'altar compta amb l'estudi clàssic de FRANZ 1902.

[22] Valguin com a exemple les prescripcions contingudes en els estatuts sinodals de París d'inicis del segle XIII que es comentaran en les properes línies i que són referits a PONTAL 1971, p. 58-61.

van incidir en l'afermament progressiu del caràcter sagrat del celebrant i la seva singularització i allunyament respecte dels fidels, cosa que es detecta des del món carolingi[23]. Segons va quedar establert, durant la missa el sacerdot ocupava el lloc de Crist de manera doble. D'una banda, es transmutava en Ell en tant que pronunciava les seves mateixes paraules de la Cena i feia els seus mateixos gestos; i de l'altra, actuava com a desencadenant de la transformació del pa i el vi amb el cos i la sang de Crist[24].

Durant els primers segles medievals es va instituir la cerimònia de la unció de les mans en el ritu de l'ordenació, a partir de la qual el sacerdot va quedar investit amb la potestat exclusiva de tocar i consagrar les santes espècies. Vinculat a aquest fet, a la vegada, des del segle X es va generalitzar una de les principals variacions en el si de la litúrgia eucarística, a saber, el pas de la comunió de la mà a la boca en els adults, la qual cosa sembla que va esdevenir-se de manera més o menys coetània al reemplaçament del pa llevat per l'hòstia[25].

L'evolució del ritu de la comunió al llarg dels segles medievals, de fet, constitueix per si sola un bon indicador a l'hora de constatar el distanciament gradual que va sobrevenir entre el sacerdot i la comunitat en el terreny litúrgic. Per un costat, el celebrant va acabar acaparant la facultat de combregar a cada missa en representació dels parroquians i a través de les dues espècies. I per l'altre, els feligresos van veure progressivament minorada la seva familiaritat amb la comunió, presa només mitjançant la del pa, a vegades en diferit fora de la missa i cada cop amb menys freqüència, car s'insistia en una preparació prèvia de confessió i penitència, entre altres requisits per prevenir la comunió indigna[26].

En relació a la freqüència de la comunió dels fidels, el cànon 21 del IV Concili Laterà de 1215, *Omnis utriusque sexus,* va establir que tots els cristians estaven obligats a

---

[23] La qüestió es desenvolupa profusament a LAMBERTS 1994, p. 144 i s; i a LAMBERTS 1999, p. 83-88. Vegeu també PALAZZO 2000, p. 26 i s.

[24] SCHMITT 1990, p. 330.

[25] GY 1990, p. 204-210; SCHMITT 1990, p. 331; LAMBERTS 1994, p. 144-147; LAMBERTS 1999, p. 83 i s.; i PALAZZO 2000, p. 25-26.

[26] Vegeu GY 1990, p. 190 i s.; LAMBERTS 1994, p. 144-147 i LAMBERTS 1999, p. 83 i s.

confessar-se almenys un cop a l'any i a acomplir la penitència imposada, així com a rebre la comunió com a mínim anualment per Pasqua: «Omnis utriusque sexus fidelis, postquam ad annos discretionis pervenerit, omnia sua solus peccata confiteatur fideliter, saltem semel in anno, proprio sacerdoti, et injunctam sibi paenitentiam studeat pro viribus adimplere, suscipiens reverenter ad minus in Pascha eucharistiae sacramentum: nisi forte de consilio proprii sacerdotis, ob aliquam rationabilem causam, ad tempus ab ejus perceptione duxerit abstinendum [...]». En cas contrari, quedarien apartats de per vida de l'església i els seria denegada la sepultura cristiana[27]. D'altra banda, el triomf de la comunió dels fidels únicament amb l'hòstia consagrada va comptar amb el suport de la teoria de la concomitància, al·ludida en el capítol precedent, defensada per personalitats com sant Tomàs d'Aquino (1225-1274) i posteriorment refermada com a dogma en el concili de Constança (1414-1418)[28].

Les restriccions vers la comunió de la feligresia, establertes per tal de protegir la presència divina en l'eucaristia, van provocar que aquest ritu acabés perdent la centralitat que havia tingut fins al moment. En contrapartida, però, la jerarquia eclesiàstica va promocionar un substitutiu més en sintonia amb la nova espiritualitat de l'època i que satisfés la devoció dels creients. Em refereixo, és clar, al nou ritu de l'elevació de la sagrada forma (dita també elevació major), a saber, el gest d'ostentació a través del qual el celebrant elevava l'hòstia, i posteriorment el calze amb el vi, un cop

[27] Quant al cànon lateranense, remeto a l'edició de HEFELE & LECLERCQ 1913, p. 1349-1351. Vegeu-ne també l'edició, amb el corresponent estudi i traducció, de FOREVILLE 1965, p. 357-358 (o, de l'edició castellana, FOREVILLE 1972, p. 174-175). Entre els diversos estudis sobre aquesta qüestió, hom pot acudir, principalment, a GY 1995; a GY 1950 o a GARCÍA Y GARCÍA 2003, p. 219. La freqüència de la comunió al llarg de l'edat mitjana va ser objecte d'estudi per part del pare Peter Browe durant el segon quart del segle XX: BROWE 1938b; BROWE 1940. Vegeu també l'epígraf que se li dedica a JUNGMANN 1949, p. 1066-1074.

[28] GY 1987, p. 536; LAMBERTS 1994, p. 145-146; LAMBERTS 1999, p. 85-90. També TIMMERMANN 2009, p. 2. Sobre el Concili de Constança, vegeu la recent publicació commemorativa editada amb motiu de l'exposició duta a terme entre el 27 d'abril i el 21 de setembre de 2014 al Konzilgebaüde Konstanz (Baden-Württemberg, Alemanya): *Konstanzer* 2014.

pronunciades les paraules de la consagració, a fi que els assistents a la missa poguessin contemplar les espècies quan ja s'havia fet efectiva la presència divina[29].

Gràcies a la benedicció eclesiàstica, doncs, aquest nou ritu va esdevenir ràpidament el punt culminant de la celebració eucarística en detriment de la comunió, que va passar a ostentar un rol secundari en el servei litúrgic. O dit d'una altra manera i prenent prestats els conceptes emprats pel franciscà Alexandre de Hales (m. 1245) en la seva *Summa,* la «manducatio per gustum» va tendir a perdre rellevància enfront de la «manducatio per visum» que vehicula el desenvolupament del culte eucarístic baixmedieval. Mostrar ostensiblement l'hòstia un cop consagrada constituïa una manera eficaç de posar èmfasi en la presència real. L'acte de l'elevació, a més, no només era repetida a cada missa, sinó que era contemplat com una font de benaurança similar a la comunió[30].

El gest de l'elevació no era quelcom nou en la celebració del sagrament de l'altar, atès que durant la doxologia que clou el cànon de la missa ja se'n duia a terme una. Ara bé, la denominada elevació major sembla que no es detecta fins a finals del s. XI a la regió francesa de Tours, on la seva aparició ha estat significativament interpretada com a resposta als durs debats mantinguts sobre la presència real[31]. Al llarg de la centúria següent se'n multipliquen els testimonis, si bé no és fins a la primera dècada del segle XIII que apareix la primera regulació coneguda al respecte en uns decrets sinodals del bisbe de París, que la crítica tradicionalment ha vinculat –no sense rèpliques— a l'episcopat d'Eudes de Sully (1196-1208). Tals estatuts s'emmarquen en la ja referida controvèrsia sobre el moment concret en què es fa efectiva la presència de Crist i hi

---

[29] La bibliografia referida a l'elevació de l'hòstia consagrada és abundant i se li han dedicat nombrosos estudis monogràfics. Vegeu, per exemple, BROWE 1929; GRANT 1940; DUMOUTET 1941; KENEDDY 1944, p. 121-150; KENEDDY 1946; LAMBERTS 1994, p. 144-153; STEINBERG 2010. Vegeu, també, les referències a aquest ritu gestual contingudes en alguns estudis sobre l'eucaristia i la litúrgia eucarística a l'època medieval: BROWE 1933, p. 26 i s.; DUMOUTET 1926, p. 37-74; SCHMITT 1990, p. 346 i s.; RUBIN 1991, p. 63 i s.; PALAZZO 2000, p. 27-29 o TIXIER 2014, p. 37-38. O també la veu brevíssima de CLERCK 1997, p. 519.

[30] Especialment, DUMOUTET 1926 i DUMOUTET 1942, p. 104 i s. També RUBIN 1991, p. 63 i s.; PALAZZO 2000, p. 27; TIMMERMANN 2009, p. 3-4 o TIXIER 2014, p. 35-37.

[31] PALAZZO 2000, p. 27-28. Sobre l'elevació de la doxologia final, coneguda com a elevació menor en distinció de la major, vegeu LAMBERTS 1994, p. 143-144.

prenen partit en prescriure als sacerdots que, tot just pronunciada la fórmula «Hoc est corpus meum», elevin l'hòstia a una alçada suficient per a què pugui ser admirada pels fidels. Fins aleshores, per contra, cal que la mantinguin oculta davant del pit, assegurant-se que no pugui ser adorada abans de la consagració: «Praecipitur presbyteris ut, cum in canone misse inceperint "Qui pridie", tenentes hostiam, ne elevent eam statim nimis alte, ita quod videri possit a populo, sed quasi ante pectus detineant, donec dixerint "Hoc est corpus meum" et tunc elevent eam ita quod possit ab omnibus videri»[32].

Per tal de remarcar la rellevància del moment, aviat l'elevació de l'hòstia va ser acompanyada amb repics de campanes –bé fossin les dels campanars, bé les que es feien sonar dins del temple a partir de mecanismes diversos—, a través dels quals, a la vegada, la població era alertada de què Crist s'havia fet present. La sacralitat de l'acte també va quedar refermada a través del costum d'encendre un ciri en el moment de l'elevació que, a més, podia facilitar la visualització de l'hòstia als fidels. Com a resposta a aquest ritu, aquests, a voltes animats per les indulgències concedides, havien de mostrar la deguda reverència, principalment mitjançant la genuflexió i les pregàries que apareixen reiteradament prescrites en les disposicions eclesiàstiques des de la tretzena centúria[33].

En l'altra cara de la moneda, la importància adquirida per la pràctica de l'elevació de l'hòstia consagrada va desembocar, ocasionalment, en tot un seguit de supersticions i de males pràctiques perpetrades tant pels fidels com, inclús, pels celebrants. Les fonts donen a conèixer una certa convicció en la virtut protectora de la visualització de l'hòstia en l'elevació, com si d'un amulet es tractés. Així, hi ha constància del fet que determinats creients es mostraven segurs de què la seva contemplació els preservava de múltiples mals. En les seves influents *Instructions for Parish Priests*, l'anglès John Mirk, canonge augustinià actiu en les darreres dècades del segle XIV i en les inicials del XV, va afirmar que després d'haver vist l'elevació s'estava protegit del foc durant tot el

[32] Parafrasejo l'edició dels estatuts de PONTAL 1971, p. 82. Respecte a aquesta qüestió, vegeu RUBIN 1991, p. 55 i s.; RECHT 1999, p. 99-100 o PALAZZO 2000, p. 27-28. La controvèrsia medieval sobre el moment exacte de la comunió s'exposa al capítol 2, p. 31.

[33] La qüestió és desenvolupa ja a DUMOUTET 1942, p. 37 i s.

dia, igual que de la ceguesa, de les malalties contagioses i de la mort sobtada; o l'eminent predicador francès Joan Gerson (1363-1429), teòleg i canceller de la Universitat de París durant el pas al Quatre-cents, va defensar que el dia que s'havia escoltat missa un no es podia quedar cec ni sofrir un atac d'apoplexia, així com que no s'envellia durant el temps invertit en oir-la[34].

Endemés, determinades notícies corroboren l'interès que va arribar a assolir el ritu en perjudici de la pròpia celebració eucarística. En aquest sentit, per exemple, en el concili ecumènic de Viena del Delfinat (1311-1312), Guillaume Le Maire, bisbe d'Angers (1291-1317), va denunciar que alguns parroquians només anaven a l'església en el moment de l'elevació i, un cop acabada, es retiraven immediatament provocant un gran aldarull a l'interior del temple. Més gràfica resulta, encara, la constatació que alguns creients van arribar a córrer d'una església a una altra per tal d'assistir al major nombre d'elevacions possibles. Davant d'aquesta nova realitat, alguns celebrants van procedir a elevar la sagrada forma de manera repetitiva, cap a diversos costats i durant un lapse considerable de temps, per posar manifestament en evidència la magnitud del misteri obrat[35].

3.2. MÉS ENLLÀ DE LA MISSA

3.2.1. La reserva eucarística i l'exposició de l'hòstia consagrada

A la baixa edat mitjana, el culte a l'eucaristia va desbordar el marc de la missa i, entre altres, va quedar articulat tant al voltant de les custòdies dels temples, on era conservada, com en relació amb el ritu de l'administració del sagrament eucarístic als moribunds, també anomenat *viàtic*, per a la celebració del qual era indispensable. Arran del desenvolupament de l'adoració ocular, a la vegada, algunes de les expressions devocionals adreçades a la reserva van ser també posades en pràctica respecte a les exposicions naixents de l'hòstia consagrada.

---

[34] HAINAUT-ZVENY 2008, p. 260 i HUIZINGA 1919, p. 220.

[35] CHIFFOLEAU 1988, p. 43 i PALAZZO 2000, p. 28.

La reserva eucarística és una pràctica documentada des dels primers temps del cristianisme, per bé que a la baixa edat mitjana, arran de la centralitat teològica assolida per la doctrina de la presència real, hom detecta un considerable desenvolupament de tot un seguit de directrius molt precises per part de l'església que, entre altres, afecten tant al seu emplaçament adequat dins del temple com al seu correcte manteniment[36]. Certament, nombroses disposicions conciliars i sinodals de l'època regulen qüestions com ara el nombre d'hòsties que calia tenir reservades o cada quan calia que aquestes fossin renovades; vetllen per la neteja i el decòrum dels receptacles destinats a aquesta funció o, en consonància amb la seva sacralitat, insisteixen en la seva disposició preferent a la zona de l'altar. Un altre aspecte usual sobre el que solen incidir és en la seguretat amb què havien de ser concebuts els receptacles de la reserva per mor de sortejar els perills a què l'hòstia estava exposada permanentment per part dels enemics del cristianisme[37].

Els estatuts sinodals de París d'inicis del segle XIII, al·ludits en diverses ocasions precedentment, encapçalen una llarga nòmina de textos que preceptuen d'ubicar-la en una part destacada de l'altar i, a poder ser, tancada a pany i clau per poder-la preservar de perills diversos: «In pulchriore parte altaris cum summadiligentia et honestate, sub clave si fieri potest, sacrosanctum corpus Domini custodiatur»[38]. Com tants altres, aquest condicionant és elevat a l'observança universal en el també mencionat Concili Laterà de 1215. Així, el cànon 20 emet una sanció que tindrà un impacte crucial en la normativa baixmedieval: «Statuimus, ut in cunctis ecclesiis chrisma et eucharistia sub fideli custodia clavibus adhibitis conserventur: ne possit ad illa temeraria manus extendi, ad aliqua horribilia vel nefaria exercenda. Si vero is ad quem spectat custodia,

---

[36] Sobre la reserva eucarística i el seu culte a l'Edat Mitjana vegeu BROWE 1933, p. 11 i s.; DUMOUTET 1942, p. 51 i s.; MAFFEI 1942, pàssim; MARTIMORT 1957; BÉRAUDY 1961a; RUBIN 1991, p. 43 i s; TIMMERMANN 2009, pàssim; TIXIER 2014, p. 32.

[37] DUMOUTET 1942, pàssim.

[38] PONTAL 1971, p. 60-61. La mesura és inclosa en múltiples estatus sinodals fora de França, tal i com posa en relleu DUMOUTET 1942, p. 59-60. Sobre aquestes qüestions, vegeu també TABURET-DELAHAYE 2009, p. 342. Sobre la disposició de l'hòstia reservada vegeu els treballs de GATTI 2007a, GATTI 2007b i GATTI 2007c.

ea incaute reliquierit, tribus mensibus ab oficio suspendatur. Et si per ejus incuriam aliquid nefandum inde contigerit, graviori subjaceat ultioni»[39].

En paral·lel, el culte florent a les sagrades formes reservades va donar lloc, en el període que ens ocupa, a diverses manifestacions devocionals. Així, de la mateixa manera que s'ha vist en relació a l'elevació major, al seu voltant es va generalitzar la pràctica de mantenir-hi encesa una lluminària, habitualment promocionada a través de deixes testamentàries o beneficis. A la vegada, l'adoració dels fidels es va canalitzar a través de visites, sovint esperonades, com en el cas de les lluminàries, a través de sucoses indulgències[40].

Durant els darrers segles medievals, moltes d'aquestes pràctiques dedicades a la reverència de l'hòstia clausurada en les seves custòdies van ser dirigides també a les formes igualment consagrades que, arran de l'emergència de la comunió ocular, van començar a ser exposades periòdicament o ocasional, talment es venia fent amb les relíquies des de temps ençà. Si deixem de banda les exposicions cinètiques, com la que es produïa durant el ritus de l'elevació de l'hòstia en la missa o, fora d'ella, durant la processó del Corpus Christi –qüestió que es tractarà monogràficament en l'epígraf següent—, les exposicions de l'hòstia consagrada a la zona de l'altar van constituir un fenòmen habitual durant els segles XIV i XV, i van donar pas a les exposicions de les «Quaranta hores», sorgides a Milà al segle XVI, o a altres manifestacions com les exposicions perpètues, que van gaudir d'un gran impuls a partir de la Contrareforma. Un dels escenaris més usuals per a l'exposició de l'hòstia consagrada va ser, durant l'edat mitjana, la festivitat del Corpus Christi i la seva octava, per bé que amb el pas dels anys es van multiplicar tant durant el transcurs de misses específiques com en solemnitats rellevants i diverses del calendari cristià[41].

---

[39] TIMMERMANN 2009, p. 7. També FOREVILLE 1965, p. 357 o GARCÍA Y GARCÍA 2003, p. 219.

[40] Es recullen exemples d'aquestes pràctiques BROWE 1933, p. 1-10; o a DUMOUTET 1942, p. 88 i s. En relació amb les visites vegeu SNOECK 1995, p. 245-250.

[41] Quant a l'exposició de l'hòstia consagrada vegeu DUMOUTET 1926, p. 80 i s.; DUMOUTET 1941; JUNGMANN 1949, p. 172-173; BÉRAUDY 1961c, p. 464 i s.; SNOECK 1995, p. 283-293 o TIXIER 2014, p. 197 i s. També, entre altres, HAINAUT-ZVENY 2008, p. 114 i s; o TIMMERMANN 2009, p. 6-7.

Finalment, les expressions cultuals adreçades a la reserva i a les exposicions de l'hòstia, tanmateix, no van quedar únicament confinades dins dels murs dels temples, sinó que també van acompanyar el ritual del viàtic, un element indispensable de cara a la salvació de l'ànima atès el caràcter redemptor del sagrament de l'eucaristia, per la qual cosa era desitjat que cap cristià morís sense haver-lo rebut. Aquest generalment s'administrava fora de l'àmbit eclesial, en el llit mortuori del fidel, i després de la comunió i la penitència pertinent[42].

La crítica ha assenyalat com a finals de la baixa edat mitjana aquest acte litúrgic és caracteritzat per una forta ritualització, fins al punt que el procés de trasllat de la sagrada forma adquireix una major solemnitat i acaba esdevenint una veritable processó eucarística. A la base de tot plegat hi ha, entre altres, la proliferació de tot un seguit de disposicions eclesiàstiques sobre l'adequada translació de l'hòstia consagrada fins a la casa del malalt i la seva consegüent administració.

La jerarquia eclesiàstica va preocupar-se d'establir l'adequat manteniment i maneig del vas eucarístic utilitzat en la translació, que podia ser diferent de l'emprat per a la reserva i que, en tot cas, havia de ser preferentment transportat pel sacerdot. De la mateixa manera, sovint el clergat va incidir en l'aspecte que havia d'adoptar la processó i va regular-ne la participació dels actors implicats. Són habituals les disposicions al·lusives als membres que han d'acomboiar el capellà, tan si es tracta d'acòlits, altres religiosos o laics; als cants que han d'acompanyar la custòdia o a altres requisits que d'alguna manera assimilaven l'acte a l'elevació major, com són les lluminàries que remarcaven la presència del sagrat o el toc de campanes que advertia els fidels del pas del viàtic i els convidava a participar en el seguici. Aquests darrers no van escapar tampoc de la reglamentació, sinó que usualment es va disposar sobre el comportament amb què havien de reverenciar el Santíssim, la qual cosa, com en l'elevació, novament sol

[42] Sobre el viàtic a l'Edat Mitjana, vegeu BROWE 1936; BÉRAUDY 1961b; o PAXTON 1990. També BRIDE 1950; CHIFFOLEAU 1980, p. 289-356; LAUWERS 1997 o TIXIER 2014, p. 60-61. Els estudis sobre la mort i el seu cerimonial a l'Edat Mitjana són veritablement prolífics. Vegeu-ne, tanmateix, alguns dels títols més destacats: ARIÈS 1974; BINSKI 1996; BALACE & POORTER 2010; ALEXANDRE-BIDON & TREFFORT 1993. En relació a la Península Ibèrica, vegeu AURELL & PAVÓN 2002.

concretar-se a través de la genuflexió i la pregària, sovint estimulades a partir de l'establiment d'un cert nombre d'indulgències[43].

El zel creixent de l'església vers la processó del viàtic es percep també en la correcta administració del sagrament en l'estança del moribund. En aquest sentit, abunden les receptes que preveuen què cal fer en cas que succeeixi algun imprevist que impedeixi dur a terme la comunió, com ara que per exemple, per la gravetat de la situació, el malalt vomités l'hòstia o no estigués en condicions d'ingerir-la[44].

3.2.2. La institució de la nova solemnitat del Corpus Christi

Més enllà de les formes cultuals referides en l'epígraf anterior, fora de la missa, la devoció a l'eucaristia va assolir la seva màxima expressió arran de l'establiment de la solemnitat de Corpus Christi. Amb la incorporació a la baixa edat mitjana d'aquesta festivitat en el calendari litúrgic cristià, l'església va culminar una maniobra decisiva a fi de blindar i estendre aquest culte fonamentat en la presència real de Crist en les santes espècies, tot celebrant de manera triomfant i joiosa la institució del santíssim sagrament per part de Crist la nit de dijous sant, però desvinculant-la del context de la Passió en què fins aleshores havia restat subsumida.

El procés d'instauració del Corpus és, a dia d'avui, un fet ben conegut. La festa apareix a la diòcesi de Lieja (Bèlgica), on se celebra per primer cop l'any 1246, i ni tan sols dues dècades després, el 1264, el papat l'adopta amb caràcter universal per a tota l'església. Múltiples causes, però, determinen que la seva difusió definitiva no es produeixi fins a inicis de la centúria següent, arran de l'acció decidida del pontificat avinyonès, a la dècada de 1310[45]. Anem a pams, però.

---

[43] Moltes d'aquestes qüestions són recollides en els estatuts parisincs vinculats a Eudes de Sully, tal i com es posa en relleu a PONTAL 1971, p. 58-61. Vegeu també DUMOUTET 1942, p. 38 o RUBIN 1991, p. 77 i s.

[44] RUBIN 1991, p. 81-82.

[45] Respecte a la solemnitat de Corpus Christi vegeu DUMOUTET 1925; BROWE 1933, p. 71 i s.; CALLAEY 1957; RUBIN 1990; RUBIN 1991, esp. p. 164-287; DUDLEY 1992; LAMBERTS 1996; WALTERS & CORRIGAN & RICKETS 2006, pàssim i TIXIER 2014, p. 79-94. Vegeu també la síntesi de RIGAUX 1997.

La desclosa de la solemnitat es remunta a inicis del segle XIII i s'emmarca en el context del profund fervor eucarístic que, en aquesta època, van experimentar algunes comunitats religioses femenines liegeses. En aquest moment, nombrosos testimonis de dones van manifestar la seva devoció vers el santíssim sagrament a través de comunions freqüents o de nodriments en llargs períodes de temps únicament a partir de la santa forma, entre altres. A la vegada, la creença en la presència de Crist en l'eucaristia va fonamentar múltiples experiències físiques d'aquestes religioses, a voltes fins i tot revestides de certs tints eròtics, que revelaven haver percebut sensorialment el Crist encarnat en l'hòstia[46].

És en aquest teló de fons que va emergir una figura determinant per a l'establiment de la festa, la seva primera promotora, Juliana de Mont-Cornillon (*c*.1192- m.1258). Nascuda a Retinne (Fléron, Lieja), la vida d'aquesta religiosa va transcórrer estretament vinculada a la casa premonstratenca de Mont-Cornillon, als afores de Lieja, on va ingressar d'infant a la mort dels seus pares, juntament amb la seva germana Agnès, i d'on amb el temps va esdevenir-ne priora[47].

El detonant de tot plegat rau en una visió que, segons narra la seva *Vita*, Juliana va experimentar repetidament des de ben jove i en la qual veia la lluna plena amb una imperfecció, amb un segment sumit en la foscor: «Apparebat inquam ei luna in suo

---

[46] RUBIN 1991, p. 164-169. Aquest tipus d'espiritualitat femenina ha estat estudiada amb profusió en diversos treballs per Carolyn Walker Bynum. Vegeu sobretot BYNUM 1987, pàssim i BYNUM 1991, p. 119-159. O també, per exemple, BARTOLI 1999. El cas particular de Lieja s'estudia a DOR & JOHNSON & WOGAN-BROWNE 1999. Sobre la ciutat de Lieja en aquesta època, KUPPER 1999.

[47] Els principals fets de la vida de Juliana han estat establerts a partir de la seva *Vita*, obra de la qual s'ha tendit a ressaltar el valor històric per haver estat confegida per un autor anònim en un moment poc posterior a la mort de la religiosa, entre 1261 i 1264, i per comptar amb l'aprovació del seu entorn més immediat. El manuscrit original roman perdut, per bé que n'han perviscut diverses còpies i reedicions de la baixa edat mitjana i de l'època moderna, la més antiga de les quals continguda en el manuscrit 945 de la Biblioteca de l'Arsenal de París. Sobre aquesta *Vita*, vegeu principalment LAMBOT 1946; OLIVER 1988, vol. I, p. 163; vol. II, p. 462 o DELVILLE 1999a, p. VII-XXII. Igualment, sobre la figura de Juliana de Mont-Cornillon consulteu RUBIN 1991, p. 169 i s.; DELVILLE 1999b o MULDER-BAKKER 2005, p. 78-117. També RUBIN 1997b, p. 848.

splendore, cum aliquantula tamen sui sphaerici corporis fractione»[48]. Després d'anys de neguit motivats per la impossibilitat de copsar-ne el significat, aquest finalment li va ser revelat pel propi Crist: la lluna representava l'església, i la part que li mancava feia referència a l'absència d'una festivitat dedicada a l'eucaristia[49].

La confessió del fet miraculós per part de Juliana al seu cercle més immediat marca l'inici de l'assentament de la nova festa. Per a tal empresa, la religiosa va disposar del favor de personalitats com la reclusa Ève de Saint-Martin, el seu confessor Jean de Lausana, la beguina Isabelle de Huy o el clergue Jean de Cornillon. I posteriorment també va comptar amb el suport decisiu de Robert de Thourotte, bisbe de Lieja entre 1240 i 1246, el qual, atenent a la referida visió mística, va ser el responsable d'instituir la festa de l'eucaristia a la seva diòcesi l'any 1246, a través de la publicació de la pastoral *Inter alia mira*. En la missiva, el mitrat va exposar quatre raons eloqüents per exaltar el sagrament en la nova fundació, les quals des d'aleshores van marcar l'esdevenir de la solemnitat: com a renovació de la presència de Crist en l'eucaristia, com a arma contra els heretges, com a celebració del Sant dels sants i com a reparació de les faltes comeses en relació amb aquest. Des d'aleshores, la festa va quedar fixada el dijous posterior a l'octava de la Trinitat (*feria quinta proxima post octavas Trinitiatis*) i per a la seva celebració es va crear un ofici *ex professo*, l'*Animarum cibus*, composat per Jean de Lausana a instàncies de la pròpia Juliana (1254)[50].

Tanmateix, la mort del bisbe Robert el 16 d'octubre d'aquell mateix any va suposar un dur contratemps per a l'esdevenir de la nova fundació. El seu successor, Henri de Gueldre (1247-1274), va mostrar-se hostil amb moltes de les accions empreses pel seu predecessor i fins va acabar apartant Juliana del seu càrrec de prioressa, l'any 1247. A

---

[48] DELVILLE 1999a, p. 120-125, esp. p. 120.

[49] RUBIN 1991, p. 170; DELVILLE 1999b, p. 30. Diverses miniatures gòtiques han estat interpretades per part de la crítica en relació a la visió de Juliana, com ara una de les dues caplletres de la seva *Vita* conservada a la Biblioteca de l'Arsenal de París (Ms. 945, f. 2v) [Fig. 1]. Al respecte, vegeu LAMBOT 1946; OLIVER 1988, vol. I, p. 163 i 165; OLIVER 1999, p. 154-155 i DELVILLE 1999a, p. VIII.

[50] RUBIN 1991, p. 170 i s.; DELVILLE 1999b, p. 30-33. Sobre l'ofici liegès de la festa de l'eucaristia, vegeu, entre altres, LAMBOT 1942; LAMBOT & FRANSEN 1946; DELAISSÉ 1950 i GY 1999. Sobre Ève de Saint-Martin, vegeu MULDER-BAKKER 2005, p. 118-147.

partir d'aquest fet, la religiosa va iniciar un exili per diversos monestirs cistercencs fins a la seva mort, ocorreguda el 5 d'abril de 1258, essent posteriorment enterrada a l'abadia valona de Villers (Bèlgica). Mentrestant, però, la festa va rebre el suport explícit d'Hug de Saint-Cher (m. 1263), cardenal-legat a Alemanya, que en la seva visita a Lieja el 1251 va celebrar fora de temps la festa del Corpus a la col·legiata de Saint-Martin, en veure que les disposicions del bisbe Robert no eren observades, i posteriorment va instituir-la en la seva legació el 29 de novembre de 1252, la qual cosa va suposar-ne la difusió per terres germàniques[51].

La implantació de la celebració a la diòcesi de Lieja i la seva propagació a Alemanya va anar seguida, només una dècada després, de la seva promulgació universal per part d'Urbà IV, una personalitat íntimament vinculada als cercles religiosos liegesos. Oriünd de Troyes, el papa Jacques Pantaléon havia coincidit amb Robert de Thourotte com a diaca a Laon i posteriorment havia estat ardiaca de Campines, a la diòcesi de Lieja, entre 1243 i 1248, de manera que havia viscut de prop la primera implantació de la festa, abans d'arribar a ser proclamat patriarca de Jerusalem (1255) i posteriorment pontífex romà, el 27 d'agost de 1261. Pocs anys després d'ocupar la càtedra de sant Pere, Urbà IV va elevar la festa de l'eucaristia a l'observança universal mitjançant la publicació de la butlla *Transiturus de hoc mundo*, l'11 d'agost de 1264, en la qual es recuperava l'esperit de l'argumentari de la carta episcopal de Robert de Thourotte. La butlla va ser distribuïda juntament amb el nou ofici amb què el papat va voler que fos celebrada. Aquest fet, tal com ha estat assenyalat, representa un novetat rellevant i denota l'afirmació de la Santa Seu en el domini litúrgic, així com la seva forta implicació en l'afer[52].

A dia d'avui es coneixen dues litúrgies romanes diferents per al Corpus Christi, l'ofici *Sapientia*, amb la missa *Ego sum panis*, d'una banda; i l'ofici *Sacerdos*, que és idèntic a l'anterior en algunes parts i al qual li correspon la missa *Cibavit*, de l'altra. El primer ha estat interpretat com un primer esbós realitzat per a la celebració de la festa l'any 1264, mentre que el segon, l'autoria del qual ha estat assignada a sant Tomàs d'Aquino per

[51] RUBIN 1991, p. 174-175; DELVILLE 1999b, p. 32-35. Sobre la figura d'Hug de Saint-Cher, vegeu el treball recent de BATAILLON & DAHAN & GY 2004.

[52] Quant a la butlla *Transiturus*, vegeu FRANCESCHINI 1965; BERTAMINI 1968 i RUBIN 1991, p. 176 i s.

alguns historiadors, entre els que sobresurt el pare Pierre-Marie Gy, se suposa que fou el distribuït juntament amb la butlla *Transiturus*[53].

De la celebració de la nova solemnitat a la cort pontifical el 1264 se'n té notícia a través d'una butlla, perduda però coneguda a través de diverses còpies posteriors, que el mateix pontífex va trametre el 8 de setembre d'aquell any a Ève de Saint-Martin, en la qual incloïa també l'ofici de la festa. Novament, però, la mort del papa Pantaléon només uns mesos després de la publicació de la butlla *Transiturus*, el dia 20 d'octubre, va comportar un fort entrebanc per a la seva difusió, per bé que diversos testimonis certifiquen la celebració del Corpus durant la segona meitat del segle XIII en indrets tan allunyats com Colònia (*c*. 1275), a l'església de Sant Gereon, on fins i tot es constata la realització d'una processó, o Venècia (1295)[54].

El cop d'efecte a partir del qual es va produir l'establiment definitiu de la festa del Corpus arreu del món cristià no va tenir lloc fins a la segona dècada del segle XIV, arran de la inclusió d'una còpia de la butlla *Transiturus* d'Urbà IV dins del títol *De reliquiis et veneratione sanctorum* de la carta papal *Si dominum.* Aquesta última va ser publicada l'octubre de 1317 pel papa avinyonès Joan XXII (1316-1334), integrada en el darrer gran cànon de lleis de l'edat mitjana, a saber, les denominades *Constitucions Clementines*[55].

---

[53] RUBIN 1991, p. 175-181 i 185-196; DELVILLE 1999b, p. 32. Els oficis romans del Corpus i la defensa de l'autoria tomista de l'ofici *Sacerdos* han estat diseccionats en els últims temps a GY 1990, p. 223-245; GY 1982; o GY 1999. Val a dir que la composició de l'ofici del Corpus per part de sant Tomàs, defensada des d'inicis del s. XIV, va trobar un ressò plàstic des del Tres-cents, en obres tan conegudes com el reliquiari del corporal miraculós de Bolsena, fet entre 1337 i 1339 i conservat a la capella dels Corporals de la catedral d'Orvieto [Fig. 2]. Sobre aquest extraordinari reliquiari (en relació amb el miracle de Bolsena i les pintures murals de la catedral d'Orvieto), vegeu el treball de RIGAUX 2009a. L'autoria tomista és també una qüestió reivindicada per a altres composicions eucarístiques, com ara l'himne *Pange lingua gloriosi Corpus mysterium* (Canta, llengua meva, el misteri del Cos gloriós) o la poesia *Adoro te*. Vegeu GY 1990, cap. 11 o la veu GY 1997a, p. 1143.

[54] RUBIN 1991, p. 176-181. Sobre la butlla enviada per Urbà IV a Ève de Saint-Martin, vegeu principalment LAMBOT 1948.

[55] RUBIN 1991, p. 181-185.

A pesar que la butlla *Transiturus* només va proveir la missa i l'ofici per celebrar la nova solemnitat, durant les primeres dècades del segle XIV, especialment a partir del segon quart, la processó de Corpus Christi va esdevenir la manifestació més espectacular i difosa de la jornada, així com una de les principals celebracions religioses del calendari festiu baixmedieval. El seguici de Jesús sagramentat, que comptava amb alguns precedents anteriors com les processons anglonormandes de diumenge de Rams, va articular-se al voltant del seu element central, l'hòstia consagrada. Al seu voltant, segons una jerarquia ben definida, van desfilar els diversos membres del cos social rodejats de cants, ornaments florals i múltiples expressions de fast que van convertir l'acte en l'element més espectacular i imponent de la devoció eucarística de finals de l'època medieval[56].

3.3. EL PODER DE L'HÒSTIA CONSAGRADA

Al marge de la litúrgia, l'efervescència de les noves concepcions sobre la presència real de Crist en les espècies eucarístiques, defensades abrandadament per la jerarquia eclesiàstica al llarg de la baixa edat mitjana, van ser àmpliament divulgades a través d'una gran diversitat de mitjans, els quals van aconseguir envigorir la devoció medieval vers la sagrada forma. Entre aquests, un dels que va arribar a tenir un major ressò popular a l'època va ser, sense dubte, el miracle eucarístic[57].

---

[56] Sobre la processó de Corpus Christi a l'edat mitjana, vegeu principalment BROWE 1933, p. 89 i s.; RUBIN 1991, p. 243-271 i SNOECK 1995, p. 260-277. Tot i que focalitzat en l'Alemanya del Quatre-cents, vegeu també el treball de ZIKA 1988 .

[57] Quant als miracles eucarístics sobresurt l'estudi clàssic de BROWE 1938a. Vegeu també CORBLET 1985, vol. I, p. 447-515 (Livre XI); BROWE 1929b; DUMOUTET 1942, p. 117-126; RUBIN 1991, p. 108-129; SNOECK 1995, p. 309 i s.; o TIXIER 2014, p. 40 i s. També aborden la qüestió, des de punts de vista diversos, LADAME & DUVIN 1992 o CRUZ 1987. Entre els repertoris generals de miracles elaborats des de l'àmbit hispànic, vegeu TRAVAL 1911 o CARMELO 2008. Respecte els miracles de la santa sang, vegeu els estudis recents de BYNUM 2007, pàssim; o FREEDMAN 2011, p. 186-196. Des d'un punt de vista artístic també FRICKE 2013.

Tot al llarg d'aquest període, l'hòstia consagrada va ser concebuda com un ens poderós, capaç d'obrar prodigis[58]. Si les relíquies dels sants van ser apreciades com una font inesgotable de virtut, és lògic que la sagrada forma, la relíquia de Crist en la qual era present el seu cos arran de la consagració, fos percebuda –amb major raó encara— com un inefable vehicle d'expressió de la potència divina. Fet i fet, el propi sagrament de l'altar i la conversió de les espècies van ser obertament considerades pel pensament cristià com un miracle en si mateix, el qual es repetia arreu *ex opere operato* a cada celebració[59].

A més d'evidenciar la omnipotència de Déu, però, el miracle sagramental presentava la particularitat de fer explícita la presència real de Crist en les espècies eucarístiques. Fos quina fos la manera com aquest s'esdevenia, tots, absolutament tots aquests miracles, tenien aquest punt en comú. Per això, a l'època que ens ateny, aquest tipus de prodigis van ser vivament promocionats per la jerarquia eclesiàstica en tant que una eina eficaç al servei dels seus postulats, de màxima utilitat per fer comprendre un argumentari forjat a partir de complexes formulacions teològiques a una gran massa de fidels. A la vegada, l'església va trobar en el miracle sagramental una arma de gran abast i legitimada per la divinitat per lluitar contra tots aquells que es rebel·laven davant d'un dels seus principals fonaments. En aquells casos en què el miracle es produïa durant el transcurs de la litúrgia eucarística, aquest esdevenia, endemés, una eina preuada d'afirmació sacerdotal[60].

El miracle eucarístic no és un element exclusiu del món medieval, sinó que els primers testimonis coneguts es remunten a l'antiguitat tardana –sant Cebrià de Cartago (m. 258) o sant Gregori el Gran (m. 604) ja en recullen diversos— i el degoteig de notícies que

---

[58] Entre els múltiples estudis que aborden la noció de miracle a l'època medieval, vegeu les aproximacions generals de LE GOFF 1984, p. 455-476, on es reflexiona a l'entorn dels conceptes de meravellós, màgic i miraculós. També BYNUM 1997 o VAUCHEZ 1999, que remeten a la bibliografia anterior sobre la qüestió. Sobre el miracle a l'Edat Mitjana, vegeu també GOODICH 1996 o BOZOKY 2010, amb referències bibliogràfiques anteriors.

[59] RUBIN 1991, p. 113-114.

[60] VAUCHEZ 1999, p. 738.

fan referència a fets sobrenaturals d'aquesta índole arriben fins als nostres dies[61]. Ara bé, és a la baixa edat mitjana quan, en paral·lel a la diversificació de les formes que va adoptar el fet miraculós, aquest tipus de prodigis van experimentar una fortuna creixent en sintonia al posicionament central que va ocupar l'eucaristia en l'imaginari cristià[62].

En aquesta època, els prodigis eucarístics van ser àmpliament difosos, recollits en un variat repertori de fonts literàries que van des dels tractats teològics als relats hagiogràfics, passant pels reculls d'*exempla* i les col·leccions de miracles, entre altres. Al segle XI Pascasi Radbert ja havia recorregut a diversos portents eucarístics per dotar de fonament el seu ideari sagramental expressat en el *De Corpore et Sanguine Domini*[63], i la dinàmica va continuar en temps posteriors. D'igual manera, la literatura hagiogràfica, entre altres tipologies textuals, va contribuir enèrgicament a la propagació d'aquest tipus de narracions, atès que sovint van ser associades a diverses santedats. En aquest sentit, la *Legenda Sanctae Clara,* bastida poc després de la mort de la santa, esdevinguda el 1253, i majorment assignada a Tommaso da Celano (*c*. 1190-*c*. 1260), va reelaborar l'episodi famós contingut en les seves actes de canonització sobre com aquesta va foragitar els sarraïns de San Damiano (Assís) gràcies a l'hòstia consagrada. O la *Llegenda Àuria,* confegida pel dominicà Iacopo da Varazze (m. 1298) cap a 1255, va difondre profusament miracles com el referit de la fundadora de les clarisses o el que li succeí al mencionat papa Gregori I, a qui durant el transcurs d'una missa el pa consagrat va convertir-se-li en un tros de carn de la mida d'un dit per tal de remeiar la incredulitat d'una fidel sobre la presència divina[64].

En els darrers segles medievals aquesta mena de portents també apareixen perfectament integrats, és clar, en els miracologis i els reculls d'*exempla* que nodreixen a bastament

---

[61] DUMOUTET 1942, p. 117.

[62] En aquest sentit, vegeu el llistat de miracles elaborat a BROWE 1938a. El fet es constata també, per exemple, a VAUCHEZ 1999, p. 739.

[63] DUMOUTET 1942, p. 117.

[64] ARMSTRONG 2006, p. 139 i s. Quant a la compil·lació de Iacopo da Varazze, utilitzo l'edició castellana de MACÍAS 1982, v. 1, p. 194 (miracle de sant Gregori) i v. 2, Madrid, 1982, p. 977 (miracle de santa Clara). Sobre els portents eucarístics vinculats als sants, acudiu principalment al referit treball de CRUZ 1987, p. 203 i s.

les prèdiques de l'època, i que circulen i es transformen amb profusió d'aquí a allà[65]. N'hi ha prou amb al·ludir, a tall d'exemple, a obres tan cèlebres com el *De Miraculis* (1135-1144) de l'abat de Cluny Pere el Venerable (1122-1156), o al *Dialogus Miraculorum*, composat entre 1223 i 1224 per Cesari d'Heisterbach (*c*. 1180-*c*.1240), el qual, com a pràctica sovintejada des dels segles centrals de l'Edat Mitjana, incorpora un apartat específic consagrat als miracles eucarístics. La mateixa fórmula és emprada per sistematitzar determinats reculls d'*exempla*, com ara la difosa *Scala Coeli* del dominicà Jean Gobi Junior (m. *c.* 1350), que conté un nombre destacat de miracles eucarístics sota la rúbrica «De Corpore Christi»[66].

Ara bé, la divulgació d'aquesta espècie de fets extraordinaris no és quelcom que quedi limitat al terreny de l'expressió oral o l'escrita, plasmada en fonts ben diverses, sinó que en la seva expansió també hi van jugar un paper rellevant, tal com és constatarà, les diferents manifestacions artístiques de l'època medieval. No menys important, a la vegada, va ser l'agençament o el bastiment de centres de devoció adreçats a la memòria i el culte a determinats successos concrets. En relació amb això, cal tenir present que una part considerable d'aquests esdeveniments va donar lloc a una relíquia sagramental (hòsties incorruptes, corporals tacats de sang, etc.), la qual va suposar un veritable revulsiu per a la devoció medieval a l'eucaristia, en general, i per a l'assumpció de manifestacions cultuals noves basades en experiències puntuals, en particular. Al voltant de les relíquies (i dels nous centres de culte eucarístic) es va desenvolupar, segons les dinàmiques a l'ús de l'església, un fenomen peregrinatori d'abast fluctuant, però que en alguns casos va adquirir una notorietat de primer ordre. Talment va succeeir des del tombant al segle XV amb del miracle de Wilsnack (avui Bad Wilsnack, Alemanya), on segons la tradició el sacerdot Johannes Kabuz va descobrir tres hòsties miraculoses dins

---

[65] Respecte als *exempla*, vegeu l'estudi de conjunt de BREMOND & LE GOFF & SCHMITT 1982 o el breu article de Jacques Le Goff reeditat a LE GOFF 1984, p. 533-536. En concret, sobre l'*exemplum* medieval, consulteu el catàleg de TUBACH 1981 o, entre altres, els estudis d'SCHMITT 1985; BERLIOZ & POLO DE BEAULIEU 1998 i BERLIOZ & POLO DE BEAULIEU 1992. Quant a la predicació a l'Edat Mitjana, remeto a l'estudi d'AVRAY 1985. Respecte a l'ensenyança dels laics en matèria eucarística i el paper de la predicació, RUBIN 1991, p. 98 i s.

[66] Vegeu-ne l'edició de POLO DE BEAULIEU 1991, p. 315 i s. Respecte al *De Miraculis* i al *Dialogus Miraculorum* remeto, respectivament, a les edicions de TORRELL & BOUTHILLIER 1992 i de STRANGE 1851, v. 2, p. 154-217 (Distinctio nona de sacramento corporis et sanguinis Christi).

d'un corporal, intactes i amb sang, entre les restes carbonitzades de l'altar. La troballa es va produir dies després que el poble fos incendiat en un saqueig, l'agost de 1383, i que consecutivament l'església quedés amarada per la pluja[67].

Els miracles eucarístics medievals van abraçar una extraordinària diversitat argumental, si bé generalment responen a unes tipologies més o menys ben definides. D'aquí que, a l'hora de racionalitzar el fenomen, la crítica moderna hagi assajat diverses fórmules de classificació temàtica que els classegen en grups i subgrups. En aquest sentit, el pare Peter Browe, en el seu estudi clàssic i encara avui ineludible sobre la matèria, va discriminar múltiples tipus diferents, agrupant-los segons es produís o no una transformació de les espècies eucarístiques[68].

Per la seva banda, en dates força posteriors, Miri Rubin els va dividir en tres grans famílies. Segons l'autora, un primer grup estaria conformat per aquells miracles en què les espècies consagrades adopten la forma de les seves substàncies reals o provoquen sensacions inusuals en els sentits com a recompensa de la fe o com a resposta del dubte expressat per algú respecte de la presència real. La segona agruparia aquells fets sobrenaturals en què el poder de Déu en les santes espècies es manifesta a través d'un comportament inusual dels elements naturals, els animals o els humans. I, finalment, la tercera englobaria tots aquells fenòmens en què el canvi en els accidents es produeix com a conseqüència d'una mala acció conscient d'un enemic de l'eucaristia que, a causa dels seus fets, acaba convencent-se o trobant el seu corresponent càstig[69]. Per la seva senzillesa i utilitat, en línies generals en endavant m'atindré a aquesta darrera taxonomia, si bé cal tenir present que a l'hora de classificar les narracions, tot sovint els límits resulten difusos.

La potència de l'eucaristia queda remarcada per una àmplia gamma de miracles que poden ser considerats dintre de la primera categoria. En ells, el comportament sobrenatural de l'hòstia consagrada es manifesta a partir de múltiples expressions, com ara la incorruptibilitat, l'emanació de llum o de fragàncies agradables, o a partir

[67] Quant al miracle de Wilsnack vegeu principalment BYNUM 2007, p. 25 i s.

[68] BROWE 1938a.

[69] RUBIN 1991, p. 118 i s.

d'aparicions de diversos personatges sagrats; així com també a partir dels múltiples beneficis que proporciona, entre els quals s'hi compten les guaricions, l'auxili en situacions difícils, etcètera. Ara bé, dins d'aquest marc, es poden incloure també aquells fets miraculosos en els quals la sagrada forma mostra explícitament les seves substàncies reals a partir de fórmules diverses. En aquests casos, la veritat de la presència real de Crist en les espècies és reafirmada, sovint com a recompensa de la fidelitat del creient o en resposta d'un dubte d'algun dels assistents a la litúrgia eucarística, amb freqüència inclús el celebrant, per les hòsties sagnants o els calzes que es desborden amb rius de sang; però també a partir de les aparicions de Crist, com a Infant o com a Crucificat, entre altres[70].

Entre la munió de prodigis que responen a les característiques esmentades, un dels que sobresurt, per la seva transcendència, és el cèlebre miracle de Bolsena (Laci)[71]. Segons la tradició, aquest s'esdevingué l'any 1263 o 1264 com a resposta dels dubtes respecte a la presència real que s'apoderaren d'un sacerdot mentre celebrava missa a l'església de Santa Cristina de la població, sobre l'altar de la màrtir. Per això, sobtadament, l'hòstia va començar a sagnar, tot impregnant uns corporals i a la vegada esvaint les vacil·lacions del celebrant. El fet va ser posteriorment verificat pel papa Urbà IV, que aleshores residia a Orvieto, i al voltant de la relíquia resultant, els corporals tacats de sang, es va acabar bastint la cèlebre Capella del Corporal a la catedral d'aquesta localitat de l'Úmbria. Més endavant hi tornaré. Ara m'interessa destacar, únicament, que la proximitat geogràfica i cronològica de l'esdeveniment a la promulgació de la festa del Corpus per part del mateix pontífex, l'11 d'agost de 1264, ha estada utilitzat com a fonament, des del segle XIV i fins a l'actualitat, a l'hora d'establir una vinculació causa-efecte entre el miracle i la nova solemnitat. Tanmateix, la hipòtesi ha estat

[70] Moltes de les virtuts del sant sagrament es posen en relleu en les experiències eucarístiques viscudes per les *mulieres sanctae*, al·ludides en el capítol anterior i estudiades per BYNUM 1987. Sobre les hòsties sagnants, la incorruptibilitat, les llums i els guariments a través de l'hòstia consagrada vegeu SNOECK 1995, p. 315 i subsegüents. L'aparició del nen Jesús a l'hòstia ha estat abordada en nombrosos estudis, entre els quals DUMOUTET 1942, p. 123-124 o GRANT 1940, p. 236.

[71] Sobre el miracle de Bolsena, vegeu els estudis recents de RICCETTI 2004; GENTILI 2006 o RIGAUX 2009a, que remeten a l'abundant bibliografia anterior.

refutada atenent a l'aparició tardana d'aquest lligam i a l'absència de referències al miracle en la butlla *Transiturus*[72].

Dins del segon contingent de miracles exposat, aquells en els quals el poder de l'eucaristia es manifesta sobre el comportament de les forces naturals, els animals o els humans, s'aplega també un nombre considerable de fets meravellosos. L'hòstia combat el foc, les tempestes i els aiguats o sol sortir indemne d'aquestes situacions extremes, tal com va succeir el novembre de 1433 quan, segons la tradició, una santa forma va resultar il·lesa de les pluges torrencials que van inundar la capella dels penitents grisos d'Avinyó[73]. Dins de la mateixa tipologia, un subtipus de relat que va fer fortuna van ser aquells protagonitzats per tot tipus d'animals que, persuadits de la presència divina en la sagrada forma, van expressar-li el seu respecte de múltiples maneres o van procedir a adorar-la sense reserves. L'*exemplum* 352 de l'*Scala Coeli* de Jean Gobi Junior, que està basat en un dels relats eucarístics de Cesari d'Heisterbach, en descriu un cas paradigmàtic: l'hòstia consagrada del viàtic cau al camp mentre és traslladada i, consegüentment, és adorada per un grup d'animals diversos (*oves et boves, asini et equi*) que, disposats en rotllana al seu voltant, li fan una genuflexió[74]. Tot sovint, en aquests casos, el comportament de l'animal presenta un contrast rotund amb l'actitud irreverent d'algun humà cap a l'eucaristia, tal i com es constatarà en la segona part de la tesi.

Les reaccions de l'hòstia a les males accions o als comportaments voluntàriament negligents o obertament hostils sobre ella configuren el darrer gran conjunt de relats. En aquests, l'hòstia pot ser tractada amb poca reverència durant el desenvolupament d'una

---

[72] Entre els estudis que en dates properes vinculen la implantació de la festa del Corpus i el miracle de Bolsena, vegeu DELVILLE 1999b, p. 35-36. Els arguments que desestimen aquesta relació han estat posats en relleu, contràriament, a RUBIN 1991, p. 177.

[73] Sobre aquest prodigi remeto a LADAME & DUVIN 1992, p. 98-100.

[74] Vegeu-ne l'edició del text de l'incunable d'Ulm (1480) de POLO DE BEAULIEU 1991, p. 316-317, núm. 352. En la mateixa línia, un manuscrit cistercenc d'inicis del segle XIII (París, Bibliothèque nationale de France, lat. 15912) inclou un relat en què un sacerdot, mentre portava la comunió a un malalt a la vila veïna, va veure set llops que li barraven el camí. Malgrat la por inicial, la confiança amb el sagrament el va menar a seguir endavant i, no només en va sortir il·lès, sinó que els llops es van prostrar davant del Senyor. BERLIOZ & POLO DE BEAULIEU 2012, p. 512, núm. 718.

litúrgia eucarística o amb finalitats espúries en tot tipus de contextos a fi d'extreure'n algun rèdit, per posar un parell d'exemples. Ara bé, en cap cas aquestes narracions arriben mai a la virulència que transmeten les històries miraculoses que resulten dels turments infringits pels jueus, que a l'època són vistos com a responsables de la mort de Crist, com el poble deïcida, la qual cosa serveix de fonament per imputar-los-hi tot un seguit de fets sacrílegs, entre els quals la profanació de les hòsties consagrades[75].

Un dels exemples més primerencs i famosos d'hòsties sagnants a causa de les tortures perpetrades pels jueus és el miracle de París de 1290, també conegut com a *affaire des billettes* per la insígnia en forma de losange de l'orde que va regentar la *capella miraculorum* bastida sobre la casa del profanador. En els seus trets essencials, la història conta com, durant la Pasqua, a la parròquia de Saint-Jean-en-Grève, una dona cristina li facilita una hòstia consagrada a un jueu. Un cop aquest ha aconseguit el seu preuat botí, comença a inflingir-li tot un seguit de turments fins que la forma comença a obrar miracles: no només es manté indemne, sinó que sagna i es converteix en un Crucifix. El desllorigador de la història passa per la figura d'una altra dona cristiana que descobreix els fets i aconsegueix salvar l'hòstia, la qual, des d'aleshores, és venerada com a miraculosa[76].

La història del jueu de París constitueix el patró d'una infinitat d'acusacions similars que van ser desenvolupades tot al llarg de la baixa edat mitjana i més enllà. Tal és el cas, per exemple, del conegut miracle de Brussel·les de 1369-1370[77]. D'altra banda i

---

[75] Sobre aquesta aquesta acusació, vegeu treballs com els de BROWE 1926; BROWE 1938a, pàssim; TRACHTENBERG 1943, p. 109 i s; DESPINA 1971, p. 150-170 i 179-191; DAHAN 1990, p. 27 i s.; RUBIN 1992; STACEY 1998; RUBIN 1999, pàssim; ESPÍ 2006a o SCHEFER 2007. En concret, respecte al Tres-cents austríac, WIEDL 2012.

[76] El miracle ha estat estudiat en dates no massa llunyanes a DEHULLU 1995, p. 133-155; RUBIN 1999, p. 40-48 i s.; SCHEFER 2007 o CLARCK 2010. Per la seva popularitat, el cas de París de 1290 sol formar part dels estudis consagrats a l'eucaristia i als seus miracles com també a als dedicats als jueus d'època medieval des de prismes ben diversos.

[77] A grans trets, la història responsabilitza el financer Jonathan d'Enghien, el jueu més poderós de Brabant, d'haver ultratjat, amb l'ajuda d'altres correligionaris, setze hòsties a la sinagoga, les quals haurien estat robades pel convers Jans de Lovaina a l'església de Sint-Katharina de Molenbeek. L'acusació parteix de la confessió d'una conversa, de nom Katharina, que suposadament hauria estat

també seguint l'estela del cas parisenc, múltiples hòsties profanades per jueus són a la base d'un culte determinat en indrets diversos. Per la seva rellevància, hom pot invocar la devoció àulica a l'hòstia sagnant de la Sainte-Chapelle de la cartoixa de Champmol, la qual va ser regalada pel papa Eugeni IV (1431-1447) al duc Felip el Bo de Borgona (1419-1467)[78].

Les males pràctiques respecte a l'hòstia que regeixen una part important dels miracles reunits en aquesta darrera categoria troben els seus fonaments en l'autonomia assolida per l'hòstia consagrada, la qual, com s'ha dit, és percebuda com una font de benaurança fora del context estrictament litúrgic. Per això no és estrany que la creença en el seu poder taumatúrgic acabés immiscint-la en l'àmbit de la màgia o la superstició. A parer de multituds, com les relíquies, el cos de Crist revestia propietats apotropaiques o profilàctiques. La documentació proporciona una infinitud de notícies que informen d'aquestes creences i pràctiques tan diverses, i que ostenten un grau de legitimació fluctuant d'acord a l'aprovació eclesiàstica[79].

De l'ús apotropaic de l'hòstia, per exemple, en dóna bona prova el cronista való Gilles Li Muisis (1272-1353) quan deixa constància que el rei Felip VI de França (1328-1350), en el seu naixement, va ser protegit d'una tempesta gràcies al sagrament[80]. O també un informe de 1324 o 1325 presentat per Jean Gobi Junior al papa Joan XXII, segons el qual el prior dominicà d'Alès (Occitània, França) va amagar-se una hòstia consagrada per

---

requerida per l'esposa de Jonathan, per desfer-se de les santes formes després que aquest hagués estat assassinat. A partir d'aquí d'aquesta confessió no només es posa en marxa un procés judicial que acaba amb la mort de bona part dels jueus de Brussel·les i Lovaina, sinó que també s'origina el culte a les santes formes profanades, considerades miraculoses en tant que haurien sagnat de resultes dels turments amb ganivets i altres instruments. Al respecte, remeto als diversos estudis que li dedicà el pare Placide Lefèvre: LEFÈVRE 1932; LEFÈVRE 1936 i LEFÈVRE 1953. També al capítol, més actual, contingut a RUBIN 1999, p. 181-189. Complementàriament, vegeu també SCHEFER 2007, p. 241-269.

[78] En relació al cas, vegeu RUBIN 1999, p. 162 i s.

[79] Sobre usos i abusos de l'hòstia consagrada, RUBIN 1991, p. 334 i s; o TIXIER 2014, p. 210-211. La vessant màgica de l'hòstia consagrada queda perfectament reflectida a partir de casos com els recollits a KIECKHEFER 1990, p. 90; SKEMER 2006, p. 68; HAINAUT-ZVENY 2008, p. 259 i s.; o BOZOKY 2010, p. 220, que contenen referències bibliogràfiques anteriors.

[80] HAINAUT-ZVENY 2008, p. 260, n. 327.

gaudir de la protecció divina a l'hora d'enfrontar-se a l'esperit del burgès Gui de Corvo, que després de mort s'havia aparegut i havia atemorit la seva vídua[81]. En canvi, el seu caràcter profilàctic queda reflectit en una pregària continguda en un manuscrit alemany del segle XII que, durant el transcurs d'un ritu màgic, havia de ser escrita sobre cinc hòsties, les quals a continuació havien de ser ingerides pel subjecte que pretenia obtenir-ne el benefici[82].

És més, les gràcies proporcionades per la sagrada forma van donar peu a tota mena d'utilitzacions fraudulentes. En aquest sentit, resulten enormement eloqüents testimonis com el d'una religiosa del segle XIII del monestir austríac de Sankt Florian, que denuncia un sacerdot per pretendre atreure les almoines mitjançant l'exposició d'una hòstia sagnant; o com el del teòleg francès Joan Gerson, esmentat més amunt, que es lamenta dels fidels que s'imaginaven massa fàcilment veure el Crist crucificat en el moment de l'elevació de l'hòstia[83].

3.4. LES CONFRARIES DEL SANT SAGRAMENT

Un darrer ens propagador del culte eucarístic a destacar per la seva rellevància durant les últimes centúries medievals i per les seves derivades artístiques són les confraries del cos de Crist. Aquesta mena d'agrupacions socio-religioses emergeixen a la baixa edat mitjana i, com la majoria de les formes o agents de culte al·ludits fins ara, han de ser interpretades com a causa i alhora conseqüència del nou marc devocional configurat a l'entorn del santíssim sagrament[84].

---

[81] El cas ha estat recollit en el treball recent de SKEMER 2006, p. 68. Dec la referència a Anna Orriols. Sobre aquest succés, vegeu POLO DE BEAULIEU 2003. En relació al fenomen, vegeu l'estudi clàssic de SCHMITT 1994.

[82] KIECKHEFER 1990, p. 80.

[83] El cas de la monja austríaca és recollit a DUMOUTET 1942, p. 125, que a la mateixa pàgina treu a col·lació l'opinió de Gerson.

[84] Sobre les confraries medievals del Corpus Christi vegeu BARBIERO 1944; RUBIN 1986 i RUBIN 1991, p. 232-243. En menor mesura també TIXIER 2014, p. 39 o RUBIN 1990, p. 20. La crítica hispànica se n'ha ocupat lleument i de manera genèrica a través d'estudis com el de BACHS 1953, p. 797-800.

L'aparició d'aquestes fundacions és un fet consumat a les primeres dècades del segle XIV i la seva proliferació es desenvolupa de manera ascendent durant els darrers segles medievals i més enllà[85]. Ara bé, la fundació a instàncies de fra Tomasso Stella (m. 1566) d'una confraria del Santíssim a l'església dominicana de Santa Maria sopra Minerva de Roma, la *Confraternita del Santissimo Sacramento*, aprovada com a arxiconfraria universal posteriorment pel papa Pau III (1534-1549) a través de la butlla *Dominus noster Iesus Christus* del 30 de novembre de 1539, va suposar un fort revulsiu per a la fundació de confraries eucarístiques arreu de l'orbe cristià, les quals, a imatge de l'organització romana, des d'aleshores i arreu van passar a ser denominades com a confraries de la Minerva[86].

La nòmina de confraries medievals conegudes sota l'advocació del Corpus Christi és amplíssima i generalitzada. Des del segle XIV, per exemple, se'n constata l'existència al llarg i ample del territori de l'actual França, usualment amb el títol de confraries del Sant Sagrament[87]. Concretament, en els territoris veïns de parla occitana hi ha constància del funcionament, entre d'altres, de dues agrupacions sota aquesta advocació a Tolosa de Llenguadoc a la meitat del Tres-cents, una de radicada a l'església de Saint-Etienne (doc. 1344) i l'altra a la de Taur (doc. 1318); i dues més dins dels límits de l'arquebisbat, una a Buzet-sur-Tarn (fundada el 1344) i l'altra a Beaumont (doc. 1360). Més o menys per les mateixes dates existia també una confraria a Montolieu (Aude) (doc. 1319), a la diòcesi de Carcassona, i dues més a Caylus (Tarn-et-Garonne) i Bioule (doc. des de 1334), a la diòcesi de Cahors[88]. A Anglaterra, d'altra banda, un requeriment del rei Ricard II (1377-1399) informa del fet que, de les quatre-centes setanta-una confraries documentades l'any 1389 als comtats del sud, incloent-hi Londres, quaranta-quatre estaven dedicades al Corpus Christi[89].

---

[85] Així s'infereix ja, per exemple, a partir de l'exposat a DUMOUTET 1942, p. 90.

[86] BACHS 1953, p. 799. També CASTELLFORT 1953.

[87] CHIFFOLEAU 1980, p. 269 i s.; VINCENT 1994, pàssim.

[88] DOSSAT 1976, p. 368 i s.

[89] RUBIN 1991, p. 234. Sobre la qüestió, a Anglaterra, vegeu també l'estudi precedent de la mateixa autora: RUBIN 1986.

Pel que fa a la Península Ibèrica, el nombre de casos documentats és igualment destacat[90]. Així, des d'inicis del segle XIV, per exemple, es conserven notícies sobre la seva existència a l'antic regne de Navarra, on se'n va insituïr una a la catedral de Pamplona vinculada a Arnalt de Barbazán, bisbe de la ciutat entre 1318-1355, la qual va tenir com a finalitat la caritat i l'extensió del culte eucarístic[91]. Seguint l'estela de la fundació pamplonesa, consecutivament es tenen dades de la constitució de confraries a altres localitats navarreses com ara Tudela, Estella o Peralta[92]. En canvi, les primeres dades referides a les seves homòlogues castellanes són, que jo sàpiga, tardanes, per bé que s'ha advocat en favor del possible caràcter eucarístic de la «cofradía de Dios» de Lleó, documentada el 1270[93]. De poc abans de la segona meitat del segle XV es tenen notícies, per exemple, d'organitzacions sota aquesta advocació a Palència (doc. 1452; en funcionament el 1446), Astorga (església de San Bartolomé, doc. 1473) o Zamora (convent de sant Francesc, doc. finals del segle XV)[94].

Deixant de banda les particularitats específiques de cada cas, en línies generals les confraries del Corpus Christi van compartir les mateixes funcions que regien la majoria d'associacions d'aquest tipus, fos quina fos la seva advocació, com ara la caritat o la garantia de diverses prestacions i beneficis espirituals als seus membres[95]. Ara bé, com a associació cultual, van tendir a adreçar-se específicament a la difusió de la devoció eucarística a partir del desenvolupament de múltiples tasques. Entre aquestes, va ser

---

[90] En relació a les confraries hispanes del Corpus, vegeu MATERN 1962, p. 71-75; SÁNCHEZ HERRERO 2008, p. 106 i LINAGE 2010.

[91] GOÑI 1953, p. 629; GOÑI 1979, p. 168; SILVA 1988, p. 79.

[92] GOÑI 1953, p. 629; SILVA 1988, p. 79. Sobre la confraria de Tudela vegeu SILANES 1998. D'aquesta congregació es conserven els estatuts en un gran full de pergamí amb lletra de la primera meitat del segle XIV i miniatures. Sobre la seva il·luminació vegeu capítol 9, p. 292.

[93] SÁNCHEZ HERRERO 2008, p. 106.

[94] SÁNCHEZ HERRERO 2008, p. 106-107. El 1338 es redacten els estatus de l'elitista Cofradía de Santiago de Burgos, que a inicis del segle XVI queda sota l'advocació de sant Jaume el Major i sant Pere, i és encara més tard quan queda intitulada com a Real Cofradía de los caballeros del Santísimo y de Santiago. Sobre aquesta organització i el llibre de la confraria vegeu YARZA 1995 i *Libro* 2002.

[95] Segueixo VINCENT 2001. La bibliografia sobre les confraries medievals és enorme. En especial vegeu els treballs de síntesi de CHIFFOLEAU 1980, p. 266-287; VINCENT 1994 i GAZZINI 2009, amb referències bibliogràfiques anteriors sobre la matèria. Per una síntesi remarcable, VINCENT 1997, p. 380-381.

habitual que dediquessin una especial cura a les lluminàries de l'elevació de l'hòstia en la missa o de la reserva, així com al bon funcionament de la processó del viàtic. Igualment, aquestes congregacions van assumir certes responsabilitats respecte a la celebració de la festivitat del Corpus Christi, i particularment vers la seva processó, en la qual van participar i rivalitzar amb altres agrupacions anàlogues[96]. El dia de la solemnitat de Corpus, a més, moltes d'aquestes confraries realitzaven la seva trobada anual i commemoraven els membres morts[97].

Les confraries, com és sabut, també van actuar com un agent important de promoció artística a finals de l'Edat Mitjana, tot ocupant-se d'empreses ben diverses, entre les quals no solien mancar els elements necessaris i d'ornament de la capella confraternal, així com els objectes destinats a les celebracions on prenien part, fossin o no manifestacions efímeres[98]. Lògicament, aquesta qüestió afecta les confraries del cos de Crist. Ara bé, cal tenir present que ni totes les obres promocionades per aquest tipus d'organitzacions van estar estrictament vinculades amb l'eucaristia, tal i com es comprovarà en les pàgines venidores; i a l'inrevés: les obres d'art de dedicació sagramental, lògicament, no sempre van ser costejades per confraries del cos de Crist. Valguin com a exemple destacat d'aquest darrer cas, entre els múltiples que es podrien citar, l'espectacular vitrall de temàtica eucarística emplaçat en una de les capelles laterals de l'església normanda de Saint-Ouen de Pont-Audemer, de la diòcesi de Lisieux (Alta Normandia), realitzat per la confraria de la *charité* a inicis del segle XVI i sobre el qual tornaré més endavant [Fig. 3][99].

---

[96] CHIFFOLEAU 1988, p. 44; VINCENT 2001, p. 269-270 i RUBIN 1991, p. 235 i s.

[97] RUBIN 1991, p. 235.

[98] Sobre el patronatge de les confraries a la baixa edat mitjana, remeto principalment als estudis de VINCENT 2001; i, tot i que enquadrat a la Itàlia central entre el Tres-cents i el Cinc-cents, a SEBREGONDE 2009, tots dos amb útils referències bibliogràfiques relatives a la qüestió.

[99] El patrocini col·lectiu dels vitralls eucarístics de Saint-Ouen a Pont-Audemer s'estudia a VINCENT 2001, p. 256-257, figs. 3-6.

4. EL CULTE EUCARÍSTIC A LA CATALUNYA MEDIEVAL

«Evast se confessá e reebé lo cors de Jesuchrist dient estes paraules: –Ador-te vera carn e ver cors de Jesuchrist, lo qual es representat a mos hulls corpolrals sots forma de pa; lo qual pa no ador ans ador e beneesch lo sant cors de Jesuchrist, qui en aquell pa es representat als meus ulls sperituals. Ador-te, Fill de Deu viu, qui pugest en la creu aquest cors que yo veig sperítualment, lo qual a tu ajustest. Aquest cors tan gloriós representa a la mia anima lo teu gran poder infinit, qui sots forma de pa fa esser vera carn e ver esser humá; e la tua gran humilitat lo fa estar devant mi peccador per tal que·n prenga graçia e benedicció. En tu, sant cors gloriós glorificat, me confiy e m'esper e en tu creu, a tu deman perdó; reeb-te per ço quel·m reebes en lo teu regne per conexer e contemplar ta virtut. E·n la tua virtut son deliurat de les mans del mortal enemich.»[100].

L'apogeu de la devoció al cos de Crist a Catalunya, com a la resta de l'occident cristià, es produeix a la baixa edat mitjana i suposa el fruit culminant del procés d'afirmació de la presència real de Crist en les espècies eucarístiques. Al llarg d'aquests segles, a casa nostra, hom pot resseguir amb relativa facilitat la disseminació dels postulats eucarístics a través dels mateixos mitjans de transmissió abordats en el capítol precedent, així com el desenvolupament de les mateixes manifestacions devocionals que es generalitzen arreu.

L'estudi actual i de conjunt del culte eucarístic a la Catalunya de finals de l'Edat Mitjana és una tasca que està per fer, malgrat l'existència d'útils i meritoses aproximacions més o menys parcials[101]. Òbviament, les línies que segueixen no

[100] SOLER & SANTANACH 2009, p. 127. Dec la referència literària a Anna Orriols.

[101] A banda dels títols que s'aniran desgranant en les properes planes, des d'una òptica general destaca el treball de GUDIOL I CUNILL [*c*. 1920]. Vegeu també CASAS 1953 i, en especial, les aportacions contingudes en el treball de BAUCELLS 2004-2007, 4 v., centrat en el marc de la diòcesi de Barcelona. Igualment útils resulten les referències al fet català de l'època contingudes en l'estudi, d'abast cronològic i geogràfic més ampli, de MATERN 1962, pàssim. En l'àmbit catalano-aragonès, sobresurt l'estudi del

pretenen pal·liar aquest buit historiogràfic, atesa la complexitat de la qüestió, sinó que únicament aspiren a bastir un marc, forçosament incomplet, que ajudi a comprendre el rerefons religiós que va conduir, en darrera instància, a la confecció dels retaules gòtics d'advocació eucarística analitzats en la segona part d'aquesta tesi. És per això que aquest capítol ha estat estructurat de manera similar a l'anterior, amb la idea que tots dos conformin una mena de díptic que conjugui tant el context general com l'adaptació local o particular del culte eucarístic.

4.1. NOVES CONCEPCIONS, NOVES PRÀCTIQUES

Les dinàmiques de la pràctica sagramental al Principat, així com de la consegüent devoció a les espècies consagrades, presenten una faisó similar a la majoria dels territoris de l'Occident cristià baixmedieval. Les transformacions que va experimentar la missa durant l'Edat Mitjana, referides en el capítol anterior, van anar difonent-se per tot el món catòlic com un taca d'oli, la qual, òbviament, també va arribar a Catalunya. Aquest acte, curosament moldejat des de la cúspide eclesiàstica, reflecteix de manera nítida la posició central que assoleix la doctrina de la presència real a l'època[102]. I aquest fet, com es veurà, es pot fer extensible a les diverses manifestacions de la litúrgia eucarística, entre les quals novament sobresurt la processó del Corpus Christi.

---

fenomen al País Valencià emprès a ALEJOS 1977, que s'ocupa de determinats aspectes troncals del culte medieval a pesar de la seva amplitud cronològica; o l'aproximació, més concisa, de RODRÍGUEZ CULEBRAS 1999a. També, tot i que limitat a un àmbit més restrictiu i malgrat estar majorment centrat en una cronologia postmedieval, hom pot aludir al breu article de SABORIT 2004. En paral·lel, la devoció eucarística a la veïna Castella compta amb l'aproximació de POZO 2006a.

[102] Més enllà de les transformacions en el ritual de la missa, a la baixa Edat Mitjana aquesta, igual que va succeir al llarg i ample de l'Occident medieval, va assolir una posició central, entre altres coses pel caràcter salvífic de l'eucaristia, la qual cosa va motivar la multiplicació de les misses en sufragi de l'ànima lligada a l'apogeu de la idea del purgatori. En relació a aquest fet, vegeu MADURELL 1967, on es posa en relleu la primacia de les misses de sant Amador o de sant Gregori en territori català. També RODRÍGUEZ BARRAL 2003, p. 127-124. Concretament, sobre el paper destacat de les misses votives en els testaments dels mercaders barcelonins de l'època, acudiu a AURELL 1996, p. 207 i p. 217-224.

4.1.1. La missa i la comunió dels fidels

Durant el període i com no podia ser d'altra manera tenint en compte l'esclat del culte eucarístic, l'església catalana, seguint els dictats de Roma, va mostrar una particular atenció vers la manera com havia de ser celebrat el sagrament de l'altar, tal com per exemple reflecteixen els cànons resultants de les nombroses reunions dutes a terme a la província eclesiàstica tarraconense[103].

Sens dubte, un dels primers episodis a tenir en compte és l'eminent concili provincial celebrat a Lleida l'any 1229, en tant que la seva celebració va perseguir, com un dels objectius principals, impulsar l'adopció efectiva de la normativa sorgida arran del Concili IV del Laterà al territori. Amb aquesta intenció, el papa Gregori IX (1227-1241) va enviar el cardenal Jean Halgrin d'Abbeville (m. 1237) a la Península Ibèrica en qualitat de legat pontifici, on romangué entre 1228 i 1229 i on va presidir l'al·ludida assemblea, closa el 29 de març. En l'acte consta que hi van assistir personalitats tan destacades del seu temps com Ramon de Penyafort (n. 1185-m. 1275), l'arquebisbe de Tarragona, Aspàreg de la Barca (1215-1233), així com bona part dels bisbes de la província; i fins és probable que hi hagués concorregut també el rei Jaume I (1213-1276), atès que per aquells dies és documentat a la ciutat del Segre[104].

Les decisions que s'hi van prendre van quedar plasmades en unes constitucions que, com és sabut, van esdevenir un referent per al futur de les diòcesis catalanes en múliples matèries. Dels trenta-set cànons que les articulen, dos fan referència explícita a l'eucaristia, tot adaptant els preceptes aprovats en la reunió ecumènica de 1215. Pel que fa a la missa, en aquest corpus jurídic es compel·leix els fidels a acudir a la celebració dominical a les respectives parròquies i es remarca la obligatorietat que aquest ritual sigui celebrat en esglésies consagrades o almenys beneïdes. Queda prohibit, a la vegada,

---

[103] De la transcendència dels concilis provincials i els sínodes diocesans en la vida religiosa barcelonina de la baixa Edat Mitjana se n'ocupa BAUCELLS 2004-2007, 4 v., pàssim. Sobre les constitucions sinodals gironines, vegeu NOGUER & PONS GURI 1967. O quant a les lleidatanes, LLADONOSA 1963, p. 18 i s.

[104] En relació al Concili de Lleida de 1229, vegeu principalment LLADONOSA 1963, p. 16 i s; LINEHAN 1971, p. 20 i s.; PONS GURI 1975; GUALLAR 1975; MARQUÈS I CASANOVAS 1994, p. 22-23; SABANÉS 2003, p. 93-94 i SABANÉS 2009, p. 167-233.

oficiar en oratoris privats i es concedeix el privilegi de l'altar portàtil als ordes mendicants[105].

Els cànons lleidatans també insisteixen en el decòrum que cal mantenir respecte a la indumentària i els objectes de culte que prenien part en la celebració eucarística: «[...] ut ecclesie et omnia oratoria, vasa divini misterii, palas altaris, et corporalia, et vestimenta ministrorum, munda et nitida conserventur [...]»[106]. Ara bé, les disposicions d'aquest tipus no constitueixen una novetat imposada a inicis de la treztena centúria ni tampoc finalitzen amb el concili presidit per Jean d'Abbeville. En aquest sentit, en el terreny sagramental cal subratllar, també, el paper fonamental que va jugar la *Summa Septem Sacramentorum* de Pere d'Albalat, arquebisbe de Tarragona entre 1238 i 1251, la qual va ser publicada en el sínode de Barcelona de 1241. Aquest tractat, fortament influït pels ja coneguts estatuts parisins vinculats a Eudes de Sully, va esdevenir un referent teòric de la teologia sagramental i va adquirir un ampli ressò en els bisbats sufraganis de la província eclesiàstica tarraconense[107].

En concret, és en la rúbrica *De Corpore et Sanguine Domini* on s'ofereixen tot un seguit de disposicions relatives al Santíssim Sagrament. S'hi determinen qüestions com ara que el sacerdot ha d'oficiar vestint *superpellicio vel cappa rotunda*, i novament es destinen un nombre considerable de clàusules a remarcar l'apropiada neteja dels objectes usats en el servei eucarístic. Així, entre altres coses, es disposa que les estovalles de l'altar i les vestimentes sacerdotals han de ser rentades a sovint *ob reverentiam et presentiam Jesu Christi et totius curie celestis que cum eo presens est quotidiens missa celebratur*[108].

---

[105] SABANÉS 2009, p. 198.

[106] Utilitzo la transcripció continguda a PONS GURI 1975, p. 70. Al respecte, vegeu també els comentaris de SABANÉS 2009, p. 199.

[107] Quant a la *Summa* de Pere d'Albalat, vegeu LINEHAN 1970 i LINEHAN 1971, p. 54 i s.

[108] LINEHAN 1970, p. 23. El contingut del títol *De Corpore et Sanguine Domini* és transcrit a l'Annex documental, doc. 1, p. 746. Respecte a la neteja dels objectes de culte, consulteu també a BAUCELLS 2002c, p. 245-246.

D'altra banda, el protagonisme creixent de les espècies eucarístiques també va revertir, és clar, en les corresponents disposicions relatives al seu ús. Aparentment, el concili de Lleida va mostrar-s'hi parc, limitant-se a consignar que el pa que s'havia d'emprar en el cerimonial eucarístic havia de ser àzim i fermentat[109]. Per contra, en el tractat de Pere d'Albalat es va defensar, a més, que el vi de l'eucaristia havia de ser *purum et bonum et non ineptum ad reverentiam Jesu Christi*, i es va optar pel negre en considerar-se més idoni que el blanc, que dins del calze pren una aparença més similar a la de l'aigua. El respecte a la presència de Crist, a la vegada, va portar a determinar que en aquells casos en què es vessés una mica de vi (*sanguine Domini*) sobre el corporal, aquest darrer havia de ser substituït i degudament traslladat a un *reliquiarum honorifice*. O si, per contra, caigués *super pallas vel super casulla vel vestimentum*, aquests induments calia que fossin netejats amb aigua; i les parts tacades, cremades i igualment dipositades en una custòdia[110].

Pel que fa a l'acte litúrgic de la comunió, el ressò de les mesures del concili Laterà de 1215, que determinaven que els fidels havien de prendre-la com a mínim una vegada a l'any, per Pasqua i després de la prescriptiva penitència, es deixa sentir tan sols una dècada després al territori que ens ocupa. En efecte, en el cànon X de les constitucions del concili de Lleida de 1229, *De monendis parrochianis ad penitentiam*, s'adverteix els feligresos que no es confessin i combreguin anualment que no disposaran de sepultura eclesiàstica: «[...] quod si quis confiteri ad minus semel in anno et comunionem recipere neglexerit, vivens ab ingressu ecclesie arceatur, moriens ecclesiastica careat sepultura.»[111].

Poc després, la comunió anual obligatòria per Pasqua és emfatitzada en la rúbrica *De Penitentia* de la *Summa* de Pere d'Albalat: *Item provideat sacerdos quod quilibet parrochianus confiteatur generaliter semel in anno, scilicet in Quadragesima, ita quod*

---

[109] SABANÉS 2009, p. 198.

[110] LINEHAN 1970, p. 24. Sobre la reverència requerida respecte el cos de Crist, vegeu BAUCELLS 2002c, p. 244-245.

[111] PONS GURI 1975, p. 81; SABANÉS 2009, p. 198-199. Entre altres, la dada es recull a BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 563 i 584.

non expectent finem Quadragesime,et postea comunicent in festo Pasche[112]. És més, les disposicions eclesiàstiques posteriors continuaran aprofundint en aquesta qüestió, tal i com es desprèn, per exemple, de la denominada *Compilació del patriarca d'Alexandria*, a saber, la primera recopilació de constitucions conciliars efectuada arran del concili de 1330 de l'arquebisbe Joan d'Aragó (1328-1334), fill del rei Jaume II el Just (1291-1327) i germà d'Alfons III el Benigne (1327-1336), la qual va prendre el relleu als cànons del concili de 1229 i va marcar definitivament la legislació canònica de la tarraconense fins al final de l'Edat Mitjana. S'hi llegeix: *Et suos parrochianos moneant ut saltem in festo Pasche devote suscipiant sacramentum iuxta statutum consilii generalis*[113].

La *Summa* de Pere d'Albalat proporciona algunes consideracions més sobre l'administració de la comunió que, en tant que determina la pertinença a la comunitat cristiana, no pot ser atorgada als membres d'altres confessions ni tampoc als cristians excomunicats. Així, a parer de l'arquebisbe no ha de ser concedida a aquells que *suspenduntur vel debent justitiari, nisi impunitas promittatur usque ad quatuor dies post susceptionem sacramenti, ob scandali laycorum.* En canvi, el text autoritza a què puguin adorar l'hòstia (*adorent ac recognoscant*) aquells que ho sol·licitin i deixa la qüestió de la sepultura eclesiàstica en mans de l'autoritat temporal: *Tradi autem possunt ecclesiastice sepulture si fuerit de principis voluntate*[114].

Ara bé, com era d'esperar els paràmetres teòrics foren neglits, a la pràctica, en nombroses ocasions. L'advertència de les constitucions de 1229 a no donar sepultura

---

[112] LINEHAN 1970, p. 21; BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 564 i 583.

[113] Segueixo BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 584. Sobre el concili de Joan d'Aragó, consulteu, per exemple, VALLS 1935 o PONS GURI 1977, p. 310-363. També MARQUÈS I CASANOVAS 1994, p. 25.

[114] LINEHAN 1970, p. 24-25. Segons ha pogut constatar recentment Elvis Mallorquí, els principals motius d'excomunió a la diòcesi de Girona a inicis del segle XIV van ser les males arts en la vida conjugal, seguit dels pecats d'usura, joc i blasfèmia, o la desatenció de les obligacions parroquials. MALLORQUÍ 2007, p. 398 i s. Anteriorment, en relació amb el món parroquial del Maresme, Pere Benito ja va constatar com les principals acusacions que van recaure sobre els laics foren les degudes a la moralitat en la vida conjugal o sexual, a irregularitats del matrimoni, al joc i l'usura i als deures cristians dels fidels. BENITO I MONCLÚS 1992, p. 209 i s. Sobre les males pràctiques dins dels límits del bisbat de Barcelona, BAUCELLS BAUCELLS 2004-2007, v. II, p 1611 i s.

cristiana al que no combregués un cop a l'any ja porta, d'entrada, a presumir que la norma no era contemplada per tothom. I, de fet, es documenten casos que així ho posen en relleu. Un dels més cridaners és el que s'atesta l'any 1310, quan queda constància que a Granollers *multi sunt remissi ad recipiendum Corpus Christi*[115]. Tanmateix, just en el cantó oposat es constaten també alguns exemples particulars en què certs fidels combregaven amb una assiduïtat considerable. Per la seva rellevància en el context català es poden destacar casos singulars com el de la mercedària Maria de Cervelló (m. 1290), santificada molt més tard, el 1692, la qual segons es diu va arribar a prendre la comunió fins a cinc cops per setmana[116].

4.1.2. Alçar Déu

Com ja s'ha posat en relleu en el capítol anterior, a finals de l'Edat Mitjana la comunió dels fidels va perdre rellevància en detriment del ritu de l'elevació, que va esdevenir el clímax de la celebració eucarística. A través de l'ostensió de l'hòstia just després de la consagració, l'església va trobar una via de gran efectivitat per perseverar en la veracitat de la presència real i apel·lar-ne al culte, sense haver d'exposar excessivament el cos de Crist a la feligresia –i així, inevitablement, als seus detractors. No cal insistir en el fet que l'èxit de la mesura va anar estretament vinculat al trasllat dels avantatges de la comunió a la visualització de la santa forma, garantits per la proliferació de les teories de la ja referida *manducatio per visum*[117].

La pràctica de l'elevació major –o d'*alçar Déu*, com sovint se l'anomena al territori— s'atesta a Catalunya des de la primera meitat del segle XIII, unes dècades després d'haver estat constatada per primer cop en els estatus sinodals de París[118]. El ressò de la mesura

---

[115] Aquest i altres exemples interessants són aplegats a BAUCELLS BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 584-585.

[116] BROWE 1929c, p. 430; GARCÍA VILLOSLADA 1953, p. 939; BAUCELLS BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 586, n. 150.

[117] Sobre l'elevació de l'hòstia consagrada a Catalunya, consulteu BAUCELLS 2002c, pàssim (esp. p. 248-249); BAUCELLS BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 832 i s. I també el breu article d'URGELL 1922.

[118] BAUCELLS BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 835.

es localitza, novament i de manera profusa, en la rúbrica *De Corpore et Sanguine Domini* de la *Summa* de Pere d'Albalat on, a remolc del mencionat decret parisenc, s'estableix que el cos de Crit s'ha d'aixecar amb cautela després de les paraules de consagració a fi que pugui ser vist i degudament adorat pels fidels, els quals, com a resposta, han de respondre amb una genuflexió: *Et cum inceperint «Qui pridie» non statim elevent manus alte, sed ante pectus teneant donec dixerint: «Hoc est Corpus Meum». Et tunc elevent caute ita ut possit videri ab omnibus quio tunc est Corpus Christi ibi. Et predicetur populo quod tunc omnes flectant genua et adorent Corpus Christi.* Després d'aquestes pautes, l'autor precisa també que el cànon sigui recitat *cum diligentia et maturitate,* i amb major *devotione et sollicitudine* des del *Qui Pridie* i fins a l'*Unde et menores,* atès que –i això és especialment significatiu– o*mnia illa verba fere sunt de substantia sacramenti*[119].

La genuflexió dels feligresos a què fa referència Pere d'Albalat no va ser l'únic senyal de reverència que feia palesa la rellevància del moment, sinó que, aquí com pertot, la documentació també fa explícits altres signes com el toc de les campanes dels cloquers, el dringar de campanetes a l'interior del temple o l'encesa de lluminàries[120]. En determinats indrets, a més, hi ha documentat el costum d'estendre un cortinatge fosc durant la consagració, amb la intenció de poder ostentar millor, per contrast, l'hòstia consagrada en l'elevació major[121].

---

[119] BAUCELLS BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 833 i 835. Un eco de la mesura, per exemple en el sínode del bisbe de Lleida Ramon de Siscar (1238-1247): VILLANUEVA 1851a, p. 140 i 305; GUDIOL 1919, p. 163 o TRENS 1952b, p. 3-4.

[120] Quant a la genuflexió davant del cos de Crist, vegeu BAUCELLS 2002c, p. 249-250. Sobre el dringar de campanes i les lluminàries, GUDIOL 1919, p. 163-165; BAUCELLS 2002c, p. 250-252 i BAUCELLS BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 839 i s.

[121] La possible utilització de les cortines de la Seu Vella de Lleida és treta a col·lació hipotèticament a FITÉ 2003, p. 114, n. 83. Malgrat que la dada és tardana, és interessant ressenyar que el *Llibre dels Officials* de l'Arxiu Capitular de Barcelona, redactat l'any 1580, explica com en l'altar major de la catedral de la ciutat s'estenia una tela de vellut negre. En queda constància gràcies a l'assignació de tasques que tenia el responsable de l'altar major, entre les quals s'hi comptava l'obligació de *quiscun die espolsar y tenir net lo Altar major y lo vellut negre que's posa deuant lo Santissim Sagrament quant se alse.* CARRERO 2014b, p. 25. Sobre aquest fet a Mallorca, vegeu també LLOMPART 1986, p. 255.

Del toc de campanes durant l'elevació en resten múltiples dades, les quals tant fan referència a la pràctica com a l'existència dels elements materials necessaris per dur-la a terme. A Granollers (Vallès Oriental), per exemple, hom certifica que la campana sonava entre les lectures per tal que els vilatans poguessin acudir al temple per escoltar l'evangeli i veure el cos de Crist. Així s'endevina a partir del testimoni de sis veïns que, el 14 de desembre de 1336, van declarar que *in dominicis et sabbativis diebus non pulsantur [cimbala] quando prosa dicitur, sicut concuerunt [sic], quia multi inducebantur ad audiendum evangelium et videndum Christi Corporis*[122]. En la mateixa línia, una ordinació del capítol de la catedral de Vic, del 6 de juny de 1344, disposa que es realitzin vuit o deu tocs de la campana en l'elevació de l'hòstia i el calze consagrats, tot indicant, alhora, que a l'interior del temple es feia sentir una campana més petita[123]. D'altra banda, un inventari de 1370 efectuat a l'església de Santa Maria de Cabrera (L'Esquirol, Osona) al·ludeix a una *scaleta pocha dins lesgleya quis tocha quant lo cors de jesu Christ se leve* i, el 1423, entre els béns de Sant Tomàs de Riudeperes (Calldetenes, Osona) s'hi compta *una esquelleta de coure per fer senyal al poble quant lo Corpus Christi se deu leuar per lo prevere, stant en la paret en un fust encastat*[124]. Fora de l'àmbit que ens ocupa, des del segle xv hi ha constància que les esglésies balears es dotaren amb els denominats «rotllos de campanes» que sonaven en el moment de l'elevació de l'hòstia[125].

Tal com també revela a bastament la documentació, la crema d'una lluminària en el moment de l'elevació del Santíssim va esdevenir una pràctica generalitzada. En data de 21 de maig de 1345 s'emeten instruccions adreçades als clergues o laics que vulguin tenir un ciri encès davant l'altar major de la catedral de Vic durant l'elevació del cos de

---

[122] BAUCELLS BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 836-837. La notícia, en concret, és referida a les p. 837 i 851. Les coses es desenvolupen de manera similar a la resta de territoris de la corona d'Aragó. Així, en el sínode saragossà de 1393, García Fernández de Heredia, arquebisbe de Saragossa entre 1383 i 1411, estableix que en les principals esglésies de la diòcesi sonin les campanes quan, a la missa major, s'elevi el cos de Crist: «in elevatione qualibet uidelicet eucharistie et sanguinis christi tribus distincte ictibus feriente». Els fidels que durant el toc s'agenollen i resen el parenostre són recompensats amb indulgències. AZNAR 1982, p. 104; TELLO 2013, p. 133.

[123] GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 9.

[124] Aquests i altres exemples a GUDIOL 1919, p. 164.

[125] LLOMPART 1993, p. 26.

Crist[126], i l'exemple no és ni molt menys quelcom aïllat[127]. En determinats casos fins i tot perviuen les pautes de com s'ha de procedir, tal com es desprèn del llegat de 27 sous que va realitzar Bertran de Prat en favor de l'església de Martorell (Baix Llobregat), en el qual s'explicita que la lluminària ha de romandre encesa des de l'elevació a la comunió[128].

Moltes donacions i deixes testamentàries de l'època prescriuen una dotació per a la llum de l'elevació major, fet que es pot apreciar, posem per cas, a través de la pietat de dues personalitats del monestir de Pedralbes. D'una banda, se sap que l'ecònom Jaume Despujol va efectuar la donació d'uns censals del terme de Sarrià a fi de proveir dels objectes de cultes necessaris el benefici instaurat a la capella de sant Joan i sant Jaume, així com per fer cremar un ciri en el moment de l'elevació durant les misses celebrades en aquesta fundació; de l'altra, que el testament subscrit a la dècada de 1370 per la noble clarissa Guillemona d'Aragay, com molts altres de la seva època, recull la deixa d'una llum per al moment d'alçar Déu[129]. La tria atzarosa d'aquests dos exemples no ha de fer pensar, ni molt menys, que l'auge d'aquestes pràctiques va quedar reservat a un determinat segment social. Ans al contrari. El llegat d'una lluminària per acompanyar l'alçament de Déu no és un fet privatiu del món urbà ni de les capes altes més altes de la societat, sinó que, per exemple, el fet va constituir també una de les principals expressions devocionals del món rural català de la baixa edat mitjana, tal com va confirmar l'estudi de la realitat osonenca de l'època[130].

---

[126] GUDIOL [*c*. 1920], f. 9.

[127] Tot i que la font és tardana i depassa els límits del present treball, l'anomenat *Quadern de la Lluminària* de l'època de Jaume Conchillos com a mitrat de Lleida (1513-1542) recull dades d'interès en aquest sentit, tal com posa es posa en relleu, entre altres, a LLADONOSA 1991, p. 16 o, del mateix autor, a LLADONOSA 1992. Sobre el document en qüestió, vegeu FITÉ 1992.

[128] BAUCELLS BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 842. Segons fundació de mossèn Guiu, canonge que estigué al servei de Roderic de Borja, futur papa Alexandre VI (1492-1503), a la Seu Vella de Lleida tots els clergues que cantaven al cor havien de subjectar un ciri encès durant l'elevació i fins a la comunió. LLADONOSA 1991, p. 15. En relació amb Mallorca, vegeu LLOMPART 1993, p. 25.

[129] Ambdues casuístiques són extretes de CASTELLANO 1998, p. 217 i 232-233.

[130] SERRA I CLOTA 1989, p. 337-338; CASTELLANO 1998, p. 232-233.

Totes aquestes expressions devotes, lògicament i com s'ha pogut anar veient, van ser promocionades amb fermesa per la classe religiosa, tal i com per exemple constata el fet que el 1301 el bisbe de Lleida, Pere del Rei (1299-1308), va disposar que durant l'elevació del cos de Crist es toqués la campana i, a la vegada, va garantir indulgències a aquells que, malgrat estar fora de l'església, flectessin els genolls i recitessin el parenostre i l'avemaria[131]. De la mateixa manera, l'arquebisbe de Tarragona, Ènnec de Vallterra (1388-1407), va concedir beneficis espirituals a tots aquells que tinguessin llums encesos durant l'elevació de la missa i va establir que en temps d'interdicte general es toqués la campana major durant l'elevació per tal que el poble pogués orar genuflecte i lucrar-se amb les corresponents indulgències[132]. Els exemples serien, en definitiva, certament copiosos.

També abundants són les notícies que demostren l'efectivitat d'aquestes diposicions o, dit d'una altra manera, l'abast que l'alçar Déu va adquirir al territori que ens ocupa. Una de ben eloqüent data de 1326 i informa que els feligresos de la vila d'Olzinelles (Sant Celoni, Vallès Oriental) van manifestar al bisbe el seu malestar per la vellesa i la impotència física del seu rector, en tant que impossibilitava que pogués aixecar l'hòstia a suficient alçada per a què pogués ser vista per alguns dels assistents a missa: *quoniam ipse rector non potest eucaristiam elevare in missa quod possit videri per parrochianos retro ipsum manentes*[133]. No menys paradigmàtica d'aquesta qüestió és la queixa expressada per sant Vicent Ferrer (1350-1419) pel fet que *quan toquen a elevació els homes que són a les tavernes s'aixequen i es precipiten cap a l'església com una gruada*

---

[131] GUDIOL 1919, p. 163-164. La concessió d'indulgències als que s'agenollessin al toc de l'elevació major és una mesura recollida a bastament en el dret eclesial, tal i com, entre altres, posa de relleu l'activitat conciliar de l'arquebisbe de Tarragona Pere de Clasquerí (1358-1380). MONJAS 2008, p. 73.

[132] MONJAS 2008, p. 73-74.

[133] BAUCELLS 2002c, p. 249; BAUCELLS BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 835-836 i 851. La notícia la recull RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 316, n. 131 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, n. 211. La importància del ritu, de tota manera, no va ser motiu suficient a l'hora d'eradicar les negligències comeses en la pràctica. Així per exemple, el 1329, a Vidreres (la Selva), el bisbe va prohibir al clergue i notari Berenguer Rafard que acceptés de redactar instruments notarials abans de l'elevació del cos de Crist: «[...] in diebus dominicis et festiuis ante elevatione Corpore Christi in misa magori non recipiat aliqua instrumenta ab hominibus dicti loci nisi forte esset testamenta uel alium periculorum imineret, ad hoc ut parrochiani possint ... interesse dicte misse». MALLORQUÍ 2007, p. 393.

de porcs dins l'estable, i un cop acabada l'elevació se'n tornen immediatament[134]. I és que, a fi de comptes, fins i tot i dins de l'ortodòxia hom disposa d'indicis que exemplifiquen la vitalitat de l'acte en perjudici de la celebració mateixa del sagrament de l'eucaristia. Així, a Mallorca, el dia de la festa de l'estendard, la processó amb què es commemorava el lliurament de la ciutat pels musulmans s'aturava a missa davant la parròquia de Sant Miquel i un cop l'hòstia era elevada, la comitiva marxava de nou fins a la catedral[135].

4.1.3. La reserva eucarística, l'exposició de l'hòstia consagrada i el viàtic

La dimensió litúrgica del culte eucarístic no s'esgota, tampoc a Catalunya, fora de l'àmbit de la missa, sinó que com succeeix arreu la seva expressió cristal·litza de maneres diverses al voltant de les santes espècies. La centralitat doctrinal assolida per la presència real de Crist en el pa i el vi consagrat acaba derivant en l'assumpció i el consegüent desenvolupament de la devoció a la reserva de l'altar o en l'ascendent ritualització del viàtic, per a la qual aquesta darrera era imprescindible. A la vegada, la progressió creixent del culte ocular a l'eucaristia impacta en l'aparició de les exposicions de l'hòstia consagrada i les diverses manifestacions devocionals que es desenvolupen al seu voltant.

Més enllà dels requeriments relatius a les espècies eucarístiques i llur correcta utilització durant la celebració del santíssim sagrament, tot sovint la normativa eclesiàstica de la baixa edat mitjana reflecteix també una cura especial i particular respecte a la reserva eucarística, especialment a la manera adient com aquesta havia de ser conservada i consegüentment administrada. La influència del IV Concili Laterà en aquesta matèria es deixa sentir ja en el corpus canònic resultant del provincial de Lleida de 1229, el qual prescriu que l'eucaristia havia de ser mantinguda amb una atenció especial a la zona de l'altar i sota clau, per tal que fos salvaguardada dels diversos perills que l'amençaven: *Crisma, oleum et Eucharistia caute serventur, clavibus adhibitis, necnon et altare*

[134] CHIFFOLEAU 1998, p. 234.

[135] LLOMPART 1993, p. 25.

consecratum diligenti servetur cautela, ne ab aliquod predictorum manus temeraria se extendat pro aliquibus nefariis exercendis. A la vegada, en aquestes constitucions conciliars es marca com a requisit que les hòsties reservades siguin renovades cada vuit dies[136].

Els mateixos preceptes són recollits, amb lleugeres variacions, en la *Summa* de Pere d'Albalat, que a banda d'insistir en el reemplaçament de l'eucaristia cada vuit dies, novament persevera en la forma com servar les espècies sagrades, preferentment al mig de l'altar i amb pany i clau: *Item dicimus quod honor maximus exhibeatur altaribus, et maxime ubi Corpus Christi reservatur et missa celebratur. Et in media parte altaris cum summa diligentia et honestate, sub clave si fieri potest, corpus domini custodiatur*[137]. Fet i fet, a partir de la primera meitat del segle XIII, aquest tipus de clàusules seran més o menys habituals en les disposicions venidores.

En paral·lel, al voltant de la reserva es va generar, al territori que ens ocupa, un culte rellevant que de nou es va concretar a través de lluminàries, tal com va succeir respecte l'elevació de l'hòstia consagrada durant la missa, o de visites motivades per la voluntat retre-li adoració, principalment. Un rosari de dades permet atansar-nos al desenvolupament d'aquestes pràctiques al llarg dels segles XIV i XV. Per bé que depassa els límits geogràfics estrictes del present treball, una de les notícies més evocadores sobre les lluminàries, però també sobre les visites a la reserva, es troba continguda en una carta de 1331 i presenta la reina Sança de Mallorca (m. 1345), filla del rei Jaume II de Mallorca (n. 1243- m. 1311), aixecant-se a l'alba per anar a la seva petita capella i adorar l'eucaristia a la llum de tres ciris[138].

Lògicament, la crema de candeles o llànties entorn de la reserva custodiada en el sagrari és un fet constatat en molts altars de l'època, com per exemple el major de la Seu Vella

---

[136] Utilitzo la transcripció oferta a PONS GURI 1975, p. 80-81. Sobre la conservació de les santes espècies, vegeu també BAUCELLS 2002c, p. 246-248.

[137] LINEHAN 1970, p. 23-24.

[138] DUMOUTET 1942, p. 97-98.

de Lleida[139], i tot sovint les autoritats religioses van restar atentes per la vigència de la mesura. En aquest sentit, l'acta de la visita pastoral efectuada a Bellvei (Baix Penedès) l'any 1341 conté el manament episcopal que es posi un llum, una *papallona*, adjunta al sagrari: «quod poneretur una captella desuper altare cum uno papaylono, ubi reponeretur Corpus Christi»[140].

També fou habitual que els fidels efectuessin donacions per mantenir lluminàries enceses prop de l'hòstia reservada. Així, al monestir de Pedralbes, Margarita Olivera i Margarita Nagera són dues de les religioses que van executar un llegat d'aquestes característiques durant el Tres-cents[141]. La dada és eloqüent si, a més, es té en compte que ja de per si les monges d'aquest cenobi tenien reservat el santíssim al cor, en una custòdia de plata daurada i esmaltada amb pedres, segurament per tal de poder retre-li culte al marge de la clausura[142].

Les mateixes formes de culte abordades en relació a la reserva eucarística van ser assumides per la feligresia arran de la implantació, a l'època, de l'exposició continuada de l'hòstia consagrada. Aquest tipus d'acte solia tenir lloc a l'església –però fora de la missa—, en determinades dates assenyalades i gaudia, és clar, del beneplàcit de la jerarquia eclesiàstica. Una de les èpoques de l'any en què se solia dur a terme l'exposició de la santa forma era durant la festa del Corpus i la seva octava, les quals seran tractades en el proper epígraf. El fet és constatat, entre altres, en ciutats de la transcendència de Barcelona o Tarragona, on se sap que el Santíssim es deixava exposat a l'altar major[143].

---

[139] Concretament, pels volts de 1440 s'hi documenten ciris en canelobres platejats a banda i banda del tabernacle. LLADONOSA 1991, p. 15.

[140] BAUCELLS 2002c, p. 252.

[141] CASTELLANO 1998, p. 232; FAVÀ 2005-2006, p. 107, n. 7.

[142] Com s'ha remarcat, el fet és especialment interessant perquè la seva constatació precedeix el permís que el papa Climent VII (1378-1394) va concedir a les menoretes de cara a què poguessin tenir disposada la reserva en aquest espai. MESEGUER 1980, p. 116-117; CASTELLANO 1998, p. 231-232.

[143] Una àpoca del 20 de juny de 1500 dóna conformitat del pagament a «Mestre Montoliu pintor» per pintar o fer vermell el bastiment del dosser que es para a l'altar major per l'octava del Corpus. TOMÁS 1963, p. 155, n. 478. Es fa referència a l'exposició de l'hòstia consagrada a Barcelona, durant l'octava del Corpus, a PUIGGARÍ 1857, p. 83.

Per un altre costat, el toc de campanes i les lluminàries que caracteritzaven l'elevació major són també dos dels elements que, com tot seguit es veurà, habitualment acompanyaven la reserva eucarística en la processó del viàtic, la qual com sabem era organitzada a fi d'administrar el sagrament als que es trobaven en perill de mort[144]. A l'hora d'escatir la manera com, en línies generals, es va desenvolupar aquest acte litúrgic en els darrers segles medievals, altre cop els cànons del concili de 1229 o la rúbrica *De Corpore et Sanguine Christi* de la *Summa* de Pere d'Albalat resulten dos instruments de primera utilitat.

El corpus jurídic resultant de l'assemblea reunida a Lleida inclou la novetat d'establir que el viàtic fos solemnement acompanyat amb campana i llanterna: *Sacra quoque Eucharistia ad infirmos cum campanella et lucerna honorifice deportetur* [...][145]. I més detalls encara són els que proporciona el tractat dels sagraments de l'arquebisbe de Tarragona. Segons s'hi apunta, el sacerdot, degudament abillat, és l'encarregat de portar l'hòstia *cum magna reverentia et maturitate*, continguda *in calice vel pixide mutum honeste*, per bé que els diaques també hi són autoritzats en casos d'urgència. És important que els *calicem* utilitzats en el trasllat de l'hòstia estiguin *munde et integre*, la qual cosa es remarca també per a les canadelles, que a més han de ser distingibles l'una de l'altra, o també per als corporals emprats en la missa. El clergat ha de desplaçar-se, tant a l'anada com a la tornada de la llar del malalt, recitant els salms penitencials amb la lletania, així com *alias orationes secrete.* I, per reverència al santíssim, el seguici ha d'anar precedit de la llum i la campaneta, la qual, en retornar a l'església, no cal que sigui tocada si no es porta cap sagrada forma. La gent, per la seva banda, en veure el

[144] Sobre la mort i els costums funeraris al territori a l'Edat Mitjana, vegeu RIU I RIU 1983, p. 29-56; BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 741-793, que s'ocupa del viàtic entre les p. 749-756 o AVENTÍN 2014. En concret, sobre el ritual del viàtic vegeu també les dades ofertes en treballs com els de SERRA I VILARÓ 1955, p. 313-319 o a MALLORQUÍ 2007, p. 396.

[145] SABANÉS 2009, p. 199-200. Utilitzo la transcripció continguda a PONS GURI 1975, p. 80. Sobre l'ús de la campaneta en el viàtic a Catalunya, vegeu principalment GUDIOL 1919, p. 165.

Corpus o en sentir el dringar de la campana, han de fer una genuflexió per mostrar la seva devoció al Santíssim[146].

Finalment, la *Summa* també proporciona algunes consideracions sobre l'administració de la comunió a casa del malalt, bo i contemplant com ha d'actuar el sacerdot davant de determinades circumstàncies excepcionals. Així, el capellà no ha d'oferir l'hòstia al subjecte quan aquest pateix de forts vòmits, ans n'hi ha prou amb què la hi mostri a fi que la pugui contemplar. Ara bé, en el supòsit que el moribund, havent combregat, perboqui, cal que el vòmit sigui recollit en un vas i, si ha caigut a terra, cal *locus radatur et totum in aqua prohiciatur*[147].

4.2. LA FESTA DEL CORPUS CHRISTI

A mercè dels designis papals, la nova solemnitat del Corpus Christi va arrelar amb força a Catalunya a inicis del segle XIV, tot esdevenint amb prestesa una de les principals celebracions religioses anyals que van articular-ne el calendari festiu[148]. Fins al moment, que jo sàpiga, la primera referència coneguda de la seva instauració al territori és unes dècades posterior a la mort d'Urbà IV (1264), el papa que la va proclamar universalment mitjançant la butlla *Transiturus*, i antecedeix la publicació de la carta *Si dominum* en les *Constitucions Clementines* (1317), que va suposar l'impuls definitiu per a la seva difusió.

---

[146] Les consideracions de la *Summ*a de Pere d'Albalat han estat extretes de LINEHAN 1970, p. 22-24. Algunes constitucions, com les resultants del sínode de 1308 de Ponç d'Aguilaniu, bisbe de Lleida entre 1308 i 1313, atorguen indulgències a tots aquells que acompanyin al santíssim sagrament en la processó del viàtic. VILLANUEVA 1851a, p. 157 i 323; LLADONOSA 1963, p. 19 i SABANÉS 2009, p. 297, n. 16.

[147] LINEHAN 1970, p. 22-24.

[148] Sobre el calendari festiu medieval, CLARAMUNT 1989. La festa és objecte d'estudi, entre altres, a VINYOLES 1998. Respecte a Barcelona, vegeu BATLLE I GALLART & VINYOLES 2002, p. 79-101. Quant a la supervivència d'elements medievals en la festa d'època moderna, CUARTIELLA & ROMAN 1986, p. 37. En concret, sobre la festa del Corpus Christi a Catalunya a l'edat mitjana, vegeu les referències contingudes a CAPMANY 1951, p. 147 i s.; i a AMADES 1952a, p. 3 i s, a banda dels estudis particulars que s'aniran desgranant al llarg del capítol.

En efecte, adoptant un mandat sorgit d'un concili tarraconense, en els cànons del sínode celebrat l'any 1301 a la catedral de Lleida, presidit pel bisbe Pere del Rei (1299-1308), hi consta ja el Corpus Christi (*Festum Corporis Christi)* entre les celebracions que han de dur a terme els rectors de les parròquies sota la seva obediència[149]. Aquesta data del pontificat de Bonifaci VIII (1294-1303), doncs, constitueix un *terminus ante quem* de la seva implantació a la província eclesiàstica, sense que per ara, malauradament, es pugui precisar en quina assemblea la mesura va ser incorporada per primer cop. En tot cas, la resolució es degué prendre en una de les celebrades durant les darreres dècades del segle XIII, sabent que les immediatament anteriors a 1301 que es té constància són tres de les convocades per l'arquebisbe Roderic Tello (1288-1308), els anys 1291, 1293 i 1294, respectivament[150].

Sigui com sigui, poc després el Corpus apareix ja plenament integrat entre les festivitats a celebrar a la província en la compilació de Joan d'Aragó de 1330, la qual, com he avançat, va exercir una gran influència sobre constitucions posteriors. Ara bé, a pesar que en aquesta obra s'arriba a assenyalar que el cànon que la contempla, és a dir, el número XIII, titulat *Que festa debeant coli*, hi fou recollit del concili promogut per Pere d'Albalat el 13 de maig de 1242[151], forçosament ha de tractar-se d'un error, atès que com sabem la primera promulgació papal del Corpus Christi no es va produir fins a l'any 1264.

En base a les dades esgrimides, des d'antic la crítica ha remarcat el paper capdavanter del Principat en l'adopció de la solemnitat de Jesús Sagramentat, no només en relació amb els diversos territoris de la corona d'Aragó, sinó també respecte als altres regnes hispànics[152]. Tanmateix, cal tenir present que, a l'època com encara avui –per bé que

---

[149] El valor d'aquesta dada és assenyalat ja a GUDIOL I CUNILL [c. 1920], f. 3, tal com recentment se n'ha fet ressò SUREDA I JUBANY 2011, p. 3. Anteriorment a aquesta darrera publicació, el fet es comentat també a SABANÉS 2009, p. 296. Sobre el sínode de Lleida de 1301, vegeu VILLANUEVA 1851a, p. 155 i 318 o LLADONOSA 1963, p. 19.

[150] Quant als sínodes de l'arquebisbe Tello, vegeu SABANÉS 2009, p. 259. *Cfr.* PONS GURI 1977, p. 277-297.

[151] PONS GURI 1977, p. 321-322.

[152] La primacia de Catalunya a la península en aquesta qüestió ha estat remarcada recentment a SUREDA I JUBANY 2011, p. 2 i 3. Segons una tradició que arrenca a l'època moderna, el rei Alfons X el Savi (1252-

amb menor mesura—, les fronteres polítiques no eren ni molts menys coincidents amb les eclesiàstiques; i no solament les mitres catalanes de Lleida o Tortosa incloïen territoris aragonesos i valencians, sinó que fins a la creació de les metròpolis de Saragossa i València, respectivament el 1318 i el 1492 –des de 1470, aquesta darrera era diòcesi exempta—, la mateixa província eclesiàstica tarraconense englobava seus episcopals pertinents als actuals territoris valencians, aragonesos, navarresos i riojans.

Fos com fos, al llarg del segle XIV un enfilall de notícies certifica la celebració del Corpus en diverses viles catalanes. Tradicionalment, la crítica ha admès que la festa va ser establerta a Girona abans del 17 de gener de 1314, data de la mort de Berenguer de Palau, canonge sagristà de la catedral. Així ha estat advertit a partir d'una de les incripcions epigràfiques contingudes en el seu monument funerari –i dels seus germanastre i nebot, l'ardiaca Ramon de Vilarig (m. 1318) i el canonge Guillem de Vilarig (m. 1343)–, emplaçat a l'exterior de la seva capella situada a l'eix axial de la girola de la seu, a l'anomenat «cementiri dels negres»:

Iste Berengarius de Palacio vocitatus/ Moribus egregius vite meritis trabeatus/ Sedeque sacrista pariterque diacon in ista/ Contemplans festa dominique salubria gesta/ Qualiter in cena residens turba duodena/ Panem mutavit in corpus, sicque

---

1284) hauria presidit en persona una cerimònia del Corpus Christi a Toledo. Tanmateix, els primers testimonis documentals coneguts no es remunten fins a inicis del segle XIV, tal com s'apunta a GONZÁLEZ RUIZ 2002. La solemnitat de Corpus a Aragó apareix establerta en el primer concili provincial de Saragossa (1318-1319). Posteriorment, el bisbe Lope Fernández de Luna (1351-1382), en el seu tercer sínode de 1361, va ampliar la festa als dos dies següents de l'octava. AZNAR 1982, p. 103. És més, la festa del Corpus, com a tal, no va poder introduir-se a Daroca el 1239, perquè en aquella data encara ni havia estat instaurada a la diòcesi de Lieja. *Cfr.* FALCÓN 1997, p. 883, n. 14 o TELLO 2013, p. 132. Arran del suara mencionat concili de Saragossa, la festa va penetrar també a la diòcesi de Calahorra: LABARGA 2010, p. 94. Sobre la festa del Corpus a Saragossa i Aragó, vegeu GASCÓN DE GOTOR 1916, p. 19; FALCÓN 1984a, esp. p. 630-632. A Castella, per exemple, consta que la festa ja va ser celebrada el 1331 al monestir de Santa María la Real de Las Huelgas (Burgos) amb una processó que comptà amb l'assistència del rei Alfons XI: ALONSO ABAD 2003; VICARIO 2010, p. 219. En altres indrets d'aquest territori, però, la constació primera de la festa és tardana. Així, a Sevilla se'n té notícia a partir del 1400: SÁNCHEZ HERRERO 2010, p. 365. Quant a la festa del Corpus en territori hispànic, vegeu FERNÁNDEZ & MARTÍNEZ 2002.

sacravit/ Vinum fans ore suus hinc fit sanguis honore/ Ipse sacramenti tanti statuit reverenti/ Voto laude pari solemnia concelebrari// Huius formosi prae cunctis et preciosi/ Corporis hic Christi per quem gens salva fuisti/ Anniqueversaria duo constituit peragenda/ Digne pro venia sibi celitus attribuenda/ Unam maiorum, reliquiam quoque presbiterorum/ Quinquagenorum petiit reliquiem superorum/ Anno milleno tercenteno quoque deno/ Quatuor addendis, (februa)riique (sic) bis octo kalendis/ Hunc comitem mense sanctorum Christe recense[153].

No gaire més tard, una disposició de 1318 va establir que el Corpus fos festivat a la catedral Vic a perpetuïtat, amb l'ofici i la solemnitat de les principals celebracions que solien tenir-hi lloc. En el mateix document, alhora, el bisbe va autoritzar les despeses del tresorer per a la cera i l'oli que es gastarien en la il·luminació, per tocar les campanes i pels treballs dels hebdomadaris[154]. I dos anys després, el *Llibre del Consell* en certifica també la implantació al cap i casal[155].

---

[153] Segueixo la transcripció i la traducció continguda a MARQUÈS I CASANOVAS 2009, p. 88-89: «Aquest, anomenat Berenguer de Palau, egregi pels costums, distingit pels mèrits de la vida, essent sagristà i diaca en aquesta seu, atenent a les festes i les saludables accions del Senyor, i com trobant-se aquest al Sant Sopar amb la colla dels dotze, convertí el pa en el seu cos, i així el consagrà, i amb paraules de la seva boca del vi en féu sang, Berenguer amb desig ple de reverència establí que tan gran sagrament se celebrés amb igual solemnitat. D'aquest Cos de Crist, formós i preciós pel damunt de tots, pel qual fou salvada la gent ordenà celebrar la festa, així com dos aniversaris dignes, per a obtenir perdó del cel, un dels preveres majors, i un de cinquanta dels altres, per demanar als benaurats el seu repós, l'any mil tres-cents deu, afegint-n'hi quatre, dues vegades vull (=setze) de les calendes de febrer (=17 gener). Oh Crist, compta'l com a comensal a la taula dels sants». La inscripció, tanmateix, és publicada i posada en valor des de CANAL 1832, p. 26-27 i, més tard es recull, a VILLANUEVA 1850a, p. 190 i 205; GUDIOL I CUNILL [c. 1920], f. 3; MARQUÉS 1953, p. 482; etcètera. Recentment, la dada ha estat posada en relleu, per exemple, a MOLINA 2008a, p. 22 o a SUREDA I JUBANY 2011, p. 2. A més dels treballs suara referits, quant a la festivitat de Corpus de Girona, vegeu GIRBAL 1878, p. 241-247; CHÍA 1883 o VILA & BRUGET 1983, p. 35-41. Christian Guilleré afirma que la festa va desenvolupar-se a la ciutat sota l'episcopat de Bernat de Vilamarí, el 1321, si bé forçosament hi ha d'haver una confusió en el personatge o, més probablement, en la data, atesa la cronologia del seu episcopat assenyalada en la present nota. *Cfr*. GUILLERÉ 1992, p. 82; SUREDA I JUBANY 2001, p. 284.

[154] El 23 de març de 1328, endemés, es van fixar els salaris de les persones que intervenien en la festa. Vegeu: RIPOLL 1824, p. 4; GUDIOL I CUNILL 1904, p. 346; GUDIOL I CUNILL [*c*. 1920], f. 3-4. La vigència d'aquestes dades ha estat posada de manifest recentment en estudis com ara MIRÓ 1996C, p. 165 o SUREDA I JUBANY 2011, p. 3.

Es podrien treure a col·lació altres dades provatòries de la seva celebració en altres localitats catalanes durant les primeres dècades del segle XIV, com ara a Manresa, on les primeres referències a la festa daten de l'any 1322[156]. I, de fet, en determinats casos en els quals per ara se'n té una constància tardana, així com succeix respecte a Tàrrega (Urgell), on s'atesta per primer cop l'any 1438[157], es pot presumir que la solemnitat ja devia comptar a una certa tradició, almenys si es tenen en compte les cronologies conegudes que afecten territoris propers.

En un primer moment sembla que la commemoració va articular-se al voltant de la missa major del dijous de Corpus, la qual, com d'habitud en les domíniques i els jorns festius, solia incloure un sermó. La importància i el desenvolupament que aquesta celebració va anar cobrant a finals de l'edat mitjana queda constatada de manera paradigmàtica a partir d'una notícia de 1497, en la qual el capítol de la catedral de Tarragona va acordar de fer ofici de Corpus tots els dijous de l'any[158]. De la fastuositat que va assolir, d'altra banda, en donen prova també nombroses informacions, entre les quals les que certifiquen que els temples on es duia a terme eren notòriament enramats i empal·liats[159].

---

[155] Recentment, RAUFAST 2006b, p. 137, n. 20. Cal tenir present, tanmateix, que la crítica tot sovint va manejar la data de 1319 com la de l'inici de la festivitat a Barcelona des de RIPOLL 1838, p. 1-3. L'error parteix d'una referència posterior que data la primera crida de la festa efectuada pel municipi aquell any: *Fonch feta per la ciutat a ordinacio de nostre Sanct pare crida que per honor e exaltament de la sancta fe catholica quescun any sia feta festa del cors Sanctprecios de Jhuxst lo primer dijous apres cinquagesima ab atorgament de moltes indulgències e perdons com appar en li.int [Liber intrationum]*. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat, Arxiu medieval i modern, *Rúbrica d'ordinacions*, 1G-38, f. XXXXIII. Sobre la festa del Corpus a Barcelona, vegeu, a més, ARAGÓN 1925; DURAN I SANPERE 1943; CAPMANY 1953; DURAN I SANPERE 1973, vol. II, p. 529-571; BATLLE I GALLART & VINYOLES 2002, p. 87-91.

[156] SARRET 1923, p. 155; SARRET 1924, p. 299. La notícia la recull ja GUDIOL I CUNILL [*c*. 1920], f. 4-5.

[157] Sobre el Corpus targarí, MIRÓ 1996c, p. 165.

[158] La referència tarragonina s'extreu de TOMÁS 1963, p. 158-159. D'altra banda, la importància dels sermons durant la festa queda remarcada a ESPÍ 2006, p. 640.

[159] Per exemple, es recullen algunes despeses de la segona meitat del segle XV efectuades per ornar la catedral de Tarragona amb ramatges i ginesta a TOMÁS 1963, p. 152 i s. També es conserven notícies com les que certifiquen que, a causa de la pluja, la seu de Barcelona romangué empal·liada durant el temps en què s'hagué de retardar l'ofici. DURAN I SANPERE & SANABRE 1930, p. 85 o 123. La Seu Vella de Lleida

Tots els fidels eren cridats a assistir a l'ofici de la diada, tot sovint recompensats amb preuades indulgències[160]. Entre aquests, els eclesiàstics i els membres dels diferents òrgans del poder civil hi ocupaven una posició destacada. En aquest sentit, per exemple, des del segle XIV es documenta el costum dels càrrecs del consell de Barcelona de traslladar-se en processó des dels porxos enramats de davant l'església de Sant Jaume fins a la catedral per tal de concórrer a la missa major, acompanyats d'altres prohoms de la ciutat i de música. A més, la mateixa pràctica va instaurar-se la tarda anterior al dijous de Corpus, en què, concentrats al mateix lloc, desfilaven de la mateixa manera cap a la seu per oir l'ofici de vespres. Algunes notícies d'entrat el segle XV els presenten fent «lo beure» a la Casa de la Ciutat, després d'haver assistit a missa a l'església de sant Jaume i abans d'acudir a l'ofici major[161].

Més enllà dels trets comuns, per lògica la missa major degué prendre tints particulars a mesura que avançava el temps o segons on fos duta a terme. En l'àmbit àulic, la manera com havia de ser celebrada la festa del Corpus queda formulada en la rúbrica intitulada *De la festa del cors de Nostre Senyor* de les *Ordinacions* del rei Pere el Cerimoniós, elaborades i promulgades el 1344:

Jacsia que d'aquesta festa ja dessús en la Cena de Nostre Senyor hajam ordenat, però cor molt rahonablement per l'Esgleya és ordonat que aquest dia se faça comemoració d'aquesta festa mateixa per tal que sol·lennitat, la qual lo temps de la Passió lavors embarga, no sia lexada, mas que ab major alegria ara sia celebrada, no en la color alcuna cosa mudan, cor molt color vermeyla covinent ésser reputem per la

---

era enramada i enjoncada durant la solemnitat. El 1487, a més, es documenta la confecció de dos ventalls de ploma de paó per a l'altar major, els quals també eren emprats, com es veurà més endavant, en la processó de Corpus. FITÉ 2003, p. 101, n. 101 i p. 108.

[160] Per exemple, DURAN I SANPERE 1943, p. 13-14.

[161] Vegeu DURAN I SANPERE & SANABRE 1930. La reunió del porxo de Sant Jaume es descriu en relació amb la processó de 1424, la primera continguda en el volum, a la p. 15-16, i es retroba en altres de posteriors, on sovint es fa constar l'ordre de la desfilada. Sobre la missa a l'església de Sant Jaume i l'aperitiu a la casa de la ciutat, vegeu la descripció realitzada respecte a la festa de 1443, a la pàgina 138. La historiografia es fa ressò des d'antic de la desfilada dels prohoms. Vegeu, per exemple, PUIGGARÍ 1857, p. 82 o DURAN I SANPERE 1943, p. 18-19. O, en dates recents, MIRÓ 2012, p. 88-89.

confecció dels cors e de la sanch de Nostre Senyor. Mas en la sol·lenitat ajustan ordornam que paraments e vestiments vermeyls los pus notables ab VI capes sien tenguts aquest dia, e sermó e processió sien fets; e I dels reataules d'argent e lo tabernacle d'argent hi sien posats, e de ornaments axí d'aur con d'argent e d'altres coses, axí con en la festa de la Invenció de la Creu, l'altar sia decorat[162].

Les disposicions d'aquest monarca segueixen de prop les contingudes en les *Lleis Palatines* del rei Jaume III de Mallorca, publicades l'any 1337 i pervingudes únicament en el còdex de la Biblioteca Reial de Brussel·les (ms. 9169), les quals, com és sabut, van servir de model al compendi del monarca català:

Quamvis de isto festo iam supra in Cena Domini ordinavimus, tamen quia summe rationabiliter per Ecclesiam est ordinatum quod ista die, eiusdem festivitatis fiat commemoratio, ne sollemnitas quam tempus passionis tunc impedivit, praetermittatur, sed cum maiori laetitia nunc celebratur, non in colore aliquid mutando, cum valde convenientem colorem rubeum propter Corporis et Sanguinis Domini confectionem, reputemus, sed in sollemnitate addendo ordinamus paramenta atque indumenta rubea de veluto teneri, in hac die, et reliquiis et aliis ornamentis tam aureis quam argenteis et aliis, ut in festo Nativitatis altare decoretur[163].

És interessant de destacar que en tots dos documents la festa del Corpus és entesa en relació amb el dijous sant, la *Cena Domini*, com a dues cares d'una mateixa moneda però diferenciades en tant que aquesta darrera s'emmarca en la commemoració dels

---

[162] RIPOLL 1838, p. 1 i 3-4; GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 10-11. Segueixo l'edició recent de GIMENO & GOZALBO & TRENCHS 2009, p. 216-217.

[163] Empro la transcripció de la rúbrica *De festo Corporis Christi* de PÉREZ MARTÍNEZ 1991, p. 181. La traducció del text es publica a PASCUAL PONT 1991, p. 124: *Encara que sobre aquest Sagrament, ja vàrem donar algunes normes quan tractàrem de la Cena del Senyor, no obstant, l'Església, molt raonablement disposà que, en aquest dia, es renovi aquella celebració, a fi que no s'ometi la solemnitat que llavors el temps de la Passió va impedir, sinó que se celebri ara, amb més esplendor i alegria. Per a dita festa, no canviam res sobre el color, perquè consideram que el vermell és molt adequat per celebrar la institució del Cos i la Sang del Senyor; però, per incrementar la magnificència d'aquest dia, ordenam que es posin els paraments i les vestidures de vellut vermell, i que l'altar estigui adornat amb els reliquiaris i els altres ornats, tant d'or com d'argent, i altres, com en la festa de la Nativitat del Senyor.*

actes luctuosos de la passió de Jesús i, en canvi, la primera és concebuda com un jornada de joia. Per això, en ambdós llocs es disposa que, com en el dia de Pasqua, s'han d'utilitzar paraments i vestimentes vermelles, que, segons es diu, igualment s'adiuen amb la celebració del cos i la sang de Crist[164].

A banda de les precisions diverses que s'hi formulen, per contra, ambdós textos es distancien a l'hora de prescriure els ornaments de l'altar que s'han d'emprar el dia de la solemnitat. Així, les *Lleis Palatines* dicten que s'utilitzin els reliquiaris i els altres ornats del dia de la Nativitat, mentre que les *Ordinacions* especifiquen que la mesa s'ha de decorar com en la festa de la Invenció de la santa creu, en la qual s'hi col·loquen les relíquies de la vera creu, de la camisa de Crist i de l'espina, a més d'un retaule i un tabernacle d'argent i altres elements d'orfebreria. Finalment, a diferència del còdex mallorquí, que no en fa menció, les *Ordinacions* acoten la manera com ha de ser celebrada la solemnitat, composta d'ofici amb sermó i processó.

Val a dir que les notícies referides a la processó de Corpus a Catalunya, així com les que al·ludeixen a la seva vuitada, són posteriors a les que únicament fan referència a la instauració de la festa i succeeixen a la publicació l'any 1317 de la ja referida carta *Si dominum* en les *Constitucions Clementines*[165]. Els testimonis que informen de la celebració de la vuitada són, almenys per ara, relativament tardans respecte a les primeres mencions de la solemnitat. Així, pel que respecta a Tarragona hom ha escatit que el fet es constata en les constitucions sinodals de 1358, de l'arquebisbe Pere de Clasquerí (1358-1380)[166]. Tanmateix això no està renyit amb la vitalitat que sembla que aquesta va anar adquirint, ja que en els segles finals de l'edat mitjana, durant els vuit dies de la celebració de la solemnitat i el mateix dia de la vuitada, es verifica la celebració d'actes litúrgics diversos, entre els quals l'exposició del santíssim sagrament,

---

[164] En canvi, la consueta de 1369 de la catedral de Tarragona, per posar un exemple, dóna instruccions divergents respecte els colors de la solemnitat: *La festa del Cor de Déu es tot doble mayor axí com de la festa de la Ascensió poden tenir vestiment blanch o vert aquest dia* […]. TOMÁS 1963, p. 212.

[165] La qüestió ha estat remarcada, en els darrers temps, a MIRÓ 2012, p. 87.

[166] Vegeu VILLANUEVA 1851d, p. 180; GUDIOL I CUNILL [*c*. 1920], f. 6 o TOMÁS 1963, p. 155. Aquesta publicació és especialment recomanable respecte a l'anàlisi dels actes realitzats durant l'octava de Corpus.

com ja he advertit[167], o fins i tot una altra processó, tal com per exemple s'atesta a partir de la decisió del consell de Barcelona, que el 23 de juny de 1490 va deliberar que cada any se'n fes una el dia de la vuitada de Corpus[168].

El cas de la processó principal de la diada, d'altra banda, és distint al de l'octava: la seva aparició es documenta amb poca posterioritat a la introducció de la solemnitat[169], i ben d'hora assoleix un èxit sense pal·liatius, convertint-se en el seu acte central. D'aquesta manera, la cerimònia esdevé el seguici popular per excel·lència en una època, la baixa edat mitjana, on aquest tipus d'esdeveniments van adquirir una rellevància de primera magnitud com a representació ideal del cos social[170]. De fet, atenent a la seva fesomia, la processó de Corpus ha estat definida com una translació en l'àmbit religiós de les celebracions urbanes realitzades al voltant del sobirà, com ara, per exemple, les entrades reials[171].

---

[167] Vegeu cap. 3, p. 45.

[168] Sobre la processó de la vuitada de Barcelona, vegeu CARRERAS & GUNYALONS 1913, p. 290. També MIRÓ 2012, p. 89. Aquest seguici és implantat a Tarragona pel prior Francesc Vicens (1487-1523), segons s'afirma a TOMÁS 1963, p. 157.

[169] FAVÀ 2005-2006, p. 106. Sobre la processó de Corpus a Catalunya, vegeu l'estudi de conjunt de MIRÓ 2012. Al respecte, vegeu també les dades contingudes en els estudis diacrònics de la processó a l'estat espanyol efectuats per VERY 1962, pàssim; i MATERN 1962, p. 109 i s. Cal tenir present que la documentació ens fa sabedors que, en determinades localitats, la processó general del dia de Corpus no era l'única que se celebrava. D'aquesta manera queda constància, per exemple, que les clarisses del monestir de Pedralbes duien a terme el seu propi ofici i la seva pròpia processó dins dels murs del cenobi. Hi assitien franciscans del Conventet, encarregats de vetllar per les necessitats de les monges, i arran del document expedit el 28 d'abril de 1388 per fra Àngel d'Spoleto (m. 1391), ministre general de l'orde, s'autoritzà l'entrada d'un grup de frares del monestir de Barcelona elegits per l'abadessa, per tal de celebrar amb major solemnitat tant l'ofici com la processó. El cas de Pedralbes és referit a MESEGUER 1980, p. 117-119 i CASTELLANO 1998, p. 232. D'altra banda, també existeixen dades que informen de la participació de la sagrada forma en processons diverses, talment succeeix amb l'organitzada a Barcelona el 9 de setembre de 1479 per la vinguda del rei Ferran el Catòlic (1479-1516): CARRERAS & GUNYALONS 1913, p. 290.

[170] Vegeu les interessants consideracions efectuades sobre les processons barcelonines de la baixa edat mitjana a RAUFAST 2006b, p. 134-146.

[171] La qüestió, remarcada a sovint, es posa en relleu en obres com DURAN I SANPERE 1943, p. 9; ROMEU 1957, p. 32 o MASSIP 2004a, p. 189.

Durant molt de temps, la historiografia local va competir per atorgar la primacia de determinades ciutats catalanes en la celebració de la processó de Corpus, sovint destacant-ne també la seva preeminència en el context hispà i europeu. L'any 1824, el canonge Jaume Ripoll va situar la processó de Vic, iniciada el 1330, entre les primeres celebracions europees d'aquesta índole conegudes, com ara les de Sens (1320), Tournai (1323) i Chartres (1330)[172]. No obstant això, al cap de poc temps el mateix autor, a partir d'una crida municipal de 1322, va convenir que en realitat Barcelona havia estat la seu de la primera processó del Sant Sagrament celebrada a l'estat espanyol i la segona de l'orbe cristià després de Sens[173]. Aprofundint amb l'argument, alguns anys després Josep Puiggarí, basant-se en les dades ofertes per Jaume Ripoll –i comentades anteriorment— va afirmar que la primera processó barcelonina s'havia realitzat aquell any i, per consegüent, la del cap i casal havia estat la primera celebració d'aquest tipus a Occident[174]. Val a dir que en estudis posteriors, tanmateix, la crítica va esmenar la plana d'aquest titular, tot reconeixent que en realitat l'any 1320 es té constància de la celebració de la festa però no hi ha, almenys per ara, cap referència a l'organització de la processó[175].

Dècades després, Enric Claudi Girbal va recollir una notícia exhumada anteriorment pel pare Villanueva que certificava la celebració de la processó del Santíssim a Girona l'any 1320, fet a partir del qual va remarcar el paper capdavanter de la ciutat en la seva adopció al Principat. Certament, en els capítols generals d'aquell any, el bisbe Pere de Rocabertí (1318-1324) va manar que una part dels ciris que cremaven a les reixes de l'altar major de la catedral en les principals solemnitats de l'any fossin guardats per a la de Corpus i la seva processó[176].

---

[172] RIPOLL 1824, p. 4.

[173] RIPOLL 1838, p. 1-3.

[174] PUIGGARÍ 1857, p. 81-82. Sobre la processó del Corpus de Barcelona, acudiu a les referències contingudes en els treballs mencionats a nota 155, relativa a la bibliografia de la festa. O també a GASCÓN DE GOTOR 1916 o a GÓMEZ CATÓN 1970.

[175] Per exemple, CAPMANY 1953, p. 24-26. Recentment, BAUCELLS 2002b, p. 58 o SUREDA I JUBANY 2011, p. 3. Vegeu n. 155.

[176] VILLANUEVA 1850b, p. 204; GIRBAL 1878, p. 242. Entre altres també GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 6. A més a més dels treballs ressenyats, sobre la processó medieval del Corpus a Girona vegeu CHÍA 1883; PLA 1944, p. 72-74 o VILA & BRUGET 1983, p. 37 i s.

Finalment, mossèn Gudiol, fent-se ressò d'una dada trobada per Fidel de Moragas a l'arxiu parroquial de Valls, va considerar que en realitat la processó catalana pionera havia estat la de la capital de l'Alt Camp de 1320. La teoria es fonamentava en el testament del 10 de setembre de 1320 de Serena, muller d'Arnau Ferrer, en el qual es llega un ciri per a la processó del dia de Corpus, a fi que després sigui utilitzat per alçar Déu: «[...] *dimito .x. solidos per uno cereo qui deserviat professioni corpore xpi faciende in loco de Vallibus festo dicti Corporis et postes deserviat elevactione corpore xpi in ecclessia Sancti Joanni de Vallibus* [...]»[177]. I de fet, el dia abans de la redacció de les últimes voluntats de Serena es van subscriure les d'Elisenda, vídua de Guillem de Bianya, de Valls, en les quals ja apareix una deixa per a la compra de ciris per a la festa i la processó del Corpus de la vila: «[...] *Decem solidos monete predicte perpetua censuales solvendos annuarium festo corporis jhu xpi supra quibsudam domibus* [...]»[178]. A partir de la data de la processó d'aquesta localitat, autors com mossèn Andrés Tomás van pressuposar-ne la seva celebració primerenca també a Tarragona, que era la seu metropolitana, per bé la qüestió no ha estat documentada de manera concloent[179].

Passat un segle, encara avui les notícies de 1320 que d'una manera o una altra fan referència a les processons del Corpus de Girona i Valls continuen sent els testimonis més reculats que certifiquen el desenvolupament de la processó a Catalunya[180]. A partir

---

[177] La dada és publica a GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 4. Segueixo la transcripció efectuada a SECALL 1985, p. 16, n. 6.

[178] En el mateix testament, Elisenda ordena que s'encenguin ciris els dies més solemnes de l'any i els dissabtes, en el moment de l'elevació de l'hòstia. SECALL 1985, p. 14, n. 4. L'autor tracta de la processó medieval de Corpus de la població entre les p. 15 i 16.

[179] En favor de la seva proposta, mossèn Tomás addueix la construcció de la nova capella del Corpus de la catedral Tarragonina des de 1330 i la notícia de la deixa d'un ciri *pro brandons Corporis Christi* continguda en el testament de Guillem Coronat (1290), cosa que és interpretada com a indici de la solemnització de la festa del Sant Sagrament. TOMÁS 1963, p. 144. Aquesta darrera notícia, però, pot fer també referència a la deixa d'una lluminària per cremar davant de la reserva eucarística o per a l'elevació de l'hòstia consagrada en la celebració eucarística, com s'ha vist abans que s'acostumava a fer. A banda del treball referit, respecte a la festa i la processó tarragonina de Corpus remeto als estudis de VALLÈS I BARCELÓ 1925; BERTRAN 1995 o MASSIP & RICO 2014, p. 317-319.

[180] SUREDA I JUBANY 2011, p. 3. *Cfr.* MIRÓ 1996c, p. 165 o MIRÓ 2012.

d'aquí, el rastre documental es ressegueix amb relativa facilitat tot al llarg del segle XIV en un bon grapat de poblacions catalanes, les quals abracen tots els seus bisbats.

Així, més enllà de les diòcesis al·ludides, a Vic el capítol va establir la celebració de la processó anualment l'any 1330[181], i se sap que altres ciutats de la seva obediència la van seguir amb poca posterioritat, talment Cervera, on la primera notícia és de 1337, quan hi va participar Jaume I d'Urgell (m. 1347), germà del rei Pere el Cerimoniós (1336-1387) i procurador general de Catalunya[182]. És més, en altres ciutats de la jurisdicció fins i tot es documenta abans que a la seu episcopal, tal i com succeeix amb Manresa, on les primeres referències s'escauen l'any 1323[183]. Les dades són parelles a les exhumades respecte a la mitra de Tortosa, on la festa segurament va ser establerta en temps del bisbe Berenguer de Prats (1316-1340) i, en tot cas, la processó ja es devia dur a terme amb anterioritat a 1330, com és desprèn d'un pagament a joglars pel dia de Corpus anotat, com a pràctica habitual, en un dels llibres de clavaria[184]. La historiografia assenyala també l'any 1358 com la primera vegada que el seguici va celebrar-se a una altra de les localitats capdavanteres d'aquest bisbat, Morella (Els Ports, Castelló)[185]. A la

---

[181] «Anno Domini M CCC.XXX. Dns. Galcerandus (de Çacosta) Episcopus, Petrus de Castroeulino Archidiaconus, Berengarius Alamanni, Arnaldus Guillermi de Scintillis, Jacobus de Solerio, Berengarius de Altarripa, Berengarius Egidii, Jacobus Rigulfi, Bernadus Natalis, Petrus de Sorigeres, Petrus de Marbusca Canonici Vicenses in generali capitulo ordinarunt sequentia. *De processione fienda anno quolibet in die Corporis Xpi.* Ad honorem tante sollempnitatis ducimus perpetuo statuendum, quod anno quolibet, in sollempnitate Corporis X. fiat processio cum capis sericis extra sedem, videlicet, quod processio exeat per portam majorem Ecclesie Vicen. et transeundo ante domos franquitatis de Medalia, et per plateam et carrariam vocatam Jacobi de Cardona, vadant ad Mercatale, et redeundo transeant per Callem novum, et vicum qui dicitur de Ramata, et transeundo per capellam S. Marie Rotunde redeant ad Sedem per eandem portam majorem.». RIPOLL 1824, p. 1 i 4; GUDIOL I CUNILL 1904, p. 346; GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 5. En l'actualitat, la dada és vigent, per exemple, a MIRÓ 1996c, p. 165 o SUREDA I JUBANY 2011, p. 4.

[182] Vegeu MIRÓ 1996c, p. 165-201, p. 165 i, especialment, MIRÓ 1998a, esp. p. 22 i s. També MIRÓ 1998b, p. 31. *Cfr*. MIRÓ 1985, p. 76-78. Més enllà dels treballs al·ludits, sobre la processó de la capital de la Segarra vegeu el breu article de PINÓS 1910 o LLOBET [s.d.]. També l'elocuent *Ceremonial* 1906.

[183] SARRET 1923, p. 155; GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 4-5; SARRET 1924, p. 299; MIRÓ 1996c, p. 165 i SUREDA I JUBANY 2011, p. 4-5.

[184] MASSIP 1992, p. 45; ALANYÀ 2008a, p. 22.

[185] Així s'apunta a JIMÉNEZ ARQUES 1980, p. 18 o a ALANYÀ 2008a, p. 23-24.

seu urgellenca, llocs com Bagà (el Berguedà), cap de la baronia de Pinós, la tenen atestada el 1366, dècades després de la primera referència a la celebració de la solemnitat (1333)[186]. Finalment, l'any 1340 ja es té constància de la seva realització a Lleida, atès que un acord de la Paeria del 21 de juny prohibeix ornar els carrers en casaments i altres celebracions, exceptuant davant de la casa de la núvia en els casoris o en les commemoracions reials i les festes del Corpus Christi i de les lletanies[187].

Les primeres proves conegudes de la realització de la processó de Corpus als altres territoris ibèrics de la corona catalano-aragonesa són posteriors a les catalanes. L'origen de la tradició està ben travat a la ciutat de València, on se sap que la primera comitiva va sortir i retornar de la catedral el dia 4 de juny de 1355, durant l'episcopat d'Hug de Fenollet (1348-1356), el qual, significativament, abans havia estat bisbe de Vic. Així s'infereix de la crida pública efectuada el dia anterior, en la que, entre altres qüestions d'interès, s'ordena *que cascun any daqui avant en lo dia de la festa del Corpus Christi à honor è reverencia de Jesu Christ è del seu precios cors una general è solemntal processo per la ciutat de Valencia sia feta.* Tanmateix, per diverses circumstàncies, entre les quals la mort del bisbe, no es torna a organitzar processó general del Corpus per la ciutat fins a 1372 i a voluntat del pontífex Jaume d'Aragó (1369-m. 1396), nét del rei Jaume II[188]. Per bé que no es disposa de notícies tan valuoses com l'assenyalada, en el cas de les Illes Balears, la crítica sol acceptar que la processó de Palma ja era celebrada

---

[186] MIRÓ 1996c, p. 165.

[187] Respecte a la festa i processó de Lleida, vegeu fonamentalment RUBIO 1949, p. 51-81; LLADONOSA 1963, p. 53 i s.; LLADONOSA 1972, p. 510-511; MIRÓ 1998b, p. 25 o FITÉ 2003, p. 108.

[188] El ban és publicat des d'antic i el pare Villanueva l'inclou entre els documents aplegats a VILLANUEVA 1804, p. 11-14, 170-172, doc. IV. La data d'inici del seguici és recollida posteriorment a l'estudi de conjunt de GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 6. La processó eucarística de la ciutat de València compta amb una extenssíssima bibliografia, ja des de l'època moderna. En destaquen estudis monogràfics com per exemple: CARBONERES 1873; ARENAS 1964; COVES 1987; SANCHIS GUARNER 1978; GARCIA FLÓREZ & ROSA 1994; MORALEDA 2000; o *Fiesta* 2005. També, tot i que principalment adreçat a la fesomia contemporània de la processó: LLOBREGAT & JARQUE 1978. El seguici, òbviament, també és tractat en obres d'índole més general, entre les quals NARBONA 1994; FERRER VALLS 1994, p. 157 i s.; o CARRERO 2014c, p. 384 i s. Les primeres referències relatives a les diferents localitats del País Valencià són més tardanes, tal com exemplifiquen els casos de Castelló de la Plana (1409), Alacant (1402), Alcoi (1410), Oriola (1400) o Elx (1413). Vegeu, al respecte, CASTAÑO 2003, p. 149-150.

en temps de Berenguer Batlle (1332-1349), atès que aquest bisbe va fer donació d'una custòdia de plata per a la processó de Corpus, tal i com es veurà en el proper capítol[189]. Molt més tardanes són, en canvi, les notícies exhumades en relació amb la celebració de la de Saragossa, que fins al moment daten de 1423[190]. Per tot plegat, de la mateixa manera que succeeix en relació amb la festa, les primeres referències explícites conegudes de la celebració de la processó del Corpus a Catalunya, que es remunten a 1320, li atorguen un rol capdavanter en la realització del seguici respecte els altres estats de la corona d'Aragó i la resta de regnes ibèrics[191].

La desfilada eucarística, com a acte viu i canviant, presenta diferències segons els anys i les poblacions, si bé és possible destriar-ne un seguit de característiques comunes que es mantenen pràcticament inalterables al pas del temps. A l'època medieval, el seguici acostumava a dur-se a terme al matí, sovint a continuació de l'ofici litúrgic, i en múltiples poblacions no es té constància del seu trasllat a la tarda fins ben entrat el segle XVI. Certament, la primera processó al vespre a Barcelona no té lloc fins el 1542 i, a Tarragona, el canvi es fa efectiu l'any 1597, després d'alguns intents previs frustrats[192].

---

[189] *Item unum lignum argenteurri cum suo crucifixo, et imaginibus Sanctae Mariae et Sancti Johannis, et cum duobus Angelis, et pede argenti: et in medio est reservatorium cristallinum ubi immititur hostia salutaris die festi Corporis Christi; et sunt signa in eo de Papagays, quod est signum Dni. Berengarii Baiuli, quondam Episcopi Maioricensis.* VILLANUEVA 1852, p. 198. L'absència de despeses per Corpus en el llibre de clavaria de 1332 de la ciutat portà el pare Gabriel Llompart a apuntar que aquell any encara no havia estat introduïda a la diòcesi de Mallorca. LLOMPART 1980a, p. 10. Sobre la processó mallorquina de Corpus, vegeu, a més, PASCUAL 1899-1900; GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 6; LLOMPART 1967, p. 27, 29-32; LLOMPART 1970, p. 182-185; LLOMPART 1977c, p. 53-56 i LLABRÉS 1995, p. 224. En els últims temps, se n'ha fet referència també a SABATER 2014, p. 202. La processó del Corpus també ha estat estudiada a fons respecte a altres poblacions illenques, com per exemple a Pollença (MAYOL 2008, p. 108 i s).

[190] FALCÓN 1984b, p. 633. La dada ha estat recentment recollida, entre altres, a ROYO GARCÍA 2010, p. 254. A banda dels estudis referits, sobre la processó de Corpus a Saragossa i a altres localitats aragoneses, vegeu també, entre altres, GASCÓN DE GOTOR 1916, p. 19-21; LLOMPART 1970, p. 182-185; BUESA 1987, p. 47-48; SAN VICENTE 1992, p. 456-463; MATEOS 2001, esp. p. 12-13 o CARRERO 2014d, esp. p. 418-419.

[191] Principalment, SUREDA I JUBANY 2011, p. 2.

[192] Respectivament, RIPOLL 1838, p. 4 o CARRERAS & GUNYALONS 1913, p. 293; i TOMÁS 1963, p. 150-151.

Durant les primeres dècades, en certs indrets la processó es desenvolupava per dins dels temples. Així, la notícia de 1320 relativa a Girona, al·ludida més amunt, no només constata que es duia a terme pel matí, abans del res de la sexta, sinó que també ho feia pel claustre catedralící[193]. En canvi, en d'altres llocs com Barcelona, ben d'hora va traspassar els murs de l'església i va sortir al carrer amb gran fast i aires triomfals, sempre que la pluja o altres contratemps, això sí, ho permetessin i no motivessin un canvi de data[194]. Amb els anys, aquesta darrera fórmula és la que esdevindrà hegemònica.

Més enllà de la lògica implicació de les autoritats religioses en el seguici, la seva sortida al carrer portava implícita la invasió de l'espai de jurisdicció municipal, la qual cosa justificava que els seus òrgans de govern s'involucressin en l'esdeveniment, ja fos en les crides públiques, en la definició i l'arranjament del recorregut o en l'emissió de la normativa adient per al seu correcte desenvolupament[195]. D'altra banda, la competència eclesiàstica i civil de l'afer determina la varietat de fonts medievals que en proporcionen informacions de relleu. Com es podrà constatar, la normativa municipal jugarà un rol de primer ordre a l'hora d'aproximar-nos al caràcter d'aquests actes, així com en el terreny eclesiàstic ho faran, entre altres, les consuetes, en les quals sol quedar prescrit el ritual[196].

---

[193] VILLANUEVA 1850b, p. 204; GIRBAL 1878, p. 242; CHÍA 1883, p. 8; GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 6, etcètera.

[194] Per pluja, el 23 de juny de 1490, a Barcelona va acordar-se fer la processó de Jesús Sagramentat el dia de l'octava. GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 23. El llibre de solemnitats recull nombrosos casos on a Barcelona la pluja altera el desenvolupament normal dels actes, tal i com per exemple va succeir els anys 1437 i 1440: DURAN I SANPERE & SANABRE 1930. Els casos al·ludits es mencionen a les p. 85 i 123 respectivament.

[195] Una prohibició recurrent i atestable a diverses localitats dins i fora del Principat va ser la de disparar focs d'artifici –o focs grecs—, tal i com estableix, per exemple, la normativa barcelonesa l'any 1396. DURAN I SANPERE 1943, p. 17. Sobre la implicació de les autoritats ciutadanes en la processó de Corpus, vegeu MIRÓ 2012, p. 88 i 91 i s. En relació amb la processó de Barcelona, vegeu fonamentalment RAUFAST 2006b. El cas de Cervera ha estat estudiat particularment per MIRÓ 1995. En general, sobre la regulació de la festa vegeu COMELLAS 1993.

[196] Les consuetes de la corona d'Aragó han estat recentment objecte d'estudi a CARRERO 2014a. Anteriorment, el seu paper per al coneixement de la processó medieval de ciutats com Tortosa, Vic o

En les ciutats mitrades, les comitives generals que marxen pels carrers de la ciutat solen arrencar i finalitzar a la catedral, mentre que en les altres poblacions ho acostumen a fer del temple principal[197]. A la vegada, se sap que, durant el recorregut, en determinades localitats la desfilada implicava algun temple satèl·lit, d'on a voltes n'entrava i en sortia. La consueta de Vic de 1413 dóna notícia del recorregut de la processó de Corpus (i que, segons mossèn Gudiol, sembla coincidir amb el què arribà fins al s. XX), el qual atenyia l'església de Santa Maria la Rodona[198]. Per bé que es desconeix l'origen exacte del costum, sembla que la processó de Tàrrega havia entrat fins al segle XX a la capella privada dels Ardèvol, que era annexa a la residència d'aquests prohoms i estigué dedicada al Corpus Christi, la qual a l'època moderna passà a mans dels marquesos de la Floresta[199].

La crida pública efectuada per anunciar el Corpus barceloní de 1323 no només ofereix l'itinerari processional més antic de la ciutat, sinó que a més assenyala com el seguici involucrava l'església parroquial de Santa Maria del Mar i la conventual de Santa Caterina. Segons s'hi indica, la *professó deu partir de la Seu e passar per la plassa e per lo carrer de la Mar, e anar a Madona Sancta Maria de la Mar, e partén d'aquèn, passerà per lo Born e per lo carrer de Muncada, e anar als Preïcadors, e puix tornar per la Bòria a la Seu*[200]. Aquest trajecte, després d'algunes variacions, l'any 1391 va ampliar considerablement el seu traçat i va consolidar el seu aspecte més o menys

---

Perpinyà ja va quedar constatat a GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 11-13 i 15-17; quant a les consuetes de la catedral de Tarragona i la processó de Corpus, vegeu TOMÁS 1963, p. 145-146 i 201 i s.

[197] MIRÓ 2012, p. 91.

[198] Vegeu GUDIOL I CUNILL [c. 1920], f. 5 i 16.

[199] ESPAÑOL 1993, p. 120. En la sessió municipal del 30 de maig de 1893, un dels descendents d'aquesta nissaga, Enric de Càrcer i de Sobies (1852-1921), va proposar que la referida capella, annexa al seu domicili i recentment rehabilitada, recuperés els antics privilegis de què disposava durant la celebració del Corpus, els quals, entre altres, la convertien en una estació de la processó. CAPDEVILA 2008, p. 125-126; VELASCO 2009, p. 235, n. 43.

[200] Bona part dels estudis del Corpus barceloní fan al·lusió a aquest recorregut, entre els quals DURAN I SANPERE 1943, p. 15 o CAPMANY 1953, p. 26. Recentment, aquest itinerari ha estat posat en valor a RAUFAST 2006b, p. 137. El recorregut processional és analitzat per a diverses localitats del migdia francès a COULET 1982.

definitiu, que en essència es mantindrà durant segles[201]. Cal tenir en compte, això no obstant, que en un mateix lloc podien conviure perfectament diverses rutes. Així sembla atestar-ho una consueta de la catedral de Lleida datada a finals del segle XIV, que tant contempla que la processó es desenvolupi pel tradicional trajecte de circumval·lació a la catedral, com que es faci pels carrers de la ciutat segons un recorregut convingut amb el consistori[202].

Fos com fos, els itineraris de la processó de Corpus sovint van servir de model a altres processons i festivitats de la baixa edat mitjana. A Barcelona, aquest fet s'ha constatat en relació amb esdeveniments diversos com el trasllat de les restes de santa Eulàlia de 1339, les exèquies i les entrades reials, etcètera[203]. De fet, la seva vigència ha estat fins i tot assenyalada en algunes desfilades del segle XVI, com ara les entrades reials[204]. I el mateix ocorre en altres localitats de la corona catalano-aragonesa com ara Mallorca, on en un primer moment i des de 1407, any de la primera processó de la festa de l'àngel custodi, aquesta segueix el mateix recorregut que la del cos de Crist, si bé posteriorment, quan perd vigència, s'adequa a l'itinerari, més reduït, de la processó de sant Sebastià[205].

Els carrers per on havia de passar la comitiva eren sotmesos a una cura especial. Nombroses disposicions municipals malden per tenir-los nets i guarnits: a Barcelona, per exemple, són diversos els bans en què es dictamina que es tinguin ben escombrats, empal·liats i enramats[206]; algunes notícies assenyalen com a Tortosa, amb motiu de la

---

[201] RAUFAST 2006b, p. 138; MIRÓ 2012, p. 87. Respecte a Girona, malauradament el recorregut de la processó de Corpus contingut en la consueta de 1360, conservada a la catedral de la ciutat, és en la seva part majoritària el resultat d'una correcció d'època moderna. SUREDA I JUBANY 2001, p. 283 i s.

[202] FITÉ 2014, p. 133.

[203] RAUFAST 2006b, p. 137 i s. La relació de la processó del Corpus amb altres esdeveniments s'aborda també a MIRÓ 2012, p. 111 i s.

[204] KOVÁCS 2003, p. 78-79.

[205] MUNTANER 1961-1962, p. 4, 5 i 7.

[206] Sobre aquesta qüestió vegeu, per exemple, RIPOLL 1838, p. 1; DURAN I SANPERE 1943, p. 15; LLOMPART 1967, p. 26, n. 4 o, meś recentment, RAUFAST 2006b. Per la processó del Corpus d'Igualada a inicis del segle XV resulten d'interès les notícies aplegades a SEGURA 1908, p. 157-158. En relació amb la processó de Vic de 1413, vegeu RIPOLL 1824, p. 3.

processó de Corpus, s'espedregaven i aplanaven els carrers per on havia de passar el seguici i es guarnien amb joncs (igual que la Casa de la Ciutat) o amb herbes i arbusts aromàtics com fonoll i murta[207].

Les crides insisteixen en què tant els autòctons com els forasters participin en la processó, bo i garantint-los les indulgències de costum[208], i en alguns casos es té constància explícita que es deixen al marge els membres d'altres confessions. En aquest sentit, la del Corpus barceloní de 1321 especifica *Que els jueus i les jueves no siguien osats de sortir fora del Call durant el dia de Corpus, ni encara a la nit, fins que toquin a desperta les campanes de la catedral*[209]. A l'acte hi prenen part, alhora, les més altes dignitats eclesiàstiques, així com una representació de tot el clergat, tant el secular com el regular, independement del seu rang. També s'hi veuen representats tots els òrgans de govern, des del rei a les autoritats municipals, a més de les confraries i altres institucions de la localitat[210].

Els membres dels diversos estaments desfilaven subjectes a un ordre, una jerarquia ben establerta, la qual en ocasions generava friccions[211]. Els exemples a ressenyar són

---

[207] MASSIP 1992, p. 54.

[208] La crida pública efectuada a Igualada l'any 1405 és paradigmàtica en aquest sentit: «Are hoyats queus fa hom á saber á tuyt generalment, que com á honor del Cors preciós de Jesu Christ sia stat ordonat ques faça gran festa é solempne professó en la festa de Jesu Christ prop sdevenidora, segons ques es acustumat, é sia propósit de fer en honor é reverencia de la dita professó bels é solempnials jochs en la vida Dagualada; qui lo dit dia volrá venir en la dita vila, veurá los dits bels jochs ques farán en la dita professó é guanyará grans indulgencies é perdons». SEGURA 1908, p. 157.

[209] La dada és coneguda des d'antic (RIPOLL 1838, p. 1) i habitualment referida pels estudis de la processó barcelonina, com per exemple DURAN I SANPERE 1943, p. 14 o CAPMANY 1953, p. 26, etcètera.

[210] Algunes referències a la participació dels oficis artesanals en la processó de Corpus a la Barcelona medieval a RAUFAST 2006a. Respecte a Aragó, l'ordenació de les confraries en les festivitats ciutadanes, entre les quals el Corpus, s'apunta a FALCÓN 1997, p. 887 o a TELLO 2013, p. 136.

[211] Aquest tipus de col·lisions es posen en relleu en estudis com el de GUDIOL I CUNILL [c. 1920], f. 24. A Barcelona, els conflictes entre els oficis en les cerimònies urbanes, amb interessants referències a la processó de Corpus, són tractats a RAUFAST 2006a, p. 681 i s. Se sap que en aquesta mateixa ciutat hi havia persones nomenades pel consell per tal de vetllar per l'ordre del seguici: DURAN I SANPERE & SANABRE 1930, pàssim. Malgrat que la constatació és tardana, també que el consell graduava l'ordre de

copiosos. El 3 de juny de 1389, per exemple, la «Confraria del Senyor Rei» va demanar als consellers de Barcelona que li fos assignat un lloc a la processó de Corpus. Tanmateix, el consell va valorar la qüestió com a molt perjudicial i va resoldre no donar-l'hi[212]. En la mateixa línia, el 5 de juny de 1414, el govern municipal barceloní va resoldre en un conflicte entre els frares agustins i els del Carme sobre la respectiva precedència a les processions de la ciutat, tot declarant que s'alternessin anualment a mà dreta i a mà esquerra[213].

Era freqüent que la música obrís el seguici, immediatament seguida de l'ensenya principal, les creus, les banderes i els gonfanons. Així per exemple, l'estendard de santa Tecla encapçalava la processó de la catedral de Tarragona, seguida d'una creu processional; o a Lleida, com en altre ciutats, l'obria un banderer muntat sobre un cavall blanc[214]. D'altra part, la desfilada era closa, habitualment, pel poble ras[215], i els assistents hi solien concórrer amb ciris i brandons. Deixant de banda la constatació primerenca de l'ús de lluminàries en el cas de Girona, comentat més amunt, la documentació és generosa respecte a aquest extrem. Algunes crides barcelonines, per

---

les confraries en el seguici: CARRERAS & GUNYALONS 1913, p. 291. Sobre l'ordenació de les corporacions d'oficis a la processó de Tarragona vegeu MORERA 1899-1901, p. 911 i TOMÁS 1963, p. 146.

[212] CARRERAS & GUNYALONS 1913, p. 286. Els ressons de la notícia, com a mínim, des de PUIGGARÍ 1857, p. 82.

[213] CARRERAS & GUNYALONS 1913, p. 286. També PUIGGARÍ 1857, p. 82, n. 4 i DURAN I SANPERE & SANABRE 1930, p. 17. En determinats casos, les tensions socials van assolir proporcions desmesurades durant el seguici del dia de Corpus. Un dels exemples més virulents i coneguts esclatà en la processó barcelonina del 13 de juny de 1370, en el marc d'una disputa mantiguda entre el rei Pere el Cerimoniós i les autoritats municipals contra el bisbe Berenguer d'Erill (1369-1371), que havia excomunicat el veguer i el batlle per una controvèrsia jurisdiccional. Durant la desfilada es produí un espant generalitzat que acabà amb un avalot i el portador del Santíssim, el bisbe de Sant Bertran de Comenge, refugiat a la catedral. DURAN I SANPERE 1943, p. 16. L'episodi és tractat monogràficament a BATLLE I GALLART 1970 i recollit a BATLLE I GALLART & VINYOLES 2002, p. 89-91.

[214] Respecte Tarragona: TOMÁS 1963, p. 146 i 212; MASSIP & RICO 2014, p. 317. Sobre Lleida: FITÉ 2003, p. 108.

[215] Ho constata, quant a la processó barcelonina de 1424, DURAN I SANPERE 1943, p. 23. Sobre el número d'assistents a la de 1427, segons és diu més de 30.000 persones entre homes i dones, CARRERAS & GUNYALONS 1913, p. 315.

exemple, remarquen el deure dels presents a portar-ne[216], tal com feien els membres de govern, els prohoms i el clergat. Tot sovint, les autoritats civils i eclesiàstiques intercedien per regular la qüestió. Així, el 7 de juny de 1436, els consellers barcelonins van resoldre que des d'aleshores la Seu es faria càrrec dels vint ciris que portaven els prohoms a la processó i que la ciutat assumiria tota la resta[217]. O a Vic, ja l'any 1330 es va establir que cada canonge havia de costejar-se un ciri de tres lliures de pes i quatre pams de llargada[218].

L'hòstia consagrada, el cos de Crist, constituïa el nucli de la desfilada. Per a la seva col·locació en el vas eucarístic, es té notícia que en determinats indrets es consagraven dues formes durant el transcurs de la missa. Una era la destinada a la celebració del sagrament i l'altra era la que s'utilitzava per recórrer els carrers de la població. Així succeix, per exemple, a Barcelona i a Tarragona, en la qual es consagrava a la capella del Corpus Christi, essent posteriorment traslladada fins a l'altar major de la seu, d'on arrencava la comitiva[219]. A la vegada, nombrosos documents indiquen com, a banda de l'hòstia consagrada, a la processó del dia de Corpus es feien deambular algunes de les relíquies més preuades de cada indret, tal com per exemple succeeix a Cervera amb el braç de sant Llorenç o el *Lignum Crucis*[220].

El receptacle amb la santa forma solia ser responsabilitat de les altes dignitats eclesiàstiques i al seu voltant s'hi arrengleraven grans personalitats del poder civil i

---

[216] PUIGGARÍ 1857, p. 82; DURAN I SANPERE 1943, p. 15. El cas de Lleida és referit a LLADONOSA 1991, p. 16.

[217] CARRERAS & GUNYALONS 1913, p. 287.

[218] GUDIOL I CUNILL [c. 1920], f. 5. Altres disposicions sobre lluminàries en la processó apareixen als f. 9-10. A banda d'això, a finals de l'edat mitjana també hi ha constància de la presència de participants amb ramellets de flors artificials o amb ventalls litúrgics. Vegeu CARRERAS & GUNYALONS 1913, p. 291; PUIGGARÍ 1857, p. 84 o TRENS 1952a, p. 126.

[219] En relació a Barcelona, vegeu VILLANUEVA 1851b, p. 172 i CARRERO 2014b, p. 41. Pel que fa a Tarragona, la consueta de 1369 explicita que «a la capela del Cors de Déu, e aquí consagra dues formes de les quals la primera és reservada e honerablement ab gran luminària e posada damunt l'altar ab dues creus deçà e delà». Segueixo la transcripció de MASSIP & RICO 2014, p. 317. La notícia la dóna a conèixer TOMÁS 1963, p. 153-154 i 212.

[220] MIRÓ 1986, p. 121. Ho recull FITÉ 2003, p. 106, n. 154.

religiós, enmig d'un dispositiu de gran solemnitat, sovint amb certs personatges sacres. L'ordre de la processó de Barcelona de 1424 en dóna proves més que suficients: el cos de Crist, custodiat pels quatre evangelistes, és precedit per àngels que toquen instruments musicals, per portadors de ciris blancs i per cantors; i va seguit del bisbe i els seus ministres, més ciris blancs i dos *homes salvatges* que porten una barra per retenir la gent[221].

La custòdia era dotada de gran pompa, tal com denoten, per exemple, els dos ventalls de plomes de paó i els *pebets* de perfum que l'acompanyaven a Lleida[222]. I solia desfilar sota pal·li, en reconeixement de la presència divina i en consegüent exaltació cap al Santíssim. A Catalunya, no se'n conserva cap d'època medieval, si bé la seva presència queda ben determinada en els escrits de l'època. Novament, les *Ordinacions* de Pere el Cerimoniós, per exemple, són clarificadores en presciure un ostensori *sobrel qual honradament sobrecel sia portat ensemps ab vuyt ó deu brandons*[223]. Sovint aquest element tèxtil havia estat ofert per alguna personalitat, civil o eclesiàstica, o bé alguna institució o entitat. Així, el 4 de maig de 1379, el govern municipal de Barcelona va decidir fer un bell tàlem d'or per a la processó de Corpus amb escuts de la ciutat, per reemplaçar-ne un de vell que tenia *senyals* d'un particular[224]. També un altre pal·li va ser encarregat pel govern gironí amb motiu de l'entrada a la ciutat de Violant de Bar (m. 1431), esposa de l'infant Joan (1350-1396), futur rei Joan I, la qual va coincidir per les mateixes dates amb la processó de Corpus de 1380[225]. La ja referida consueta de Vic de 1413, per la seva banda, indica que la custòdia havia de desfilar coberta amb el *panno aureo* donat pel beneficiat de la catedral Antoni Paganeras, àlies Torner, i específica quins prohoms n'havien de portar els sis bordons[226].

---

[221] DURAN I SANPERE & SANABRE 1930, p. 20. En la processó de Girona de 1446, per posar un altre exemple, la custòdia també és antecedida pels quatre evangelistes: «quatuor presbiteris qui cantaverunt et representaverunt evengelistis ante custodiam». CHÍA 1883, p. 22; VILA & BRUGET 1983, p. 38.

[222] FITÉ 2003, p. 108.

[223] RIPOLL 1838, p. 1.

[224] CARRERAS & GUNYALONS 1913, p. 285; GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 13.

[225] CHÍA 1883, p. 10-11; GUDIOL I CUNILL [*c*. 1920], f. 15; BATLLE I PRATS 1954, p. 173-174.

[226] RIPOLL 1824, p. 2. La visita pastoral del bisbe Jaume Conchillos (1513-1542) a la Seu Vella de Lleida (1535) posa de manifest l'existència de vint pal·lis, dels quals un amb l'heràldica de la família Gralla era emprat per a les grans solemnitats com el Corpus Christi. ABAD 1979, p. 24.

Les vares del pal·li, a saber, els llocs més propers a la custòdia, manejada des de la cúspide del braç eclesiàstic, d'habitud eren portades pels membres de la casa reial i del govern, pels principals prohoms de cada indret o, fins i tot en alguns casos, per grans personalitats que s'hi trobessin de pas; la qual cosa revertia, d'altra banda, en una major o menor grandiloqüència de l'acte en funció assistents, tal com va succeir amb motiu de la mencionada visita de Violant de Bar a Girona[227]. El conflicte per fer-se càrrec del cobricel que a finals de l'edat mitjana va enfrontar el govern municipal, que n'era l'encarregat fins aleshores, i el capítol de Tarragona, que en reivindicava la custòdia, és un exemple significatiu de fins a quin punt aquest element fou preferentment manipulat per part del poder temporal[228].

Consta que l'infant Martí, després Martí I l'Humà (1396-1410), va portar un dels bordons en la processó de Barcelona del 25 de maig de 1391[229]. I no només això, sinó que a partir d'una anotació del 4 de maig de 1379 sabem que *lo Senyor Rey* [aleshores, Pere el Cerimoniós], *y lo senyor Duc* [o sigui, el seu fill primogènit, el futur Joan I], *quant son en Barcelona, costuman portar lo talem ab los Consellers*[230]. L'assistència del rei Alfons el Magnànim (1416-1458), que va desfilar sostenint el cobricel, va dotar la processó barcelonina del 22 de juny de 1424 d'un gran fast, tal com es desprén del famós ordre processional que detalla el *Llibre de solemnitats*, una font preciosa per advertir l'esplendor assolit per l'acte al llarg del segle XV[231]. El costum transcendeix de

---

[227] Sobre la qüestió, vegeu principalment MIRÓ 1996b i MIRÓ 2012, p. 100-105. Els portadors del pal·li a la processó de Barcelona queden referenciats de manera pràcticament sistemàtica a fonts com ara CARRERAS & GUNYALONS 1913, pàssim o DURAN I SANPERE & SANABRE 1930, pàssim.

[228] Aquest xoc s'exposa a TOMÁS 1963, p. 151-152.

[229] PUIGGARÍ 1857, n. 4; CARRERAS & GUNYALONS 1913, p. 286 o DURAN I SANPERE 1943, p. 17.

[230] CARRERAS & GUNYALONS 1913, p. 285.

[231] DURAN I SANPERE & SANABRE 1930, p. 12. i s. Vegeu-ne la transcripció a l'Annex documental, doc. 10, p. 763. Els portadors del pal·li en la processó barcelonina de 1424 van ser: el conseller quart Guillem de Soler, el missatger de València, el conseller primer Felip de Ferreres, el missatger de Mallorca, i Lluís de Gualbes, en els bordons de la part esquerra; i el conseller tercer Bernat Serra, el missatger de Venècia, el rei Alfons el Magnànim, el conseller segon Galceran Carbó i el conseller quint Baltasar de Gualbes, en els de la dreta (p. 23). Aquestes dades són recollides també a CARRERAS & GUNYALONS 1913, p. 287. La rellevància del seguici ha fet que s'hagi transcrit i estudiat des d'antic. Vegeu, entre altres, RIPOLL 1838, p.

llarg el món medieval i, per consegüent, els casos a ressenyar desborden els propòsits d'aquest estudi.

De tots els elements que van acostumar a conformar la processó de Corpus, tanmateix, allò que sens dubte la va dotar de major celebritat van ser els ingredients musicals i dramàtics que va anar incorporant progressivament fins a convertir-se en el principal festival civico-religiós anual[232]. Segurament, els elements espectaculars van formar part de la desfilada de Jesús Sagramentat des d'un bon inici, si bé les fonts constaten que és al segle XV quan aquests assoleixen el seu màxim desenvolupament.

La música, segons diverses expressions, va jugar-hi un paper fonamental i la presència de músics és documentada des del Tres-cents. Els cants van ser-ne un element inherent i certes consuetes, per exemple, pauten els que calia entonar durant el recorregut, estipulats en relació amb la topografia processional. La consueta de la catedral de Vic de 1413, per exemple, constitueix una font de primer ordre a l'hora de conèixer els càntics religiosos del seguici, on entre les diverses composicions hi consten l'*Ave rex noster*, el *Gaude Maria* o el *Pange Lingua*, considerat com l'himne de la festa[233]. Lògicament, la música instrumental no va restar-ne al marge. La documentació posa a

---

1-2; *Diario de Barcelona, de avisos y noticias*, núm. 162 (dijous 11 de juny de 1846), p. 2456-2459; PUIGGARÍ 1857, p. 82-83; CAHIER 1847-1856; DURAN I SANPERE 1943, p. 19 i s; CAPMANY 1953, p. 27 i s.; o MATERN 1962, p. 304-308 (apèndix número 2).

[232] Les referències a les representacions musicals i dramàtiques que conformaven la processó de Corpus solen constituir un aspecte omnipresent dels estudis dedicats a la solemnitat. Sobre la qüestió a Barcelona i a altres localitats catalanes, tanmateix, resulten de rellevància treballs com els de MILÀ 1862; ROMEU 1957; AMADES 1983; VALLÈS I CUEVAS 1989; MIRÓ 1999; MASSIP 2004a, p. 189-191 o MASSIP 2004b, dedicat també a les manifestacions balears. Diverses ciutats catalanes compten també amb treballs monogràfics dedicats a aquests ingredients del Corpus baixmedieval. Així, respecte a Girona es poden refererenciar, entre altres, els treballs de GIRBAL 1881, p. 188 i s.; o de VILA & BRUGET 1983, p. 37-41. Per a Barcelona, entre altres vegeu LLOMPART 1967 i TINTÓ 2003. En relació a Cervera, fonamentalment MIRÓ 1998a; i a Tortosa, MASSIP 1992. També contenen notícies d'utilitat alguns treballs dedicats a la matèria en l'àmbit hispà, com ara MATERN 1962 o VERY 1962. Dins del mateix marc, també VIRGILI 1995, p. 15-16. En relació a l'àmbit catalano-aragonès hom pot destacar textos com els de PASCUAL 1899-1900; LLOMPART 1967 o LLOMPART 1970.

[233] RIPOLL 1824, p. 2-3. Igualment, per exemple, el fet és atestat en la consueta de 1418 de la catedral de La Seu d'Urgell: CARRERO 2014e, p. 269.

bastament de manifest la presència generalitzada d'instrumentistes pels carrers de les ciutats i pobles. Entre altres, la seva participació en el seguici eucarístic està ben documentada a Tarragona, on el 1384 ja hi ha anotada una despesa del clavari per comprar *cordes de badell* i donar beure el matí de la festa a alguns joves que *anaren sonant* davant del cos de Crist[234]; a Barcelona, on des de 1424 la música apareix religiosament anotada en el mencionat *Llibre de Solemnitats*[235]; o a Girona, on l'any 1409 el bisbe Ramon Descatllar (1409-1415) va enviar una missiva al batlle i prohoms de Corçà (Baix Empordà) reclamant-los alguns joglars que no volien deixar prestats per a la festa[236].

La música, a la vegada, podia acompanyar les representacions teatrals, la majoria de les quals a l'època ja foren aplegades sota el terme imprecís d'entremès. Aquestes van prendre una volada extraordinària al llarg del Quatre-cents tant en nombre com en fastuositat, si bé, tal i com ha estat apuntat, sembla que al territori no es va desenvolupar una dramatúrgia pròpia de la festivitat, com sí que va succeïr en altres indrets. En contrapartida, el seguici eucarístic va conjuminar múltiples repertoris de la teatralitat religiosa, així com d'altres procedents de la tradició precristiana i popular. Tals representacions van tendir a implicar un variable desplegament d'attrezzo i de tramoia, i durant l'acte van dur-se a terme a peu de carrer, però també sobre plataformes mòbils o en cadafals fixos distribuïts al llarg del recorregut[237].

L'àliga i la vibra, per exemple, ja es documenten a Barcelona a finals del segle XIV i d'aleshores ençà no soldran mancar ni en les principals processons de Corpus ni en

---

[234] La qüestió és posada en relleu des de MORERA 1899-1901, p. 918 i s., on també s'ofereixen notícies interessants sobre els atuells i els entremesos que formaren part de la processó. Vegeu també GUDIOL I CUNILL [*c*. 1920], f. 17-18.

[235] DURAN I SANPERE & SANABRE 1930, pàssim. Els ingredients musicals en la processó barcelonina del Quatre-cents s'estudien a KREITNER 1995, p. 153-204.

[236] GIRBAL 1878, p. 242; CHÍA 1883, p. 14 i VILA & BRUGET 1983, p. 37. La presència de músics en la processó de Girona és un fet que, alhora, s'aborda a BATLLE I PRATS 1954. Pel que fa a Tàrrega, vegeu les notícies aplegades a MIRÓ 2000. Sobre la participació de músics a la festa de Mallorca, per citar algún treball destacat fora del Principat, vegeu LLOMPART 1967b.

[237] Segueixo MASSIP 2004a, p. 189-191. Totes aquestes qüestions es posen en relleu a ROMEU 1957, p. 35-36 o a MASSIP 1992, p. 46-47, entre altres.

altres cerimònies urbanes[238]. I també se sap que, en la mateixa localitat, coetàniament ja hi participen determinats entremesos de temàtica religiosa, com el del Paradís –amb Adam i Eva, l'arbre i la serp—, el de l'arca de Noè i el del rei David[239], i coneixem en detall els que formen part en la cerimònia des de 1424[240]. A Tortosa es documenten nombrosos entremesos dedicats a l'Antic Testament (Adam i Eva, el misteri de la creació del món, l'Arca de Noè, Daniel amb els lleons, Natan) i al Nou (Anunciació, Nativitat, els Innocents, el Sepulcre, el Davallament de la creu), a continguts hagiogràfics (sant Jordi, el degollament del Baptista, santa Bàrbara etc.) o de temes variats (entremès dels turcs, entremès de la Cucafera…), a més de les danses de cavallets, espases o bastons, gegants, el bou i l'àguila, etc[241].

De l'organització dels entremesos se n'ocupaven les diverses institucions de cada població, tant polítiques com religioses o ciutadanes, essent les organitzacions d'oficis les que van ostentar-hi un rol destacat[242]. Així es desprèn, per exemple, del famós ordre processional del Corpus barceloní de 1424, invocat en diverses ocasions al llarg de l'epígraf, que agrupa els diversos entremesos en funció de quina institució les administrava. Gràcies a aquesta font inestimable, podem saber que aquell any n'hi havia a càrrec de la catedral, de la parròquia de Santa Maria del Mar i dels convents de Santa Anna, la Mercè i Santa Eulàlia del Camp[243].

---

[238] Vegeu GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 14. Sobre el bestiari festiu medieval i la seva inclusió en la festivitat de Corpus, vegeu AMADES 1952b; MASSIP 2003, amb referències a la seva implicació en el Corpus a partir de la p. 260; o MASSIP 2010, p. 67 i s. Sobre el bestiari de Corpus a Lleida a l'època moderna: MIRÓ 1996a. En relació amb l'àliga, però amb referències a altres elements del bestiari i de la processó de Corpus, vegeu LLOMPART 1967c, p. 81-164.

[239] ROMEU 1957, p. 40.

[240] DURAN I SANPERE & SANABRE 1930, pàssim. Vegeu també DURAN I SANPERE 1943, p. 18 i s.; CAPMANY 1953, p. 28 i s.; o TINTÓ 2003.

[241] MASSIP 1992, p. 50 i s. En relació a Tarragona, vegeu les dades contingudes a BERTRAN 1995. Sense ànims d'exhaustivitat, a Igualada, a banda de la víbria –feta segons model de la de Barcelona- hi van desfilar els entremesos del Paradís, de sant Miquel i els diables o de santa Magdalena, entre altres. SEGURA 1908, p. 158 i s.

[242] ROMEU 1957, p. 37-40 o MASSIP 2004a, p. 191.

[243] DURAN I SANPERE & SANABRE 1930, p. 22 i s.

4.3. MIRACLES I RELÍQUIES EUCARÍSTICS

De la mateixa manera que es va regular el culte i se'n van anar configurant les manifestacions religioses, nombroses evidències certifiquen la vasta difusió que paral·lelament van assolir els miracles eucarístics a Catalunya a finals de l'Edat Mitjana. En efecte, el coneixement d'un nombre ingent de relats –o de versions diverses d'una mateixa història— va divulgar-se pel territori a través de múltiples vies, entre els quals l'art o la literatura ocupen un lloc destacat. Com es comprovarà més endavant, la plàstica gòtica principatina va donar forma i va propagar un nombre gens menyspreable de prodigis sagramentals, tota vegada que es té constància de la circulació d'un contingent considerable d'obres literàries de tipus divers que recullen una gran varietat de narracions d'aquesta índole.

Ara bé, tant l'estudi de conjunt de la dimensió literària de l'eucaristia a la Catalunya medieval com, més concretament, la del miracle eucarístic constitueixen matèries a aprofundir, si bé la crítica ha emprès alguna aproximació parcial i ha anat donant a conèixer exemples a mesura que s'han anat editant i estudiant alguns textos[244]. Un fet especialment interessant, en aquest sentit, el constitueixen els concursos de poesia en llaor al cos de Crist organitzats a la baixa edat mitjana en els territoris de la corona d'Aragó[245]. També s'han dut a terme alguns treballs que proporcionen els primers indicadors sobre els quals, en un futur, es podrà calibrar l'abast del fenomen. En aquest sentit, per exemple, en dates no gaire llunyanes s'ha posat de manifest l'existència de nou relats eucarístics presents en dinou llegendes historiogràfiques escrites a la corona d'Aragó –en català, castellà o aragonès—entre els segles XIII i XVI[246].

---

[244] El tema eucarístic en la literatura catalana medieval compta amb aproximacions de conjunt com les contingudes a CASAS 1953 o VIVES 1954, p. 9-31. I també amb compil·lacions miscel·lànies com l'efectuada a BERTRAN I ORIOLA 1952 o a MANENT 1952. En particular, existeixen estudis de fonts textuals variades, com ara VIVES 1930; CASAS 1955 o FERRANDO FRANCÉS & ESTELLÉS 2003.

[245] Vegeu-ne, per exemple, PAGÉS 1928; o també DURAN 1990, p. 23-24.

[246] El *Flos Mundi* en català de la Bibliothèque nationale de France (Ms. Esp. 11), acabat el 1407, inclou narracions com les dels corporals sagnants del papa sant Lleó I (f. 183v.), la del nen jueu que és llençat al forn per seu pare per haver combregat (f. 204r-204v), la de la nena de dotze anys que subsisteix només amb la comunió durant tres anys (f. 260r), la de l'Infant Crist que apareix en lloc del pa consagrat sobre

Les llegendes historiogràfiques només són, però, una de les múltiples tipologies textuals a través de les que van ser difosos els miracles eucarístics. Els trobem continguts en fonts litúrgiques, com ara en un apèndix del segle xv que acompanya la litúrgia de la festa del Corpus i que conté una *brevíssima relació de quatre miracles eucarístics molt populars durant la edat mitja*[247], o en obres de narrativa, tal i com atesta l'*Spill* del metge valencià Jaume Roig (m. 1478), que en conté dos més, tal i com es posarà en relleu a la segona part de la tesi[248].

Entre aquestes, com ja s'ha apuntat anteriorment, la literatura hagiogràfica, els reculls d'*exempla* o els miracologis van jugar un paper de primera magnitud. En donen compte, per exemple, les traduccions catalanes d'obres tan transcendents com la *Llegenda Àuria* de Iacopo da Varazze (m. 1298), de la qual es conserva un grup gens menyspreable de còpies, algunes de fragmentàries; o el recull d'*exempla* d'Arnau de Lieja, traduït al català a inicis del segle xv i conservat en un manuscrit de la Biblioteca de la Universitat de Barcelona (ms. 89)[249]. O també un miracologi marià del monestir de Ripoll, datat entre els segles XII-XIII i conservat a la biblioteca del monestir de Montserrat (*Rivipullensis* 193)[250]. El fet no fa altra cosa que recalcar la varietat de tipologies libràries que van

---

l'altar (f. 303v.), la de l'hòstia sagnant de França (f. 317v.), la de transformació del pa i el vi en sang i carn en una missa (f. 325v) i la de la coloma que pren l'hòstia i el vi del clergue luxuriós (f. 332v.). Aquesta darrera llegenda va ser inclosa més tard en les *Cròniques d'Espanya* de Pere Miquel Carbonell (1434-1517), obra acabada el 1513 (f. LIXV). *La crónica general de España y especialmente de Aragón, Cataluña y Valencia* de Pere Anton Beuter (1490/95-1554), editada en català l'any 1538, conté el miracle de les hòsties de Castro Vulfino (Itàlia) (llibre II, cap. XLII, f. CXVIv. de l'edició feta a València el 1550) i el miracle dels corporals de Daroca (llibre II, cap. XXXII, f. XCIv i cap. XLII, f. CXIVr- CXVIr de la mateixa edició). Aquesta última és relatada també a la *Crónica de Aragón* de Gualberto Fabricio de Vagad, editada a Saragossa el 1499 per Pau Hurus (pròleg II, p. 39; f. LXXXIIv-LXXXV). CORTADELLAS 2001, p. 216 i 217.

[247] SERRA 1951, p. 41; BAUCELLS 2002a, p. 289-290.

[248] L'estudi dels miracles eucarístics de l'obra de Roig i la seva vinculació amb la plàstica medieval s'efectua a ESPAÑOL 1993-1994, p. 325-348.

[249] S'efectua una panoràmica sobre els diversos exemplars en català de la *Llegènda Àuria* coneguts a la tesi doctoral de BARNIOL 2013, v. I, p. 26 i s. La traducció catalana de l'obra d'Arnau de Lieja va ser publicada per AGUILÓ 1881. I ha estat editada recentment a YSERN 2004.

[250] BARAUT 1956.

servir per difondre'ls, si bé paral·lelament també van proliferar, és clar, els miracologis consagrats íntegrament a la temàtica eucarística. En aquest sentit, una notícia eloqüent de l'1 de juny de 1404 presenta el rei Martí l'Humà demanant a Bernat Ça Fàbrega, obrer de la cartoixa de Valldecrist (Castelló), que li portés «les legendes sobre l cors de Jhesu Christ» que aquest tenia en paper[251].

Més enllà del fet literari, però, Catalunya també va participar del floriment dels miracles eucarístics que, a la baixa edat mitjana, es registra de manera intensa en els regnes cristians occidentals, fruit de l'auge de la devoció a l'hòstia consagrada i les suspicàcies que, paral·lelament, van anar proliferant entorn de la presència real de Crist en les sagrades espècies[252]. És més, les notícies d'aquest tipus de fenòmens no s'esgoten amb el declivi del món medieval, sinó que continuen propagant-se al llarg dels segles successius. Sense anar més lluny, per exemple, en el context de la revolució francesa es documenta el conegut miracle de les hòsties consagrades incorruptes de Pesillà de la Ribera, que romangueren amagades durant un període de temps per tal d'evitar-ne la profanació i a les quals Jacint Verdaguer (1845-1902) va dedicar la seva atenció en els seus múltiples escrits sagramentals, cosa per la qual ha estat titllat de «poeta eucarístic»[253].

---

[251] La notícia és publicada a RUBIÓ I LLUCH 1908-1921, v. I, p. 430-431, doc. CCCCXCII i a GIRONA 1915, p. 548, doc. 34. Se'n fan ressò FAVÀ 2005-2006, p. 120, on per error la dada apareix datada el 1401, i ESPAÑOL 2012a, p. 83-84. Vegeu Annex documental, doc. 6, p. 757.

[252] Sobre els miracles eucarístics de Catalunya i dels altres territoris de la Corona d'Aragó vegeu GRIERA 1952. Molts d'ells també són tractats o descrits en obres d'enfocament geogràfic i cronològic més general, com ara LLORENS 1943; TRAVAL 1911; CRUZ 1987 o LADAME & DUVIN 1992, p. 174-175. Alguns d'aquests prodigis també han estat exposats des d'una vessant positivista en estudis on s'aborda el culte eucarístic a Catalunya, com ara a ESPAÑOL 2012a, p. 78-84 o a SUREDA I JUBANY 2011, p. 2 i s. Per a una breu panoràmica del fenomen a nivell hispà, vegeu FERREIRO 1973.

[253] Remeto a l'edició de «Lo sol de Pezillà» de VERGAGUER 1929, p. 7-8, on apareix datat al nadal de 1896, i al treball de TARRÉ 1955, p. 451 i s. En la mateixa obra, l'autor també dedica sengles pomes eucarístics al miracle dels peixets d'Alboraia o a la beata Imelda Lambertini, que fou subjecte d'un prodigi eucarístic medieval, respectivament titulats «Miracle dels peixets» i «Imelda», entre altres. Així s'assenyala a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 295 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 189.

Lògicament, aquesta mena de portents tampoc constitueix un fet restringit al Principat, sinó que, com succeeix arreu, a la resta de territoris de la corona d'Aragó se'n documenten un nombre considerable de casos, alguns dels quals amb un impacte que va molt més enllà de les seves fronteres. Segurament, l'exemple més cèlebre per la seva antiguitat i transcendència és el denominat prodigi dels corporals de Daroca.

La versió més antiga del relat es troba continguda en l'anomenada *Carta de Chiva*, de 1340, i explica com en el marc de la conquesta cristiana de València i davant del setge musulmà, les tropes del noble Berenguer d'Entença (m. 1249) van decidir realitzar una missa abans de lliurar batalla. Va ser durant el transcurs d'aquesta celebració en la qual es va produir el fet sobrenatural: les hòsties consagrades van sagnar sobre els corporals i, arran d'aquest fet, les tropes cristianes van decidir entrar en combat, tot aconseguint una victòria disputada. Com que l'exèrcit estava format per homes de Daroca, Calataiud i Terol, i tots volien posseir la relíquia resultant del prodigi, es va acabar decidint que fos la providència qui escollís el lloc més adequat per custodiar el «tresor». Per això, d'acord a un *topos* literari prou estès, van decidir lligar-la a un mul que, després d'un llarg trajecte, va acabar deturant-se a la ciutat de Daroca. Aquest fet va cristal·litzar ràpidament en un culte organitzat a redós dels corporals tacats de sang, als qual amb el temps es van associar nous miracles que van ajudar a donar magnificència al cas i a excitar el fervor popular. La potència del succés venerat a Daroca és conseqüència de la implicació de les principals elits de la confederació, entre les quals la monarquia, i presenta notables repercussions en el terreny artístic des la baixa edat mitjana ençà[254].

El miracle eucarístic de Daroca, d'altra banda, constitueix la punta de llança d'un fenomen prolífic i que té un considerable impacte sobre el món devocional del territori

[254] Del relat es conserven encara dues versions més d'època medieval, en les quals ja es detecten variacions respecte a la història primera. Com és habitual en aquests casos, amb el pas del temps la narració també va ser trufada amb tota una multitud de detalls anecdòtics. Sobre el miracle dels corporals de Daroca, vegeu els estudis de CHABÀS 1905; CANELLAS 1989; VENTURA 1989; ALADRÉN 1991; CORRAL 1995 o les més recents aproximacions de PASTOR 2002; MAÑAS 2006 o ROYO GARCÍA 2010, p. 247-252, totes les quals remeten als abundants estudis anteriors. Sobre algunes de les repercussions artístiques del miracle de Daroca, vegeu cap. 6, p. 180-181.

de l'antic regne d'Aragó[255], on eclosionen altres casos com el miracle de Cimballa (Saragossa). Datat a finals del segle XIV, a voltes amb precisió el 1370, pertany a la tipologia de miracle esdevingut pels dubtes del celebrant en la presència real, sovint anomenat Tomàs[256]. També a la zona del Matarranya, a la Franja de Ponent, es documenta un salvament del cos de Crist del foc: el 24 de maig de 1475, vigilia del Corpus, va cremar-se l'església de Sant Llorenç d'Aiguaviva del Bergantes (Terol), quedant únicament indemnes tres sagrades formes[257].

Per la seva banda, un altre dels miracles eucarístics més famosos succeïts a l'antic regne de València és el conegut popularment com a «miracle dels peixets», el qual se sol situar al darrer tram del barranc del Carraixet, en el llindar entre les poblacions d'Alboraia i Almàssera (València), l'any 1348. D'acord als seus motius principals, la història, enriquida al llarg dels segles, conta com una sacerdot que transportava el viàtic a un malalt va perdre les hòsties consagrades en passar l'esmentat barranc i a la fi aquestes van ser rescatades per uns peixos[258]. A dia d'avui, tanmateix, cal mantenir cautela atès que la història no només segueix un patró recurrent dins de la literatura medieval, sinó que les primeres fonts conegudes d'aquest succés, sobre el que tornarem en la segona part de la tesi, són d'època moderna.

A Catalunya, la crítica ha determinat l'existència de miracles eucarístics a la ciutat de Girona (Gironès), tant a l'església monàstica de Sant Daniel com a la catedral; a Ivorra (la Segarra), així com als monestirs de Sant Joan de les Abadesses (Ripollès), Sant Cugat del Vallès i Sant Llorenç del Munt (Vallès Occidental), entre altres. Ara bé, fins a la data l'origen medieval del succés o del culte corresponent únicament ha estat constatat de manera fefaent respecte als fets d'Ivorra, Sant Joan de les Abadesses i Sant

---

[255] Per a una relació d'altres miracles eucarístics aragonesos d'època medieval i moderna, vegeu *Aragón* 1954; ROYO GARCÍA 2010, p. 260-270. Sobre el miracle a la diòcesi de Saragossa, DOMINGO 1991.

[256] Recentment, sobre el sant Dubte de Cimballa, GONZÁLEZ ZYMLA 2013, p. 19 i s. Pel que fa al paper de Martí I en relació a la relíquia, vegeu també els treballs anteriors de GIRONA 1913, p. 128-129 o de TORRA 1984, p. 504.

[257] Sobre aquest miracle, vegeu ALANYÀ 2008a, p. 25, que remet als estudis anteriors del tema.

[258] En relació a aquest miracle, vegeu principalment els darrers estudis d'Inmaculada Roig, que n'apleguen la bibliografia anterior: ROIG HURTADO 2001 i ROIG HURTADO 2002.

Llorenç del Munt, mentre que, com es veurà, tot apunta a què el cas de Sant Cugat del Vallès parteix d'una tradició d'època moderna. D'altra banda, tot i que manca per fer un estudi aprofundit dels casos de Girona, de tots dos se n'ha assenyalat un rastre documental al segle XV.

Des d'un punt de vista tipològic, com es veurà tot seguit, els miracles medievals catalans no presenten cap especificitat rellevant respecte als documentats contemporàniament en els altres territoris cristians. Contràriament, s'enquadren dins d'uns mateixos paràmetres: segueixen les tipologies en boga i, per norma general, únicament se'n diferencien per les particularitats del context històric específic en què se situen.

També, com passa per totes bandes i com s'ha vist en el cas del miracle de Daroca o d'Aiguaviva del Bergantes, d'alguns d'aquests fets prodigiosos sol perviure'n una relíquia, al voltant de la qual es genera un culte nou, que pot implicar fenòmens peregrinatoris de magnitud diversa, amb totes les derivades que això genera, incloses les crematístiques. En certs casos en què és possible, aquesta fins i tot és fragmentada i distribuïda per centres religiosos diferents, tot divulgant d'aquesta manera la veracitat de la presència real de Crist, al mateix temps que es promociona la devoció concreta. Aquesta casuística és aplicable tant pel que fa als miracles autòctons com forans, tal i com exemplifica el cas del monestir de monges santjoanistes de Sixena (Osca), en el qual les fonts no només indiquen que dins del sagrari de l'altar de la nau s'hi conservava una ampolla amb «una materia sanguinolenta y húmeda semejante en todo a sangre coagulada» del miracle del Sant Dubte d'Ivorra, del que es parlarà a continuació, sinó que també tingueren una porció de la relíquia resultant del cèlebre miracle eucarístic de Bolsena[259].

D'aquesta manera, el fervor despertat per la *virtus* atorgada a les relíquies eucarístiques resultants d'un prodigi va conviure amb el generat per altres vestigis sagramentals no derivats de cap portent. Entre aquestes darreres, al territori l'antiga corona catalano-aragonesa sobresut, sens dubte, la devoció sorgida al voltant del famós sant Calze de la

[259] PANO 1883, p. 145; PANO 1886, p. 127-129; ESPAÑOL 2012a, p. 79-80.

catedral de València, traslladat a la ciutat pel rei Alfons el Magnànim, el 1424. L'objecte, suposadament emprat per Jesús durant el Sant Sopar, anteriorment havia pertangut al monestir aragonès de San Juan de la Peña (Osca) i va ser desplaçat al palau de l'Aljafería de Saragossa a partir de la reclamació que en va fer el rei Martí l'Humà per tal d'incorporar-lo al seu tresor de relíquies. Ara bé, la documentació informa, en una notícia més que coneguda, que ja amb anterioritat, el setembre de 1322, el rei Jaume II havia enviat embaixadors al sultà dels turcs, Albifat Mahomet, demanant-li diverses relíquies, entre les quals *lo calze en que Jhesu Christ consegrà lo dia de la Cena*[260].

4.3.1. El miracle apòcrif de Sant Cugat del Vallès

El miracle de Sant Cugat del Vallès va cristal·litzar, segons les fonts consultades, en una hòstia incorrupta i/o en uns coporals tacats de sang[261]. La tradició conta que aquest prodigi va tenir lloc a la dècada anterior a l'any 1000 (el 993 o el 998, depenent dels textos), fet pel qual en ocasions ha estat considerat com el primer miracle eucarístic hispà del que és té notícia.

Davant d'una ofensiva sarraïna i abans de fugir del monestir, l'abat Ot (986-1010) va amagar l'hòstia consagrada del sagrari sota una llosa de la zona de l'altar, embolcallada en uns corporals. Un cop passat el perill, tant l'abat com els monjos van retornar al cenobi, que havia estat cremat, i van descobrir-hi, segons versions, els corporals tacats de sang o una hòstia incorrupta, els quals van passar a ser servats amb gran reverència. Segles més tard, el 6 de gener de 1409 (segons un dels textos), l'abat Berenguer de

[260] Segueixo MARTÍNEZ FERRANDO 1952. La bibliografia relativa al Sant Calze de la seu valenciana és, com no podia ser d'altra manera, prolífica, i fins i tot recentment se li ha dedicat una tesi doctoral: MARTÍN LLORIS 2010. Tanmateix, no es poden deixar d'al·ludir a altres treballs de consulta obligada com el valuós monogràfic fundacional de SANCHIS SIVERA 1914. A banda del sant Calze, a Catalunya hom pot fer referència, per exemple, a la caixeta rodona de fusta de la sagristia major de la Seu Vella de Lleida que, a banda d'un fragment de la Creu, contenia una relíquia del pa del Sant sopar, segons atesta la referida visita pastoral del bisbe Conchillos. ABAD 1979, p. 19.

[261] Del miracle de sant Cugat del Vallès i del culte a les relíquies resultants, vegeu fonamentalment l'estudi de BAUCELLS 2002a, p. 265-291, que recull minuciosament la bibliografia anterior. També LADAME & DUVIN 1992, p. 174-175.

Rajadell (1398-1408) va voler comprovar la tradició del monestir i va partir l'hòstia en dues meitats, tot verificant que aquesta es conservava del tot incorrupta.

Ara bé, a pesar dels trets que defineixen la història, les primeres referències escrites que es coneixen del prodigi es daten al segle XVIII i segurament són fruit d'una operació moderna endegada per tal de donar prestància al monestir. La constatació de l'existència de la forma incorrupta i els corporals tacats de sang arrenca també aleshores. Les notícies referents a aquests darrers corporals s'esvaeixen ràpidament, mentre que a inicis del segle XX l'hòstia, ja força deteriorada segons informen els testimonis des del vuit-cents[262], és traslladada dins de l'ostensori en què es conservava al Museu Diocesà de Barcelona, on és fotografiada per darrer cop l'any 1920 i d'on poc després en va desaparèixer qualsevol rastre [Fig. 6].

Les evidències documentals, doncs, porten a pensar que, segons un procediment força habitual, el miracle de Sant Cugat del Vallès s'intenta revestir d'una pàtina d'historicitat, vinculant-lo a dues figures de prestigi, els abats Ot i Berenguer de Rajadell, i situant-lo en el marc d'un atac per part dels infidels, que, segons l'imaginari cristià, eren proclius a la profanació. Analitzat en context i atent als seus trets principals, el relat presenta, però, una certa familiaritat amb el miracle de Daroca i altres exemples estretament emparentats.

4.3.2. Els *Sants Dubtes* de Girona i d'Ivorra

[262] Segons José de Peray, per aquells temps el miracle ja havia perdut la seva eficàcia degut a què la Providència n'havia volgut evitar la profanació en els fets esdevinguts arran de l'exclaustració de 1835: «Cesó, pues, el milagro y en su cesación queremos piadosamente ver otra muestra de la providencia divina, suspendiendo el milagro centenario cuando cayó sobre el Monasterio la oleada de la revolución profanadora, como haríamos nosotros hechura y semejanza de Dios si teniendo una alhaja preciosa, la viéramos caer en manos de bandidos y tuviéramos el poder de convertirla en polvo, de desvalorizarla para evitar su profanación. Asi razonando de la prudencia divina, ésta, por otro acto de omnipotencia, le quitó ya todo su valor, suspendiendo el milagro, y evitando con ello la profanación». PERAY 1952.

La historiografia ha assenyalat l'existència a Girona de dues relíquies, avui perdudes, resultants de la mateixa tipologia de miracle eucarístic. Em refereixo als prodigis que, com el famós cas de Bolsena, s'esdevenen arran de la vacil·lació expressada pel celebrant (o per algun assistent a la missa) respecte a la presència real de Crist en l'eucaristia, els quals a casa nostra han estat correntment denominats sota l'apel·latiu de *Sants Dubtes*. De totes dues encara se'n dóna notícia a inicis del segle passat, l'una conservada a l'església monàstica de Sant Daniel; i l'altra, a la catedral[263].

De la primera, per exemple, en parla Francesc Monsalvatje a inicis dels segle XX, el qual indica que a l'altar major de Sant Daniel hi ha recondit un «relicario curioso que contiene un pedazo de carne seca, tamaño como una nuez, envuelto en un trozo de lienzo humedecido con sangre, al que llaman Lo Sant dupte». L'autor, a més, explica que, segons la tradició, la relíquia seria fruit de la conversió del pa consagrat en carn i sang de resultes dels dubtes expressats respecte a la presència real per un sacerdot mentre oficiava missa[264].

De la segona, a mitjans de la dècada de 1940 Joaquim Pla i Cargol informa que a la catedral de Girona encara aleshores es veneraven sis partícules «de las mismas dimensiones que las que sirven para distribuir la Sagrada Comunión a los fieles y que aparecen coloreadas de un rojo vivo, como sangre, y pegadas a unos corporales de tela

---

[263] Tots dos miracles són referits a LLORENS 1943, p. 147-151; MARQUÉS I CASANOVAS 1953, p. 479-480 (a les pàgines 483-484, a la vegada, es dóna notícia del descobriment, el 15 de març de 1427, d'una hòstia sota el malmès altar major del monestir d'Amer, la qual havia sortit indemne del conegut terratrèmol esdevingut aquell any); LADAME & DUVIN 1992, p. 172-174 o SUREDA I JUBANY 2011, p. 3. Quant al Sant Dubte de Sant Daniel vegeu MONSALVATJE 1904, p. 306 o ESPAÑOL 2012a, p. 81. Sobre el *Sant Dubte* de la catedral de Girona, acudiu als escrits de PLA 1944, p. 187. Cal tenir present també que existeixen referències documentals a un altre sant Dubte a la ciutat de Lleida, documentat a l'època moderna, tal i com posa en relleu LLADONOSA 1963, p. 77-80.

[264] MONSALVATJE 1904, p. 306. L'autor segueix a l'historiador blanenc Joan Gaspar Roig i Jalpí (1624-1691), que indica l'existència d'un breu d'indulgències, amb set segells pendents, concedit per set cardenals a aquells que beneressin i donessin almoïnes per a l'ornament i el culte de l'esmentada relíquia, i que al·ludeix a un llibre manuscrit on consten els testimonials relatius al miracle. ROIG I JALPÍ 1678, p. 392.

de lino». El mateix autor les vincula a un inventari de 1470, en el qual es parla d'un corporal guardat a la tresoreria destinada a les coses sagrades[265].

A la Catalunya medieval hi ha constància de la realització d'un miracle eucarístic de les mateixes característiques que els referits respecte de la ciutat de Girona, el qual sembla que va tenir una major vigència posterior: el «Sant Dubte d'Ivorra»[266]. Arran d'aquest succés, des de finals de l'Edat Mitjana aquesta vila segarrenca va convertir-se en un centre eucarístic de peregrinatge i el ressò del prodigi va tenir una certa incidència fora del Principat, tal com certifica el fet, ja comentat, que les monges de Sixena, a més de la mencionada relíquia de Bolsena, conservaven una ampolleta amb sang vessada durant el prodigi[267].

Les primeres notícies que es tenen del prodigi segarrenc es remunten a inicis del segle XV, que és quan es documenta la *sacra inventio* i quan sembla prendre cos el culte. Amb les variacions habituals, les fonts expliquen que, a conseqüència d'unes reformes, sota l'altar major de l'església de Sant Cugat d'Ivorra es van descobrir unes antigues relíquies, entre les quals hi havia uns fragments d'estopes tacades de sang, acompanyades d'una butlla del papa Sergi IV (1009-1012), en l'actualitat perduda, que les identificava i alhora les autentificava. Aquestes van ser interpretades com els fragments conservats d'un miracle antic, succeït pels volts de l'any 1010 a l'església

---

[265] PLA 1944, p. 187. L'autor parla d'un nou miracle obrat per la relíquia de la catedral en una acta capitular de l'11 d'abril de 1608 on s'exposa que el canonge Narcís Masdéu va donar compte al capítol de què el jesuïta P. Gutiérrez va fer un tall a una de les partícules, el qual es va tancar poc després sense deixar rastre.

[266] En relació al miracle d'Ivorra vegeu: CAMÓS [1657], p. 383-385; VILLANUEVA 1821c, p. 32-39; SERRA I VILARÓ 1911; TRENS 1952a, p. 204; MUNÁRRIZ 1953; SARRI 1955; DURAN I SANPERE 1974, p. 405; BOIX POCIELLO 1981-1982, esp. p. 25 i GARGANTÉ & MANTECA & OLIVA 2001d, p. 104-108. I, en especial, la monografia dirigida recentment per BERNADES 2015, pàssim. Normalment el succés és inclòs en la majoria de treballs dedicats als miracles eucarístics, tant estatals com internacionals, i amb enfocs diversos: LLORENS 1943, p. 128-131; LADAME & DUVIN 1992 1992, p. 175-177 o ESPAÑOL 2012a, p. 80-81.

[267] Vegeu p. 111. Sobre aquest i altres temples posseïdors de relíquies d'Ivorra, vegeu SERRA I VILARÓ 1911, p. 46-47.

romànica de Santa Maria d'Ivorra, del bisbat d'Urgell, avui substituïda per un temple barroc pertinent a la mitra de Solsona.

A grans trets, el relat explica que aquest prodigi va tenir lloc com a conseqüència dels dubtes relatius a la presència real de Crist en les espècies eucarístiques que abordaren mossèn Bernat Oliver en el moment que es disposava a consagrar el vi, mentre oficiava una missa a l'antic santuari de Santa Maria d'Ivorra, vers l'any 1000. Les vacil·lacions del sacerdot van provocar que, de sobte, el calze comencés a vessar sang amb profusió i amb ella quedessin tacats uns corporals, així com les estopes dels filats d'unes dones que feinejaven prop de l'església i que foren emprades per amarar-la. Segons es diu, el bisbe de la Seu d'Urgell, sant Ermengol (1010-1035), va informar el papa Sergi IV del cas i, com a conseqüència, el pontífex va regalar les altres relíquies que acompanyaven el corporal ensagnat descobert. Al mateix temps es va fer responsable el bisbe Ermengol de fundar la confraria de Santa Maria d'Ivorra de resultes del prodigi. Tanmateix, el més probable és que l'origen del miracle aparegui a la baixa edat mitjana i sigui en aquesta època que, per tal de cercar un referent llunyà de prestigi, es vinculi a la figura del bisbe sant de la Seu[268].

En aquest sentit, cal tenir present que els documents més antics del succés daten de 1426, des que el cardenal Pere de Foix (m. 1464) va manar examinar la butlla papal de Sergi IV que, descoberta feia poc, certificaria els fets. Aquesta cronologia és, sense dubte, més escaient per a la difusió del culte que la d'inicis del segle XI, atès el clima de devoció eucarística de la baixa edat mitjana i el relat encaixa perfectament amb altres històries anàlogues que floriren a l'època, basades en la conversió de les espècies en carn i sang per fer palesa la veracitat de la presència real de Crist, com ara els casos ja

[268] La qüestió ja va ser assenyalada pel pare Villanueva: «En resolución, cuanto se cuenta sobre esto anterior al siglo XV, todo es dudoso y lleno de nulidades». VILLANUEVA 1821c, p.36. *Cfr*. SERRA I VILARÓ 1911, p. 16. Recentment, vegeu SUREDA I JUBANY 2011, p. 3 o ESPAÑOL 2012a, p. 80-81. *Cfr*. MIRÓ 1998b, p. 25-30, on s'assenyala com a precedent de la celebració de la processó de Corpus de Cevera, documentada el 1337. Tanmateix, amb les dades de què es disposa, tot apunta a què no degué ser així, atès que la processó està atestada molt abans de les primeres notícies del culte al Sant Dubte d'Ivorra, que sembla descloure a inicis del s. XV. Sembla més raonable suposar que el miracle apareix com a conseqüència de l'auge del culte eucarístic, i no a la inversa.

comentats de Bolsena, Daroca o Girona. D'altra banda, la recurrència a una data remota o a la verificació del miracle per una personalitat històrica de prestigi és un fet que ja s'ha constatat en altres casos anàlegs, com ara respecte el prodigi de Sant Cugat del Vallès, el qual, tot i que s'ha suposat coetani al d'Ivorra i ha estat vinculat als abats Ot i Berenguer de Rajadell, les primeres notícies que se'n conserven són d'època moderna. En aquest sentit, alhora pot esdevenir significatiu el fet, comunicat per Fermí Manteca, actual rector de l'església de Sant Cugat d'Ivorra, que el bisbe de la Seu d'Urgell, Francesc de Tovia (1416-1436), que d'ençà del 1426 es troba implicat en la promoció del reliquiari conservat a Sant Cugat d'Ivorra, abans de ser bisbe de la Seu, fos canonge de Santa Maria de Daroca, on es documenta el miracle dels corporals[269].

4.3.3. El *Santíssim Misteri* de Sant Joan de les Abadesses

Just encetat el segon quart del segle XV es va produir una altra *sacra inventio* a la canònica agustiniana de Sant Joan de les Abadesses (Ripollès), consistent en el descobriment d'una hòstia consagrada incorrupta dins de la imatge de talla del Crist mort que encara avui presideix el cèlebre grup escultòric del *Davallament de la Creu* del cenobi [Fig. 4 i 5][270]. Com en el cas d'Ivorra, el fet s'esdevé i cobra vigor –i així

[269] Agraeixo a mossèn Fermí Manteca la seva atenció i generositat durant la visita del retaule i les esglésies d'Ivorra, així com per la seva disposició a intercanviar parers sobre la qüestió.

[270] Sobre aquesta *sacra inventio* vegeu principalment: VILLANUEVA 1821b, 92-93 i 251-254; PARASSOLS 1859; GUDIOL I CUNILL 1916; SERRA I SUNYER 1927; JUNYENT 1976, p. 149-162. Recentment, el prodigi ha estat referit en relació al culte eucarístic català a SUREDA I JUBANY 2011, p. 2 o a ESPAÑOL 2012a, p. 82. D'altra banda, la bibliografia sobre el conjunt del Santíssim Misteri de Sant Joan de les Abadesses és abundant, a l'alçada de la notorietat del conjunt escultòric. A banda dels títols referits fa poques ratlles, fonamentalment vegeu: GUDIOL I CUNILL 1911a i GUDIOL I CUNILL 1911b; DANÉS 1926, esp. p. 37 i s.; TRENS 1953, p. 815-817; SCHÄLICKE 1975, p. 28-32, cat. núm. 9, fig. 23; BASTARDES 1980, p. 173-195; COOK & GUDIOL I RICART 1980, p. 308-309, fig. 391; BASTARDES 1989, p. 382-388; ESPAÑOL 2004, p. 533-536; MANOTE 2007, p. 44-45; ESPAÑOL 2009a, p. 70-74 i CAMPS 2010. Les aportacions més recents les devem a ESPAÑOL 2012b, p. 75-81 i a CRISPÍ & MONTRAVETA 2012, p. 106-107. De les set figures que en origen integraven el conjunt escultòric (Crist, Maria, sant Joan Evangelista, Josep d'Arimatea, Nicodem i els dos lladres), només en perviuen sis. El bon lladre va ser cremat a la guerra civil espanyola i la talla actual va ser realitzada per l'escultor Pere Jou. CRIVILLÉ 1988. Recentment, sobre aquest l'escultor, DOMÈNECH 2011 i DOMÈNECH 2016.

convé remarcar-ho— dins del marc del culte baixmedieval a l'eucaristia, i amb el temps s'erigeix com el portent amb formes incorruptes més famós del Principat[271]. Com s'ha posat en relleu, el prodigi a la vegada renova el culte entorn al conjunt artístic, tot marcant l'inici de la devoció popularment coneguda com a *Santíssim Misteri,* la qual cosa, a la vegada, segurament va ser decisiva per a la conservació secular d'aquest grup d'imatges[272]. Ja des del segle xv, l'hòstia miraculosa va ser objecte de visites i el culte va agafar encara més volada a l'època moderna i més ençà, essent perduda en la passada guerra civil espanyola.

La invenció és relatada en l'acta de la troballa[273]. Segons s'hi explica, el descobriment de l'hòstia incorrupta va tenir lloc el juny de 1426. Dins del reconditori amb tapa d'argent excavat al front del Crist mort del grup escultòric, es va descobrir un fragment de la vera creu i una hòstia, embolcallada en un drap blanc de lli i partida en tres trossos, fet que va ser interpretat com a prova que havia estat consagrada. A la vegada, en una cavitat a l'esquena de la mateixa figura es va localitzar un manoll de relíquies de sants i de diversos llocs sants de Terra Santa. El feliç encontre es va produir com a conseqüència de les reformes escomeses per l'abat Arnau de Vilalba (1393-1427), és a saber, la repolicromia del conjunt i el cimbori emplaçats –com encara avui— a l'altar de Santa Maria, situat a l'absidiola de l'eix central del presbiteri del temple monàstic. Acabats els treballs, el 17 juliol de 1426, es va realitzar una cerimònia solemne entorn de la sagrada forma incorrupta, que va ser mostrada a la multitud d'assistents a l'acte. Després d'això, les relíquies van ser dipositades de nou dins la figura de Crist i el grup del Davallament retornà al lloc que ocupava prèviament a les reformes.

El relat d'inicis del segle XV justifica com els descobridors van prendre consciència que l'hòstia havia estat dipositada dins de la imatge cent setanta-cinc anys (!) abans de la seva troballa. Segons es narra, a iniciativa de l'abat Vilalba es va consultar el missal de l'altar de Sant Llorenç, avui perdut, on figuraven les consagracions dels altars del temple monàstic i on s'indicava que la imatge del Sant Crist havia estat consagrada el

---

[271] Sobre les hòsties incorruptes a Catalunya, vegeu TRENS 1952a, p. 299 i 302.

[272] ESPAÑOL 2012b, p. 80.

[273] El text va ser transcrit, al s. XIX, a VILLANUEVA 1821b, p. 251-254, doc. XX i a PARASSOLS 1859, p. 213 i s. Vegeu Annex documental, doc. 11, p. 774.

16 de juny de 1251, quan, seguint els usos habituals de l'època, s'hi dipositaren l'hòstia i les altres relíquies. De fet, el text va ser integrat a l'acta, car reforçava la potència del miracle de la incorrupció.

Les notícies conservades en relació amb la consagració de la imatge, a la vegada van donar a conèixer que el grup del Davallament de Sant Joan de les Abadesses va ser promogut pel laic Dulcet, com també fa l'antic necrologi del monestir, que el 31 d'agost commemora el seu *dies natalis*. A la vegada, aquest text al·ludeix al procurador de l'obra, el canonge Ripoll Tarascó, qui segons altres fonts conservades seria l'artífex del conjunt, que rebé de Dulcet la fusta necessària per a la seva talla[274].

4.3.4. El succés del monestir de Sant Llorenç del Munt

No gaire després dels fets d'Ivorra i de Sant Joan de les Abadesses, l'any 1455 hi ha notícia d'un altre succés eucarístic extraordinari al priorat benedictí de Sant Llorenç del Munt (Vallès Occidental). El cas, fins avui poc difós en la historiografia, és conegut gràcies a una carta enviada pel papa Calixt III (1455-1458), el valencià Alfons de Borja, a Pedro de Urrea, arquebisbe de Tarragona (1445-1489), a l'abat del monestir de Santes Creus, aleshores Guillem Blanc (1438-1457), i al canonge de Barcelona Narcís de sant Dionís, amb la intenció que aquests s'ocupessin d'esgrimir la veracitat de l'esdeveniment i així, cas que fos necessari, poder emprendre les corresponents accions en llaor de Déu. Malgrat que per ara es desconeix el desenllaç de tot plegat, resulta interessant de destacar que el relat dels aconteixements el devem a la súplica continguda en la missiva papal que el rei Alfons el Magnànim (1416-1458) va fer arribar a la Santa Seu, d'acord a com se li hauria fet arribar des del mateix monestir[275].

---

[274] El text diu així: *Ipso die. Obiit Dulcetus laycus. Iste Dulcet iacet intus iuxta portam foranam; et crucifixum maiorem stantem supra altare Beatissime Virginis Mariae fieri iussit et Rivipollus Taraschonis fuit procurator illo dicti operis. Quorum anime requiescat in pace, amen*. Recentment, ESPAÑOL 2012b, p. 75, n. 122, que en remet a la fortuna crítica anterior.

[275] El cas es dóna a conèixer en la breu publicació monogràfica que li va dedicar RIUS 1931. Sovint la crítica l'ha passat per alt, per bé que el fet és inclòs, entre els miracles eucarístics de la Catalunya

Segons l'esmentada súplica, un dia de maig al vespre, un cop cantades les completes, un monjo del monestir que feia de sagristà va deixar oblidada una candela al gran armari de fusta de darrera de l'altar major, del qual havia extret els ornaments necessaris per deixar preparat l'altar de Sant Miquel per a la solemnitat del dia següent. Tal negligència, que segons el rei hauria estat provocada per *oblit fadigat de son,* va provocar un incendi que va destruir tant l'esmentat armari, com el retaule major dedicat a Sant Llorenç i el sagrari que aquest contenia. Segons es diu, l'endemà al matí els monjos van descobrir el retaule i el tabernacle *convertits en cendres i carbons encesos* i una creu de bronze i alguns calzes de plata *fosos o liqüefactes*. Remenant amb bàculs entre les cendres van localitzar també la capsa de plata, encara ardent, que fou oberta sobre l'altar després d'haver estat refredada amb aigua. Precisament, va ser l'obertura d'aquesta custòdia la que va revelar, els corporals *fets cendres* i tres hòsties consagrades totalment indemnes, *íntegres i sense dany*.

La incolumitat de les santes formes va ser interpretada com un miracle per part del prior i els monjos de Sant Llorenç del Munt, que van adorar-les i van conservar-les amb *tota honor i summa reverència*. A la vegada, aquests van ordenar que cada dijous de l'any fos celebrat ofici del Corpus Christi a perpetuïtat i que cada dia es fes commemoració del fet a vespres, laudes i missa, a banda d'ordenar la construcció d'una capella del *Santíssim Corpus* on fossin guardades les hòsties en un reliquiari amb una cara de cristall i tres panys. Segons la seva voluntat, les tres claus corresponents haurien de ser respectivament custodiades per l'arquebisbe de Tarragona, el bisbe de Barcelona i un dels capitosts de l'orde de Sant Benet de la província Tarraconense.

Tot i que desconeixem si el cas va arribar a gaudir de reconeixement papal, així com si va acabar tenint una dimensió devocional de rellevància, la notícia és especialment exímia atès que, més enllà de constatar la vitalitat del culte eucarístic, posa de manifest la bona sintonia entre el rei Alfons i el papa Borja a l'hora d'avaluar el possible prodigi. No endebades, segons s'expressa en la súplica, el monarca és mogut per la voluntat de

---

medieval, a ESPAÑOL 2012a, p. 79. La lletra del papa Borja és transcrita a l'Annex documental, doc. 12, p. 777.

fer indagar la veritat d'aquix miracle i, averiguada aquesta, que el mateix Pontífex es digni a *proveir que sigui predicada públicament per tal que amb ella els devots es facin més devots i els no devots sien induits sincerament a la perfecció de la devoció i de la fe.*

4.4. LES CONFRARIES DEL COS PRECIÓS DE JESUCRIST

En sintonia amb els usos religiosos de l'Europa contemporània, la vitalitat de la devoció popular vers el sant Sagrament va comportar, a la Catalunya de la baixa edat mitjana, l'aparició de confraries de vocació eucarística, les quals va ser dedicades al cos de Crist (sovint, en la documentació, són mencionades com a confraries del *preciós cors de Ihesu Christ* o amb fórmules similars). Com ja s'ha posat de manifest, la seva eclosió ha de ser interpretada com un símptoma de la propagació del culte, com una conseqüència, però ahora també com una causa potencial de la seva difusió. Malauradament, fins a la data, no existeix un estudi de conjunt aprofundit sobre aquesta mena d'agrupacions al territori i, per tant, de moment cal conformar-se amb rastrejar dades diverses i inconnexes que puguin servir de base mínima a futurs estudis sòlids sobre la matèria.

Si no estic equivocat, les notícies publicades que al·ludeixen a l'existència de confraries d'advocació eucarística al Principat daten de la primera meitat del segle XIV i es retroben tot al llarg dels darrers segles medievals. Segons ha estat posat en relleu, al bisbat de Girona, per exemple, el 1338 se'n documenta una a Sant Llorenç de la Muga (Alt Empordà) i deu anys més tard una altra a Besalú (Garrotxa); així com el 1360 i el 1386, respectivament, es té constància de sengles congregacions sota la mateixa advocació a Camprodon (Ripollès) i a Banyoles (Pla de l'Estany)[276]. Altrament, malgrat que en alguns casos les dades de què es disposa són tardanes, hom presumeix que la seva constitució podria ser més o menys coetània a exemples com els ressenyats. Així, des de 1372 hi ha indicis del funcionament de la confraria del Santíssim Cos de Crist de Solsona (Solsonès) i, tot i que no se'n coneix la data de fundació, el seu origen ha estat vinculat amb l'establiment d'un altar *ad vocabulum Corporis Christi* a partir del

[276] MARQUÈS I PLANAGUMÀ 1994, p. 352.

testament de 1331 de Bernat de Vilaró, senyor de Llanera (Torà, la Segarra)[277]. I és que cal tenir en compte que tot sovint només es disposa del *terminus ante quem* de la fundació, tal i com exemplifiquen, posem per cas, les confraries del Corpus Christi d'Olocau del Rei o Forcall (Ports, Castelló), ambdues al Maestrat i pertanyents al bisbat de Tortosa, documentades respectivament els anys 1378 i 1388[278].

En tot cas, sembla que es pot afirmar que, en línies generals, l'emergència i el posterior desenvolupament de les confraries dels bisbats catalans presenta, aparentment, plena harmonia amb determinats territoris de la corona catalano-aragonesa. En aquest sentit, a Aragó, al segon quart del segle XIV es té notícia de confraries com la que es fundà a l'església del Salvador de Terol, els estatuts de la qual van ser signats pel rei Alfons el Benigne (1327-1336), o la *Cofradía del Corpus Christi de la Exaltación* de Torrijo del Campo (Jiloca, Terol), documentada l'any 1329[279]. O al País Valencià, a banda de les referides de la mitra tortosina, és té constància d'altres agrupacions al llarg del Tres-cents, entre les quals la de Xèrica (Alt Palància, Castelló), que l'any 1432 es va fusionar amb la de Sant Sebastià, o la d'Onda (Plana Baixa, Castelló), que és anterior a 1393 i que posteriorment s'unificà amb la de l'Assumpció de l'altar major de l'església parroquial[280]. Sobre aquesta entitat hi tornaré més tard.

D'altra banda, la vigència de la majoria d'aquestes institucions sol arribar, a Catalunya com arreu, fins al s. XVI. Arran de la instauració el 1513 de l'Arxiconfraria del Santíssim Sagrament a l'església dominicana de Santa Maria sopra Minerva, a Roma, i

---

[277] LLORENS SOLÉ 1966, p. 93; FAVÀ 2005-2006, p. 107, n. 7. Al bisbat de Solsona es documenten altres confraries del Corpus amb anterioritat a la segona meitat del segle XVI, tal com posa de relleu BACH 1993, p. 231.

[278] MONFERRER 2008, p. 105 i 107. A la mateixa zona, la confraria d'Herbers data de l'any 1359, essent una de les primeres d'aquesta advocació dedicades a la celebració de la festa del Corpus (p. 106-107). D'altra banda, la visita pastoral del bisbe Ot de Moncada (1428-1429) posa de manifest l'existència, dins del límits del mateix bisbat, d'un altar i una confraria del Corpus Christi radicada a la parroquia de Sant Mateu (Baix Maestrat, Castelló). GALIANA 2003-2005, p. 537 i 582-583.

[279] Respectivament, vegeu ROYO GARCÍA 2010, p. 270-271 i TELLO 2013, p. 280. Aquesta autora també informa que, a l'època medieval, es té constància de l'existència de tres confraries més a l'Aragó: dues a Saragossa, a la Seo i a l'església de San Pablo, o a L'Anglesola (Terol, Maestrat) (p. 277, 280 i 281).

[280] MONFERRER 2008, p. 108-109.

llur l'aprovació universal per part del papa Pau III, el 30 de novembre de 1539, les confraries eucarístiques de Catalunya i la seva àrea d'influència van tendir a agregar-se a la nova institució romana, atretes per les indulgències ofertes des de la cúria, bo i conformant una de les agrupacions més esteses de l'Europa moderna i incidint en el reverdiment de la devoció popular al cos de Crist. La crítica ha assenyalat que la Minerva va introduir-se a la Península Ibèrica a l'església barcelonina de Santa Maria del Mar, el mateix any 1539[281], i des d'aquesta data hom assisteix a un floriment generalitzat d'aquesta mena de fundacions[282].

Hores d'ara, però, poques són les dades conegudes que permeten determinar les característiques de les confraries catalanes del Corpus, si bé és un fet sabut que algunes, com moltes altres d'advocació diversa, van aplegar en el seu si a membres pertanyents a un determinat ofici, segons el patró de la confraria del Sant Sagrament de Valls, que acollia els blanquers i assaonadors[283]. També som lluny de poder acostar-nos als afers que, particularitats a banda, ocupaven preferentment aquestes agrupacions. Es pot presumir, tanmateix, que una part de les tasques que acomplien no devien divergir gaire de les escomeses per les agrupacions anàlogues d'arreu, per bé que, per lògica i a través d'algunes informacions conegudes, la seva funció principal degué ser la propagació del culte a l'eucaristia[284].

---

[281] BACHS 1953, p. 800; ALEJOS 1977, vol. I, p. 52; MONFERRER 2008, p. 158.

[282] El dia 7 de setembre de 1524, per exemple, es va instituir la confraria del santíssim sagrament o de la Minerva de la la catedral de Girona. MARQUÈS I CASANOVAS 1987b, p. 28. Un recompte breu del nombre de confraries de la Minerva a la diòcesi de Girona entre el segles s. XVI i XIX a MARQUÈS I PLANAGUMÀ 1998, p. 611. La fundació de la confraria de la Minerva de Solsona va provocar que la confraria del cos de Crist passés a estar sota l'advocació de la Preciosíssima Sang. LLORENS SOLÉ 1966, p. 94, n. 3. Algunes referències a les confraries lleidatanes de la Minerva a LLADONOSA 1963, p. 95-100. Sobre la Minerva al País Valencià, vegeu ALEJOS 1977, vol. I, p. 51-57, on s'atorga la primacia a les institucions de l'església parroquial de Sagunt (València) i de Sant Martí de València; i, centrat en l'àrea castellonenca, MONFERRER 2008, p. 158 i s.

[283] FABRA 1985, p. 3 i 9-11.

[284] Aquesta qüestió s'apunta, respecte algunes de les confraries gironines, a MARQUÈS I PLANAGUMÀ 1994, p. 353. Quant a les confraries de la Catalunya medieval, vegeu treballs com els de CABESTANY 1990 o BACH 1993, p. 215-231, que remeten als estudis anteriors. També, BOIX 1981-1982, p. 20 i s.

D’aquesta manera i tenint en compte els exemples forans, hom pot pressuposar una atenció especial i generalitzada vers les lluminàries de l'hòstia consagrada o les processons del viàtic i del Corpus Christi[285]. En aquesta línia apunta una notícia del 23 de gener de 1395 que involucra la confraria de Valls amb el sagrament de la comunió dels malalts. Aquell dia, reunits els seus membres en capítol van decidir que, en nom seu, les autoritats municipals mantinguessin a perpetuïtat els pal·lis que acompanyaven els sagrament en el viàtic[286].

[285] A la veïna Occitània, el fet és posat en evidència a DOSSAT 1976, p. 365-367.

[286] Aquesta i altres dades de la confraria del Corpus de Valls a FABRA 1985, p. 9 i s.

5. FORMES ARTÍSTIQUES DE L'EUCARISTIA. CATALUNYA, S. XIII-XV

Una gran part de l'art cristià és absolutament consubstancial amb l'eucaristia. Des del món antic i de manera ininterrompuda fins a l'actualitat, aquest ritual de la comunitat cristiana ha exercit una influència determinant en la definició de les formes artístiques, la qual cosa s'ha concretat de múltiples maneres, tot involucrant disciplines d'allò més variades[287]. Cal reconèixer, això sí, que la seva ascendència material ha fluctuat segons les èpoques en relació a la vitalitat de la pràctica religiosa, la qual cosa contraposa, d'una manera clara, els temps actuals amb els segles precedents.

A banda de les repercussions intrínseques derivades de la celebració del sagrament, algunes de les quals són comunes a l'art de totes les èpoques, a la baixa edat mitjana, en particular, hom adverteix el floriment de tot un seguit de novetats resultants de l'esclat del culte a l'eucaristia que, com ja s'ha pogut comprovar, va tenir un impacte de primera magnitud a l'època. Catalunya, lògicament, no va quedar-ne al marge, sinó que, per contra, l'enorme abast que el fenomen va projectar sobre el territori impedeix escometre'n un estudi exhaustiu. Per això em conformaré en ponderar algunes de les seves principals conseqüències artístiques, a fi de contextualitzar el marc de devoció en el qual emergeix el mobiliari d'altar específicament dedicat al cos de Crist, que serà analitzat a partir del capítol següent.

En un primer apartat, centrat en l'impacte de la litúrgia eucarística sobre el fet artístic, s'abordaran algunes de les principals transformacions operades sobre els objectes produïts amb la intenció de contenir la reserva eucarística. D'altra part, en un segon epígraf es passarà revista a algunes de les formes en auge arran del desenvolupament del

[287] Algunes aproximacions de conjunt sobre el binomi art-eucaristia, tant en relació a la vessant tipològica com a la iconogràfica, a VLOBERG 1946; TEA 1957 i PFEIFFER 2005. Concretament sobre l'edat mitjana, acudiu als estudis de SAXON 2012a, SAXON 2012b i AUSDALL 2012. I també, quant al món romànic francès, SAXON 2006. Respecte a la qüestió, igualment resulta de gran utilitat el recull bibliogràfic compilat a CASPERS & SCHNEIDERS 1999, que conté un epígraf titulat *L'eucharistie dans l'art* entre les p. 223 i 225.

culte a les espècies consagrades, sobretot de resultes de la implantació de la solemnitat del Corpus Christi i del desig creixent de veure l'hòstia. Finalment, en un últim punt s'examinarà la proliferació baixmedieval d'àmbits propis destinats a la devoció eucarística, principalment a partir de les capelles dedicades al cos de Crist, les quals en molts casos estaran destinades a aixoplugar retaules eucarístics com els estudiats a partir dels propers capítols.

5.1. FORMES PER A LA RESERVA EUCARÍSTICA

Al costat dels vasos necessaris per al bon desenvolupament de la litúrgia eucarística, a la baixa edat mitjana emergeixen, es desenvolupen o es diversifiquen amb força certs receptacles, d'interès artístic contrastat, estrictament vinculats a l'extraordinària vitalitat que experimenta el culte de Jesús sagramentat. Entre tots ells, el present epígraf es dedicarà a l'emergència del tabernacle o sagrari a Catalunya i a les diverses formulacions que va adoptar-hi durant el període, des de les cavitats murals als diversos exemplars exempts fets amb diversos materials, passant per la normalització de la seva inclusió en la retaulística o la seva monumentalització, que com és veurà, sembla ser a la base de l'aparició d'una tipologia de retaule d'altar major que la documentació continua denominant amb el terme *tabernacle*.

Com ja s'ha apuntat en els capítols precedents, l'afermament de la sacralitat de les espècies eucarístiques derivat de l'apogeu de la doctrina de la presència real de Crist va motivar la proliferació de tot un seguit de prescripcions eclesials d'índole variada que van concernir aquells objectes concebuts per entrar-hi en contacte directe. Així, el zel eclesiàstic va afectar, entre altres, tant aquells vasos destinats al maneig del pa i el vi en la celebració de la missa, principalment sobre la patena i el calze respectivament, com a la diversitat de recipients emprats per a la comunió dels fidels i la reserva eucarística, a saber, caixetes, píxides, copons, colomes eucarístiques, etc[288].

[288] Vegeu fonamentalment l'estudi de conjunt de DUMOUTET 1942, p. 59-72 i, centrat en el cas francès, també TABURET-DELAHAYE 2009, p. 331-356.

Més enllà de la referida insistència sobre la neteja i el manteniment apropiats d'aquest tipus d'atuells, des d'un punt de vista material les constitucions sinodals i conciliars de la baixa edat mitjana van remarcar la necessitat que els vasos eucarístics fossin confeccionats amb materials preciosos, principalment d'or o de plata. Al costat d'aquest fet, el reconeixement de l'aptitud de l'obra de Llemotges per a la mateixa finalitat, manifestada a inicis del segle XIII, va afavorir la gran difusió assolida per aquest tipus de manufactures[289]. Concretant en relació amb la reserva eucarística, d'altra part, els reiterats requeriments relatius a la seva disposició a la zona de l'altar i, a poder ser, sota clau van exercir la seva corresponent influència sobre la concepció física dels estris dissenyats per a custodiar-la. La mesura que, recordem-ho, es constata per primer cop en uns estatuts parisencs d'inicis del segle XIII, sembla que a casa nostra es deixa sentir, de manera oficial i per a tota la província tarraconense, a partir dels estatus del concili de Lleida de 1229[290].

Aquí com arreu, aquestes i altres disposicions van marcar una pauta teòrica, una tendència que, tanmateix, a la pràctica no sempre va ser atesa, almenys de manera immediata. En línies generals, a la seva empara els vasos eucarístics certament van tendir a adquirir una major prestància, a la vegada evolucionant cap a formes més complexes, i la reserva a quedar servada amb la seguretat requerida en un lloc prominent de l'altar. Ara bé, la documentació de l'època informa de nombrosos casos en els quals es constata nítidament la pervivència de les tipologies precedents de receptacles, realitzades amb materials diversos, i conservats en llocs dispars del temple, a voltes sense gaires precaucions. En aquest sentit, per exemple, la prescripció de situar la reserva al bell mig de l'altar no va aconseguir arraconar la pràctica reculada de mantenir-la suspesa sobre presbiteri, sinó que la fórmula va continuar desenvolupant-se durant els darrers segles medievals, per bé que cada cop menys. Així, l'any 1342 continuava custodiada en un receptacle d'argent suspès sobre l'altar major de la catedral de Vic (*Item quandam custodiam \argenti/ que pendet super altare maius Beati Petri in*

[289] TABURET-DELAHAYE 2009, p. 332-333 i 345-346.

[290] Vegeu cap. 4, p. 77-78. Quant a les tipologies artístiques de la reserva eucarística al món medieval, vegeu fonamentalment DUMOUTET 1942, p. 49-100; MAFFEI 1942; FOUCART-BORVILLE 1997 o TIXIER 2014. En relació amb la França de la baixa edat mitjana, FOUCART-BORVILLE 1990; TABURET-DELAHAYE 2009, p. 342-352.

qua servatur Heucaristia)[291]. O dels cinquanta-sis temples examinats en la visita episcopal del bisbe de Girona, Andreu Bertran (1420-1431), iniciada el juliol de 1420, en quaranta tres encara es guardava penjada sobre l'ara principal del temple. Per aquest motiu, el mitrat va disposar que en el termini d'un any els hi fos construït un tabernacle per custodiar-la[292].

Aquest manament episcopal resulta indicatiu de la fortuna que, a l'època gòtica, el tabernacle o sagrari va assolir a Catalunya, gràcies a la promoció eclesiàstica[293]. Significativament documentat d'ençà del segle XIII, aquest va ser concebut com un receptacle de fesomia variada, depenent del material, les dimensions, la forma o la iconografia segons la qual estigués realitzat. Una de les tipologies més comunes va ser la del receptacle de format poligonal, tot i la convivència de formulacions diverses, unes isolades i altres adossades a certes estructures tant arquitectòniques com mobles, unes tancades i altres obertes, unes amb l'obertura pel davant i altres pel darrera, a voltes fent necessària l'existència d'un espai posterior practicable.

Un exemple tan singular com el sagrari de dos cossos descobert el 1980 emparedat a la sagristia de l'església de Sant Fèlix de Codalet (Conflent)[294], en el qual es representa una interessant figuració del *Sant Sopar* [Figs. 7, 8 i 9], denota les mides considerables que aquests objectes van arribar a tenir (143,5x 61,5 x 61 cm), malgrat que aquí, per norma general, no van assolir les dimensions extraordinàries dels testimonis conservats més

---

[291] ESPAÑOL 2009b, p. 87. La dada de la catedral de Vic, anotada en l'inventari de la tresoreria de 1342, es publica a GINEBRA 2001, p. 389. La pervivència del suspensori eucarístic queda perfectament constatada a FOUCART-BORVILLE 1987.

[292] MARQUÈS I CASANOVAS 1967, p. 284 i 286-287.

[293] Per a una primera aproximació d'aquesta tipologia artística a Catalunya: GUDIOL I CUNILL 1902, p. 449-450; CAPDEVILA 1925 o ESPAÑOL 2009b, p. 87. En relació amb l'àmbit hispà acudiu també, per exemple, a ÍÑIGUEZ 1953.

[294] Sobre l'obra vegeu REYNAL 2005, p. 102-103 i ESPAÑOL 2009b, n. 9. La peça va formar part de l'exposició recent titulada *Tresors du patrimoine catalan*, duta a terme a la Chapelle Notre-Dame des Anges de Perpinyà (Rosselló, França). En relació amb aquest exemplar, agraeixo les informacions i les fotografies prestades per Jean-Bernard Mathon, Conservateur des antiquités et objects d'art des Pyrénées-Orientales.

enllà dels Pirineus, principalment a l'Europa central[295]. A la vegada, l'exponent mencionat pot servir per exemplificar la fortuna que van adquirir els sagraris fets de fusta, un dels materials emprats amb major insistència juntament amb la pedra, per bé que, sobretot en els centres més acabalats, també fou freqüent la seva materialització amb materials preciosos.

La disparitat d'objectes destinats a la conservació de les hòsties reservades pot ser avaluada, entre altres, a partir d'objectes com els armaris oberts a la paret, com el que el pare Villanueva situa prop de l'altar major de l'església de Sant Jordi d'Alta-riba (Estaràs, la Segarra)[296]; o també exempts, tal i com atesten múltiples referències documentals, així com els exemplars sobreviscuts a la catedral d'Elna (Rosselló), al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15835), al Meadows Museum de la Universitat de Dallas (MM.91.97) i al Museu Episcopal de Vic (MEV 569) –a banda de les restes conservades a Illa (Rosselló)— [Figs. 12, 13, 14 i 15][297].

Des d'un punt de vista estructural, des de mitjans del segle XIV va ser un fet habitual que el tabernacle fos entaforat al bell mig de la predel·la dels retaules. Aquesta tendència va

---

[295] Vegeu-ne principalment l'estudi de TIMMERMANN 2009, p. 2. No es coneixen, almenys de moment, exemples de torres eucarístiques exemptes a Catalunya, anàlogues a les realitzacions del nord d'Europa. Tanmateix, recentment s'ha donat a conèixer un exemplar mallorquí tardà conservat a l'església parroquial de Mas Roig (Miramar, Mallorca) [Fig. 10]. ESPAÑOL 2009b, p. 89, n. 12, fig. 2. Aquesta tipologia ha estat considerada extremadament rara dins dels regnes peninsulars, on, a banda del referit, únicament és coneix un altre exemple a Artziniega (Àlaba, País Basc), d'inicis del segle XVI [Fig. 11]. Sobre aquesta obra, KROESEN & STEENSMA 2012, p. 132.

[296] «Conforme á esto en la iglesia de S. Jorge de Altariba, hoy sufragánea de S. Pedro de Santa Fe, diócesi de Solsona, en la pared lateral á la parte del evangelio, cerca del altar mayor, se halla un agujero cuadrado, ó sea armario cavado entre dos piedras sillares, elevado ocho palmos sobre el pavimento, y con vestigios de frontizas para estar cerrado. Sobre él se lee: *Hic est panis vivus*, y debajo: *qui de coelo descendit*. Las letras son del siglo XIV, segun ene asegura D. Francisco Mirambell, cura de Prats de Llusanés , de quien es la noticia de esta antigualla, que él por sí mismo examinó». VILLANUEVA 1821a, p. 100; GUDIOL I CUNILL 1902, p. 449-450. La notícia ha estat recollida recentment a ESPAÑOL 2009b, p. 89, n. 11, i de manera suggerent ha estat relacionada amb la possible funció d'alguns relleus de format quadrat conservats que mostren una obertura flanquejada per àngels que sostenen ciris i encensers.

[297] Quant a aquesta tipologia artística, DOMENGE 2005, p. 307-309. En concret, sobre l'armari eucarístic de Dallas vegeu el breu treball anterior de PATTON 1996. I, sobre el d'Elna, ALCOY 2003a.

fer fortuna en paral·lel a la generalització del retaule de format vertical i, llevat dels casos en què fou concebut com un objecte anicònic, a través dels temes representats sovint es va contribuir a accentuar el caràcter eucarístic del moble. En aquest context, la inclusió d'una de les formulacions iconogràfiques de major èxit del sagrari, a saber, el *Crist de la Pietat* –amb les seves múltiples derivades—, o d'altres temes anàlegs, va esdevenir un complement semàntic a les imatges del *Calvari* usualment disposades en l'àtic del conjunt, sobre un mateix eix visual.

De fet, la integració de la reserva eucarística dins del retaule en ocasions va acabar condicionant la iconografia del moble, desbordant inclús els límits del mateix tabernacle, la qual cosa en ocasions permet deduir la seva presència en casos on aquest element no ha arribat fins als nostres dies. Així succeeix, per exemple, amb les taules supervivents del magnífic *Retaule de la Mare de Déu dels Àngels* de Tortosa, obra assignada d'antuvi a Pere Serra (documentat a Barcelona des de 1357; m. 1405/1408) i de la qual únicament romanen tres taules conegudes, la central i els dos cossos laterals de la predel·la (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 3950 i 3948-3949) [Figs. 16 i 17]. L'acabament de les taules del bancal amb encaixos als seus costats interiors i la presència dels sants Joans en els espais adjacents al registre central perdut són dos dels elements que advoquen en favor de la presència original d'un tabernacle que no ha perviscut fins a l'actualitat. Ambdues figures s'hi adreçarien i el Baptista, ubicat al seu flanc dret, l'assenyalaria tot sostenint el filacteri on es llegeixen les seves paraules: «Ego vox clamantis in deserto», és a dir, «Sóc la veu que crida en el desert», en referència a les paraules evangèliques recollides a Marc (1, 3) i a Joan (1-23)[298].

La mateixa posició del Baptista del retaule de Tortosa, per bé que en aquest cas el personatge apareix de cos sencer, la retrobem en una taula de predel·la que inclou també santa Bàrbara, conservada al Fogg Museum de la Universitat de Harvard (Cambrige, Massachusetts, EUA) (inv. 1933.153) [Fig. 19]. En ella, el sant de nou assenyala vers la part central del bancal, si bé en aquesta ocasió en el filacteri s'hi llegeix «Ecce agno dei qui tollit», en al·lusió a les paraules evangèliques del Baptista «Heus aquí l'Anyell de Déu que lleva [el pecat del món]» (Joan 1, 29). Tradicionalment, aquesta peça ha estat

[298] En relació a aquesta obra, vegeu FAVÀ 2011.

concebuda com una part perviscuda del bancal del retaule major de Sant Pere de Terrassa, contractat per Lluís Borrassà l'any 1411, on feia *pendant* amb un fragment anàleg que, de la col·lecció barcelonina d'Antonio Gallardo, recentment ha ingressat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 251552) [Fig. 18]. En simetria amb santa Bàrbara, en aquesta segona peça hi trobem santa Caterina d'Alexandria, mentre que el Baptista s'aparella amb una imatge de Crist de cos sencer que assenyala novament cap a la part central perduda de la predel·la i aguanta un filacteri, on significativament hi diu «Hoc es corpus meum»[299].

La incorporació de la reserva eucarística en el mobiliari d'altar de Catalunya va seguir formulacions variades, més enllà de la generalització de la seva disposició al centre de la predel·la dels retaules. En aquest sentit, hom pot al·ludir la fortuna d'una tipologia de retaule major concebut com una estructura de traceria amb un fort regust arquitectònic, que ocasionalment va incloure decoració figurada, marcat per una prominent estructura central concebuda explícitament per a albergar-la. Significativament, la documentació també sol anomenar aquestes estructures com a *tabernacle* i es té constància de la seva existència des d'inicis de la segona meitat del segle XIV[300].

L'església barcelonina dels sants Just i Pastor va comptar amb un moble d'aquestes característiques realitzat pel mestre d'obres Bernat Roca (m. 1388), el qual es trobava en procés de construcció l'any 1358. Ho sabem perquè el mateix artífex l'havia de fer servir com a model per al retaule major de l'església parroquial de sant Miquel de Cardona, contractat l'any 1360. Malgrat que no queda rastre de cap dels dos conjunts, la documentació informa que l'exemplar cardoní va ser concebut com un retaule pictòric amb un tabernacle central turriforme, de vint pams d'alt per tres de profunditat, que sobresortia a bastament del cos principal del conjunt. Dividit en dos nivells, l'inferior havia d'acollir una imatge de talla de sant Miquel, el titular de la parròquia, mentre que el superior havia d'incloure dos àngels sostenidors d'una caixeta destinada a la reserva eucarística, la qual, per l'alçada a la que quedava disposada, podia ser vista des de la nau

[299] Sobre aquesta predel·la (i sobre el retaule del qual formava part) vegeu el treball d'ALCOLEA I BLANCH 2012, p. 166-171 i FAVÀ 2016c, p. 58-61, que recullen la bibliografia anterior de l'obra.

[300] Aquesta tipologia de moble litúrgic ha estat estudiada a ESPAÑOL 2002, p. 192-193 i a ESPAÑOL 2009b, p. 87-108. Una breu al·lusió és continguda també en el treball de SUREDA I JUBANY 2011, p. 8.

del temple[301]. El mateix Bernat Roca, que sembla ostentar un rol fonamental en la difusió d'aquest tipus d'obra, encara va contractar dos retaules similars més el 1361: un per a l'església monàstica de sant Pau del Camp i un altre per al convent de la Mercè[302]. Pels mateixos anys també es va començar a treballar en el retaule major de la catedral de Barcelona, el qual d'ençà de 1970 presideix l'altar principal de l'església de Sant Jaume de la ciutat [Fig. 20]. Les primeres mencions del projecte són de 1358 i sembla que el 1366 ja estava enllestit, per bé que no és fins el 1377 que Bernat Llopart (doc. 1419-1461) va iniciar-ne la dauradura. El conjunt, absolutament anicònic, va ser concebut com una imponent estructura microarquitectònica de formes calades, desplegada a redós d'un gran nínxol central, al qual, en època del bisbe Joan Dimas Loris (1576-1598) se li va afegir l'actual basament petri. Segons s'ha dit, és probable que el projecte hagués estat concebut com a marc de la nova custòdia monumental de la seu, ideada aleshores juntament amb la cadira episcopal que des del segle XV li serveix de basament, per bé que ambdues obres, conservades al tresor de la catedral de Barcelona, van acabar-se ja devers el 1400. Ara bé, arran del robatori de la custòdia succeït el 1408, la ubicació de la reserva eucarística va ser repensada, quedant relegada a la sagristia, i en el seu lloc s'hi disposà una peça més simple. El 1496, finalment, aquesta va ser traslladada a la cripta[303].

Al Principat, coneixem encara la fesomia d'un darrer exemplar medieval més d'aquest tipus: el retaule major de Santa Maria de Manresa, desaparegut pels estralls de la guerra civil espanyola però conegut per fotografies (només se'n conserva un gablet al Museu Històric de la Seu) [Fig. 21]. Contractat el 1393 als fusters barcelonins Pere i Arnau Puig, Francesc Janer i Francesc Tomàs, i al manresà Valentí Cudina, va ser projectat com una estructura anicònica de dos pisos, de sis claraboies cadascun, en les quals consta que a l'època moderna s'hi van hostatjar diverses escultures. Al centre s'hi

[301] Els documents al·lusius als retaules de sant Just i Pastor de Barcelona i de sant Miquel de Cardona es publiquen a RUBIÓ I LLUCH 1908-1921, v. II, p. 148-149, doc. CXLVIII i a MADURELL 1952, p. 30-31, doc 405. Sobre els dos conjunts, ESPAÑOL 2002, p. 192-193 i ESPAÑOL 2009b, p. 91-92.

[302] ESPAÑOL 2009b, p. 91-92. Sobre el retaule de sant Pau del Camp, vegeu PUIGGARÍ 1880, p. 77-78.

[303] Principalment, ESPAÑOL 2009b, p. 94-99. Sobre la cadira i la custòdia barcelonines, DALMASES 1992, v. I, p. 298-302, cat. 54; ESPAÑOL 2001b o DALMASES 2008b. Respecte al mencionat robatori de la custòdia, VILLANUEVA 1851c, p. 25-26 i TÁMARO 1880.

disposà un cos turriforme dividit també en dos nivells. El de sota havia d'acollir la imatge titular de la Mare de Déu de l'Alba i, malgrat que no sabem la funció del de sobre, per analogies amb el cas de Sant Miquel de Cardona, s'ha suposat que pogué albergar la reserva eucarística[304].

Fora del Principat, també la catedral de Mallorca va hostatjar amb posterioritat a 1400 una estructura arquitectònica similar a les de Barcelona i Manresa. A diferència d'aquestes, però, l'obra va ser concebuda com un moble bifront, va acollir una predel·la figurativa dedicada als Goigs de la Mare de Déu i va tenir els carcanyols esculpits amb àngels músics i santes màrtirs, a la cara anterior i posterior respectivament. El nínxol central va custodiar la reserva eucarística, continguda en la comentada imatge preexistent de la Maredédéu-sagrari, flanquejada, *a posteriori*, amb sis escultures. Després de les peripècies seculars del moble, arran de les obres d'Antoni Gaudí al presbiteri de la seu de Mallorca (1904-1914), les dues cares de l'estructura es van encastar en alt al mur sud de l'església, sobreposades, i les estàtues van ser repartides arreu de l'interior catedralici [Figs. 22][305].

5.2. FORMES PER A LA FESTA DEL CORPUS CHRISTI I L'OSTENSIÓ DE L'HÒSTIA CONSAGRADA

La introducció de la nova solemnitat del Corpus Christi en el calendari litúrgic romà va desencadenar la gènesi de tota una infraestructura artística pròpia concebuda en suport de la celebració anual[306]. Entre els efectes diversos de la seva implantació, d'una banda, la incorporació dels textos propis en els manuscrits van tenir conseqüències evidents

[304] L'obra va sofrir múltiples modificacions posteriors, entre les quals la de l'arquitecte Josep Oriol Mestres, l'any 1855, en la que li fou afegit un basament de pedra. El retaule major de Maresa s'aborda àmpliament a ESPAÑOL 2002, p. 192 i a ESPAÑOL 2009b, p. 94 i 99-102. A l'època moderna, la catedral de la Seu d'Urgell també va fer erigir un moble d'aquestes característiques que en els darrers temps ha estat localitzat a Canàries, on va ocupar l'altar major de la catedral de Santa Ana de las Las Palmas de Gran Canària. Vegeu MORELL 2004. *Cfr*. ESPAÑOL 2009b, p. 107.

[305] En relació amb aquest conjunt: ESPAÑOL 2009b, p. 102-106 i PONS CORTÈS & MOLINA BERGAS 2012.

[306] Sobre aquesta qüestió, vegeu sobretot treballs com els d'AVRIL 1990 i OLIVER 1999.

sobre el desenvolupament de la miniatura gòtica. Per la seva relació amb els programes dels retaules eucarístics, la qüestió, ara merament esbossada, serà tractada de manera més extensa en el capítol novè, dedicat a les imatges de la litúrgia eucarística presents en la retaulística catalana. D'altra banda, la processó de la diada va generar una munió d'encàrrecs artístics variats, entre els que sobresurten les manifestacions artístiques efímeres. Aquests van involucrar, alguns de manera regular, professionals diversos del món de l'art.

La propagació de la festa en els manuscrits és un fet constatat amb anterioritat a la publicació de les constitucions *Clementines* per part del papa Joan XXII, l'any 1317, tal i com posen en relleu multitud d'exemplars conservats. Ara bé, sembla que la seva generalització com a part orgànica de les diverses tipologies libràries va produir-se amb posterioritat a aquesta data. En un primer moment, en efecte, va ser habitual que la solemnitat del Corpus fos incorporada en els darrers folis o intercalada en les planes en blanc dels manuscrits preexistents. O també que s'elaboressin quaderns solts que poguessin servir de complement als llibres més antics[307]. En aquest sentit, la visita pastoral efectuada l'any 1429 a canònica de Santa Maria de Besalú, per exemple, assenyala l'existència a la biblioteca d'un sextern «in pergameno scriptum, in quo continetur officium Corporis Christi»[308].

La difusió dels nous textos va determinar també l'aparició d'un repertori iconogràfic propi per a la decoració de la nova solemnitat en els exemplars de luxe. La missa *Cibavit*, a saber, la de la festa, i el corresponent ofici van esdevenir dos dels espais habitualment decorats amb miniatures de caràcter eucarístic. Lògicament, els temes iconogràfics emprats presenten una gran diversitat, per bé que, com ha estat assenyalat i com es constatarà en la segona part de la tesi, n'hi ha tres que sembla que van ser utilitzats amb major freqüència: el *Sant Sopar*, la *Processó del Corpus Christi* i l'*Elevació de l'hòstia consagrada*[309].

---

[307] Sobre la incorporació de la festa de Corpus en els manuscrits il·luminats vegeu fonamentalment RUBIN 1991, p. 196-199.

[308] La referència es publica a SUREDA JUBANY 2012, p. 331-332.

[309] Principalment, AVRIL 1990, p. 40 i s.

De la riquesa iconogràfica que va ostentar la nova festa en els manuscrits il·luminats en dóna fe, a Catalunya, una notícia del setembre de 1351 referida en el pagament d'un petit llibre de l'ofici del Corpus Christi, encarregat per la reina Elionor de Sicília (m. 1375). L'exemplar, fet amb cobertes de cuir vermell i dos tancadors d'argent, comptava amb 545 lletres florejades i 102 lletres fetes a pinzell, a més de set *estories*, o sigui, set composicions miniades, les quals van tenir un cost de set sous cadascuna[310]. Malauradament, no se sap quines escenes van ser les escollides, si bé es pot presumir amb relativa certesa que devien tenir la iconografia eucarística com a denominador comú. Molt més desconegut encara és, de tota manera, l'aparat il·lustratiu que degué tenir un altre llibre encarregat vint anys després per la mateixa monarca, l'abril de 1371. Segons informa la documentació, en aquest volum realitzat per a la comtessa Maria de Luna, *appellat ores de corpus Christi e de madona Santa Maria,* hi va treballar el pintor i il·luminador Arnau de la Pena (1356-1410)[311].

Al costat del desenvolupament iconogràfic generat per la litúrgia del Corpus, l'acte central de la festa, la processó, també va anar associada a la realització de treballs artístics múltiples, els quals van incumbir un ventall variat d'artífexs. Professionals com els pintors o fusters es van veure involucrats, de manera habitual, en la confecció o la reparació dels múltiples elements materials que prenien part en el seguici. Així els trobem enfeinats en tasques menors com la pintura de ciris o de draps, però també en obres de major envergadura com ara el vestuari i altres elements de l'escenografia dels entremesos[312]. Durant el quatre-cents, a la ciutat de Tortosa, per exemple, es constata la implicació d'artistes plàstics com els pintors Bernat i Jaume Serra (1428, 1432, 1448 i 1449), Jaume Farell (1449) o Domingo Claries (1460-1464)[313].

---

[310] La notícia d'aquest llibre es publica a RUBIÓ I LLUCH 1908-1921, v. II, p. 92-93, doc. XCVI.

[311] Per a la referència corresponent, RUBIÓ I LLUCH 1908-1921, v. II, p. 162-163, doc. CLXVIII. Sobre la trajectòria professional d'Arnau de la Pena, vegeu DAME 2005.

[312] La implicació de pintors en el seguici barceloní és exposada a DURAN I SANPERE 1943, esp. p. 16-17. El treball dels artesans catalans, principalment dels pintors, en la processó de Corpus queda ben definit a partir de treballs com els de MOLINA FIGUERAS 1995; BERLABÉ 1998 i VIDAL FRANQUET 2011, p. 13-14. També resulta d'utilitat, en relació amb Mallorca, la consulta de DOMENGE 1991b.

[313] MASSIP 1992, p. 53.

Se sap que aquest tipus de treballs, bé fossin per a la processó de Corpus, les entrades reials o altres esdeveniments anàlegs, van ocupar a artífexs de gran renom, com ara Lluís Borrassà (actiu des de 1360; m. 1424/1425), un dels principals pintors de Barcelona, que va treballar en els entremesos de la coronació de Joan I a Saragossa (1388) o en les respectives entrades de Martí l'Humà (1397) i Maria de Luna (1400) a Barcelona[314]. Ara bé, des de les darreries de l'edat mitjana, generalment aquest tipus d'obres van córrer a càrrec dels diversos oficials del municipi. De la vinculació d'aquests assalariats amb la festa de Corpus en dóna testimoni la creació del càrrec del pintor de la ciutat de Barcelona, l'11 de setembre de 1392, degut a la necessitat de conservar i reparar «les coses e aparells fets per solemnitat de la festa del preciós Cors de Jesuchrist»[315].

Un cas a part, lògicament, el constitueixen els elements materials que integren el nucli del seguici, principalment, la custòdia processional. Repetidament s'ha afirmat que, en un primer moment, els vasos emprats per traslladar l'hòstia consagrada en la desfilada de Jesús Sagramentat foren els mateixos que alguns dels que s'havien fet servir tradicionalment per resguardar la reserva eucarística[316]. Ara bé, no és menys cert que des dels primers anys es documenta la confecció de custòdies amb una finalitat processional, tal com posa en relleu, per exemple, la notícia segons la qual el 1321, només un any després que tinguem constància de la processó gironina, el bisbe Pere de Rocabertí (1318-1324) va ordenar que fos construïda una custodia *quae fiat pulcra ad portandum Corpus Domini nostri Jesuchristi in die festi Corporis eiusdem*[317].

Les custòdies processionals van adoptar formes diverses, de les més senzilles de mà a les més complexes, les anomenades turriformes, totes les quals van tendir a un increment de dimensions i de pes i, per tant, van posar de manifest la necessitat de ser

[314] Vegeu, en especial, MASSIP 1991, p. 43-44.

[315] DURAN I SANPERE 1943, p. 25; VIDAL FRANQUET 2011, p. 13-14.

[316] Per exemple, TRENS 1952a, p. 153 o TRENS 1952b, p. 23.

[317] VILLANUEVA 1850b, p. 204; GIRBAL 1878, p. 242; CHÍA 1883, p. 8-9 o GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 6.

transportades amb l'ajuda de baiards o altres mecanismes anàlegs[318]. L'exemplar més rellevant d'aquest darrer tipus de custòdia conservat a Catalunya és la de la catedral de Barcelona, obrada al darrer terç del segle XIV [Fig. 23]. La seva estructura original es limitava als dos cossos hexagonals superposats que en l'actualitat conformen el nucli del conjunt, però en dates posteriors li van ser afegits els dos vericles i el peu que llueix avui en dia, i va ser disposada sobre la popularment coneguda com a cadira del rei Martí i ornada amb tot un seguit d'elements de joieria[319]. En l'àmbit catalano-aragonès, un altre exemplar destacat de custòdia turriforme és el que es conserva a Santa Maria d'Eivissa, la qual s'identifica amb la que l'any 1399 va ser contractada a petició dels obrers de l'església a l'argenter mallorquí Francesc Martí [Fig. 24][320].

D'altra banda, com s'ha comentat en el capítol anterior, el desig de veure Déu va motivar la incorporació a la processó de Corpus Christi d'un nou tipus de vas amb funcions processionals compost per algun element transparent que feia visible l'hòstia consagrada de l'interior, generalment a través d'un dispositiu de cristall o vericle, i en permetia l'adoració ocular per part dels fidels: l'ostensori eucarístic[321]. La seva presència es detecta ben d'hora en els seguicis catalans organitzats a Jesús Sagramentat. En efecte, l'any 1328, dos anys abans inclús de la instauració de la processó de Vic, el sacerdot Ramon Pujol de Badia ja va donar una custòdia a la catedral de la ciutat que

---

[318] Per exemple, a partir del pes de 144 lliures de la custòdia de plata daurada que el 1443 va llavorar Francesc Serra per a la catedral de Tarragona, mossèn Andrés Tomàs va suposar-ne el transport mitjançant un artefacte motor: TOMÁS 1963, p. 148. La bibliografia relativa a les custòdies processionals és prolífica. Tanmateix, vegeu-ne el recent estudi de conjunt de TABURET-DELAHAYE 2009, p. 352-356 o TIXIER 2014, que remeten als estudis anteriors sobre la matèria. Sobre les custòdies processionals catalanes, vegeu els estudis de referència de GUDIOL I CUNILL 1902, p. 455 i s; GUDIOL I CUNILL [*c.* 1920], f. 54 i s.; DALMASES & GIRALT-MIRACLE 1985, p. 99 i s.; DALMASES 1992, v. I, p. 107-130; DOMENGE 1997b i DALMASES 2008a, p. 72-77. També resulta d'utilitat, malgrat versar sobre orfebreria mallorquina, l'estudi de DOMENGE 1991a, p. 71 i s. Tractades en el context hispànic, vegeu també GASCÓN DE GOTOR 1916; TRENS 1952a, p. 153-154 i 302 i s.; TRENS 1952b; AINAUD 1952b, p. 213 i s.; o HERNMARCK 1987.

[319] Sobre l'obra, vegeu p. 132, n. 303.

[320] Respecte a la custòdia d'Eivissa, vegeu principalment LLOMPART 1974, esp. p. 103-109; DOMENGE 1991a, p. 74-77 i DOMENGE 1997b, p. 80, amb referències bibliogràfiques anteriors.

[321] Sobre l'ostensori, vegeu ANDRIEU 1950, esp. p. 397-398; TABURET-DELAHAYE 2009, p. 352-356 o TIXIER 2014.

era integrada per una copa de vidre que deixava veure'n el contingut [Fig. 25]. Malauradament, aquest objecte es va perdre a la passada guerra civil, per bé que se'n conserven fotografies que mostren l'aspecte que presentava aleshores i que venia condicionat per una substitució posterior de la conca vítria original per una d'opaca metàl·lica. Alhora, aquesta va ser rellevada per la custòdia *multum notabili et pulcherrima* obsequiada l'any 1413 pel canonge sagristà Bernat Despujol [Fig. 26][322], la qual cosa posa de manifest, d'altra banda, que en els darrers segles de l'Edat Mitjana molts temples van posseir més d'una custòdia processional.

Les ja al·ludides *Ordinacions* de Pere el Cerimoniós, igual que anteriorment les lleis palatines del regne de Mallorca, resulten també del tot eloqüents en relació amb aquest aspecte quan prescriuen que en la processó de Corpus *sia portat lo dit Cors en alguna custodia molt bella en tal manera que pusca esser vist clarament* [...][323]. Poc després de la promulgació d'aquesta normativa (1344), segons la documentació, l'11 d'agost de 1357 els consellers de Barcelona van entregar a la catedral una custòdia d'argent daurada, amb pedreria, esmalts i un recipient de cristall al mig, amb la condició que sempre mantingués la propietat municipal[324].

És possible que en els territoris de la corona d'Aragó es conservi algun altre valuós exemplar tres-centista que permeti calibrar la diversitat formal assolida per aquest tipus d'objectes, si finalment s'acaba comprovant que la creu reliquiari del Museu Capitular de Mallorca és correspon amb la ja referida custòdia que el bisbe Berenguer Batlle (1332-1349) va regalar a la catedral de Palma, la qual incorporava un cristall per tal que els fidels poguessin veure el Santíssim en el processó del Corpus [Figs. 27 i 28]. En un inventari de finals del segle XIV, l'obra és descrita de la següent manera: «Item unum lignum argenteum cum suo crucifixo et imaginibus Sanctae Mariae et Santi Johannis et cum duobus angelis et pede argenti, et in medio est reservatorium cristallinum ubi

[322] Sobre les custòdies de Vic, consulteu RIPOLL 1824, p. 1; GUDIOL I CUNILL 1902, p. 458-459; GUDIOL I CUNILL 1904, p. 347; GUDIOL I CUNILL [*c*. 1920], f. 5; DALMASES 1992, v. I, p. 284-287; DOMENGE 1997b, p. 77-78; DALMASES 2008a, p. 73-74 i SUREDA I JUBANY 2011, p. 6.

[323] RIPOLL 1838, p. 1 i 3-4.

[324] GUDIOL I CUNILL [*c*. 1920], f. 13.

inmittitur hostia salutaris die festi Corpore Ihu.Xpi., et sunt signa de papagais, quod est signum domini Berengarii Bajuli, quondam episcopi Maioricensis»[325].

Amb el pas del temps, també aquests vasos van tendir a adquirir una major notorietat, tot assolint unes dimensions majors i unes formes més complexes que les generalitzades en les custòdies de mà, i amb un desenvolupament iconogràfic més ampli. Així ho constata el superb ostensori quatrecentista de la catedral de Girona (Tresor de la catedral de Girona) que va substituir el susdit exemplar de Pere de Rocabertí [Fig. 29]. Amb gairebé dos metres d'alçada, aquesta constitueix l'exponent més fastuós entre els conservats a Catalunya. Encarregada pel capítol catedralici a l'argenter Francesc Artau II, la peça, llavorada entre 1430 i 1438, va ser concebuda com una estructura arquitectònica de formes ogivals disposada sobre un peu sisavat, ornats amb un grup d'imatges de cos rodó de sants i profetes. Com ja s'ha constatat amb altres exemplars al·ludits precedentment, i com sol ser habitual en aquest tipus de manufactures, en temps posteriors l'obra va ser objecte de modificacions que han alterat la seva fesomia original[326].

Més enllà de l'aparició d'ostensoris eucarístics emprats en la processó de Corpus Christi i en les exposicions del Santíssim, l'anhel de veure l'hòstia que jalona els darrers segles medievals va suposar un revulsiu fonamental per a les formes artístiques en general. Una dada extrema que permet sospesar la transcendència de la qüestió la proporciona un document gironí de l'any 1313, en el qual es posa de manifest que una de les raons per a bastir la nova capçalera de la catedral de Girona responia a la dificultat dels fidels per poder contemplar l'hòstia consagrada: «Essent impossible que aplegats allí poguessin veure i contemplar [...] el Cos [...] de Jesucrist, quan el sacerdot l'alça». Significativament, el nou presbiteri, o sigui, l'actual, va ser erigit damunt d'un pla elevat[327].

---

[325] Sobre la peça, vegeu DOMENGE 1991a, p. 63-64 o LLOMPART & PALOU 1993, que remeten a la bibliografia anterior de l'obra.

[326] Sobre aquest ostensori vegeu, per exemple, GIRBAL 1878, p. 242-243, així com els darrers estudis de DOMENGE 1997b, p. 81-82; DALMASES 2008a, p. 77; MOLINA 2008a, p. 23 i SUREDA I JUBANY 2011, p. 6.

[327] MARQUÉS I CASANOVAS 1953, p. 480 o MOLINA FIGUERAS 2008a, p. 22. Sobre els motius de la construcció del nou presbiteri catedralici, vegeu també MOLINA FIGUERAS 2007, p. 764 i s. Altres

L'adoració de l'hòstia a través de la visió, la comunió ocular, no només va determinar la configuració d'espais, sinó que també va tenir, per exemple, un cert impacte sobre la retaulística. Val a dir que, per les seves característiques, l'estructura dels tabernacles d'altar major comentats més amunt permetia l'ostensió de la sagrada forma amb relativa facilitat i, de fet, en el cas del retaule major de la catedral de Barcelona, les cròniques de finals del segle XV fan explícit com, durant les principals solemnitats de l'any, el moble va servir d'expositor dels objectes sagrats de la catedral[328]. Al marge d'aquest fet i per bé que de moment no es coneix cap exemplar a Catalunya, en els territoris ibèrics de la corona d'Aragó queda constància de l'existència de retaules que van ser dotats amb un mecanisme estructural específic que permetia mostrar l'hòstia als fidels de manera permanent.

Un dels conjunts més rellevants en el qual es va incorporar un cristall per poder visualitzar l'hòstia és el retaule major de la catedral de San Salvador de Saragossa [Fig. 31], una obra complexa inicialment promoguda per l'arquebisbe Dalmau de Mur entre 1431 i 1456, que va tenir diverses fases de construcció aproximadament entre mitjans de la dècada de 1430 i la de 1480, i va implicar a un nombre considerable dels principals escultors i pintors de la corona d'Aragó del seu temps. Després d'un primer període liderat pel català Pere Joan (doc. 1394/1398-1458) en què es van realitzar el banc i el sotabanc en alabastre i algunes estructures del cos principal amb el mateix material i sobretot en fusta (*c.* 1435-1445), i després d'uns anys en què la documentació qualifica el català Francí Gomar com a *maestro del retaulo mayor de la Seu* (1457-1460), les obres inconcloses del retaule van ser represes per l'escultor nòrdic Hans Piet d'Ansó (doc. 1467-m. 1477/1478), el qual es va ocupar del cos principal i del coronament entre els anys 1467 i 1477, aproximadament. Finalment, a la mort del

---

transformacions arquitectòniques sorgides arran del desig de veure l'hòstia són abordades a DUMOUTET 1942, p. 91.

[328] En base a aquest fet, el retaule de l'altar major de la catedral de Barcelona ha estat raonament emparentat a una tipologia de moble concebut com a expositor de les relíquies amb fondes arrels en l'art septentrional i amb exemples tan representatius com el retaule articulat de l'abadia cistercenca de Doberan (Bad Doberan), de cap a 1300 [Fig. 30]. ESPAÑOL 2009b, p. 93-94. Sobre el retaule de Doberan i altres exemplars relacionables, vegeu el treball recent d'HAINAUT-ZVENY 2008, p. 27 i s.

mestre Hans, esdevinguda el 1478, va ser el seu col·laborador, Gil Morlanes «el Vell», oriünd de Daroca (*c.* 1445-1517), el responsable d'alguns treballs successius en el retaule, com ara la refecció de les parts danyades en un incendi esdevingut a la primavera de 1481 i altres obres realitzades a la dècada dels vuitanta[329].

Doncs bé, és precisament a partir d'un segon contracte, signat el 17 de març de 1473 amb el mestre Hans, que es va concebre l'expositor per al sagrari que no havia estat contemplat en el projecte de Pere Joan: «Item, que debaxo de las tubas de medio en el replano do agora está la ymagen de Dios Padre, sea tovido fazer de alabastro un sacrario con un papallon e ángeles, segúnt la ordenança quel mesmo maestro [Hans Piet d'Ansó] ha dado divisada en un paper el qual esta en la dita caxa [...]». Arran de la construcció d'aquesta nova estructura es va retirar la imponent imatge en alabastre de Déu Pare elaborada per Pere Joan, avui conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 24186) [Fig. 32][330].

A dia d'avui, sobre el relleu de l'*Epifania* del compartiment central del retaule hom percep encara el gran òcul de vidre circumdat per dues corones d'alabastre: la interna conformada per nou querubins i l'externa per una massa de núvols arrissats [Fig. 33]. L'ostensori se situa sobre un dosser central, del qual pengen uns luxosos cortinatges alabastrins oberts, sostinguts per sis figures angèliques. En els darrers estudis dedicats a l'obra, tots els querubins s'assignen a Pere Joan, excepció feta del situat a la part central superior que es considera fet per Gil Morlanes «el Vell». En canvi, la paternitat dels àngels que mantenen les teles obertes s'atorga Hans Piet d'Ansó[331]. La concepció de l'expositor a la dècada de 1370 no pot desvincular-se dels treballs que posteriorment, entre 1387 i 1388, Gil Morlanes «el Viejo» va dur a terme a la part posterior del retaule. Aquest artífex, nombrat *maestro escultor de su sede* per l'arquebisbe Alonso de Aragón

[329] Quant al retaule major de la *Seo* de Saragossa, vegeu els treballs recents de LACARRA 1999; LACARRA 2000; ESPAÑOL 2001a, p. 317-319 o LACARRA 2002a.

[330] LACARRA 2002a, p. 115-116. Sobre la figura de Déu Pare del MNAC, vegeu l'estudi recent de BESERAN 2012a.

[331] LACARRA 2002a, p. 116.

(1478-1520) l'any 1484, va ser el responsable de la realització de la cambra de la custòdial[332].

La solució plasmada en el retaule de la Seo de Saragossa va tenir un impacte considerable en la retaulística aragonesa de les primeres dècades del segle XVI, d'aquí que autors com Ramon Salanova haguessin considerat la tipologia de retaule amb un ostensori estable en el cos principal com una modalitat exclusivament aragonesa[333]. Certament, el retaule major de l'església de Santa María la Mayor y del Pilar de Saragossa [Fig. 34], realitzat essencialment en alabastre per Damià Forment entre 1509 i 1518 i fortament inspirat en el retaule major de la *Seo*, mostra un expositor ovalat per a l'eucaristia[334]. I el mateix recurs va ser emprat pel mateix autor amb posterioritat, per exemple, en un altre conjunt influït pel conjunt saragossà: el retaule major de la catedral d'Osca (1520-1534) [Fig. 35][335]. Tanmateix, com ja ha estat assenyalat, cal tenir en compte que és possible que Forment ja estigués familiaritzat amb aquest tipus de solució amb anterioritat a l'obra del Pilar, atès que una obra la talla de la qual s'adscriu a la seva família (1500-1503), el retaule del convent de la Puritat de València (Museu de Belles Arts de València, inv. 287), presenta també un òcul ovalat a la part central [Fig. 36][336]. A més, el paper de Forment en la difusió d'aquest tipus d'element posteriorment serà clau per a altres obres realitzades fora d'Aragó, com ara el retaule major de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (1537-1540), a la Rioja [Fig. 37][337].

5.3. NOUS ESPAIS D'ADVOCACIÓ EUCARÍSTICA: LES CAPELLES DEL COS DE CRIST

---

[332] LACARRA 2002a, p. 119.

[333] SALANOVA 1954.

[334] Sobre l'antic retaule major del Pilar vegeu, per exemple, MORTE 1995 i MORTE 2002, p. 156-162, figs. 4-7.

[335] D'aquest conjunt, recentment ALONSO ÁLVAREZ 2016. També BUSTAMANTE 1994, p. 55-57; CARDESA 1996, v. 2, p. 45-74 i MORTE 2002, 168-177, fig. 17-20.

[336] Sobre aquest retaule, vegeu FARFÁN 1988 o GÓMEZ FERRER 2011-2012, p. 82.

[337] En els últims anys, el retaule de la Calzada ha estat principalment tractat a MORTE 2002, 181-185, fig. 22-24 i a MORTE 2009.

En principi i per definició, les esglésies són àmbits eucarístics en tant que la seva funció capital és la d'allotjar la celebració de la missa. Concretament, el seu altar principal és l'espai consagrat per dur-la a terme, si bé és un fet sabut que, a la baixa edat mitjana i segons una tradició secular, els temples d'una certa dimensió acostumaven a contenir un elevat nombre d'espais subsidiaris destinats a la realització d'aquesta cerimònia. L'objectiu d'aquest apartat no és, però, abordar de manera genèrica aquest fet transversal de la història de l'arquitectura cristiana, sinó que el que persegueix és analitzar globalment l'aparició, a l'època, de múltiples i diversos escenaris de patronatge eucarístic bastits o arranjats de bell nou amb motiu de l'apogeu del culte al sant sagrament, en particular les capelles dedicades al cos de Crist[338].

Com ja s'ha avançat en el capítol anterior, sovint la creença en la materialització d'un miracle sagramental va servir per introduir una devoció nova en un edifici preexistent, tot comportant una sèrie de transformacions artístiques de major o menor envergadura. En el millor dels casos aquest fet també va motivar l'erecció d'un espai de culte propi al servei de la pietat eucarística, en general, i del fet miraculós, en particular. La magnífica capella dels Corporals de Bolsena de la catedral d'Orvieto (Úmbria), bastida entre 1350 i 1355 per estotjar l'hòstia miraculosa i el corporal sagnant, sense cap mena de dubte es compta entre els casos més sobresortints de l'occident medieval [Fig. 38], mentre que la capella dels Corporals de l'església col·legial de Santa Maria de Daroca constitueix el màxim exponent resultant d'un procediment com el descrit a la corona d'Aragó [Fig. 39][339].

Ocasionalment, els espais vinclats a la memòria d'un portent de les espècies consagrades van posar-se sota l'advocació del Corpus Christi, i així ha estat constatat

[338] Entre els múltiples estudis dedicats a la vinculació de la litúrgia eucarística i l'arquitectura en el món medieval, vegeu les aproximacions de conjunt de DRISCOLL 2012 i de LUTZ 2012, les quals remeten a l'extensa bibliografia anterior sobre la matèria.

[339] Darrerament, la capella dels Corporals de Bolsena ha estat estudiada a AUSDALL 2005 i RIGAUX 2009a. Vegeu també AUSDALL 2012, p. 582 i s. Sobre la dels Corporals de Daroca, vegeu MAÑAS 2006. Els treballs referits, òbviament, contenen útils i imprescindibles referències a la bibliografia precedent sobre tots dos àmbits.

respecte a desenes d'esglésies alemanyes[340]. El mateix procedir es fa palès també a la corona d'Aragó amb l'església del Corpus Christi de Llutxent (Vall d'Albaida, València), la qual va erigir-se arran del miracle dels Corporals que, segons la tradició, va tenir lloc en aquest indret, tot i la conservació de la relíquia resultant a Daroca[341]. Ara bé, la generalització d'aquesta dedicació a la baixa edat mitjana es va produir, en la majoria dels casos, al marge del fet miraculós.

A manca d'estudis exhaustius, dóna la impressió que el nombre de cases religioses d'època medieval de dedicació eucarística va ser, aparentment, limitat; i en cap cas no va aconseguir un abast proporcionat al seu culte, per bé que se'n coneixen exponents destacats en territoris ben diversos. Així per exemple, el famós monestir de Santa Clara de Nàpols (Campània), fundat l'any 1310, en un primer moment va ser posat sota el patrocini del *Corpo di Cristo* o la *Santa Eucharistia*, de la mateixa manera que altres cenobis italians de clarisses[342]. La dedicació al Corpus Christi del cèlebre *college* de Cambridge (Est d'Anglaterra), relacionat amb la fundació d'una confraria sota aquest títol el 1351-1352, d'altra banda deixa constància també de la varietat d'institucions diverses existents sota el patrocini esmentat[343]. Contràriament, no conec cap edifici de la Catalunya de la baixa edat mitjana disposat sota aquesta advocació i, per molt que n'hi haguessin hagut, l'impacte d'aquesta dedicació sobre els edificis de culte s'intueix un fet menor. La majoria dels casos constatats a la corona d'Aragó són ja d'època moderna ençà i compten amb exemples tan rellevants com el Col·legi del Corpus Christi de València, fundat el 1583 pel patriarca Joan de Ribera (m. 1611)[344].

En canvi, el que sí que va constituir un tret d'abast generalitzat a la baixa edat mitjana va ser l'establiment d'àmbits concrets sota l'advocació del cos de Crist, principalment de

---

[340] RUBIN 1991, p. 210.

[341] CHABÀS 1905, pàssim.

[342] Hom pot fer referència a la casa de les clarisses de Màntua (Llombardia), Bolonya i Ferrara (Emília-Romanya)... Sobre aquesta i altres dedicacions al cos de Crist fundades o adquirides per l'orde franciscà femení, WOOD 1996, p. 90, 121, 127, 130.

[343] RUBIN 1991, p. 210.

[344] Quant a les dedicacions a l'eucaristia a València, principalment a l'època moderna i contemporània, vegeu ALEJOS 1977, v. I, , cap. I.6 i I.7, p. 66 i s.

capelles i d'altars, si bé també queda constància del patronatge eucarístic en espais tan singularitzats com la sala capitular del conjunt dominicà de Santa Maria Novella (Florència) (1355)[345].

En concordança amb el marc europeu, el segle XIV va representar el moment de gran expansió per a l'agençament o l'erecció de capelles i altars del cos de Crist a Catalunya, així com per a la fundació de beneficis eclesiàstics sota aquest títol, la qual cosa resulta un bon indicador a l'hora de mesurar l'expansió de la devoció al territori. Per norma general, aquestes fundacions, que requerien del permís eclesiàstic pertinent[346], van ser denominades com a capelles del Corpus Christi, tot i que en ocasions, principalment en els casos més reculats, sembla que també apareixen anomenades com a capelles de Jesucrist[347]. No es disposa, tanmateix, de cap estudi de conjunt sobre aquesta qüestió en el context que ens ocupa, de manera que les línies que segueixen han estat majoritàriament elaborades a partir de dades esparses i diverses, publicades en estudis d'allò més variats. Per consegüent, els plantejaments que se'n deriven són forçosament provisionals i cal esperar que siguin matisats o redefinits en estudis futurs[348].

Els primers àmbits eucarístics del territori no van aparèixer de resultes de la implantació de la nova solemnitat de Corpus, sinó que, com és lògic, totes dues manifestacions devocionals van sorgir com a conseqüència de l'escalada del culte eucarístic baixmedieval. Una de les primeres notícies conegudes d'una fundació d'aquestes característiques a Catalunya, si no la primera, és de finals del segle XIII i fa referència a

---

[345] En relació amb les capelles del cos de Crist vegeu RUBIN 1991, p. 210-211; i sobre la capella de Santa Maria Novella, p. 143-144.

[346] La qüestió queda apuntada a BAUCELLS 2004-2007, vol. I, Barcelona, 2004, p. 907.

[347] VINCKE 1936, p. 152. Al segle XIV, l'església de Santa Maria d'Igualada comptava amb un altar dedicat a Jesucrist, que després del major era el més important i beneficiat. Així es constata a CRUZ I RODRÍGUEZ 1994, p. 313.

[348] La dispersió de les notícies relatives a les capelles catalanes del Corpus és una qüestió ja assenyalada a ESPAÑOL 1994, n. 290. No obstant això, pel nombre de dades que apleguen, els següents estudis constitueixen un punt de partida ineludible: VINCKE 1936, p. 152-155; LLADONOSA 1963, p. 25 i s.; BORAU 2003, pàssim; BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 907 i s; i ESPAÑOL 2012a, p. 82 i s.

una capella desapareguda de la catedral romànica de Barcelona[349]. En efecte, a l'ampit d'enfront de l'antiga capella claustral de santa Eufrosina, avui de sant Ramon Nonat, es conserva encastada la làpida sepulcral del canonge Pere de Noguera (m. 17-5-1295), la qual indica que aquest havia fundat una capella sota la dedicació de Jesucrist. Desconeixem per complet la fesomia que tindria aquest espai i, per bé que se sap que estaria emplaçat a la zona de l'actual claustre, la historiografia es debat entre si era un dels àmbits del claustre romànic o una construcció forana. De l'únic que es té constància és que Pere de Noguera hi havia fundat dos beneficis del Corpus Christi, als quals posteriorment se n'hi van afegir d'altres, i que volia ser-hi enterrat a la seva mort, tal i com va deixar escrit en el seu testament[350].

Aquesta capella va mantenir-se dempeus fins el primer quart del segle XV. A partir de 1423 va ser enderrocada per la construcció de la nova ala claustral gòtica del sector de ponent –la del carrer del Bisbe– i, de resultes d'aquest fet, tant l'advocació com el retaule que la presidia van ser traslladats provisionalment a la capella de sant Sever. La nova capella gòtica, que és la de majors dimensions de l'ala de ponent i que en l'actualitat alberga la botiga del temple, va ser erigida arran de la represa de les obres en aquest sector a partir de 1431, gràcies a una donació pòstuma del bisbe Francesc Climent Sapera (m. 1430). Segons la documentació, va ser la primera de l'ala a ser coberta: entre setembre i novembre de l'any mencionat se n'armava l'actual volta sexpartida, que era perfilada a la primavera de l'any següent, i el tram adjacent de galeria es va cobrir l'any 1434[351]. Una notícia del dilluns 19 d'abril d'aquell any informa

---

[349] FAVÀ 2009, p. 81. A banda d'aquest cas, mossèn Gudiol es fa ressò de dues dades segons les quals tant les catedrals de Vic com de Tarragona també haurien disposat d'una capella del Corpus a finals del segle XIII. GUDIOL I CUNILL [*c*. 1920], f. 3v. Cal suposar que aquesta darrera seria la que es documenta el 1312 a SABANÉS 2009, p. 115, n. 54.

[350] Sobre la capella de Pere de Noguera, vegeu MAS 1906, p. 19; GUDIOL I CUNILL [*c*. 1920], f. 3v, n. 3; AINAUD & VERRIÉ [1940-1942], cap. XLVII; VERGÉS & VINYOLES 1992, p. 165 i BORAU 2003, p. 292, 301, 324, 331, 427 i 430-432. La làpida del canonge Noguera és transcrita a MAS 1911, p. 164-165. Vegeu-ne la transcripció a l'Annex documental, doc. 2, p. 749. Agraeixo la referència bibliogràfica i la transcripció a l'amabilitat de l'heraldista Pere Puigderajols.

[351] MAS 1906, 74; AINAUD & VERRIÉ [1940-1942], cap. XLVII. L'estudi del procés constructiu de l'ala oest del claustre s'escomet en detall a VALERO 1993, p. 33-34.

que el capítol de la catedral va demanar al Consell de Cent que sufragués aquest darrer treball, per bé que el govern municipal va resoldre declinar la petició[352].

Al llarg del Tres-cents es van bastir o arranjar noves capelles catedralícies dedicades al Cos de Crist a Catalunya, i també en altres territoris de la corona d'Aragó[353]. En el context de la construcció de la nova capçalera gòtica, la catedral de Girona va veure edificar la seva, a l'eix axial de la girola, promoguda a partir de 1312 pel sagristà major, Berenguer de Palau. Acabada cap a 1318, aquesta va acollir un benefici del Corpus fundat pel propi promotor de la capella (1316) i un altre de la *Transfiguració* establert pel seu *germà uterí*, Ramon de Vilarig, que a més va dotar-la a partir de tot un seguit de deixes (1318). La dedicació eucarística de la capella va romandre en aquest lloc fins que al segle XVI va ser traslladada a l'antiga capella de sant Francesc i sant Martí, a l'arrencada de la capçalera del costat de l'epístola[354].

També Tarragona, d'ençà de 1330, va començar a bastir la seva capella tres-centista del Corpus Christi. El 17 de setembre d'aquell any, el patriarca d'Alexandria, Joan d'Aragó (m. 1334), va concedir al paborde Guerau de Rocabertí i la seva germana, Gueraua, la

---

[352] Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat, *Consell de Cent. Registre de deliberacions*, IB-II-1, 19 d'abril de 1434. Agraeixo la referència documental a Rafael Cornudella, professor de la Universitat Autònoma de Barcelona.

[353]Valgui com a exemple el cas de la catedral de Mallorca, on el 1329, possiblement a conseqüència de la construcció dels nous absis laterals de la fàbrica gòtica de la seu, la devoció al cos de Crist va ser traslladada a una capella provisional de fusta pintada, situada també dins del recinte de l'antiga mesquita. Un cop enllestit l'absis lateral de la part de l'evangeli, en el qual s'hi devia treballar a la tercera i quarta dècades del segle XIV, l'advocació del Corpus hi va quedar definitivament establerta, juntament amb les de sant Joan i sant Mateu. Al respecte, vegeu DURLIAT 1964, p. 135; SASTRE 1987, p. 44, 48 i 52; DOMENGE 1997a, p. 140-141; DOMENGE 1995, p. 26. Al llarg del segle XIV, la capella va ser dipositària de diversos beneficis homònims, tal i com s'atesta a GUASP 1961, p. 249; ROSSELLÓ LLITERAS 1989, p. 234, 239, 241, 242 i 244. Hi ha constància també de beneficis del Corpus Christi a l'església parroquial d'Inca i possiblement a Sóller. GUASP 1956, p. 67 i 77 respectivament; ROSSELLÓ LLITERAS 1989, p. 232, 234, 238, 241 i 244.

[354] Sobre la capella del Corpus de la catedral de Girona vegeu MARQUÉS I CASANOVAS 1953, p. 480-481; CALZADA 1975, p. 30 i s; MARQUÈS I CASANOVAS 1987a, p. 26; MARQUÈS I CASANOVAS 1987b, p. 28; MOLINA FIGUERAS 2007, p. 754-755 i MOLINA 2008a, p. 22, que recullen els treballs anteriors sobre l'espai.

llicència per construir-la al claustre, en una ampliació de la sala capitular cap al cementiri, tot aterrant la paret exterior de tancament. Al cap de sis dies, tots dos germans van signar el compromís d'erigir-la i dotar-la convenientment. D'aquest espai se n'ha conservat tant l'estructura arquitectònica com la seva decoració escultòrica, si bé en l'actualitat, desafectada de culte, serveix com a sala d'exposició del Museu Diocesà de Tarragona[355].

Són diverses les notícies que confirmen l'existència de capelles del Corpus a les catedrals catalanes. Sense ànims d'exhaustivitat, entre altres se sap que l'any 1336 el bisbe Galceran Sacosta (1328-1345) va emprendre l'erecció d'una capella sota aquesta advocació a la catedral de Vic, la qual va acollir diversos beneficis, a més del sepulcre marmori de l'esmentat prelat[356]. També que el 1431 la seu de Tortosa ja disposava d'una capella claustral sota aquest patrocini, avui desapareguda, la qual ha estat situada a l'angle nord-est del mur de l'actual capella de la Cinta, coincidint amb l'arc de mig punt cegat que conté la làpida sepulcral del beneficiat Ramon de Banyoles (m. 1398)[357]. O que la capella medieval de la catedral de Lleida va ser substituïda arran de la construcció de la capella de les Beneïdes Ànimes del Purgatori per part del bisbe Miquel Jeroni Molina (1682-1698), desapareguda pràcticament l'any 1812 a causa de l'explosió del polvorí de la Suda[358].

Òbviament, la dedicació de capelles i d'altars al Corpus Christi no va constituir un fenomen privatiu de les seus episcopals, sinó que una multitud de dades informen del seu floriment en temples d'allò més diversos, tant regulars com seculars. Entre els

---

[355] Sobre la capella del Corpus de la catedral de Tarragona vegeu fonamentalment SERRA I VILARÓ 1950; TOMÁS 1963, p. 143-145 i LIAÑO 2002, p. 355.

[356] En relació amb la capella del Corpus de Galceran Sacosta, GUDIOL I CUNILL [*c*. 1920], f. 6-8 o SUREDA I JUBANY 2011, p. 3.

[357] Es fa referència a la capella del Corpus de Tortosa a GUDIOL I CUNILL [*c*. 1920], f. 10. Sobre la capella, vegeu principalment ALMUNI 2007, vol. I, p. 303. La visita pastoral del bisbe Ot de Montcada posa al descobert l'existència a la diòcesi tortosina de capelles del Corpus a Tivissa (Ribera d'Ebre), Culla (Alt Maestrat, Castelló), Benicarló i Sant Mateu (Baix Maestrat, Castelló), totes les quals amb beneficis establerts. GALIANA 2003-2005, p. 532-538 i 549 i s.

[358] Quant a la capella de la Seu Vella de Lleida i la seva substituta, resulten significatius els treballs d'ABAD 1979, p. 36-37 i de VELASCO 2007-2009, p. 173 i s. Vegeu també FITÉ 2003, p. 118, n. 132.

primers, hom pot al·ludir, com a mostra, a l'altar primerenc del monestir benedictí de sant Cugat del Vallès (Vallès Occidental), aprovat el 1329 pel bisbe de Barcelona, Ponç de Gualba (1303-1334), o a la construcció d'un altar nou sota aquesta advocació al monestir de Sant Joan de les Abadesses (1377), en temps de l'abat Ramon de Vallmanya (1356-1393)[359]. Per les seves implicacions artístiques, que seran desenvolupades més endavant, hom pot fer referència a la capella del monestir cistercenc femení de Vallbona de les Monges (Urgell), fundada per la professa Berenguera d'Anglesola abans de 1348 [Fig. 40], o recordar la ja mencionada capella *ad vocabulum Corpus Christi* de la canònica agustiniana de Santa Maria de Solsona, bastida a partir del llegat testamentari de Bernat de Vilaró (1331)[360]; o també, pel mateix cas, a la capella del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, construïda el 1352 pel gremi de paraires i tintorers de la ciutat al costat de l'epístola de l'església[361].

En els àmbits seculars, les capelles de l'eucaristia també es documenten des de dates reculades, tal com posa de manifest, per exemple, la notícia que el primer de març de 1312, Jaume de Vilafranca, canonge i rector de Santa Maria del Mar, de Barcelona, va ordenar la construcció d'un altar dedicat a Jesucrist a l'església de Santa Maria de la mencionada localitat penedesenca[362]. A la referida parròquia barcelonina del barri de la Ribera, per la seva banda, es va fundar una capella del Corpus Christi gairebé en paral·lel a la de l'església de Santa Maria del Pi de la mateixa ciutat. En efecte, malgrat que Maria de Santacília, esposa de Bernat de Puigventós, havia disposat en testament establir una capella i un benefici sota aquesta dedicació a l'església de Santa Maria del Mar (6-7-1328), finalment la capella gòtica va acabar sent promoguda per Bernat Llull

---

[359] Respecte l'altar de Sant Cugat del Vallès, BAUCELLS 2004-2007, vol. I, p. 908 i 912; *cfr*. SERRA 1951, p. 41; respecte al de Sant Joan de les Abadesses, CRISPÍ & MONTRAVETA 2012, p. 105 i 119.

[360] Sobre la capella de Vallbona de les Monges vegeu principalment FAVÀ 2009, p. 63 i s. Respecte de la de Santa Maria de Solsona, vegeu cap. 4, p. 121-122, n. 277.

[361] La dada és coneguda a partir d'una inscripció epigràfica en català, transcrita al castellà pel teòleg agustinià Josep Massot: «En nombre de Jesu-Cristo, y de la Virgen mi Señora Santa Maria, el año de 1352. los Pelayles, y Tintoreros hizieron una Capilla en la Iglesia de San Agustin, baxo la invocacion del Cuerpo de Jesu-Cristo». El religiós afegia que la capella havia estat construïda durant el priorat del pare fra Guillem de Pons, essent obrers de la capella Bernat Savall i Joan de Viladecans, i cònsols N. Roure i N. Oriol. MASSOT 1699, p. 39.

[362] BAUCELLS 2004-2007, v. I, p. 912.

(m. 1348), ardiaca del Mar, i la seva mare Berenguera (m. 1337), durant el segon quart del segle XIV. L'escut heràldic dels Llull a la volta de la capella, situada al flanc de l'altar de la porta de Sombrerers, i el monument funerari que conté, amb dos escuts heràldics més, així ho confirmen [Fig. 41][363]. Per la seva part, la capella del cos de Crist de Santa Maria del Pi, ubicada al flanc de l'altar del Portal de l'Avemaria, va ser probablement establerta pel cotoner Pere de Puig-alt amb anterioritat a 1341, any en què, ja construïda, aquest va establir-hi un benefici homònim en testament i va disposar de ser-hi sebollit[364]. I un darrer cas ben documentat, encara: el 26 de juliol de 1348, el mercader Berenguer de Torà va deixar en testament 1000 sous per a la construcció d'una capella i altar sota l'advocació del Corpus Christi a l'església de Sant Miquel de Cardona, a més d'una renda anual de 300 sous per al prevere beneficiat que hi hauria de celebrar la missa diàriament. Aquest àmbit en l'actualitat encara ostenta les armes de la família [Fig. 42]. El mateix any que es va instituir aquest benefici a l'església parroquial de Sant Miquel, Bernat Soler en va fundar un altre d'homònim a l'església de Sant Vicenç de Cardona[365].

La varietat d'edificis que van albergar una capella del cos de Crist pot posar-se en evidència a partir de la capella privada dels Ardèvol, de Tàrrega (Urgell), al·ludida en el capítol precedent. Annexa a la casa senyorial d'aquest llinatge afincat a la ciutat al segle XIV, aquesta va desaparèixer definitivament arran de la guerra civil espanyola, si bé es

---

[363] Sobre la capella del Corpus de Santa Maria del Mar, vegeu fonamentalment BASSEGODA 1976, p. 34, 75 i 78 i BORAU 2003, p. 291, 374, 381, 383, 392, 441-442, 482, 512 i 526, que contenen referències a la bibliografia precedent. Sobre el sepulcre de Bernat Llull, AINAUD & GUDIOL & VERRIÉ 1947, v. I, p. 124; v. II, fig. 736.

[364] Quant a la capella de Corpus de Santa Maria del Pi, vegeu principalment BORAU 2003, p. 398-400, 452, 467 i 482, amb referències anteriors.

[365] Els dos beneficis cardonins del Corpus esmentats van ser els únics amb aquesta dedicació dels seixanta-dos que es coneixen ambdues esglésies, la parroquial i l'església del castell. GALERA 2003, p. 54-55. Sobre el benefici de l'església de Sant Vicenç, vegeu p. 122, n. 31. Respecte a la capella de Sant Miquel, vegeu p. 84-85. Sobre aquest àmbit i els Torà, resulten fonamentals les aportacions anteriors de GALERA 2001, p. 627-631, esp. p. 629-630. Dec la consulta del text al mateix Andreu Galera, a qui agraeixo la seva disposició entusiasta i els seus útils comentaris. Fora dels casos referits, hom pot afegir una menció a altres esglésies parroquials, com Santa Maria de Cervera, que disposà d'una capella del Corpus amb diversos beneficis eclesiàstics (JUNYENT 1967); o com l'església parroquial de Santa Coloma de Queralt, en relació a la qual es conserva el contracte de la capella: FUGUET 2003, p. 118-119.

coneix a partir de fotografies antigues [Fig. 43]. Era d'una sola nau amb tres trams, en origen possiblement estava coberta amb sostre de fusta i a la dreta del presbiteri s'emplaçava el monument funerari del llinatge, datat per estil cap a 1365-1370 i conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 122009) [Fig. 44][366].

De tots els exemples que s'han anat citant, hom podria deduir que el perfil dels promotors de les capelles del cos de Crist no presenta cap especificitat respecte al dels comitents d'altres àmbits eclesials de dedicació diversa[367]. En aquest sentit, se sap que una gran part d'aquests espais van ser sufragats per membres de l'alt clergat, com Pere de Noguera, Guerau de Rocabertí o Bernat Llull, però també per nobles, com Bernat de Vilaró, i acabalats burgesos, com els Torà de Cardona.

Tanmateix, cal prendre en consideració un actor inherent al procés d'agençament d'altars i capelles específicament dedicades al cos de Crist. Em refereixo, lògicament, a les noves confraries d'advocació homònima, que en molts casos van ser els responsables de costejar la seva pròpia capella eucarística o de dotar-la convenientment. De les institucions gironines al·ludides en el capítol anterior, el 1351, per exemple, la confraria del Corpus de sant Vicenç de Besalú va alçar el seu propi altar, i el mateix van fer amb posterioritat les de Sant Llorenç de la Muga i de Camprodon. Mentre la primera la va erigir poc després de 1356, quatre anys més tard la segona recollia almoines per donar acabament a la seva. Segons una pràctica habitual, totes tres, a la vegada, van promoure-hi el seu propi benefici eclesiàstic[368].

---

[366] Sobre el llinatge, la capella i el monument funerari vegeu ESPAÑOL 1993, p. 120-125. També, en els darrers temps, VELASCO 2009, esp. p. 235. Sobre la seva implicació en la solemnitat del Corpus, vegeu capítol 4, p. 96.

[367] Sobre el perfil dels promotors de capelles a la Barcelona del segle XIV, vegeu BORAU 2003, p. 426 i s.

[368] Aquestes dades apareixen recollides a MARQUÈS I PLANAGUMÀ 1994, p. 353 i 356-357, n. 110. Sobre els treballs de la capella de Besalú, vegeu també BARTOLOMÉ & FUMANAL & SANJOSÉ 2003, p. 79-80. En relació a la comitència artística de la confraria del Corpus d'aquesta darrera localitat, hi ha constància que l'any 1420 va encarregar una creu a l'argenter Francesc Artau: VALERO 2006, p. 79. En relació amb el paper de les confraries en la comitència d'obres d'art a la baixa edat mitjana a Catalunya, vegeu ESPAÑOL 1992a, p. 222 i s.; i YARZA 1997, esp. p. 53 i s. Pel que fa a la Barcelona remeto al treball de MOLINA FIGUERAS 1998. Quant a l'àmbit hispà, vegeu les referències contingudes a YARZA 1992.

El monument funerari dels Ardèvol o el sepulcre de Bernat Llull, que mostren ostensiblement els escuts heràldics dels seus promotors, són només dos exponents que, a banda de confirmar el caràcter funerari i commemoratiu de nombroses capelles del Corpus, permeten calibrar la rellevància artística que, sovint, aquestes van arribar a adquirir i que va cristal·litzar en formes artístiques d'allò més variades. Com es constatarà, generalment aquests àmbits van constituir un important focus d'iconografia eucarística, la qual es concreta tant en elements mobles com immobles –tal com és farà pal·lès en la segona part de la tesi—.

6. ELS RETAULES DEL COS DE CRIST

Les repercussions del culte a l'eucaristia sobre l'art català de la baixa edat mitjana van ser, tal com es desprèn del capítol anterior, múltiples i profundes. Entre altres qüestions, a hores d'ara ja s'ha pogut intuir l'empremta que aquest va tenir sobre el mobiliari d'altar des d'un punt de vista estructural, a partir de casuístiques com la incorporació dels receptacles de la reserva eucarística com a element solidari o de la integració de certs mecanismes d'ostensió de l'hòstia consagrada que en facilitessin l'exposició i, per consegüent, l'adoració dels fidels. Tanmateix, l'emergència d'aquesta devoció va tenir-hi una altra repercussió fonamental des d'una vessant iconogràfica, la qual va traduir-se en un vast i renovat desplegament de la temàtica eucarística. Aquest fet, que va afectar principalment la retaulística –sense excloure, com es veurà, altres tipologies mobles com ara frontals d'altar, bancals exempts, etcètera—, va obeir a múltiples estímuls.

En les planes precedents ja s'ha comentat la proliferació de la iconografia sagramental a l'entorn dels sagraris o d'altres dispositius afins continguts en els retaules, així com la seva transposició, per simpatia, en els espais anàlegs dels mobles que no van incorporar les espècies reservades, fonamentalment a la part central de les predel·les. Es podria treure a col·lació, també, la generalització del tema iconogràfic del *Calvari* a la taula cimera dels retaules durant els segles XIV i XV, tot remarcant el nexe indestriable existent entre la mort de Crist a la creu i la celebració de la missa, la qual ve determinada per la funció litúrgica del continent i la seva disposició en relació amb l'altar, on aquesta era i és celebrada. O també qüestions com el desenvolupament de la iconografia eucarística en aquells conjunts dedicats als sagraments que proliferen a l'època gòtica indestriablement vinculats a la teologia sagramental.

A la corona catalano-aragonesa, els exemples per al primer dels casos comentats són, com és de sobres sabut, innombrables; i, en canvi, respecte al segon són mínims, malgrat que en terres valencianes excel·leix el magnífic retaule comissionat per fra Bonifaci Ferrer (*c.* 1355-1417) –destacat jurista, cartoixà des de 1396 i germà de sant Vicent Ferrer (1350-1419)— per a la seva capella de la Santa Creu a l'eminent cartoixa de Portaceli (Serra, València). L'obra, que es conserva al Museu de Belles Arts de

València (inv. núm. 246), tradicionalment s'ha assignat a l'òrbita del pintor florentí Gherardo Starnina (doc. 1387-m. abans de 1413) [Fig. 45][369].

Ara bé, al llarg de les pròximes línies em centraré en exclusiva en el desenrotllament iconogràfic derivat de l'emersió i la vulgarització, a la Catalunya de l'època, d'un mobiliari d'altar disposat específicament sota l'advocació del cos de Crist. Com s'anirà veient, el fenomen no és, ni molt menys, exclusiu del territori català, sinó que, més enllà de particularitats, es detecta arreu de l'occident cristià de resultes de l'expansió cultual vers l'eucaristia. I tampoc queda limitat als darrers segles de l'edat mitjana, ans troba continuïtat en el temps, bo i adaptant-se als estils pictòrics en voga. A més, la seva iconografia dialoga amb la d'altres produccions de caràcter eucarístic de naturalesa diversa. És per això que, quan es consideri convenient, es posarà en relació tant amb obres i objectes variats de l'edat mitjana, amb produccions de l'època realitzades fora del marc geogràfic d'interès prioritari o amb conjunts catalans (o catalano-aragonesos) posteriors, especialment fets en època moderna.

Si es focalitza l'atenció cap al Principat, hom constata, abans que res, que els retaules de què parlem van servir de suport i d'element ordenador d'uns programes iconogràfics eucarístics nous i, com comentaré en les pàgines venidores, principalment posats al servei de la defensa de la presència real de Crist en les espècies eucarístiques. Lògicament, m'estic referint tant als casos en què la citada dedicació és absoluta, com també a aquells en els quals aquesta és parcial i segueix formulacions absolutament dispars, sovint concentrada a la zona de la predel·la, el lloc més immediat a l'ara on es commemora i reviu la passió, mort i resurrecció de Jesús.

La majoria d'aquests exponents van tenir com a destinació natural les novelles capelles de titularitat homònima discutides amb anterioritat, les quals, com s'ha dit, aviat van posar de manifest la necessitat de bastir un parament litúrgic concordant[370], si bé en determinats casos també van ser concebuts per ocupar altres emplaçaments. Dintre d'aquest darrer supòsit hom pot encabir el mobiliari d'altar major de dedicació

[369] Quant a aquest retaule, remeto als textos de STREHLKE 2002; GÓMEZ FRECHINA 2005; PALUMBO 2009 i PALUMBO 2011, que en recullen la bibliografia anterior.

[370] La qüestió es posa ja sobre la taula a ESPAÑOL 1994, p. 114.

eucarística de certs temples, novament indissociable de la funcionalitat del presbiteri i la seva mesa central o, alhora, el parament litúrgic amb la mateixa dedicació sorgit com a conseqüència d'alguna devoció eucarística concreta i local, com per exemple de la veneració generada al voltant d'una hòstia miraculosa.

Els exemplars resultants dels fenòmens descrits presenten la particularitat que el valor sagramental de la seva temàtica va conviure amb el caràcter litúrgic inherent d'aquest tipus de manufactures, considerades com a marc de ritus com l'elevació de l'hòstia, entre altres[371]. En canvi, les obres a què faig referència comparteixen tot un seguit de trets comuns a la producció retaulística en general. Així, seguint la tònica usual d'aquest tipus d'objectes, aquestes van ser realitzades amb materials i tècniques diverses i van ser costejades de forma individual per personalitats acomodades, tant membres de l'alt clergat com prohoms laics de classes elevades; o de manera col·lectiva, tot sobresortint el paper determinant de la munificència de les confraries del cos de Crist. A la vegada, també van ser destinades a llocs de culte ben diversos, tant seculars com regulars i d'ordes diversos.

Malauradament, el mobiliari de l'altar dedicat a l'eucaristia que ha perviscut fins a l'actualitat és sorprenentment migrat, tenint en compte l'àmplia generalització de l'advocació al cos de Crist que es produeix a Catalunya a la baixa edat mitjana. Per fortuna, com es podrà constatar, la documentació certifica que els escassos exemplars conservats constitueixen les restes minúscules d'una realitat més prolífica, en bona mesura encara avui desconeguda[372]. Són diversos els factors que expliquen aquest fet, alguns d'ells comuns a tota la producció artística medieval i d'altres particulars de les dinàmiques artístiques pròpies de l'esmentada devoció.

Entre els primers cal tenir en compte la intensa destrucció del patrimoni medieval que s'ha esdevingut amb el pas dels segles. Addicionalment, cal prendre també en consideració el fet que probablement no tots els altars de titularitat eucarística –i això de nou és vàlid per als exemplars d'altres advocacions— van disposar d'un moble

[371] En aquest sentit, vegeu HAINAUT-ZVENY 2008, p. 259-267 o KROESEN 2009, p. 323 i s.

[372] ESPAÑOL 2012a, p. 84-85.

homònim i de factura medieval de les característiques descrites. Així sembla que, almenys fins a l'any 1402, succeïa a la capella del Corpus Christi de l'església barcelonina de Santa Maria del Mar, respecte a la qual en la visita pastoral d'aquell any s'afirma que «in dicta capella non est retabulum»[373]. Ensems, una o altra raó pot determinar que en alguns casos no hi hagi constància de l'existència d'una peça d'aquest tipus d'època medieval, però sí, en canvi, d'obres realitzades en temps posteriors sota la mateixa dedicació. Així succeeix, per posar un parell d'exemples destacats, en relació amb les capelles del Corpus de les catedrals de Girona i Tarragona. El primer retaule a què em refereixo, de tècnica mixta i conservat a l'actual capella del Santíssim Sagrament de la seu gironina, va ser bastit al segle XVI: les parts tallades van ser encarregades el 12 d'agost de 1562 al fuster gironí Antoni Coll i la dauradura i les parts pintades, el 1566, a Pere de la Rocha (doc. 1566-1581) i Nicolau Mates [Fig. 46][374]. Del segon, escultòric i atribuït per Serra i Vilaró al vallenc Lluís Bonifàs i Massó (1730-1786), per bé que recentment ha estat assenyalada la manca de consistència d'aquesta atribució, només en perviuen un grup d'imatges al Museu Diocesà de Tarragona (inv. 4410-01 al 4410-21) [Fig. 47], que són les que es van salvar de la destrucció que va afectar les parts que a inicis del segle xx van ser traslladades a l'església parroquial d'El Morell (El Tarragonès)[375].

D'altra part, un fet específic del culte eucarístic a valorar és la recurrència, en aquests espais, a un parament litúrgic de tall sagramental alternatiu (o complementari) al que ens ocupa. En aquest sentit, en diverses ocasions s'ha fet notar com per a algunes capelles tres-centistes dedicades al cos de Crist es va capitular un grup escultòric del *Davallament de la creu* o del *Sant Sepulcre,* tal com sembla que va succeir a les de l'església parroquial de Santa Coloma de Queralt (Conca de Barberà), de la col·legiata de Sant Feliu de Girona o del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona[376]. Si bé respecte el *Davallament* documentat de Santa Coloma de Queralt, contractat l'any 1331,

---

[373] La notícia a BORAU 2003, p. 512.

[374] Sobre aquest conjunt és clau l'estudi monogràfic de CLARÀ 1982, p. 173-181.

[375] Respecte al retaule barroc de la catedral de Tarragona, SERRA I VILARÓ 1950, p. 163-166, làm. II, VI, VII i VIII. L'obra continua atribuïda a l'autor en l'article recent de MATA & BALASCH 2007, p. 368. En canvi, la manca de consistència de l'autoria de Lluís Bonifàs és indicada a MATA & PARÍS 2006, p. 365.

[376] BRACONS 2007, p. 319; ESPAÑOL 2009a, p. 68, 75 i 83.

ni tan sols és té constància que s'arribés a materialitzar[377], en l'actualitat es conserven importants fragments relacionats amb els grups escultòrics dels Sants Sepulcres de Girona [Figs. 48-51] i de Barcelona [Fig. 52][378]. En tot cas, la inclusió d'aquest tipus d'iconografia en les capelles dedicades al Santíssim, més enllà de la seva recurrència a espais dedicats a Crist o a la seva passió[379], es justifica a partir dels ja referits vincles intrínsecs existents entre l'eucaristia i el sacrifici de Crist a la creu, que seran desenvolupats més endavant.

6. 1. LA PETJA DOCUMENTAL

La documentació constitueix l'instrument primordial per acostar-se al mobiliari d'altar dedicat al cos de Crist que no ha arribat fins als nostres dies i que conforma un panorama pretèrit, el qual s'intueix divers i d'abast generalitzat. Ara bé, cal prendre consciència que amb tota probabilitat s'ha perdut per sempre el rastre d'un nombre indefinit d'exemplars i que, alhora, un nombre gens menyspreable d'informacions rauen latents, encara, en documents fins avui inadvertits.

A les complexitats suara citades, cal afegir la inexistència de cap panoràmica de conjunt sobre la qüestió que pugui servir de punt de partida al present epígraf. Contràriament, fins avui únicament es disposa d'un notable rastre de notícies esparses i heterogènies, la majoria de les quals publicades en textos guiats per interessos d'allò més variats. És aviat, doncs, per intentar bastir un estudi exhaustiu sobre la matèria i, per consegüent, les línies que segueixen únicament pretendran assentar unes bases a partir d'algunes de

[377] En els darrers anys, ESPAÑOL 2009a, p. 68.

[378] Del primer, contractat l'any 1350 per l'escultor Aloi de Montbrai (documentat entre 1336 i 1382), únicament en perviu sencera la magnífica escultura del Crist jacent conservada a l'església de Sant Feliu de Girona, si bé també es conserven importants fragments esplèndids d'altres figures. Vegeu, per exemple, PÉREZ JIMENO 1979; BRACONS 1987, p. 139; ALCOY & BESERAN 1990b, p. 94-100; ESPAÑOL 2002, p. 228-233 i ESPAÑOL 2009a, p. 74-76. Del segon se suposa que en perviu el magnífic *Cap de Crist* adscrit a l'escultor Jaume Cascalls (actiu entre 1341-1377/1379) i datat pels volts de 1352, conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. núm. 34879). Sobre aquesta testa i el seu conjunt d'origen, FREIXAS 1997; MANOTE 1999; ESPAÑOL 2009a, p. 83 o FAVÀ & MACÍAS & CORNUDELLA 2011, p. 189.

[379] Quant a aquest extrem, ESPAÑOL 2009a, p. 84.

les dades més significatives exhumades fins a la data, amb la intenció de construir una primera panoràmica que pugui ser convenientment enriquida a partir de treballs futurs. Seguint amb la tònica habitual, en aquells casos en què es consideri d'interès, a la vegada s'aplegaran notícies rellevants relatives a retaules de la resta del territori catalanoaragonès, amb la intenció que la seva extrapolació pugui aportar clarícies en relació amb els usos artístics del marc català.

Les limitacions, d'altra banda, no s'esfumen en un bon grapat de circumstàncies en què es disposa de documentació, atès que sovint aquesta no resulta tan aclaridora com seria desitjable. En efecte, ocasionalment les informacions que per ara aquesta proporciona són ambigües o no del tot explícites per tal de verificar l'existència d'un moble d'altar dedicat al cos de Crist. Així per exemple, per bé que s'ha contemplat la possibilitat que el monestir benedictí de Sant Cugat del Vallès (Vallès Occidental) hagués comptat amb un conjunt primerenc sota aquesta advocació[380], el cert és que l'instrument sobre el qual aquesta proposta es fonamenta és equívoc i en cap cas ho explicita. M'estic referint al permís concedit l'any 1329 pel bisbe de Barcelona, Ponç de Gualba (1303-1334), a Galceran, abat del cenobi vallesà, per a la construcció d'un altar del cos de Crist[381], el qual, a manca d'altres evidències, topa amb el caràcter polisèmic del mot *altar*, que tant pot quedar constret exclusivament a la mesa o pot al·ludir també al conjunt de taula i retaule. No cal dir que, de confirmar-se la hipòtesi, la qüestió revestiria d'un interès manifest en base a la data reculada del document.

Per un altre costat, certs documents al·ludeixen a una capella del cos de Crist i fan una referència inequívoca al seu retaule, si bé no precisen, malauradament, la dedicació concreta del conjunt. Davant d'aquest fet i malgrat que convé mantenir la cautela que exigeix cada cas, *a priori* resulta factible de presumir una probable dedicació eucarística del moble, tot tenint en compte que, com ja s'ha comentat, aquests habitualment van estar destinats a presidir un altar homònim.

---

[380] ESPAÑOL 2012a, p. 84.

[381] La notícia es publica a BAUCELLS 2004-2007, v. I, p. 908 i 912.

En base a això, hom pot apuntar, mentre no es demostri el contrari, que l'altar del cos de Crist de l'església de Santa Maria de Solsona (el Solsonès) va poder acollir un conjunt quatrecentista de patrocini homònim, atès que el dia 3 de juliol de 1443 el beneficiat mossèn Antoni Pla va aportar deu lliures pel nou retaule que s'hi estava construint: «in adiutorium retabuli quod de novo operabatur»[382]. I, tot i que referit a un conjunt cronològicament anterior, el mateix es pot deduir de la visita pastoral duta a terme a la catedral de Barcelona l'any 1391, la qual informa de l'existència d'un retaule a la capella del Corpus. És probable que aquest fos el mateix que, durant el procés de construcció de la nova capella gòtica, a la primera meitat del segle XV, va substituir el retaule de la capella de Sant Sever[383]. Tanmateix, la primera referència coneguda a la iconografia eucarística del retaule situat en l'espai referit és de 1531 i en ella s'informa que el conjunt, del que es desconeix el moment de realització, era presidit per la *Coronació de la Mare de Déu*, flanquejat per imatges de la infantesa de Crist i que disposava d'una predel·la on hi havia representats els miracles del cos de Crist[384].

---

[382] La dada es dóna a conèixer a LLORENS SOLÉ 1966, p. 93. De manera similar al cas solsoní, caldrà escatir l'eventual dedicació eucarística d'un dels dos retaules documentats a mitjans del s. XIV (l'any 1359 i 1364, respectivament) i vinculats al targarí Guerau d'Ardèvol i als pintors Francesc (documentat a Barcelona des de 1350– m. 1361/1362) i Jaume Serra (actiu a Barcelona des de 1358 – m. 1389/1395), tenint en compte que s'ha valorat la possibilitat que un d'ells anés destinat a la capella familiar de Tàrrega, dedicada al Corpus Christi, a ESPAÑOL 1993, p. 122. Sigui com sigui, cal tenir present que un d'aquests dos retaules ha estat identificat amb el que Guerau d'Ardèvol va pactar per a la capella de sant Lluís de Tolosa de la catedral de Barcelona, al qual amb tota probabilitat pertany una taula central del sant sobremuntada pel *Calvari*, que és conservada en mans privades [Fig. 53]. Sobre aquest conjunt, ALCOY 1993, p. 121-144 i FAVÀ & CORNUDELLA 2010, p. 71.

[383] La referència aquest retaule a MAS 1906, p. 74; AINAUD & VERRIÉ [1940-1942], cap. XLVII. Els mateixos autors informen que la visita pastoral de l'any 1498 indica que sobre l'altar hi havia un petit llenç on hi havia pintades les figures de la Verge i sant Josep, ofert per Rafael Cornet (m. entre 1496 i 1497), que havia estat rector de la capella. El trasllat del retaule també el recull BORAU 2003, p. 331.

[384] «Item super dictum altare est quoddam retabulum ligneum depictum in cuius medio est coronacio Virginis Marie depicta, et ante in sam est ymago Virginis tenentis Jesu in brachiis, de bulto. Et in lateribus sunt historiae infancia Salvatoris. Et in pede sunt historie miraculorum corporis Christi [...]…».AINAUD & VERRIÉ [1940-1942], cap. XLVII, on es proporcionen notícies posteriors del parament de la capella i llurs mudances. Al respecte, acudiu també a MAS 1906, p. 74.

Un cas similar al descrit succeeix també en relació amb la capella del Corpus Christi de l'església parroquial de Santa Maria del Pi, de Barcelona. Les visites pastorals dutes a terme els anys 1379 i 1485 posen de manifest l'existència d'un retaule, per bé que cap de les dues fa referència a la seva dedicació. Fet i fet, en sentit estricte ni tan sols es pot afirmar, fins on jo sé, que en els dos casos s'està fent referència a un mateix conjunt. La primera es limita a constatar que la capella «Fuit inventa tota polsosa et terenyinosa et lo reataula terenyonors», i la segona posa en relleu la necessitat de dotar-lo d'una cortina que el protegeixi: «Et quia retabulum caret cortina fuit provisum quod, comunibus expensis omnium beneficiatorum et capellanorum dicte capelle, fiat infra duos menses, sub pena X solidorum». Cal esperar a les diverses visites dels segles XVI i XVII per trobar una al·lusió inequívoca a la iconografia del moble. Així, en la de 1549 queda constància, entre d'altres qüestions, que «[...] super dictum altare est retabulum ligneum depictum, in cuius medio est ymago de Sede Maiestatis, et in lateribus sunt historie Corporis Christi». El retaule és descrit en termes similars pels visitadors de 1576 i de 1605, per bé que en la visita de 1653 queda clar que el moble ja havia mudat: «[...] un retaula nou daurat ab les imatges del Sant Portacreu y en los costats de Sant Salvador de Orta y Sant Audalt màrtir, lo qual trobàrem bé y decentment adornat»[385].

Fora del Principat, si bé encara segons una casuística semblant, hom pot al·ludir al cas del retaule de l'altar del Corpus Christi de la catedral de Palma, realitzat per a la capella provisional de fusta bastida durant el procés de construcció de l'edifici gòtic, a l'època del regne privatiu de Mallorca, en temps de Jaume III (n. 1315-m. 1349). En tenim constància gràcies a un pagament de set lliures efectuat al pintor Joan Loert a finals de la dècada de 1320: «Item pague an Loert pintor per raon del reretaule del altar del Corç de Jhesu Xrist que pinta»[386]. Desconeixem l'aspecte que va tenir aquest conjunt i l'únic

[385] Les notícies del retaule de Santa Maria del Pi contingudes en les visites pastorals de l'església es publiquen a BORAU 2003, p. 482, 528, 533-537. En la visita de 1576 és al·ludit de la següent manera: «Item quoddam retrotabulum ligneum depictum, in cuius medio est ymago de Sede Maiestatis et in lateribus sunt historiae de Corpore Christi. Et supra dictum retrotabulum est cortina de tela nigra in virga ferrea pendente». I en la de 1605: «Item invenit retabulum, in cuius medio est imago Salvatoris habentis intra manus suas calicem et ostiam, et in lateribus sunt historiae sanctissimi Corporis Christi satis pulcre».

[386] Segueixo la transcripció continguda en l'edició de la font de SASTRE 1994, p. 54, on la data que s'atorga a la referència és de 1328. La mateixa cronologia és assenyalada pel mateix autor en un treball precedent: SASTRE 1987, p. 48, n. 7. Per contra i amb anterioritat, Marcel Durliat va apuntar que l'any

que se n'ha dit és que la seva estructura de fusta va ser confiada a Andrisson Bonifaci, qui també s'havia d'ocupar de fer altres realitzacions lígnies per a la seu, com un setial per al rei i un faristol per al centre del cor[387]. En contrapartida, la crítica ha tendit a suposar que de la capella provisional degué ser traslladat a la capella pètria i definitiva de Corpus, emplaçada a l'absidiola lateral dreta de la seu gòtica, un cop aquesta estigué llesta cap a mitjan segle XIV. A banda d'aquest conjunt, a la vegada, se sap que l'àmbit va acollir uns altres dos retaules realitzats a la segona meitat del Tres-cents: el dels sants Joan i Pau, pagat pel jurisconsult Pere Tries, i el dels sants Mateu i Francesc d'Assís, comissionat per la vídua de Joan Artús[388]. Entrat el segle XVII, el retaule manufacturat per Loert degué ser substituït pel magnífic retaule barroc iniciat vers el 1626 sota les directrius de Jaume Blanquer (m. 1636), l'arquitecte i escultor mallorquí més notable del moment, sufragat amb un llegat pecuniari del mercader Antoni Anglès (m. 1613) i supervisat pel canonge Bartomeu Llull (m. 1634) [Fig. 54]. Aquest conjunt encara avui mobla l'altar de la capella catedralícia de Corpus, que es completa amb un frontal de guix amb temàtica veterotestamentària de signe també eucarístic, tradicionalment adscrit a un monjo de la Cartoixa de Valldemossa (Mallorca) [Fig. 55][389].

1330 la capella del Corpus va rebre un retaule pintat per Joan Loert. DURLIAT 1962, p. 158-160. I, més tard, tant abans com després dels treballs de Jaume Sastre, el conjunt ha estat referit en altres ocasions amb data de 1330: LLOMPART 1980b, p. 50, doc. 63 o DOMENGE 1997a, p. 138. Tal vegada, el titubeig relatiu a la cronologia tingui a veure, tal i com m'ha fet notar Ireneu Visa, a qui agraeixo la consulta i la tramesa de les dades del manuscrit original, que malgrat la referència al retaule aparegui en les despeses de 1328, sobre la mateixa plana, en xifres aràbigues i possiblement posteriors, hi apareix la data de 1330. En tot cas, al marge de la seva cronologia, la notícia d'aquest conjunt és integrada en el marc de la devoció al cos de Crist al territori des d'ESPAÑOL 1994, p. 113-114 i sovint ha estat referida en la major part de la producció científica produïda fins als treball més actuals d'ESPAÑOL 2012a, p. 84 o SABATER 2014, p. 201. Finalment, un bon punt de partida per a la coneixença del pintor Joan Loert, a LLOMPART 1977b, p. 57 i s; i, quant a la documentació que s'hi refereix, LLOMPART 1980b, p. 49-51.

[387] SASTRE 1987, p. 48.

[388] CARBONELL I BUADES 2007, p. 102. Concretament, l'autor assenyala que l'any 1378 al retaule del Corpus se li havia afegit un sagrari (p. 99). Tanmateix, recentment s'ha apuntat que aquest receptacle, situat sobre una columna de pedra entre l'altar i el retaule principal de la capella, havia estat encarregat l'any 1371 pel jurisconsult Pere Trias i l'any 1378 hauria estat traslladat a l'altar major. PONS CORTÈS & MOLINA BERGAS 2012, p. 77-78.

[389] Sobre el retaule barroc del Corpus Christi de la catedral de Palma (amb referències al frontal conservat al mateix altar), vegeu fonamentalment CARBONELL I BUADES 1995 i CARBONELL I BUADES 2007. La

A diferència del que s'ha vist fins ara, afortunadament en l'àmbit català també es conserven documents que, sense cap bri de dubte, desvetllen l'existència o la futura realització d'un moble litúrgic d'advocació eucarística no conservat. No obstant això, en un alt nombre de casos són parcs en detalls i, més enllà de les clàusules habituals relatives a la forma o els materials del conjunt, les informacions que proporcionen sobre la seva iconografia són inexistents o excessivament lacòniques.

La documentació coneguda, per exemple, no ofereix cap detall de l'aspecte físic que va adoptar el retaule del cos de Crist de l'església parroquial de Santa Maria de Blanes (la Selva), realitzat pel pintor vilafranquí Joan Mates (documentat a Barcelona des de 1391-m. 1431) en el tram final de la seva vida. Únicament és té constància de la seva existència gràcies a la conservació de la darrera àpoca de pagament i l'acta d'entrega del conjunt expedides a Barcelona, el 5 de febrer de 1423, pel notari Joan Pedrol[390]. En aquesta data Sibil·la, esposa de Ramon de Blanes i de Palau, cavaller i majordom del rei Martí l'Humà, va fer donació de les últimes 30 lliures barceloneses que li eren degudes a Mates pel retaule fet en compliment de la darrera voluntat del seu espòs, ja difunt, al torn que Antoni Jaumet, Joan Vallori i Bernat Morel van signar l'acta de lliurament del retaule[391].

---

substitució del retaule de Loert s'aborda a la pàgina 99 d'aquest darrer estudi. Recentment, també s'ha fet referència a aquesta qüestió a SABATER 2014, p. 201 i s.

[390] Vegeu Annex documental, doc. 9, p. 761. La documentació relativa al retaule del Corpus Christi de l'església de Santa Maria de Blanes es publica a MADURELL 1950, p. 337, doc. 323 i a ALCOY & MIRET 1998, p. 222. Anteriorment, Josep M. Madurell ja s'havia referit a aquest retaule, per exemple, a MADURELL 1945, p. 315. El conjunt és al·ludit en relació als altres retaules del Corpus no conservats a la corona catalano-aragonesa a FAVÀ 2005-2006, p. 108, n. 11. En relació a la figura de Joan Mates, remeto principalment a ALCOY & MIRET 1998 i a VERRIÉ 2005, p. 89-101. Vegeu també FAVÀ 2014.

[391] No era la primera ocasió que l'artífex treballava per a la família: el 27 de febrer de 1421 va rebre 48 lliures i 8 diners per la realització d'un *Retaule de sant Jaume i santa Llúcia* per a la capella pròpia del monestir de Santa Maria de Valldonzella (Barcelona); una obra que, com el conjunt del Corpus, va ser feta en compliment del testament de Ramon de Blanes i tampoc ha arribat fins avui. Quant al *Retaule de sant Jaume i santa Llúcia* del monestir de Valldonzella i les relacions de Joan Mates amb la família Blanes, ALCOY & MIRET 1998, p. 74-76.

Malgrat no tenir cap dada d'aquest conjunt, l'historiador i arxiver Josep Maria Madurell (1893-1983) va plantejar la possibilitat que alguns dels seus fragments fossin els que fins el 1936 van funcionar com a portes de la sagristia de la parroquial de Blanes, entre els quals sembla que encara s'hi distingia el cap de la Verge i d'un rei mag[392]. Ara bé, com que es desconeix, almenys de moment, com eren aquestes restes, la proposta de Madurell resulta difícilment recolzable, tot i que, com es veurà, l'escena de l'*Epifania* no va ser aliena als programes iconogràfics dels retaules del cos de Crist de Catalunya.

De la parquedat que caracteritza un bon nombre de documents en el terreny iconogràfic, n'és també un bon exemple el que en dates relativament recents van donar a conèixer Gabriel Llompart i Joana Maria Palou. Estic al·ludint al que conté referència als pactes per la realització d'un retaule «cum himaginibus iuxta istoriam Corporis Iesu Xristi» per a la capella del Corpus Christi de l'església parroquial de Sant Miquel de Cardona, a la diòcesi d'Urgell. Aquest contracte es va signar entre el 14 d'octubre i el 7 de novembre de 1353 i, segons s'hi especifica, el conjunt havia d'estar llest a primeries del maig següent. Les clàusules van ser acceptades pel pintor Francesco di Vannuccio, oriünd de Siena però resident a Barcelona, i Berenguer s'Esplugues –el rector de l'esmentada església—, Francesc d'Aguilar i Ramon de Torà. Tots tres actuaven com a marmessors d'un testador que, malgrat que no s'especifica, tot condueix a identificar-lo amb el mercader Berenguer de Torà –germà del mencionat Ramon—, ja que, com es recordarà, en el seu testament del 6 de juny de 1348, Berenguer apareix com a benefactor de la capella del cos de Crist de l'esmentat temple. De la fesomia del conjunt se'n sap poca cosa més: únicament que havia de mesurar vuit pams d'alt i onze d'ample, i que s'havia de fer amb bons colors i «mix partit de or d'argent»[393].

---

[392] MADURELL 1944, p. 175. Dóna notícia d'aquests vestigis COMA 1941, p. 57. Per la seva iconografia, l'autor suposa que en origen procedien de la capella de sant Elm de la parroquial, pel fet que també s'hi veneraven els Reis d'Orient. A més, si bé assenyala vincles amb l'estil de Borrassà, s'inclina per creure'ls de procedència italiana.

[393] La informació es publica per primer cop a LLOMPART & PALOU 1995, p. 299, n. 16. Vegeu Annex documental, doc. 3, p. 751. La dada és introduïda en el marc del culte eucarístic a Catalunya a ESPAÑOL 2012a, p. 83, n. 47. Respecte a la fundació del mercader Berenguer de Torà a Sant Miquel de Cardona, acudiu al cap. 5, p. 150. Més enllà de la importància que té el document per a la qüestió que ens ocupa, cal remarcar també la seva rellevància a l'hora de ponderar el paper destacat que els pintors italians van jugar a casa nostra quant a l'evolució de les formes artístiques. La seva presència és un fet àmpliament

En uns termes similars als del document referit s'expressa també, per exemple, el contracte per la confecció del *Retaule del Corpus Christi i santa Cecília*, establert entre el pintor i escultor Berenguer Bertran (doc. 1397-1438) i el donzell Francesc de Manresa, el 31 de desembre de 1409. Destinat a la capella del cos de Crist de l'església del Carme de l'esmentada ciutat, el conjunt havia d'estar llest per al juny propvinent i l'artífex s'havia d'ocupar, alhora, de reparar i pintar les reixes de la capella on anava destinat, així com quatre escuts a les parets de l'àmbit referit. Juntament amb les condicions de l'encàrrec pactades i algunes referències a certs aspectes formals i estructurals (com ara les mides, els materials, les parts constitutives –entre les quals sembla que hi havia un tabernacle—), l'única pista que tenim respecte a la seva iconografia ve donada pel fet que es requereix a Bertran que pinti les històries del cos de Crist i de santa Cecília, tal i com li seran encarregades, i que a cada història hi hagi una imatge de color blau d'acre[394].

Per les informacions de què es disposa, i que resulten una mica més generoses que les vistes fins al moment, val la pena treure a col·lació dos retaules més o menys contemporanis del de Berenguer Bertran que van ser contractats durant el primer quart del segle XV al Regne de València, i que van involucrar els pintors Llorenç Saragossà (documentat a Barcelona i València, 1363-1406) i Antoni Peris (doc. 1388?-1424), respectivament. Les fonts conegudes resulten d'utilitat, a la vegada, per inferir una estreta relació iconogràfica entre els mobles d'altar del Principat i com a mínim alguns dels realitzats en altres contrades de la corona catalano-aragonesa.

El primer va ser el retaule pactat entre l'aragonès Llorenç Saragossà i Bernat Piquer, membre de la confraria del «Cors preçiós de Jhu Xpst» d'Onda (Castelló), el dimarts 25 de juliol de 1402, el mateix dia que el pintor va rebre un terç dels 90 florins del seu cost

---

constatat per la crítica, tal com per exemple posen en relleu els escrits recents de FAVÀ & CORNUDELLA 2011, p. 51 i CORNUDELLA 2014, p. 18, n. 53. Les dades relatives a un pintor sienès denominat Francesco di Vannuccio (doc. 1356-1389), d'altra banda, es desenvolupen a STREHLKE 2004, p. 144-147.

[394] La notícia del conjunt es publica a SARRET 1916, p. 17-18 i es recull ja a GUDIOL I CUNILL [1924], p. 133. El document veu la llum a SITJES 2009, p. 21-23. Vegeu Annex Documental, doc. 7, p. 758.

total[395]. El conjunt havia d'anar destinat a la capella de «sacratissime corporis redemptoris nostri Jhu xsti» que l'agrupació tenia a l'església parroquial de la vila. Aquí l'havia de deixar col·locat el mateix pintor, que s'havia de traslladar des de València com a màxim el primer d'agost de l'any següent.

Aquest conjunt, certament rellevant, havia de constar de cinc taules, un bancal i guardapols. Sense incloure les polseres, la taula principal havia de tenir 19 pams d'alt i tres i mig d'ample, mentre que les quatre laterals havien de mesurar 16 d'alt per la resta d'ample fins a arribar a un total de 14 pams. La predel·la, per la seva banda, havia d'amidar 2 pams i mig d'alçada. Es tractava, per tant, d'un retaule de perfil escalonat i de dimensions considerables. Dissortadament, el grau d'explicitat de la documentació quant a les mides de l'obra és, com sol succeir, bastant més acurat que no pas respecte a la seva iconografia. Amb tot se sap que el cos del moble, que havia d'estar dividit en quinze compartiments, havia de figurar la «istoria del Cors de Jhu Xpst», segons designi del mateix Bernat Piquer o un altre membre de la confraria. A la predel·la calia que s'hi representés la «jstoria de la passio de jhs.xst» en set cases, mentre que en el guardapols, decorat amb rosetes i cobert amb colradura i atzur fi d'Alemanya (a diferència del cos del retaule que havia de ser d'or), havien de constar-hi els escuts que la confraria decidís.

El segon retaule dels mencionats va ser capitulat el 7 de novembre de 1422 entre Antoni Peris, pintor de la ciutat de València, i Andreu Julià i Joan Vicent, respectivament notari i llancer de l'esmentada vila. Els pactes no fan referència a quin lloc havia d'anar emplaçat; sí que recullen, en canvi, que tenia un cost de 40 florins i que havia d'estar fet per a la subsegüent festivitat de Corpus. De l'aparença que havia de tenir el retaule se'n coneixen força dades. Entre d'altres, que en la seva part central havia de contenir

[395] Els documents coneguts relatius a aquest conjunt, és a dir, el contracte i la primera àpoca de pagament, són transcrits a l'Annex documental, docs. 4 i 5, p. 752 i 756 respectivament. El seguiment historiogràfic del retaule d'Onda queda perfectament estipulat a JOSÉ 1979, p. 22 i s. Malgrat que referits amb anterioritat, tots dos documents són publicats per primera vegada a SANCHIS SIVERA 1912, p. 219-221. Posteriorment també a SANCHIS SIVERA 1928, p. 24-26 o, més tardanament, a ALEJOS 1977, vol. I, p. 247-249, n. 480, entre altres. S'al·ludeix a aquest conjunt, en relació a la iconografia del retaule eucarístic de Vilafermosa, que serà discutit en les properes planes, a RUIZ 2008, p. 221-222.

«istoriam Corporis Christi» i que a sobre s'hi havia de disposar una imatge de la *Coronació de la Mare de Déu*. Que als seus flancs hi havia d'haver sengles imatges de sant Jeroni i de sant Antoni de Pàdua, les quals havien d'estar sobremuntades per una figuració d'un episodi de la vida d'aquests sants. I, finalment, que s'havien de representar cinc històries de la Passió de Crist «in scagno»; segurament, doncs, a la predel·la[396].

Tornant a Catalunya, la confecció de taules i retaules d'advocació eucarística s'intueix persistent a les darreries de l'Edat Mitjana i, per bé que caldrà aprofundir-hi molt més, determinats elements permeten assenyalar una certa continuïtat iconogràfica, si més no puntualment. Així es pot deduir a partir de documents com els referents al darrer encàrrec que prendré en consideració, els quals proporcionen un major grau de detall que els comentats fins al moment del Principat. M'estic referint al retaule de factura mixta bastit a càrrec de la confraria de Sant Antoni dels paraires de Barcelona, amb destinació a la seva capella del convent de Sant Agustí Vell, advocada a Sant Antoni Abat i el Corpus Christi[397].

A inicis de 1489, aquesta entitat va decidir renovar el mobiliari de l'altar de la seva capella i, per això, el 12 d'abril del mateix any, va encarregar la fusteria d'un retaule nou a Miquel Lochner (actiu a Barcelona des de 1483-m. 1490). Els treballs d'aquest

---

[396] Segueixo la transcripció del document de TOLOSA & COMPANY & ALIAGA 2011, p. 640, doc. 1151. Vegeu l'Annex Documental, doc. 8, p. 760. Aquest contracte es publica a SANCHIS SIVERA 1913, p. 81-82 i, entre altres, el mateix autor torna a incloure'l anys després a SANCHIS SIVERA 1928, p. 64. A partir d'aquí, l'instrument ha estat recurrentment contingut en treballs que aborden la pintura gòtica valenciana des de vessants diverses, com ara ALEJOS 1977, vol. I, p. 248-250, n. 481. Sobre la trajectòria professional d'Antoni Peris i sobre el retaule esmentat, vegeu els estudis recents de LLANES 2011, vol. I, p. 392-433, esp. p. 408 i 428; v. II, doc. 196 i LLANES 2012. En la tesi de l'esmentada autora (p. 408), s'afirma que el retaule va ser lliurat entre el setembre i l'octubre de 1423, cosa que contradiu una argumentació anterior que el creia inconclòs. *Cfr*. GÓMEZ FRECHINA 2004, p. 47-55, esp. p. 48. El conjunt es menciona en relació als altres retaules del Corpus no conservats a la Corona d'Aragó a FAVÀ 2005-2006, p. 108, n. 11.

[397] És referit d'ençà de PUIGGARÍ 1880, p. 95-97, on se'n transcriuen algunes dades documentals. I, en els darrers anys, l'abundant documentació que en fa referència ha estat aplegada a JARDÍ ANGUERA 2006, v. II, p. 6 i s. Sobre el retaule, vegeu-ne el volum I, p. 128-131 i, de la mateixa autora, el text, més breu, publicat a JARDÍ 2007b. També, BARNIOL 2013, v. II, p. 450-451. Per la seva rellevància quant a l'estructura i la iconografia del conjunt, vegeu els quatre contractes de la part escultòrica i pictòrica de l'obra a Annex Documental, docs. 14 a 17, p. 782, 784, 786 i 790.

escultor alemany incloïen el suport ligni del conjunt, de 37 pams d'alt i l'ample de la capella, els elements decoratius de talla i sis imatges de 5 pams cadascuna, amb els seus corresponents nínxols i tabernacles calats, que havien de col·locar-se als flancs; és a saber, les figures de sant Pere i sant Pau, que havien de situar-se en un registre inferior, sota de les de sant Joan Evangelista i santa Magdalena, mentre que a la part alta del conjunt s'havia d'emplaçar un grup de l'*Anunciació*. Finalment, Lochner havia de realitzar una *Resurrecció de Crist* i una imatge de *sant Antoni Abat* per al *camper central*. Tot plegat havia d'estar llest per a la festa de la Mare de Déu d'Agost venidora, si bé l'escultor, que va rebre un pagament de quaranta lliures el dia 13 d'octubre, va traspassar el juny de 1490. De l'acabament de l'encàrrec, que havia quedat a mig fer, se'n va ocupar l'imaginaire Joan d'Alemanya, identificat amb Joan Frederic (doc. 1489-1511), segons signatura del 3 de febrer de 1491[398].

D'altra banda, el dia 11 de maig de 1493 la confraria mencionada va encarregar la part pictòrica i la dauradura de l'esmentat retaule al pintor barceloní Pau Vergós (Barcelona, cap a 1465/1470-1495) per un valor de 235 lliures barceloneses, que incloïen el cost de l'artista de desmuntar-lo de la capella, traslladar-lo al seu obrador i tornar-lo a muntar un cop acabat. Segons l'establert, la pintura del moble havia d'haver finalitzat sis anys després a comptar de la data de les capitulacions. Malgrat això, la mort del pintor l'any 1495 va fer que fos el seu germà Rafael (doc. 1465-1500) qui se n'acabés fent càrrec, segons contracte del 25 de novembre de 1495.

Pel compromís assumit per Pau Vergós coneixem més detalls de com havia de ser aquest conjunt, concebut segons el vocabulari plàstic usual de les darreries de l'Edat Mitjana («campers brochats», «carxoffes dor.fi en lo suari del Deu», «ymatges [...] arressades dor embotit» etc.). Amb tota probabilitat, la part pictòrica va adquirir uns resultats similars a altres produccions actualment associades a la família Vergós i estretament lligades a l'art de Jaume Huguet (Valls, 1412- Barcelona, 1492). De fet, el propi contracte deixa clar que «tots los brocats sien fets segons lo retaule de Sent Agusti major», és a dir, com una de les produccions més conegudes que el mestre de Valls va

[398] Quant a aquest escultor, vegeu Jardí 2007a.

realitzar amb membres del seu entorn, entre ells probablement el mateix Pau Vergós, entre 1463 i 1486[399].

D'altra banda, des d'un punt de vista temàtic, el cos principal del retaule s'havia d'articular entorn d'un compartiment principal amb la imatge de Déu Pare, sobremuntat per un compartiment amb la «ystoria de la professó de Corpore Xpi». Als costats d'aquesta part central s'hi havien de disposar sis taules, tres a cada costat, amb les imatges que la confraria dels paraires decidís. Finalment, el guardapols havia de contenir sis figuracions de profetes i la predel·la, de tres cases, havia de mostrar els passatges del *Sant Sopar*, l'*Oració a l'hort* i la *Captura de Crist*. Ateses aquestes indicacions resulta irresistible pensar amb el bancal del retaule major de Sant Agustí, del que en perviu la taula del *Sant Sopar* (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 40412) [Fig. 56] i la del *Camí al Calvari* (Museu Frederic Marés, inv. 970) [Fig. 57]; o, més encara, amb altres bancals adjudicats als Vergós, com ara el del retaule major de l'església de Sant Esteve de Granollers (Vallés Oriental), del qual es conserven les taules amb la mateixa temàtica que al retaule dels paraires al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 24154) [Figs. 58 i 59][400].

6.2. ELS VESTIGIS PERVINGUTS

Queda clar, doncs, que de tots els mobles d'altar dedicats totalment o parcial a l'eucaristia que es van bastir a Catalunya durant la baixa edat mitjana, només una petita mostra ha sobreviscut fins als nostres dies, la qual, tanmateix, és força representativa per la seva varietat i mostra un alt interès artístic. Alhora, les obres conegudes posen de manifest la diversitat d'àmbits per als quals van ser concebudes, entre els quals sobresurten, com s'ha dit, les capelles novençanes del Corpus Christi o l'altar major de determinats temples, així com la diversitat de causes que van motivar-ne la realització,

[399] En relació amb el retaule major del convent de Sant Agustí Vell, vegeu ORRIOLS 1990, p. 31-34; RUIZ 2000; MARCH 2006, p. 118-121 o MACÍAS & CORNUDELLA 2011, p. 136-140. Particularment, sobre la taula del *Sant Sopar*, RUIZ 2003.

[400] Sobre aquests compartiments, vegeu sobretot RUIZ 1999, el qual remet a la iconografia anterior de la peça. Respecte al conjunt, GARRIGA 1998 o MACÍAS & CORNUDELLA 2011, p. 140.

ja sigui per l'expansió de la devoció a Jesús Sagramentat de manera genèrica com d'un culte eucarístic concret, talment un miracle eucarístic. Vull precisar que les obres a què em refereixo i que es prenen en consideració en aquest estudi, i que per tant són tractades monogràficament en la catalogació, no només són aquelles que van ser realitzades per a alguna església del Principat, sinó que incloc també les que van ser fetes per a aquells territoris dels bisbats catalans que en depassaven les fronteres polítiques i, puntualment també, les que presenten un vincle inextricable amb la producció artística catalana.

En sentit estricte, al Principat únicament han arribat fins l'actualitat dues taules de signe eucarístic de les realitzades amb la intenció contrastada de presidir un altar o una capella dedicada al Corpus Christi. Es tracta de l'extraordinari joc de retaule i frontal que, conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 9920 i 9919 respectivament), en origen va presidir la petita capella que sota aquesta advocació va agençar-se durant el Tres-cents a la nau central de l'església del monestir de Santa Maria de Vallbona de les Monges (Urgell, Lleida)[401].

Se sap que en aquest espai la professa Berenguera d'Anglesola i de Pinós va fundar un benefici homònim amb anterioritat a l'any 1348, quan va ser nomenada abadessa del cenobi (1348-1377), i d'aquí que generalment se li assignin els dos escuts heràldics de franges anglesolades que ornen les línies d'imposta de l'arcosoli que delimita l'àmbit i que es completen amb quatre blasons més, tots ells diversos. D'altra banda, l'última restauració efectuada a les taules, duta a terme al Museu Nacional d'Art de Catalunya entre els anys 2009 i 2010, va treure a la llum l'heràldica que recorre el marc perimetral d'ambdues peces i que es correspon amb la pervivent a la capella, la qual cosa no només referma la procedència de l'obra, qüestionada en alguna ocasió, sinó que també permet implicar la religiosa en la promoció del parament de l'altar.

L'excepcional repertori eucarístic del conjunt, compost per més d'una vintena de temes, es desplega per tots els compartiments que divideixen aquestes dues taules de format rectangular, tant per sengles *cases* centrals, ocupades per una figuració de la *Trinitat* al

[401] Quant a aquest magnífic conjunt gòtic, vegeu cap. 12.1, p. 433 i s.

retaule i per una *Mare de Déu amb l'Infant* al frontal; com per les respectives laterals, que en nombre de sis a cadascun dels seus costats es distribueixen en dos pisos (a excepció del registre inferior esquerre del retaule que és compost únicament per dos compartiments). La seva iconografia no és, tanmateix, l'únic element que les fa excel·lir: alhora constitueixen el conjunt de tema eucarístic més reculat entre els conservats dels antics regnes hispànics i l'únic joc de retaule i frontal de la baixa edat mitjana iconogràficament complementaris que, fruït d'una mateixa campanya creativa, ha perviscut al Principat.

La rellevància actual de l'obra des d'un punt tipològic, temàtic o històric, no troba però correspondència amb la seva vessant estilística, atès que malgrat les pulsions italianitzants que destil·la, ben visibles en la corporeïtat de les figures o en la presència (tímida) de la tercera dimensió, en elles no es liquida definitivament el pòsit de la tradició pictòrica de matriu franco-anglesa, malgrat ser coetànies d'obres catalanes que ja han assumit plenament els postulats de l'avantguarda italianista, els quals s'acabaran imposant a la segona meitat del segle XIV. Aquesta qüestió, unida a la seva probable realització abans o pels volts de 1348, aconsellen establir-ne una cronologia eventual al segon quart d'aquest segle, aproximadament entre 1335 i 1435.

D'altra banda, el seu artífex, que en la meva opinió és a la vegada l'autor del *Políptic de la Infantesa de Crist* del Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 9780-CJT) i del *Retaule de sant Joan Baptista i de santa Margarida* d'Alcover (Alt Camp), conservat al Museu Diocesà de Tarragona, MDT 2970), ha estat identificat temptativament amb Guillem Seguer, de Montblanc (documentat entre 1341 i 1354), a partir de la semblança estilística del prototipus marià de la imatgeria assignada a l'autor i el que apareix representat en les taules de Vallbona de les Monges. En pro d'aquesta hipòtesi hi hauria el fet que aquest escultor, immiscit també en feines arquitectòniques i pictòriques, degué treballar per a l'esmentada fundació cistercenca, on romanen obres que se li atribueixen, com per exemple la denominada *Mare de Déu del Cor* o, precisament, la mateixa escultura arquitectònica de la capella del Corpus. Al meu entendre caldrà considerar, a més, que les parts esculpides del políptic del MNAC semblen realitzades per la mateixa mà de la Maredédéu del Truc de Vinaixa (les Garrigues), conservada al Museu Diocesà de Tarragona (inv. 1953) i assignada al taller de Seguer.

Afortunadament, la nòmina del mobiliari d'altar de la Catalunya medieval dedicat al cos de Crist es pot veure lleugerament engrandida amb obres de les que, com la imponent taula quatre-centista del *Sant Sopar* del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (inv. núm. 16), se'n desconeix la ubicació primigènia[402]. Segons s'ha dit atenent a la seva temàtica, és probable que aquesta hagués format part com a predel·la d'un conjunt de dimensions considerables dedicat a Jesús sagramentat, tant completament com parcial. És més, per bé que no hi ha arguments que permetin ser categòrics, versemblantment ha estat concebuda per la crítica com un vestigi del retaule que l'any 1443 s'estava bastint per a la capella del cos de Crist de la canònica de Santa Maria de Solsona, segons notícia de la donació referida anteriorment. La proposta, no confirmada, ha estat fonamentada en la correspondència existent entre la data de la notícia i l'estil de l'obra, a banda de la que hi hauria entre la seva ubicació primera i l'actual.

No menys complexitat revesteix la qüestió de l'autoria de la taula malgrat que, al meu entendre i com ja s'ha vingut assenyalant recurrentment, aquesta troba bon acomodament dins de l'actual catàleg del Mestre d'Albatàrrec (comptant-hi també la producció assignada a un antic Mestre del Sant Sopar de Solsona), és a saber, el principal pintor de la primera meitat del segle XIV a la ciutat de Lleida. La crítica tradicionalment havia identificat aquest artífex amb un indocumentat Jaume Ferrer I, a partir de la signatura –Jacobus Ferrari m[...]— present a la taula de la *Nativitat* i l'*Epifania* d'un conjunt procedent de Binacet (Osca), el qual estaria en actiu ja a inicis del Quatre-cents i seria el pare del pintor homònim (Jaume Ferrer II), documentat al segon quart d'aquest segle (a Barcelona, Verdú, Lleida i Alcover entre 1430 i 1461). Ara bé, les darreres investigacions permeten de reconèixer-lo, temptativament però amb major fonament, amb el pintor Pere Teixidor (documentat a Barcelona i Lleida entre 1397 i 1447); o sigui, amb el principal factòtum de la ciutat del Segre en la matèria a la primera meitat del segle XV.

Si, més enllà de la cotilla imposada pels límits estrictament territorials, s'obre el focus d'atenció a les obres realitzades per a centres religiosos de les diòcesis catalanes, hom pot afegir dos exemplars més als ja comentats, confeccionats respectivament per a

[402] La taula del *Sant Sopar* és tractada al cap. 12.6, p. 512 i s.

temples dels antics regnes d'Aragó i València, els quals contribueixen a un major coneixement del migrat panorama. M'estic referint, en primer lloc, al *Retaule dels Goigs de la Mare de Déu* del monestir de Sixena (Osca) conservat al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15916-CJT), el qual és dotat d'una magnífica predel·la eucarística[403]; i, en segon lloc, a les restes esparses del que en el seu dia degué ser un interessantíssim retaule eucarístic en pedra realitzat, segurament, per al convent dominicà de Sant Mateu (Castelló), al Baix Maestrat[404].

El retaule de Sixena no només va ser realitzat per a un cenobi que, malgrat estar radicat a l'Aragó, fins fa molt poc temps formava part de la diòcesi de Lleida, sinó que, a més, la seva confecció va ser, amb tota probabilitat, duta a terme a Barcelona. La crítica vuit-centista l'assenyala concebut per a l'absidiola dreta del temple monàstic, a pesar que en aquella època ja en moblava una capella claustral. Quant a l'autoria concreta del conjunt, d'altra banda, de manera majoritària i atenent a qüestions d'estil se sol acceptar que va ser realitzat al taller dels germans Serra, un dels més productius i influents de la capital catalana a la segona meitat del segle XIV i una mica més enllà. Hores d'ara, és difícil escatir-ne definitivament l'autoria, si bé a partir de l'estil dominant que s'hi percep resulta versemblant la seva adscripció a Jaume Serra (actiu a Barcelona des de 1358—m. 1389/1395), sense descartar la participació d'altres pintors del taller, entre els quals, òbviament, alguns dels seus germans en actiu. En tot cas, hom pot afirmar sense titubejos que malgrat que l'obra va ser feta per a un altre territori de la corona d'Aragó, les formes artístiques que presenta són d'ascendència netament catalana.

La predel·la eucarística de Sixena es compon de cinc registres, dels quals el central, com de costum, presenta unes majors dimensions que la resta. En canvi, el cos principal del moble, que per la seva estructura i les seves dimensions exemplifica a la perfecció l'evolució del retaule pintat a la Catalunya del Tres-cents, és dedicat a la Verge. Aquest consta d'un carrer central compost pel compartiment principal amb la Mare de Déu entronitzada sobremuntat pel *Calvari* de l'àtic, a banda de divuit compartiments disposats al seu voltant en dos carrers i tres pisos, que conformen un cicle basat en els

[403] Sobre el retaule de Sixena, vegeu cap. 12.2, p. 455 i s.

[404] Vegeu cap. 12.5, p. 502 i s.

Goigs de la Mare de Déu. L'aparició a la taula central del donant en posició orant als peus de Maria, que gràcies a la inscripció que l'acompanya s'identifica amb el comanador fra Fortaner de Glera, documentat amb el càrrec entre 1367 i 1381, proporciona una cronologia aproximada del conjunt a la dècada de 1370.

A pesar de les múltiples problemàtiques que encara suscita, el coneixement que actualment és té del retaule de Sixena és molt superior al de l'altre conjunt eucarístic pervingut dins dels confins de les mitres catalanes. L'obra a la que faig referència, feta de pedra, degué ser concebuda per a una església valenciana de la mitra de Tortosa, l'església del convent de dominics de Sant Mateu, durant el Tres-cents. Malgrat que en l'actualitat desconeixem la fesomia original del moble, la seva dedicació al Corpus Christi està fora de dubte tenint en compte la iconografia d'alguns fragments preservats.

En diverses ocasions, Francesca Español havia assenyalat la pertinença a un antic retaule eucarístic desballestat de l'església arxiprestal de Sant Mateu d'un destacat fragment petri d'època gòtica amb la representació d'una processó, actualment desaparegut però conegut per fotografies d'inicis del segle XX que el presenten encara encastat a la capçalera de església esmentada. Tal hipòtesi se servia de la versemblant interpretació del vestigi com a part d'una processó de Jesús Sagramentat, així com de la inclusió d'aquesta escena en altres obres del territori catalano-aragonès de dedicació parella.

En els darrers anys, tanmateix, aquest element escultòric i fins a trenta-quatre més de dispersos, majorment conservats a Sant Mateu, han estat concebuts per Arturo Zaragozá com a les parts constituents d'un retaule de pedra de la mateixa església, tot i que dedicat a la Trinitat. L'heràldica sobreviscuda en alguns dels relleus al·ludits, amb la figura d'un cavall passant ensellat, la qual és la mateixa que es va descobrir a l'actual capella de Sant Climent de l'arxiprestal arran de les excavacions arqueològiques efectuades a la primera dècada del segle actual, van servir per vincular el retaule amb l'àmbit esmentat, per assignar el patrocini de la capella i del seu parament a la família Rossí; així com per atorgar, amb el suport de les fonts antigues, l'advocació d'ambdós a la Trinitat.

A desgrat d'aquesta darrera proposta, hi ha un fet fonamental que em porta a replantejar l'eventual existència d'un antic conjunt de dedicació sagramental: la preservació d'altres relleus esculpits amb una iconografia eucarística clara, més enllà del susdit fragment de la *Processó de Corpus.* Faig al·lusió, en efecte, al fragment que, conservat en mans privades, representa un miracle de l'aparició del Nen Jesús en l'hòstia consagrada o al que, servat a la Col·lecció Museogràfica Parroquial de Sant Mateu, ha de traduir plàsticament el miracle de l'èquid reverent a l'eucaristia. Igualment, a aquest mateix conjunt, és molt probable que haguessin pertangut tres vestigis escultòrics més conservats juntament amb el darrer dels mencionats. Parlo de l'escultura de l'oficiant que podia haver format part d'una imatge de l'*Elevació de l'hòstia consagrada*, del relleu que aplega un grup de figurants que podria ser ben bé la part d'un miracle eucarístic i d'un fragment amb diversos personatges amb túniques que podria haver configurat un compartiment amb l'*Epifania*.

D'altra banda, la nebulosa que envolta el conjunt al qual van pertànyer els referits fragments santmatevans no s'esvaeix a l'hora d'abordar-ne l'autoria. En aquest sentit, cal tenir present que els relleus que ens ocupen han estat involucrats en el feixuc camí historiogràfic que va desembocar en la definició d'un extens catàleg d'obra d'un Mestre de Sant Mateu, de característiques i identificació fluctuant segons els estudis. És més, en un estudi recent Pere Beseran han insistit en què l'obra aplegada sota aquest nom de laboratori en realitat podria amagar l'ofici de diversos escultors. Sigui com sigui i a l'espera de treballs futurs que aportin llum al complex panorama actual, en la meva opinió existeixen indicis estilístics suficients per adscriure els fragments conservats vinculats al retaule eucarístic perdut a les directrius d'un sol mestre, un escultor notable en actiu al bisbat tortosí durant la segona meitat del segle XIV.

Encara dins del territori valencià es conserva un altre retaule, en aquest cas de pintura sobre fusta, que a pesar que amb tota probabilitat va ser fet a València i per bastir un altar d'aquesta mateixa diòcesi (avui pertinent a la mitra de Sogorb), pot ser discutit en relació amb els conjunts referits fins al moment en base a la seva vinculació iconogràfica i a què les formes pictòriques que presenta són netament d'ascendència catalana i, per tant, està directament emparentat amb aquest territori. Es tracta del

Retaule del cos de Crist de Vilafermosa (Castelló), avui albergat a l'església parroquial de la Nativitat de l'esmentada població, bastida en època moderna[405].

Les formes pictòriques que presenta, certament, emparenten directament amb els usos pictòrics de l'italianisme català de la meitat del Tres-cents. No endebades, des d'antic, la crítica ha proposat d'assignar-lo a pintors que van conèixer de prop o es van formar d'acord als usos propis de la pintura catalana d'inicis de la segona meitat del segle XIV, de matriu italianitzant: bé a l'aragonès Llorenç Saragossà (doc. a Barcelona i València, 1363-1406), bé a Francesc Serra II (doc. 1362-1396), o sigui el fill del pintor homònim i nebot dels també pintors Jaume, Pere i Joan Serra.

De dimensions mitjanes, el retaule de Vilafermosa s'estructura en tres carrers de perfil escalonat distribuïts en vuit compartiments de temàtica eucarística, comptant la taula central amb el *Sant Sopar* i el *Calvari* que la sobremunta, així com una predel·la hagiogràfica de nou *cases*, centrada pel *Crist de la Pietat*. Tal com demostren les fotografies antigues, en el seu dia aquest conjunt era completat per un senzill guardapols extraviat a mitjans del segle passat. La iconografia del moble era, per tant, plenament concordant amb l'advocació del Corpus Christi d'una de les capelles de l'antiga església parroquial de la població, d'on deu procedir.

No voldria passar per alt el fet que, també a la corona d'Aragó però fora de l'àmbit d'aquest estudi, concretament en territori de l'antic regne de Mallorca, ha perviscut altre retaule de característiques temàtiques anàlogues als exemplars de Sixena o, possiblement, la taula del *Sant Sopar* del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, ja comentats. Em refereixo al singular conjunt petri de la *Passio Imaginis* conservat al monestir de Sant Salvador de Felanitx, en tant que és compost per un cos de dedicació diversa i una predel·la eucarística, en aquesta ocasió articulada únicament a través d'una imatge del *Sant Sopar* concebuda a manera de fris continu [Figs. 60 i 61]. Segons Carlos Espí, que és el responsable del darrer treball monogràfic, l'obra hauria estat originalment realitzada per a l'església parroquial de la localitat[406].

---

[405] Sobre el retaule del cos de Crist de Vilafermosa, vegeu cap. 12.4, p. 485 i s.

[406] Pel que fa a aquest conjunt absolutament singular per la seva iconografia, vegeu LLOMPART 1977; i, en especial, ESPÍ 2009b, que remeten a la bibliografia precedent.

Més enllà dels retaules del Corpus connectats amb un espai vinculat a la devoció homònima, cal tenir present que el desenvolupament de la iconografia eucarística també va abastar, a Catalunya, a un determinat parament d'altar major posat al servei d'aquest culte. Sens dubte, un dels casos més sobresortints és el conformat pel bancal quatre-centista de l'altar major de l'emblemàtic monestir de Santa Maria de Ripoll (Ripollès), contractat el 26 de febrer de 1455 a Jaume Huguet, la personalitat més transcendent del panorama pictòric barceloní –i català— de la segona meitat del segle XV, per l'abat del cenobi, Bertran Samasó (1440-1458)[407].

Per bé que en l'actualitat únicament perviuen dues taules d'aquest conjunt al Museu Epicopal de Vic, amb les respectives imatges de mig cos en grisalla de *Melquisedec* i de *Moisès* (MEV 10741 i 10742), el contracte no deixa lloc a dubtes respecte de l'estructura del conjunt, una taula bifront dividida en cinc compartiments davanters i cinc de posteriors amb sengles cicles consagrats a la passió de Crist (recto) i a l'eucaristia (verso). Segons aquest esquema, les dues peces conservades haurien estat parts integrants dels compartiments laterals del revers de l'obra.

És possible que la mateixa ubicació que el bancal ripollès hagués ostentat també en origen una taula que, malgrat ser cronològicament anterior, mostra un plantejament iconogràfic similar, això és, la *Taula de la Passió i l'eucaristia* de Queralbs (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 4376), generalment vinculada a l'església parroquial de Sant Jaume de la població[408]. De fet, tant l'exemplar de Ripoll com el de Queralbs, geogràficament propers, conformen els únics exponents amb aquest tipus de programa conservats a Catalunya. La diferència entre tots dos, més enllà de la tria particular de les respectives escenes, rau en la distribució del cicle de la passió i mort de Crist respecte al del Cos de Crist, que en la primera, com s'ha dit, es reparteix entre l'anvers i el revers de l'obra; mentre que en la segona, que pren la forma d'un rectangle horitzontal i que, per consegüent, és difícil saber si en origen va funcionar de retaule o de frontal, s'agença en

[407] Vegeu-ne cap. 12.7, p. 522 i s. El contracte de l'obra és transcrit a l'Annex documental, doc. 13, p. 779. L'obra se situa en l'òrbita de la iconografia eucarística, per primer cop que jo sàpiga, a MOLINA 2008a, p. 23.

[408] Sobre aquesta taula, vegeu cap. 12.3, p. 474 i s.

dos registres superposats. A sobre hi ha el cicle pasqual i a sota el sagramental, tots conformats per cinc compartiments, amb els centrals de majors dimensions. D'altra banda, la sofisticació que degué revestir a l'època la manufactura huguetiana dista enormement de l'estil naïf i obsolet de l'anònim que, amb tota probabilitat en algun moment de la segona meitat del segle XIV, va plasmar-hi el seu pintor, un artífex local del qual per ara no es coneixen altres obres.

En relació amb els exemplars de Queralbs i de Ripoll, si bé fora del nostre àmbit d'estudi, no vull passar per alt els vestigis d'un extraordinari retaule de dedicació eucarística tradicionalment vinculat també a un altar major. La seva destinació inicial per a un centre monàstic emplaçat en territori del bisbat d'Albarrassí-Sogorb i, sobretot, la seva confecció a mitjans del Quatre-cents al taller de Joan Reixac (Barcelona [?], cap a 1411– València, 1486/1492), un dels principals representants de la pintura valenciana de la segona meitat del segle XV, han determinat que no hagi estat inclòs en el catàleg d'aquesta tesi. No obstant això, la seva temàtica obliga, en la meva opinió, a connectar-lo amb els exponents catalano-aragonesos amb la mateixa dedicació.

De manera majoritària la historiografia ha acceptat que aquest conjunt, sovint denominat com a *Retaule de la Institució de l'Eucaristia*, hauria estat concebut per a l'altar major de la cartoixa de Valldecrist (Altura, Castelló), que és on s'hauria conservat fins a l'erecció d'un nou moble barroc, al segle XVII, essent després traslladat a la capella del palau episcopal de Sogorb. I, segons una proposta relativament recent, que la seva estructura original hauria estat integrada per composicions pictòriques assignades a Reixac que actualment formen part del Museu Catedralici de Sogorb i del Museu de Belles Arts de València, així com per determinats fragments conservats en museus nord-americans[409].

La primera institució de les referides conserva la majoria de les taules que en conformaven el cos principal de tres carrers, a saber: el compartiment central amb el *Sant Sopar*, la taula que el coronava amb la *Mare de Déu de la Porciúncula* i el *Calvari*

[409] Sobre les parts constituents del retaule, vegeu fonamentalment GÓMEZ FRECHINA 2001b i GÓMEZ FRECHINA 2001a, estudis que remeten a la bibliografia anterior del conjunt. També RODRÍGUEZ CULEBRAS & OLUCHA & MONTOLIO 2006, p. 44-45.

de l'àtic; els compartiments del carrer lateral esquerre amb les figures superposades de sant Martí i sant Miquel Arcàngel; i el carrer lateral dret amb les de sant Hug i sant Joan Baptista, a dalt i a baix respectivament. Les imatges descrites, alhora, preserven les imatges de sants disposades que n'ocupen els quatre muntants, així com les que apareixen disposades sobre les parts laterals de les taules que en conformen el guardapols [Fig. 62]. Per la seva banda, la predel·la del conjunt ha estat identificada amb els dos cossos de quatre compartiments amb un cicle de la Passió que formen part de la col·lecció del Museu de València (inv. 2101-2108) [Figs. 63-64], la qual al bell mig es completaria amb la taula de la *Coronació d'espines* del Philadelphia Museum of Art (inv. 203) (Pennsilvània, EUA) [Fig. 65]. A l'últim, segons ha estat apuntat, una taula amb les imatges en bust de tres santes màrtirs del Detroit Institut of Arts (Michigan, EUA) podria haver conformat la polsera horitzontal del costat dret del conjunt [Fig. 66][410].

Convé no passar per alt, de tota manera, que sobre aquest exponent en l'actualitat romanen alguns dubtes que en futur poden fer-ne canviar la comprensió. Així, en els darrers anys, Helios Borja i David Montolío no només han qüestionat la pertinença comuna de totes les taules que recentment s'havien assignat al conjunt, sinó que, a més, han apuntat una eventual ubicació original del conjunt a la capella del Corpus Christi de la catedral de Sogorb. Tal proposta ha estat fonamentada en els treballs documentats de Reixac per a aquest espai, consistents en la dauradura d'un tabernacle pel qual se li van lliurar vint-i-cinc florins com a primera paga, el 16 de març de 1447[411].

Retornant a Catalunya, la nòmina de conjunts eucarístics sobreviscuts de la baixa edat mitjana que s'han anat desgranant clou amb un darrer retaule singular, el de l'antic altar

---

[410] Els sants dels muntants, d'esquerra a dreta i de dalt a baix, són *sant Onofre, sant Esteve, santa Àgata, sant Nicolau, santa Tecla, santa Anna, sant Vicenç màrtir, santa Llúcia, sant Lluís d'Anjou, santa Bàrbara, santa Maria Magdalena, sant Llorenç, santa Agnès*, el beat *Gonçal d'Amarante, santa Margarida, santa Maria Egipcíaca, santa Cecília, sant Pau, sant Blai* i *santa Eulàlia*. De dalt a baix, en el guardapols lateral dret hi ha *sant Ambròs, sant Benet* i *sant Antoni Abat*, mentre que a l'esquerre s'hi reconeix *sant Jeroni, sant Bernat* i *sant Hilarió*. En la polsera horitzontal de l'àtic hi ha disposades les imatges de mig cos de *santa Clara* i *santa Isabel d'Hongria* i, finalment, *sant Gregori* i *sant Agustí* en la vertical dreta i esquerra respectivament.

[411] BORJA & MONTOLÍO 2011. Se'n fan ressò BORJA & RUIZ 2015, p. 44-45.

major de l'església de Santa Maria d'Ivorra (la Segarra), avui propietat del Museu Diocesà de Solsona (inv. núm. 30) i en dipòsit a l'església de Sant Cugat de la seva vila d'origen[412]. Malgrat que aquesta obra va poder ser realitzada fins i tot a inicis del segle XVI, tant el seu estil com la seva iconografia responen a patrons d'arrel tardomedieval. Recentment, ha estat atribuïda al pintor Joan Pau Guardiola (actiu a Cervera, 1500-1542), per bé que és possible que calgui perfilar algunes qüestions relatives a la personalitat artística, i per tant del catàleg, d'aquest pintor.

Es tracta d'un conjunt de tècnica mixta de mitjanes dimensions, el cos principal de la qual combina una talla tres-centista de la Verge envoltada d'un cicle pictòric reduït dels Goigs de la Mare de Déu, de quatre escenes, perfectament coherent amb la dedicació mariana del temple d'origen. Altrament, com el referit retaule de Sixena, a la predel·la es desplega un programa iconogràfic consagrat a l'eucaristia, el qual és conformat pel grup del *Crist de la Pietat* envoltat per la Verge dolorosa i per l'Evangelista, disposat en tres compartiments (el central i els seus adjacents) i per un petit cicle de dues imatges que representen els fets essencials del miracle del Sant Dubte d'Ivorra. La conservació del guardapols del conjunt, finalment, amb els escuts heràldics d'Ivorra i dels Cardona permet d'inferir-ne un possible patrocini d'aquesta casa comtal.

La preservació del *Retaule de la Mare de Déu i el Sant Dubte* d'Ivorra proporciona un *unicum* de matriu medieval dins del panorama artístic català pervingut, en tant que una part substancial del seu programa eucarístic va ser realitzada com a ressò d'un prodigi local –de fet, l'obra va ser feta per tal de commemorar l'efemèride— i no de l'expansió directa de la devoció general al cos de Crist, com la resta d'exemplars al·ludits fins al moment. En aquest aspecte el conjunt d'Ivorra és, doncs, anàleg als conjunts sobre taula quatre-centistes que es conserven a l'Aragó, a l'església col·legial de Santa María de Daroca, i que commemoren el famós Miracle dels Corporals. M'estic referint al retaule dels Sagrats Corporals, anomenat «el de las Cuerdas» [Fig. 67], i a les vuit taules taules soltes que perviuen d'un interessant conjunt més tardà[413].

---

[412] Pel que fa al retaule d'Ivorra, acudiu al cap. 12.8, p. 531.

[413] Sobre el primer retaule, vegeu FÚSTER 2000 o MORTE 2006, p. 154. Quant al segon, vegeu LACARRA 1991a i MAÑAS 2006, p. 170-175. La iconografia del miracle s'estudia a SEBASTIÁN 1994.

Realitzat cap a la dècada de 1480 i, en tot cas, abans de 1492 (atès que conté els escuts d'Espanya sense la granada), el darrer dels retaules mencionats va ser molt probablement sufragat pels reis catòlics –Isabel I de Castella (1474-1504) i Ferran II d'Aragó (1479-1516)—, els quals apareixen representats en posició orant en dues de les taules perviscudes juntament amb els infants Joan (1478-1497) i Isabel (1470-1498), que respectivament acompanyen al seu pare i la seva mare [Figs. 70 i 71]. Deixant de banda les composicions amb sengles àngels sostenint el corporal amb les formes consagrades sagnants [Figs. 68 i 69], és en les quatre restants on pròpiament es desenvolupa el fet miraculós. D'acord a la seqüència dels fets, en la primera s'hi figura la missa de campanya celebrada pel capellà de Daroca, mossèn Mateo Martínez, al campament cristià de Puig del Còdol (Llutxent, València); l'ocultació per part de Mateo Martínez de les sagrades formes consagrades embolcallades amb els Corporals; la batalla entre les tropes cristianes i els musulmans; i el descobriment dels Corporals sagnants efectuat per Mateo Martínez i la consegüent beneració per part de l'exèrcit cristià [Figs. 72-75][414].

A la vegada, el cas d'Ivorra és similar al que encara dins del territori catalano-aragonès, tot i també desbordar els límits artístics d'aquest treball, representa el singular armari-reliquiari del monestir cistercenc de Piedra (Comunitat de Calataiud, Saragossa), des de 1851 conservat a la Real Academia de la Historia de Madrid (inv. 01/02/03) [Figs. 76 i 77]. A banda de la divergència tipològica existent entre tots dos conjunts, la qual ve determinada per la concepció d'aquest darrer com a expositor de la relíquia resultat del comentat miracle del Sant Dubte de Cimballa (Saragossa), una altra de les principals diferències entre aquestes dues produccions rau en el fet que la iconografia d'aquest retaule aragonès prescindeix de qualsevol representació de la llegenda concreta que en va motivar l'erecció i opta per un programa absolutament comú, fonamentalment dedicat a Crist i a la Mare de Déu.

En efecte, el conjunt de Piedra va prendre la fesomia d'un tríptic abatible compost per l'expositor central, anicònic, articulat per set arcs i coronat per una cornisa de talla en la qual s'hi representen setze personatges de mig cos separats per columnetes, a saber, les

[414] LACARRA 1991a.

imatges centrals de la divinitat com a Crist de la Segona Vinguda i com a Salvador –la única de cos sencer—, envoltades dels dotze apòstols i de dos sants més. La decoració pictòrica es desenvolupa principalment en els batents de l'obra. A l'anvers s'hi contenen dotze episodis distribuïts en dos registres (sis a cada ala), pertinents a la infantesa de la Mare de Déu, a la infantesa de Crist i la seva passió, acompanyats d'una corrua de profetes distribuïts pels carcanyols dels arcs que soplugen cada escena. Al revers, en canvi, hi figuren vuit representacions d'àngels músics de cos sencer sota arcuacions, els quals flanquejaven l'ostensori de cristall de roca que contenia el corporal tacat de sang amb l'hòstia miraclera en aquells actes litúrgics en què el moble era obert.

La mateixa obra, que conté diverses inscripcions i escuts heràldics, proporciona la data de 1390 per a la pintura en la llegenda que recorre el perímetre de l'anvers dels batents (Tabernaculo hoc vocabitur aula deo quia vere dominus est in loco isto fuit autem constructum ad honorem et reverentiam sacatissimi corporis domini nostri Jesus Christi et passionis ejusdem nec non ad honorem... et reverentiam sanctissime genitricis ejusdem et totius celestis curie et sanctorum [...] at [...] fuit [depictum] anno MCCCXC anima ordinatoris requiescat in sinu salvatoris amen). I, a la vegada, ostenta l'heràldica de diversos personatges que contextualitzen la seva confecció, com ara els de la monarquia catalano-aragonesa o d'altres de pertinents a diversos llinatges nobles, entre els quals els de l'abat Martín de Ponce, que va regir el cenobi entre 1373 i 1411[415].

Per contra, malgrat els intents dispars de la crítica, som lluny d'haver definit fefaentment l'autoria de les representacions pictòriques del conjunt, així com de les parts tallades d'inspiració musulmana que tant el singularitzen. Tanmateix, en els últims anys s'acostuma a vincular per estil amb els pintor Guillén de Leví (doc. 1378-1397) i el seu nebot Juan de Leví (doc a Saragossa, 1388-m. 1410), l'estil del qual és indissociable del *Retaule de sant Prudenci, sant Llorenç i santa Caterina d'Alexandria* de la catedral de Tarassona (Saragossa), documentat des de 1401 i sufragat per

[415] En relació amb l'excepcional conjunt de Piedra, vegeu HERMANOS ALBAREDA 1954, p. 33-35; PITA 1999, p. 230-234; PITA 2001a, p. 77-88 i la fitxa núm. 96 del mateix catàleg (PITA 2001b), igualment a càrrec del mateix autor; i, fonamentalment, la recent monografia de GONZÁLEZ ZYMLA 2013. Es crida l'atenció dels vincles d'aquest exemplar amb els retaules del Corpus a ESPAÑOL 2012a, p. 84.

Fernando Pérez Calvillo, bisbe i cardenal de Tarassona (1392-1404), per a la capella familiar del temple[416].

Amb tota seguretat, estudis futurs contribuiran a assentar, modificar o ampliar les dades manejades fins ara, així com la seva interpretació i consegüent ordenació. És molt possible que la llista de retaules catalans de dedicació eucarística assenyalats fins al moment es vegi ampliada a partir de noves troballes documentals, i qui sap si materials. En aquest sentit, per exemple, cal tenir en compte que algunes parts de mobiliari litúrgic de temàtica variada conservades fins avui bé poden haver format part, perfectament, de retaules o estructures similars d'advocació eucarística per ara desconegudes. I és que, com es determinarà, la diversitat iconogràfica pròpia dels conjunts que ens ocupen convida a no tancar la porta a vestigis fins avui insospitats.

6.3. IMATGES PER A UN CULTE EMERGENT

Com he advertit en la introducció de la tesi, determinats vincles iconogràfics existents entre alguns retaules d'advocació eucarística de Catalunya i els seus territoris limítrofs ja van ser episòdicament assenyalats per la historiografia de l'art d'ençà de les primeres dècades del segle passat. En concret, en la segona part dels transcendents *Tres-centistes* de mossèn Gudiol hom pot apreciar un breu treball seminal sobre els motius antijudaics desplegats en alguns d'aquests conjunts, sens dubte un dels seus aspectes més cridaners, la qual cosa va ser secundada poc després, de manera més expeditiva, en la prosa d'altres destacats pioners de la història de l'art dels Països Catalans com Chandler R. Post o Leandro de Saralegui[417].

Des d'aleshores i fins avui hom pot assenyalar, *grosso modo*, dues etapes fonamentals per a l'estudi temàtic de les obres que ens interessen. La primera vindria definida per aquelles publicacions motivades per la celebració del XXXVè Congrés Eucarístic Internacional de Barcelona (1952), algunes de les quals, a pesar dels avenços, s'han

[416] Sobre la qüestió, GONZÁLEZ ZYMLA 2013, p. 329 i s. Quant als pintors Guillén i Juan de Leví, i el retaule de la catedral de Tarassona, vegeu AINAGA 1998, p. 71-105 i LACARRA 2011, p. 313 i s.

[417] GUDIOL I CUNILL [1924], p. 344-348, figs. 104-109; POST 1930b, p. 126; SARALEGUI 1942, p. 136-140.

mantingut com a obres de referència obligada fins a l'actualitat[418]. Altrament, la segona podria aplegar els treballs, més nombrosos i reveladors, que han aparegut en els darrers trenta anys sobre la matèria, des de l'estudi de Francesca Español sobre les taules de Vallbona de les Monges. Entre aquests, les aproximacions de Paulino Rodríguez a inicis de l'actual centúria han valgut per assentar una part considerable dels temes representats en els conjunts referits, molts dels quals, per la seva singularitat, havien romàs problemàtics[419].

6.3.1. Testimonis gràfics de la presència real

Tal i com s'ha apuntat, les repercussions derivades de la centralitat assolida per l'eucaristia en l'imaginari religiós de la baixa edat mitjana van deixar-se sentir de manera remarcable sobre la retaulística catalana coetània. En aquest terreny, la consolidació i posterior auge del culte al cos de Crist és a la base de la proliferació d'uns programes iconogràfics nous al servei d'aquesta devoció, els quals tant van conformar-se a partir d'un repertori temàtic que comptava ja amb una llarga tradició, com amb altres temes totalment innovadors creats arran de la veneració generalitzada a les espècies eucarístiques o de la festa del Corpus Christi.

Les obres conservades i la documentació informen que les estructures d'altar de dedicació eucarística van ser bastides d'acord amb una àmplia i variada gamma de temes iconogràfics, els quals, alhora, obeïen a fonts remarcablement dispars (bíbliques, exegètiques, litúrgiques, etc.). La qüestió es constata per si sola deixant de banda la dedicació múltiple d'alguns exemplars, com ara el retaule marià i eucarístic de Sixena (MNAC 15916-CJT) o el desaparegut conjunt del Corpus Christi i santa Cecília de l'església del Carme de Manresa; però també al marge d'aquells continguts d'assumpte divers que, dins dels marcs referits, responen a un cert procés d'estandardització

[418] Destaquen, fonamentalment, els treballs de FONT & BAGUÉ & PETIT 1952 i de TRENS 1952a. Vegeu també, entre altres, ARAGO 1952.

[419] Em refereixo, sobretot, a ESPAÑOL 1993-1994, p. 325-345; ESPAÑOL 1994, p. 101-116 i 153-156; MELERO 2002-2003; MELERO 2005, p. 176-184; FAVÀ 2005-2006; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 279-348; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 171-214 i FAVÀ 2009.

temàtica de la retaulística, com ara la presència de continguts hagiogràfics en predel·les o muntants, entre altres.

Aquesta varietat temàtica és la conseqüència lògica de la naturalesa mateixa de la devoció del cos de Crist, la qual respon a un relat argumental polièdric i que no participa de la major linealitat que caracteritza, per norma general, cultes com els hagiogràfics, especialment supeditats a la vida i miracles dels seus titulars. En la mateixa línia, no menys determinant resulta el fet que el corrent principal del culte eucarístic, oficialitzat des de Roma i d'abast universal, discorri en paral·lel a les devocions sagramentals particulars generades per algun fet puntual, principalment una relíquia o miracle eucarístics.

A pesar de la diversitat narrativa assenyalada, però, convé indicar que els exponents artístics que centren la nostra atenció presenten un seguit d'elements comuns entre ells que permeten concebre'ls com un tot. En primer lloc, és possible indicar que entre tots ells existeix un denominador comú que, com ja he avançat, respon a la voluntat de legitimar el santíssim sagrament i, en especial, la doctrina de la presència real de Crist en les espècies consagrades, que és el veritable motor de la devoció. Particularitats a banda, certament tots els temes iconogràfics escollits per articular els conjunts referits responen a aquesta intencionalitat primordial. I l'afirmació no només és vàlida per a les obres dedicades al culte general del Corpus, sinó també per a conjunts com el retaule major de Santa Maria d'Ivorra, agençat per commemorar el miracle local del Sant Dubte, atès que, en definitiva, el propi prodigi respon a la mateixa premissa. Això no vol pas dir, és clar, que els programes iconogràfics al·ludits no donin cabuda a altres intencionalitats complementàries. Com és veurà en el següent epígraf, una de les més freqüents en els testimonis perviscuts és la difusió d'un profund missatge antijudaic que, tot i ser un aspecte compartit amb moltes manifestacions artístiques del període al marge de la dedicació concreta de cadascuna, es detecta estretament emparentat al culte al sant sagrament.

En segon lloc, més enllà de la varietat temàtica, hom pot advertir com un grup significatiu d'exemplars eucarístics van ser vertebrats a partir d'uns temes o eixos

temàtics preferents i més o menys constants, els quals en conjunt els doten d'una certa genuïnitat dins del panorama artístic de la baixa edat mitjana[420]. Ara bé, la seva dissecció permet observar com, en particular, els vectors narratius que els determinen segueixen les pautes comunes de les obres que, sota la mateixa advocació, van ser bastides al llarg i ample dels regnes cristians de l'Occident medieval. Aquesta vinculació amb exemplars de geografia diversa pot fer-se extensiva, a la vegada, a determinats retaules del territori de cronologia post-medieval, els quals solen mostrar una certa pervivència de fórmules iconogràfiques eminentment gòtiques; o fins i tot a les més diverses produccions d'ús eucarístic del mateix període.

La mera aproximació al mobiliari d'altar del Corpus Christi de la Catalunya de finals de l'edat mitjana permet posar negre sobre blanc el paper de primer ordre que hi va ostentar la representació de la *Institució del Santíssim Sagrament*, la qual, d'acord amb els postulats del catolicisme, va ser efectuada per Crist durant el transcurs del *Sant Sopar*. És per això, que s'ha cregut convenient de dedicar un capítol exclusiu, el primer, a aquesta qüestió. En ell es constatarà com la imatge de la *Cena*, que a la baixa edat mitjana venia ja avalada per una llarga tradició, va ser la que va comptar amb un major predicament a l'hora de fer palesa la transcendència i la legitimitat del sagrament de l'altar, per bé que en determinades ocasions es va recórrer a temes anàlegs amb la mateixa intencionalitat, entre els quals certes prefigures veterotestamentàries.

El tema del *Sant Sopar* no només compta amb una presència veritablement notable dins dels retaules eucarístics del territori, sinó que, com es remarcarà, també sol ostentar-hi un caràcter purament icònic, al marge del relat narratiu de la passió; i una disposició destacada, generalment en un compartiment principal. El retaule eucarístic de Vilafermosa, la predel·la del ja referit retaule de Sixena o la taula del *Sant Sopar* de Solsona són paradigmàtics en aquest sentit. Això no exclou, tanmateix, que en alguns dels retaules que ens interpel·len el tema no hagi estat representat en sentit diacrònic enmig dels principals episodis de la vida de Crist, com revelen els contractes del bancal de l'altar major de Ripoll, de Jaume Huguet, o de la part pictòrica del conjunt dels paraires de Sant Agustí Vell de Barcelona. El moble bifront de Ripoll, d'altra part,

[420] Vaig incidir sobre aquest fet a FAVÀ 2005-2006, p. 108-109.

resulta extremadament interessant en tant que un dels cicles que integraven el seu programa sagramental era dedicat exclusivament a la *Institució de l'eucaristia*, però a partir de representacions pictòriques distintes a la de l'*Últim Sopar*. Em refereixo a la imatge de «*Jhesu Christ tenin lo calçer ab la ma, demostrant la ostia dins lo calçer*» que, segons contracte, havia d'estar rodejada de «*quatre mitges ymatges de profetes*, e aquelles qui millor fassen el fet de la consagració».

Fet i fet, la representació de la divinitat segons múltiples facetes, i principalment del seu cos històric, però no només, conforma el tret comú d'un segon eix temàtic recurrent en l'articulació programàtica dels retaules eucarístics de Catalunya i la seva àrea d'influència. M'estic referint tant a les imatges icòniques de Déu Pare, la Trinitat, la Mare de Déu amb l'Infant o l'hòstia consagrada, així com a les escenes narratives que reflecteixen els principals episodis de la vida de Crist des de l'encarnació (deixant de banda el *Sant Sopar*, comentat monogràficament amb anterioritat), en les quals, òbviament, la Mare de Déu juga un paper destacat. En relació amb això, com es veurà, els nexes teòrics bastits entre la figura de Maria i el cos sagramentat de Jesús cobren ple sentit.

La *Trinitat* en *Tron de Gràcia* de la taula central de Vallbona de les Monges, que inclou la figuració d'una voluminosa hòstia consagrada dins d'un ostensori, o la imatge de la Mare de Déu amb l'Infant del frontal que hi feia parella són només alguns dels casos que testimonien la recurrent representació icònica de la divinitat en el mobiliari d'altar que ens ocupa. La documentació, per la seva banda, proporciona altres exemples, com ara la figura de «Déu» que, d'acord a la documentació, havia de presidir l'al·ludit retaule del gremi de paraires de Sant Agustí Vell de Barcelona.

Pel que fa a les imatges narratives, els exemples conservats permeten assenyalar dos cicles invocats amb freqüència: d'una banda, el de la infantesa de Crist, que indefectiblement remarca el paral·lelisme existent entre l'encarnació com a fet històric i la transsubstanciació de les espècies que té lloc a cada missa; i de l'altra, el de la passió, mitjançant el qual es fa explícita la vinculació entre el sacrifici de Jesús a la creu i el santíssim sagrament, que el rememora i el repeteix *ad infinitum*. A través de la incorporació d'un o altre en context eucarístic, en tot cas, es posen nítidament de

manifest els lligams teològics establerts des d'antic entre el cos històric de Crist i el seu cos sagramental, absolutament necessaris de cara a la redempció del gènere humà.

L'esmentada imatge de la *Mare de Déu amb el Nen* del frontal vallboní no només té un valor temàtic *per se*, sinó que alhora forma part de l'escena de l'*Epifania,* una de les dues dedicades a la infantesa de Jesús de l'obra, juntament amb l'*Anunciació*. Aquest darrer tema es retroba, a la vegada, en el *Retaule del cos de Crist* de Vilafermosa, ara conformant un petit cicle amb la figuració de la *Nativitat*, i per les fonts escrites sabem que també havia estat incorporat en obres com el referit retaule del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona. D'altra banda, la taula de Queralbs conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya i la cara anterior de la mencionada predel·la bifront de l'altar major del monestir de Ripoll, ambdues conformades per sengles cicles de la passió de Crist, constitueixen els exemples que visualment millor tradueixen el paral·lelisme existent entre el sacrifici històric de Crist a la creu i el sacrifici de l'altar, que sol ser present en aquest tipus de conjunts.

Un tercer vector narratiu pràcticament omnipresent dels retaules catalans del Corpus –per bé que, com s'ha dit, la *Institució de l'Eucaristia* podria haver estat inclosa dins del cicle cristològic— ve representat per les imatges de la litúrgia eucarística. Dues són, principalment, les escenes escollides per mostrar la dimensió ritual del santíssim sagrament en els exemplars conservats: d'una banda, la representació de la missa, i més concretament del moment precís de l'*Elevació de l'hòstia consagrada*, una imatge que veu la llum arran de la difusió del culte eucarístic; i de l'altra, la de la *Processó del Corpus Christi*, un tema creat *ex novo* de resultes de la instauració de la nova solemnitat de Jesús Sagramentat. Com es veurà, aquests dues escenes van gaudir d'un èxit sense precedents durant els segles del gòtic, tot esdevenint un lloc comú dins dels programes iconogràfics del sagrament, tant en la retaulística com en altres contextos, especialment en els llibres il·luminats.

Per bé que és molt possible que el primer tema hagués estat inclòs en el conjunt de pedra desballestat de Sant Mateu, atès que ha pervingut una escultura d'un sacerdot fent el gest de l'elevació, únicament es conserva íntegre en un dels carrers laterals del retaule de Vilafermosa, el central de la taula lateral esquerra. Contràriament, el segon ha deixat un rastre major i en perviuen testimonis tan interessants com els del retaule de Vallbona

de les Monges, el retaule de Vilafermosa o la taula de Queralbs, a més del relleu perdut de Sant Mateu. A tots ells cal sumar, novament, el cas constatat per la documentació del retaule del convent agustinià de Barcelona, que en la taula sobirana havia d'incorporar «une ystorie de la profesió del Corpus Xistri».

Finalment, a banda de les representacions de la *Institució de l'Eucaristia*, de les imatges de la divinitat o del cicle cristològic, així com de les escenes litúrgiques, són els relats miraculosos del cos de Crist els que conformen la darrera constant iconogràfica dels programes dels retaules eucarístics catalans. En relació amb aquest aspecte, les taules de Vallbona de les Monges constitueixen, sense cap bri de dubte, l'exemple més paradigmàtic entre tots els coneguts, tant per la quantitat elevada d'escenes d'aquesta mena que contenen i que les converteixen en una mena de miracologi pictòric, com per la seva diversitat i unicitat en el panorama hispà.

La majoria dels prodigis figurats en aquestes obres tradueixen visualment o versionen narracions foranes d'enorme difusió a l'època, arribades al Principat per múltiples vies, com ara la prèdica, la literatura o l'art. Per la seva part, el retaule d'Ivorra constata com les representacions de miracles locals de Catalunya, en canvi, sols apareixen en aquelles produccions estretament lligades a un territori concret i específicament concebudes amb la intenció de commemorar-los, per bé que amb la migradesa del material pervingut es fa difícil d'extreure conclusions en aquest sentit. Atesa la particularitat del cas, aquest serà tractat en última instància en un epígraf propi.

Sigui com vulgui, les obres conegudes posen de manifest el maneig d'un ampli ventall de relats, els quals, com ja s'ha vist a la primera part de la tesi, més o menys poden ser agrupats d'acord a unes línies argumentals comunes. Prenent això com a referent, en un primer grup s'han aplegat aquelles imatges que reflecteixen una manifestació portentosa de la presència real de Crist que té lloc com a recompensa de la fe o com a resposta als dubtes que hi expressa algú en el moment de la consagració. Dels sis miracles que es comenten, tots els quals tenen lloc durant una litúrgia eucarística miraculosa, cinc formen part del programa del conjunt de retaule i frontal de Vallbona de les Monges, mentre que el darrer, la *Missa de sant Gregori*, pertany a la taula de Queralbs. Efectivament, al retaule hi ha representades les respectives aparicions del Crucificat i de la Mare de Déu amb el Nen en l'hòstia consagrada, a més del miracle de la darrera

comunió pel costat. En canvi, en el frontal hi compareixen les imatges del pa descendit del cel i la darrera comunió de santa Clara.

D'altra banda, en un segon conjunt s'han reunit els cinc episodis on en els animals prenen consciència de la presència divina en la santa forma i, consegüentment, obren de manera sobrenatural. La predel·la de Sixena conté el miracle de l'hòstia consagrada salvada de les aigües per un peix i el de les abelles que construeixen un santuari de cera per al santíssim. I ara sabem que d'aquesta darrera narració en perviu un altre exemple pictòric en el frontal de Vallbona de les Monges. També és pot afirmar, de manera similar, que el relat de l'equí que s'agenolla davant l'hòstia consagrada representat en el retaule de Vallbona no és l'únic exponent pervingut en el mobiliari d'advocació eucarística del territori, sinó que amb tota probabilitat era part integrant del conjunt petri de Sant Mateu.

Finalment, en un tercer i darrer bloc voluminós s'han encabit totes aquelles escenes de miracles succeïts arran d'una mala acció vers el cos de Crist, des d'una utilització negligent o comportament il·legítim fins a tota mena de malvestats. Les taules de Vallbona de les Monges, de nou, proporcionen el major nombre d'exemples, amb escenes com les del jugador de daus sacríleg, la dansarina i l'hòstia sagnant o el dimoni i el combregant pecador, entre altres. Això no obstant, aquestes es ressegueixen amb relativa facilitat en bona part de les obres conservades, tal com per exemple, pel que fa a la predel·la de Sixena, ho demostren episodis com els de l'hòstia i el sarraí fetiller o de l'hòstia que refusa ser ingerida.

Dins de la diversitat narrativa de les imatges aplegades, que superen llargament la dotzena, les dels turments propinats a l'hòstia consagrada per part dels jueus destaquen tant per la seva notable presència en la majoria de les obres conservades com per la violència que transmeten, tot presentant els membres d'aquesta comunitat religiosa com a éssers abjectes i despietats; com una de les principals amenaces del cristianisme, en definitiva. Com es constatarà, aquesta classe de figuracions, presents en el conjunt de retaule i frontal de Vallbona de les Monges, en la predel·la del retaule de Sixena, en la taula de Queralbs i en el retaule de Vilafermosa, han de ser enteses com un arma de doble tall, atès que al mateix temps que advoquen en favor de la presència real en tant

que l'hòstia sagna o obra un miracle, assenyalen intencionadament la perfídia del jueu com a enemic de l'eucaristia.

6.3.2. El cos de Crist i l'«amenaça» jueva

Talment he avançat fa poques ratlles, en paral·lel al contingut eucarístic estructural, la gran majoria de les obres que ocupen la nostra atenció van ser dotades, alhora, d'un contundent missatge antijudaic complementari. La crítica artística va parar-hi esment des d'un bon inici i, des d'aleshores, l'estudi d'aquesta qüestió no només ha estat una constant tant en aquells treballs adreçats a l'anàlisi iconogràfica dels conjunts preservats, com també en aquells destinats a aprofundir en el coneixement de la imatge artística del jueu a Catalunya o als regnes hispans a la baixa edat mitjana[421].

El fet no pot estranyar si es té en compte que, de tots els exponents que aquí s'estudien, únicament les restes dels conjunts desmembrats de sant Mateu i de Ripoll freturen d'alguna representació artística revestida amb tints antijudaics. I, de fet, tenint en compte el limitat grau de coneixement que actualment es té sobre aquestes obres, no es pot descartar amb contundència que no n'haguessin inclòs cap en origen. Més aviat, almenys en el cas del bancal ripollès, hi ha raons per intuir el contrari a partir dels termes en què s'expressa el contracte perdut, que especifica que en un dels compartiments del costat esquerre s'havia de representar «*com portaren a crucificar Jesuchrist ab la Creu al coll, acompanyat de Juexes, demostrant com la Verge Maria, Sent Johan e Sent Pere lo acompanyaban*».

[421] Més enllà de la majoria de títols referits a la nota 419, sobre la imatge jueu en l'art català o hispà cito els treballs de conjunt d'ALSINA 1985; ALCOY 1991a; MOLINA FIGUERAS 2002; MOLINA FIGUERAS 2008; GARCÍA MARSILLA 2012 i PATTON 2012. En particular, pel que fa a la pintura aragonesa, la qüestió ha estat objecte d'estudi a LACARRA 2004b i LACARRA 2007. D'altra banda, la imatge del jueu i l'antijudaisme en l'art medieval compten amb una vasta nòmina d'estudis, entre els quals destaquen BLUMENKRANZ 1966; KRAUS 1967, cap. 7; ZAFRAN 1973; CAMILLE 1989, p. 165-194, esp. p. 180 i s.; MELLINKOFF 1993, pàssim; SCHRECKENBERG 1996; SANSY 1994; STRICKLAND 2003; FÄU 2005; SCHWARTZ 2006; COHEN 2007, esp. p. 185-209; MERBACK 2008; alguns articles continguts a KESSLER & NIREMBERG 2011 o LIPTON 2014. Particularment, sobre l'art italià dels segles XV i XVI, vegeu també KATZ 2008 i CAPRIOTTI 2014.

En la major part d'aquestes obres, l'aversió cap al jueu es canalitza, principalment, a través de les comentades imatges de la profanació de l'hòstia consagrada per part dels membres d'aquesta comunitat, les quals són presents, recordem-ho, en el retaule i frontal de Vallbona de les Monges, en la predel·la eucarística del retaule marià de Sixena, en la taula de Queralbs i en el retaule de Vilafermosa. A partir d'aquests testimonis visuals, d'entrada, hom no només certifica que aquesta mena d'episodis són una part inherent de l'univers taumatúrgic del cos de Crist, sinó també que, a Catalunya com arreu, el cicle eucarístic va constituir el canal prioritari a l'hora de propagar-los plàsticament. Lluny de representar un fenomen local, com es constatarà, aquestes imatges es troben en plena harmonia amb els usos artístics del gòtic europeu derivats del culte al santíssim sagrament.

D'altra banda, la considerable proporció dels conjunts que les inclouen respecte dels exemplars de dedicació eucarística conservats al territori són suficients per presumir-ne una més que probable divulgació major en exemplars homòlegs desapareguts. I, en tot, cas ho són per comprovar la difusió d'aquesta temàtica dins d'un marc geogràfic i cronològic ampli, així com per constatar com, en aquests contextos, el jueu va ser el col·lectiu que usualment va carregar amb el rol de l'enemic del cos de Crist, per bé que no l'únic, essent-hi presentat com el seu detractor per antonomàsia.

La recurrència a aquestes imatges en aquest marc s'explica, en primera instància, per la virulència antijueva que impregna l'art de la baixa edat mitjana, la qual és fruit de l'empitjorament de les relacions de les majories cristianes vers les minories jueves que, a grans trets, semblen patir una inflexió generalitzada arran de la primera croada (1096). Des d'aleshores, com és sabut, aquestes van ser víctimes d'un procés d'estigmatització creixent comandat per les autoritats religioses i civils catòliques, que van accentuar la seva tasca proselitista, i van quedar subjugades a diverses normatives segregadores i discriminatòries. El món jueu, en general, i els seus membres, en particular, van carregar amb el paper de boc expiatori davant de múltiples circumstàncies adverses, essent assíduament inculpats de tota mena de crims i calamitats, com ara la gran pesta

de mitjans del segle XIV. A la fi, de resultes del clima generat, multitud de comunitats van ser expulsades o aniquilades per complet[422].

En particular, però, les figuracions artístiques dels actes sacrílegs dels jueus troben la seva raó immediata en el rol particular que les elits cristianes van atorgar al judaisme en relació al cos de Crist. Les reticències que van acompanyar des d'un inici la doctrina de la presència real en les espècies eucarístiques, comentades a la primera part de la tesi, van afavorir la construcció d'un imaginari combatiu amb l'heterodòxia estretament associat al culte Santíssim. N'hi ha prou en recordar, en aquest sentit, que un dels quatre motius al·legats pel bisbe Robert de Thourotte per a la fundació de la festa del Corpus era precisament la de concebre-la com una arma contra els heretges. O, pel que a Catalunya respecta, basta d'invocar certes mesures aprovades pel consistori barceloní, entre les quals el ban de 1303, que sancionava que tot jueu que es topés amb un sacerdot amb el viàtic s'havia d'amagar o agenollar; o la crida de 1321, en la qual es comminava els jueus a restar confinats al call durant el dia de la solemnitat de Jesús Sagramentat[423].

La *culpa iudaeorum* derivada de la mort de Crist a la creu, certament, va servir de fonament per a construir una imatge malèvola del jueu, tot considerant-lo un ésser capaç de repetir a perpetuïtat la mort del Déu cristià a través de les múltiples vies que tenia a l'abast. Entre aquestes, la pròpia doctrina cristiana possibilitava que la passió i la mort de Jesús fossin reproduïdes de manera extemporània a través de l'hòstia, la qual, un cop consagrada, contenia el cos i la sang de Crist. D'aquí que a la baixa edat mitjana proliferessin els relats sobre turments jueus a l'eucaristia i que, estretament relacionades amb aquests, a la mateixa època es propaguessin pertot les acusacions de profanació

---

[422] La vinculació de l'antijudaisme en l'art i la primera croada es defensa en el treball clàssic de BLUMENKRANZ 1966 (p. 19). La bibliografia sobre l'antijudaisme medieval és verament copiosa. Per a una panoràmica, entre altres vegeu TRACHTENBERG 1943; POLIAKOV 1968; DELUMEAU 1978, p. 356-397 o DAHAN 1990, pàssim. O també la veu de SANSY 2000. En relació a Catalunya i la Península, en general, resulten d'utilitat estudis com els de BRAMON 1981; MENACA 1983; VINYOLES 1985, p. 115-118; BEINART 1992, p. 157 i s.; KEDOURI 1992, esp. p. 40 i s.; TEDESCHI 1992; CANTERA 1998b; CASANOVAS 2005; VALDEÓN 2005 o BRAMON 2012. Concretament, quant a les derivades de la pesta sobre els jueus catalans remeto a l'estudi clàssic de LÓPEZ DE MENESES 1959.

[423] La notícia relativa al viàtic es publica a BAUCELLS 2004-2007, v. I, p. 833. Quant a la mesura relativa al dia de Corpus, vegeu cap. 4, p. 98.

dirigides sobre els membres d'aquesta comunitat, o inclús sobre col·lectius sencers. Com es veurà en el darrer capítol, Catalunya no va quedar-ne al marge, com tampoc ho va fer l'art del període, que àmpliament es va fer ressò d'aquestes maldats.

Els ultratges jueus representats en els retaules eucarístics dels bisbats catalans són, per tant, fruit de la seva època. Ara bé, cal tenir present que les imatges que se'n conserven no reflecteixen els conflictes coetanis del territori, almenys no de manera directa. Tot sovint es limiten a traduir genèricament uns turments universals inspirats en la passió de Crist, en els quals l'hòstia és apunyalada, travessada amb una llança o llençada a una caldera en ebullició. I només en determinats casos reflecteixen el ressò d'algun relat concret d'origen forà, talment succeeix únicament amb les escenes del miracle de jueu de París de 1290, el miracle de *Billettes* explicat ara ja fa bastantes planes, de la predel·la eucarística de Sixena o del retaule de Vilafermosa.

Tanmateix, al marge de la narració, la vinculació d'aquestes imatges amb el territori es materialitza a partir de la imatge del jueu que hi pren part i que, en consonància amb els usos artístics del període gòtic, es concreta en una caracterització estereotipada i anacrònica que indefectiblement l'apropa al present o al seu imaginari. Per un costat, la majoria d'aquestes imatges responen a la creença de l'època que els atorgava uns trets fisonòmics particulars, l'anomenat «perfil semita», definit per uns trets angulosos: un mentó contundent i, sobretot, un nas prominent, generalment aguilenc[424].

Per un altre costat, per bé que també d'acord amb el paradigma artístic del seu temps, en aquestes obres el jueu queda aïllat a través d'un abillament propi, el qual, d'habitud, sol reflectir la crua realitat social del període. És sabut que el cànon 68 del IV Concili del Laterà va estipular que jueus i musulmans havien d'utilitzar una vestimenta particular, a més de senyals identificatius, per tal que poguessin ser reconeguts a simple vista i així evitar contactes sexuals entre persones de diferent confessió. I també ho és que la legislació civil aviat s'alineà al costat de l'església en aquest camp. A Catalunya, l'any 1268 el rei Jaume I ja va resoldre una disposició que afectava l'aljama de Barcelona i en

[424] Sobre la traducció plàstica d'aquest aspecte concret, al·ludit en qualsevol estudi dedicat a la imatge del jueu, vegeu BLUMENKRANZ 1966, p. 15 i s.; MELLINKOFF 1993, v. I, p. 127 i s.; BALE 2010, cap. 3 o LIPTON 2014, cap. 5. En relació a l'art hispà remeto, fonamentalment, al treball d'ESPÍ 2009a.

la qual es dictaminava l'ús de la «capa rotunda» per als jueus dintre la ciutat i la capa pluvial sense mànigues fora, a la vegada que se'ls eximia de la divisa. El rastre de la mesura eclesial es ressegueix amb relativa facilitat a la corona catalano-aragonesa durant els darrers segles medievals, també pel que fa al senyal distintiu, que al territori va quedar concretat en l'ús d'un element circular de color divers o inclús migpartit, l'anomenada roda o rodela, que generalment els homes havien de dur sobre el pit i les dones sobre el front[425].

Són pocs els testimonis artístics que es conserven de la rodela en l'art del país. I pel que fa a la vestimenta, hi alternen amb relativa facilitat elements com el barret punxegut jueu o *pileus cornutus*, que sembla respondre a la difusió de models artístics, i la capa llarga i la caputxa que, d'acord amb les posicions oficials, serà l'element definitori d'una de les imatges més reconegudes del jueu en l'art gòtic català[426]. Aquestes darreres són, precisament, les peces de roba que llueixen la majoria dels sacrílegs que profanen la sagrada forma en les obres que ara centren l'atenció, en les quals, de fet, la seva presència va més enllà del marc definit per aquests episodis.

I és que una simple mirada de conjunt a la iconografia del mobiliari d'altar del Santíssim Sagrament que tractem permet constatar com en aquests contextos l'animositat cristiana envers els jueus no va quedar limitada a les imatges, certament transcendents, de la profanació de l'hòstia consagrada. Altrament, aquestes obres van nodrir-se d'un ventall més ampli de recursos iconogràfics encaminats a la mateixa finalitat i compartits amb altres manufactures de l'època d'advocació diversa.

---

[425] Sobre la mesura del Laterà IV, FOREVILLE 1972, p. 202-203. Específicament, sobre la vestimenta particular dels jueus vegeu CUTLER 1970 o RUBENS 1981, p. 80-103. La qüestió, a la Península, ha estat abordada detingudament a CANTERA 1998a, p. 129 i s.; o MOTIS 2004, p. 561-592. En particular, sobre els senyals distintius, destaca el treball recent de SANSY 2001, que remet a la bibliografia anterior amb què compta la qüestió.

[426] La rodela és present, per exemple, en la indumentària d'un dels jueus de les pintures murals del reracor de la catedral de Tarragona, en un jueu del *Llibre Verd* de Barcelona o en el l'episodi del l'*Esposori de la Mare de Déu* del *Retaule de la Mare de Déu i Sant Jordi* de l'església de Sant Francesc de Vilafranca del Penedès, realitzat per Lluís Borrassà a finals del segle XIV. Al respecte, vegeu ALCOY 1991a, p. 372 i MOLINA FIGUERAS 2002, p. 373-374. D'altra banda, quant al barret jueu, vegeu l'estudi clàssic d'STRAUS 1942 i el més recent de SANSY 1992.

Novament en la línia de l'art del seu temps, en efecte, l'antijudaisme és quelcom absolutament explícit en diverses escenes de la vida i passió de Crist presents en els exemplars que ens atenyen, les quals tant poden formar part del cicle eucarístic com respondre a una advocació complementària dels conjunts en qüestió. Aquest és el cas, per exemple, del *Retaule de Mare de Déu i l'eucaristia* del monestir de Sixena, que inclou una figuració de la *Disputa de Crist amb els doctors* tan notable des del punt de vista artístic com nociva des del punt de vista de la intencionalitat. Per bé que no es tracta d'una representació descarnada, els doctors de la llei mosaica hi compareixen amb les comentades vestidures anacròniques, la capa llarga i el caputxó, i a primer terme hom hi percep diversos llibres refusats espargits pel terra, al torn que un dels jueus, contrariat, estripa les escriptures.

Igualment, la pulsió antijudaica del grup d'obres que estudiem es fa palesa també a través del mecanisme de l'associació intencionada del poble jueu a la figura negativa de Judes Iscariot, l'apòstol traïdor que desencadenà el deïcidi cristià. Aquesta estratègia visual, àmpliament divulgada en l'art dels regnes cristians a la baixa edat mitjana, fa acte de presència en les representacions del *Sant Sopar* de la predel·la de Sixena, del retaule de Vilafermosa o de la taula de Solsona.

Finalment, d'igual manera, l'hostilitat cap al poble jueu es detecta en determinats passatges al·lusius a la passió de Crist, els quals posen de manifest la seva ja comentada responsabilitat en les penes i els escarnits infligits al Déu fet carn, així com en el seu consegüent assassinat. En aquest sentit i com es veurà, a banda del miracle de Billettes, el retaule de Vilafermosa inclou una subtil al·lusió simbòlica a la *culpa iudaeorum* en l'escena del *Calvari* que corona el conjunt, concretada a partir de la disposició d'una imatge del símbol jueu del segell de Salomó sobre l'escut del centurió situat al peu de la creu. D'altra part, la inculpació del judaisme en la mort de Jesús segueix un mecanisme similar en el retaule d'Ivorra a través de les diverses *arma christi* que rodegen la figura central del *Crist de la Pietat* representada en el compartiment central de la predel·la. Entre ells no només s'hi pot distingir el bust del torturador que escup a la galta esquerra de Crist cofat amb una derivació del *pileus cornutus*, sinó que la banderola que penja de la trompa de l'extrem esquerre de la composició llueix ben visible un escorpí, el qual és

un signe negatiu associat al món jueu que va comptar amb una robusta tradició en l'art cristià.

7. EL *SANT SOPAR* O LA INSTITUCIÓ DE L'EUCARISTIA

«Repas de fête et repas d'adieu avec l'annonce de la trahision, mais aussi repas sacramentel avec l'institution de l'Eucharistie; le seul où Il ne soit pas simplement hôte mais amphitryon, convive mais nourriture.»[427].

Els fets ocorreguts durant el transcurs del *Sant Sopar* apareixen relatats en els quatre evangelis canònics (Mt 26, 17-30; Mc 14, 12-26; Lc 22, 7-38 i Jn 13, 21-30). En els sinòptics, la tradició cristiana hi reconeix dos successos transcendentals per al seu esdevenir, això és, l'*Anunci de la traïció de Judes* (Mt 26, 20-25; Mc 14, 17-21 i Lc 22, 23-25), que suposa el desencadenant de la passió de Crist i, per tant, de la història de la redempció; i la *Institució de l'Eucaristia* (Mt 26, 26-30; Mc 14, 22-26 i Lc 22, 14-23), el sagrament central de la litúrgia cristiana, també referida en la *Primera carta als Corintis* (11, 23-25). L'evangeli de Joan, en canvi, únicament fa menció explícita a la delació de l'apòstol traïdor (Jn 13, 21-25).

A grans trets, les fonts suara esmentades narren com, en el marc de la Pasqua jueva, durant el decurs del sopar de l'anyell pasqual, Jesús va anunciar als apòstols que un dels dotze el trairia. Davant la sorpresa dels comensals, que volien saber a qui de tots feia referència l'acusació, el Mestre va descobrir Judes tot afirmant, segons Mateu i Marc, que seria aquell qui sucava amb ell al mateix plat. L'evangeli de Joan, per la seva banda, proporciona una versió lleugerament diferent, en la qual, Jesucrist, en resposta a Pere, hauria proclamat: «És aquell a qui donaré el tros de pa que ara suco».

Per a Mateu i per a Marc, la *Institució de l'Eucaristia* hauria tingut lloc amb posterioritat a l'*Anunci de la traïció de Judes*, si bé altre cop no hi ha consens en les fonts evangèliques respecte aquest punt, atès que Lluc la situa precedentment. Variacions al marge, però, en tots tres casos queda clar que el manament va dimanar del propi Crist, el qual va repartir el pa i el vi als apòstols per a què en mengessin i en

[427] RIGAUX 1989, p. 29.

beguessin, tot dient-los que eren el seu cos i la seva sang respectivament. Lluc hi afegeix: «Feu això, que és el meu memorial».

Partint de l'evangeli, l'*Anunci de la traïció de Judes* i la *Institució de l'eucaristia* són els dos episodis que determinen el caràcter potencialment dual del tema iconogràfic del *Sant Sopar*[428]. En base a aquest fet, Louis Réau va desenvolupar una distinció esquemàtica entre les imatges d'una *Cena* històrica o narrativa, que posava l'accent en els aspectes dramàtics del relat i en el desvetllament del traïdor, d'una part; i les d'un *Últim Sopar* simbòlic o sagramental, enfocat fonamentalment a posar en relleu la instauració del sacrifici eucarístic per part de Crist, de l'altra[429]. Ara bé, malgrat que, com es veurà, determinades imatges posen èmfasi sobre un dels dos passatges enunciats en detriment de l'altre, aquesta divisió teòrica usualment no resulta tan clara quan s'afronten les múltiples representacions pervingudes del tema, en les quals tot sovint s'al·ludeix al doble relat, tal com ja va posar en relleu Dominique Rigaux[430]. L'esmentada autora, a la vegada, va remarcar el caràcter polièdric i extraordinari de la narració i la imatge en relació amb la resta d'àpats evangèlics en què va participar Jesús[431].

---

[428] Quant a la iconografia del *Sant Sopar* vegeu els següents estudis de conjunt: SANDBERG-VAVALÀ 1929; VLOBERG 1946, vol. I, cap. IV, p. 81-105; RÉAU 1957, p. 406-426; SCHILLER 1972, p. 24-41; GILBERT 1974; RIGAUX 1989; RUBIN 1991, p. 298-302 o RODRÍGUEZ VELASCO 2016. En relació amb la representació d'altres àpats, vegeu MILHAU 1992. Igualment resulta de gran utilitat el treball de JUNG 2003, dedicat al *Sant Sopar* del cor catedralici de Naumburg (s. XIII), un dels més cèlebres del període; i també, malgrat versar fonamentalment sobre el *Sant Sopar* renaixentista del convent milanès de Santa Maria delle Grazie, de Leonardo da Vinci (1452-1519), la monografia de ROSSI & ROVETTA 1988. També, de manera complementària, vegeu el repertori iconogràfic aplegat a *Última* 2005.

[429] RÉAU 1957, p. 409 i s.

[430] La qüestió va ser advertida en relació a la pintura dels primitius italians: RIGAUX 1989, p. 43-45.

[431] Vegeu nota 427. Segons Dominique Rigaux (p. 24 i s.), els evangelis presenten Crist involucrat en una dotzena d'àpats o fets relacionats. Deixant de banda l'episodi de les *Temptacions de Crist*, aquests són: les *Noces de Canà* (Jn 2, 1-11), el *Sopar a casa de Leví* (Mt 9, 10-12; Mc 2, 15-17; Lc 5, 29-32), la *Primera multiplicació dels pans* (Mt 14, 13-21; Mc 6, 30-44; Lc 9, 10-17; Jn 6, 1-15), la *Segona multiplicació dels pans* (Mt 15, 32-38), la *Unció de Jesús a Betània* (Mt 26, 6-13; Mc 14, 3-9; Lc 7, 36-50; Jn 12, 1-8), l'*Àpat a casa de Marta* (Lc 10, 38-42), la *Menja amb els fariseus* (Lc 11, 37-53), el *Menjar a casa d'un fariseu un dia de sabat* (Lc 14, 1-24), l'*Allotjament a casa de Zaqueu* (Lc 19, 1-10), el *Sant Sopar* (Mt 26,

De manera habitual, les imatges del *Sant Sopar* capten l'*Anunci de la traïció de Judes* a través del fet que Jesús li ofereix un mos de pa xop, tal com s'apunta en l'evangeli de Joan, o pel fet que l'Iscariot apropa la mà al plat, en sintonia amb els fets narrats per Mateu i Marc. D'altra banda, el caràcter sagramental de la *Cena* es remarca, en essència, a partir de la inclusió de les santes espècies eucarístiques que acompanyen la figura del Crist-sacerdot que presideix la taula, per bé que en determinats indrets, sobretot a Itàlia, es recorre també a una fórmula iconogràfica d'origen bizantí anàloga de la *Cena*, la *Comunió dels apòstols*, en la qual, com el seu nom indica, el propi Crist s'encarrega d'administrar l'hòstia consagrada als seus deixebles[432].

Tal i com la crítica ha remarcat reiteradament, les representacions del *Sant Sopar* conservades són relativament tardanes. Absents del primer art cristià, les més reculades tant a Occident com a Orient solen datar-se al segle VI[433]. Tanmateix, el tema no sembla prendre una consistència veritablement notable fins al segle XI, cosa que ha estat posada en relació amb les controvèrsies eucarístiques del moment, al·ludides a la primera part de la tesi[434]. I no és fins a la baixa edat mitjana quan, de resultes de la intensificació de la devoció a les espècies sagrades, adquireix una fortuna veritablement extraordinària, tal com de nou va constatar Dominique Rigaux respecte a la pintura dels primitius italians. El tema, que ocupava encara una plaça menor en la producció itàlica de finals del segle XIII, va assolir una rellevància i un lloc de privilegi respecte a altres àpats cristològics (com les *Noces de Canà* o la *Comunió dels Apòstols* etc.) que no va parar

---

17-30; Mc 14, 12-26; Lc 22, 7-38; Jn 13, 21-30) i el *Sopar d'Emmaús* (Lc 24, 28-31). A aquests cal sumar-hi les aparicions de Jesús Resuscitat (Lc 24, 41-43; Jn 21, 9-13).

[432] RÉAU 1957, p. 410 i s. Per a una aproximació general del tema iconogràfic de la *Comunió dels Apòstols*, vegeu VLOBERG 1946, vol. I,, p. 103-105; RÉAU 1957, p. 418-419 o RIGAUX 1989, p. 59 i s.

[433] Quant al *Sant Sopar*, la crítica assenyala, de manera recurrent, a tres exemples italians com les primeres imatges conservades. Es tracta de la *Cena* musivària de San Apollinare Nuovo de Ravenna (Emília-Romanya) i els exemplars miniats continguts en el *Codex purpureus* de Rossano (Museo dell'Arcivescovado, f. 3v-4) i en els *Evangelis* italians de Sant Agustí conservats a la biblioteca del Corpus Christi College de Cambridge (Lib. MS. 286) [Figs. 78, 79 i 80]. Vegeu SCHILLER 1972, p. 24-41 o RIGAUX 1989, p. 30.

[434] SCHILLER 1972, p. 24-41; VLOBERG 1946, vol. I, p. 99; RIGAUX 1989, p. 30.

d'augmentar en els darrers segles medievals. A la vegada, d'ençà del segle següent, va tendir a cobrar plena autonomia respecte dels altres episodis de la vida de Crist[435].

Al llarg dels segles XIV i XV, el *Sant Sopar* fa acte de presència en contextos artístics d'allò més variats, si bé per la seva significació, com és lògic, apareix recurrentment en els objectes eucarístics, així com en el mobiliari d'altar o en els nous àmbits dedicats al Corpus Christi, entre altres. També, com ja he avançat, el tema constitueix un dels recursos gràfics més habituals a l'hora d'ornar la nova solemnitat del Corpus Christi en els manuscrits il·luminats, juntament amb l'*Elevació de l'hòstia consagrada* i la *Processó de Jesús Sagramentat*, on el seu abast s'intueix generalitzat i la seva difusió primerenca. Així es constata, posem per cas, a partir dels manuscrits francesos, on es conserven exemplars tan reculats com un epistolari parisenc de mitjans del segle XIV (Londres, British Library, Yates Thompson 34) o un llibre d'hores coetani, de filiació tolosana, conservat a la Biblioteca Vaticana (Ciutat del Vaticà, Chigi, D. V. 71) [Figs. 81 i 82][436].

Dintre dels contextos referits, s'acostuma a donar prioritat al seu caràcter sagramental com a imatge de la *Institució de l'eucaristia*, tot i que usualment no s'obvia tampoc l'*Anunci de la Traïció de Judes*. A través d'aquestes representacions plàstiques es fa palesa, abans que res, la legitimitat del sacrifici eucarístic, atès que es posa de manifest la seva instauració de mans del propi Crist, que hi apareix com a Oficiant, al torn que es vindica la veracitat del dogma de la presència real en les espècies eucarístiques, fonamentada a partir de paraules que Aquest va pronunciar durant la celebració pasqual.

Tenint en compte l'objectiu d'aquest estudi, més interessant resulta el fet que la *Cena* usualment troba un lloc destacat en el mobiliari d'altar de dedicació eucarística, tal i com ho confirmen un nombre considerable d'exemples perviscuts, alguns de gran notorietat. Així, la seva figuració centrava la predel·la del magnífic retaule desballestat que Sassetta (m. 1450) va realitzar entre 1423 i 1425 per encàrrec del gremi dels

[435] RIGAUX 1989, esp. p. 51 i s.

[436] Sobre la qüestió respecte de la miniatura, però també sobre els exemples citats, vegeu AVRIL 1990, p. 40-41, on a banda es recullen un nombre considerable d'exemplars italians i de procedències variades. Anteriorment, BOOM 1946, p. 326-327.

mercaders de llana de Siena (Toscana), l'*Arte della Lana*, a fi que fos emplaçat a la plaça de S. Pellegrino de la ciutat, de manera efímera, durant les celebracions de la solemnitat del Corpus Christi. El caràcter sagramental de la peça, avui conservada a la Pinacoteca Nazionale di Siena, queda accentuat per la presència única, al bell mig de la taula, d'un calze i dues hòsties; i pel fet que Crist, que ocupa l'eix central de la composició arquitectònica, apareix subjectant una altra forma amb la mà dreta [Fig. 83][437].

El *Sant Sopar* ocupa també el compartiment principal del magistral retaule de l'església de Sant Pere de Lovaina (Bèlgica), el qual va ser comanat per la confraria del Sant Sagrament de la vila a Dirk Bouts (m. 1475), el 15 de març de 1464 [Figs. 84 i 85]. La forta càrrega sagramental de la imatge novament pivota a l'entorn de la figura de Crist, que en aquest cas es troba realitzant la benedicció de l'hòstia que sustenta sobre el calze, situat darrera de l'anyell pasqual. A més, aquesta es veu reforçada per la representació en les ventalles laterals del tríptic de quatre passatges veterotestamentaris, tots ells protagonitzats pel pa i exegèticament vinculats amb la *Institució de l'eucaristia*, els quals prefiguren l'*Últim Sopar*. D'esquerra a dreta i de dalt a baix s'hi reconeixen les representacions de l'ofrena de pa i vi realitzada per Melquisedec a Abraham a les portes de Salem (Gènesi 14, 17-20), la *Institució de la Pasqua hebrea* (Èxode 12, 1-28), la *Caiguda del Manà* (Èxode 16, 1-36) i el nodriment amb pa i aigua d'Elies per un corb al desert (Primer Llibre dels Reis 19, 1-8)[438].

Es podrien mencionar altres conjunts de dedicació eucarística on el *Sant Sopar* ocupa un lloc de rellevància, si bé només al·ludiré a un darrer conjunt en tant que la *Institució de l'Eucaristia* hi ha estat representada a partir de la variant de la *Comunió dels apòstols*. Em refereixo, lògicament, al famós retaule de la confraria del Corpus Domini d'Urbino (Marques), compost d'una taula principal de grans dimensions i una predel·la

---

[437] Sobre l'obra i la seva relació amb la solemnitat del Corpus Christi, vegeu fonamentalment ISRAËLS 2001 o ISRAËLS 2006, que recullen la bibliografia anterior sobre l'obra.

[438] Un estudi complet i recent d'aquest conjunt es trova contingut a PÉRIER-D'IETEREN 2005, p. 34-44 i 372, cat. núm. 15. Un singular *Sant Sopar* singular, avui conservat al Museu Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, centrava igualment el denominat retaule eucarístic de Rotterdamm-Berlín, que es data ja a inicis del segle XVI [Fig. 86]. Sobre aquesta obra, MERBACK 2011.

conservades a la Galleria Nazionale delle Marche (Palazzo Ducale di Urbino, inv. 1990 DE 231 i 232) [Figs. 87 i 88]. Deixant de banda el bancal realitzat entre 1467 i 1468 per Paolo Ucello (*c*. 1397-1475), també amb una captivadora temàtica eucarística, ara m'interessa el compartiment central, elaborat posteriorment, entre 1473 i 1474, per Joos Van Ghent (m. *c*. 1480). En aquest, la celebració del sopar pasqual s'ha convertit en una veritable escena litúrgica que té lloc a l'interior d'una església. Crist, situat enfront de la taula rectangular, sobre la qual hi ha disposat el calze i algunes hòsties, subjecta una patena i administra la comunió als apòstols que s'arrengleren al seu voltant en dos grups, davant la mirada d'un parell d'àngels voladors i d'altres personatges laics, entre els quals sobresurt el duc Federico da Montefeltro (1422-1482)[439].

En sintonia amb el marc europeu, el *Sant Sopar* va constuir també un tema habitual en els programes iconogràfics dels retaules dedicats al cos de Crist de Catalunya i la seva àrea d'influència, tal i com sembla desprendre's dels documents i dels escassos exemplars conservats[440]. Més enllà del retaule d'Ivorra, que presenta l'especificitat d'estar sota la dedicació d'un miracle eucarístic concret, i tret de la *Taula de la Passió i l'Eucaristia* de Queralbs, que no l'inclou, no solament no manca en cap dels altres conjunts sobreviscuts sinó que, a més, en la majoria hi ostenta un marcat protagonisme.

En efecte, com en l'esmentat retaule de Lovaina, significativament en alguns casos la *Cena* ocupa el compartiment central del conjunt, aquell que en defineix la titularitat principal, i consegüentment adquireix un valor icònic i té unes dimensions superiors a la resta d'escenes representades, tal com succeeix en el retaule del Corpus Christi de Vilafermosa. En altres conjunts, el tema igualment omple un espai de relleu, com a la predel·la del retaule de Sixena, en què ocupa el compartiment central, o a la taula del *Sant Sopar* de Solsona, on va ser representat en exclusiva. Fins i tot en les taules de

---

[439] Sobre la iconografia d'aquest conjunt, vegeu fonamentalment FRANCASTEL 1965, p. 316-325; LAVIN 1967; KATZ 2003 i KATZ 2008, p. 33-39. També, a l'entorn de la predel·la d'Ucello, SCHEFER 2007, pàssim.

[440] Pel que fa al *Sant Sopar* a Catalunya i a l'art hipànic en general, vegeu TRENS 1945, p. 28-31, cat. núm. 3-6; CAMÓN 1949, p. 5-19; FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, pàssim; TRENS 1952a, cap. III; ALEJOS 1977, v. I, p. 362 i s; i ANTORANZ 2008, p. 109-131. Amb un enfoc més ampli, vegeu també ALCOY 1995, p. 743-754; CARRETERO & CASANOVA & GONZÁLEZ 1995; ANTORANZ 1998, p. 369-386 i ANTORANZ 2001.

Vallbona de les Monges, malgrat no haver estat disposat en cap dels dos registres principals, la imatge es destaca de la resta perquè és l'única que ocupa l'espai equivalent a dos compartiments, emmotllant-se perfectament, d'aquesta manera, a la composició apaïsada de l'escena.

Al costat d'aquests casos, a la vegada, hi ha constància que en determinats retaules catalans del Corpus Christi el *Sant Sopar* va ser-hi representat com a part integrant d'un cicle de la passió de Crist. Així ho testimonien, al Principat, exemples documentats com la cara anterior de la predel·la bifront que Jaume Huguet va contractar l'any 1455 per a l'altar major del monestir de Ripoll o el bancal del retaule del cos de Crist del convent de Sant Agustí Vell, pactat per Pau Vergós l'any 1493.

En les taules de Vallbona de les Monges, la *Cena* ha estat emplaçada en els dos compartiments del registre inferior esquerre del retaule, adossats a la *Trinitat* eucarística del registre central [Fig. 89]. Mancada de qualsevol referència espacial, la imatge s'articula a través dels tretze comensals evangèlics habituals, Crist i els dotze apòstols, que s'arrengleren de manera ordenada darrera d'una llarga taula rectangular flotant, la qual és recoberta amb les tovalles blanques de rigor, estampades amb motius quadrats i sanefes escacades als extrems. Com de costum, aquesta és plena d'utentisilis i de viandes disposats segons una certa voluntat de simetria[441].

[441] El nombre habitual de comensals és de tretze, si bé pot incrementar-se o reduir-se segons els casos, a voltes per les limitacions del marc. VLOBERG 1946, vol. I, p. 96; RÉAU 1957, p. 411. La taula constitueix l'element ordenador de l'escena, malgrat que es coneixen exemples on, de manera excepcional, aquest element s'ha esfumat. Aquest és el cas, per exemple, de la imatge continguda en un full solt datat vers l'any 1200 al·ludit a RIGAUX 1989, p. 30, n. 19. Entorn a la taula del *Sant Sopar*, vegeu l'estudi clàssic de LOOMIS 1927. Aquesta pot adoptar formes variades, entre les més freqüents la semicircular o en forma de *sigma*, la rodona o ovalada i la rectangular. Sandberg-Vavalà va associar de manera general les tres formes de taula a tres territoris diferenciats: la taula semiesfèrica a Bizanci, la rodona al Pròxim Orient i la rectangular a Occident. SANDBERG-VAVALÀ 1929, p. 202; RÉAU 1957, p. 411. Les tres formes de taula mencionades apareixen representades en l'art medieval català. Un exemple puntual i destacat de taula en sigma, explicable per la influència bizantina del còdex, el trobem a la *Bíblia de Ripoll* (1027-1032) (Ciutat del Vaticà, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Vat. Lat. 5729, f. 369) [Fig. 90], tal com es pot constatar en els treballs de TRENS 1952a, p. 29; o en el més recent de CASTIÑEIRAS 2009, p. 31, n. 32. Ara bé, a partir dels casos conservats sembla desprendre's que a la Catalunya de la baixa edat mitjana van predominar les escenes ordenades entorn d'una taula rectangular, al costat de les imatges que incorporen

Hi distingim tres fileres d'objectes: en la més propera als personatges, just al davant de Crist, hi ha un plat que conté un peix, el qual fa *pendant* amb uns altres dos que mostren la mateixa menja. La presència d'aquest animal, com ha estat posat en relleu, és la predominant en les imatges catalanes del *Sant Sopar* del romànic i el gòtic lineal, i no és fins al segle XIV quan, malgrat no desaparèixer, tendeix a quedar desplaçada en favor de l'anyell evangèlic[442]. En la segona, a la part central de la taula, són quatre recipients petits els que estan disposats simètricament amb les plàteres de peix; i en la tercera, la més externa, hi veiem dues ampolles opaques situades en els espais buits que hi ha entre els plats grans. L'ordenació amb què han estat emplaçats aquests estris, tanmateix, queda emmascarada pel fet que tots els espais buits han estat ocupats amb gerres, coltells i amb un nombre considerable de pans de diferents formes, sencers o tallats, que accentuen el caràcter eucarístic del festí[443]. L'aparent desgavell dels elements disposats sobre la taula, alhora, es referma encara més a partir de la presència d'estris incisos que finalment no van ser representats en la capa pictòrica.

Tots els apòstols, igual que Crist, vesteixen túnica talar i mantell de cromatisme divers, i són disposats en dos grups de sis entorn del Mestre, que ocupa la posició central, encapçalats per sant Pere i sant Joan Evangelista. I és que aquests personatges, juntament amb Judes Iscariot –o en menor mesura amb sant Jaume el Major, caracteritzat com a pelegrí—, solen ser els únics apòstols recognoscibles en el Cenacle[444]. El primer es coneix pels seus cabells cendrosos tonsurats i la seva barba

---

la taula circular. Segons s'ha dit, aquesta darrera apareix en l'art hispà al darrer quart del s. XIV i es localitza tot al llarg del s. XV: ANTORANZ 2001, p. 110, n. 25. En aquest darrer estudi, a la vegada, es realitza un recorregut a través dels objectes més freqüents en els banquets representats a la pintura gòtica hispànica (p. 118-225).

[442] La qüestió s'assenyala respecte a l'art italià a RIGAUX 1989, p. 228 i s. (esp. p. 230); i quant al cas català, a ALCOY 1995, p. 746-747. A banda dels títols descrits, sobre la simbologia de l'anyell pasqual vegeu GONZÁLEZ TORRES 2009, p. 113 i s.

[443] A banda del peix, l'anyell i els pans, el caràcter eucarístic del *Sant Sopar* també acostuma a quedar remarcat a partir de la presència del vi en receptacles diversos, que a vegades adopten la forma dels calzes: ALCOY 1995, p. 748.

[444] La presència de Crist resulta ineludible, encara que la seva posició pot variar en funció de la forma de la taula, i la distinció de la majoria dels deixebles no sol ser assequible per a l'espectador, llevat d'aquells

curta, i el segon pel seu aspecte jovenívol i barbamec. Curiosament, però, res en la seva aparença distingeix Judes de la resta d'assistents. Es podria pensar d'identificar-lo amb el personatge de l'extrem esquerre que, amb una posició forçada, apropa la mà sobre la taula. Tanmateix, el mateix gest és repetit pel personatge que tanca la composició pel costat dret i, en certa mesura, pel propi sant Joan. I de fet, els comensals que acosten la mà a la taula d'aquesta manera no constitueixen una raresa en la pintura gòtica catalana precedent, tal com atesta, per exemple, el banquet representat en el registre inferior esquerre de la taula de Soriguerola (MNAC 3901), on només s'hi perceben dotze assistents en actituds dinàmiques i variades [Fig. 92][445].

La poc explícita voluntat de figurar l'*Anunci de la traïció de Judes* converteix el *Sant Sopar* del retaule de Vallbona en una imatge íntegrament sagramental, totalment adequada al context en què és representada. D'acord amb l'advocació al Corpus Christi de la taula (o taules), la força de la imatge es concentra, d'aquesta manera, en la *Institució de l'eucaristia*. Jesús, amb el preceptiu nimbe crucífer, sosté amb la mà esquerra una hòstia contundent gravada amb l'anagrama IHS, mentre amb la destra beneeix amb els dits índex i mig en alt[446]. Una imatge anàloga centra, entre altres, la *Cena* representada en el ja mencionat tabernacle eucarístic de Codalet o en un dels compartiments cimers del *Retaule dels Sants Joans* de Santa Coloma de Queralt (*c*.

---

casos en què són identificats a partir d'inscripcions. Així succeeix, per exemple, en un petit fragment del *Sant Sopar* publicat per Post a la col·lecció d'Edith Benett de Washington i classificat dins del cercle dels germans Serra [Fig. 91]. POST 1953, p. 374-376, fig. 155. Vegeu-ne també JOSÉ 2005, on la peça és posada en relació al pintor Guillem Ferrer (doc. 1375-1417/1418); i RUIZ 2012, p. 41 i s. La qüestió de la que venim parlant és assenyalada per a l'art dels segles XII i XIII a VLOBERG 1946, vol. I, p. 103-105. I, respecte a l'art hispà, a ANTORANZ 2008, p. 121-122.

[445] La crítica es debat entre identificar la imatge amb un banquet celestial o una imatge del *Sant Sopar*. Totes dues postures han estat defensades, respectivament, a MELERO 2005, p. 101-102 i a ALCOY 2005b, p. 50.

[446] Sobre la iconografia de les hòsties consagrades, vegeu principalment POZO 2009a. Quant a la qüestió, també AMENÓS 2005, esp. p. 95 i AMENÓS 2007, esp. p. 29 i s.

1456) [Figs. 9 i 94]; dues composicions, precisament, que no degueren ser realitzades en dates gaire allunyades del conjunt vallboní[447].

Com en el retaule de Vallbona de les Monges, tretze són, de nou, els comensals que integren el *Sant Sopar* del compartiment central de la predel·la eucarística del retaule de Sixena, una imatge extraordinària tant des del punt de vista estilístic com iconogràfic, a pesar de conservar-se malmesa en la seva part inferior [Fig. 93]. En aquesta ocasió, però, l'escena és emplaçada en un ambient interior, el Cenacle, el qual, lluny de recercar la veracitat històrica, és compost per un sostre cassetonat que s'adapta a la forma corba perfilada pels elements de talla que l'emmarquen i per un tipus de paret amb decoració floral àmpliament difosa en l'art català de la baixa edat mitjana.

Centra la composició una taula de forma ovalada, a l'entorn de la qual es disposa una bancada curvilínia de fusta on seuen els protagonistes de l'esdeveniment. Sobre les habituals estovalles blanques amb sanefes, la plàtera central amb l'anyell pasqual té un protagonisme indiscutible. De nou la mesa és repleta d'estris (dues ampolles de vidre mig plenes, decorades amb cordons vitris aplicats al coll[448]; una gerra, un bol i diversos ganivets) i de pans de mides i formes heterogènies, amb la particularitat que molts d'ells duen incisa una creu sobre el crostó, la qual accentua el caràcter sagrat de l'escena i evoca les formes gravades en les hòsties consagrades.

La imatge, de gran vivesa, ha estat dotada d'un caràcter narratiu profund, superior al de la taula, més estàtica, de Vallbona de les Monges. Els comensals, abillats amb túniques i mantells ornats amb sanefes, hi són representats en actituds i gestualitats diverses: un d'ells sosté un recipient i la majoria apareixen degustant els bocins de pa que aguanten amb les mans, mentre que el que tanca la composició a l'extrem dret es disposa a partir-ne un. Pere ocupa de nou la dreta de Crist, si bé l'Evangelista, en aquest cas, compareix endormiscat amb el cap sobre la taula, d'acord amb la seva posició més usual, detectable des del món carolingi. Segons diversos escrits de l'època, com ara les

[447] Sobre el sagrari de Codalet, vegeu cap. 5, p. 128; respecte al retaule de Santa Coloma de Queralt, vegeu ALCOY & BUTTÀ 2005a, p. 216 i s.; o ALCOY 2008, p. 237-239, que remeten a la bibliografia anterior de l'obra.

[448] En relació a aquests objectes: DOMÈNECH 2008a, p. 182-183 i DOMÈNECH 2008b, p. 198.

Meditationes Vitae Christi, l'anomenat *Somni de Joan*, que beu de fonts evangèliques (Jn 13, 23), no respondria tant a una situació de somnolència com de repòs místic, a través de la qual l'apòstol preferit s'acostaria a un estadi superior de coneixença[449].

A través de la figura benèvola de Joan i de la de Judes, clarament identificable com un ésser negatiu, la imatge de Sixena fa explícita la relació d'oposició que generalment mantenen aquests dos apòstols en el *Sant Sopar*[450]. El caràcter pèrfid de l'apòstol traïdor es fa palès a partir de mecanismes diversos que afecten tant a la seva disposició i actitud, com al seu aspecte físic i els seus induments, els quals, paga la pena recordar-ho, no són ni molt menys privatius de la *Cena*. De l'eficàcia d'aquest tipus d'estratègies visuals sobre l'espectador en donen fe les ratllades que, fruit del que en alguna ocasió ha estat anomenat com a vandalisme devot, presenta la seva figura. El cas no és ni molt menys únic en la pintura gòtica catalana, tal i com atesten, per exemple, les suculents imatges dels «malvats» de la predel·la del *Retaule dels sants Joans* de Vinaixa, de Bernat Martorell (MNAC 64065) [Fig. 96][451].

Situat de perfil, pràcticament d'esquena a l'espectador, Judes vesteix la túnica groguenca dels personatges negatius i ha estat privat de nimbe. El seu aspecte malèfic és assenyalat, endemés, pels seus cabells rogencs i el seu rostre malcarat centrat per un prominent nas aguilenc, a través del qual se l'assenyala com a jueu, bo i incidint en el marcat antijudaisme que habitualment traspuen moltes representacions artístiques a la

[449] Sobre el *Somni de Joan*, vegeu VLOBERG 1946, vol. I, p. 93-96; RÉAU 1957, p. 412-413 o RIGAUX 1989, p. 48-50.

[450] Respecte a la dialèctica de contraris establerta entre Joan i Judes, RIGAUX 1989, p. 45-48.

[451] Pel que fa a aquest retaule, vegeu MOLINA FIGUERAS 2003 i MACÍAS & FAVÀ & CORNUDELLA 2011, p. 69-70. El passat dissabte 24 de juny de 2017 va ser subhastat, a la galeria Briscadieu Bordeaux (Bordeus), el darrer compartiment que mancava per conèixer d'aquest conjunt, el qual mostra una escena de predicació del Baptista diversa a la ja conservada al MNAC, possiblement la *Prèdica als fariseus* [Fig. 95]. La taula és reproduïda a *Briscadieu Bordeaux. Vente aux enchères publiques*, Bordeus, 24 juny 2017, cat. núm. 3, p. 8-9. Malgrat que en aquesta publicació l'obra no aparegui com a part originària del retaule esmentat, la seva pertinença hi està fora de dubte atesa la seva compatibilitat morfológica, iconográfica i estilística.

baixa edat mitjana, tal com s'ha assenyalat en el capítol anterior[452]. Els seus trets a Sixena són comuns a les manifestacions artístiques catalanes des de mitjans del segle XIV i guarden una estreta relació amb altres imatges de l'apòstol realitzades en el taller dels Serra, com per exemple les contingudes en dues de les quatre taules de la passió de Crist, en la de l'*Oració a l'hort i traïció de Judes* i en la del *Bes de Judes i arrest de Crist*, del convent del Santo Sepulcro de Saragossa, avui integrades en un retaule barroc [Fig. 97 i 98][453].

Més particular resulta la inclusió d'un dimoni negre situat a l'espatlla de Judes que, al marge de la seva vinculació amb els jueus, estableix un nexe clar entre l'apòstol i el mal. L'associació d'aquest amb el maligne dins del context de l'*Últim Sopar* parteix de l'evangeli de Joan, on s'assenyala que tan bon punt Jesús oferí menjar al traïdor, «en aquell moment, darrere el tros de pa, Satanàs va entrar dintre d'ell» (13, 27)[454]. Paradoxalment, però, en aquesta imatge el gest de Judes deriva dels evangelis de Mateu i Marc, atès que allarga la mà al plat i, de manera curiosa, sembla com si estès a punt de ser mossegat per l'anyell d'aspecte enfurismat.

---

[452] Respecte a la imatge de Judes al *Sant Sopar*, vegeu RÉAU 1957, t. II, p. 413 o RIGAUX 1989, esp. p. 43 i s. Quant a l'art gòtic català, vegeu RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 118 i s. Pel que fa a les implicacions del color rogenc dels seus cabells i les seves vestimentes groguenques, vegeu MELLINKOFF 1982; MELLINKOFF 1993, v. I, p. 51-52 i 150-154; o PASTOREAU 2004.

[453] L'antijudaisme d'aquestes taules és un fet argumentat a ALCOY 1991a, p. 377-379 o a RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 116-119. Aquestes han estat recentment estudiades recentment, des d'un punt de vista divers a l'iconogràfic, a FAVÀ & CORNUDELLA 2010, p. 75, figs. 7 i 8.

[454] TRENS 1945, p. 31. Sobre l'associació del jueu i el dimoni en l'art medieval, vegeu també TRACHTENBERG 1961, p. 11 i s.; IANCU-AGOU 1979; DAHAN 1989 o STRICKLAND 2003, p. 122 i s. A voltes, les imatges interpreten literalment l'evangeli i mostren un dimoni entrant a la boca de Judes al mateix moment en què Jesús li ofereix el pa sucat. Així ocorre, per exemple a la *Biblia Pauperum* de la biblioteca de Munic o a la capa de Climent V de Sant Bertran de Comenge, on el dimoni pren la forma de gripau.VLOBERG 1946, vol. I, p. 89. Una imatge anàloga a la de Sixena apareix en el *Sant Sopar* de Tommaso de Modena de la Pinacoteca Nazionale da Bologna, en la qual Judes mostra l'ombra negra d'una serp a l'espatlla, únicament perceptible per l'espectador [Fig. 99]. Sobre aquesta imatge, RIGAUX 1989, p. 44-45. La vinculació de Judes amb el diable forma part de representacions tan conegudes com el mural del *Pagament de Judes* de la Capella de l'Arena de Pàdua [Fig. 100], els treballs pictòrics de la qual van ser dirigits per Giotto durant els primers anys del segle XIV. Sobre la imatge de Judes en aquest conjunt, vegeu JACOBUS 2008, p. 194-195.

La pintura gòtica catalana ens ha llegat altres casos de la relació fatal entre el mal apòstol i el diable explicitada en el marc de l'*Últim Sopar*, com ara la representació del compartiment que encetava el cicle de la passió de la predel·la del retaule major tardogòtic de l'església parroquial dels sants Just i Pastor de Son (Alt Àneu, Pallars Sobirà), adscrit al Mestre de Son i conservat al Museu Maricel de Sitges (inv. 128) [Fig. 101][455]. En aquesta ocasió Judes, que també és pèl-roig, porta una túnica groga i està dotat d'un nimbe fosc[456], apareix isolat a primer terme, de perfil i dempeus a l'extrem esquerre de la composició. Alhora subjecta una voluminosa bossa vermella amb les monedes de plata per les quals va delatar Crist, que és el seu atribut més usual, i un dimoni de trets monstruosos, que és assegut a terra, l'ajuda a sustentar-la. Curiosament, en aquesta imatge, és un altre dels apòstols, identificable amb sant Pau per la calvície parcial, el que ha estat representat segons les pautes habituals de la caracterització de Judes en la *Cena*. En aquest sentit, aquest apareix situat de perfil, assegut en una banqueta baixa, disposada gairebé a ran de sòl i allargant la mà com si volgués posar-la al plat del centre de la taula. Per bé que és tracta d'un detall summament interessant, de ben segur és el fruit de les limitacions pictòriques del discret Mestre de Son a l'hora d'interpretar els models que utilitza[457].

---

[455] El detall és inclós a ANTORANZ 2008, p. 121, fig. 20. Sobre el retaule de la parròquia de Son vegeu l'estudi recent de VELASCO 2011, p. 118-163, i en especial les pàgines 144-146 dedicades al *Sant Sopar*.

[456] Si bé és habitual que a l'apòstol se li manllevi el nimbe, en determinats casos en porta un de negre o de tonalitats fosques que contrasta diametralment amb les aureoles rutilants de Crist i de la resta d'apòstols. RÉAU 1957, p. 413. El nimbe negre apareix també en altres contextos, com ara en el fresc del *Sopar a casa de Simó* d'Andrea de Giovanni de Cetona (Siena), tal com assenyala RIGAUX 1989, p. 47. En l'àmbit catalano-aragonès, Alberto Velasco ha assenyalat dos focus pictòrics en els quals també es reserva el nimbe enfosquit per a Judes. D'una banda, en la producció del taller de Pere Garcia de Benavarri (doc. 1445-1485) i el seu cercle; i, de l'altra, en algunes obres de Joan Reixac (doc. 1431-1486) i el seu entorn. De totes aquestes obres, només quatre són Sant Sopars, i tots ells se situen a l'òrbita de Garcia. Un d'ells és la referida *Cena* de la predel·la de Son. I els altres tres, una taula del desllorigat *Retaule de Nuestra Señora de Baldós* de Montanyana (Osca), conservada a la col·lecció Lladró de Madrid, un dels compartiments del retaule de l'església de Sant Miquel Arcàngel de Graus (Osca) i un dels registres del retaule major de l'església de Sant Miquèu de Vielha. VELASCO 2011, p. 146.

[457] *Cfr*. VELASCO 2011, p. 144-146.

Malgrat la presència cridanera de la figura de Judes en el *Sant Sopar* de Sixena, la imatge no es limita a remarcar únicament l'*Anunci de la traïció,* sinó que, en relació amb la dedicació de la predel·la, també la *Institució de l'eucaristia* hi ostenta un clar protagonisme, tot esdevenint una imatge narrativa i simbòlica alhora, tal com serà habitual en els Sants Sopars continguts en la resta de retaules que comentaré tot seguit. Principalment, el caràcter sagramental de la imatge parteix, com és habitual, de la figuració de Crist, el qual, sota dosser, beneeix amb la destra i amb l'esquerra sosté un calze del qual sobresurt una hòstia. D'aquesta manera es posa l'accent en l'autenticitat de la presència real de Crist en les espècies consagrades, la qual queda reforçada a partir dels diversos miracles que flanquegen l'escena i que seran comentats en capítols successius.

El Crist sacerdot de Sixena i, en general, la mateixa composició d'aquest *Sant Sopar,* es retroba pràcticament idèntica en una altra taula de tema parell realitzada també al taller dels germans Serra, la qual es conserva a la Galleria Nazionale della Sicilia, a Palerm [Fig. 102]. N'hi ha prou amb una atenta mirada per concloure que ambdues imatges, extraordinàriament pròximes, parteixen d'un model comú, per bé que en aquesta darrera la figura de Judes apareix desproveïda del dimoni negre del conjunt aragonès, possiblement més tardà[458].

Desconeixem la fesomia del conjunt que originalment integrava la taula palermitana, si bé en canvi la conservació pràcticament total del retaule de Sixena permet comprendre la significació del *Sant Sopar* dins del seu conjunt original. La col·locació d'aquesta al bell mig de la predel·la, la part del retaule més pròxima a l'altar, no és un fet banal, sinó que remarca l'origen del sagrament de l'eucaristia a tocar de l'espai en el qual aquesta era celebrada[459]. La imatge, a més, es complementa semànticament amb la figuració del *Calvari* disposada sobre el mateix eix visual, en l'àtic del conjunt, com és habitual en la retaulística catalana, la qual cosa fa evidents els vincles existents entre el sacrifici de Crist a la creu i la missa. Obeint a aquesta lògica, la vinculació de les dues escenes és un

[458] Quant a la taula de Palerm, vegeu GUDIOL I RICART & ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 55, cat. núm. 122, fig. 250 i ALCOY 2005e, p. 262-263. Sobre la figuració de Judes en aquesta obra, ALCOY 1991a, p. 377 i ESPAÑOL 2012a, p. 73.

[459] Sobre la qüestió, vegeu KROESSEN 2009, p. 304.

fet recorregut tant en l'art medieval com en la tradició posterior, tal i com posa de manifest, per exemple, les composició icònica que Cosimo Rosselli (1439-1507) va pintar per a la Capella Sixtina (1481), el qual inclou una figuració del Gòlgota entre els tres passatges de la passió de Crist representats a través de les obertures de l'estança [Fig. 105][460].

La relació del tema iconogràfic del *Calvari* amb el *Sant Sopar* resulta encara més explícita en el retaule del Corpus Christi de Vilafermosa. En ell, el primer tema ocupa de nou l'àtic del conjunt i corona el segon, situat en el compartiment principal. El nexe teològic entre el sagrament de l'altar i el sacrifici de Crist es reforça encara més, ara, a partir de la inclusió d'una imatge del *Crist de la Pietat* al centre de la predel·la, de manera que en l'eix vertical del conjunt clarament s'alineen el Crucificat del *Calvari,* el Crist mort del bancal i el Crist sacerdot de la *Cena*.

Com moltes de les imatges vistes fins aquí, el *Sant Sopar* de Vilafermosa presenta un fort caràcter sagramental [Fig. 103]. La composició és centrada per la figura de Jesús que amb la mà dreta, en lloc de beneir, subjecta una hòstia, al torn que amb l'esquerra manté en alt un calze que conté, de manera redundant, una altra sagrada forma. D'aquesta manera, la presència de Crist es combina amb la seva presència sagramental, explicitada per les dues hòsties i el calze, i amb el símbol cristològic de l'anyell blanc, disposat en la plàtera que centra la taula, també sobre el mateix eix vertical.

L'escena s'ordena entorn d'una «mesa» rectangular, darrera la qual s'apleguen deu apòstols al voltant de Crist amb perfecta simetria i segons un esquema compositiu piramidal. Com d'habitud, tots ells vesteixen la túnica llarga i el mantell, van nimbats i seuen sobre una bancada en actituds diverses. Aprofundint en la narrativitat assenyalada a Sixena, alguns d'ells són captats en l'acte de degustar les menges: dos es porten un bol a la boca, uns altres dos roseguen un pa; i un darrer, disposat a l'extrem esquerre, se n'està tallant una llesca. Identifiquem altre cop a Pere a la dreta de Crist perquè té les característiques físiques descrites en els exemples precedents. I també a Joan, novament pel seu aspecte jovenívol i pel seu estat d'aparent somnolència, que apareix recolzat

[460] Al respecte d'aquest conjunt, vegeu GRABRIELLI 2007.

sobre les tovalles, davant mateix de Jesús. L'aspecte general de la taula, que se situa sobre un entarimat de fusta i es recolza sobre dues impossibles columnes fines, segueix l'estela de les vistes a Vallbona de les Monges i a Sixena. A redós de l'anyell es disposen tot un seguit d'estris i d'aliments que pràcticament ocupen tota la superfície del moble. Hi tornem a trobar els coltells, les ampolles, els recipients, les gerres i els pans a dojo, alguns dels quals, en aquest cas, adopten una capriciosa forma floral.

A primer terme, enfront de la resta de comensals, hi veiem Judes. A diferència dels seus companys ha estat representat amb una petitesa discriminatòria, isolat i sense nimbe, seient de manera poc decorosa sobre un escambell baix, gairebé arran de terra[461]. El seu gest és agitat, caricaturesc, i escapa de les pautes evangèliques que habitualment el presenten com a delator. Despossseït del perfil judaic que tan clarament lluïa en el retaule de Sixena, el mal apòstol és identificat aquí amb el món jueu a partir d'un altre mecanisme freqüent en l'art gòtic: la indumentària anacrònica. En efecte, el traïdor, en lloc de vestir túnica talar com la resta d'apòstols, apareix abillat amb la capa llarga amb caputxa que, seguint les disposicions eclesiàstiques del IV Concili del Laterà, des de l'època de Jaume I va ser prescrita per als jueus de la Corona d'Aragó per tal que poguessin ser distingits dels cristians fora del call[462].

Alguns dels recursos utilitzats per caracteritzar la figura de l'apòstol deslleial en el retaule de Vilafermosa es localitzen també en la magnífica taula, més tardana, del *Sant Sopar* del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona [Fig. 104]. Com en el retaule castellonenc, aquest, de mides més reduïdes que la resta d'assistents al banquet, està situat de perfil a la part frontal de la taula, sense nimbe i amb gestualitat convulsa. En canvi, la figura s'allunya de la referida a partir dels trets físics i els induments acostumats (el nas lleugerament ganxut dels jueus, els cabells vermells, les vestimentes groguenques i la bossa de monedes), a més de pel fet que en aquest cas col·loca clarament una de les dues mans al plat principat de la taula, curiosament ja buit, segons els evangelis de Mateu i Marc. A partir de la inclusió diferenciada de la figura de Judes,

[461] L'isolament de Judes en el *Sant Sopar* és un aspecte que s'aborda a VLOBERG VLOBERG 1946, vol. I, p. 90-92. Sobre la seva petitesa, RIGAUX 1989, p. 46, n. 43. En general, sobre les dimensions pictòriques dels personatges vegeu GARNIER 1982, p. 68-80, esp. p. 73.

[462] Vegeu cap. 6, p. 195.

la taula solsonina posa èmfasi en l'episodi de la traïció, si bé, de manera paradoxal, el caràcter sagramental intrínsec de la imatge queda més difuminat tant per l'absència d'elements eucarístics explícits com per la introducció de tot un seguit de recursos narratius complementaris, que la converteixen en una de les representacions catalanes més singulars del *Sant Sopar* conservades.

Segons l'evolució general del tema a finals de l'edat mitjana, la imatge ha estat tractada amb gran detallisme i amb un marcat caràcter quotidià, tot portant al límit l'ambivalència entre la vessant sagrada i la profana del tema[463]. La composició, que s'adapta perfectament al format allargat de l'obra, presenta els onze apòstols darrere d'una taula rectangular de fusta flanquejant Jesús, que ara apareix entronitzat. La diversitat gestual dels personatges assoleix aquí cotes màximes, atès que cadascun dels membres del col·legi apostòlic apareix realitzant una acció absolutament diferenciada de les de la resta: uns mengen, altres beuen, uns altres tallen el pa i el xai, etc.

El parament de la taula és extraordinari atesa la riquesa d'estris i aliments que el conformen i la minuciositat amb què han estat tractats. La cosa és així fins al punt que es poden reconèixer perfectament determinats objectes de l'època, com ara les peces ceràmiques amb el motiu de l'*Ave Maria*, considerat el més antic i difós dels motius cristians de Manises (València)[464]. L'interés pel detall manifest en la taula solsonina resulta paradigmàtic de les figuracions del *Sant Sopar* de finals de l'edat mitjana, la qual cosa compta amb testimonis tan eloqüents com el referit en el contracte signat el 1480 entre Beatriu de Soler, abadessa del monestir de Santa Clara de València, i el pintor mallorquí Martí Torner (doc. 1480-1497) per a la realització d'un *Sant Sopar* per al refectori de la citada institució. Entre altres qüestions d'interès, en l'instrument s'hi especifica que: [...] damunt la dita taula sia fornida de prou pa, axi rollos com ffoguaços, axi llescat com troços. -Item, ab quatre gavinets e tres ampolles de vi e taronches e llimons e plats de bella color de malica. -Item mes quetre copes de or ffi que la similitut

[463] La qüestió és assenyalada a ALCOY 1995, p. 746. Sobre la dialèctica entre el sagrat i el profà establerta en el *Sant Sopar* i altres banquets, vegeu BENRUBI 2013.

[464] AINAUD 1952a, p. 58. També, per exemple, MONREAL & BARRACHINA 1983, p. 143-145 o ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 151.

de quascuna sia de tres marchs, gallonades. –Item mes, dos pichers bells de or ffi e dos salers bells de or ffi. [...]»[465].

El caràcter quotidià del tema arriba a la seva màxima expressió amb la presència, sota la taula, de dos gats i un gos que, sobre el colorista paviment enrajolat, repelen les restes de l'àpat. La inclusió d'animals, així com altres elements anecdòtics com ara els servents o els comitents de l'obra[466], són alguns dels accessoris que fan fortuna a les acaballes de l'edat mitjana, tal i com atesten casos tant rellevants com el referit *Sant Sopar* de la predel·la del retaule major del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, on Jaume Huguet va pintar un corb que, enfrontat amb un gat, manté sota la pota una llimona que ha caigut de la taula [Fig. 56][467].

Els ingredients originals de la taula de Solsona no acaben aquí, sinó que en el grup central sobresurten dos elements iconogràfics que no tenen parangó en la pintura gòtica catalana conservada. En primer lloc, destaca el fet que Crist, que beneeix amb la dreta, en lloc de subjectar les espècies amb l'esquerra, aguanta la bola del món, que és l'atribut característic de la seva representació com a *Salvator Mundi*, utilitzada precedentment per Pere Teixidor en obres com la taula central del *Retaule del Salvador* d'Albatàrrec, perduda però coneguda per fotografies, o en la procedent d'Estopanyà que, amb el mateix tema, es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 4505)

---

[465] El document es publica a SANCHIS SIVERA 1930-1931, p. 78-80. El fragment és recollit també a ALCOY 1995, p. 749, n. 10. *Cfr*. ALEJOS 1977, vol. I, p. 368-370, n. 710.

[466] Respecte a la presència d'animals i de servents en el *Sant Sopar*, vegeu RÉAU 1957, p. 415-416 o, referit al món hispà, ANTORANZ 2008, p. 123. Un cas exepcional, en aquest sentit, el representa la *Cena* figurada als murs de la basílica inferior d'Assís pel sienès Pietro Lorenzetti (actiu 1306-1345), en la qual dos servents i un animals escuren els plats a la cuina annexa al Cenacle [Fig. 106]. Sobre la imatge en qüestió, acudiu per exemple a VLOBERG 1946, vol. I, p. 96.

[467] Sobre aquesta taula, vegeu cap. 6, p. 169. Un cas anàleg i una mica anterior ve constituït, per exemple, pel relleu del *Sant Sopar* conegut per fotografies de la predel·la quatre-centista de l'altar major de la Seu Vella de Lleida, iniciada el 1439, realitzat per Rotllí Gautier (doc. 1410-1441) i Jordi Safont (doc. 1431-1454), el qual ha estat associat a cinc mostres de paper fetes pel pintor Pere Teixidor [Fig. 107]. CONEJO 2007, p. 161. Aquesta vinculació parteix d'un dels ítems de l'inventari dels béns relictes de l'escultor publicat a FITÉ 2001, p. 147, on es constata el següent: «Ítem V peces de paper pintades de ma d'en Teixidor de la Passio de Ihesus Xristi».

[Figs. 108 i 109][468]. En segon lloc, també crida l'atenció la presència de la Magdalena en el banquet, en tant que es tracta d'un element aliè al relat evangèlic. Malgrat que la realització de la gran osca que presenta l'obra al centre de la seva superfície inferior ha fet desaparèixer bona part de la seva figura, per la seva posició és fàcil d'endevinar que aquesta, que apareix situada a la part davantera de la taula, enfront de Judes, devia estar ungint els peus de Crist. La incorporació d'aquest personatge a la taula de Solsona, doncs, és fruit de l'empeltament d'un motiu propi del *Sopar a casa de Llàtzer*, a Betània, a la iconografia de la *Cena*. A partir de la confrontació de la Magdalena amb Judes, la imatge tradueix visualment la narració de l'evangeli de Joan (12, 1-8), segons la qual l'esmentada unció va ser reprovada per l'apòstol. Com ha estat assenyalat, a més, el gest de la Magdalena alhora prefigura el lavatori dels peus que precedeix la *Institució de l'Eucaristia* (Jn 13, 1-20)[469].

La representació de Crist amb l'orbe en un context eucarístic es retroba, tal com va indicar mossèn Trens, en un fragment català de predel·la del Museu Diocesà de Barcelona, força desconegut [Fig. 110][470]. El creador hi apareix dempeus, orientat cap a la dreta, mentre pronuncia les paraules de la consagració «Hoc est corpus meum», que apareixen inscrites sobre un filacteri. Amb una mà sosté un globus terraqüi coronat per una creu i amb l'altra assenyala cap a l'espai que deuria ocupar el sagrari del conjunt, segons una fórmula anàloga analitzada precedentment en el *Retaule de la Mare de Déu dels Àngels* de Tortosa o al de l'altar major de Sant Pere de Terrassa[471]. Darrere seu hi figuren alguns sants agenollats, en posició orant, sobrevolats per dos àngels adoradors. El plantejament iconogràfic de la taula és, doncs, certament interessant, atès que és el propi Cosmocràtor qui, com a sacerdot, subratlla la veracitat de la seva presència real en l'eucaristia.

---

[468] ALCOY 1990d, p. 181; CORNUDELLA 2012e, p. 185.

[469] Aquest fet, advertit per Guadaira Macías, es publica a CORNUDELLA 2012e, p. 185. La presència de la Magdalena ha cridat l'atenció des d'antic, i és un fet habitualment comentat per la crítica des de TRENS 1945, p. 31.

[470] Sobre la taula, TRENS 1945, p. 30-31 i TRENS 1952a, p. 116-117, fig. 89.

[471] Vegeu cap. 5, p. 130-131.

D'altra banda, les interferències iconogràfiques produïdes entre el *Sant Sopar* i altres àpats en els que intervé la Magdalena han deixat un nombre d'exemples a considerar a Catalunya, com ara un dels compartiments del *Retaule de la Magdalena* de Perella (Sant Joan de les Abadesses, Ripollès), de Bernat Martorell (Museu Episcopal de Vic, inv. 47) [Fig. 111]; però també a fora, tal i com ho atesten obres com el timpà de l'església de Santa Magdalena de Neuilly-en-Donjon (França, Alvèrnia) o una miniatura desapareguda de les famoses *Hores de Torí-Milà* (f. 58), coneguda gràcies a la fotografia [Figs. 112 i 113][472]. En l'àmbit hispànic, es poden mencionar altres testimonis tan sobresortints –i tardans— com el compartiment del *Sant Sopar* del retaule major de la cartoixa burgalesa de Miraflores, acabat el 1499 per Gil de Siloé amb l'assistència de Diego de la Cruz, o el relleu de l'església parroquial de Cuzcurrita de Río Tirón (La Rioja) que s'hi relaciona [Figs. 114 i 115][473]. Fins i tot, com ha estat assenyalat, tant la presència de la Magdalena com la imatge de Crist amb el globus terraqüi són dos elements que s'integren en una figuració catalano-aragonesa anterior, a saber, la pintura mural tres-centista de l'absis de l'església de San Juan de Daroca (Saragossa) [Fig. 116], la qual, a la vegada, contempla també la confrontació de Judes i la Magdalena de la taula de Solsona[474].

Més enllà dels exemples referits fins aquí, el protagonisme assolit pel *Sant Sopar* en els retaules catalans del cos de Crist és un fet igualment constatable respecte a determinats conjunts medievals de dedicació anàloga realitzats en altres territoris de la corona catalano-aragonesa. Així ho certifiquen notícies com la que presenta Joan Reixac contractactant un retaule del *Sant Sopar* per al convent de Sant Francesc de València, el 7 de gener de 1469, o la pervivència d'obres com la mencionada taula central de retaule que del mateix pintor es conserva al Museu Catedralici de Sogorb [Fig. 117][475].

---

[472] Aquests i altres exemples a ALCOY 1990d, p. 181.

[473] La presència de la Magdalena en el retaule de Miraflores i en el relleu de Cuzcurrita s'estudia a YARZA 2001a, p. 224 i s.

[474] ALCOY 1990d, p. 181.

[475] La taula del museu sogorbí s'analitza detingudament a ALEJOS 1980, p. 16-20. Vegeu també, principalment, RODRÍGUEZ CULEBRAS 1999b; GÓMEZ 2001d, on a la vegada es dóna notícia del retaule del convent de sant Francesc de València. *Cfr*. BORJA & MONTOLÍO 2011, p. 14-15.

En aquesta darrera, la narració queda clarament emplaçada a l'interior d'una església gòtica de remat pla, definida per les voltes pètries de pedra que la cobreixen i que emmarquen un claristori de finestres amb els vitralls de cercles emplomats de tradició flamenca, habituals dins del catàleg del pintor. L'àmbit on es desenvolupa el banquet apareix acotat per un magnífic teixit parietal verd amb decoració vegetal i un terra enrajolat vistós. La taula és circular i al seu damunt s'hi apleguen les llesques i els trossos de pa de rigor, a més dels estris (una ampolla de vidre mig plena i un vas del mateix material, una gerra, dos salers i dos ganivets). Com al *Sant Sopar* de Solsona, hi manca la safata central amb l'anyell, car el seu espai ha estat ocupat per l'Evangelista i un apòstol emplaçat enfront de Crist. Aquest darrer ocupa l'eix central de la composició, situat just a sota de la clau de volta de l'església, envoltat per una sanefa pètria floral que decora l'absis; i seu sobre un tron, el respatller del qual és recobert per un bell domàs blanc amb brocats daurats, que clava sobre el tester. Al caràcter sagramental que proporciona el marc arquitectònic, cal sumar el fet que Crist sosté una hòstia elevada amb la mà dreta i just davant seu, sobre la taula, hi reposa el calze. L'altra mà del Mestre recolza sobre l'espatlla de sant Joan, que com a Sixena i Vilafermosa, jeu endormiscat damunt les tovalles escacades.

Al llarg del perímetre de la taula s'arrengleren els dotze apòstols, asseguts sobre una bancada de fusta també circular, alguns degustant les viandes. Aquest fet provoca que uns quants estiguin totalment d'esquena a l'espectador i altres de tres quarts. En aquesta ocasió, tots els apòstols poden ser reconeguts gràcies a la inscripció del seu nom en els nimbes. Un d'aquests és Judes, que rosega un tros de pa i sembla que es disposa a abandonar la sala, segurament per anar a cercar els membres de la guàrdia romana que consegüentment detindran Jesús. Va descalç i ha estat individualitzat amb la pell bruna i el mantell groc. La traïció perpetrada pel personatge es reflecteix a partir de la bossa de les trenta monedes de plata, que deliberadament amaga en el seu dors.

Les dues obres referides de Reixac, així com la taula del *Sant Sopar* de Solsona, abunden en el fet que la recurrència i la notorietat del tema iconogràfic que ens ocupa en el marc del mobiliari d'altar dedicat a l'eucaristia va ser quelcom sostingut en el temps. I, de fet, les mateixes receptes van continuar vigents més enllà de l'edat mitjana, tal i com per exemple constaten els mencionats retaules del Corpus Christi de les catedrals de Girona i Tarragona o, fora del Principat, el de la seu de Palma, tots ells d'època

moderna i ja al·ludits precedentment [Figs. 118, 119 i 120][476]. Igualment, sense sortir de l'època medieval, hom pot constatar amb relativa facilitat la vitalitat de què va gaudir l'assumpte dins de marcs eucarístics diversos a la retaulística. En aquest sentit, entre els múltiples testimonis que secunden la qüestió, hom pot destacar-ne la lògica recurrència dins dels cicles escultòrics plasmats en les capelles del Corpus Christi bastides durant el període, com ara les de les catedrals de Girona o Barcelona.

En efecte, una senzilla i adotzenada figuració tres-centista del *Sant Sopar* és continguda en un dels relleus escultòrics del frontispici de la capella del cos de Crist de la catedral de Girona, just a sobre de la imposta de l'arc [fig. 121]. És situada a la dreta de l'espectador i, en concordança amb la dedicació dels beneficis establerts per Berenguer de Palau i Ramon de Vilarig en aquest àmbit, comentats precedentment, fa parella amb un relleu amb la *Transfiguració* [fig. 122], emplaçat a l'esquerra[477]. Més enllà de la seva qualitat artística, totes dues composicions presenten l'interès afegit d'estar situades sobre les respectives imatges orants dels promotors, agenollats i amb les mans juntes, a la vegada disposades damunt els seus escuts heràldics [Figs. 123 i 124]. A més, al vèrtex de l'arc d'entrada també s'hi conserva una senzilla figuració del *Calvari* [Fig. 125], que es complementa semànticament amb la clau de volta de la girola, on hi ha Crist rodejat de Pere, Joan i Jaume en referència a la *Transfiguració*, però també amb el *Sant Sopar*. A finals de l'Edat Mitjana, el programa iconogràfic es completava amb la clau de volta original de la capella, probablement traslladada al segle XVI a la capella de sant Martí i sant Francesc arran del moviment de la dedicació a aquest espai, on encara avui es conserva. En ella hi veiem una imatge majestàtica de Crist, que duu l'habitual nimbe crucífer i és assegut sobre un seti, mentre beneeix amb la destra i subjecta un llibre amb la sinistra [Fig. 126][478]. El programa, doncs, incidia d'una manera clara en el caràcter redemptor de l'eucaristia, vinculat al sacrifici de Jesús a la Creu.

---

[476] Sobre aquestes obres, vegeu p. 167 i 162.

[477] Vegeu cap. 4, p. 83-84.

[478] Sobre la capella del Corpus de la seu de Girona, vegeu cap. 5. p. 147. Quan a la seva decoració arquitectònica, CALZADA 1975, p. 22-23 i 30 i s; MARQUÈS I CASANOVAS 1987a, p. 26; MOLINA FIGUERAS 2007, p. 752 i 755 i MOLINA 2008a, p. 22. A l'època moderna, la capella del Corpus Christi va passar a ser denominada com a capella gregoriana. Aquesta va ser dotada pel bisbe Agustí Prats (m. 1708) i, per aquest motiu, la clau de volta llueix la seva heràldica pintada. CALZADA 1975, p. 30.

D'altra banda, la decoració escultòrica de la capella del Corpus de la catedral de Barcelona presenta una riquesa semàntica menor a la de la seu de Girona, si bé resulta extraordinària des d'un punt de vista qualitatiu i iconogràfic[479]. D'acord amb la seva advocació, en la clau de volta de la capella hi ha una parella d'àngels que subjecten un calze i una hòstia sobre un altar, mentre que la clau de la volta quatripartida del tram de galeria que hi és adossada mostra una no menys interessant instantània del *Sant Sopar*, que combina la institució de l'eucaristia i la traïció de Judes [Figs. 127 i 128].

La primera ha estat tallada amb un notable detallisme, palès en la presència de particularitats com la creu gravada a l'interior de la sagrada forma o l'escut del bisbe Sapera en el frontis de l'altar, que recalca la promoció del prelat barceloní sobre l'espai. Segons els principis de la perspectiva jeràrquica, les dimensions del vas litúrgic i de la sagrada forma, a saber, la sang i el cos de Crist, són de majors dimensions que els dos personatges i la mesa. Aquest plantejament iconogràfic no representa cap raresa, sinó que a l'època la figuració dels àngels amb les espècies consagrades, en general, i amb l'hòstia, *el panis angelicus*, en particular, va gaudir d'una vasta fortuna, tal i com posen en relleu nombrosos exemplars conservats. Entre aquests es pot fer referència al ja comentat retaule major de Sant Miquel de Cardona, on la reserva eucarística era sustentada per dos éssers angèlics, o, fora del nostre àmbit, a les il·luminacions anàlogues contingudes en diversos manuscrits de la Morgan Library & Museum de Nova York, com un parell de llibres d'hores flamencs datats cap a 1420 (M. 866, f. 105v i M. 76, f. 161v, respectivament) o el més tardà llibre de pregàries de la reina Anna de Bretanya (*c*. 1494)(M. 50, f. 111v) [Figs. 129, 130 i 131][480].

La segona clau de volta, d'altra banda, mostra una composició piramidal que articula correctament tretze personatges entorn d'una taula rectangular amb estris i viandes. Al centre descobrim Crist sacerdot, amb el nimbe crucífer privatiu, que amb la dreta

[479] Pel que fa a aquest àmbit, vegeu cap. 4, p. 83-84.

[480] Quant als manuscrits al·ludits, WIECK 2004, p. 51-53. La iconografia del retaule de Sant Miquel de Cardona ja havia estat relacionada amb una miniatura de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* de la *Llegenda Àuria* de Brussel·les (Brussel·les, Bibliothèque Royal de Belgique, ms. 3423, fol. 350) a ESPAÑOL 2009b, p. 92.

beneeix i amb l'esquerra sosté un calze que de nou conté una hòstia. Com és habitual, davant seu hi rau sant Joan Evangelista, recolzat sobre la taula, i al seu redós s'apleguen els apòstols barbuts amb gestualitats variades. Entre ells reconeixem perfectament Judes, que en companyia d'un altre apòstol hi seu de perfil a la part frontal, perquè posa una mà al plat i amb l'altra sosté la bossa amb les trenta monedes de plata.

Els documents revelen que la clau de volta del *Sant Sopar* va ser cobrada el 2 d'octubre de 1434 per l'escultor toscà Julià Florentí, àlies Julià Nofre, qui amb intermitències va treballar a la seu barcelonina fins el 1435, percebent cinc sous i mig, la quantitat més elevada entre les pagades als operaris del claustre. No es disposa, en canvi, de la identitat de l'artífex de la clau de la capella de Corpus, considerada per alguns com una de les millors de la seu[481], per bé que darrerament s'ha insistit en la seva vinculació al mateix Julià Nofre atenent a qüestions estilístiques i a les dades documentals, que el citen en el moment que s'està tallant la clau i s'està bastint la veïna porta de Santa Eulàlia[482].

Tenint en compte tots els exemples analitzats fins aquí, doncs, hom pot intuir amb relativa comoditat que el *Sant Sopar* degué constituir la fórmula més habitual de representació de la institució del sant sagrament en l'art eucarístic erigit al territori que ens ateny, així com possiblement en la resta de territoris de la corona d'Aragó. Tanmateix, existeixen evidències de què no va ser l'única. Sense sortir del camp de la retaulística catalana del cos de Crist, la iconografia de la predel·la bifront de Ripoll, que com s'ha dit ja contenia una representació de la *Cena* integrada en un cicle de la passió en la seva cara anterior, dedicava tota la part posterior a la qüestió a partir d'una imatge central de Crist com a sacerdot, rodejat de quatre personatges de l'Antic Testament que evocaven l'eucaristia.

Segons indica el contracte perdut de la peça, Jesús hi havia de ser representat, significativament, «tenin lo càlçer ab la mà, demostrant la òstia dins lo càlçer»[483]. La

---

[481] AINAUD & GUDIOL & VERRIÉ 1947, v. I, p. 66.

[482] Sobre l'escultura arquitectònica de la capella, vegeu VALERO 1993, p. 35, n. 44 i p. 38; VALERO 1999, p. 61 i VALERO 2007, p. 234.

[483] SANPERE 1906, p. XXI.

fórmula, per tant, sintetitzava l'episodi de la institució a partir de l'aïllament de la figura del Crist-sacerdot del *Sant Sopar* que, com es veurà en les properes línies, a mitjans del segle XV ja comptava amb una llarga tradició. El resultat obtingut per l'artista no deuria ser gaire diferent de la figura que el propi Huguet va realitzar posteriorment, a partir de 1463, al centre de la ja referida *Cena* de la predel·la del *Retaule de sant Agustí* dels Blanquers, on el Crist que centra la composició apareix beneint i subjectant un calze que conté una hòstia a dintre[484].

Com ha estat indicat, de la figuració de Crist amb el calze s'han conservat altres exemples posteriors al d'Huguet, com ara el compartiment principal de la predel·la del retaule rossellonès de l'església de Sant Sadurní de Montoriol [Fig. 132]. També és sabut que la fórmula va fer fortuna a la València del segle XVI, principalment associada a la cara frontal dels tabernacles, tal i com ho confirmen algunes obres del catàleg de Vicent Macip (1475-1545) i del seu fill, Joan de Joanes (m. 1579). Entre aquestes i en la línia del bancal perdut d'Huguet, el sagrari del retaule major de la catedral de Sogorb (Museu de Sogorb), pintat per Macip vers 1529-1532 i conegut per fotografies, mostrava el Crist a la cara principal, flanquejat de les figures de Melquisedec i Elies [Fig. 133][485].

No voldria passar per alt, tampoc, altres figuracions catalanes anàlogues al Crist eucarístic de Ripoll que, des del Tres-cents, van ser concebudes fora d'un context estrictament pictòric. Així, la imatge isolada del Sacerdot es retroba en la bella clau de volta de de la capella del Corpus Christi de la catedral de Tarragona, per bé que aquí, en lloc de subjectar el calze i l'hòstia, només aguanta la sagrada forma (a banda d'un llibre obert amb la mà esquerra) [Fig. 134]. Dins del marc escultòric de la capella, comissionada pels Rocabertí i realitzada a partir de 1330, aquesta representació s'ha de posar en relació amb les figuracions del tetramorf disposades en quatre capitells parietals, les de diversos àngels amb ciris i encensers o el magnífic grup escultòric de

[484] CORNUDELLA [en premsa].

[485] CORNUDELLA [en premsa]. Sobre el retaule major cinc-centista de Sogorb, vegeu BENITO DOMÉNECH & GALDÓN 1997.

l'*Anunciació*, sobre el qual tornaré en el proper capítol [Fig. 136][486]. Una escultura similar, tot i que més rústica, ocupava la clau de volta de la capella homònima de l'església barcelonina de Santa Maria del Pi, avui dedicada a la Mare de Déu de Montserrat, tal com informa una fotografia de l'Arxiu Mas (núm. clixé 2707) [Fig. 135]. Malauradament, l'escultura original es va perdre a la passada guerra civil i a dia d'avui, en el seu lloc, hi llueix una imatge moderna de la Mare de Déu amb l'Infant[487].

Contràriament a l'isolament escultòric de la darrera talla referida, el caràcter eucarístic de la figura cristològica que centrava la cara posterior de la predel·la ripollesa quedava accentuat a partir de la inclusió dels quatre profetes dels compartiments laterals, escollits per la seva significació sagramental: els «qui millor fassen el fet de la consagració»[488]. D'aquests, com ja ha estat indicat, únicament han perviscut fins avui les figuracions de Moisès i del sacerdot Melquisedec del Museu Episcopal de Vic (MEV 10741 i 10742) i, malauradament, no sabem quins altres dos personatges completaven el programa [Figs. 137 i 138]. El primer, identificat pel filacteri corresponent, per les banyes privatives i per les taules de la llei que duu a la mà, segurament hi va ser inclòs pel fet d'haver instituït la Pasqua hebrea (Èxode 12, 1-28) i per l'episodi de la *Caiguda del Manà* (Èxode 16, 1-36); i el segon, que també llueix la inscripció corresponent i subjecta un calze, degué ser-ho en al·lusió a l'episodi del seu oferiment de pa i vi a Abraham a les portes de Salem (Gènesi 14, 17-20)[489].

Tot i que no conec a Catalunya plantejaments iconogràfics anàlegs al de la cara posterior de la predel·la del monestir de Ripoll, el cert és que la utilització de temes de l'Antic Testament com a prefigures de la celebració eucarística comptava ja amb una

---

[486] En relació amb la capella del Corpus de Tarragona, vegeu cap. 5., p. 147-148. Quant a la seva decoració escultòrica acudiu a LIAÑO 2007, p. 101-103 i LIAÑO 2002, p. 355. Arran d'una intervenció en la capella, l'any 1935 es van treure a la llum els escuts heràldics dels Rocabertí que eren disposats en alternança amb les escultures de la capella, els quals van ser destruïts quan les parets van ser enlluïdes de nou. SERRA I VILARÓ 1950, p. 154 i 157.

[487] La capella del Corpus del Pi es tracta en el cap. 5, p. 149-150. Agraeixo a l'Albert Cortés, de l'Arxiu Parroquial del Pi, les dades relatives a la clau de volta citada.

[488] SANPERE 1906, p. XXI.

[489] CORNUDELLA [en premsa].

llarga tradició precedent[490]. A més, el simbolisme tipològic és una fórmula atestada en determinades obres dedicades al cos de Crist, tal i com s'ha posat en relleu en relació amb el retaule de Dirk Bouts de l'església de Sant Pere de Lovaina. Com es recordarà, tres de les quatres escenes figurades en les seves portelles van ser protagonitzades per dos dels personatges representats a Ripoll, Melquisedec i Moisès[491]. Hom pot afegir, finalment, que una figuració escultòrica d'aquest darrer apareix també representada sobre la porta del fons del *Sant Sopar* del seu compartiment central [Fig. 139].

Per acabar i sense cap més pretensió que la d'oferir un exemple paral·lel als de Ripoll o Lovaina, hom pot fer referència a la interessantíssima taula eucarística del desaparegut convent del Corpus Domini de Venècia (Museo Correr, inv. Cl. XIX n. 0002), realitzada entre 1394 i 1399, la qual en el seu dia n'ornava l'altar major, atès que presenta un interessantíssim i singular cicle tipològic desenvolupat en talla policromada i daurada [Fig. 140]. Aquest es desenvolupa en els dotze compartiments laterals que flanquegen el central amb la *Presentació de Crist al Temple*, que ocupa tota l'alçada de la taula. En concret, cadascun dels sis temes del registre superior, on majoritàriament s'hi representen sis episodis eucarístics de la nova aliança, guarden correspondència amb una escena veterotestamentària del registre inferior[492].

---

[490] Al respecte, vegeu fonamentalment VLOBERG 1946, vol. I, p. 27-42; TRENS 1952a, p. 9-32; i, en relació a la il·luminació de manuscrits, WIECK 2014, p. 38-47.

[491] Recentment, sobre la vinculació temàtica entre el retaule de Lovaina i la predel·la de Ripoll, vegeu CORNUDELLA [en premsa], que remet a la bibliografia anterior sobre la qüestió.

[492] En el registre superior, hom adverteix l'*Exorcisme de sant Pere Màrtir*, la *Multiplicació dels pans i dels peixos*, el *Sopar d'Emaús*, la *Vocació de sant Pere i sant Andreu*, la Parabola de les espigues arrencades en dissabte i el *Miracle de l'equí reverent i sant Antoni de Pàdua*. Aparellats amb aquests, en el registre inferior, hi ha la *Caiguda del Mannà*, el *Banquet d'Abraham* a les alzines de Mambré, l'*Oferiment de l'Anyell Pasqual*, el *Sacrifici d'Isaac*, les *Ofrenes de Caïm i Abel*, i *Daniel a la fosa dels lleons*. L'obra conté, d'altra banda, la signatura dels seus artífexs, el pintor Caterino Moronzone i l'escultor Bartolomeo di Paolo, respectivament pintats i esculpits en el compartiment central. Vegeu, fonamentalment, SCHULZ 2011, p. 236 i s. *Cfr*. KAPLAN 2005, p. 121-174.

8. EL CICLE CRISTOLÒGIC

«[...] une des fonctions essentielles des scènes de la vie du Christ est desórmais de mettre en image le miracle eucharistique»[493].

Com passava arreu, la imatge del *Sant Sopar* va gaudir d'una posició privilegiada en el mobiliari d'altar d'advocació eucarística bastit a la Catalunya de la baixa edat mitjana, malgrat no ser, ni molt menys, l'única del cicle cristològic que amb freqüència va trobar-hi cabuda. Certament, aquestes obres, tant les conservades com les conegudes a partir dels documents, acostumen a incloure un cert nombre d'episodis de la vida de Crist com a part constituent del seu programa iconogràfic, més enllà de la *Cena* o altres figuracions al·lusives a la *Institució de l'eucaristia*. No ha d'estranyar que, de la mateixa manera que els retaules hagiogràfics usualment eren consagrats a reflectir els episodis de la vida i miracles del sant al qual estaven dedicats, els del cos de Crist incloguessin determinats passatges cristològics; i menys tenint en compte que, tal i com ha remarcat Jean Wirth, una de les funcions essencials d'aquest cicle fou la de difondre el misteri eucarístic.

És més, les evidències permeten matisar que, en aquest marc, les representacions de la divinitat no van quedar constretes a les relatives a la figura del Déu fet carn o, dit d'una altra manera, a les protagonitzades pel seu cos històric. La imatge del *Tron de Gràcia* que centra el retaule de Vallbona de les Monges així ho posa de manifest, atès que no es limita a reflectir la naturalesa humana de Crist, sinó que a la vegada incideix en el caràcter trinitari de la divinitat, que alhora engloba el Pare i l'Esperit Sant [Fig. 143]. De manera similar se sap també, per exemple, que la capella del Corpus Christi de l'església parroquial de Santa Maria del Pi de Barcelona, havia contingut un retaule, avui desaparegut, centrat per una imatge majestàtica de Déu (*ymago de Sede Maiestatis*)[494]. És cert que aquesta afirmació parteix d'una notícia de l'any 1549 i,

[493] WIRTH 2008, p. 246.

[494] Vegeu cap. 6, p. 161.

consegüentment, no permet afirmar amb contundència que el conjunt en qüestió fos una obra de factura gòtica, encara que sí de remarcar la vigència d'aquesta mena de fórmules figuratives més enllà del món medieval. Ara bé: la ja comentada presència d'una imatge majestàtica de Crist en la clau de volta desapareguda de la capella, així com la pervivència –ressenyada anteriorment— de sengles representacions majestàtiques de la divinitat en les claus de volta de les capelles catedralícies del Corpus de Tarragona o Girona[495], no només posa de manifest la recurrència, normalitzada al segle XIV, de les imatges de Déu en context eucarístic, sinó que a la vegada permet apronfundir en la més que probable presència acostumada de figuracions com les esmentades en la retaulística d'advocació homòloga [Figs. 135, 134 i 126].

D'altra banda, cal tenir present també, d'entrada, que una part considerable de les escenes de la vida de Crist incloses en els retaules catalans presenten una dimensió mariana destacable. És un fet sabut que, per norma general, moltes de les representacions iconogràfiques que configuren el cicle cristològic són comunes al cicle de la Mare de Déu, tal i com per exemple posen en relleu els diversos passatges de la infantesa de Crist (o de la vida de la Verge) continguts en el frontal de Vallbona de les Monges o en el retaule eucarístic de Vilafermosa. No obstant això, la recurrència a aquestes representacions en aquests contextos no pot ser aliena, i així es farà explícit en les properes línies, a la visió puixant de la Mare de Déu com a subjecte imprescindible per a l'eficàcia sagramental, pel fet que el lligam de la divinitat amb l'eucaristia és quelcom que passa forçosament per la figura de Maria, fonamental en el misteri de l'encarnació.

De la varietat de temes cristològics que van poder tenir la seva traducció plàstica en els retaules eucarístics de Catalunya i el seu radi d'influència, posaré l'accent sobre els dos eixos temàtics que, atenent a les dades conegudes, degueren tenir un major desenvolupament a l'època. D'una banda em referiré als temes iconogràfics del cicle de la Infantesa de Crist (comuns al cicle marià), i de l'altra als de la seva passió –incloent-hi lògicament els de la seva mort i resurrecció. Deixant de banda les particularitats de cadascun, els primers a l'hora d'emfasitzar el paper de l'encarnació en el sagrament de

[495] Vegeu cap. 7, p. 223-224.

l'eucaristia i els segons la rellevància del sacrifici a la creu, tots ells tenen com a denominador comú amb la resta de subjectes que tractem el fet de remarcar la veracitat de la presència real de Crist en les espècies eucarístiques i el consegüent caràcter redemptor de la missa, en auge en el pensament cristià dels darrers segles medievals[496]. La preeminença dels cicles referits no exclou, lògicament, que els retaules eucarístics del territori no haguessin inclós altres temes cristològics de naturalesa diversa, tal i com permet intuir, per exemple, la *Coronació de la Mare de Déu* que havia de ser inclosa en el retaule eucarístic que, al País Valencià, va ser comanat a Antoni Peris l'any 1422[497].

8.1. ENCARNACIÓ I EUCARISTIA. EL CICLE DE LA INFANTESA DE CRIST

> «Jo sóc el pa viu que ha baixat del cel. Qui menja aquest pa, viurà per sempre. I el pa que jo donaré és la meva carn per a la vida del món»[498].

En relatar els episodis de la concepció i la infantesa de Jesús, els evangelis canònics no fan cap al·lusió explícita a l'eucaristia. Tanmateix, l'evangeli de Joan recull unes paraules pronunciades per Crist a Cafarnaüm, durant la seva vida pública, que han proporcionat un dels principals fonaments, un dels més explícits, a l'hora de bastir el caràcter sagramental de la seva encarnació[499].

---

[496] Es remarca el caràcter redemptor de l'eucaristia, en relació amb les escenes cristològiques del *Retaule del cos de Crist* de Vilafermosa, a RUIZ I QUESADA 2008, p. 220; i també a RUIZ & VELASCO 2013, p. 74-75. Igualment, la qüestió, a través de la inclusió del tema de l'*Anunciació* en certs programes funeràris castellans, a GÓMEZ BÁRCENA 1983.

[497] Aquesta mateixa darrera escena formava part de la iconografia del retaule que moblava la capella de Corpus la catedral de Barcelona, tal com assenyala la visita pastoral de 1531. Sobre aquestes qüestions, vegeu cap. 6, p. 160.

[498] Joan (6, 51).

[499] Vegeu nota anterior. El valor eucarístic d'aquest passatge evangèlic i la seva trascendència han estat assenyalats de manera recurrent per la historiografia. Atesa la seva rellevància, en relació al fet artístic vegeu, per exemple, KATZENELLENBOGEN 1959, p. 12.

Malgrat la parquedat evangèlica, els lligams teòrics entre l'encarnació de Crist i el santíssim sagrament, en el qual aquella és renovada de manera perpètua, tenen arrels fondes. Tant la teologia grega com la llatina van teixir-los des d'antic, en especial arran de les grans controvèrsies cristològiques dels segles IV i V en què es va sotmetre a una anàlisi profunda el misteri de l'encarnació. Com és sabut, els concilis de Nicea (325) i d'Efes (431) van resultar decisius per al posicionament de l'ortodòxia cristiana en favor de l'acceptació de la doble naturalesa de Crist, la humana i la divina, així com per al reconeixement de Maria com a Mare de Déu[500]. Per això en els textos d'aquest període hom hi descobreix idees que tindran una vigència i un gran desenvolupament posterior, com ara la interpretació del topònim *Betlem* com a *Domus panis*, l'assimilació de la menjadora de la *Nativitat* amb l'altar o la del mateix Infant amb l'espècie eucarística del pa. En aquest sentit, és ben eloqüent i coneguda, per exemple, la glossa que més tard Gregori el Gran (m. 604) va fer del referit passatge de l'evangeli de Joan en la seva vuitena homilia *In die Natalis Domini*: «[...] Qui bene etiam in Bethlehem nascitur: Bethlehem quippe domus panis interpretatur. Ipse namque est qui ait: Ego sum panis vivus, qui de coelo descendi [...]»[501].

La vinculació entre l'encarnació de Crist i l'eucaristia presenta una vigència absoluta tot al llarg del món medieval, tal i com, entre una infinitat, demostren els escrits primerencs de Walafrid Estrabó (m. 849): «[...] positus in praesepio, id est corpus Christi super altare»[502]. I, en aquesta època, tal com ja fes sant Gregori, la qüestió va seguir essent vulgaritzada ininterrompudament a través de múltiples i diversos canals, a voltes insospitats. En aquest sentit, en un sermó del franciscà Graeculus per a la festa de l'Assumpció (s. XIII) s'hi descobreix, de retop, la següent asserció: «Per quam

---

[500] Una bona síntesi recent entorn al debat sobre la doble naturalesa de Crist i la consegüent noció de Maria com a Mare de Déu a RUBIN 2009, p. 17-49. Entre els nombrosos treballs dedicats al culte marià medieval, remeto també al següent treball de conjunt, ineludible: IOGNA-PRAT & PALAZZO & RUSSO 1996.

[501] MIGNE 1848, p. 1104. Conceptes similars van ser desenvolupats a Occident de la mà de teòlegs de la talla de sant Ambròs (m. 397) o de sant Agustí (m. 430), i a Orient per erudits com sant Atanasi d'Alexandria (m. 373) o sant Joan Crisòstom (m. 407). Aquestes qüestions són referides a KATZENELLENBOGEN 1959, p. 12, n. 23; a NILGEN 1967, p. 311, n. 4-6; o a LANE 1975b, p. 477 i s.

[502] MIGNE 1852a, p. 896. KATZENELLENBOGEN 1959, p. 12, n. 23; NILGEN 1967, p. 311.

intelligitur paradysus. Interpretatur [Betlem] enim domus panis, quod bene conuenit eterne beautudini, ubi est panis Dominus noster Ihesus Christi»[503].

Lògicament, la litúrgia i la paralitúrgia van ostentar un paper cabdal en la difusió de la connexió inextricable existent entre l'encarnació i l'eucaristia. Des de finals del segle XI, per exemple, a la missa de l'Epifania s'hi va incorporar el conegut drama litúrgic de l'*Officium Stellae*, en el qual, variants a banda, tres clergues que representaven els mags desfilaven cantant fins a l'altar, símbol de la menjadora, on deixaven els seus presents. Per a la seva representació, en determinades esglésies s'hi van utilitzar, amb certa assiduïtat, tant construccions efímeres com determinats objectes artístics que ostentaven un rol determinat en el drama i contribuïen a remarcar el nexe entre el Naixement i el sacrifici eucarístic. Així, hi ha constància que el 1336 l'església de Sant'Eustorgio de Milà (Llombardia) va ser transformada en l'establia de Betlem i els tres mags van oferir els regals a l'altar major, on s'havia construït una menjadora; o que molt més tard, el 1417, durant la celebració del concili de Constança, els reis van fer les seves ofrenes a una imatge de la Maredeu entronitzada, emplaçada sobre l'altar de l'església de Sant Nicolau[504]. Fonaments teològics similars justifiquen que en el pessebre fix de l'eminent convent de clarisses de Santa Clara de Nàpols (Campània), Jesús fos representat per una hòstia consagrada[505].

Com no podia ser d'altra manera, el nexe existent entre l'encarnació de Crist i l'eucaristia va tenir també, des de ben aviat, un ampli reflex en les manifestacions artístiques. Particularment, a la baixa edat mitjana, el caràcter sagramental de l'encarnació va ser canalitzat a través d'imatges ben variades, sovint a partir des les de

---

[503] RUBIN 2009, p. 17-49. La relació entre l'encarnació de Crist i l'eucaristia es posa de manifest també, només per citar algun altre cas dins de la infinitat de possibles, en el darrer salm de l'*Ofici de Passió* de Sant Francesc, segons recull LLOMPART 2005, p. 45.

[504] Aquests exemples s'extreuen de NILGEN 1967, p. 312-313. La utilització de les imatges marianes d'època romànica en el drama litúrgic, per exemple, és una qüestió àmpliament desenvolupada en els estudis clàssics de FORSYTH 1968 i FORSYTH 1972, p. 49-60.

[505] El cas és menciona a LLOMPART 2005, p. 45. La dada es posa en joc en relació a la iconografia eucarística del territori a FAVÀ 2005-2006, p. 116.

la infància de Crist, i a partir de mecanismes absolutament diversos[506]. Entre els més usuals, hom pot fer referència al seu emplaçament destacat respecte a la zona de l'altar, on es duia a terme la celebració de la missa; a la seva juxtaposició respecte a altres temes iconogràfics netament eucarístics, com ara el *Sant Sopar*, per posar un exemple significatiu; o a la incorporació d'ingredients iconogràfics variats que remarquessin el tarannà sagramental de les diverses escenes[507]. Altrament, el caràcter eucarístic dels temes marians i de la infantesa de Crist també va quedar ostensiblement reflectit a partir de la seva inclusió en els programes iconogràfics de dedicació eucarística.

El ja mencionat frontal de talla del Corpus Christi conservat al Museo Correr de Venècia ofereix un exemple paradigmàtic en aquest sentit, atès que, com ja he avançat, la imatge que apareix en el seu compartiment principal no és altra que, precisament, la *Presentació de Crist al Temple* [Fig. 141]. L'escena es desenvolupa sota un arc rebaixat que sustenta tres cúpules i s'ordena a l'entorn de l'altar que, com s'ha dit, conté les signatures dels artífexs. Seguint la fórmula habitual, originalment sobre l'ara hi reposava l'Infant de talla, avui perdut, flanquejat a banda i banda per Maria i Simeó, els quals respectivament apareixen acompanyats dels altres actors habituals de l'escena, és a dir, Josep amb les tórtores i la profetessa Anna. Més enllà del caràcter eucarístic d'aquest tema de la infantesa de Crist, la seva tria en aquest conjunt passa forçosament pel fet de constituir una nítida imatge prototípica de la missa: a través de presència del Nen sobre l'altar, que no és mencionat explícitament en l'evangeli, es fa evident l'analogia entre Aquest i l'hòstia consagrada, la qual cosa va ser posada en valor per autors tan il·lustres com sant Bernat de Claravall (1190-1153) i a la vegada va servir per a què un passatge de la *Presentació de Crist al temple* fos inclòs en la nova litúrgia de la festa del Corpus Christ[508].

---

[506] En relació amb la vinculació del cicle de la Infantesa de Crist i de Maria amb l'eucaristia, vegeu VLOBERG 1946, vol. II, p. 269 i s.; NILGEN 1967, p. 313-314; LANE 1984, p. 13-39; RIGAUX 1989, p. 203 i s.; RUBIN 1991, p. 142-147 o WIRTH 2008, p. 228 i s. Sobre la relació Maria-eucaristia en l'art hispà, vegeu TRENS 1952a, p. 107-114 i 231-231.

[507] Pel que fa a les estratègies visuals mencionades, per bé que centrades exclusivament en la vessant eucarística de l'*Epifania*, vegeu fonamentalment NILGEN 1967, p. 313-314.

[508] Quant a la *Presentació de Crist al Temple* del compartiment central de l'al·ludit conjunt venecià, vegeu principalment KAPLAN 2005, p. 130, n. 33 i 34; i SCHULZ 2011, p. 236 i s.; fig. 216. En el sermó III de la purificació de la Mare de Déu, sant Bernat de Claravall s'expressa en els següents termes: «Offer

En sintonia amb els seus homòlegs europeus i com ja he advertit, també els retaules i frontals dedicats al cos de Crist de Catalunya van incloure, en els seus programes iconogràfics, un cert nombre de passatges del cicles de la infantesa de Jesús[509]. Per la documentació sabem, per exemple, que el malaguanyat retaule sufragat pel gremi de paraires del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona havia d'incoporar un grup de talla tardogòtic de l'*Anunciació*[510].

Pel que fa als exemplars conservats, el frontal d'altar de Vallbona de les Monges conté un petit cicle d'Infància, conformat per la imatge de la Mare de Déu amb el Nen que presideix la taula i les dues escenes del registre inferior que l'envolten, això és, l'*Anunciació* i els mags de l'*Epifania* que es dirigeixen cap a la figura central. I, en la mateixa línia, sengles imatges de l'*Anunciació* i la *Nativitat* coronen els carrers laterals del retaule del Corpus Christi de Vilafermosa, tot flanquejant la tradicional imatge del *Calvari*, que com d'habitud ocupa l'àtic del conjunt. Anems a pams, però.

En la línia del comentat respecte la taula del convent del Corpus Domini de Venècia (Museo Correr), resulta especialment significatiu que tot just sigui una delicada imatge de la *Mare de Déu amb l'Infant* la que ocupi el compartiment principal del frontal eucarístic de Vallbona de les Monges [Fig. 143][511]. Aquesta es troba dempeus davant d'un objecte ligni pentagonal de dos cossos, ornat amb motius romboïdals policroms,

---

filium tuum, Virgo sacrata, et benedictum fructum ventris tui Domino repraesenta. Offer ad nostram omnium reconciliationem hostiam sanctam, Deo placentem [...]». MIGNE 1879, p. 370. La qüestió es posa en valor, respecte a l'art, a LANE 1984, p. 71; BYNUM 1987, p. 268 o SINANOGLOU 1973, p. 501 [Aquest estudi s'ha republicat recentment a MARCUS 2012]. Sobre la *Presentació de Crist al Temple* en l'art, fonamentalment SHORR 1946. En l'art català, el caràcter explícitament eucarístic de la *Presentació de Crist al Temple* és un fet constatable ja en obres com el frontal romànic de Mosoll (MNAC 15788), de la primera meitat del segle XIII, el qual inclou una representació de l'Infant Crist i l'hòstia consagrada sobre l'altar. Al respecte, vegeu CASTIÑEIRAS 2007, p. 143 i s. [Fig. 142].

[509] FAVÀ 2005-2006, p. 114 i 116.

[510] Vegeu cap. 6, p. 168.

[511] En els darrers anys, la iconografia mariana en l'art català de la baixa edat mitjana ha estat preferentment abordada en nombrosos treballs de Teresa Vicens i de Marta Crispí. Com a referències de conjunt, remeto a les respectives tesis doctorals: VICENS 1994 i CRISPÍ 2001.

que té l'aparença d'una peanya més que no pas d'un setial. Per això hom té la curiosa sensació com si s'hagués volgut representar una imatge mariana de cos rodó que ha cobrat vida i ha davallat del pedestal. Podria resultar temptador interpretar aquest element com un sagrari, tenint en compte la dedicació del conjunt i la presència d'un ostensori en el compartiment central del retaule complementari, i atenent al fet que aquest tipus d'estructures, a la baixa edat mitjana, sovint van assumir aquesta funcionalitat. Ara bé, en realitat, res en l'objecte representat sembla fer-ho explícit.

Maria va nimbada i coronada, i vesteix un mantell rosat sembrat de petits motius florals blancs que li cobreix els cabells, llargs i de color clar. I aquesta peça de roba embolcalla una magnífica túnica blava estrellada, avui molt deteriorada, que en la seva part inferior li deixa al descobert les puntes del calcer. Amb la mà lliure sosté un petit lliri blanc[512]; amb l'altra el nen Jesús, que porta el nimbe crucífer privatiu i va abillat amb una túnica ocràcia amb botonada a les mànigues, i amb un mantell ataronjat llampant. Com és habitual a l'època, l'Infant beneeix amb la destra, mentre amb la sinistra subjecta un petit ocell lligat a un cordill.

La significació eucarística de la Mare de Déu del frontal de Vallbona de les Monges ha estat reconeguda per la crítica des de fa temps[513], i ve exclusivament determinada per la seva incorporació dins del context iconogràfic desenrotllat en les dues taules urgellenques. Cap dels altres cicles del Corpus Christi conservats a Catalunya conté, en sentit estricte, una altra figuració de la Verge amb l'Infant, per bé que la inclusió d'una figuració anàloga presideix els retaules eucarístics procedents del monestir santjoanista de Sixena i del santuari de Santa Maria d'Ivorra, tot responent a la seva dedicació mariana. En el context de la corona d'Aragó, d'altra banda, la seva presència ve avalada per imatges com la que forma part del compartiment de l'*Aparició de la Mare de Déu a sant Francesc a la Porciúncula*, continguda en la taula mitgera del carrer central del retaule de Reixac que es conserva al Museu catedralici de Sogorb [Fig. 144].

---

[512] Les imatges de la Mare de Déu amb el lliri en l'art hispà, entre les quals la de Vallbona de les Monges, es discuteixen a TRENS 1947, p. 555-562, esp. p. 559, fig. 325.

[513] La qüestió s'assenyala ja a NILGEN 1967, p. 311-316, p. 25.

La vessant sagramental de la imatge de Vallbona de les Monges es pot posar en relació amb un ampli ventall de representacions marianes que, sense reserves, apel·len a la vinculació entre l'eucaristia i l'encarnació, en la qual Maria va ostentar un paper crucial. Entre aquestes, per la seva eloqüència, hom pot prendre en consideració tipologies artístiques com les Maredeu-sagrari o les denominades Verges obridores[514]. El fonament teòric directe d'aquests exemplars recau sobre múltiples escrits exegètics que van posar de manifest el paper de Maria com a primer receptacle del cos de Crist. És un fet notori, per exemple, que Guillem Durand (m. 1296), en el seu fonamental *Rationale Divinorum Officiorum* (1285-1290), a banda de considerar l'objecte que custodiava la reserva eucarística com l'evocació de l'arca que va albergar les taules de la llei, va relacionar-lo simbòlicament amb el cos de la Verge: «Et nota quod capsa in qua hostie consecrate conservantur significat corpus Virginis gloriose [...]»[515].

Un seguit de maredeus catalanes presenten una cavitat que bé podria haver servit com a reliquiari o bé per a custodiar-hi la reserva eucarística, tal i com ha estat assenyalat respecte a talles com la popularment denominada *Maredeu dels dragons* de Vinçà (Conflent), datada entre finals del segle XIII i inicis de la centúria següent, que presenta un reconditori a la part posterior del tron [Figs. 145 i 146][516]. Una interessantíssima talla mariana del Museu Episcopal de Vic (inv. 3328), classificada en el darrer quart del segle XIII, apunta en la mateixa direcció, atès que en la part posterior del setial té pintades una porta amb frontisses i un pany, la qual cosa la converteix en una possible rèplica d'una imatge-sagrari [Figs. 147 i 148]. La documentació, d'altra banda, eixampla els casos coneguts a partir de notícies com la que, l'any 1461, informa que l'argenter barceloní Pere Diez, àlies Lor, reconeix haver cobrat l'import d'una capsa d'argent «[...]

[514] La relació entre el cos de Crist i la Verge en totes dues tipologies és assenyalada a BYNUM 1987, p. 268.

[515] El fet es posa en relleu ja a HIRN 1909, p. 162 i s. Vegeu també DUMOUTET 1942, p. 77 o LANE 1984, p. 25-35, esp. p. 27.

[516] La imatge ha estat estudiada recentment a DALMAU & ROGÉ-BONNEAU 2013, cat. núm. 143. Sobre les Maredeu-sagrari i altres imatges marianes amb funcionalitat eucarística, vegeu DUMOUTET 1942, p. 78-79; TRENS 1947, p. 493 i s.; TRENS 1952a, p. 111-113 i 230; GAUTHIER 1993, esp. p. 98-100; MARTÍN ANSÓN 2001, p. 499 i s; o, també, ESPAÑOL 2009b, p. 103-104.

pro reservando preciosissimum corpus Domini Nostri Ihsucristi, in pectore cuiusdam ymaginis Virginis Mariae [...]»[517].

Cap dels exemplars pervinguts en territori català iguala, tanmateix, la prestància de la imatge de la *Marededéu-sagrari* que es conserva a la catedral de Palma, la qual antecedeix una nòmina considerable d'obres insulars d'aquest tipus d'època medieval i moderna [Fig. 149][518]. D'autoria i cronologia àmpliament discutides, recentment s'ha insistit en favor de la seva elaboració en dates recents a la consagració de l'altar major de la catedral de Mallorca efectuada pel bisbe Berenguer Batlle, el 1346, i ha estat vinculada a una notícia continguda en la *Consueta* de la sagristia (*c*. 1361-1367) en la que es descriu com, acabada la processó de Corpus, el Santíssim era guardat dins de la píxide: «ascondat illam ad imaginem beate Marie»[519].

Un nombre considerable de les Verges obridores produïdes arreu d'Europa d'ençà del segle XIII, d'altra banda, evoquen el binomi encarnació-eucaristia bé a través d'una imatge de la *Trinitat en Tron de Gràcia* continguda a l'interior de la imatge, bé a través d'un cicle de la Passió o altres fórmules. La cèlebre i singular figura renana dels volts de 1300 conservada al Metropolitan Museum of Art (inv. 17.190.185) exemplifica aquest extrem a la perfecció, atès que en obrir la imatge de la Mare de Déu de la Llet hom percep una talla trinitària (i eucarística) al centre, envoltada dels episodis de la infància de Crist pintats en els batents [Fig. 150][520]. Malgrat la desconeixença actual d'aquest tipus d'obra a la Catalunya de la baixa edat mitjana, se'n conserven exemplars tan

---

[517] Aquests i altres exemples són referits a ESPAÑOL 2009b, p. 104, n. 82. La notícia al·lusiva a l'exemplar del cor del convent barceloní de Santa Clara es publica a DALMASES 1992, vol. II, p. 296, doc. 253.

[518] La imatge és mencionada en el context de l'art hispà eucarístic a TRENS 1952a, p. 112 i 230. Sobre aquesta talla i altres exemplars insulars coneguts, vegeu JUAN & LLOMPART 1963; LLOMPART 1968 i LLOMPART 2006. També KATZ 2011, p. 71, fig. 5.

[519] Vegeu PONS CORTÈS & MOLINA BERGAS 2012, p. 76-77, on s'aborda la problemàtica historiogràfica de la datació de l'obra.

[520] La bibliografia dedicada a les Verges obridores és abundant i, per això, em limitaré a referir alguns dels estudis recents, entre els quals GONZÁLEZ HERNANDO 2008, tenint en compte que la mateixa autora ha dedicat nombrosos estudis a la qüestió; KATZ 2011; PINKUS 2012 o GERSTMANN 2015, que remeten a bastament als estudis anteriors sobre el tema. Quant als regnes hispànics, a més dels títols referits, acudiu també a TRENS 1947, p. 481 i s.; CUADRADO 2001 o KATZ 2012.

interessants com la *Maredédéu* de l'església de Palau del Vidre (Rosselló), de clara matriu tardomedieval, la qual en el seu interior conté també una figuració de la *Trinitat* en la fórmula del *Tron de Gràcia* [Figs. 151 i 152][521].

Fora de les nostres fronteres, existeixen també nombroses figuracions de la Mare de Déu amb l'Infant d'inequívoc perfil eucarístic, algunes de tan cèlebres com que la que ocupa el compartiment central del retaule de Santa Maria Novella, signat per Bernardo Daddi (m. 1348) i datat el 1344 (Museo di Santa Maria Novella) [Fig. 153]. En aparença, la iconografia del conjunt no mostra cap singularitat respecte a d'altres retaules coetanis, atès que la imatge mariana central és flanquejada per quatre sants: Pere, Joan Evangelista, Joan Baptista i Mateu. Ara bé, el caràcter eucarístic del conjunt ve determinat per les inscripcions que subjecten les santedats descrites, de la mateixa manera que també ho fan les dels quatre profetes emplaçats en els gablets col·laterals que flanquegen el central, presidit pel bust de Crist. Fins i tot, l'infant Jesús, que és assegut a la falda de la seva Mare, mostra una llegenda basada, novament, en el referit passatge de l'evangeli de Joan, bo i remarcant la connexió entre l'encarnació i l'eucaristia: «Ego sum panis uiuus quidecelo descendi». És interessant de destacar, a més, que la presència de tot aquest seguit d'inscripcions ha fet suposar a la crítica que el retaule hauria estat construït per a un antic altar del Corpus Christi de Santa Maria Novella, abans de ser traslladat a la sala capitular, acabada el 1355 i dedicada al Sant Sagrament[522].

El caracter eucarístic de certes imatges de la Mare de Déu ha estat també una qüestió invocada a través del valor simbòlic d'alguns dels seus elements compositius, tal com succeix, entre altres, respecte a fórmules iconogràfiques com les representacions

[521] L'escultura va ser estudiada ja a SARRÈTE 1912, p. 527 i s. Vegeu-ne també TRENS 1947, p. 497-500, figs. 209-300. Igual que en el cas de la torre eucarística de Codalet (Conflent), dec les dades relatives a aquesta escultura a Jean-Bernard Mathon, Conservateur des antiquités et objects d'art des Pyrénées-Orientales.

[522] La vinculació de la Mare de Déu i l'eucaristia del conjunt és al·ludida a RUBIN 1991, p. 143-144. Sobre el retaule i el seu emplaçament original, vegeu BOSKOVITS 2001, p. 209-220 i CANNON 2013, p. 192.

gràvides de Maria o les de la denominada Mare de Déu de les espigues, entre altres[523]. D'altra banda, en relació amb la pintura nòrdica del darrer gòtic, per exemple, la historiografia ha associat la figura de Maria amb el tabernacle eucarístic en pintures tan conegudes com la *Pala Medici* (Frankfurt del Main, Städel Museum, inv. 850) de Rogier van der Weyden (Tournai, 1398/1400-Brussel·les, 1464) o la *Mare de Déu entronitzada amb el Nen* del Museo Thyssen-Bornemisza de Madrid (inv. 435), adscrita al taller del mencionat artífex, on respectivament apareix disposada sota un dosser tèxtil i un nínxol petri interpretats com un sagrari [Figs 156 i 157]. Altrament, en obres tan paradigmàtiques com la *Madonna de Lucca* de Jan Van Eyck (Frankfurt del Main, Städel Museum, inv. 944), ha estat la rigidesa i l'horitzontalitat de la falda de la figura mariana les que han portat a assimilar la figura de la Mare de Déu amb l'altar i a remarcar el seu caràcter litúrgic, reforçat pels objectes disposats a la seva esquerra. A més, la disposició del nen Jesús sobre «l'ara», sobre una tela blanca, ha dut fins i tot a cercar-hi un paral·lelisme amb l'hòstia consagrada disposada sobre el corporal [Fig. 159][524].

A partir dels diversos exemples al·ludits, per tant, queda clar que el valor eucarístic atorgat a la figuració de la Mare de Déu va tenir un ampli ressò en l'art gòtic. Ara bé, si retornem sobre el compartiment central del frontal de Vallbona de les Monges ens adonarem d'un detall no comentat i que condiciona absolutament la lectura de la imatge.

---

[523] La iconografia hispana de la *Verge de l'Esperança* s'estudia a TRENS 1947, p. 75-89 o a CRESPO 1992; i la de la de les espigues a TRENS 1947, p. 90-91 i a TRENS 1952a, p. 111. Dues escultures de la col·lecció d'art gòtic del Museu Nacional d'Art de Catalunya, procedents de territoris de la corona d'Aragó diversos i realitzades als segles XIV i XV, poden servir d'exemples als dos casos exposats. D'una banda, la *Mare de Déu de l'Esperança amb donant* (MNAC 5293) del darrer quart del segle XIV, procedent de la parroquial de Bellver de Cinca (Osca) [Fig. 154]; i, de l'altra banda, la taula de la *Mare de Déu de la Llet* del denominat Segon Mestre d'Estopanyà, de mitjans del segle XV i originària de la mencionada localitat franjolina, la qual amb la mà que no té l'Infant aguanta dues notòries espigues fetes en relleu d'estuc [Fig. 155]. Sobre la primera talla referida, *Cfr*. VELASCO & YEGUAS 2010, p. 187, fig. 12, on per bé que l'obra és identificada com una *Santa*, l'estat de gravidesa de Maria sembla recolzar la teoria tradicional que hi reconeixia una representació gràvida de la *Mare de Déu*. Quant a la segona, vegeu MACÍAS 2013, v. I, p. 162.

[524] LANE 1984, p. 13-39. Igualment, el caràcter eucarístic de determinades imatges de la Mare de Déu amb l'Infant de la mateixa època és un fet remarcat a partir de la simbologia de la llar de foc a O'MEARA 1981, p. 75-88.

En efecte: sobre el cap de Jesús s'hi distingeix un ennegrit estel daurat de vuit puntes fet amb pastillatge. I no només això: si obrim el camp de visió constatarem com la imatge mariana, a banda de constituir la imatge principal del retaule, forma part d'una escena de l'*Epifania*, en la qual els mags han estat disposats en el compartiment adjacent de la seva dreta, en el registre inferior [Fig. 158][525]. O sigui, que l'episodi es troba dividit en dos *cases* diferents, la qual cosa va motivar la inversió en l'ordre de col·locació, i per tant de lectura, d'aquesta escena respecte a l'*Anunciació*, que estranyament hi guarda simetria a la part dreta. D'aquesta manera, la imatge mariana de la taula principal és la receptora dels presents oferts pels tres reis, que estan situats en el compartiment jussà de la seva esquerra.

Aquests apareixen representats segons les tres edats, tal com és propi de l'època, i per això un és barbamec i els altres dos tenen el cabell i la barba barba negres i blancs, respectivament. Tots tres vesteixen túniques de punys amb botonadura i mantells de revers d'ermini. Igualment, tots s'adrecen cap a la Mare i el seu Fill, per bé que els dos darrers estan dempeus i el primer, per la seva proximitat amb el grup central, està de genolls. Alhora, la diferència existent entre els tres mags es fa extensiva als objectes que li entreguen: els dos plantats, un vas poligonal amb tapa i pintat; i l'agenollat, un copó fet amb colradura, avui pràcticament inaprecible, igual que la corona que subjecta amb l'altra mà.

L'emplaçament de l'*Epifania* en dos espais diferenciats, amb la col·locació dels mags en direcció a la *Mare de Déu amb l'Infant* del registre central obeeix a una tradició secular que, si atenem als casos conservats, sembla que va tenir un recorregut considerable a la Catalunya del Tres-cents. És fàcil d'imaginar que el Mestre de Vallbona de les Monges va utilitzar la mateixa solució en l'anomenat *Políptic de la Infantesa de Crist* del Museu Nacional d'Art de Catalunya, a pesar que només conservem les talles del mags

[525] Quant a la iconografia de l'*Epifania*, consulteu RÉAU 1957, p. 236-255; SCHILLER 1971, p. 100-114; o RODRÍGUEZ PEINADO 2012, que conté referències bibliogràfiques anteriors. Centrats en l'art hispà, vegeu SÁNCHEZ CANTÓN 1948, p. 103-143 o PÉREZ-HIGUERA 1997, p. 155-199. I, en relació a l'art català del Tres-cents, SUREDA I PONS 1977, p. 163-166. A l'hora de comprendre la iconografia del tema en l'art medieval hispà, resulten d'utilitat també determinats estudis adreçats a certes particularitats, entre els quals, per exemple: BANGO 1978, p. 25-37 o ALCOY 2010a, p. 109-132.

distribuïts en dos batents (invs. 9782 i 9783) i haguem perdut l'escultura mariana que en origen deuria ocupar l'edicle central [Fig. 160][526].

Fora del catàleg d'aquest artista, la fórmula es retroba també, per exemple, en el formidable conjunt petri datat cap a 1330 que, procedent de l'altar major de l'església parroquial d'Anglesola (Urgell), es conserva al Museum of Fine Arts de Boston (inv. 24.149) [Fig. 161][527]. O també en un notable retaule desballestat, de cronologia no excessivament allunyada a les taules de Vallbona de les Monges, per bé que estilísticament més avantguardista, que per tradició majoritàriament s'ha considerat procedent de Cardona. A pesar que d'aquesta obra només han sobreviscut dues taules i alguns dels seus respectius muntants al Fogg Museum de Cambridge (inv. 1949.149) i al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 15855), la iconografia del compartiment inferior del museu català, on hi ha endreçats els mags d'una manera similar al frontal cistercenc, porta a pensar que aquests devien dirigir-se a una imatge de la *Mare de Déu amb el Nen* perduda del cos principal, atesa l'advocació del conjunt [Fig. 162][528].

De fet, es té constància que la col·locació dels mags d'aquesta faisó no va anar aparellada de manera exclusiva a una imatge mariana, sinó que en alguns exemples conservats hi descobrim altres possibilitats. Tal és el cas de la taula custodiada a l'església parroquial de Serdinyà, procedent possiblement de l'església de Santa Maria de Marinyans (Serdinyà, Conflent) i afortunadament datable l'any 1342 a partir d'una inscripció. En aquesta obra, els reis de l'*Epifania*, que ocupen el mateix emplaçament que a la taula de Vallbona de les Monges, es dirigeixen vers la imatge de la *Crucifixió*

---

[526] Sobre el conjunt, FAVÀ 2009, p. 69 i s.

[527] Darrerament, sobre el retaule d'Anglesola, vegeu ESPAÑOL 2007b, p. 88; TERÉS 2007 i TERÉS 2009, p. 249, fig. 5.

[528] Respecte a aquest retaule, vegeu-ne les consideracions recents a ALCOY 2005a, p. 198-205 i a ALCOY 2008, p. 235-237. En aquests treballs es recolza una hipotètica destinació original del moble a l'altar major del monestir de Poblet i s'atribueix a l'autor del magnífic *Tríptic de la Mare de Déu amb l'Infant* conservat al The Walters Art Museum de Baltimore (inv. 37.468), identificat per l'autora amb l'escultor Jaume Cascalls en diversos treballs, principalment a ALCOY 1990a, p. 93-119. La proposta es refuta a ESPAÑOL 1996 i també a CORNUDELLA 2009, on a més el retaule en qüestió es desvincula, encertadament a parer meu, del catàleg del Mestre de Baltimore i s'assigna a un pintor de l'entorn dels Bassa. Entre altres treballs, l'autor insisteix en aitals plantejaments a CORNUDELLA 2014, p. 8-9.

del compartiment central. Malgrat la diferència iconogràfica, tanmateix i com ja ha estat estudiat, el significat eucarístic del plantejament iconogràfic resulta igualment evident, bo i establint no només un nexe amb l'encarnació sinó també amb la passió de Crist [Fig. 163][529].

Igual que en la resta de temes que es tracten en aquest apartat, el transfons sagramental de la imatge de l'*Epifania* és una qüestió que antecedeix l'art de la baixa Edat Mitjana. Així ho denoten, per exemple, figuracions com la del timpà romànic de l'església de Terlizzi (Pulla), on, flanquejada per l'*Anunciació* i la *Crucifixió*, és sobremuntada per una representació del *Sant Sopar* [Fig. 164]. En aquesta obra, que vincula el caràcter redemptor del sacrifici eucarístic amb l'encarnació i la mort de Crist, la vessant sagramental de l'*Adoració dels Mags* es resol fonamentalment a partir de la seva juxtaposició amb la imatge del *Sant Sopar*[530]. Seguint el mateix recurs compositiu, les posibilitats a l'hora de remarcar el valor eucarístic de l'*Epifania* en l'art medieval són d'allò més variades[531]. A la corona d'Aragó hom pot invocar, per exemple, una associació parella en el ja al·ludit retaule major de la catedral de Saragossa on, per bé que no era un fet contemplat d'origen, a sobre del compartiment central obrat per Hans Piet d'Ansó, s'hi va disposar el gran expositor eucarístic que, indefectiblement, contraposa l'hòstia consagrada amb l'infant Jesús de l'*Epifania* [Fig. 165][532].

En altres casos, el rerefons eucarístic de l'*Epifania* queda remarcat a través d'estratègies visuals diverses a la juxtaposició, tals com la inclusió d'elements simbòlics diversos en el marc de les ofrenes dels reis. Sovint és a través de la representació com un altar de la menjadora en la que jeu l'Infant, tal i com succeeix amb exemples tan destacats com l'*Epifania* del *Retaule de la Crucifixió* de la capella de Sant Joan de la cartoixa de Champmol (Côte-d'Or), encarregat a l'escultor Jacques Baerze (actiu a Dendermonde,

---

[529] El retaule ha estat objecte d'estudi recent a FREIXAS 2005, p. 111; MELERO 2005, p. 129-135 i REYNAL 2005, p. 100-101. La solució iconogràfica s'estudia a ALCOY 2011, p. 166-171. Sobre aquesta particularitat en el retaule en qüestió: MELERO 2001.

[530] El caràcter eucarístic de la composició se subratlla a NILGEN 1967, p. 313. Altres imatges romàniques de l'*Epifania* que obeeixen a uns paràmetres similars s'estudien, per exemple, a SAXON 2006, p. 165-169.

[531] NILGEN 1967, p. 313 i s.

[532] En relació a aquest retaule i la seva bibliografia, vegeu el cap. 5, p. 140-142.

Bèlgica, a finals del s. XIV) el 1390 i pintat posteriorment per Melchior Broederlam (Ieper, Bèlgica, doc. 1381-1410) (Museé des Beaux-Arts de Dijon, inv. CA 1420 A) [Fig. 166]; o com en la figuració del tema continguda en les Hores De Buz [Cambridge (Massachussetts), Houghton Library, MS Richardson 42, f. 57], assignada al taller parisenc de les cèlebres *Grans Hores de Rohan*, el caràcter sagramental de la qual queda reforçat pel seu emplaçament a l'interior d'una església gòtica, presidida, a més, per un retaule amb la imatge de la *Crucifixió* [Fig. 167][533].

Fet i fet, tal i com ja ha estat assenyalat, en les imatges de l'*Epifania* de la pintura del darrer gòtic una gran varietat d'objectes poden ser interpretables en clau eucarística, alguns de tant evidents com el got de vi i el tros de pa emplaçats damunt la taula de primer terme de l'*Adoració dels Mags* de Joos van Wassenhove (*c*. 1465) (Nova York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 41.190-21) [Fig. 169]; la cistella de pa que penja del sostre de l'establia, just a sobre del nen Jesús, a la taula del *Retaule d'Ortenberg* (*c*. 1410-1420) (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) [Fig. 170]; o el manoll d'espigues situat sobre el sòl (així com les espigues espargides pel terra o les col·locades dins de la menjadora) de l'*Adoració dels Mags* del Mestre del retaule d'Aquisgrà, realitzada a inicis del segle XVI i conservada a la Gemäldegalerie de Berlin [Fig. 171], per mencionar alguns exemples[534].

Deixant de banda l'Epifania del frontal de Vallbona de les Monges, la *Mare de Déu amb l'Infant* disposada en el compartiment principal de la taula llinda, com ja ha estat

---

[533] Sobre la qüestió i aquests i altres exemples, NILGEN 1967, p. 314-315. En paral·lel, l'autora exposa que, a banda del lligam visual establert entre l'altar i la menjadora, en algunes obres l'altar és evocat a partir de la inclusió d'una taula, que pot recollir les ofrenes dels mags o altres elements simbòlics de tall eucarístic. Entre els diversos exemples que recull, es poden retenir alguns casos tan notoris com l'*Adoració dels Mags* de Hieronymus Bosch (*c*. 1450-1516), datada a finals del segle XV o inicis del XVI i servada al Philadelphia Museum of Art (inv. 1321) [Fig. 168]. Sobre aquesta taula, vegeu ATKINS 2016, que remet a la bibliografia anterior de l'obra. Quant al conjunt comissionat per Felip l'Ardit per a la capella fundada per Jean de Berry (1340-1416), vegeu les aproximacions actuals de JUGIE 2004 i JUGIE & TRAN-BOURDONNEAU 2014.

[534] Totes aquestes qüestions s'aborden a NILGEN 1967, p. 315-316. En relació a les obres referides vegeu, respectivament: SCULLY & SEIDEL 2016; VETTER 2000 o NÜRNBERGER 2000, p. 32 i s.

assenyalat, amb una imatge de l'*Anunciació*[535], emplaçada en el compartiment de la seva dreta del registre inferior [Fig. 172]. Es tracta d'una composició senzilla, únicament integrada pels dos protagonistes principals de l'acció, l'arcàngel Gabriel i la Verge, que apareixen enfrontats, dempeus, a primer terme. Com la resta d'escenes del conjunt, la composició és mancada de qualsevol element d'ambientació espacial, més enllà de l'habitual gerro amb els lliris blancs, que simbolitza la puresa de Maria i que, disposat a terra, separa els dos protagonistes de l'escena.

A l'esquerra de l'espectador hi ha l'Arcàngel, que llueix replegades unes belles ales ocràcies pigades. Va nimbat i vesteix una túnica fosca amb uns botons blancs a les mànigues, així com un mantell vermellós enrivetat per una línia blanca tot al llarg del seu perímetre. Com a prova de què comunica la bona nova, té l'índex de la mà dreta aixecat i amb l'esquerra sosté un filacteri on, seguint un recurs habitual, hi ha contingudes les paraules evangèliques: «AVE:M[ARIA]:GRATIA:PLENA».

Per la seva banda, la Verge l'escolta amb actitud de recolliment. També duu nimbe, porta una púdica toca blanca i vesteix una túnica i un mantell amb els mateixos colors de les vestimentes de l'àngel però invertits. Té la palma de la mà dreta oberta cap enfora, a l'alçada del pit, i amb la sinistra subjecta un llibre tancat que evoca l'habitual lectura assossegada dins de la seva estança, en la qual sol aparèixer cristal·litzat l'episodi. La senzilla fórmulació de la imatge de Vallbona de les Monges va tenir un notable desenvolupament en l'art català i, de fet, el taller del Mestre de Vallbona de les Monges va reproduir-lo de manera similar en talla, tot i que sense el gerro amb les flors, en un dels quatre batents pervinguts del *Políptic de la infantesa de Crist* (MNAC 9780) [Fig. 175].

El tema iconogràfic de l'*Anunciació* apareix, de nou, dins del programa iconogràfic del retaule eucarístic de Vilafermosa, si bé la seva complexitat compositiva és molt major

---

[535] Entre l'ingent riu de tinta versat sobre el tema iconogràfic de l'*Anunciació* en l'art medieval resulten de gran utilitat els estudis de RÉAU 1957, p. 174-194 o SCHILLER 1971, p. 33-52. Vegeu també el treball de síntesi de RODRÍGUEZ PEINADO 2014. Consagrat a aquesta temàtica, però focalitzat en els segles finals de l'edat mitjana, vegeu també ROBB 1936. Respecte a la pintura catalana, vegeu SUREDA I PONS 1977, p. 162-163 o també les al·lusions contingudes a PÉREZ-HIGUERA 1997, p. 21-61.

respecte a la imatge del frontal urgellenc [Fig. 173][536]. Concretament, es troba contingut en el compartiment cimer del carrer lateral dret, adjacent a la *Crucifixió* de l'àtic. En aquest cas, el passatge es localitza explícitament a l'interior del dormitori de la Verge, atès que a l'extrem de la dreta hi ha el llit, rodejat de cofres i cobert per una vànova ornada amb els motius pseudo-cúfics habituals del repertori del corpus d'obra assignat al Mestre de Vilafermosa i al seu taller. També en la línia del que és propi d'aquest pintor, l'articulació dels elements arquitectònics de l'estança resulta artificiosa i totalment aliena a les lleis de la perspectiva. Un sostre pla cassetonat es combina amb una clau de volta central decorativa, alhora que el parament mural del fons es troba atapeït de tot un seguit d'elements que en trenquen la llisor i li donen ritme. A les lesenes i les arcuacions cegues s'hi sumen els vans arquejats, les fornícules i fins un armari obert, a l'interior del qual hom percep un vas circular i dos llibres sobre les baldes, així com també superfícies decorades amb rajoles policromes de decoració geomètrica, idèntiques a les que recobreixen el terra de l'estança.

L'arcàngel Gabriel apareix de perfil i amb un genoll recolzat sobre el terra, encarat a la Mare de Déu, que rau prostrada enfront d'un faristol recobert per una tela brocada, en el qual descansa un llibre en blanc obert, davant d'un setial. Entre els dos, novament hi veiem el gerro amb els lliris. Com és usual, l'ésser angèlic té un aspecte juvenil: és mec i té uns cabells rossos i llargs, endreçats per una diadema crucífera. I porta un nimbe treballat a punxó, mostra unes elegants ales de paó i va abillat amb riques vestidures. L'al·lusió principal al missatge angèlic altre cop es focalitza en el filacteri que en origen probablement contenia les paraules de la salutació angèlica i que, en tot cas, aquest aguanta amb una mà mentre amb l'altre assenyala cap a la Verge. Per la seva banda, la Mare de Déu, que entrecreua les mans sobre el pit, va coberta amb un vel transparent i, sobre la túnica teixida amb fil d'or, lluu un mantell blau estampat amb una forma decorativa de l'anagrama marià (M).

Si la distancia compositiva és evident, la principal diferència narrativa entre la imatge descrita i la seva homòloga de Vallbona de les Monges rau en el fet de la presència divina del conjunt castellonenc. En efecte, el colom de l'Esperit Sant davalla amb una

[536] Sobre l'escena en qüestió d'aquest retaule, FAVÀ 2005-2006, p. 114.

cua de rajos de llum des del punt més alt de la composició i es manté paralitzat a tocar del rostre de la Verge. En aquest cas s'hi ha representat, per tant, el moment just anterior a l'encarnació. En canvi, el caracter marcadament eucarístic de totes dues representacions, que ve donat per la seva inclusió en un cicle advocat al Santíssim, és un aspecte que les agermana.

La presència de l'*Anunciació* en els retaules del Corpus es constata, més enllà dels casos de Vallbona de les Monges i Vilafermosa, en exemplars documentats com el retaule eucarístic del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona. I, a la vegada, el tema va tenir, a Catalunya, una presència destacada en obres i espais artístics de dedicació o funcionalitat eucarística, més enllà dels retaules. N'hi hauria prou en evocar la inclusió d'un magnífic grup escultòric conformat per l'Anunciada i l'arcàngel Gabriel dins del ja comentat programa escultòric de la capella del Corpus de la catedral de Tarragona [Fig. 136][537]. O també en al·ludir a la seva presència gens extranya en determinats vasos eucarístics, tal i com per exemple constata el magnífic calze de Galceran de Vilanova (Museu Diocesà d'Urgell, inv. 331), en el qual enceta un petit cicle d'infantesa disposat a la part exterior de la copa, que inclou també la *Nativitat* i l'*Epifania*[538]. Tanmateix, per afegir algun altre exponent representatiu que permeti exemplificar la prolixa relació entre aquest subjecte iconogràfic i el sagrament de l'altar hom pot invocar novament l'interessant armari eucarístic català conservat al Meadows Museum de Dallas (Texas), que per estil es data a la segona meitat del Tres-cents[539]. Per bé que l'escena principal del conjunt és un *Calvari* força desenvolupat, que es troba emplaçat a la taula interior del fons del receptacle, en els batents del moble, a sobre de les imatges de sant Joan Evangelista i una santa màrtir, hi ha disposada una reeixida representació de l'*Anunciació* en la qual cadascun dels dos figurants principals ocupa un dels batents. D'aquesta manera, la funcionalitat eucarística de l'objecte es veu refermada pels temes que hi són representats, on de nou, entre altres, es posen de manifest els nexes teològics existents entre l'encarnació i la passió i la mort de Crist amb l'eucaristia.

[537] Vegeu cap. 7, p. 223-224.

[538] Sobre aquesta obra, vegeu DOMENGE 2012.

[539] En relació amb aquest moble, vegeu cap. 5, p. 129, n. 297.

La *Nativitat* constitueix el darrer gran tema de la infantesa de Crist representat en els retaules del Corpus Christi que ens ocupen[540]. L'única imatge perviscuda apareix emplaçada en el compartiment sobirà del carrer lateral dret del retaule de Vilafermosa [Fig. 174], flanquejant la *Crucifixió* central i fent *pendant*, segons la lògica narrativa, amb la suara comentada *Anunciació* del costat esquerre del mateix conjunt[541].

L'escena s'enquadra dins d'un marc que, seguint una tradició ben establerta, combina els dos escenaris habituals del relat, la cova i l'establia, i a la vegada conjuga de manera sorprenent un paisatge exterior amb un enllosat colorit propi d'un espai tancat. Una cavitat amb una boca de perfil esquerdat centra un paratge àrid convencional, replet de pedres i plantes, a la llunyania del qual hi ha un castell de dimensions diminutes. L'emmarca una construcció senzilla amb teulat a dues vessants que descansa sobre quatre pals de fusta.

Enfront i a sota d'aquests dos elements hi ha disposats els protagonistes de la *Nativitat*, que en aquest cas adopta la fórmula de l'*Adoració del Nen*. A l'esquerra, Josep, com d'habitud, ostenta un rol passiu. Representat com un home d'edat avançada, amb cabells llargs i barba bancs, i amb l'habitual nimbe poligonal atorgat als personatges de l'antiga llei, ha deixat el bastó a terra i reverencia l'Infant, agenollat i amb les mans juntes. En la mateixa posició, a la banda dreta, hi ha Maria, la imatge de la qual sembla talment un calc de l'Anunciada del mateix conjunt. El seu paper és, però, més actiu que el de Josep, atès que juga dolçament amb el Nadó amb un rosari. A tocar de l'ase i la mula, que menja palla, Jesús jeu sobre una peculiar menjadora a manera d'estructura arquitectònica amb coberta de fusta. Porta el nimbe crucífer i el penjoll de corall vermell de rigor, i va recobert amb una tela blanca ornada que penja ondulant[542]. Des

---

[540] Pel que fa a la relació del tema de la *Nativitat* amb l'eucaristia, vegeu LANE 1975b. Quant a la iconografia de la *Nativitat* vegeu, entre altres, CORNELL 1924; RÉAU 1957, p. 213 i s.; SCHILLER 1971, p. 58 i s; GRADA 2002 o GONZÁLEZ HERNANDO 2010. Pel que fa a l'art hispànic, vegeu SÁNCHEZ CANTÓN 1948, p. 13-71 o PÉREZ-HIGUERA 1997, p. 93-153. El tema, en l'art català medieval, ha estat objecte d'estudi a VERRIÉ 1942. Respecte a la pintura romànica, vegeu ROSSELLÓ 1967 i, centrat en la pintura del segle XIV, SUREDA PONS 1977, p. 162-163.

[541] La *Nativitat* del retaule de Vilafermosa es comenta a FAVÀ 2005-2006, p. 115-116.

[542] Pel que fa a la iconografia del corall vermell en l'art hispà, vegeu YARZA 1988 i HERNANDO 2012, p. 179-217.

d'un punt de vista compositiu, la imatge harmonitza amb altres obres del grup de Vilafermosa, especialment amb la taula perduda de la *Nativitat* de l'antic retaule major de la parroquial de l'esmentada localitat, coneguda per fotografies [Fig. 176] o la mateixa escena, segurament més tardana, del retaule major de la parroquial d'Alpont (València), avui conservada a l'església parroquial de El Collado [Fig. 177][543].

El caràcter sagramental del passatge pintat en el retaule del cos de Crist es fa palès, en primera instància, a partir de la inclusió de l'escena dins del programa eucarístic del conjunt, el qual majoritàriament es composa d'episodis protagonitzats per Crist, sigui l'Infant, el Sacerdot, el Sofrent i Mort de la passió, o el seu cos Sagramentat. En aquest sentit, és interessant de fer notar com la figura del Nen del *Naixement* està disposada sobre l'eix axial exacte de l'hòstia continguda en l'ostensori del compartiment de sota, on s'hi representa la *Processó del Corpus*. L'analogia entre totes dues imatges és clara, més tenint en compte que en ambdues apareix en un context de veneració.

A la vegada, el caràcter eucarístic d'aquesta *Nativitat* ve refermat per un parell d'elements simbòlics prou eloqüents. D'una banda, a partir del peculiar bressol, que adopta una forma híbrida que tant pot fer al·lusió a l'altar, tot convergint amb la tradició exegètica secular exposada a l'inici de l'epígraf, com al sepulcre de Crist, tal com es veurà d'aquí a unes línies. En tot cas, retinguem ara que d'acord a aquestes tradicions, ben assumides per l'art de l'època, el Déu encarnat apel·la directament a la presència real de Crist en l'hòstia, un cop consagrada, al torn que prefigura la futura passió, bo i accentuant el caràcter redemptor del Santíssim Sagrament[544].

D'altra banda, la vessant eucarística de la imatge és intensificada a través de les vitualles que pengen sobre el frontis de la *menjadora*. Em refereixo al fardell i a la bóta que, per la seva disposició, inevitablement esdevenen una al·lusió més o menys velada a

---

[543] Sobre aquestes obres, vegeu respectivament RUIZ & MONTOLÍO 2008a, p. 129 i s.; fig. p. 132 i JOSÉ 2001b.

[544] FAVÀ 2005-2006, p. 116. Per citar un altre cas en l'univers pictòric del gòtic català, hom pot remetre a la menjadora-altar del compartiment d la *Nativitat* del retaule de Santa Maria de Guimerà (Alt Urgell), conservat parcialment al Museu Episcopal de Vic (inv. 853, 854, 870, 876-878, 880-884, 888), de Ramon de Mur (documentat entre 1412-1435) [Fig. 178]. Vegeu-ne VERRIÉ 1942, p. 22, fig. 8.

les santes espècies eucarístiques[545]. Exemples similars es retroben en l'univers pictòric vinculat al Mestre de Vilafermosa, com ara en la referida *Nativitat* de l'antic retaule major de la parroquial de la localitat, avui en parador desconegut [Fig. 176][546].

La inclusió d'ingredients interpretables en clau eucarística en les imatges de la *Nativitat* va ser un recurs sovintejat en la pintura del segle XV, en la línia del que ja ha estat assenyalat respecte a altres figuracions del cicle cristològic. Així, alguns dels elements citats en relació amb algunes representacions de l'*Adoració dels Mags* igualment reapareixen en les escenes del Naixement, entre les quals, per exemple, el simbolisme de les espigues de blat, que és present en nombroses imatges des del gòtic internacional. Una de les obres més cèlebres on té una presència destacada és, sens dubte, la taula central del *Tríptic Portinari* (*c.* 1475), d'Hugo Van der Goes (1440-1483) (Florència, Galleria degli Uffizi) [Fig. 180][547].

Finalment, cal tenir present que els temes iconogràfics comentats fins al moment també apareixen representats en el cos principal del retaule de la Mare de Déu i l'eucaristia de Sixena i en l'antic retaule gòtic de l'altar major de l'església de Santa Maria d'Ivorra, ambdós parcialment dedicats a l'eucaristia [Figs. 181 i 182]. Tots dos conjunts, a pesar de la gran distància cronològica que els separa i que supera de llarg la centúria, essencialment responen a un esquema figuratiu similar, el qual concerta un cicle de la Verge, desplegat en els cossos principals de cada conjunt, amb un altre del Santíssim Sagrament, ubicats a les predel·les, el lloc més proper a l'ara d'altar. És per això que en aquests dos exemplars el caràcter eucarístic dels episodis del cicle d'infantesa referits no és quelcom capital, ja que tots ells formen part d'un cicle marià ben definit, ni respon a una voluntat explícita, com sí que succeïa en els conjunts de Vallbona de les Monges i de Vilafermosa. Sigui com sigui, però, tampoc es pot negar que la seva possible significació sagramental intrínseca es veu afavorida per la seva juxtaposició en relació

---

[545] FAVÀ 2005-2006, p. 116.

[546] En relació amb aquest conjunt, vegeu n. 543.

[547] Sobre el motiu de les espigues de blat en la iconografia de la *Nativitat*, vegeu NILGEN 1967, p. 316, n. 45; o LANE 1975b, p. 479-480. Respecte al *Tríptic Portinari*, remeto a la proposta recent de KOSTER 2008, esp. p. 52 i s.

amb el cicle eucarístic que es desenvolupa en els cinc compartiments de què es componen sengles bancals.

Efectivament, les imatges de la *Mare de Déu amb l'Infant*, l'*Anunciació*, la *Nativitat* i l'*Epifania* són part integrant del notori cicle dels Goigs de la Mare de Déu, de dotze episodis, desplegat tant en el compartiment central com entre els setze laterals que conformen el conjunt del MNAC, més enllà de l'usual representació del *Calvari* de l'àtic. I les tres darreres també formen part del mateix cicle pictòric, tot i que molt més reduït, que articula el cos del retaule d'Ivorra, disposats al voltant d'una escultura de la *Mare de Déu amb l'Infant* que, a pesar de les importants refeccions que presenta –i que la doten d'un aspecte extemporani–, usualment és assenyalada com la que degué presidir el conjunt en origen[548].

Finalment, i només pel que fa al retaule de Sixena, la dialèctica que s'estableix entre el cicle marià i l'eucarístic presenta una altra línia argumental comuna digna de ser assenyalada. Em refereixo al missatge antijudaic que traspuen alguns dels miracles del cos de Crist figurats en la predel·la, que seran analitzats en analitzats en el seu moment, en el capítol desè, i que també és present en la representació de *Jesús entre els doctors* del cos principal [Fig. 183]. Al centre de la composició, l'Infant és assegut sobre un tron amb un llibre obert sobre la falda, davant la mirada embadalida dels seus pares, discutint amb quatre jueus vestits amb la capa llarga i el caputxó documentats en les prescripcions legals catalano-aragoneses, tal i com ja he comentat. Malgrat el posat digne de la majoria, la caracterització adversaris de Jesús amb les vestimentes discriminatòries i amb el perfil semita, a més de la representació d'un rabí a primer terme que estripa les seves escriptures –al torn que dos llibres apareixen rebregats pel terra—, són mecanismes clars que revesteixen l'episodi de tonalitats antijueves i que el vinculen, irresistiblement, amb les disputes judeo-cristianes que a l'època van tenir lloc auspicidades des de les jerarquies cristianes. Com ja ha estat assenyalat, les mateixes

[548] Sobre els Goigs de la Mare de Déu i la seva plasmació en l'art gòtic català, remeto a GUDIOL 1923 i, sobretot, a VICENS 2003, amb referències tant a l'obra com a la fortuna crítica anterior del tema. Quant a la iconografia del conjunt de Sixena, vegeu ALCOY 1992b, p. 241-244; o per a l'*Ascensió*, en particular, MACÍAS 2009. D'altra part, quant a la d'Ivorra, BARNIOL & FAVÀ [en premsa]. En relació a aquestes obres, acudiu als cap. 12.2 (p. 455 i s.) i cap. 12.8 (p. 531 i s.).

estratègies visuals de la imatge comentada són presents en altres obres realitzades pels germans Serra, com ara la *Disputa de sant Esteve amb els jueus* del *Retaule de Sant Esteve* del monestir noguerenc de Gualter (MNAC 3947-CJT) o en la del registre de l'extrem esquerre de la predel·la del ja referit *Retaule del Sant Esperit* de Manresa [Figs. 184 i 185]. En elles, es més, dos jueus apareixen tapant-se les orelles a les «veritats» del protomàtir[549].

8.2. SACRIFICI I EUCARISTIA. EL CICLE DE LA PASSIÓ DE CRIST

> «Ells [els fidels de l'edat mitjana] tenien ben clar que, en l'eucaristia, Jesús ens havia deixat "un memorial de la seva passió". Per aquest motiu encara avui està prescrit que el prevere tingui davant, quan celebra, un crucifix, i no hi ha missal que no haja convertit la primera lletra del cànon –que comença "Te Igitur"— en una creu amb el crucificat [...]»[550].

Tal com ja s'ha posat en relleu a l'inici de l'estudi, durant l'època medieval l'eucaristia és majoritàriament entesa com a sacrifici i com a memòria. Segons el pensament cristià, a cada celebració es reviu i es commemora el sacrifici de Crist a la Creu com a requisit fonamental per a la redempció del gènere humà. Aquesta premissa és a l'arrel del notable desenvolupament que, a finals de l'edat mitjana, no només va experimentar el culte eucarístic, caracteritzat per l'auge de manifestacions litúrgiques i paralitúrgiques, sinó també l'adreçat a la passió de Crist, tan estretament vinculat als nous postulats de la denominada *devotio moderna*.

---

[549] Respecte a l'escena de Sixena i altres representacions catalanes afins, ALCOY 1992b, p. 242; ALCOY 1998, p. 205 i ALCOY 2005i, p. 277. L'animositat del conjunt i de la producció pictòrica tres-centista de Catalunya envers als jueus, es destaca igualment a ALCOY 2005f, p. 212-213. També, en relació al caràcter antijudaic de les imatges comentades, vegeu ALCOY 1989a, p. 62 i s.; ALCOY 1991a, pàssim. Finalment, sobre l'antijudaisme de l'escena de *Jesús entre els Doctors* vegeu CAPRIOTTI 2014, p. 17. Sobre la polèmica judeo cristiana, remeto als treballs de BLUMENKRANZ 1963; BLUMENKRANZ 1977; DAHAN 1991 o TOLAN 2004. Una breu aproximació del cas en els regnes hispànics a CARRETE 1996, p. 31-36.

[550] LLOMPART 1993, p. 26.

El culte a la passió s'assenta sobre els sòlids fonaments que proporciona el relat bíblic. Sobre els esdeveniments de la vida de Crist compresos entre el *Sant Sopar* i la seva *Resurrecció* narrats pels quatre evangelis canònics (Mateu 26-28; Marc 14-16; Lluc 22-24 i Joan 13-21), però també sobre la vasta tradició exegètica posterior que glossa i amplia les informacions bíbliques, i que es deriva de la centralitat d'aquest relat en el terreny doctrinal cristià. Precisament, aquest darrer tipus d'escrits van ser fonamentals en l'afermament de llaços teòrics entre el cicle pasqual i el sagrament de l'eucaristia[551].

En efecte, de la mateixa manera que s'ha vist en relació al cicle de la infància de Crist, els escriptors medievals van ordir argumentacions de gran repercussió posterior, o com a mínim van insistir-hi. Així, en paral·lel a les associacions comentades entre la menjadora de la *Nativitat* amb l'altar o la del Nounat amb la sagrada forma, habitualment els intel·lectuals cristians van preconitzar vincles entre els elements litúrgics mencionats i el sepulcre de Crist i el seu Cos sofrent, respectivament. Tals idees són vigents en textos tan llunyans com, posem per cas, l'*Eclogae de Officio Missae* d'Amalari de Metz (m. *c.* 850), on s'apunta «Ecce habes hic tumulum Christi quam conspicis aram»; o com la més tardana i influent *Vita Christi* de Ludolf de Saxònia (m. 1377), on per exemple es vincula el *Davallament de la Creu* i la comunió, tot comparant els fidels que van a rebre la comunió amb els protagonistes del referit episodi bíblic: «[...] fideles communicantes Corpus Domini de altari, aequiparantur illis qui ipsum deposuerunt de cruce. Perinde enim est, imo plus Christi Corpus sumere de ara altaris, quam de ara crucis. Illi enim acceperunt eum in brachiis et manibus; sed isti sumunt in ore et cordibus»[552].

Novament, la divulgació d'aquest tipus de plantejaments va atènyer múltiples canals, entre els quals, com no podria ser d'altra manera, la litúrgia eucarística. Més enllà de l'esfera teòrica, la seva materialització en el ritual va impactar en fórmules tan gràfiques com l'ús simbòlic de l'altar com a sepulcre durant el drama pasqual, igual que era

---

[551] Per una aproximació a aquest culte (amb múltiples referències a la pietat eucarística), vegeu GY 1996 o MACDONALD & RIDDERBOS & SCHLUSEMANN 1998.

[552] Totes aquestes qüestions són abordades a LANE 1975a, esp. p. 26 i a LANE 1984, p. 100 i p. 90-91, respectivament.

emprat com a bressol en la paralitúrgia de la infantesa, o en la utilització de l'hòstia consagrada com del cos de Crist sofrent i mort durant els actes luctosos adreçats a la commemoració de la passió. En aquest sentit, per exemple, hi ha constància de com a la catedral de Barcelona, com succeïa arreu, durant el dijous sant es consagraven dues hòsties per al monument[553].

L'art va jugar també, lògicament, un paper de primer ordre en l'afermament d'aquest marc mental. Una infinitat d'imatges medievals plasmen d'una manera més o menys gràfica els lligams inherents que existeixen entre la passió de Crist i l'eucaristia, més enllà del fet que qualsevol representació artística al·lusiva al primer dels cicles referits apel·la inexorablement al Sant Sagrament[554]. Segurament un dels exemples més explicits d'aquesta qüestió en les manifestacions artístiques de l'època ve representada per la utilització secular i consuetudinària de la imatge de la *Crucifixió* a l'hora d'il·lustrar el ritual eucarístic en els manuscrits litúrgics, tal i com ja posaven en relleu les paraules del pare Llompart que obrien el present epígraf. D'entre les diverses formulacions, que a finals de l'edat mitjana esdevenen més variades, efectivament destaca la transformació de la inicial T del *Te igitur* que inicia el cànon de la missa amb una imatge del *Crucificat* o l'encapçalament miniat del cànon amb una figuració de la *Crucifixió* a pàgina sencera, sovint fent díptic amb una imatge majestàtica de Crist[555].

---

[553] Sobre aquestes qüestions, vegeu LANE 1975a, p. 26 i s.; i LANE 1984, p. 57 o 100-101. La notícia relativa a la seu barcelonina s'extreu de CARRERO 2014b, p. 37.

[554] En general, sobre la vinculació eucarística del cicle de passió vegeu l'estudi força actual de WIRTH 2008, p. 246-247. Els nexos entre la iconografia de la passió de Crist i l'eucaristia en la pintura italiana i neerlandesa de finals de l'edat mitjana s'exploren, respectivament, a RIGAUX 1989, p. 217 i s.; i a LANE 1984, p. 79-105. Entre la multitud de títol al·lusius a la iconografia de la passió de Crist en l'art de finals del món medieval, tots els quals són útils per comprendre moltes de les imatges que seran citades en les pàgines venidores, vegeu els treballs clàssics de MÂLE 1908, p. 75 i s; SANDBERG-VAVALÀ 1929. O també els estudis més recents, d'enfocament divers, de MERBACK 1999 o KIRKLAND-IVES 2014, que contenen valuoses referències bibliogràfiques anteriors.

[555] Sobre aquesta qüestió, vegeu LANE 1984, p. 84. Respecte a la miniatura hispana, el fet s'assenyala a YARZA 1974, p. 32. Una nota breu sobre la il·lustració del cànon a l'alta edat mitjana a PALAZZO 2010, p. 255 i s. Sobre la qüestió, també el treball anterior de SUNTRUP 1982. També, sobre el pas de la inicial T a la Crucifixió, PÄCHT 1987, p. 40-44.

El cicle de la passió no va constituir, tanmateix, l'única via a l'hora de remarcar la centralitat de la mort de Jesús en la consecució de la redempció de la humanitat, canalitzada a través del sagrament de l'eucaristia. Com ja s'ha pogut adverit a aquestes alçades, per exemple, determinades imatges del cicle d'infantesa reduden en la qüestió, a través de múltiples vies. Basta recordar, en aquest sentit, la distribució de les imatges en el tabernacle de Dallas, on l'*Anunciació* de les ventalles obertes emmarca la Crucifixió de l'interior del receptacle; les representacions de la *Presentació de Crist al* Temple del Museo Correr de Venècia o de la taula de Mosoll del MNAC, on la disposició explícita del Nen sobre la taula fa (o fèia) aflorar-ne el caràcter sacrificial; o la imatge de la *Nativitat* de Vilafermosa, on la menjadora presenta un aspecte ambivalent entre l'altar i el sepulcre[556].

El valor eucarístic de determinades imatges de la passió, en tot cas, compta amb referents icònics tan explícits i transcendentals com la composició que ocupa el compartiment central de l'esplèndid *Tríptic dels set sagraments* de Rogier van der Weyden (Tournai, *c*. 1399- Brussel·les, 1464), realitzat cap a 1450 i conservat al Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers (inv. núms. 393, 394 i 395) [Fig. 186]. Com se sap, la cèlebre taula central d'aquesta obra, encarregada per Jean Chevrot, bisbe de Tournai (1436-1460), utilitza l'anacronia per juxtaposar de manera diàfana el cos sagramentat i el cos històric de Crist a partir dels dos moments climàtics de la passió i de l'eucaristia, a saber, la *Crucifixió* i l'*Elevació de l'hòstia consagrada*. Així, a l'interior d'una esvelta església gòtica, al presbiteri un sacerdot manté la sagrada forma en alt durant el transcurs de la celebració, un cop ja s'ha fet efectiva la presència real, mentre a la nau del temple hi ha apareix disposada una prominent imatge del *Calvari* que il·lustra amb nitidesa el significat de l'elevació[557].

En la mateixa tessitura, poques imatges de la Catalunya tardomedieval tenen la força de la miniatura de factura avinyonesa que precedeix el cànon de la missa del *Missal d'Elna*

---

[556] Quant al caràcter sacrificial de l'Infant Crist en l'art gòtic, vegeu el treball actual de GERTSMAN 2012. L'associació, més enllà de l'art, s'estudia a SINANOGLOU 1973 [MARCUS 2012]. En concret, certs aspectes de les relacions entre l'altar i la infantesa i la passió de Crist a Anglaterra són analitzades a KENNEY 2012.

[557] Sobre el significat sagramental d'aquesta imatge, vegeu LANE 1984, p. 82-85, fig. 52. En relació al retaule, acudiu al treball recent de CAMPBELL 2015, que es fa ressò de la seva abundant fortuna crítica.

(Perpinyà, Médiathèque centrale de Perpignan, ms. 118), encarregat pel bisbe Jerónimo de Ocón (1410-1425) [Fig. 187][558]. Aquesta figuració quatre-centista és continguda en una vinyeta que encapçala la columna de text de la dreta del foli 47. En ella s'hi distingeix el promotor del manuscrit vestit de pontifical i agenollat enfront de Crist, que apareix dempeus, abillat amb el perizoma i rodejat per un filacteri. Amb la mà dreta sostè la creu sagnant del seu martiri, que alhora és la inicial T de l'inici del canòn de la missa (*Te igitur*), mentre acosta els dits a la nafra del costat. Una hòstia és representada enmig de la sang que brolla de la ferida de la seva mà esquerra i va a parar dins un calze que és a terra, a primer terme[559].

La fòrmula iconogràfica utilitzada enllaça amb nombroses representacions de Crist mort representat com si fos viu, de cos sencer i amb la creu a l'espatlla, en les quals la seva sang va a parar a dins d'un calze. Aquest tipus de figuracions van tenir un desenvolupament generalitzat, tal i com per exemple ho posen de manifest destacades produccions italianes d'inicis del Quatre-cents, talment la imatge del Redemptor de la porta d'un tabernacle figurada pel florentí Lippo d'Andrea (n. 1377-m. *c*. 1452), datada a inicis del s. XV i conservada al Museo d'Arte Sacra de San Casciano Val di Pesa [Fig. 188][560].

A part de la representació comentada del *Missal d'Elna*, el valor eucarístic de la imatge passional trasmès a partir de la iconografia compta amb altres exemples eloqüents i variats a casa nostra. N'hi ha prou amb al·ludir la discreta escultura en pedra del *Crist de la Segona vinguda* adscrita al Mestre d'Albesa i conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 4539), que posa en relleu el caràcter redemptor del sant sagrament a

---

[558] Per a aquest còdex, vegeu a PLANAS 1998, p. 213-217; ALCOY 2005h, p. 186 o PLANAS 2011, p. 45-47.

[559] Aquesta miniatura ha estat invocada en relació a la institució de la Confraria de la Sang de l'església de Sant Jaume de Perpinyà, constituïda l'11 d'octubre de 1416 a instàncies de Sant Vicent Ferrer i aprovada només un any després pel bisbe Jerónimo de Ocón, i alhora ha estat connectada a l'associació de la passió i l'eucaristia continguda en alguns sermons del referit dominic valencià. PLANAS 1998, p. 216-217; PLANAS 2009, p. 95-97, on des del punt de vista de la seva significació la imatge s'associa a la *Trinitat* eucarística que dóna inici a l'ofici trinitari del *Breviari de Martí l'Humà*. Tornaré sobre aquesta darrera escena al final del present capítol.

[560] Sobre el prototipus iconogràfic mencionats i els exemples europeus referits, SALLAY 2000, p. 50 i s (p. 54).

partir d'una imatge escatològica de Crist ostentant les nafres amb una contundent hòstia consagrada a la falda[561]; o al bell teixit brodat de la seu de Barcelona, conservat al museu catedralici, que novament presenta el *Crist Resuscitat* sagnant dins d'un calze, sobremuntat per l'hòstia consagrada [Figs. 189 i 190][562].

Ara bé, cal tenir present que, aquí com arreu, la vessant sagramental de les imatges del cicle passionístic pot respondre a mecanismes variats, com per exemple la seva inclusió en objectes o espais de funcionalitat o d'advocació eucarístiques. En aquest sentit, hom pot recordar que els temes pasquals van tenir un gran desenvolupament sobre els vasos eucarístics o altres tipologies afins[563]. Un exemple paradigmàtic el conforma l'extraordinari reliquiari dels Corporals de Daroca, enllestit l'any 1386 per Pere Moragues (*c.* 1330 i documentat fins a 1388), la cara frontal del qual presenta una bella figuració del *Calvari* sobre una imatge de la *Mare de Déu amb l'Infant* rodejada de les imatges dels donants de l'obra, el rei Pere el Cerimoniós i la seva esposa, Sibil·la de Fortià [Fig. 192][564].

La temàtica pasqual va tenir alhora una presència destacable i acostumada en les capelles del corpus del Cos de Crist erigides a Catalunya arran de la progressió del culte eucarístic, tal com s'ha pogut constatar en el capítol anterior. I també la va tenir en el mobiliari d'aquests espais, tal i com s'ha assenyalat precedentment en relació dels grups escultòrics del *Sant Sepulcre*[565].

En plena consonància amb les casuístiques referides fins aquí, el cicle de la passió de Crist va constituir, igualment, un part recurrent dels programes iconogràfics dels retaules eucarístics de Catalunya i la seva àrea d'influència. En aquests contextos, el caràcter sagramental d'aquesta mena d'imatges queda clarament ratificat a partir de

---

[561] El valor iconogràfic de la talla és ponderat ja a TRENS 1952a, p. 195, fig. 137. L'escultura, des d'un punt de vista estrictament artístic, es tracta a VELASCO & YEGUAS 2010, esp. p. 184 i s.

[562] Al respecte, vegeu MARTIN ROS 1993, p. 197-198, fig. 11.

[563] Per exemple, quant al paper de la iconografia pasqual en els objectes de la reserva eucarística, acudiu a l'estudi clàssic de DUMOUTET 1942, p. 75 i s.

[564] En relació amb aquesta obra, vegeu DALMASES 1992, v. I, p. 303-305, cat. núm. 55 i ESTEBAN 2008, p. 98-101, que en contenen la fortuna crítica.

[565] Sobre aquesta darrera qüestió, vegeu cap. 6, p. 157-158.

l'advocació del conjunt del qual formen part, així com també, en alguns casos i com es veurà, per la seva disposició particular respecte d'altres temes iconogràfics.

Com en una gran part dels retaules gòtics de la corona d'Aragó, el *Calvari* ocupa el compartiment cimer del carrer principal dels conjunts eucarístics realitzats per al convent aragonès de Sixena i per a l'església parroquial de Vilafermosa. També, com és usual en el mobiliari d'altar de l'època, una imatge del *Crist de Pietat* apareix emplaçada al centre de la predel·la d'aquest darrer retaule. Els dos temes iconogràfics, que tenen un valor eucarístic *per se*, entaulen un vincle semàntic en un nombre considerable de retaules on, com a Vilafermosa, apareixen alineades sobre el mateix eix[566]. La seva recurrència en aquest tipus d'objectes es justifica, en primera instància, per la seva disposició respecte a l'altar, on se celebra la missa. Ara bé, el valor eucarístic d'ambdues escenes en les obres mencionades es veu enfortit principalment per la dedicació sagramental de tots dos retaules, encara que aquesta a Sixena sigui parcial, però també per la inclusió de certs elements narratius en alguns d'aquestes representacions, per bé que cap d'ells, val a dir-ho d'entrada, no siguin ni molt menys exclusius de la sort de conjunts que ens ocupen.

La composició del *Calvari* del retaule marià de *Sixena* és certament notable pel seu alt nivell artístic, el qual, entre altres, ve conferit per la capacitat de posar en joc de manera satisfactòria un nombre considerable de personatges a l'entorn del Crucificat [Fig. 191]. Per canònica, la figura del Crist mort a la creu tampoc deixa indiferent, atesa la qualitat pictòrica que demostra el seu artífex, perceptible en l'anatomia del Cos i les transparències dels plecs del perizoma, que són veritablement extraordinàries[567].

---

[566] L'anàlisi de les parts no-narratives dels retaules gòtics catalans es du a terme a BERG SOBRÉ 1989, p. 77-93. El vincle existent entre la *Crucifixió* i la *Imago Pietatis* en la retaulística medieval nord-catalana és una qüestió assenyalada a ROBIN 1993, p. 152 i s. Vegeu també les consideracions generals que es desenvolupen, al voltant de la iconografia del retaule hispà, a KROESSEN 2009, p. 239 i s.

[567] La iconografia del Crucificat i, per extensió, del *Calvari* compta amb un extensíssim conjunt d'estudis. Consulteu, per exemple, SANDBERG-VAVALÀ 1929, pàssim; FRANCOVICH 1938; RÉAU 1957, p. 473 i s.; THOBY 1959; THOBY 1963; SCHILLER 1972, p. 88 i s.; FRANCO 2002; VILADESAU 2006, p. 87 i s.; WIRTH 2008, p. 234-240 o RODRÍGUEZ PEINADO 2010. O també el recull editat a HASTING 2005. Pel que fa a l'art hispà, acudiu a TRENS 1945, p. 42-45 o CAMÓN 1949, p. 55-85. I, quant a la pintura gòtica castellana, a l'estudi recent de GUTIÉRREZ 2009. També resulta enormement esclaridor, per bé que és dedicat a les

A primer terme, a la dreta, un grup de tres soldats dempeus, armats i vestits amb robes cridaneres, guarden simetria amb la representació de la Mare de Déu esvanida, acompanyada de les Maries i l'Evangelista, la qual tradueix plàsticament el relat que comparava el dolor emocional de Maria (*compassio*) amb el dolor físic del seu Fill (*passio*) i que des de la plena Edat Mitjana va convertir-la en corredemptora[568]. A segon terme, a banda i banda de Crist, la guàrdia muntada és encapçalada per dos personatges masculins que cavalquen sengles cavalls arreats, un blanc i l'altre negre. Damunt d'aquest darrer, el centurió, que vesteix una túnica de l'habitual color ataronjat de l'univers creatiu dels Serra, fa el gest usual d'assenyalar cap al Salvador.

Aquest imatge del *Calvari*, tal i com aviat es va posar de manifest, guarda una relació compositiva i estilística estreta amb diverses figuracions del mateix tema realitzades al taller barceloní dels germans Serra, entre les quals destaca la taula del *Calvari* del Museu Episcopal de Vic (MEV 49), procedent de l'església parroquial de Sant Fruitós de Balenyà (Osona) i tradicionalment adscrita al mateix autor que el retaule aragonès, al marge inclús de la seva identificació [Fig. 193]. En tant que poc considerat per la crítica, almenys si es té en compte la seva qualitat artística, hom pot invocar també la proximitat del tema amb el magnífic *Calvari* de la col·lecció d'Antonio Gallardo (dates), ingressat l'any 2015 al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 251558) [Fig. 194][569].

---

imatges miniades anteriors a la cronologia que ens ocupa, YARZA 1974. Sobre la iconografia del *Calvari*, principalment a la Catalunya del s. XIV, vegeu SUREDA I PONS 1981 i ALCOY 2011, p. 155-189.

[568] Sobre la *compassio* mariana, vegeu HIRN 1909, p. 375 i s.; MÂLE 1908, p. 118 i s.; FULTON 2002, p. 193 i s.; NEFF 1998 o RUBIN 2009, esp. p. 243-249. Més concretament, el fet i la seva transcripció plàstica en la pintura tardogòtica neerlandesa ha estat esgrimit a LANE 1984, esp . p. 86 i s. I, en particular, la qüestió ha estat abordada respecte l'extraordinari *Davallament de la creu* de Roger van der Weyden del Museo Nacional del Prado (inv. P02825) a VON SIMSON 1953. En relació a la miniatura hispana, vegeu també el treball de DOMÍNGUEZ 1998 i DOMÍNGUEZ & TREVIÑO 2005, p. 2-17.

[569] Sobre la proximitat de les composicions de Sixena i Balenyà vegeu ja GUDIOL I CUNILL [1924], p. 202 i 207 o, en dates recents, RUIZ 2005c, p. 286. Quant al mateix fet respecte del *Calvari* de la col·lecció Gallardo, vegeu FAVÀ 2016a, p. 49.

El sentit sagramental del passatge evangèlic apareix recalcat, en l'escena de Sixena, per dos motius gràfics. D'una banda, per la sang que degota dels braços de Crist, així com del seu costat i peus, des d'on regalima sobre el monticle. Es tracta d'una referència explícita a les espècies eucarístiques, usual en el tractament d'aquest tema iconogràfic a finals de l'edat mitjana, on de vegades fins i tot va a parar a dintre d'un calze disposat als peus de la creu o als vasos que sustenten un estol d'àngels al voltant del Crucificat. Com a exemple d'aquesta qüestió voldria al·ludir, per la seva notorietat, a una producció forana realitzada per a una institució catalana: la *Crucifixió* del denominat *Missale Parvum* (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, Sant Cugat 29), manufacturat a finals del segle XIV a Avinyó i probablement destinat al monestir de Sant Pere de Rodes, des d'on va anar a parar al de Sant Cugat del Vallès [Fig. 195]. Atribuïda a Jean de Toulouse (actiu a Avinyó, *c*. 1380-1414), la miniatura, que és l'única del manuscrit realitzada a pàgina sencera i introdueix el *Te Igitur* (f. 92v), mostra una Mare de Déu Dolorosa i un sant Joan Evangelista d'expressió compungida que rodegen el Crist de la creu, mentre dos àngels recullen la sang que regala de les ferides de les seves mans i del costat amb dos calzes cadascun[570].

D'altra banda, el caràcter sagramental del Calvari de Sixena queda explicitat pel fet que sobre el *tituli* de la creu sorgeix un brancam que allotja un niu amb un bell pelicà, el qual es picoteja el pit i, amb la seva sang, alimenta les seves cries. Com molt bé ha estat estudiat, aquest element iconogràfic d'abast generalitzat i divulgat a bastament en la pintura catalana durant el Tres-cents, es recolza en la tradició medieval que va relacionar el sacrifici de Crist amb aquesta au, tot partint de la idea errònia que els pelicans es ferien el pit per tal de nodrir les seves cries amb la seva pròpia sang. Al mateix temps, a l'època aquest ocell va ser entès a bastament com una al·lusió a la resurrecció de Crist, enllaçant amb una altra creença que atorgava la propietat de ressuscitar els seus fills amb la seva pròpia sang, després d'haver-los matat per tal que no abandonessin el niu[571].

---

[570] Al respecte, vegeu MANZARI 2012, que remet a la bibliografia anterior sobre l'obra. Com s'hi indica, des d'un punt de vista iconogràfic la imatge és un un *alter ego* de la continguda en el *Missal de Cambrai* (Cambrai, Bibliothèque municipale, Ms. 150, f. 176).

[571] Totes aquestes qüestions s'assenyalen, per exemple, en relació al magnífic pel·licà que remata l'anvers la magnífica creu de Porreres (Pla de Mallorca, Illes Balears) a DOMENGE 2000, p. 58 i s. Sobre el

El valor eucarístic de l'escena de Sixena, tanmateix, transcendeix els seus elements compositius i és emfasitzat, alhora, mitjançant la relació que s'estableix entre el *Calvari* i la predel·la eucarística del retaule; i, en especial, amb el *Sant Sopar* que la centra. I és que, alineats sobre un mateix pla axial, hom hi distingeix el pelicà, el Crucificat, el Crist sacerdot de la *Cena* i el calze i l'hòstia que sosté, a més de l'anyell pasqual de la plata que centra la taula del Cenacle, el qual constitueix, i així ha estat asssenyalat en el seu moment, una altra imatge cristològica i eucarística universal[572].

Com he avançat, igual que succeeix amb el retaule de Sixena, el *Calvari* corona també el carrer central del retaule eucarístic de Vilafermosa [Fig. 196]. En ell, la imatge culmina la succinta història cristòlogica que s'hi representa, en tant que apareix flanquejat pels dos episodis de la infantesa de Jesús ja comentats, l'*Anunciació* i la *Nativitat*. D'aquesta manera, en el context del programa iconogràfic global del retaule queda clar que la salvació de la humanitat, fonamentada a partir de l'encarnació i el consegüent sacrifici de Crist, és garantida a través de l'eucaristia[573]. Aquesta fórmula van tenir un gran vigència en la retaulística, tal i com ha estat indicat en relació a la pintura catalano-aragonesa[574].

El *Calvari* de Vilafermosa és centrat per una figura de Crist a la creu que, tot i que menys subtil que la del comentat retaule de Sixena, presenta moltes de les mateixes convencions. En aquest cas, la posició prominent del personatge principal és ressaltada, a més, per l'entrant que al seu voltant dibuixa un decorativista parament emmerletat, segell del grup d'obres aplegades a l'òrbita del Mestre de Vilafermosa. Davant d'aquest teló de fons, palplantats, es troben els dos grups habituals de personatges. A destra hi ha l'imberbe Joan, que amb una mà sosté el llibre de l'Evangeli i amb l'altra mostra la seva

---

caràcter simbòlic del pelicà, vegeu els treballs de GRAHAM 1962; ROWLAND 1978, p. 130-133; MALAXECHEVERRÍA 1979; PORTIER 1984; RUBIN 1991, p. 310-312; HOURIHANE 2000 o GONZÁLEZ TORRES 2009, p. 161-172. També DURAN I SANPERE 1916. Dec a Joan Duran-Porta moltes de les referències bibliogràfiques relatives a aquest motiu iconogràfic.

[572] Vegeu cap. 7, p. 206.

[573] RODRÍGUEZ CULEBRAS 1999a, p. 150.

[574] RUIZ & VELASCO 2013, p. 74 i s.

compunció duent-se-la a la galta; rere d'aquest, davant d'un grup de llancers sumptuosament abillats, hi veiem el centurió que assenyala vers Jesucrist. Porta una capa de revers d'ermini i va vestit de soldat, armat amb una llança i amb un escut roig decorat amb una estrella de David o segell de Salomó, que és plena de significat. En efecte, mitjançant la representació d'aquest símbol es converteix aquest membre de la guàrdia romana amb un jueu amb una clara intenció de culpabilitzar aquest poble de la mort de Crist a la creu, del deïcidi cristià[575].

Fent *pendant* amb aquest grup, novament hom hi retroba una altra massa d'assistents encapçalada per les Maries, les quals subjecten la Mare de Déu endolada que s'ha desmaiat. Finalment, a primer terme, hom hi adverteix un detall secular, inexistent a Sixena: el crani i els ossos d'Adam que, com amagats sota una catifa, rauen sota un terra ressec, ple de pedres i petits matolls. Res, però, hi ha de particular en aquest detall. Com és sabut, aquest element comú apel·la la tradició redemptora segons la qual Crist hauria estat crucificat en el lloc exacte del Gólgota on havia estat enterrat el primer home[576].

Els ingredients eucarístics del *Calvari* de Vilafermosa són, certament, més tènues que els del retaule de Sixena. El cos de Crist sagna, però en aquesta ocasió els rajos són més aviat discrets. A més, el pelicà ha estat traslladat del *Calvari* al compartiment central de la predel·la, on se sobreposa a la imatge del *Crist de Pietat* que serà tractada a continuació. Ara bé, el sentit sagramental de la Crucifixió (absolutament escaient amb la dedicació del retaule) queda reforçat de nou a través de la seva col·locació en línia respecte el *Sant Sopar*, que és al compartiment central del conjunt, i el *Vir Dolorum* de sota. Altra vegada, per tant, el Crucificat és representat sobre el mateix eix visual que el

---

[575] Dins del grup de Vilafermosa, el mateix recurs es constata també, per exemple, en el *Calvari* que corona el *Retaule de sant Llorenç i sant Esteve* de l'església parroquial de la població [Fig. 197]. Alhora, es interessant de remarcar que el mateix signe ha derivat en una fórmula decorativista buida de significat en la *Crucifixió* d'una altra de les obres vinculades amb els conjunts referits, el *Retaule de la Mare de Déu de la Llet, santa Clara i sant Antoni Abat* de Xelva (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 64027-CJT) [Figs. 198 i 199]. L'associació entre els centurions romans de l'escena de la crucifixió i els jueus es tracta a MELLINKOFF 1993, v. I, p. 68-71 i 131-133. Sobre la representació de l'estrella de David amb aquesta intencionalitat en l'art hispà, vegeu RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 163.

[576] Sobre aquesta qüestió, en relació a la iconografia de les creus processionals catalanes d'època gòtica, vegeu DURAN-PORTA 2009, p. 44.

Crist sacerdot del Cenacle, que duu les espècies eucarístiques a la mà, si bé ara el seu significat s'arrodoneix a partir del pelicà eucarístic i el Crist mort de la predel·la.

Aquest pelicà apareix just a sobre del cos nafrat de Jesús, que levita sobre el sepulcre obert, amb les mans plegades sobre el ventre [Fig. 200]. Darrere seu hi ha la Creu, en el travesser de la qual recolzen els dos fuets de la *Flagel·lació* i la túnica inconsútil que li féu vestir Herodes. Al seu voltant, com pertoca, s'hi arrengleren altres símbols de la Passió, a més de les figures de la Verge i sant Joan Evangelista, que tanquen la composició als extrems. A la part superior, al costat dret del rostre de Crist hi ha el fanal de la *Captura i* la *santa Faç*, que guarden simetria, al costat esquerre, amb la corona d'espines i amb la bena dels ulls. A la dreta del seu cos hi distingim, entre d'altres, l'escala del *Davallament*, a més del recipient de fel i vinagre, i la canya amb l'esponja; també la santa llança del centurió, un calze i l'espasa amb l'orella de Malcus, que recorda l'ímpetu de sant Pere, a mes de quatre braços superposats que apel·len a diversos passatges de la passió, com ara la bufetada de Caifàs. Alguns dels elements que completen la panòplia, a la seva esquerra, entre Crist i sant Joan, són la mà amb la torxa de l'arrest, el gall de les negacions de Pere sobre la columna de la *Flagel·lació* o els tres claus, el martell i les tenalles.

En el moment que aquest retaule va ser confeccionat, la imatge de la *Imago Pietatis* rodejada de les *Arma Christi* comptava ja amb una gran popularitat i el seu emplaçament a la *casa* central del bancal dels retaules, tal com he assenyalat des de bon començament, no constituïa ni molt menys un fet excepcional[577]. En aquest sentit, sense sortir de les obres aplegades en el vast grup de Vilafermosa hom la detecta ocupant la mateixa posició en altres conjunts, en alguns casos de manera més

[577] La fortuna crítica de la *Imago Pietatis* és vastíssima. Alguns dels treballs més significatius que se n'han ocupat són els de PANOFSKY 1927; VETTER 1963; BERTELLI 1967; EISLER 1969; DOBRZENIECKI 1971; SCHILLER 1972, p. 197 i s.; BELTING 1981; RIDDERBOS 1998; JACOBY 2005; TURNBULL 2009 i PUGLISI & BARCHAM 2013. Sobre el tema en l'art hispà, vegeu TRENS 1945, p. 36-38 i, sobre la difusió de la iconografia gòtica del *Crist de Pietat* sustentat per un àngel a corona d'Aragó, VALERO 2009. També, en relació a determinades imatges del *Crist de Pietat* com a sacrificat i sacerdot alhora, LANE 1984, p. 128-131. En relació amb Orient, destaca l'estudi de BELTING 1980-1981, p. 1-16; quant a l'art hispà de l'època moderna, vegeu HERNANDEZ 1954. Específicament sobre les *Arma Christi*, consulteu BERLINER 1955; SCHILLER 1972, p. 184-197; SEBASTIÁN 1990. I, darrerament, COOPER & DENNY-BROWN 2014.

desenvolupada que en d'altres, però tots ells amb relacions evidents amb la imatge descrita. N'hi ha prou, en aquest sentit, amb citar la imatge que centra la predel·la del *Retaule de sant Esteve i sant Llorenç* de Vilafermosa [Fig. 201][578].

Tal com he exposat en el seu moment, aquest tema fou un dels preferits a l'hora de decorar els sagraris que, d'ençà del segle XIV, van ser habitualment entaforats al centre del bancal dels retaules i que contenien la reserva eucarística. I, per simpatia, la imatge va difondre's en els mobles que, com el de Vilafermosa, no disposaven de receptacle per custodiar el cos de Crist, tot matenint la ubicació al centre de la predel·la[579]. Per tot plegat la seva utilització en el retaule que ens ocupa no presentaria cap tipus de singularitat si no fos perquè la seva naturalesa eucarística s'afiança a partir del programa iconogràfic del conjunt. Fet i fet, la imatge no mostra cap element que emfasitzi el seu caràcter sagramental, com sí que ocorre en altres de finals de l'edat mitjana, on el *Vir Dolorum* és acompanyat, de forma explícita, d'un element eucarístic com el calze o l'hòstia, entre altres[580]. Res té a veure amb aquest tipus compositiu el calze que apareix en el *Crist de la Pietat* de Vilafermosa, el qual forma part habitual d'aquest tema i no sobresurt en absolut de la resta d'icones relatives a la Passió que poblen la composició.

Igual que la referida escena del conjunt castellonenc i per acabar, també el caràcter ja de per si sagramental del *Crist de Pietat* es veu reforçat, en l'antic retaule major de Santa Maria d'Ivorra, per la seva inclusió en una predel·la de dedicació eucarística. Aquí, el cos de Senyor, més maldestre, és representat de mig cos emergint del sepulcre al centre del compartiment central del bancal, mentre que ara les figures de la Mare de Déu Dolorosa i de sant Joan Evangelista apareixen representades en sengles compartiments col·laterals, davant de dos paisatges panoràmics de tradició flamenca. No insistiré novament en els emblemes de la passió que en aquest cas rodegen el cos interfecte de Jesús. Únicament destacaré, en tot cas, que és tan sols a partir d'alguns d'ells que el retaule destil·la el missatge antijudaic habitual de bona part de l'art cristià de finals de l'edat mitjana, tal i com s'ha anat assenyalant en relació a altres imatges comentades.

[578] Sobre aquest retaule, RUIZ & MONTOLÍO 2008c.

[579] Vegeu cap. 5, p. 129 i s.

[580] Quant a aquest tipus d'imatges, vegeu SALLAY 2000.

Parlo, per un costat, del cap de perfil que escup a la galta esquerra de Crist i que, cofat amb un casquet vermell i dotat d'un nas prominent, al·ludeix als escarnis rebuts per Crist durant el procés religiós. I, per l'altre, de la trompeta que, disposada a l'extrem esquerre de la composició, llueix un penó vermell amb la imatge d'un escorpí negre. Mentre en el primer les connotacions antijueves deriven de la representació d'un turmentador de Jesús amb el perfil judaic, en el segon emanen de la figuració de l'esmentat aràcnid que, a l'època medieval, és un símbol negatiu que el cristianisme atorgà als jueus, segurament per qüestions com la vinculació de tots dos amb la fasedat i per les connotacions demoníaques de l'animal[581].

Més enllà dels temes aïllats que s'han tractat fins al moment, existeixen evidències que constaten com els conjunts mobles de la Catalunya medieval dedicats a l'eucaristia també van incorporar, amb una certa freqüència, un cicle de la passió de Crist de dimensions fluctuants. Ara bé, l'únic cas d'una certa envergadura que es conserva complet en un exemplar de les característiques descrites es troba contingut en el registre superior de la modesta taula tres-centista de Queralbs, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 4376). Conformat per cinc escenes, s'estructura al voltant d'un compartiment central, de majors dimensions, simptomàticament ocupat per una representació del *Calvari*, la imatge nuclear del cicle i una de les més representades en l'art cristià, tal i com ja s'ha pogut advertir. Flanquejant aquest episodi hom identifica, d'esquerra a dreta, la *Captura de Jesús* –amb el *Bes de Judes*—, la *Flagel·lació*, el *Davallament de la Creu* i el *Sant Enterrament*. Tots els temes figurats segueixen esquemes ben consolidats en l'art català del Tres-cents, presents en multitud de figuracions de disciplines artístiques dispars, la qual cosa no implica, lògicament, que no s'hi puguin assenyalar un seguit de particularitats iconogràfiques.

---

[581] Es crida l'atenció sobre el valor de l'escorpí representat en aquesta composició a BARNIOL & FAVÀ [en premsa]. La significació d'aquest símbol s'estudia, fonamentalment, a BULARD 1935. Vegeu també el treball, més recent, de CAPRIOTTI 2014, p. 17. Quant a la seva presència en l'art medieval hispà, RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 128 i s. Sobre l'escorpí i altres mecanismes d'inculpació del judaisme en la iconografia de la passió de Crist, vegeu també l'interessant estudi sobre les pintures murals de Giovanni Canavesi de l'església de Notre-Dame des Fontaines a La Brigue (acabades el 1492), als Alps francesos, de PLESCH 2002. Agraeixo a Jordi Ballester, especialista en iconografia musical i professor del Departament d'Art i Musicologia de la Universitat Autònoma de Barcelona, l'assessorament prestat en relació als instruments musicals inclosos en aquest i altres temes.

Com és habitual, el nucli central de la *Captura* el conformen les figures de Jesús i de Judes, que en aquesta ocasió i a diferència de moltes de les figuracions de l'època és mancat de qualsevol signe de malignitat [Fig. 202]. Al seu redós s'apleguen una munió de membres de la guàrdia romana, identificables pel gran escut del soldat de primer terme, amb la inscripció S.P.Q.R. Estranyament dins d'aquest marc, Jesús sosté un llibre amb la mà dreta, mentre és besat per l'apòstol traïdor. Tots dos vesteixen túnica i mantell a diferència dels soldats que porten elm i túnica curta. Segons un recurs habitual, a través de la inclusió d'un número considerable de cascs i de llances el pintor aconsegueix transmetre una sensació de gernació, i el tumult pràcticament amaga la recorreguda escena en què Pere talla l'orella a Malcus, emplaçada a l'extrem dret. A pesar de l'absència pràcticament total en la taula d'elements d'ambientació espacial, la presència de dues torxes que sobresurten dels caps de la multitud situa l'escena en l'habitual context vespertí.

En contrast amb aquesta imatge atapeïda, la *Flagel·lació* [Fig. 203] ha estat concebuda a través d'un nombre reduït de figurants, de la mateixa manera que succeeix amb moltes altres representacions del gòtic català, com ara, per posar un parell d'exemples, el compartiment de la *Flagel·lació* del retaule de Cornellà de Conflent (Museu Frederic Marès, inv. 3038), realitzat per Jaume Cascalls a la dècada de 1340, o com el tema homòleg, i ja quatre-centista, del cicle pictòric de la Passió que la crítica vincula a un pintor de l'òrbita gironina de Lluís Borrassà [Figs. 204 i 205][582]. Al centre Crist apareix lligat a una fina columna, vestit únicament amb el perizoma i ostentant el cos macat. Als seus flancs, dos botxins barbats el colpegen amb les deixuplines.

De nou la figura de Jesús torna a ocupar, com pertoca, el centre de la composició en l'escena del *Calvari* [Fig. 206]. Es tracta del Crist mort que, coronat d'espines, està clavat a una creu, mitjançant tres claus absolutament desproporcionats, que avui mostra malmesa la inscripció del *titulus*. Als seus peus s'aglomeren els dos grups habituals de personatges. En el de la dreta es distingeixen les Maries que rodegen i subjecten una Mare de Déu plantada però esvanida, que mostra el seu dolor de manera poc afectada,

[582] Pel que fa a l'escena cascalliana, ESPAÑOL 1996, p. 71 i s. Respecte a la borrassaniana i el seu conjunt d'origen, FAVÀ & CORNUDELLA 2012a.

continguda. En el de l'esquerra hi ha sant Joan Evangelista seguit d'un grup reduït de membres de la soldadesca romana, la qual altre cop mostra un escut amb la mateixa inscripció que apareix en l'episodi de la *Captura*. L'encapçala el centurió que, vestit amb armadura, amb una mà sosté una espasa i amb l'altra assenyala el Crucificat, al torn que desplega un filacteri. Resulta interessant de destacar que, en la representació de la conversió d'aquest personatge, el pintor ha transcrit barroerament el missatge usual del centurió (*Vere filius Dei erat iste*), fent palesa la seva incomprensió del text, segurament per la seva condició d'illetrat.

El cicle es reprèn, a la part dreta del registre superior de la taula, amb l'escena del *Davallament de la creu* [Fig. 207], en la qual les restes del *titulus* permeten d'imaginar que el del *Calvari* devia ser originalment com aquest, això és, vermell amb lletres blanques. Per bé que s'ha prescindit dels soldats, hi retrobem la majoria de figurants de l'escena precedent, a més de Nicodem, que és l'encarregat de desclavar el Cos, pujat sobre una escala inexistent; i Josep d'Arimatea, que s'ocupa de subjectar el Cadàver des de terra. Com de costum, la Magdalena, abillada amb un túnica roja, s'aferra histriònicament als peus del Crist mort.

En la darrera escena del relat, el *Sant Enterrament* [Fig. 208], la Magdalena ostenta la mateixa posició que en el *Davallament*, per bé que invertida. En aquest cas es dirigeix vers el cos de Jesús estirat sobre el sepulcre, disposat de manera perpendicular al pla d'acció. En una posició central, Maria sobresurt enfront de les altres dues santes dones i expressa el seu dolor tot abraçant-se al tors del seu Fill difunt, el qual és a punt de ser dipositat al sepulcre per Nicodem i Josep d'Arimatea, que tanquen la composició pels extrems. La imatge, per consegüent, fusiona les seqüències consecutives de la *Lamentació* i l'Enterrament[583].

[583] Barbara G. Lane exposa el caràcter eucarístic i els lligams amb el drama litúrgic de Pasqua dels dos temes referits en l'obra dels primitius flamencs a partir de la *Lamentació* del *Tríptic de Miraflores* de Rogier van der Weyden (Berlín, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, inv. 534A) i del *Tríptic Seilern* atribuït a Robert Campin (*c*. 1375-1379-1444) (Londres, The Courtauld Gallery), respectivament. LANE 1984, p. 93-103. A banda dels treballs referits sobre la iconografia de la passió, quant al davallament de Crist vegeu també RODRÍGUEZ PEINADO 2011.

El perfil eucarístic inherent del cicle de la Passió de Queralbs queda perfectament remarcat per la seva disposició en relació amb les imatges del registre inferior. Cadascun dels cincs compartiments descrits corona un dels cinc episodis protagonitzats pel cos de Crist de sota, posant nítidament en relleu, d'aquesta manera, el caràcter sacrificial i redemptor del sagrament de l'altar. Els vincles semàntics entre tots dos cicles són inapel·lables, i el fet queda perfectament explicitat a partir dels dos compartiments principals de la taula.

En efecte, el valor sagramental del *Calvari* de Queralbs es veu reforçat arran de la vinculació directa que s'estableix entre aquesta escena i la *Processó de Corpus Christi* representada en el compartiment de davall seu. A través d'aquesta estratègia visual, el cos físic i històric de Crist, a dalt, entaula una relació clara amb el seu cos sagramentat i atemporal, contingut en el mateix eix visual, dins de l'ostensori del seguici de Jesús Sagramentat, a baix. A més, hom pot assenyalar un altre element en la *Crucifixió* que, atès el context en què és situada la imatge, rebla el clau en la seva valoració eucarística. Em refereixo al fet que el cos torturat de Jesús sagna profusament, igual que s'ha vist en relació als *Calvaris* del retaules de Sixena i Vilafermosa i com succeeix en un nombre destacat d'imatges de l'època. Com es pot comprovar, la seva despulla és cosida de pinzellades vermelles i s'hi adverteixen dos petits brolls que ragen tant de la nafra del tors com de les dels peus.

Per bé que el cicle de la passió de Crist de Queralbs és l'únic conservat en el mobiliari d'altar de dedicació eucarística pervingut de la Catalunya medieval, són nombroses les evidències que certifiquen que la seva incorporació en aquest context fou veritablement recurrent i que va tenir una presència perdurable en el temps. En aquest sentit, és interessant de destacar que el mateix plantejament iconogràfic de la taula queralbina va ser plasmat força anys més tard en una altra realització ripollesa molt més rellevant: la predel·la bifront encarregada el 1455 a Jaume Huguet per a l'altar major del monestir de Santa Maria de Ripoll (Ripollès), parcialment conservada al Museu Episcopal de Vic (inv. 10741 i 10742). En efecte, la documentació desvetlla com la mateixa relació plantejada entre el cicles pasqual i eucarístic arranjats en els dos registres superposats de la taula de Queralbs va quedar plasmada, novament, en les dues cares del ja conegut exemplar Quatre-centista.

En el capítol anterior ja s'ha assenyalat com, atentent al contracte, el revers d'aquesta estructura havia d'estar ocupat per cinc imatges en bust, el Crist sacerdot amb el calze i l'hòstia, flanquejat de quatre imatges de profetes o d'altres personatges amb vinculació eucarística. Doncs bé, cal recordar que aquest cicle iconogràfic es complementava, a la seva part frontal, amb un cicle de la passió que flanquejava un tabernacle central amb les imatges del Crucificat voltat de la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, al centre; una figura de Sant Benet a la dreta; i, a l'esquerra, per bé que la transcripció dels pactes extraviats, efectuada per Sanpere i Miquel, no és gaire clara, possiblement una imatge *Mare de Déu amb l'Infant*. És a dir, que al voltant d'una imatge del *Calvari* hi hauria les imatges de la titular del cenobi i del sant fundador de l'orde a la qual aquest pertanyia[584].

El relat pictòric de la Passió contemplava que la *Crucifixió* central s'havia de completar, a la dreta de l'espectador, amb el *Sant Sopar* («la istòria de la Sena, stant Jesuchrist en la taule ab los dotze apòstols»), i amb l'*Oració a l'hort* («con Jesuchrist féu oració en lo hort de Gericó»). A l'esquerra, hi havia d'haver les figuracions del *Camí del Calvari* («com portaren a crucificar Jesuchrist ab la creu al coll, acompanyat de juexes, demostrant com la verge Maria, sent Johan e sent Pere lo acompanyaban») i la *Pietat* («E en la (…) darrera casa del dit bancall sie asseguda la Verge Maria al peu de la creu ab lo Jhesús mort a la falde e ab totes les Maries, e Joseph e Nicodemus»)[585].

Altrament, al marge dels exemplars conservats totalment o en part, la documentació permet insistir en la presència acostumada d'escenes del cicle pasqual en els conjunts de dedicació eucarística. Gràcies a ella, per exemple, sabem que la predel·la del retaule de la capella del Corpus Christi i de Sant Antoni del convent de Sant Agustí Vell de Barcelona, la part pictòrica del qual, recordem-ho, va ser encarregada l'11 de maig de 1493 a Rafael Vergós, havia de contenir tres compartiments amb el *Sant Sopar*, l'*Oració a l'hort* i la *Captura de Crist*[586].

---

[584] Quant a la iconografia de la passió del bancal ripollès, m'atinc als plantejaments recents de CORNUDELLA [en premsa].

[585] SANPERE 1906, p. XXI.

[586] Vegeu cap. 6, p. 169.

Obres i documents, a la vegada, constaten la recurrència a les mateixes solucions en els retaules eucarístics (i demés objectes d'ús sacramental) d'altres territoris de la corona d'Aragó. La recent identificació dels dos cossos de predel·la del Museu de Belles Arts de València (inv. 2101-2108) i de la taula la *Coronació d'espines* del Philadelphia Museum of Art (inv. 203) com a part del bancal del retaule eucarístic tradicionalment vinculat amb l'altar major de la cartoixa de Valldecrist assanyalaria en aquesta direcció, malgrat que, com s'ha dit, cal mantenir la cautela necessària tenint en compte que estudis recents alerten d'un possible caràcter factici del conjunt [Figs. 63-65][587]. En tot cas, del que no hi ha dubte és que retaules com el que el 25 de juliol de 1402 va assumir Llorenç Saragossa per a la confraria del Corpus Christi d'Onda preveien un cicle de la passió al bancal compost de set cases. O que, en la mateixa línia, el retaule de l'eucaristia pactat per Antoni Peris el 7 de maig de 1422 havia de contenir cinc històries de la passió de Crist[588].

8.3. LA TRINITAT EUCARÍSTICA

El compartiment principal del retaule de Vallbona de les Monges mostra una imatge veritablement excepcional tant per la seva singularitat com pel seu dens contingut doctrinal [Fig. 209][589]. La part alta de la composició referida és ocupada per una imatge de la *Trinitat* en Tron de Gràcia[590], on un Déu pare barbat i de cabells negres apareix assegut sobre un seti no perceptible, mentre beneeix amb la dreta i subjecta la creu del Crucificat amb l'esquerra. Aquest darrer té el cap reclinat i els ulls semiclucs, i sagna a través d'algunes de les seves ferides, com les del peus i, en especial, a doll, de les de la

[587] Sobre la proposta, vegeu cap. 6, p. 178-179.

[588] Vegeu cap. 6, p. 166-167.

[589] Respecte a la representació del compartiment principal del retaule eucarístic de Vallbona de les Monges, vegeu fonamentalment SUREDA 1977, p. 38, fig. 16; GAUTHIER 1974, p. 72, fig. 13; ESPAÑOL 1994, p. 106; ESPAÑOL 2009b, p. 88 o FAVÀ 2009, p. 59.

[590] Entre els múltiples estudis dedicats a la *Trinitat* en l'art medieval, vegeu les aproximacions generals de BŒSPFLUG & ZALUSKA 1994, p. 181-284; BŒSPFLUG 2000; BŒSPFLUG 2004; BŒSPFLUG 2008a, esp. p. 150 i s.; i BŒSPFLUG 2008b. En particular, sobre els motius trinitaris en contextos funeraris a la baixa edat mitjana, BŒSPFLUG 2001. El tema, en l'art hispà, compta, per exemple, amb l'estudi clàssic de PAMPLONA 1970.

nafra del costat. Entre el Pare i el Fill hi apareix el colom de l'Esperit Sant que davalla en vol vertical, nimbat igual que la resta de persones trinitàries. Flanquejant la figura del Crucificat hi ha la Mare de Déu Dolorosa amb les mans juntes, en actitud orant, i sant Joan Evangelista que es posa una mà a la galta, com a signe d'afligiment, mentre amb l'altra sosté un llibre. Tots dos personatges, igual que el Déu Pare i la Creu, descansen sobre un gran tabernacle emplaçat a la meitat inferior del compartiment, el qual és sostingut per quatre figures angèliques de petites dimensions i deixa a vistes una gran hòstia consagrada al seu interior a través d'un orifici central lobulat. En relació amb aquest extrem, doncs, la imatge és anàloga a la que ocupava el compartiment central perdut del retaule del Arte della Lana, de Sassetta, que segons les descripcions antigues mostrava un ostensori sustentat per dos àngels[591].

Formada per dos cossos poligonals sobreposats, la custòdia mencionada fou concebuda com una microarquitectura daurada de finestrals lobulats i contraforts rematats per pinacles, i decorada amb fullatges i quadrifolis calats. El receptacle, igual que la sagrada forma, que mostra l'anagrama cristòlògic i una esplèndida imatge del *Crucificat* entre l'alfa i l'omega[592], va ser realitzat amb relleu de guix, bo i reforçant, d'aquesta manera, l'interessant diàleg entre les arts bidimensionals i les del volum que s'estableix en la imatge. En aquest sentit, l'exemplar pintat de Vallbona sembla prendre com a referent els tabernacles o inclús les primeres custòdies turriformes, si bé des de l'òptica actual es dóna la paradoxa que aquesta representació és anterior als exemplars catalans conservats de les tipologies artístiques mencionades[593].

L'elaborada figuració del compartiment principal del retaule cistercenc sorgeix, per tant, de la confluència de temes o elements iconogràfics diversos. En primer lloc, la *Trinitat* en *Tron de Gràcia*; en segon lloc, el *Calvari* que resulta de la inclusió de les imatges de la Mare de Déu i sant Joan envoltant el Crucificat trinitari; i, finalment, la representació de la custòdia amb l'eucaristia que, en definitiva, és una imatge idònia per ocupar el compartiment principal d'aquest conjunt de retaule i frontal dedicat al Corpus Christi.

---

[591] ISRAËLS 2001, p. 532.

[592] Sobre aquesta mena de motius, vegeu p. 207 i 333.

[593] *Cfr*. FAVÀ 2009, p. 59 i s. Sobre el tabernacle pintat de Vallbona de les Monges, vegeu també ESPAÑOL 2009b, p. 88.

Dins d'aquesta construcció visual, si es para atenció, hom s'adona que Crist hi és representat d'acord a tres de les seves múltiples facetes: com a Crucificat i com a segona persona de la Trinitat, així com, de manera implícita, a través de l'hòstia consagrada que representa la seva presència real.

En base a tot plegat, la imatge vincula de manera nítida el sacrifici de Crist a la creu, representat a través de la segona persona trinitària convertida en *Calvari*, amb el sagrament de l'altar, figurat a partir de la gran sagrada forma del tabernacle. Arran d'aquesta fórmula temàtica es posa de manifest que la principal celebració de la litúrgia cristiana reviu i commemora, com s'ha apuntat tant a l'inici de la tesi com del present capítol, el sacrifici de Crist a la creu. Ara bé, en aquesta imatge, l'eucaristia també apareix clarament connectada amb el dogma de la Trinitat, a partir de l'elecció del tema iconogràfic del *Tron de Gràcia*, i el fet no és ni molt menys una qüestió fortuïta.

Segons el pensament cristià, la celebració eucarística va ser entesa com un sacrifici ofert a la Trinitat, així com una ofrena que implicava a totes les persones trinitàries en tant que el sacrifici del Fill, eficaç per l'Esperit, era ofert al Pare. D'aquí que, a partir del segle XII, des del moment que tant la Trinitat com l'eucaristia van ocupar un lloc privilegiat dins de la teologia, la litúrgia i la devoció cristianes, les dues formulacions teològiques apareguessin freqüentment relacionades en les manifestacions artístiques, de maneres ben diverses. Bé fos per l'emplaçament de la *Trinitat* a la zona de l'altar, per la seva presència en els objectes artístics de funcionalitat eucarística o com a il·lustració del *Te Igitur* en els manuscrits il·luminats, etc[594].

El caràcter eucarístic de la *Trinitat* també va quedar remarcat per la inclusió, en la imatge, de motius iconogràfics diversos, tal i com es constata a partir de múltiples creacions trinitàries pertanyents a famílies diverses. En el cas del *Tron de Gràcia*, aquest particular sembla que va ser freqüent a partir del segle XIV i, sobretot, de la centúria següent[595]. Per tal de fer palesa la diversitat iconogràfica d'aquest tipus d'imatges anàlogues a la de Vallbona de les Monges, hom pot fer referència a quatre

[594] BŒSPFLUG 2009, p. 1111 i s. També AUSDALL 2012, p. 598 i s. Sobre les relacions de la Trinitat i l'eucaristia en l'art, consulteu també RIGAUX 1989, p. 189 i s.

[595] BŒSPFLUG 2009, p. 1142 i s.

exemples realitzats per a indrets dispars a la confederació catalano-aragonesa, que guarden un vincle prou estret amb la imatge que ens ocupa, entre la immensitat de casos existents.

La magnífica talla tres-centista en pedra conservada a l'església parroquial d'Aguinaga (Navarra) mostra una formulació distinta a la imatge urgellenca, si bé el *Tron de Gràcia* pren una dimensió clarament sagramental a partir de l'hòstia consagrada que aguanten tant el Déu Pare i el Crucificat amb la mà, com el colom de l'Esperit Sant amb el bec [Fig. 210]. D'altra banda, la pintura mural del segle XIV de la galeria meridional del claustre gòtic de la catedral de Pamplona (Navarra), avui conservada al Museo de Navarra, combina una figuració de l'*Arbre de Jesé* amb altres imatges, entre les quals, una *Trinitat* tipològicament similar a la d'Aguinaga [Fig. 211]. És interessant de destacar que, en els tres registres superiors d'aquesta composició, se sobreposen la *Mare de Déu amb l'Infant*, el *Calvari* i la *Trinitat*, de manera similar com succeïa a Vallbona de les Monges, si imaginem la disposició original del conjunt, amb el retaule col·locat a sobre del frontal d'altar[596].

La vinculació semàntica del retaule de Vallbona de les Monges és igualment pertinent amb obres realitzades més enllà dels Pirineus, tal com per exemple posa de manifest una composició miniada d'un conegut tractat de la missa anglo-normand d'inicis del segle XIV (París, Bibliothèque nationale de France, fr. 13342, f. 48v), que mostra el sacerdot purificant el calze a l'altar, d'esquena als fidels que agenollats es dirigeixen vers una imatge de la *Trinitat* en *Tron de Gràcia* [Fig. 212][597]. Salvant les distàncies, la relació entre la Trinitat i la missa continguda dins d'aquesta imatge en el manuscrit, troba la seva correspondència entre l'escena principal de Vallbona de les Monges i, especialment, algunes de les representacions litúrgiques contingudes en aquesta taula i la seva parella. Finalment, no puc estar-me de treure a col·lació l'analogia que hi representa el *Tron de Gràcia* quatre-centista representat a la part interior del batent esquerre de l'armari eucarístic de l'església de Sant Nicolau de Wilsnack, a dins del qual se suposa que es conservaven les hòsties sagnats miraculoses [Fig. 213]. La imatge

[596] Sobre les dues Trinitats navarreses, vegeu PAMPLONA 1970, p. 100-102 i 107-108, figs. 39a i b, i 47a-47c. En relació amb la pintura mural de la catedral de Pamplona, vegeu LACARRA 2008, p. 137-139.

[597] Quant a aquesta miniatura, vegeu fonamentalment BŒSPFLUG 2009, p. 1142-1144, fig. 8.

fa pendant amb una representació de l'*Ecce Homo*, situada a la part interna de la ventalla dreta, al torn que a la cara externa d'ambdós batents, d'acord a la funcionalitat de l'objecte, s'hi va figurar un dels miracles eucarístics més prodigats a la baixa edat mitjana: la *Missa de sant Gregori*[598].

Si bé tots els casos al·ludits són forans, el *Tron de Gràcia* eucarístic també va tenir un cert recorregut a la Catalunya de l'època gòtica. Una de les més belles figuracions conservades és, sens dubte, la que decora l'ofici de la Trinitat del *Breviari de Martí l'Humà* (París, BnF, ms. Rothschild 2529, fol. 254v.), la qual a la vegada presenta el valor de pertànyer a una família iconogràfica no comentada fins aquí [Fig. 214]. En ella s'hi reconeix Déu Pare assegut sobre un tron amb dosser i absolutament recobert amb teles diverses, tot beneint amb la destra mentre sosté un filacteri amb el nom de Jesús a la sinistra. En aquest cas, doncs, no sosté la creu on és clavat Crist sinó que aquesta, que desborda els límits del marc de la composició i a la vegada divideix l'intercolumni de la caixa d'escriptura, té certa autonomia. En canvi, com pertany, l'escena és sobrevolada pel colom de l'Esperit Sant, disposat a l'alçada del pit de Déu, i també per vuit àngels infantils que, amb ales i túniques de colors variats, bé adoren la divinitat o bé recullen la sang del Crucificat. Precisament, són només quatre d'aquests éssers àngelics els que atorguen una significació eucarística explícita a la imatge, car recullen la sang en tres calzes i una patena d'orfebreria[599].

[598] Sobre el tema iconogràfic de la Missa de sant Gregori vegeu cap. 10, p. 334 i s. En relació a aquesta obra, vegeu AUSDALL 2005, p. 531 i s.; o BYNUM 2007, p. 150 i 242, fig. 6.

[599] Respecte a aquesta figuració, remeto al treball recent de PLANAS 2009, p. 95-97, fig. p. 96. Quant al còdex, vegeu cap. 9, n. 712.

9. INSTANTÀNIES DE LA LITÚRGIA EUCARÍSTICA

«La liturgia si definisce nella scrittura, vive nei gesti, si sedimenta nella storia, si plasma nell'architettura, si cristallizza nell'immagine»[600].

A l'època medieval, les representacions artístiques de la litúrgia eucarística van gaudir d'un desenvolupament notable i en l'actualitat perviuen en empreses variades i de dedicació diversa. Una gran part tenen arrels fondes, per bé que és a la baixa edat mitjana quan, de resultes de la puixança del culte al santíssim sagrament, algunes d'elles semblen experimentar un desenrotllament més acusat, al torn que en sorgeixen d'altres de noves que, en bona mesura, reflecteixen els nous usos en el camp del ritual[601]. Un dels contextos on, durant aquest període, es localitzen de manera força estable és en les obres d'art de funcionalitat o advocació eucarístiques, sigui aquesta darrera total o parcial, al marge de tipologies i de tècniques artístiques. Com es copsarà al llarg del capítol, aquestes figuracions van tenir una remarcable divulgació en el camp del manuscrit il·luminat, especialment en els marcs litúrgics del cànon de la missa o de la solemnitat del Corpus Christi, si bé aquest no va ser ni molt menys l'únic, tal i com per exemple demostren els retaules del cos de Crist que venim tractant.

Parlar de les imatges del ritual eucarístic dels darrers segles medievals implica referir-se a un vast i variat contingent de temes que responen a dinàmiques i a tradicions iconogràfiques diverses. A grans trets, hom pot dir que proliferen, per un costat, les

---

[600] MIGLIO 1995, p. 43.

[601] Sobre el culte al Santíssim i les imatges de la litúrgia eucarística, vegeu principalment BOOM 1946, p. 326-332; VLOBERG 1946, pàssim (esp. vol. I, cap. III); AVRIL 1990; RUBIN 1991, pàssim o OLIVER 1999. Alguns dels temes iconogràfics que seran comentats al llarg del capítol són glossats també, breument, a CLEGG 2006, pàssim. Sobre la relació entre la litúrgia i la imatge, en general, vegeu PALAZZO 2000, esp. cap. VII. Existeixen, d'altra banda, estudis que analitzen l'impacte iconogràfic del culte eucarístic en un territori o en relació a una tipologia artística determinada. Concretament, pel que respecta als saltiris liegesos del primer gòtic, destaca el d'OLIVER 1988, vol. I, esp. p. 35 i s. Finalment, pel que fa a l'art hispànic, segueixen sent de referència obligada els treballs de conjunt de TRENS 1952a, esp. cap. IV i de FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. XXXVII i s.

representacions abstractes de les cerimònies existents, representades com a «instantànies» dels diferents ritus en boga. Aquestes escenes beuen de fonts litúrgiques i, malgrat el seu caràcter ideal, solen estar dotades d'un cert valor documental en tant que, en major o menor mesura, parteixen de la realitat de l'època. Una munió d'imatges genèriques de diferents tipus de misses poden exemplificar aquest particular, entre les quals creacions tan rellevants i famoses com la *Missa de rèquiem* de Jan Van Eyck (m. 1441) que il·lustra l'ofici de difunts de les *Hores de Torí-Milà* (Torí, Museo Civico d'Arte Antica, Ms. 47, f. 116) [Fig. 215] o la més reculada *Missa d'animes* del *Breviari de Felip el Bell* (París, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 1023, f. 474), adscrita al Mestre Honoré (doc. *c*. 1295-1300) i als seus col·laboradors [Fig. 216][602].

Conviuen amb aquestes les imatges de celebracions eucarístiques particulars, basades en grau divers en esdeveniments històrics o llegendaris puntuals, les quals poden estar inspirades en fonts textuals variades, també litúrgiques. El nivell de concreció d'aquest tipus d'escenes és variable i de vegades únicament passa per la inclusió d'un personatge històric en un escenari genèric, tal com succeeix en la notable miniatura de *Sant Lluís a missa* figurada en les esplèndides *Hores de Joana de Navarra* (París, Bibliothèque nationale de France, ms. n. a. lat. 3145, f. 91v) [Fig. 217], executades per a filla dels reis de França –Lluís X (m. 1316) i Margarida de Borgonya (m. 1315)— probablement entre 1336 i 1340[603]. En altres casos, en canvi, el valor documental de la representació és major i respon a un grau de detallisme més elevat. D'acord amb aquesta premissa, la miniatura de la *Missa solemne* continguda en el *Saltiri i llibre d'hores d'Alfons el Magnànim* (Londres, British Library, Ms. Add. 2896, f. 281v) esdevé paradigmàtica de les pràctiques pietoses de la reialesa en presentar el monarca (1416-m. 1458) i la reina Maria de Castella (1416-m. 1458) assistint a l'ofici a la capella reial, juntament amb

[602] Quant a les *Hores de Torí-Milà*, remeto al treball de KEMPERDICK & LAMMERTSE 2012, p. 98-102 i, del mateix catàleg, de KEMPERDICK 2012. En relació a la miniatura i, sobretot, als seus precedents iconogràfics, vegeu l'estudi clàssic de MEISS 1968b, p. 25. Per un altre costat, el *Breviari de Felip el Bell* s'estudia, entre altres, a STERLING 1987, v. I, p. 49-50, núm. 4 i a AVRIL 1998.

[603] En relació a aquesta imatge, vegeu THOMAS 1976, p. 214, fig. 3. També AVRIL 1970, p. 45, fig. 28. Les dades relatives al manuscrit apareixen ben definides a STERLING 1987, v. I, p. 104-107, núm. 12.

alguns membres de la cort, dins d'un marc compositiu de minuciositat remarcable [Fig. 218][604].

Els dos tipus d'imatges descrites coexisteixen també, finalment, amb determinades formulacions iconogràfiques que, sorgides de la més estricta reflexió teològica i sovint configurades mitjançant el recurs de l'anacronisme, tenen un caràcter eminentment conceptual o simbòlic. La singular miniatura austríaca que orna les completes de l'ofici del Corpus de les *Hores de Hanns Siebenhirter* (Estocolm, Kungliga Bilioteket, A 225, f. 158v), realitzada pel Mestre dels llibres de text a la dècada de 1460, es compta entre els exemples més gràfics d'aquesta classe de figuracions en tant que, lluny de voler representar un fet circumstancial, és una construcció ideal que persegueix instruir sobre les diverses maneres de combregar [Fig. 219]. D'aquí que, en un interior eclesial i davant la presència d'un pontífex, tres diaques ofereixen l'hòstia als respectius combregants: el primer la rep com pertoca, creient en la presència real, i per això en l'espècie hi apareix la figura de Crist; el segon no hi creu i consegüentment està a punt de prendre un simple bocí de pa; a la fi, un tercer de trets negroides representa la comunió herètica i es prepara per prendre una forma que té un gripau posat a sobre[605].

La taxonomia esbossada fins aquí –lògicament imperfecta i incompleta— pot ser exemplificada plenament, posem per cas, a través de les imatges baixmedievals del ritus de la comunió, tant la dels fidels com la del viàtic. Així, l'art gòtic recorre amb freqüència a figuracions ideals de la missa cristal·litzades en aquest moment precís de la celebració, i així ho posa de manifest el magnífic i ja referit retaule valencià comanat per fra Bonifaci Ferrer i conservat al Museu de Belles Arts de València (inv. 246)[606]. En aquest conjunt, la *Comunió dels fidels* és la imatge escollida per a representar el sagrament de l'eucaristia: inserida en el marc tetralobulat superior dret que flanqueja la

[604] Sobre el valor històric de la miniatura comentada, ESPAÑOL 2002-2003, esp. p. 105-106, fig. 6. Se'n fa ressò SERRANO 2015a, p. 233-234, fig. 233. Quant al còdex, vegeu també PLANAS 2015.

[605] La miniatura en qüestió és explanada a HAMBURGER 1984, p. 13-14 i a PALAZZO 2000, p. 175-176, fig. 7.

[606] La imatge i el conjunt són abordats, en relació a la iconografia hispana de l'eucaristia, a FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 123, fig. 45 i a TRENS 1952a, p. 132, fig. 132. Sobre aquest retaule, vegeu cap. 6, p. 154-155.

Crucifixió eucarística del compartiment central i que sorgeix d'un dels fils de sang que brollen de la nafra del costat del Crucificat, mostra com a l'interior d'una església el sacerdot dóna l'esquena a l'altar, a sobre del qual reposa el calze, per tal d'administrar la comunió a un laic, que la rep amb les mans creuades sobre el pit, seguit de dos fidels que s'arrengleren al seu darrera [Fig. 220].

Una altra cosa són les representacions específiques d'una comunió particular, també abundants, com ara certes imatges de l'administració de la darrera comunió a diversos sants, moltes de les quals ben establertes dins dels repertoris hagiogràfics de personatges com sant Dionís, primer bisbe de París, santa Llúcia o, en menor mesura, santa Clara. En tant que tornaré sobre l'episodi de la iconografia clarissa en el proper capítol, em limitaré, ara, a rememorar la superba representació de la *Darrera comunió de sant Dionís* del retaule vinculat amb la cartoixa de Champmol (Musée du Louvre, M.I. 674) [Fig. 221], de Henri Bellechose (doc. 1415-1444), o les múltiples figuracions de la *Darrera comunió de santa Llúcia* conservades en l'art gòtic català, entre les quals la pintada pel Mestre d'Estamariu en el retaule d'Arcavell (les Valls de Valira, Alt Urgell), avui al Museo del Prado (inv. 2536) [Fig. 222]; o la del conjunt petri de l'església de Sant Llorenç de Lleida [Fig. 223], tallat a l'obrador de Bartomeu de Rubió (doc. 1359-1372)[607].

Finalment, qualssevol de les representacions artístiques del tema de la *Comunió dels Apòstols*, referit en un capítol anterior[608], respondria a l'última de les casuístiques assenyalades, malgrat partir d'un esdeveniment històric. Recordem que l'escena, d'una dimensió litúrgica clara, pivota sobre l'anacronisme de representar el Crist com a sacerdot administrant la comunió als apòstols en el context del *Sant Sopar*, la nit de dijous sant, i respon a la intenció de subratllar la legitimitat del sagrament eucarístic,

[607] El valor del tema i de la figuració borgonyona en relació a la iconografia eucarística medieval s'apunta a VLOBERG 1946, vol. II, p. 188 i s. El conjunt s'analitza a LE POGAM 2009, amb referències bibliogràfiques anteriors. Respecte a l'escena del retaule d'Arcavell referida, vegeu FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 119, fig. 17. I, quant al conjunt i al catàleg del Mestre d'Estamariu, ALCOY & BESERAN 2013, p. 95-97. Finalment, sobre la *Darrera comunió de santa Llúcia* del retaule lleidatà de l'església de Sant Llorenç, vegeu TORTOSA 1955, p. 89; i sobre el conjunt: ESPAÑOL 2007a, p. 261 i s.; i COMPANY & PUIG & NIÑÁ 2015, p. 24-25.

[608] Vegeu cap. 7, p. 201 i 203-204.

central a l'època, atès que segons l'ideari cristià emana del propi magisteri del Déu encarnat. El resultat de tot plegat, constatable a partir de la famosa i ja mencionada *Comunió dels Apòstols* de Joos van Ghent [Fig. 87], és una imatge mixta en tant que combina elements de les dues tipologies iconogràfiques mencionades precedentment i, com a tal, modula les fonts litúrgiques, genèriques, amb unes fonts textuals, concretes, en aquest cas evangèliques[609].

Concretament, pel que fa als retaules medievals del Corpus Christi realitzats a Catalunya o estretament vinculats amb el territori, hom adverteix fàcilment com van ser concebuts mitjançant un destacat elenc de figuracions de litúrgies eucarístiques de caire divers, més enllà del valor litúrgic que els hi aporta la imatge, acostumada i ja comentada, del *Sant Sopar*[610]. En efecte, aquest tipus de temes no manquen en gairebé cap dels exemplars coneguts, de manera que hom pot inferir que la seva recurrència degué ser quelcom habitual al territori durant els segles XIV i XV. La seva justificació dins del context esmentat no necessita de gaires explicacions: aquestes representacions posen en relleu, abans que res i al marge de polisèmies i particularitats, el valor sagramental del cos de Crist, tot incidint de manera explícita en la presència real de Crist en les espècies eucarístiques.

Els escassos exemplars conservats, malauradament, només reflecteixen imatges pertinents als dos primers tipus plantejats. És més, la mera observació hi delata l'ús habitual, mantingut en el temps, de dos temes iconogràfics distints, deixant de banda les escenes dedicades a miracles eucarístics, que seran tractades en el capítol següent. Em refereixo a l'*Elevació de l'hòstia consagrada*, a saber, el moment culminant de la missa; i a la *Processó del Corpus Christi* o, el que és el mateix, la cerimònia més representativa de la diada de Jesús Sagramentat. Tots dos s'originen a partir del

[609] Quant a aquesta escena, vegeu cap. 7, p. 203-204. La singular representació conservada en les pintures murals tres-centistes de l'antiga capella de la Trinitat i sant Tomàs apòstol de l'església aragonesa de San Miguel de Daroca (Saragossa), per exemple, també formaria part d'aquest darrer grup, de confirmar-se que es tracta, tal i com s'ha proposat, de la comunió del rei Pere III el Cerimoniós i la seva darrera esposa, Sibil·la de Fortià, de mans de Jesucrist [Fig. 224]. En relació a aquestes pintures, remeto a LACARRA 2009, p. 44-47.

[610] L'estudi del tema iconogràfic del *Sant Sopar* i la seva representació en els retaules eucarístics del territori s'escomet en el cap. 7.

desenrotllament litúrgic de la devoció a l'eucaristia i, a la vegada, com ha estat remarcat, testimonien sengles vies d'exaltació del culte a la baixa edat mitjana[611]. Durant els segles XIV i XV, aquests dos episodis es compten entre els més representats de la litúrgia eucarística arreu, de manera que hom pot invocar com a altament eloqüent la singular composició miniada en la inicial C de la missa de Corpus Christi (*Cibavit eos ex adipe frumenti*) del missal bolonyès servat a Avinyó (Biliothèque Municipale, Ms. 136, f. 216v), il·lustrat per al papa Urbà V (m. 1370) per part de Niccolò di Giacomo (m. abans de 1404). Dintre del petit camper ni més ni menys que es fusionen els temes de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* i la *Comunió dels fidels* –dos moments diferents de la missa— amb la representació d'un clergue que subjecta un ostensori al·lusiu al culte a l'hòstia consagrada i, en especial, a la *Processó del cos de Crist* [Fig. 225][612].

Ara bé, al marge dels dos subjectes iconogràfics mencionats, no resulta difícil d'imaginar, tenint en compte el que succeeix coetàniament fora de les nostres fronteres, que el desplegament iconogràfic de les imatges de la litúrgia eucarística en la retaulística vernacla degué ser més prolífic del que en l'actualitat permeten suposar les obres subsistents. En aquest sentit, n'hi ha prou en invocar, per exemple, el notable desenvolupament dels temes de l'adoració de l'hòstia consagrada a la baixa edat mitjana, àmpliament conreats, per exemple, en els llibres de luxe[613].

L'ofici del sant sagrament contingut en un dels dos volums de què consta el *Breviari de Felip el Bo* (Brussel·les, Bibliothèque royale de Belgique, ms. 9026, f. 258), per exemple, ofereix una magnífica imatge concreta de la veneració del cos de Crist des de l'àmbit àulic borgonyó: Felip III (n. 1396– m. 1467) i l'esposa, Isabel de Portugal (n. 1397- m. 1471), rauen prostrats enfront de l'hòstia exposada en un ostensori sobre l'altar, enmig de dos canelobres encesos i de dos clergues amb ciris a la mà (que treuen el cap dels cortinatges que tanquen el presbiteri), acompanyats respectivament de

---

611 Així s'indica a ESPAÑOL 1994, p. 106.

612 Sobre aquest manuscrit, tradicionalment vinculat erròniament a l'antipapa Climent VII (1378-1394), vegeu MANZARI 2006, p. 186-187. Una reproducció de la imatge referida és continguda a LÉONELLI 1978, p. 32, cat. núm 10, fig. p. 14.

613 L'èxit baixmedieval de la fórmula es constata a bastament a BOOM 1946, p. 329-330. El tema, en l'art hispànic, es tracta a TRENS 1952a, p. 152-153 i a FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. XXXIX- XL.

cavallers i dames de la cort [Fig. 226][614]. Per la seva part, l'extraordinari llibre d'hores flamenc de Caterina de Clèves (Nova York, Pierpont Morgan Library, M. 917 i 845) ofereix dues imatges simbòliques del mateix tema, incloses entre el suculent ventall de temes eucarístics que ornen l'ofici del Santíssim Sagrament, en les quals l'hòstia, disposada sobre un altar, es venerada per Moisès i Joan Evangelista (f. 133); i per Isaïes, Aaró, Pau i Lluc (f. 136), respectivament [Figs. 227 i 228][615].

La gestació dels prototips iconogràfics mencionats, igual que ocorre respecte a la majoria d'imatges que han estat i seran abordades en aquesta tesi, es produeix fora de les nostres fronteres i s'importa a casa nostra, similarment a com succeeix respecte de l'establiment i la difusió dels ritus representats. Fins i tot en aquells casos en què aquí es representen temes autòctons, els models compositius subjacents remeten a creacions sorgides de centres artístics forans. Així es podrà certificar al llarg d'aquest capítol que analitza i posa en context les representacions de la litúrgia eucarística presents en els cicles conservats en els retaules del Sagrament de Catalunya i del seu radi d'abast. Com s'ha dit, es deixen per al proper, dedicat a la iconografia del miracle eucarístic, les figuracions artístiques de litúrgies miraculoses què, malgrat els vincles iconogràfics evidents amb les imatges que ara seran tractades, responen a realitats i a intencionalitats comunes a la resta de prodigis del cos i la sang de Crist. Per la seva singularitat, en canvi s'hi inclou el comentari de la imatge perviscuda en el cicle eucarístic de la humil *Taula de la Passió i l'eucaristia de Queralbs* (MNAC 4376) que, estretament relacionada amb la *Processó de Corpus* figurada en el seu compartiment contigu, sembla apel·lar a la instauració de la solemnitat del Corpus a través de la representació del papa rodejat del col·legi cardenalici. No es tracta pròpiament, és cert, d'una imatge de la litúrgia eucarística, per bé que la seva inclusió en el programa iconogràfic respon a una voluntat de legitimació del culte eucarístic i les pràctiques derivades.

---

[614] La miniatura del breviari borbonyó es comenta a BOOM 1946, p. 329. Quant al còdex, remeto a l'estudi clàssic de LEROQUAIS 1929 i a la fitxa de catàleg recent elaborada sobre el volum referit, la *pars aestivalis*, miniada per Willem Vrelant entre 1460-1465, a DUBOIS 2011.

[615] Respecte a aquest exemplar, il·luminat pel Mestre de Caterina de Clèves pels volts de 1440, probablement a Utrecht, vegeu PLUMMER 1966 [reeditat l'any 2002] i DÜCKERS & PRIMER 2010.

9.1. L'ELEVACIÓ DE L'HÒSTIA CONSAGRADA

Les imatges de la missa romanents en l'art gòtic catalano-aragonès són nombroses i heterogènies. Deixant de banda el valor litúrgic de les del *Sant Sopar*, al·ludit fa poques ratlles, hi abunden tant les representacions de misses ideals com les de les concretes, generalment copsades en un moment determinat del ritual. Bona part d'aquestes darreres solen concórrer en objectes artístics d'advocació variada mentre que, en contrast amb elles i excepcions a banda, la majoria de les primeres solen aparèixer de manera preferent en contextos explícitament eucarístics. Unes i altres, tanmateix, troben el seu lloc en els retaules catalans del Corpus Christi. Així, les imatges del sagrament de l'altar són a bastament figurades en diversos compartiments del retaule i frontal de Vallbona de les Monges, en la taula de Queralbs, en els retaules de sant Mateu i Vilafermosa, o en les predel·les dels retaules de Sixena o d'Ivorra.

La major part de les misses figurades en aquestes obres, però, no respon a una imatge arquetípica o ideal de la cerimònia, sinó que en realitat tradueix visualment una celebració concreta, principalment algun dels nombrosos miracles eucarístics esdevinguts en el seu decurs de la celebració, en boga a les darreries del món medieval. De fet, entre totes elles únicament ha pervingut la representació d'un tema iconogràfic que escapa de l'àmbit de la iconografia prodigiosa: l'*Elevació de l'hòstia consagrada*, un dels més genuïns de la iconografia eucarística i, sens dubte, una de les principals sinècdoques de la missa en l'art gòtic[616].

Tal com s'ha comentat a la primera part de la tesi, el ritus de l'elevació major es constata prescrit ja a inicis del segle XIII a París. A partir d'aquest moment la seva difusió va en augment i pren notorietat arreu de l'Occident cristià de la baixa edat

[616] En la historiografia hispana, la preeminència de l'elevació major com a imatge de la missa es recalca ja a TRENS 1952a, p. 76. I la seva genuïnitat dins del repertori eucarístic és subratllat, amb motiu de l'estudi de les taules de Vallbona de les Monges, a ESPAÑOL 1994, p. 106, n. 268. La iconografia de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* en l'art medieval ha estat particularment tractada dins de l'estudi, d'enfoc més ampli, de BARASCH 2003, p. 43-56. Anteriorment, l'escena havia estat estudiada en relació al repertori temàtic vinculat al culte a l'eucaristia a BOOM 1946, p. 327; AVRIL 1990, p. 41 i s.; o RUBIN 1991, p. 131-134. Vegeu també PALAZZO 1999, p. 92-94.

mitjana, convertint-se en el veritable clímax de la celebració en detriment de la comunió, únicament obligatòria un cop l'any per Pasqua des del IV Concili del Laterà (1215)[617]. Doncs bé, és arran de l'aparició i l'auge d'aquesta pràctica que es produeix la veritable eclosió i expansió del tema en les arts plàstiques. I, ultra les fronteres de la corona d'Aragó, aviat queden definits els ingredients comuns que solen definir-lo: front a l'altar, el celebrant aixeca l'hòstia davant d'un acòlit que sosté una lluminària, ocasionalment davant l'atenta mirada de la feligresia.

La figuració de l'instant precís en què el sacerdot alça Déu un cop pronunciades les paraules de consagració és un motiu que forma part dels programes iconogràfics dels retaules de Vallbona de les Monges, Vilafermosa i Ivorra, i probablement també era inclòs en el retaule escultòric de Sant Mateu, per bé que l'estat fragmentari de la composició que en resta no permeti aventurar quina ubicació podia ostentar en el conjunt. En la retrotaula de Vallbona de les Monges, en canvi, apareix en el tercer compartiment del registre superior, annex al grup trinitari central, mentre que en el retaule de Vilafermosa ocupa el pis central del carrer lateral esquerre, guardant simetria amb l'altre tema relatiu a la litúrgia medieval del conjunt, la *Processó de Corpus Christi*. Finalment, en el moble realitzat per a l'altar major de l'església de Santa Maria d'Ivorra es reconeix en el compartiment de l'extrem esquerre de la predel·la.

Entre les elevacions de Vallbona de les Monges i d'Ivorra existeix, però, una diferència fonamental respecte a la de Vilafermosa, per bé que totes tres imatges, com succeeix habitualment, han estat plasmades partint d'un plantejament compositiu no gaire allunyat en la seva essència. En efecte, la representació d'un petit crucifix sobre la sagrada forma singularitza l'ostensió del conjunt cistercenc i, a la vegada, convida a interpretar l'escena com un miracle eucarístic esdevingut durant el transcurs de la celebració del Sant Sagrament. Una cosa semblant ocorre amb l'esmentada composició ivorrenca que, de manera nítida, reprodueix el miracle del Sant Dubte de la població, tal com denoten els dolls de sang esbarriats per l'església que contextualitza l'escena. Per consegüent, una i altra seran tractades amb deteniment en el capítol ulterior dedicat a les representacions artístiques dels prodigis eucarístics. Centrem-nos ara, doncs, en el cas

[617] En relació amb aquestes qüestions, vegeu cap. 3, p. 40 i s; i, pel que fa a Catalunya, cap. 4, p. 72 i s.

particular de Sant Mateu i en la figuració de l'elevació del retaule de Vilafermosa que, contràriament a les imatges al·ludides, mostra una magnífica representació ordinària d'aquest ritual eucarístic de la missa.

A la sagristia de l'església arxiprestal de la capital històrica del Maestrat es conserva una figura en pedra decapitada que, per les seves vestimentes, cal identificar amb un sacerdot [Fig. 229]. Comparant la posició de les mans del personatge amb l'oficiant que presideix la *Missa d'ànimes* del *Retaule de Sant Miquel* de Canet lo Roig [Fig. 230], vinculat al mateix grup escultòric, la crítica hi ha reconegut –correctament, al meu entendre— una imatge d'un sacerdot elevant la sagrada forma. De fet, a partir de l'associació del fragment a altres restes escultòriques, entre les quals una escultura de Sant Miquel, s'ha cregut provinent d'un retaule petri desvallestat dedicat a l'arcàngel[618]. Ara bé, com ja he apuntat anteriorment, la conservació d'altres fragments escultòrics de temàtica eucarística a la mateixa població, estilísticament compatibles entre ells, conviden a plantejar que la talla en qüestió hagués format part, en origen, d'un conjunt d'advocació sagramental. De confirmar-se aquesta hipòtesi, el vestigi tant hauria pogut constituir l'element principal d'una imatge genèrica de l'*Elevació de la sagrada forma*, com també d'un miracle eucarístic succeït durant el transcurs d'una missa. Hores d'ara, malauradament, no és pot tancar la porta a cap de les dues opcions.

Molt menys problemàtica, en canvi, resulta la identificació de l'altra imatge castellonenca, la del retaule de Vilafermosa [Fig. 232]. En un inici, va ser interpretada com la «Consagració en la missa» per Carlos Sarthou i, poc més tard, Emiliano Benages hi veié una representació de la celebració de l'eucaristia, concretament de l'ofertori[619].

---

[618] Les darreres aportacions sobre el de Canet lo Roig (Baix Maestrat) són recollides a ZARAGOZÁ 2013b; ZARAGOZÁ 2015b, p. 34-43 i BESERAN I RAMON 2012.

[619] SARTHOU 1920, p. 396. La mateixa interpretació es retroba a SARTHOU 1945, p. 271 i a SOLER 1971, p. 25. D'altra banda, la proposta d'Emiliano Benages s'expressa a BENAGES 1928b, p. 83. Aquest darrer autor destaca la presència de «la judía en primer término vestida de brocado», vinculant d'aquesta manera l'escena amb el relat del miracle de París de 1290 representat en el conjunt (p. 84). La proposta la recull també BLAYA 1995, p. 524. No crec, tanmateix, que aquesta identificació pugui ser admesa tenint en compte la presència de la comunió sacrílega de la jueva amb què s'enceta el mencionat relat prodigiós just al compartiment de sota; i, menys encara, si es pren en consideració la recurrència a la isocefàlia constatable en el grup d'obres vinculades al Mestre de Vilafermosa.

Per a Leandro de Saralegui, que identificà correctament el tema, tant l'*Elevació de la sagrada forma* com la *Processó de Corpus* del retaule de Vilafermosa rememorarien variants del miracle de Bolsena (1263)[620]. Identificacions inexactes, errònies i lectures infundades a banda, el seu reconeixement com a imatge ideal del punt culminant de la missa ha estat àmpliament ratificat per la majoria d'investigadors en els darrers estudis[621].

L'episodi és emplaçat en un marc arquitectònic que entronca amb les construccions artificioses habituals en la pintura italianista catalana de la segona meitat del Tres-cents. Així, l'espai interior de l'església inclou una visió exterior del campanar consonant amb les nombroses imatges litúrgiques que es fan ressò del toc de seny amb què se solia acompanyar l'alçament de Déu[622]. L'acció pròpiament dita transcorre sobre el tipus de sòl enrajolat usual en el grup d'obres assignades al Mestre de Vilafermosa i el seu entorn, i sota l'aixopluc d'un teulat a dues vessants que descansa sobre un dels murs perimetrals i una columna finíssima, gràcies a la qual és perfectament perceptible l'interior de l'església.

L'elevació té lloc a la zona del presbiteri, destacada per una volta pètria i un entarimat ligni. El sacerdot, disposat de cara a l'altar i d'esquenes als assistents, manté l'hòstia aixecada mentre aquesta és venerada tant pels congregats com per una parella d'àngels reverents suspesos al vol al seu voltant. La inclusió dels éssers celestials en aquesta positura, present ja a les taules cronològicament anteriors de Vallbona de les Monges, proporciona una càrrega sobrenatural a la imatge i persegueix subratllar, com s'ha dit, la presència real de la divinitat en l'espècie eucarística[623].

---

[620] SARALEGUI 1935, p. 34.

[621] Vegeu MELERO 2002-2003, p. 26; FAVÀ 2005-2006, p. 116 i s; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 315-316; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 211, etcètera.

[622] El paper del repic de campanes en el culte eucarístic s'exposa en el cap. 3, p. 42. Respecte a Catalunya, vegeu cap. 4, p. 74. El seu ús i el dels olifants en la litúrgia és una qüestió desenvolupada, en relació a la rellevant miniatura romànica de la missa del *Cartulari de Sant Martí del Canigó* (París, Bibliothèque des Beux-Arts, collection Masson 38) [Fig. 231], a PALAZZO 2014, p. 346 i s.

[623] SOLER 1971, p. 25; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p 315-316 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 211. El fet és interpretat com una possible contaminació iconogràfica de les misses miraculoses protagonitzades per un sant, com ara la de sant Gregori, sant Martí o sant Gil, entre altres, a BLAYA 1995, p. 524.

D'altra banda, la pulsió decorativista del pintor es fa especialment evident en la mesa de l'altar, coberta amb l'habitual tovalla immaculada i ornada amb un frontal tèxtil amb inscripcions pseudo-cúfiques i decoració fitomòrfica. Damunt seu s'hi descobreix un tríptic de formes gòtiques, en el qual es distingeix clarament la imatge del Crucificat al compartiment central, en al·lusió directa als vincles entre la passió de Crist i l'Eucaristia i, en definitiva, a la presència real en el pa consagrat. També s'hi veuen escampats els útils necessaris per a la celebració: el missal obert, el calze cobert i la petita patena circular, així com la creu d'altar i un canelobre encès.

Rere l'oficiant, un acòlit de genolls li subjecta la casulla amb una mà mentre amb l'altra sosté una lluminària, tot encapçalant un grup nodrit de fidels que, revestits amb les seves millors gales, presencien devots el punt culminant de la missa. Únicament un dels assistents apareix isolat a la zona del presbiteri, de genolls com la resta dels congregats. Com vaig indicar en el seu moment, per bé que és possible que la seva inclusió en l'escena pugui respondre a la propensió del pintor cap a la simetria, no em sembla pas forassenyat creure que la seva disposició aïllada i en un lloc tan significatiu pretengui evocar la imatge del promotor del conjunt, ara com ara ignot[624]. Cal tenir present que la qüestió es constata en altres imatges anàlogues, com l'*Elevació de l'hòstia consagrada* de les *Hores Taymouth* (Londres, British Library, Yates Thompson ms. 13, f. 7) [Fig. 233], on compareix una monarca resant, identificada temptativament amb Isabel de França (1295-1358). O que la mateixa hipòtesi ha estat invocada respecte a casos tan suculents com l'*Elevació de l'hòstia consagrada* de les *Petites Hores* de Jean de Berry (París, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 18014, f. 139) [Fig. 234], on el laic que agenollat a primer pla segueix la cerimònia amb les mans juntes, s'ha vist com una representació hipotètica del duc, el promotor del manuscrit[625]. Més endavant tornaré sobre aquesta miniatura; en tot cas, retinguem ara que, de confirmar-se la proposta, la imatge de Vilafermosa, en principi genèrica, inclouria un element de concreció,

[624] FAVÀ 2005-2006, p. 111.

[625] Quant al llibre d'hores, vegeu els treballs recents d'SMITH 2012 i d'SLATER 2012. Sobre el suposat retrat de Jean de Berry en la minitura de les *Petites Hores*, MEISS 1967, p. 90, cat. núm. 39; vol. II, fig. 128. També, sobre la composició esmentada, AVRIL 1990, p. 53. Entre l'abundant bibliografia relativa al còdex, vegeu STERLING 1987, v. I, p. 122-128, núm. 16 o GOUSSET 2004.

d'historicitat, a través de la figura del comitent que portaria a associar-la a les imatges del segon grup descrit més amunt i a veure-hi una clara analogia a l'escena comentada de les *Hores de Joana de Navarra*.

Sigui com sigui, és clar que com en tants altres casos no cal buscar un referent textual determinat per a la imatge valenciana. Les fonts sobre les que recolza són purament litúrgiques i, per tant, el públic enfrontat podia reconèixer-hi una representació d'un acte familiar a la seva pràctica religiosa, advertint-hi el moment àlgid del sagrament de l'eucaristia en el just instant en què Crist es fa present. Fet i fet, que la imatge sigui una concreció plàstica i explícita de la presència real és precisament el que justifica la seva inclusió en aquest conjunt de titularitat eucarística.

Per un altre costat, si es té en compte que tant l'*Elevació de l'hòstia consagrada* com la *Processó del Corpus* del retaule de Vilafermosa flanquegen el *Sant Sopar* del compartiment central, on es plasma la institució del sagrament eucarístic per part de Jesucrist[626], hom adverteix com clarament s'està posant en evidència la ja al·ludida legitimitat evangèlica dels rituals eucarístics baixmedievals, cosa especialment manifesta respecte a la representació del sagrament de l'altar. Lògicament, aquesta lectura que aquí queda definida a través d'una determinada disposició dels temes dins d'un mateix conjunt apareix, anàlogament, en altres obres d'art de l'època. Basti com a exemple la miniatura continguda en la inicial C de la missa del Corpus d'un interessant missal carmelità anglès llest l'any 1393 (Londres, British Library, Add. 44892, f. 38), on la composició ha estat dividida en dues meitats: a sobre s'hi representa una figuració del *Sant Sopar* i, a sota, una de l'*Elevació del cos de Crist* [Fig. 235][627].

Des d'un punt de vista compositiu, la crítica ha assenyalat les similituds de la imatge valenciana que ens ocupa amb la representació de la missa continguda en la predel·la

[626] La relació conceptual que es produeix arran de la disposició d'aquests temes iconogràfics en el conjunt és una qüestió assenyalada per RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 315-316 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 211.

[627] El contingut temàtic de la caplletra es discuteix a RUBIN 1991, p. 299-300, fig. 19. En l'àmbit hispànic, la miniatura en qüestió ja apareix recollida en la selecció de miniatures i gravats de tema eucarístic realitzats per Ediciones Torculum amb motiu del *XXXV Congreso Eucarístico Internacional* de Barcelona: *Eucaristía* 1952, p. 68-69.

del magnífic *Retaule de l'Esperit Sant* de Santa Maria de l'Aurora de Manresa [Fig. 235][628], que avui inclou l'esplèndid *Sant Enterrament* de Lluís Borrassà i que gràcies a la documentació se sap conclòs al taller de Pere Serra i col·locat a la seva capella de destí el 9 de juny de 1394[629]. Efectivament, a pesar de les diferències, totes dues imatges parteixen d'un plantejament no gaire allunyat, tal volta explicable a partir dels nexes estilístics existents entre els obradors implicats. Ara bé, cal recalcar que l'escena manresana no és una representació genèrica de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* (que no apareix entre les mans del sacerdot) sinó que és una imatge de la *Missa de sant Martí*, identificable gràcies a la parella d'àngels que han davallat del cel per cobrir els braços del sant que, amb el nimbe de rigor, oficia la cerimònia[630].

La relació formal –no necessàriament directa— existent entre aquestes dues escenes apel·la, d'altra banda, a la versatilitat dels models compositius que, a l'època, podien ser utilitzats per a temes distints. I, més concretament, posa al descobert el procés de transmutació temàtica a partir de l'addició o la supressió de motius que canvien plenament el significat d'una composició. Deixant de banda el nodrit grup de misses miraculoses de sants[631], el mateix procés, respecte a l'*Elevació de la sagrada forma*, es constata en nombroses figuracions de la *Missa d'ànimes*, la qual a finals de l'edat mitjana guanya terreny en les obres dedicades a sant Miquel.

---

[628] BLAYA 1995, n. 10.

[629] Sobre aquest retaule, realitzat per a la capella de la confraria homònima, vegeu principalment l'anàlisi que s'efectua a YARZA 1993, p. 11-43. També ORRIOLS 2006, p. 17-19.

[630] El miracle de la *Missa de Sant Martí*, difós a bastament a través de la *Llegenda Àuria*, es fa ressò de com el bisbe de Tours (m. 397), que havia donat la seva túnica a un pobre nu, va veure's abocat a celebrar missa amb una vestimenta indecorosa. Per això, quan en alçar els braços cap a Déu li quedaren totalment nus, segons versions els congregats van veure davallar una bola de foc sobre el celebrant o un parell d'àngels van descendir per cobrir-los-hi amb braçalets d'or esmaltats i amb pedres precioses, en recompensa a la seva acció caritativa. Sobre l'episodi en l'art de la baixa edat mitjana vegeu el treball recent de WALCZAK 2016, que remet a la seva fortuna crítica anterior. Quant a l'escena i el relat en l'art hispà, TRENS 1952a, p. 140-142, fig. 100 i FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. XXXVII- XXXVIII. El tema iconogràfic en l'art romànic català es tracta, amb motiu de la seva representació al frontal de Gia (Osca), a BERTRAN ARMADANS 2008, p. 303-314.

[631] Una aproximació a les principals figuracions d'aquestes misses en l'art medieval és continguda a VLOBERG 1946, vol. II, p. 185 i s.; TRENS 1952a, esp. p. 115-146 o FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. XXXVII- XXXVIII.

En la majoria dels casos, a banda del programa en el qual és inserit l'episodi, allò determinant per a la identificació de l'escena és la inclusió del motiu de l'alliberament de les ànimes del purgatori. Així es pot constatar en obres com el *Retaule de sant Miquel* de la catedral d'Elna o en la mencionada composició del retaule petri de sant Miquel de Canet lo Roig (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 45843-CJT) [Figs. 237 i 230], ambdós conjunts de finals del segle XIV, així com en altres exemples catalans de la centúria següent, com ara el *Retaule de sant Miquel* de Cruïlles, contractat per Lluís Borrassà (actiu des de 1380-m. 1424/1425) l'any 1416 (Museu d'Art de Girona, inv. 291) [Fig. 238]; el *Retaule de sant Miquel i sant Pere* de la Seu d'Urgell, obrat al taller de Bernat Despuig (documentat a Barcelona entre 1383 i 1451) i Jaume Cirera (actiu a Barcelona entre 1418 i 1449/1450) durant els primers anys de la dècada de 1430 [Fig. 239]; o el *Retaule de sant Miquel* de l'església de Sant Pere de Terrassa, realitzat pel mateix Cirera en col·laboració amb el pintor Guillem Talarn (documentat des de 1428-m. abans de 1456) (Museu de Terrassa) [Fig. 240][632].

Només en el *Retaule de Sant Miquel* de la col·lecció Mas, de Madrid, la missa d'ànimes es desenvolupa únicament a partir d'una representació de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* [Fig. 241], per bé que no hi ha cap dubte, tenint presents els exemples suara ressenyats, del tema que s'hi reprodueix. D'altra banda, la inclusió del pesatge de les accions morals efectuada per sant Miquel vinculada a la *Missa d'ànimes* (representada com una elevació major) i l'*Alliberament de les ànimes del purgatori* compta amb exemples tan reeixits com l'episodi que tanca el *Retaule de sant Miquel* de Penafel

[632] Sobre la representació de la missa i l'alliberament de les ànimes del purgatori, així com respecte als exemples catalans adduïts, vegeu RODRÍGUEZ BARRAL 2003, p. 377 i s.; i també la publicació que en sorgí de la seva reelaboració parcial: RODRÍGUEZ BARRAL 2007, p. 174 i s. Igualment l'escrit anterior de TRENS 1952a, p. 126-140. Pel que fa al retaule d'Elna i al de Terrassa, vegeu GUDIOL I RICART & ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 70, cat. núm. 182; i p. 138-139, cat. núm. 417, respectivament. Sobre el retaule de Canet lo Roig, vegeu n. 618. Quant al conjunt de Borrassà remeto a RUIZ 2005b, p. 70-71. Finalment, quant al retaule de La Seu d'Urgell, el cos principal del qual es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15837-CJT) i la predel·la al Museo de Bellas Artes de San Carlos, de Mèxic D. F. (SIGROA 6414 i 6400), vegeu MACÍAS & FAVÀ & CORNUDELLA 2011, p. 96, fig. 18.

(Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 214533) [Fig. 242], de Joan Mates (documentat a Barcelona des de 1391; m. 1431)[633].

Si s'obre el focus d'atenció, per un altre costat hom constatarà com, més enllà dels exemplars catalano-aragonesos, la presència de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* del retaule de Vilafermosa presenta una clara sintonia amb la difusió assolida pel tema en obres d'art d'advocació parella o similar de fora de l'àmbit d'aquest estudi. Ja s'ha mencionat que, malgrat la riquesa semàntica de la imatge va més enllà de la pròpia representació d'aquest ritus, una missa captada en aquest moment de la celebració ocupa el compartiment principal de l'extraordinari *Tríptic dels set sagraments* d'Anvers, de Rogier van der Weyden [Fig. 186][634]. Més senzill, però també àmpliament rellevant i conegut, és el bell losange petri de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* que representa el sagrament de l'eucaristia en un dels relleus del denominat *campanile de Giotto* de la catedral de Santa Maria dei Fiore, de Florència [Fig. 243]. Andrea Pisano (doc. 1330-1348) fou capaç de crear-hi un episodi absolutament versemblant únicament a partir dels actors imprescindibles situats en relació amb una ara, a saber, el sacerdot que d'esquena a l'espectador manté l'hòstia elevada amb les dues mans i l'acòlit prostrat al seu flanc esquerre que li subjecta la casulla mentre sosté un ciri encès[635].

Ara bé, és en el camp del manuscrit il·luminat on aquest episodi sembla haver comptat amb una major propagació. El detectem en un vast contingent d'exemplars d'època gòtica, que responen a un variat repertori de tipologies libràries i que van ser realitzats en diferents moments dels segles XIV i XV, a instàncies de promotors diversos. Per bé que pot aparèixer en contextos dispars, cal tenir present, d'entrada i com ja he avançat, que es localitza preferentment ornant el cànon de la missa i la solemnitat del Corpus Christi.

---

633 Segueixo RODRÍGUEZ BARRAL 2007, p. 174. Sobre el primer conjunt mencionat, de l'òrbita de Borrassà, vegeu GUDIOL I RICART & ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 86, cat. núm. 219; i; quant al darrer, FAVÀ 2012.

634 Quant a aquest retaule, vegeu cap. 8, p. 253.

635 Sobre la imatge, VLOBERG 1946, vol. I, p. 64, fig. p. 59 i BARASCH 2003, p. 54, fig. 15; sobre el conjunt escultòric remeto a l'estudi de MOSKOVITZ 2001, p. 137-141.

Certament, és un fet sabut que en els missals tardomedievals l'*Elevació de l'hòstia consagrada* sol trobar el seu lloc com a decoració de la part nuclear del sacrifici eucarístic. En aquesta època, la iconografia tradicional amb la *Maiestas Domini* i la *Crucifixió*, reflectint la doble naturalesa divina i humana de Crist (sovint com a dues figuracions a pàgina sencera disposades a manera de díptic), coexisteix amb una figuració de l'elevació major que bé substitueix les imatges descrites, bé s'hi juxtaposa. Les primeres representacions advertides d'aquesta escena en aquest context es remunten al segle XIII, i com la resta es desenvolupen en paral·lel a la introducció i la difusió del ritus dins de la celebració eucarística[636].

A la vegada, però, la imatge va fer fortuna com a il·lustració de la solemnitat del Corpus en diferents tipus de còdexs, d'ençà del seu establiment a la segona meitat del segle XIII. Encara respecte al missal, el tema va ser una de les figuracions més primerenques i més difoses a l'hora de decorar-ne la missa. Freqüentment el tema ocupa l'interior de la caplletra C amb què aquesta s'inicia (*Civabit eos ex adipe frumenti)*, malgrat que el seu emplaçament pot variar depenent dels casos[637]. Així, per exemple, en un missal franciscà italià realitzat per Andrea da Bologna en algun moment entre 1340 i 1360 (Ciutat del Vaticà, Archivio San Pietro B 63, fol. 227v), l'escena ocupa l'interior de la caplletra D de la pregària «Deus qui nobis» de la mateixa missa [Fig. 244][638].

Entre els innumerables missals gòtics on l'*Elevació de l'hòstia consagrada* decora la missa del Corpus, em limitaré a al·ludir la figuració continguda en un còdex realitzat per a la cúria papal d'Avinyó i, en concret, per a Climent VII (1378- m. 1394). Em refereixo al *Missal de Climent VII* conservat a París (Bibliothèque nationale de France, ms. latin 848, f. 194), el qual va ser realitzat al taller de Jean de Tolosa (Johannes de

[636] RUBIN 1991, p. 131-135 i 204. En l'àmbit de la crítica hispana, vegeu PLANAS 1984, p. 48. Quant als missals catalans del s. XV, PLANAS 1998, p. 60-62, n. 167.

[637] AVRIL 1990, p. 41 i s.; RUBIN 1991, p. 204.

[638] RUBIN 1991, p. 150 i 204, fig. 9.

Tholosa), el miniaturista que va comandar el principal i més productiu taller d'Avinyó del darrer quart del segle XIV, encara en actiu a inicis de la centúria següent[639].

La inicial C de l'*incipit* de la missa hi és ocupada per una figuració arquetípica d'aquest escriptori [Fig. 245]. S'hi percep l'interior d'una església gòtica compost per un parament articulat en diversos trams de volta i finestrals geminats amb traceries calades. L'acció principal transcorre enfront d'un altar degudament revestit i ornat amb un retaule de format apaïsat que, com el comentat del conjunt de Vilafermosa, mostra una senzilla representació del *Crucificat*, aquí rodejat per les imatges clarament identificables de Maria i sant Joan Evangelista. Sobre les tovalles hi ha el calze i, en aquest cas, una mitra. Com és usual, el sacerdot alça Déu d'esquena als assistents a l'ofici, tots els quals són clergues. Un acòlit agenollat subjecta la casulla de l'oficiant i un altre sustenta un contundent ciri torxat encès, al torn que un tercer manté alçada una patena amb les mans velades.

Més enllà del missal, el mateix tema il·lustra la solemnitat de Corpus en altres llibres litúrgics. Així ho atesten, per exemple, diversos graduals sienesos il·luminats pel pintor i miniaturista Lippo Vanni (doc. 1344-1375), entre els quals el conservat al Museo Archeologico e della Collegiata de Casole d'Elsa, dels volts de 1342 (f. 82v) [Fig. 246][640]. A l'interior d'una de les inicials historiades, en la línia del que s'ha vist respecte el relleu d'Andrea Pisano, s'hi troba una figuració tan simple com deliciosa. Contra un políptic ogival amb la Verge flanquejada per dos altres personatges, el sacerdot eleva l'hòstia davant la mirada d'un escolà que, previsiblement, li subjecta la casulla i sustenta una candela. La tradició iconogràfica que recolza la composició, dit sigui de passada, no s'allunya gaire de la figuració del tema, encara més concisa, continguda en una inicial G de l'*Apparatus in Clementinas* de la biblioteca de Ripoll (Barcelona,

[639] Les dades relatives al *Missal de Climent VII* de París (*c*. 1390) s'extreuen de MANZARI 2006, p. 220-225, figs. 107-111. Sobre la producció del taller de Jean de Tolosa, vegeu-ne la p. 203 i s., a més de les següents publicacions de la mateixa autora: MANZARI 2007, p. 604-611; MANZARI 2010; MANZARI 2011.

[640] La imatge és referida a AVRIL 1990, p. 51, n. 8. També, en relació amb la producció de Lippo Vanni i el seu taller, vegeu WAINWRIGHT 1988.

Arxiu de la Corona d'Aragó, Ms. Ripoll, 1, f. 145) [Fig. 247][641]. L'escena ha estat reduïda a la mínima expressió i tan sols inclou el tors d'un capellà d'esquena, tonsurat i vestint la casulla de rigor, que amb les dues mans eleva la sagrada forma, la qual sobresurt per sobre del seu cap.

Per si sola, l'*Elevació de l'hòstia consagrada* figurada en aquest manuscrit jurídic dóna exemple de com la imatge transcendeix el camp del llibre litúrgic, la qual cosa queda àmpliament refermada si hom es fixa en la l'aparat il·lustratiu de la solemnitat de Corpus en els llibres religiosos de devoció privada. Quant als breviaris, entre molts altres hom pot al·ludir al breviari benedictí del segon quart del segle XIV procedent convent florentí de San Pier Maggiore (Vallombrosa, Archivio della Badia, Ms V, 4, f. 171) [Fig. 248][642]. I, pel que respecta als llibres d'hores, hom pot referenciar com a paradigmàtica l'escena que il·lustra l'ofici del Corpus en el llibre d'hores a l'ús de París sorgit de l'obrador del Mestre de Boucicaut i datat vers 1415-1420, conservat a Londres (British Library, Add. 16997, f. 145) [Fig. 249][643]. Al fons d'un interior panoràmic d'una església gòtica, emmarcat per les estàtues dels sants Joans, el sacerdot eleva l'hòstia a la zona d'altar cobricelat per un baldaquí cònic, assistit per un parell d'acòlits i envoltat d'un grup de clergues reverends disposants a la zona del cor.

El manuscrit ripollès, d'altra banda, dóna prova de com, fora del marc definit pel cànon de la missa i la solemnitat del Corpus, el tema iconogràfic que ens ocupa també va ser emprat en la decoració de textos de natura diversa. Únicament amb la intenció d'exemplificar aquest extrem, hom pot al·ludir a l'única imatge figurativa que orna els estatuts de la confraria del Santíssim Sagrament de la col·legiata de Tudela, comentats en els primers capítols [Fig. 250][644].

---

[641] BOHIGAS 1960-1967, p. 62, cat. núm. 464. La miniatura apareix reproduïda ja a *Eucaristía* 1952, p. 26-27. Sobre el còdex i la seva il·lustració, vegeu el treball recent de LÓPEZ RODRÍGUEZ 2012, p. 60, que n'inclou la bibliografia anterior.

[642] La miniatura és al·ludida a AVRIL 1990, p. 51, n. 8. Quant al còdex vegeu l'estudi de BENEDETTI 1982.

[643] L'exemple és recollit a AVRIL 1990, p. 51, n. 8. Sobre el manuscrit remeto a MEISS 1968a, p. 92, fig. 294.

[644] Respecte la miniatura, reproduïda a *Eucaristía* 1952, p. 24-25, vegeu FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 123-124, fig. 46 i SILVA 1988, p. 79-83. Quant a la confraria comitent, vegeu cap. 3, p. 63.

Endemés de la varietat de tipologies libràries i de contextos que assoleix l'escena de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* en el camp de la miniatura, el reguitzell d'imatges citades fins al moment posa damunt de la taula una altra qüestió. Em refereixo a la unitat i, alhora, a la varietat iconogràfica que adquireix el tema segons els casos analitzats, fins al punt de donar pas, en determinades ocasions, a variants absolutament genuïnes. En aquest sentit, per exemple, François Avril va estudiar una curiosa modalitat de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* majorment desenvolupada en les regions septentrionals de França, sobretot a l'Illa de França, aproximadament entre els anys 1320 i 1390 i dins de còdexs estretament vinculats a la cort. Es tracta del tema de l'*Elevació de l'hòstia consagrada per part de Crist* que, tot i partir d'un plantejament similar al de la seva imatge genèrica, se'n diferencia en tant que qui oficia l'eucaristia és la segona persona de la Trinitat, perfectament recognoscible pel nimbe crucífer[645].

De nou Jesús, doncs, es revesteix com a primer celebrant –tal i com ja s'ha vist en relació amb les imatges del *Sant Sopar*, entre altres— i aquesta transmutació situa la imatge en la tercera tipologia d'imatges litúrgiques referida en la introducció d'aquest capítol, això és, la de les simbòliques. Mitjançant aquesta transformació, que duplica la presència del Corpus Christi en la imatge, es posa l'accent en el seu caràcter dual, com a sacerdot i víctima alhora[646], i es legitima el poder sacerdotal, al qual pertany l'exclusivitat en l'eficàcia sagramental a l'hora de pronunciar les paraules consagratòries sobre les santes espècies.

L'escena es troba representada en un nombre important de categories de manuscrits litúrgics francesos, principalment breviaris, missals i llibres d'hores[647]. A tall d'exemple es poden invocar còdexs il·lustres que la inclouen en la decoració de la solemnitat de Corpus, com el *Breviari de Belleville* (París, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 10484, f. 86), el qual, datat per raons litúrgiques entre 1323 i 1326, és el testimoni més

[645] Fonamentalment, quant a aquest tema: AVRIL 1990, p. 41 i s.

[646] El rol de sacerdot i víctima de Crist en l'art s'estudia a LANE 1984, p. 107 i s. La qüestió, en relació a la representació de l'*Elevació de la sagrada forma*, es tracta a la p. 109.

[647] Vegeu, per exemple, els casos recollits a AVRIL 1970, esp. p. 40-41 i n. 32 i a AVRIL 1990, p. 41 i s.

antic conegut amb aquesta iconografia [Fig. 251][648]; o el *Breviari de Carles V* (París, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 1052, f. 157), il·luminat entre 1364 i 1370 sota la direcció de Jean Le Noir (actiu a París cap a 1335-1380), deixeble de Jean Pucelle (actiu a París, 1319-1334) [Fig. 252][649]. La imatge apareix també en altres exemplars tan cèlebres com les ja anomenades *Petites Hores* de Jean de Berry (París, Bibliothèque nationale de France, ms. latin 18014, f. 139), entres altres[650].

En contrast amb l'originalitat de les figuracions suara esmentades, els exemples coneguts de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* conservats en la miniatura gòtica catalana semblen mantenir-se dins dels paràmetres tradicionals descrits més amunt. Igualment, la seva ubicació preferent ateny, a casa nostra, als contextos corrents del cànon de la missa i els textos de la solemnitat del Corpus Christi. No obstant això, crida l'atenció el fet que fins al moment la crítica no hagi argumentat *in extenso* la vinculació que s'estableix entre la presència de l'episodi en els retaules eucarístics i els exemplars miniats del territori, la qual cosa és aplicable, com es veurà, a les representacions de la *Processó de Corpus Christi*. I això que unes i altres no només deriven de l'auge del culte eucarístic

[648] S'ha destacat la data primerenca d'aquest breviari dominicà, adscrit al taller de Jean Pucelle (m. 1334), atès que aquesta orde va adoptar la festivitat de Corpus el 1318 i Sant Tomàs d'Aquino va composar-ne l'ofici el 1323. AVRIL 1990, p. 52, fig. 2. Referent al manuscrit, remeto a AVRIL 1981a i a STERLING 1987, v. I, p. 70-87, núm. 9.

[649] L'elevació del *Breviari de Carles V* és presentada en el context de la miniatura eucarística a BOOM 1946, p. 327, qui va destacar-hi la presència del text que l'acompanya: «Ci commence la feste du S. Sacrement célébrée chascun an». Sobre la imatge, vegeu també AVRIL 1970, p. 43 i AVRIL 1990, p. 52, núm. 6, fig. 3. Quant al còdex, AVRIL 1981b i STERLING 1987, v. I, p. 118-121, núm. 4.

[650] La miniatura de les *Petites Hores* es comenta a AVRIL 1990, p. 53, núm. 14 i s. En relació amb el manuscrit, vegeu n. 625. Al marge dels casos consignats, la presència de Crist com a sacerdot en el context de les representacions de la missa no queda limitada a la iconografia de l'*Elevació de l'hòstia consagrada*. Així es constata, per exemple, en la miniatura corresponent a l'ofici del Santíssim Sagrament de les extraordinàries *Hores de Saluces* (Londres, British Library, ms. Add. 27697, f. 206), adscrita a Antoine de Lonhy (actiu a Borgonya, el Llenguadoc, Catalunya i el Piemont entre 1446-1480/1490), on es presenta a *Crist sacerdot consagrant l'hòstia* [Fig. 253]. L'escena es reprodueix i es comenta a AVRIL 1990, p. 54, fig. 8. El caràcter eucarístic de la divinitat es retroba també en una altra obra del mateix artífex: la magnífica *Maiestas Domini* amb calze i hòstia d'un full solt conservat en una col·lecció particular de San Francisco (Estats Units), la qual degué ornar el cànon d'un missal juntament amb el full solt amb la *Crucifixió* que es conserva a la Nárdoni Galerie de Praga (República Txeca) [Figs. 254 i 255]. Vegeu-ne AVRIL 1995 i ELSIG 2001.

sinó que responen a uns mateixos plantejaments compositius i ideològics. De fet i per bé que l'anàlisi de la qüestió requeriria d'un aprofundiment que depassa els propòsits del present escrit, sembla lògic pensar que la gènesi dels dos temes va poder produir-se en el camp de la miniatura, en tant que la imatge ve requerida per la literalitat dels textos que il·lustra, i que posteriorment va poder expandir-se a la resta de suports artístics.

Sigui com vulgui, la crítica ha consignat la presència de l'escena de l'*Elevació del cos de Crist* en diversos manuscrits del gòtic català. En efecte, Josefina Planas ha assenyalat la seva inclusió en la decoració del cànon de la missa en obres com el denominat *Missal de Galceran de Vilanova* (Museu Diocesà de la Seu d'Urgell, ms. 2048), el *Missal de Sant Cugat del Vallès* (Barcelona, Arxiu de la Corona d'Aragó, ms. Sant Cugat 14), el *Missal de santa Eulàlia* (Barcelona, Arxiu Capitular de la Catedral de Barcelona, ms. 116), *el Missal de Bertran de Casals* (Madrid, Biblioteca Nacional, Res. 10) o el denominat *Missal tarraconense* de la Hispànic Society de Nova York (ms. B 1143, f. 358)[651]. La dada és interessant en tant que evidencia la presència més o menys habitual del tema en el llibre de luxe de casa nostra. Cal, però, fer algunes puntualitzacions.

En primer lloc i respecte als còdex citats, convé distingir entre les produccions catalanes, és a dir, les realitzades a Catalunya i que permeten prendre el pols de l'activitat miniaturística del país; i les obres d'importació realitzades en obradors forans, les quals, al marge de la influència que hagin pogut tenir sobre la plàstica local, responen a dinàmiques artístiques alienes. En segon lloc, cal matisar que, com es constatarà, el tema en qüestió no va ser representat en el *Missal de Sant Cugat*, ni tampoc l'escena decora el cànon del *Missal de Galceran de Vilanova*, ans n'il·lustra la missa del Corpus Christi. Dels casos al·ludits, doncs, en realitat l'*Elevació de l'hòstia consagrada* únicament ocupa l'espai mencionat en el *Missal de santa Eulàlia*, el *Missal tarraconense* de la Hispanic Society i el *Missal de Bertran de Casals*.

[651] La inclusió del tema de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* en el *Missal de santa Eulàlia*, el *Missal de Sant Cugat* i el *Missal de Galceran de Vilanova* s'assenyala a PLANAS 1984, p. 48. Més tard, la mateixa autora, arran de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* del *Missal de Bertran de Casals*, afegeix la seva presència en el *Missal tarraconense* servat a Nova York. PLANAS 1998, p. 60-62, n. 167.

Tant el darrer manuscrit mencionat com el *Missal de Sant Cugat* comparteixen la circumstància d'haver estat elaborats a inicis del segle XV i per encàrrec de clients catalans, l'abat Berenguer de Rajadell (1398-1408) i l'*speciayre* Bertran de Casals, respectivament. I més important encara: també els uneix el ser dos productes realitzats a Avinyó a l'època dels papes cismàtics. Per contra, una diferència significativa entre tots dos deriva del fet que el primer va arribar a Catalunya poc després de la seva confecció i, en canvi, el segon, que va ser enllestit l'any 1409, no va ser obrat amb la intenció de ser-hi exportat, sinó que el seu promotor, afincat a la ciutat del Roine, va encarregar-lo per a la confraria de la Santa Creu o dels penitents grisos, una de les més importants de la ciutat[652].

Segons les informacions que aporta el propi manuscrit, hom sap que el *Missal de Sant Cugat* va ser encarregat per a l'ús de l'abadia vallesana i regalat pel seu promotor a aquesta institució l'any 1409. També que el còdex, realitzat el 1402, va ser copiat per «*Johannes Melec presbiter oriundus Britanie*». Des d'un punt de vista estrictament artístic, tot i la manca d'acord, els especialistes han advertit sistemàticament l'existència de diverses mans en l'aparat il·lustratiu del llibre. Darrerament, Francesca Manzari ha assenyalat la presència de com a mínim tres miniaturistes, assistits per diversos col·laboradors. Segons això, una primera mà de qualitat notable i amb nexes amb la miniatura francesa septentrional conviuria amb una segona de més discreta, i amb una tercera encara més modesta des del punt de vista artístic. Totes elles estarien vinculades a la producció avinyonesa d'inicis del Quatre-cents, tot desestimant-se l'aportació de cap artífex català[653].

---

[652] Les dades relatives al *Missal de Bertran de Casals* s'extreuen dels principals treballs que li han estat dedicats en els darrers temps: PLANAS 1998, p. 55-60 i MANZARI 2006, p. 257-260. La relació del manuscrit amb la plàstica d'importació a la Catalunya del 1400 es posa de manifest a CORNUDELLA 2012d, p. 29. D'altra part, en relació al *Missal de Sant Cugat*, vegeu principalment FARRÉ BORDES 1981; PLANAS 1998, p. 65-75; PLANAS 2000; YARZA 2001b, p. 53-54; MANZARI 2006, p. 252-257 o CORNUDELLA 2012d, p. 28-29.

[653] MANZARI 2006, p. 255-257. Marie-Claude Léonelli, que el va considerar sorgit del mateix taller que el missal de Climent V, va distingir-hi diverses mans, la majoria de les quals serien avinyoneses, per bé va contemplar la possibilitat que hagués estat finalitzat per un artista català de gran talent. LÉONELLI 1978, p. 39, cat. núm. 23. Per la seva banda, Pilar Farré va aïllar-hi cinc artistes a FARRÉ BORDES 1981, mentre que Josefina Planas va distingir-hi, com a mínim, tres mans diferents. PLANAS 1998, p. 68-75.

En l'esfera iconogràfica, és cert que el *Missal de Sant Cugat* conté diverses imatges de la litúrgia eucarística. A més de la *Processó del Corpus* que orna la missa d'aquesta solemnitat, i que reprendré més endavant, el còdex inclou quatre figuracions del Sant Sagrament, cap de les quals, tanmateix i com he avançat, es correspon amb l'*Elevació de la sagrada forma*. Dues d'elles, contingudes en el foli 319v, il·lustren la inicial P i V del prefaci de la missa [Fig. 256]. Ambdues parteixen d'un plantejament compositiu comú on l'altar, endreçat sobre un fons merament decoratiu reticulat, conforma el nucli escenogràfic. Acompanyat per dos acòlits, en la primera de les miniatures l'oficiant, que vesteix una casulla decorada amb una gran creu, apareix de cara el retaule apaïsat de l'altar, amb els braços oberts. Al costat de la taula hi crema un canelobre i a sobre d'ella es perceben el missal i el calze. Aquests dos elements han desaparegut en la segona imatge, al mateix temps que ara són dues les lluminàries situades al voltant de l'altar, davant del qual ara el sacerdot manté els braços estesos cap amunt.

D'altra banda, les altres dues escenes decoren respectivament l'inici del cànon de la missa (fol. 330), a continuació de les dues úniques imatges a pàgina sencera del còdex amb la *Crucifixió* i la *Maiestas Domini*, i la *Consagració* (f. 331) [Figs. 257 i 258][654]. El camper de la inicial T del *Te Igitur* és ocupada per una imatge del sagrament de l'altar en la qual l'oficiant apareix amb les mans plegades sobre el pit, enfront d'un altar situat sobre un fons merament decoratiu. La mesa és recoberta amb unes tovalles blanques ornades amb serrells de diversos colors a la seva part central i a sobre d'ella s'hi distingeix, a més del missal i el calze, un retaule de format apaïsat que, de nou i com ja s'ha vist en altres exemples comentats precedentment, torna a mostrar una senzilla imatge del *Calvari*, composta pels tres figurants de rigor. Dos acòlits presencien l'escena, però en aquest cas cap d'ells aguanta un ciri, sinó que ara un canelobre crema disposat al costat de l'ara. Finalment, la caplletra Q amb que s'inicia la consagració del pa (*Qui, pridie quam pateretur*) conté una imatge similar a les descrites en la qual es representa la pròpia *Consagració de l'hòstia*, on el sacerdot sosté una forma gravada amb una creu amb una mà mentre amb l'altra fa el gest de la benedicció.

[654] Totes dues van ser reproduïdes ja a *Eucaristía* 1952, p. 32-33 i 36-37.

A diferència del que succeeix en aquest manuscrit, la imatge de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* sí que forma part de la decoració miniada del *Missal de Bertran de Casals* (f. 161v) [Fig. 259]. S'hi representa precedint el cànon de la missa, a pàgina sencera en el verso de la *Crucifixió* (f. 161) que fa *pendant* amb la *Maiestas* (f. 161)[655]. A les imatges de la doble naturalesa de Crist, s'afegeix doncs aquesta escena que, per la seva disposició, remarca els vincles teològics establerts entre la mort de Crist a la creu i la missa, entesa a la vegada com a memorial de la passió i com a sacrifici. Com ha estat indicat, la imatge redunda en el model emprat en altres manuscrits produïts en el mateix taller, com ara el *Missal de Climent VII* de la Biblioteca Apostòlica Vaticana (Ciutat del Vaticà, Vat. lat. 4767, f. 15r)[656].

L'episodi es desenvolupa en un ambient arquitectònic que combina de manera artificiosa els elements exteriors a la part superior, dos gablets i un campanar, amb un presbiteri voltat que configura l'espai interior on es desenvolupa el ritu. L'altar és ornat amb un joc de frontal i retaule tipològicament similar a l'exemplar conservat de Vallbona de les Monges, per bé que la seva iconografia és clarament diferent. La taula de sobre l'altar mostra una imatge simplificada de la *Crucifixió*, únicament composta pel Crucificat envoltat de les figures de l'Evangelista i la Mare de Déu, la qual per enèsima vegada subratlla els vincles entre la missa i el sacrifici de Crist. Per la seva banda, en el frontal hi distingim únicament dues imatges dempeus disposades de costat. La mesa és recoberta amb unes tovalles damunt de les quals descansa, com de costum, un calze que al·ludeix a una de les espècies eucarístiques. L'altra, la sagrada forma o el cos de Crist, és representada en el moment just en què està essent alçada per l'oficiant, a la llum d'un ciri torxat i davant el testimoni de dos acòlits amb vestidures blanques –com de costum, el primer subjecta la casulla del celebrant— i un seglar que estira una corda fent sonar les campanes representades a la part superior.

---

655 PLANAS 1998, p. 56. Les similituds de la *Crucifixió* del *Missal de Bertran de Casals* amb la mateixa escena d'un dels còdex més sumptuosos d'aquest grup avinyonès, l'anomenat *Pontifical de Sevilla* (Sevilla, Biblioteca Colombina, Vitr. BB149-3, f. CCXCVII), han fet que la miniatura hagi estat considerada obra del propi Jean de Tolouse o com a mínim represa d'un model d'aquest. MANZARI 2006, p. 260. Sobre el *Pontifical de Sevilla*, iniciat el 10 de maig de 1390 a instàncies de Juan Guzmán de Villacreces, bisbe de Calahorra i la Calzada, vegeu principalment MANZARI 2006, p. 249-252.

656 MANZARI 2006, p. 260.

Igual que succeeix en el *Missal de Bertran de Casals*, l'*Elevació del cos de Crist* també decora el cànon de la missa en el cèlebre i una mica anterior *Missal de Santa Eulàlia*, la il·lustració del qual fou pactada el dia 8 de març de 1403 entre el seu promotor, el mitrat barceloní Joan Ermengol (1398-1408), i el pintor i miniaturista Rafael Destorrents (n. 1366/1375-m. 1442/1445)[657]. L'escena en qüestió fa acte de presència en el foli 219 [Fig. 260], en el camper de la inicial T amb què s'inicia el cànon de la missa, que prescindeix de les figuracions a doble plana de la *Maiestas Domini* i la *Crucifixió*[658].

La il·lustració d'aquesta caplletra és força simple i es compon pràcticament a través dels elements imprescindibles. Incardinat cap a l'altar, el sacerdot eleva l'hòstia amb les dues mans, mentre l'acòlit li subjecta la casulla i manté alçada una espelma encesa. Contra la mesa, coberta amb un tipus de teixit quadriculat freqüentat per Destorrents, i per unes tovalles blanques, descansa un retaule d'estructura tripartida. Damunt seu es disposen el calze cobert i un llibre litúrgic, segurament una imatge d'un missal dins del missal, el qual descansa sobre un coixí vermell ornat amb borles. Com s'ha fet notar, el desinterès de l'autor a l'hora de copsar l'ambientació espacial en les miniatures del manuscrit troba una excepció en aquesta escena[659], contextualitzada dins de l'interior arquitectònic d'una fantasiosa església gòtica. Del que hem vist fins ara, pot deduir-se que aquest fet es justifica a través dels múltiples models existents d'aquesta imatge tan tipificada.

---

[657] A banda del contracte, es conserva una àpoca de pagament efectuada pel miniaturista el dia següent de l'encàrrec. La vinculació d'aquests documents amb el missal de la catedral de Barcelona ha estat el puntal sobre el qual s'ha bastit la personalitat artística de Rafael Destorrents. La major part de la crítica li adscriu totes les miniatures del missal, per bé que Rosa Alcoy hi ha distingit diverses mans adduint criteris estilístics. Vegeu algunes de les darreres aportacions crítiques sobre el còdex: FÀBREGA 1977; MADURELL 1980; PLANAS 1984; PLANAS 1986; PLANAS 1998, p. 116-128; ALCOY 2000, p. 116-120; ALCOY 2005h, p. 198-201; CORNUDELLA 2012f; CORNUDELLA 2016, p. 128 i s. Sobre la figura de Joan Ermengol com a promotor de llibres, PLANAS 2011, p. 38-39 i 48.

[658] L'exemplar no contempla cap il·lustració per a la decoració de la celebració *In die Corporis Christi*, que, com és usual en aquestes dates tan avançades, forma part del cicle de Pentecosta del temporal. L'existència d'un foli en blanc precedint el cànon de la missa (f. 218v) va menar Pere Bohigas a apuntar la possibilitat que no s'hi arribés a representar la miniatura de la *Crucifixió*, *a priori* planificada. BOHIGAS 1977, p. 106.

[659] CORNUDELLA 2012f, p. 144.

La miniatura del missal del bisbe Ermengol ha estat relacionada amb la representació de la ja referida *Missa de sant Martí* de la predel·la del *Retaule del Sant Esperit* de Manresa i amb l'elevació del *Missal de Galceran de Vilanova*, que comentaré d'aquí a poques línies. També se li han assenyalat antecedents francesos en la mateixa escena continguda en les *Molt Belles Hores de Nostra Senyora de Jean de Berry* (París, Bibliothèque nationale de France, nouv. acq. lat. 3093, f. 173) [Fig. 261] o en les *Petites Hores* [Fig. 234][660]. Al meu parer, però, els vincles de les imatges referides amb el missal barceloní són purament genèrics i deriven de les analogies compositives habituals d'aquesta escena, suara comentades.

De tota manera, la presència de l'escena de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* com a decoració del cànon de la missa és un tret que el còdex barceloní va compartir amb altres manufactures autòctones, entre les quals el denominat *Missal Tarraconense* de la Hispanic Society of America. La distància artística entre tots dos còdex és francament ressenyable, si bé la discreta qualitat artística del darrer exemplar contrasta amb un aparat il·lustratiu força desenvolupat[661]. El manuscrit ha estat datat amb posterioritat a 1405 i, gràcies a l'heràldica que llueix, la qual pertany a la vila de Montblanc, ha pogut ser vinculat a un àmbit territorial concret i a l'ambient artístic tarragoní del gòtic internacional[662].

Des d'un punt de vista compositiu, l'elevació del *Missal tarraconense* presenta un plantejament iconogràfic amb una certa singularitat en comparació amb altres exponents catalans [Fig. 262]. És cert que la majoria dels elements que conformen la imatge són els habituals: hi ha el sacerdot amb l'hòstia en alt de cara a l'altar, que és disposat a l'extrem dret, i darrera seu un acòlit de genolls li subjecta la casulla mentre amb l'altra mà sosté una lluminària. Tanmateix, resulta particularment notori el protagonisme

---

[660] PLANAS 1984, p. 40. Alguns del principals títols bibliogràfics relatius a les *Petites Hores* se citen a la n. 625, de la mateixa manera que es fa quant al *Retaule de l'Esperit Sant* de Pere Serra i al *Missal de Galceran de Vilanova* a les n. 629 i 633, respectivament. Sobre les *Molt Belles Hores de Nostra Senyora* de Jean de Berry vegeu, per exemple, STERLING 1987, v. I, p. 228-244, núm. 37.

[661] PLANAS 1998, p. 184.

[662] En relació amb aquest manuscrit, vegeu BOHIGAS 1965, vol. I, p. 222, fig. 23; PLANAS 1992, p. 580-608; PLANAS 1998, p. 184-188 i O'NEILL 2017.

conferit al *Crucifix* de grans proporcions que presideix la mesa, de manera isolada. L'explicació cal cercar-la, sense cap dubte, en la voluntat d'identificar la missa amb el sacrifici de l'altar, la qual cosa es justifica a partir de la disposició de l'escena dins de la inicial T del *Te Igitur,* un espai que, amb la mateixa intencionalitat, secularment havia estat ornat amb una imatge del Crucificat.

No totes les miniatures de l'elevació major conservades a Catalunya, però, formen part de l'aparat il·lustratiu del cànon de la missa. Lògicament, a to amb els usos artístics de l'època, la mateixa escena va ser emprada per ornar la solemnitat de Jesús Sagramentat en certs manuscrits realitzats al territori, tal i com ho atesta el *Missal de Galceran de Vilanova,* realitzat entre 1386 i 1396, a saber, entre l'ascens del bisbe que li dóna nom a la mitra urgellesa i la data en què el va donar a la catedral de Santa Maria de La Seu d'Urgell (Alt Urgell)[663]. De fet, aquest còdex conté fins a tres miniatures dedicades al sagrament eucarístic, les quals il·lustren les caplletres de la missa pasqual (f. 150), la missa del Corpus Christi (f. 180) i el cànon de la missa (f. 225), respectivament [figs. 263, 264 i 265][664]. Per bé que totes segueixen una pauta comuna, l'única d'aquestes imatges que es correspon amb la plasmació del moment de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* és la que decora la inicial D de l'oració-colecta de la missa del Corpus (*Deus qui nobis*).

L'escena ha estat bastida a partir d'escassos elements i solament amb la inclusió de tres actors a l'interior d'una església gòtica: l'oficiant que celebra contra l'altar revestit amb robes blanques, l'acòlit que darrera d'ell li subjecta la casulla i manté en alt el ciri encès i un assistent privilegiat a l'ofici en actitud d'oració, tal vegada una al·lusió gènerica al comitent del còdex. Damunt de la taula, únicament s'hi ha disposat un calze de proporcions majúscules. La bellesa d'aquesta miniatura no amaga, tanmateix, la insolvència de l'artista a l'hora de plantejar l'interior arquitectònic de manera congruent

[663] El missal de Galceran de Vilanova va ser tractat monogràficament a meitats dels anys vuitanta del segle passat en sengles articles dedicats a la seva vessant codicològica i pictòrica, respectivament, en els articles d'OLIVAR 1984-1985 i VIVES 1984-1985. A partir d'aleshores, els principals estudis sobre el manuscrit són continguts a: PLANAS 1996; PLANAS 1998, p. 91-103; FAVÀ & CORNUDELLA 2012b, p. 40-41 i CORNUDELLA 2016, p. 107 i s. En relació amb el seu promotor: PLANAS 2011, p. 41-44.

[664] Vegeu VIVES 1984-1985, p. 504 i 506-507.

o de disposar l'altar amb l'escorç adequat, fet que provoca que les mans alçades de l'oficiant pràcticament no depassin el nivell de la mesa.

9.2. LA PROCESSÓ DEL CORPUS CHRISTI

La *Processó de Corpus Christi* és el tema iconogràfic creat *ex novo* arran de la instauració de la nova solemnitat de Jesús Sagramentat que va gaudir de major popularitat a finals de l'Edat Mitjana[665]. Les seves representacions artístiques són un reflex dels seguicis organitzats en llaor al cos de Crist que cristal·litzen de forma definitiva i generalitzada per acció del papa Joan XXII, a la segona dècada del segle XIV. Això no obstant, el comú de les representacions medievals, que compositivament arrenquen d'esquemes propis de seguicis preexistents, obvien la remarcable i característica vessant espectacular de l'acte i es limiten a mostrar, per norma general, el nucli central de la comitiva format per la dignitat eclesiàstica que transporta l'hòstia consagrada, acompanyat d'un seguici més o menys nombrós i divers. La resta d'ingredients pot variar en funció del plantejament. D'aquesta manera, l'escena pot desenvolupar-se en un espai atemporal, en l'interior d'una església o a l'aire lliure; i l'acompanyament pot ser integrat per religiosos o laics, o per tots dos grups alhora, que sovint porten els instruments habitualment emprats en la cerimònia, com ara creus, banderoles o ciris encesos.

Juntament amb l'*Elevació de l'hòstia consagrada*, la *Processó de Corpus* s'erigeix en l'altra imatge de la litúrgia eucarística amb presència destacable dins dels programes iconogràfics dels retaules eucarístics conservats a Catalunya i els territoris afins, descomptant les representacions de miracles sagramentals ocorreguts durant un acte litúrgic. Atenent als exponents conservats, tot sembla apuntar que van predominar-hi les representacions genèriques del ritual, com va succeir arreu, i la seva recurrència constitueix una derivada de l'èxit que la fórmula iconogràfica va ostentar en els territoris cristians transpirinencs, on va ser creada, talment ja ha estat afirmat.

---

[665] En relació amb la iconografia de la *Processó de Corpus*, vegeu BOOM 1946, p. 327 i s.; VLOBERG 1946, vol. II, p. 235 i s.; RUBIN 1991, esp. p. 206-207; o AVRIL 1990. La imatge, en l'art hispànic, és abordada a TRENS 1952a, p. 146 i s.; i a FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. XXXVIII-XXXIX.

L'escena apareix figurada en el primer compartiment del registre superior del retaule de Vallbona de les Monges, en el compartiment central de la banda inferior de taula de Queralbs i en el pis intermedi del carrer lateral dret del retaule eucarístic de Vilafermosa. Com ja he avançat, també existeixen fotografies d'un relleu petri que indiquen que el tema degué formar part, també, del retaule eucarístic de sant Mateu. A la vegada, la documentació informa de la seva presència en altres conjunts no conservats de l'època, com ara el *Retaule de sant Antoni Abat i el Corpus Christi* del convent barceloní de Sant Agustí Vell. Certament, gràcies al contracte efectuat el 1493 entre els administradors de la confraria dels paraires i el Pau Vergós per a la part pictòrica del conjunt sabem que a l'àtic (*la punta*), sobre l'escultura central del Déu Pare, s'havia previst de figurar una «une ystorie de la profesió del Corpus Xistri. molt ben acompanyada e fornide e acompastada ab bons colors»[666].

La *Processó de Corpus* enceta el programa eucarístic desenvolupat en les dues taules bessones de Vallbona de les Monges [Fig. 266]. La correcta identificació de l'escena va ser establerta ben aviat per Josep Gudiol i Cunill, a diferència del que succeeix amb d'altres que hi són representades, i el consens de la crítica s'ha mantingut inalterable fins a l'actualitat[667]. I és que la representació del tema és nítida: s'hi veu un seguici integrat per un grup de vuit personatges, encapçalat per un jove acòlit tonsurat que fa voleiar una banderola. En una posició destacada hi ha el pontífex que, amb les mans velades, transporta l'hòstia consagrada dins d'un copó de caixa prismàtica, dotat d'una tapa rematada per la imatge de fosa del Crucificat. El cobreix un pal·li quadrat, els bordons del qual són sostinguts per dues figures imberbes abillades amb robes laiques, en alguna ocasió identificades com a personatges femenins[668]. Crida l'atenció la limitació del Mestre de Vallbona de les Monges a l'hora d'aconseguir un escorç correcte per al tàlem, així com la seva incapacitat d'incloure els portadors de les vares posteriors, que semblen

---

[666] Vegeu Annex documental, doc. 16.

[667] GUDIOL I CUNILL [1924], p. 347. Posteriorment, la identificació és recollida a FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 121, fig. 22; TRENS 1952a, p. 153, fig. 109; SUREDA I PONS 1977, p. V; ESPAÑOL 1994, p. 153; MELERO 2002-2003, p. 23, fig. 2; MELERO 2005, p. 176-177; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 282-283; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 174-175; FAVÀ 2009, p. 61; etcètera.

[668] MELERO 2002-2003, p. 23.

suspeses a l'aire. L'episodi es completa amb dos personatges mitrats que segueixen el cos de Crist –un dels quals porta un bàcul—, un clergue que tanca el seguici i un jove religiós tonsurat situat darrere del portabandera.

Amb encert la crítica ha atorgat un cert valor documental a diversos elements que integren aquesta figuració genèrica de la processó del Corpus Christi, per bé que la qüestió no és ni molt menys exclusiva de l'exemplar vallboní. Manuel Trens va al·ludir al caràcter festiu i triomfal d'aquests seguicis medievals copsat a través de la inclusió de la bandera[669], la qual, efectivament, evoca de manera sintètica la presència rellevant i documentada d'aquest tipus d'objectes en l'esdeveniment. De fet, podríem afegir que tant el pal·li com les vestimentes de gala dels personatges, dos elements usuals en la configuració d'aquest tema iconogràfic, assenyalen en la mateixa direcció.

D'altra banda, que l'objecte que conté l'eucaristia sigui un copó també ha estat motiu de comentari. La presència d'aquest vas litúrgic ha servit per interpretar la imatge com un reflex de les primeres processons del Corpus, anteriors a la generalització dels ostensoris eucarístics portàtils, en les quals la sagrada forma era transportada amb els mateixos recipients emprats per a la reserva eucarística, com ara les processons del viàtic[670]. Cal tenir present, això no obstant, que a l'època en què es va realitzar la composició pictòrica de Vallbona de les Monges, al Principat ja s'utilitzaven ostensoris per a traslladar a Jesús Sagramentat en processó, tal i com per exemple demostren notícies com la de l'encàrrec de la custòdia efectuat l'any 1321 pel bisbe de Girona Pere de Rocabertí[671]. La correspondència entre l'evolució experimentada per aquesta mena d'objectes artístics i la seva representació artística, doncs, no sempre és estrictament concordant.

A partir del tocat cònic que llueix el personatge principal de la imatge vallbonina, i que és clarament diferenciable de les dues mitres que també hi són presents, el portador del copó ha estat raonablement identificat amb el papa. No només ho confirmen els exemples més o menys coetanis del summe pontífex perviscudes en l'art catalano-

[669] TRENS 1952a, p. 154.

[670] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 283; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 175.

[671] La notícia és exposada en el cap. 5, p. 136.

aragonès (i europeu), sinó també les altres imatges de la *Processó de Corpus* contingudes en els retaules eucarístics conservats i que seran tractades tot seguit, això és, les de Queralbs i Vilafermosa[672].

El reconeixement de la figura papal, alhora, ha portat a plantejar la possibilitat que el portador de la custòdia pogués ser identificat amb Joan XXII, considerant-lo com el pontífex que va instaurar la processó del Corpus a tot l'orbe catòlic, i que consegüentment la imatge fos una evocació d'un primer seguici[673]. Atesa la normalitat de la presència papal en aquest tipus d'imatges i la manca de qualsevol tret distintiu del personatge representat, tanmateix, resulta més plausible la interpretació genèrica de l'escena i del personatge a to amb un caràcter eminentment simbòlic, en vistes a atorgar-li el màxim de sacralitat[674]. A través de la representació del bisbe de Roma, efectivament, es fa explícita la voluntat de vincular la solemnitat del Corpus en general, i aquest acte solemne en particular, al principal mandatari de la jerarquia eclesiàstica. No debades la festivitat del cos de Crist havia estat instituïda directament des de Roma, amb la butlla *Transiturus* promulgada per Urbà IV el 1264[675].

De tot allò que se'n pot dir, d'aquesta figuració del retaule de Vallbona, allò més transcendent, des del meu punt de vista, és que és la representació més antiga de la *Processó del Corpus* que es conserva en l'art català i peninsular, el primer testimoni artístic dels seguicis eucarístics que a la Corona d'Aragó es documenten a inicis de la

---

672 La identificació es planteja temptativament a MELERO 2002-2003, p. 24. La qüestió es ratifica sense vacil·lacions a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 282 i a RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 72-73, n. 162, on addicionalment s'aporten paral·lels més o menys coetanis, com la representada en el compartiment del *Somni del papa Innocenci III* del *Retaule de sant Domènec* de Tamarit de Llitera (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15825) o com la de la magnífica talla de *Sant Pere* conservada al Metropolitan Museum de Nova York (inv. 27.18.2), la qual procedeix de La Seu d'Urgell i no de Bellpuig com assenyala l'autor.

673 MELERO 2002-2003, p. 24. La mateixa autora deixà també la porta oberta a la possibilitat que amb aquesta imatges es pretengués evocar una processó realitzada en el propi monestir de Vallbona o en algun altre lloc relacionat amb el cenobi, tot i considerar-ho més dubtós.

674 Insisteixo, doncs, en l'exposat a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 282-283, n. 10 i a RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 174-175.

675 Vegeu cap. 3.2.2, p. 47 i s.

dècada de 1320. Com és pot constatar, això no impedeix, tanmateix, que ja aparegui configurada segons les pautes compositives i els elements iconogràfics habituals que s'aniran repetint, amb lògiques variacions, al llarg de tota la baixa edat mitjana.

Determinats estudis han reconegut també el caràcter primerenc de la processó eucarística de la taula de l'església de Sant Jaume de Queralbs[676], si bé l'estil pictòric de la peça denota que ha de ser posterior a la de la taula de Vallbona de les Monges [Fig. 267]. Tot i que s'ha perdut la part inferior de la composició, es distingeixen a la perfecció tots els figurants que prenen part d'aquest seguici atapeït. La majoria d'ells són clergues que envolten el nucli central amb l'hòstia consagrada. Aquesta va cobricelada per un tàlem barrat vermell i blau amb estampats vegetals, representat segons una problemàtica similar a l'assenyalada a Vallbona de les Monges quant a la coherència de la disposició de les vares i els seus portadors, aquí dos seglars masculins.

Com ja ha estat indicat, una primera particularitat d'aquesta imatge deriva del seu emplaçament: el paral·lelisme que planteja la taula entre la passió i l'eucaristia, mitjançant sengles cicles disposats en dos registres sobreposats, cristal·litza en els vincles semàntics que es deriven de la presència del seguici de Jesús Sagramentat just a sota del *Calvari*, en el registre central. El cos de Crist apareix sacrificat a dalt, mentre a baix es transportat, triomfant, pel papa, que en aquesta ocasió duu la tiara trirregnum pròpia dels pontífex romans des de Bonifaci VIII (1294-1303)[677].

Hom pot incidir, també, en l'objecte amb què es trasllada el Santíssim: un vas cilíndric amb peu i tapa cònica rematada per una creu de dimensions considerables, que en aquest cas sembla estar dotat d'una part central que podria evocar el cristall. Igualment peculiar resulta, finalment, la inclusió de quatre cardenals en el seguici, perfectament identificables per les robes vermelles i el capel del mateix color. Entre ells destaca el porprat que antecedeix la comitiva i que porta un opuscle obert on es distingeixen alguns caràcters, els quals al·ludeixen directament a les oracions o els cants que eren duts a terme al llarg d'aquestes desfilades. Aparentment no conté cap missatge comprensible, tot i que, en la línia del que s'ha comentat respecte al missatge del

[676] Per exemple, TRENS 1952a, fig. 108.

[677] Sobre la trirregnum, PARAVICINI 1998, p. 77 i s.

centurió present en l'escena del *Calvari*[678], és possible que en les «grafies» representades hi ragui una voluntat d'emular un text real, tal i com per exemple es constata a partir del primer «mot», que sembla partir d'una mala interpretació del «Kirie» amb què s'inicia l'oració del *Kyrie eleison* de l'orde de la missa.

La presència del papa i el col·legi cardenalici, d'altra banda, vincula indefectiblement l'escena de Queralbs amb l'enigmàtica composició que l'antecedeix per la dreta, que és integrada pels mateixos personatges [Fig. 268][679]. A destra, el pontífex apareix assegut de perfil – novament amb la tiara de tres corones i amb capa pluvial blava— i mostra el dit índex estès, com si exhortés el grup de sis cardenals ordenats frontalment al flanc esquerre, segons una disposició piramidal. Per tant, tots els elements visibles apunten, com ha estat argumentat recentment, cap una figuració d'una reunió conciliar, molt probablement al·lusiva a la instauració de la solemnitat de Corpus Christi[680]. Més difícil resulta de verificar, tanmateix, que l'escena pugui ser el reflex de la seva institució definitiva efectuada pel papa Climent V en el Concili de Viena del Delfinat (1311-1312), talment ha estat indicat de manera hipotètica[681]. I és que els elements que conformen la imatge són massa genèrics per precisar-ne la identificació fins a aquest punt i, de fet, l'absència de cap element singularitzador no impediria tampoc que en realitat pogués estar evocant, alternativament, la institució de la solemnitat per part d'Urbà IV, el 1264, o la seva renovació deguda a Joan XXII arran de la publicació de les Constitucions Clementines (1317), per exemple.

Des d'un punt de vista iconogràfic, la representació en qüestió ha estat vinculada amb una de les escenes contingudes en el reliquiari d'Orvieto, al·ludit ja amb anterioritat; concretament, com s'ha dit, amb l'episodi de la primera institucionalització del Corpus per part d'Urbà IV[682]. Ara bé, malgrat que comparteixo l'analogia, cal dir que cap dels

---

[678] Vegeu cap. 8., p. 265.

[679] La qüestió s'assenyala a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 311 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 206.

[680] Tal identificació es proposa a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 311 i a RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 206. *Cfr*. GUDIOL I ALCOLEA & ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 70, cat. núm. 186, on l'escena apareix descrita lacònicament com a «Sant Gregori i els cardenals».

[681] *Cfr*. RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 311 i a RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 206.

[682] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 311 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 206.

temes representats en el superb reliquiari s'adiu amb el referit, sinó que els diversos episodis protagonitzats per l'esmentat papa –tots ells amb similituds compositives amb la imatge de la taula de Queralbs— exposen com el sacerdot testimoni del miracle de Bolsena narra a Urbà IV el miracle, com aquest darrer ordena indagar el fet a un bisbe i, finalment, com el mateix personatge mana compondre l'ofici de Corpus a sant Tomàs d'Aquino [Figs. 269, 270 i 2][683].

La *Institució del Corpus Christi* de la taula Queralbs, en tot cas, presenta la virtut d'incidir en la vinculació papal de la solemnitat, més enllà del nexe que, en l'obra, reflecteix la presència del pontífex en la processó de Jesús Sagramentat. D'altra part, l'analogia establerta entre l'episodi ripollès no només és vàlida pel que fa a la imatge d'Urbà IV del reliquiari d'Orvieto, sinó respecte a la decoració mural de la capella que l'alberga [Figs. 271, 272 i 273], així i tot quan a Queralbs l'escena representada sigui diferent i no hi inclogui el sant dominicà. Ara bé, cal ser conscients que des d'un punt de vista compositiu la imatge participa d'un dels esquemes més difosos a l'hora de representar els designis papals o, fins i tot, altres imatges de transfons parangonable. Entre els molts exemples que es podrien treure a col·lació, em limitaré a recordar la miniatura d'Innocenci III al IV Concili del Laterà, de finals del segle XIII, inclosa en la *Chanson de la croisade albigeoise* (París, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 25425, f. 81) [Fig. 275]; o el cèlebre compartiment de predel·la que presenta el papa Honori III entregant a un monjo la regla de l'ordre del Carmel de la *Pala del Carmine* (1329), de Pietro Lorenzetti (doc. 1306-1345), majoritàriament conservada a la Pinacoteca Nazionale de Siena [Fig. 274] ; o, en relació amb l'art català, la miniatura de sant Pau de Narbona flanquejat per dos cardenals, del ja mencionat missal de Galceran de Vilanova (f. 261) [Fig. 276][684].

---

[683] Al respecte, vegeu HARDING 2004, p. 50 i s.; o RIGAUX 2009a, p. 221 i s. *Cfr*. RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 311 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 206.

[684] Les imatges del concili Laterà IV van ser estudiades a FOREVILLE 1966; sobre l'escena protagonitzada per Innocenci III referida, vegeu p. 1123-1124, fig. 2; i també PALAZZO 1999, p. 249-251. En relació amb el retaule sienès signat per Pietro Lorenzetti, vegeu SANTI 2003, p. 138-139. La miniatura *del Missal de Galceran Vilanova* es comenta a PLANAS 1998, p. 100-102, fig. 13. Altres escenes similars, des d'un punt de vista compositiu, apareixen publicades a CLEGG 2006, p. 11 i 12 [*Papa rebent una delegació* d'una còpia bohèmia dels *Viatges de John Mandeville* (Londres, British Library, Additional MS 24189, f. 7v) i

Retornant a la iconografia de la *Processó de Corpus*, en essència l'esquema vist fins ara en els dos exemples catalans al·ludits es reitera, novament, en el retaule eucarístic de Vilafermosa[685], per bé que la seva representació és figurativament més rica [Fig. 279]. L'episodi transcorre en un peculiar exterior de sòl enrajolat, concretament davant d'una església, situada a la part esquerra, i de tres edificis turriformes de finestres geminades. Hi pren part un nombre més elevat de personatges que el vist fins ara i s'hi multipliquen els detalls narratius. Tres acòlits amb tres creus processionals encapçalen una comitiva majoritàriament integrada per laics, alguns dels quals subjecten ciris encesos en honor al Santíssim. El papa, que llueix una clarísima tiara de tres corones, transporta la custòdia amb les mans velades i darrere seu van un parell de clergues tonsurats, el primer dels quals amb un bordó a la mà.

L'ostensori, que és coronat per un vericle circular sobremuntat per una creu patada, pren la fesomia d'un receptacle turriforme pediculat; per tant, d'una tipologia més evolucionada que els vasos representats a les taules de Vallbona de les Monges i Queralbs[686]. El cos de Crist és alhora aixoplugat per un pal·li de teixit blanc brocat, que presenta la peculiaritat de ser portat per quatre monarques, tots ells coronats, els quals són acompanyats d'un cinquè personatge d'aspecte nobiliari, tocat amb una diadema[687]. No hi ha dubte, doncs, que la imatge evoca la participació acostumada dels mandataris civils en les processons de Corpus. A la corona d'Aragó, sense anar més lluny i com ja s'ha posat en relleu a la primera part de la tesi, el rei i altres membres de la casa reial es documenten portant les vares del tàlem en els seguicis organitzats en diferents viles del

---

Cúria papal de les *Decretals de Gregori IX* (Londres, British Library, Additional MS 23923, f. 2] [Figs. 277 i 278] .

685 La identificació de l'escena parteix de SARTHOU 1920, p. 396. El mateix autor hi redunda a SARTHOU 1945, p. 271. Cal descartar, tanmateix, la vinculació de l'escena amb el miracle de Bolsena formulada a SARALEGUI 1935, p. 34, la qual és recollida en estudis posteriors com el de SOLER 1971, p. 25.

686 S'ha dit que és el primer cas en la pintura valenciana on s'hi representa un ostensori en lloc d'un copó: SOLER 1971, p. 25.

687 La presència dels monarques, així com la del papa, és un fet subratllat ja a BENAGES 1928b, p. 84. Al meu entendre no se sosté, tanmateix, la proposta que l'autor fa d'indentificar un dels personatges de la comitiva amb un heretge.

territori des del segle XIV[688]. En el terreny purament simbòlic, la figuració posa de manifest de manera ostensible la reverència del poder temporal respecte a l'espiritual, precisament en el marc d'una solemnitat directament establerta des de la cort pontifícia.

Els vincles compositius de la processó del Corpus Christi de Vilafermosa, així com d'altres figuracions catalano-aragoneses sobreviscudes, respecte d'un fragment petri que a inicis del segle passat es conservava encastat en un dels murs del recinte eclesiàstic de l'arxiprestal de Sant Mateu (Baix Maestrat), avui perdut però conegut gràcies a la fotografia, van ser suficients per a què Francesca Español no només en reconegués el tema representat sinó també per a què deduís l'existència d'un antic i ignot retaule escultòric dedicat al santíssim sagrament [Fig. 280][689]. Curiosament, tal identificació iconogràfica s'ha mantigut inalterada fins avui, malgrat que els estudis posteriors han defensat que el vestigi en qüestió hauria pertangut, en origen, a un conjunt advocat a la Trinitat. Ara bé, com ja he avançat anteriorment, la conservació d'altres vestigis de pedra a Sant Mateu amb una inequívoca temàtica eucarística m'inclina no tan sols a secundar la identificació iconogràfica del fragment, sinó també a recuperar la idea de l'existència d'un antic conjunt del cos de Crist, actualment desvallestat.

De fet, la pervivença d'aquests altres fragments permet apuntalar la identificació del vestigi perdut, la qual cosa té la seva importància tenint en compte que aquest no conserva l'element principal i definitori de la processó, o sigui, la custòdia. El relleu, que és certament interessant des d'un punt de vista estríctament artístic, si que mostra, en canvi, altres ingredients habituals de l'escena. A la part superior, hom hi distingeix el pal·li, els bordons del qual són portats per quatre personatges, ricament abillats, disposats en dos nivells. Els de primer terme mostren sengles espases enbeinades i un d'ells llueix una corona que l'identifica amb un monarca i indefectiblement el vincula amb l'acostumada presència regia d'aquest tipus d'imatges.

A l'hora de ponderar el valor de les imatges descrites fins al moment, totes elles contingudes o relacionables amb conjunts de dedicació eucarística, cal tenir també present que la retaulística medieval dels bisbats catalans ha llegat una altra composició

[688] Vegeu cap. 4, p. 102-103.

[689] ESPAÑOL 1991a.

escultòrica que ha estat identificada per part de la crítica com una *Processó del cos de Crist*. Em refereixo a un dels relleus lignis que integren l'extens cicle iconogràfic dedicat a Crist i la Mare de Déu inclòs en la part interna del superb *Políptic de la Mare de Déu de l'Estrella* de la catedral de Tortosa, una obra documentada l'any 1351 que perviu emplaçada rere l'altar major de la seu ebrenca [Fig. 281][690].

En efecte, en el costat lateral dret del políptic tortosí sobresurt un relleu d'aplic d'identificació problemàtica, entaforat entre les figuracions de l'*Entrega del cíngol a sant Tomàs* i la *Resurrecció de Crist*, a dalt i a baix respectivament. L'episodi és constituït per quatre religiosos en comitiva, dels quals, el del mig porta un tocat cònic i amb les mans sustenta un objecte del qual només en queda el peu i el canó. La resta de figurants -tant el que l'antecedeix com els que el segueixen—, són simples clergues tonsurats que li subjecten el gremial durant una desfilada [Fig. 282].

La singularitat de l'escena dins del context iconogràfic on és inserida ha suscitat un debat, encara avui obert, a l'hora d'escatir el tema que s'hi representa. En essència, els cabals per on aquest ha transcorregut van ser definitis a inicis de la dècada de 1960 per mossèn Aureli Querol, que va proposar d'identificar-la amb la processó que, segons la tradició, hauria organitzat el bisbe Ponç de Monells (1165-1193) per tal de commemorar l'aparició de la Mare de Déu a Tortosa i el consegüent lliurament del seu cíngol a la ciutat. Per a l'autor, que en l'episodi que l'antecedeix hi havia reconegut la *Baixada de la Cinta*, aquesta darrera proposta resultava del tot pertinent. A pesar d'això, però, alhora va deixar la porta oberta a interpretar-la com una representació de la *Processó del Corpus Christi*[691].

Tanmateix, la seqüència referida va quedar en entredit quan, a la primera dècada del segle actual, es va demostrar que la suposada representació del miracle local en realitat

---

[690] Sobre la part pictòrica del retaule major de la catedral de Tortosa, vegeu CONEJO 1998; ALCOY 2003b, p. 9-68; ALCOY & BUTTÀ 2005b, p. 221-224 i BUTTÀ 2010, p. 95-96. Sobre la part escultòrica, vegeu BESERAN 1998, p. 137-139; ACUÑA 2007, p. 291-292 i BESERAN 2010, p. 77-79.

[691] QUEROL 1961. Totes dues propostes són mantingudes en estudis recents com els d'ALANYÀ 1998, p. 582 o ACUÑA p. 292. Anteriorment, la processó havia estat identificada com la benedicció amb la relíquia de la Cinta a SOLÉ 1928, p. 183.

havia de ser identificada amb una figuració de l'episodi apòcrif de l'*Entrega del cíngol a sant Tomàs* [Fig. 283]. Els trets compositius de l'escena són, en efecte, absolutament concordants amb el comú de les representacions medievals que se'n coneixen i el tema cobra tot el seu sentit dins del marc iconogràfic definit en el moble, dedicat a més a una advocació mariana diversa a la Cinta, la Verge de l'Estrella. No menys important va resultar, en aquest sentit, la constatació del fet que la iconografia autòctona de la Mare de Déu de la Cinta no s'hagués produït fins a l'època moderna[692]. Aïllada una de les incògnites, en els darrers anys han predominat les veus que defensen la identificació hipotètica de l'escena amb la *Processó de Corpus Christi*, bo i posant de manifest la problemàtica que suposa el plantejament, especialment per la manca d'altres cicles similars, no dedicats estrictament a l'eucaristia[693].

Certament, atesos els ingredients que el conformen, l'episodi en discòrdia ha de correspondre forçosament, i sense cap mena de dubte, a una processó. Les pautes compositives que presenta són absolutament concordants amb les figuracions de la de Corpus, i en aquest sentit voldria posar en valor que el seguici apareix presidit pel papa, a jutjar pel tocat cònic que llueix, en sintonia amb múltiples exemples del tema conservats a Catalunya. D'aquesta manera es fa difícil mantenir l'alternativa, suggerent, que proposava d'identificar temptativament el passatge amb la processó de la Verònica, tot vinculant la imatge amb la *Verònica de la Mare de Déu* de Jaume Cabrera que encara avui serva la catedral de Tortosa[694].

Ara bé, convé mantenir la cautela necessària i la provisionalitat de la hipòtesi, admetent que, en efecte, manquen contextos iconogràfics paral·lels que incloguin la *Processó del Corpus Christi*, així i quan precedentment s'hagi subratllat el valor del cicle cristològic (i marià) en les obres d'advocació sagramental. Alhora cal reconèixer que, com ha estat

[692] Principalment, VIDAL FRANQUET 2004, p. 32-35 i VIDAL FRANQUET 2008, p. 17-23.

[693] VIDAL FRANQUET 2004, p. 32-35 i VIDAL FRANQUET 2008, p. 17-23. Anteriorment, s'apunta la probabilitat que la processó del retaule tortosí sigui una imatge del Corpus Christi a CONEJO 1998, p. 12, n. 3; i també a FAVÀ 2005-2006, p. 118. Posteriorment, la identificació es dóna per descomptada a BESERAN 2010, p. 78.

[694] La proposta es defensa després de refutar la hipòtesi que identifica l'escena amb la *Processó del Corpus Christi*, atès que aquesta no forma part d'un conjunt d'advocació eucarística, a ALANYÀ 2004, p. 62.

assenyalat, manca l'objecte de veneració que el pontífex portaria entre les mans i que podria aportar clarícies a l'assumpte[695]. Al meu entendre, la defensa incontestable de la proposició més recent i plausible no pot negligir una anàlisi profunda de la iconografia de l'obra, més encara si es té present que hi ha constància de què la disposició original del cicle escultòric ha estat violentada en diverses ocasions.

Encara sobre la representació de la processó de Corpus en la retaulística catalana, d'altra banda, no voldria obviar un fet summament interessant que, pel que jo sé, no ha estat discutit fins al moment per la crítica. Em refereixo a la transmutació d'algunes processons que freqüentment formen part de la narració del *Miracle del Mont Gargano,* en els retaules dedicats a sant Miquel, en una veritable representació del seguici de Jesús Sagramentat.

Segons la *Llegenda Àuria,* el pastor Gargano va retrobar un bou que s'havia extraviat del seu ramat al cim d'una muntanya, davant de l'entrada d'una cova. Enfurismat amb l'animal, va disparar-li una fletxa enverinada que, miraculosament, va acabar desviant la seva trajectòria i clavant-se-li al propi arquer. Davant d'aquest fet, els habitants de Siponto, van acudir al seu bisbe a la recerca d'una explicació plausible dels fets. Aquest va ordenar tres dies de rogatives, al cap dels quals sant Miquel es va aparèixer al pontífex i li va revelar que les coses havien anat d'aquella manera perquè volia fer-los saber que ell era el guardià i custodi del lloc. Tal declaració va portar el bisbe i els habitants de Siponto a pujar fins a la muntanya en processó per orar davant l'entrada de la cova, on va decidir-se de construir un santuari dedicat a Sant Miquel, el qual esdevindria el més famós d'Occident juntament amb el Mont Saint-Michel, a Normandia[696].

Doncs bé, és precisament aquest seguici dels sipontins al Mont Gàrgano el que ha estat transformat en una processó del dia de Corpus en diversos retaules gòtics catalans. Així succeeix en el ja referit *Retaule de sant Miquel* del santuari penedesenc de Penafel, realitzat per Joan Mates a les primeres dècades del segle XV i conservat al Museu

[695] La pèrdua és constata a ALANYÀ 1998, p. 582.

[696] Sobre aquest episodi i la seva representació en el gòtic català, vegeu RODRÍGUEZ BARRAL 2007, p. 141 i s.

Nacional d'Art de Catalunya (inv. 214533)[697]. L'escena, que se situa en el pis central del carrer lateral dret del conjunt, combina l'aparició del bou a la muntanya amb un Gargano amanerat que rep l'impacte de la fletxa, d'una banda; i la processó del bisbe de Siponto, de l'altra [Fig. 284]. Aquesta adopta la fesomia d'una comitiva de clergues presidida per una creu processional, al centre de la qual, darrere del gremial, el bisbe transporta un ostensori que conté una hòstia minúscula i gairebé imperceptible.

La mateixa transposició es produeix, per exemple, en altres exponents una mica més tardans i realitzats en el taller barceloní que regentaven com a socis Bernat Despuig i Jaume Cirera, és a saber, el ja al·ludit *Retaule de sant Miquel i sant Pere* de l'església de Sant Miquel de la Seu d'Urgell i el *Retaule de sant Miquel i sant Joan Baptista* de l'església del monestir de Sant Llorenç de Morunys (Solsonès), conservat *in situ* [Figs. 285 i 286][698]. Com en el retaule de Mates, en totes dues escenes es conjuga l'episodi de la sageta i la processó del bisbe de Siponto, a pesar que en el primer l'hòstia consagrada es troba dintre d'un ostensori, i per tant és ben visible per part de l'espectador, i en el segon estaria reclosa dins d'una custòdia de caixa prismàtica.

En tot cas, les imatges descrites plantegen un anacronisme flagrant, ja que les fonts situen l'aparició de sant Miquel al mont Gargano al segle V d. C. i, en canvi, la consolidació i la generalització de la processó del Corpus com a acte de la solemnitat no té lloc fins al segle XIV. No crec que el fet respongui a cap intencionalitat semàntica ni que hagi de cercar-s'hi una interpretació particular; altrament, aquesta transformació temàtica en les tres manufactures barcelonines mencionades, dues de les quals sorgides del mateix taller, pot explicar-se millor, almenys per ara, a partir de la utilització d'un model iconogràfic de la processó del Corpus, habitual –com hem vist— dels retaules eucarístics catalans, a l'hora de representar la processó dels sipontins. Ja se sap que la utilització de models comuns per a temes similars, sobre la qual s'ha insistit en diverses ocasions només en aquest capítol, va ser un procediment habitual dins de la metodologia de treball dels tallers artístics de la baixa edat mitjana.

---

[697] Quant a aquest petit exemplar, vegeu cap. 9, p. 288-289, n. 633.

[698] Pel que fa al primer, MACÍAS & FAVÀ & CORNUDELLA, 2011, p. 96, fig. 18. Respecte el segon, vegeu GUDIOL & ALCOLEA 1986, p. 137, cat. núm. 411.

Les imatges comentades fins aquí podrien portar a creure que la fortuna del tema iconogràfic medieval de la *Processó del Corpus Christi* a Catalunya, i també a la corona d'Aragó, va restar constret als retaules d'altar. Res més lluny de la realitat: per bé que no conec exemples catalans en la pintura mural de l'època, no vull passar per alt el fet que la historiografia ha deixat constància que a la llinda del portal major de l'emblemàtica església de Santa Maria del Mar, de Barcelona, hi havia una figuració pictòrica d'una *Processó de Corpus*, despareguda durant la guerra civil espanyola, que, de confirmar-se les dades ofertes per determinats historiadors que encara les van poder contemplar, va poder tenir com a objectiu plasmar un seguici concret, a diferència dels exemples adduïts fins moment. Així, segons Josep Coroleu, s'hi representava la processó barcelonina de Corpus de 1519, en la qual va participar el rei Carles I d'Espanya (1516-1556). Malauradament, dècades després i a causa del seu mal estat de conservació, Bonaventura Bassegoda i Amigó es va limitar a fer-se ressò de la dada, tot constatant que a la llinda s'hi veien «restes d'una pintura que representa una professó de beneficiats portant sóta tàlem algun personatge [sic]»[699].

Sigui com sigui, tant si en realitat s'hi representava una processó concreta com una de genèrica, cal posar en relleu que la simple presència d'aquest tema en la llinda del portal major d'aquesta església revestiria d'un interès especial, tenint en compte que era

---

[699] COROLEU 1889, p. 223-224: «Jueves, 23 de junio [de 1519]. –Fiesta de Corpus. Celebróse la procesión con la solemnidad acostumbrada, llevando una vara del palio el Señor Rey D. Carlos. –Esta escena está pintada encima de la puerta principal de Santa María del Mar, siendo de creer que sean retratos auténticos las figuras de los personajes allí representados. Sería de desear que no desapareciese este gráfico y curioso dato de nuestra historia local, que nos permitimos recomendar al celo é ilustración proverbiales del Sr. Cura párroco y de la Ilustre Junta de Obra de aquel nobilísimo templo.». BASSEGODA 1925-1927, vol. I, p. 113-114; i també p. 133, n. 17: «Els anys, el sol y la polç han fet inútils els nobles desitjos del malaguanyat escriptór [Josep Coroleu], y abuy costaría força treball descubrir la figura del futur (llavors) Emperadór d'Alemanya qui essént preguntat en una de ses entrades reals, com volía ésser rebut, si com a Emperadór o be com a Comte de Barcelona, responguë qu'ell tenía a major honór aquest, que no pas el d'ésser Rey de romans [...] [sic]». Aquestes dades són recollides a RUIZ 2001, p. 61, n. 6. Per un altre costat, encara en relació amb la pintura mural, vegeu la vinculació a la litúrgia del Corpus efectuada sobre el fragment tres-centista de la processó apòstòlica [Fig. 287], descoberta a la l'antiga capella de sant Pere de la catedral de Palma arran de la intervenció de Miquel Barceló (2000-2004), a SABATER 2014, p. 203-207. Anteriorment, les pintures havien estat tractades a SABATER 2009.

tradició que el seguici barceloní del dia de Corpus hi entrés i en sortís[700]. D'altra banda, en la comprensió del tema caldria tenir presents conjunts de característiques i cronologia similar de fora del nostre àmbit, com ara la magnífica processó de Jesús Sagramentat representada al llarg de dos vitralls d'inicis del segle XVI de l'església de Saint-Ouen de Pont-Audemer, un d'ells, ja al·ludit, consagrat en la seva totalitat a la temàtica eucarística [Figs. 288-291]. En ells s'hi desenvolupa, a la part baixa i acompanyada d'una inscripció, una concorreguda i versemblant processó del Corpus de gran interès, en la qual apareixen amb tota mena de detalls els portadors de creus i de ciris, el campaner, la custòdia sota pal·li, així com els membres de la confraria de la *charité* que va encarregar l'obra, entre altres[701].

Al marge de les obres comentades fins ara, però, un dels suports habituals per a les imatges de la Processó del cos de Crist van ser, igual que succeeix respecte al tema de l'*Elevació de l'hòstia consagrada*, els manuscrits il·luminats. Les primeres representacions conegudes en aquest àmbit són de mitjans del segle XIV, la qual cosa posa en relleu, ja d'entrada, el valor de l'episodi més o menys coetani del retaule de Vallbona de les Monges. L'escena es troba continguda en diverses tipologies libràries, principalment com a il·lustració de la nova solemnitat de Jesús Sagramentat, durant la segona meitat del segle XIV i al llarg de tot el segle XV. I, de fet, la seva presència en aquest marc acaba per desbordar els límits estrictes de la miniatura medieval, tal i com per exemple es pot constatar a partir de la bella processó del cantoral 20 del notori monestir jerònim de Guadalupe (Cáceres) [Fig. 292], conservat al Museo de Libros Miniados de l'esmentat cenobi[702].

En els missals sol ocupar el camper de la caplletra C amb què s'inicia la missa del Corpus (*Cibavit eos ex adipe frumenti*) des que aquesta penetra en el propi del temps i hi assoleix tal divulgació que, a finals del segle XIV, com ha estat assenyalat respecte dels manuscrits francesos, acaba per desplaçar iconogràficament la imatge de l'*Elevació*

[700] Vegeu cap. 4, p. 96.

[701] Sobre aquesta obra, vegeu cap. 3, p. 64, n. 99.

[702] La imatge es reprodueix i es comenta a FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 55 i 131-132, fig. 87. També a TRENS 1952a, fig. 112. Sobre aquest exemplar librari del segle XVI, vegeu GARCÍA 1998, p. 223-224.

de l'hòstia consagrada[703]. En aquest sentit, hom pot invocar, com a paradigmàtica, la *Processó de Corpus Christi* representada en la inicial corresponent del *Missal de Jean des Martins* (París, Bibliothèque nationale de France, N. a. lat. 2661, f. 211) [Fig. 293], realitzada per Enguerrand Quarton (*c*. 1415-m. 1466), datable entre 1465 i 1466[704].

Una de les representacions més rellevants d'aquest episodi en el camp de manuscrit de luxe és continguda en la caplletra C florejada que ornamenta l'*incipit* de la missa del Corpus del *Missal de Climent V*, continguda en el volum conservat a la Ciutat del Vaticà (Biblioteca Apostolica Vaticana, Archivio del Capitolo di San Pietro B 76, fol. 32v) [Fig. 294], la qual ha estat atribuïda a un taller actiu al quart decenni del Tres-cents. Més enllà que la imatge formi part del missal per a l'ús papal més antic entre els conservats, el seu principal interès rau en el fet que la miniatura és una de les figuracions més primerenques del tema conservades i en què es troba continguda en un dels dos folis amb la missa del Corpus afegits *a posteriori* en el manuscrit, realitzat abans quedés definitivament establerta a tot l'orbe catòlic arran de les Constitucions Clementines. Les dues planes han estat vinculades documentalment a un encàrrec d'aquestes característiques efectuat l'any 1340 pel mestre de capella Pierre Sintier, en temps de Benet XII (1334- m. 1342)[705].

Malgrat el seu caràcter seminal, l'escena apareix composada d'acord als seus trets més representatius i habituals: un acòlit sustentant una creu processional obre la comitiva, seguit d'un clergue tonsurat que, amb les mans velades, transporta la sagrada forma dins d'una custòdia portàtil. El segueixen un grup de clergues assistents a l'acte litúrgic, el primer dels quals sosté un llibre obert a les mans, bo i evocant, com a la taula de Queralbs, els cants i les oracions habituals propis d'aquesta celebració.

---

[703] AVRIL 1970, esp. p. 40; AVRIL 1990, p. 41. Se'n fa ressò PLANAS 2009, p. 188, n. 335.

[704] Sobre el manuscrit, AVRIL & REYNNAUD 1995, p. 239, cat. núm. 129. La miniatura en qüestió hi apareix reproduïda a la p. 238.

[705] La imatge és inclosa a RUBIN 1991, p. 250, fig. 11. L'autora tracta de les diverses vies d'incorporació de la nova solemnitat en els llibres litúrgics entre les p. 196-199. Sobre el còdex i la figuració, vegeu MANZARI 2006, p. 101-103. O també MANZARI 2007, p. 604-607 i MANZARI 2010, p. 49-50.

Una majoria de les imatges miniades de la *Processó de Corpus Christi* responen a representacions genèriques del ritual. Així, a pesar de la distància cronològica que separa l'escena referida i, posem per cas, la del *Breviari de Charles de Neufchâtel* (Besançon, Bibliothèque municipale de Besançon, Ms. 69, f. 485) [Fig. 295], datat amb anterioritat a 1495, hom pot constatar com totes dues van ser concebudes com una figuració arquetípica del ritual que, com a tal, parteix d'un referent litúrgic i, per tant, evoca de manera més o menys fidel la realitat de l'època. Allò que les allunya, en essència, deriva tan sols del caràcter absolutament sintètic de la primera respecte a una major voluntat narrativa de la segona, ben palpable per l'increment de detalls accessoris, la qual es troba en absoluta sintonia amb l'evolució de la plàstica baixmedieval.

En la representació de l'exemplar del bisbe de Besançon (1463-1478), el nucli central de la processó ve precedit i succeït per un nombre elevat de fidels, tots ells homes laics, sustentant un ciri amb les mans. A primer terme, un escolà fa sonar dues campanetes al pas del Santíssim, que és transportat aixoplugat per un tàlem vermellós portat per quatre seglars masculins, on es llegeix un fragment del cèlebre himne eucarístic *Ave verum corpus*: «AVE VERUM CORPUS NATUM DE MARIA VI[RGINE]». Com molts d'aquests elements, també la custòdia denota la cronologia baixa de la composició en tant que representa un ric ostensori turriforme transportat per dos clergues amb l'ajuda d'un baiard, que aixopluga una hòstia continguda en un calze[706].

Paral·lelament a les imatges descrites, els exemplars conservats novament constaten que a l'època va ser freqüent, també en la miniatura, la recurrència a un tipus d'imatges que no amaguen una certa voluntat de concreció, en gradació diversa, a partir de diversos elements. Entre altres, la coneguda *Processó del Corpus Christi* que acompanya el text de la solemnitat del *Pontifical-missal de Jean de Berry* (París, Bibliothèque nationale de France, Lat. 8886, f. 318v), assignada al Mestre de Luçon –també conegut com a Mestre d'Étienne Loypeau—, presenta un element que la dota d'historicitat [Fig. 296]. Segons un recurs ja vist en altres figuracions medievals de la litúrgia eucarística comentades en el present capítol, el caire genèric de l'episodi, articulat per un petit seguici que segueix

[706] L'escena és una de les comentades a BOOM 1946, p. 328. Contràriament al que s'hi afirma, però, el parament representat al fons de la composició contradiu que el seguici es desenvolupi en l'àmbit d'un claustre.

la custòdia antecedida per dos portabanderes, queda matisat a partir de la inclusió del personatge que, abillat amb riques vestidures, ocupa una posició preferent darrere de l'ostensori, a saber, el propi Jean de Berry, tal i com ha assenyalat part de la crítica[707]. D'aquesta manera, la imatge adquireix un to anàleg al d'altres representacions del tema, com ara la tardana i ja classicitzant *Processó del cos de Crist* del *Breviari de Renat II de Lorena* (París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms-601 réserve, f. 326v) [Fig. 297], del taller de Jean Bourdichon (c. 1456-1521), la vinculació històrica de la qual, més que per la incorporació d'un personatge concret, ve determinada per la presència de les armes del duc de Lorena i de la seva esposa, Felipa de Gueldre (m. 1547)[708].

Pel que a miniatura respecta, a Catalunya tot apunta que les coses segueixen pels mateixos viaranys definits per les imatges suara al·ludides. Malgrat que el primer testimoni artístic es detecti en una pintura sobre taula i que l'escena hagi estat usualment inclosa en els programes iconogràfics dels retaules eucarístics, l'episodi va tenir, aquí com arreu, un desenvolupament paral·lel i preferent com a decoració de la festa del Corpus Christi en el camp del manuscrit il·lustrat, per bé que de nou aquesta relació no hagi estat posada en relleu amb un cert deteniment.

La presència de la imatge que ens ocupa, de tota manera, ha estat consignada per Josefina Planas en diversos manuscrits catalans del gòtic internacional, entre els quals el *Breviari del rei Martí l'Humà* (París, BnF, ms. Rothschild 2529, f. 248), els denominats *Oficis de devoció privada* de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (ms. A.III.1, f. 90), així com en els ja mencionats *Missal tarraconense* de la Hispanic Society de Nova York o el *Missal de Sant Cugat del Vallès*[709].

No tornaré a insistir sobre la factura avinyonesa del *Missal de Sant Cugat del Vallès*, comentada més amunt. En tot cas, constataré que, en línies generals, la miniatura del seguici eucarístic referit es manté més o menys fidel al plantejament més usual d'entre

---

[707] Sobre aquesta figuració, BOOM 1946, p. 328 o RUBIN 1991, p. 207. Quant al manuscrit, donat per Jean de Berry a Sainte-Chapelle de Bourges a inicis del segle XV, vegeu el treball recent de VILLELA-PETIT 2004. Sobre el possible retrat de Jean de Berry: MEISS 1967, p. 84-85, cat. núm. 12; vol. II, fig. 483.

[708] La imatge es comenta a BOOM 1946, p. 328.

[709] Tots aquests exemples són ressenyats a PLANAS 1994, p. 110; i també a PLANAS 2001, p. 591.

les produccions catalanes abordades fins ara [Figs. 298 i 299]; i que alhora, com ha estat remarcat, guarda analogies amb la mateixa representació inclosa en altres produccions del taller de Jean de Tolosa, talment la *Processó de Corpus* representada en el *Missal de Climent VII* conservat a París, tractat amb anterioritat[710]. A la vegada, afegiré que la mateixa escena forma part també de l'aparat il·lustratiu de l'altre manuscrit vinculat al mateix obrador i promogut per un comitent català, el comentat *Missal de Bertran de Casals*.

L'escena del missal vallesà –àmpliament reproduïda en la historiografia[711]— ocupa el reduït espai del camper de la inicial C de la missa del Corpus (f. 258) i presenta la virtut de conjugar un elevat nombre de personatges. La composició és centrada per la dignitat eclesiàstica mitrada –potser en referència a l'abat del monestir de destí del còdex?— que transporta un ostensori relativament complex, pediculat i rematat per una creu, on es percep una hòstia amb una creu gravada, i al seu redós s'apleguen els assistents a la desfilada. Un subjecta la crossa que no pot dur el pontífex mentre que d'altres duen ciris encesos a les mans. Les voltes i les finestres de l'interior de l'església on se situa l'acció ocupen en aquesta ocasió l'espai que, en les obres catalanes vistes fins ara, ostentava el pal·li.

Molt més senzilla i estilísticament diversa és, en canvi, la mateixa escena que decora la inicial C de la missa del Corpus Christi del *Missal de Bertran de Casals* (f. 196) [Fig. 300]. A diferència de la imatge conservada a l'Arxiu de la Corona d'Aragó, en la de la Biblioteca Nacional s'ha prescindit de qualsevol contextualització espacial i s'ha optat per un fons blau reticulat. Alhora, la relativament generosa comitiva ha quedat constreta, en aquest cas, a tres preveres tonsurats amb capes pluvials disposats en fila. De tots ells, el del mig és el que sosté, com de costum, l'ostensori pediculat que deixa veure el Cos a través.

Les primeres mostres autòctones del tema analitzat perviscudes en suport librari que es coneixen es troben incloses en dues obres dels volts de 1400: el *Breviari de Martí*

[710] MANZARI 2006, p. 255. Sobre el còdex referit, vegeu p. 290-291.

[711] Vegeu, per exemple, *Eucaristía* 1952, p. 30-31.

l'Humà i els *Oficis de Devoció privada.* Gràcies a la documentació pervivent, hi ha consens entre els especialistes a considerar el breviari com una obra realitzada en el pas al segle XV, a instàncies del rei Martí I de Catalunya-Aragó i amb destinació al monestir de Poblet. En canvi, els darrers estudis sobre l'exemplar es debaten entre atorgar-ne la paternitat a com a mínim quatre miniaturistes o bé a destacar-ne els resultats majorment unitaris duts a terme sota la batuta d'un únic miniaturista, el Mestre del Breviari de Martí l'Humà, possiblement influït pel Mestre d'Estocolm, és a dir, el pintor actiu el 1400 isolat en les *Hores d'Estocolm* (Estocolm, Nationalmuseum, ms. NMB 1792), sense excloure una plausible implicació de diverses mans[712].

També existeixen discrepàncies a l'hora d'escatir el repartiment d'autories en l'elevat nombre de miniatures contingudes en el segon dels còdex mencionats, els *Oficis* de El Escorial, que resta inacabat[713]. Principalment s'hi han destriat tres autors diferents, d'entre els quals el darrer s'identifica majoritàriament ni més ni menys que amb el del pintor i miniaturista Rafael Destorrents, àlies Rafael Gregori (n. 1366/1375- m. 1442/1445). En concret i per comparació estilística amb el *Missal de Santa Eulàlia*, se li han adscrit les set escenes emplaçades entre els folis 87v i 213, que s'han suposat realitzades amb anterioritat al volum barceloní (doc. 1403)[714].

Com en el *Missal de Sant Cugat del Vallès*, la processó del breviari de Martí l'Humà decora l'ofici de Corpus del temporal (f. 248) [Fig. 301]. La seva figuració ocupa una vinyeta a mig foli, l'ornament del qual es completa amb una orla vegetal perimetral, la figura d'un àngel tocant l'arpa a la zona de la caixa d'escriptura i una escena cinegètica

---

[712] Sobre el breviari reial vegeu la monografia recent de PLANAS 2009, que defensa la presència de diverses mans i recull la bibliografia anterior del llibre. D'altra banda, la direcció d'un Mestre del Breviari de Martí l'Humà la subscriu Rafael Cornudella a FAVÀ & CORNUDELLA 2012b, p. 41-43 i a CORNUDELLA 2016, p. 107 i s.

[713] En relació al còdex, vegeu PLANAS 1991; PLANAS 1994; PLANAS 1998, p. 103-116; ALCOY 2000, p. 108-109; ALCOY 2005h, p. 183-184; CORNUDELLA 2012a i CORNUDELLA 2016, p. 125-128.

[714] L'assignació del còdex a tres mans diferents i la identificació de la tercera amb la de Destorrents en un estadi previ al del *Missal de Santa Eulàlia* es de defensa a PLANAS 1994. I, amb divergències a l'hora d'identificar les miniatures dels dos primers artífexs: CORNUDELLA 2012a i CORNUDELLA 2016, p. 125 i s. Finalment, s'identifiquen diverses mans però es mostra cautela respecte la identificació de la tercera amb Destorrents a ALCOY 2005h, p. 183-184.

al *bas de page*. Concretament, el seguici es desenvolupa en un espai atemporal bastit per un fons vermell quadriculat amb motius florals i per un terra verdós estampat amb elements romboïdals disposats en retícula. Està integrat per set personatges, el portador de la custòdia i la resta de figurants, ara tots laics. En aquesta ocasió és un bisbe abillat amb mitra, alba i capa pluvial, el que sosté el cos de Crist dins d'un ostensori portable, solament conformat per un peu i un viril; més senzill, doncs, que l'objecte representat al retaule de Vilafermosa[715]. El tàlem que corona el veritable protagonista de l'escena és fet amb un teixit verd amb decoració vegetal i motius cúfics daurats, rivetat per un serrell amb flocs blancs i vermells en alternança. Les quatre vares del pal·li són portades per quatre personatges masculins amb túniques llargues, que antecedeixen dos figurants amb els habituals ciris encesos a la mà.

Per la seva banda, la processó dels *Oficis de devoció privada* (fol. 90) es manté dins dels mateixos paràmetres compositius que la imatge descrita i, en essència, que la major part de les vistes fins ara [Fig. 302]. L'escena es desenvolupa a l'interior d'una vinyeta que acompanya l'oració Pange Lingua i Rafael Destorrents és capaç de conjugar-hi coherentment fins a deu personatges sobre una superfície mínima. Val a dir, però, que aquesta il·lustració és, entre les adscrites a l'artífex dintre del mateix còdex, la que aplega un nombre més gran de personatges[716].

El sentit decoratiu de l'escena és deliciós. Aquesta es desenrotlla davant d'un teló de fons, igual que en el breviari reial, ara negre i quadriculat amb motius daurats, que llinda amb un sòl replet de minúsculs brots herbacis. La desfilada l'encapçala un grup de tres personatges centrats per una gràcil figura masculina jovenívola amb riques vestidures i malles de camal de diferent color. Un pal·li vermell florejat centra la imatge i aixopluga un bisbe que, amb les mans descobertes, sustenta un ostensori similar al descrit en el còdex de Martí l'Humà. La composició clou a l'esquerra amb dos personatges, un dels quals porta un ciri, tot oferint una idea sintètica dels assistents a l'acte litúrgic.

---

[715] L'objecte ha estat identificat com a custòdia turriforme de mà i ha estat relacionat amb els exemplars conservats de Santa Maria d'Eivissa i la catedral de Barcelona a PLANAS 2009, p. 188, n. 337. Tanmateix, a diferència d'aquests, l'exemplar miniat és clarament un ostensori.

[716] Així es remarca a PLANAS 1994, p. 104 o a PLANAS 1998, p. 113.

En diverses ocasions s'ha apuntat la possibilitat que la figura del portabordó de primer terme abillat amb hopa carmí del *Breviari de Martí I* i el personatge anàleg representat en el llibre de El Escorial suara referit podien ser entesos com la imatge d'un rei, tenint en compte la implicació recurrent dels monarques catalanoaragonesos en determinades processons del Corpus dins del seu territori i, en el cas del breviari, a més, atesos els signes d'exaltació règia presents en el manuscrit[717]. Recentment, s'ha fet un pas més enllà i s'ha associat temptativament la figura del breviari de Martí I amb el propi promotor del còdex, com un més dels signes d'exaltació monàrquica que jalonen el manuscrit, i la proposta s'ha fet extensiva a la miniatura dels *Oficis* de El Escorial[718]. La idea és certament suggerent, per bé que és difícil ser taxatius a partir dels elements que conformen la imatge, tots ells genèrics.

Dins dels mateixos cabals que les imatges descrites, transcorre també la darrera miniatura que comentaré, la *Processó del Corpus Christi* del *Missal tarraconense* de la Hispanic Society of America, la qual novament orna la litúrgia de la solemnitat (f. 273) [Fig. 303]. Dins de la inicial C (Cibavit) i sobre un fons purament decoratiu, com de costum la composició presenta una figuració genèrica de la part central del seguici papal de Jesús sagramentat. Al centre hi ha el pontífex, abillat amb la trirregnum i amb una efectista capa pluvial quadriculada, sostenint un senzill ostensori de mà que permet visualitzar a la perfecció l'hòstia consagrada del seu interior, amb una creu gravada. I al seu voltant hi ha disposats els quatre portadors del tàlem, que és del mateix teixit que la capa papal, ricament vestits amb jubons i túniques de colors diversos[719].

[717] PLANAS 1994, p. 111 i PLANAS 2001, p. 591. Se'n fa ressò SERRANO 2015a, p. 239-241, figs. 236-237 i SERRANO 2015b, p. 667.

[718] PLANAS 2009, p. 97.

[719] Sobre el còdex, vegeu n. 662.

10. EL PODER TAUMATÚRGIC DEL COS DE CRIST

En la primer part de la tesi ja s'ha posat en valor l'apogeu que el miracle eucarístic va experimentar a la baixa edat mitjana de resultes de la centralitat assolida per la devoció a Jesús Sagramentat i, amb posterioritat, s'ha fet referència a algunes de les seves repercussions artístiques, entre les quals l'erecció i agençament d'àmbits dedicats a la veneració i custòdia d'una relíquia eucarística. L'objectiu d'aquest darrer capítol, en canvi, és el d'analitzar la representació artística del prodigi sagramental i, concretament, el d'assenyalar el paper que aquest va ostentar dins dels programes iconogràfics dels retaules i del mobiliari d'altar afí destinats a la devoció del Santíssim en els bisbats catalans.

En consonància amb la fortuna del fet miraculós en l'art de la baixa edat mitjana, la representació del prodigi eucarístic va tenir un desenvolupament destacat dins l'expressió artística de l'època gòtica, especialment en aquells contextos dedicats a l'hòstia consagrada. La plàstica va constituir un important vehicle difusor dels relats que posaven de manifest el poder taumatúrgic de les espècies eucarístiques i que, abans que res, eren encaminats a la defensa de la veracitat de la transsubstanciació durant la celebració del sacrifici de l'altar. De fet, aquest tipus d'imatges van tenir un paper primordial en la divulgació d'aquesta complexa qüestió teològica, central dins del pensament cristià de la fi de l'edat mitjana. Al marge d'aquesta premissa comuna, tal com es constatarà al llarg del capítol, a la vegada determinats relats responien a altres finalitats complementàries, com ara el combat de les males pràctiques religioses, de l'heretgia o fins i tot a credos diversos al cristià, entre altres[720].

Arreu perviuen testimonis plàstics del passat medieval que posen en relleu fins a quin punt el miracle sagramental va ser recurrent dins dels programes iconogràfics de

[720] Sobre la iconografia dels miracles eucarístics a l'edat mitjana, vegeu les aproximacions de conjunt de VLOBERG 1946, vol. II, p. 185-226; RÉAU 1957, p. 424-425 o WIECK 2014, p. 68 i s. Respecte a Catalunya, així com la resta dels territoris peninsulars, vegeu els treballs de GRIERA 1952; i especialment FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 197-218. En general, d'entre l'abundosa bibliografia consagrada al miracle a l'edat mitjana i la seva imatge artística, vegeu WIRTH 2008, esp. p. 61-69.

dedicació eucarística, al marge de disciplines artístiques i de tècniques. N'hi ha prou en tornar a invocar obres com la taula de l'altar major del convent del Corpus Domini de Venècia (Museo Correr, inv. Cl. XIX n. 0002) o les imponents pintures murals de la capella del Corporal d'Orvieto, per tal de fer-se'n una idea. De fet, existeixen evidències que aquest paper rellevant no decau amb l'esgotament dels paradigmes artístics vigents durant el món medieval. Així ho posen de manifest, per exemple, determinats vitralls francesos d'inicis del segle XVI, com la vidriera eucarística de l'església de Saint-Sulpice de Nogent-le-roi (Centre) [Figs. 304 i 305], realitzada a partir d'un cartró del Mestre d'Anna de Bretanya (actiu a París a la segona meitat del segle XV i inicis del XVI i hipotèticament identificat amb Jean d'Ypres), les més tardanes de l'església de Saint-Ouen de Pont-Audemer (Normandia), comentada precedentment, o la malaguanyada del temple de Saint-Gervais-Saint-Protais de París (1510) [Fig. 306]. Igualment, en el camp de la tapisseria i sense sortir del mateix context, el conjunt eucarístic de l'abadia de Ronceray (Angers), el qual serà al·ludit en diverses ocasions en les properes línies[721].

També la major part dels retaules i obres similars del cos de Crist de Catalunya i la seva àrea d'influència coneguts contenen un nombrós i variat contingent d'escenes destinades a narrar els portents obrats per les santes espècies eucarístiques. Els miracles sagramentals ostenten una rellevància inaudita tant en el retaule com en el frontal de Vallbona de les Monges i, per bé que la presència d'aquesta mena d'episodis en la resta d'obres conservades no és comparable a la de l'esmentat conjunt urgellenc, no manquen en les predel·les del retaule de Sixena i del retaule d'Ivorra, ni en la taula de Queralbs o els retaules eucarístics de Vilafermosa i de Sant Mateu del Maestrat. De fet, és probable que en un futur es pugui ampliar la nòmina de miracles que originalment en formaven part. Així, per exemple, cal tenir en compte que a la sagristia de l'arxiprestal de Sant Mateu es custodia un relleu fragmentari amb diversos personatges que hauria pogut formar part del retaule al·ludit com una representació d'un portent eucarístic. En ell s'hi distingeix perfectament un dominicà agenollat amb una lluminària i, darrere seu, un laic ricament abillat i mostrant la palma de la mà, que és un gest habitual de sorpresa [Fig. 307].

---

[721] En relació a les obres franceses mencionades, vegeu LEPROUX 2001, p. 69-77, que conté les referències bibliogràfiques anteriors. Sobre els tapissos angevins, vegeu TERVARENT 1933 i REINBURG 2006.

L'organització d'aquest extens capítol ha estat formulada d'acord a dos vectors diferents relatius a l'argument dels miracles representats. Una primera divisió distingeix les imatges que tradueixen visualment relats forans i d'abast universal, que són la majoria i constitueixen els tres primers apartats, d'aquelles que responen a miracle local, radicat al Principat, i que és a l'origen del culte propi. Com es podrà constatar, d'aquesta segona casuística únicament en perviuen les dues escenes dels extrems del bancal eucarístic del retaule d'Ivorra, les quals, per la seva singularitat, seran tractades en el darrer epígraf.

La segona partició, la que dóna peu als tres primers epígrafs, parteix de la racionalització temàtica derivada dels plantejaments taxonòmics precedents, en especial de la classificació exposada per Miri Rubin en la seva monografia imprescindible sobre el culte medieval al cos de Crist[722]. D'aquí que en un primer apartat es passi revista a aquelles escenes que remeten als prodigis succeïts com a reafirmació de la creença en la presència real de Crist en les sagrades espècies o com a recompensa per als devots de l'eucaristia. Que en un segon, s'agombolin els temes protagonitzats pels animals reverents al cos de Crist, els quals posen de manifest el poder de l'eucaristia sobre tots els éssers de la creació. I que, finalment i en tercer lloc, es tractin aquells relats meravellosos que tenen lloc arran de la dialèctica establerta entre el cos de Crist i un antagonista. Lògicament, la classificació proposada és absolutament arbitrària i provisional, a l'espera que es desvetllin certes incògnites que encara romanen sobre alguns dels temes iconogràfics que s'hi analitzen.

10.1. REAFIRMACIÓ DE LA PRESÈNCIA REAL I RECOMPENSA PER ALS DEVOTS

Un grup de prodigis que va gaudir d'un abast digne de consideració en la retaulística medieval catalana del Sant Sagrament és el conformat, des d'un punt de vista argumental, pels esdevinguts com a reafirmació de la presència real de Crist en les

[722] RUBIN 1991, p. 118 i s.

santes espècies eucarístiques o com a recompensa als devots a l'hòstia consagrada que hi creien amb convenciment. El nombre de representacions plàstiques perviscudes al territori guarda correspondència amb la difusió artística que van tenir fora, així com amb la remarcable extensió i varietat del nombre de relats coneguts que responen a l'esmentada casuística.

En els exemples conservats, el valor del prodigi quant al refermament de la creença en la presència real acostuma a venir donat per la conversió de les espècies en el cos o la sang de Crist o per la seva aparició sobtada en el marc del procés de transsubstanciació. L'aspecte que aquestes adopten és divers segons les imatges. Així, en els miracles de l'aparició del Crucificat i de l'aparició de la Mare de Déu amb el Nen del retaule de Vallbona de les Monges, mostren la forma del Crist a la creu i de l'Infant Crist, mentre que en la *Missa de sant Gregori* de la taula de Queralbs adopten l'aspecte del *Crist de Pietat*. D'altra banda, en un estimable nombre d'aquests casos el fet sobrenatural té lloc com a resposta als dubtes relatius a la presència real d'algun dels assistents a missa, sovint els del propi celebrant. D'aquesta manera ocorre en els citats prodigis de Gregori el Gran i de la Verge, si deixem de banda el miracle del Sant Dubte d'Ivorra que, per la seva particularitat com a il·lustració d'un miracle local, serà tractat al final del capítol.

Pel que respecta als fets sobrenaturals produïts com a recompensa de la fe en la presència real, els relats plàstics pervinguts descriuen podigis succeïts en reconeixement de la virtud d'un fidel especialment devot a l'eucaristia i als seus dogmes, a voltes com a reacció a un context en el qual aquest no pot combregar per circumstàncies adverses. La *Darrera comunió de santa Clara* del frontal de Vallbona de les Monges constitueix un exemple paradigmàtic del premi a una vida de fervor a Crist i, en particular, al Santíssim Sagrament. També responen als mateixos paràmetres dues escenes incloses al retaule i al frontal vallbonins, respectivament. Al primer la de la darrera comunió pel costat, en la qual el fidel no podia ingerir l'hòstia consagrada a causa d'una malaltia, i al segon la del pa descendit del cel, on l'agraciada no podia rebre el cos del Senyor per la seva curta edat, a pesar del seu fervor cap a l'eucaristia.

Es dóna el cas que en les sis escenes mencionades, les quals conformen aquest primer apartat, el miracle eucarístic té lloc en el context d'un acte litúrgic, de manera que totes elles reprodueixen un ritual eucarístic miraculós. N'hi ha en el que aquest es produeix

en el marc de la missa, estretament vinculat al moment de la consagració de les espècies o poc després, durant l'elevació de l'hòstia consagrada o durant la menys generalitzada comunió dels fidels. És interessant de destacar que totes les misses miraculoses presents en els retaules que ens ocupen el protagonisme de les espècies és determinant, per la qual cosa hom pot suposar que aquestes van ostentar-hi un rol preferent, encara que possiblement no excloent, respecte a altres misses miraculoses on el prodigi pròpiament dit no incumbeix ni el cos ni la sang de Crist. Finalment, tampoc no manquen testimonis de prodigis succeeits fora de la missa, concretament durant el transcurs de la comunió del viàtic.

10.1.1. El Crucificat en l'hòstia consagrada

El tercer compartiment de la meitat esquerra del registre superior del *Retaule de Vallbona de les Monges*, just a tocar de la *Trinitat* en *Tron de Gràcia* del compartiment central, conté una figuració de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* [Fig. 308]. El ritu es desenvolupa en un sobri escenari eclesial, únicament concebut a partir d'un terra esglaonat de rajols i d'un altar revestit amb teixits, que s'adossa al flanc dret de la composició. A sobre d'ell, isolat, tan sols s'adverteix un calze cobert amb la pàl·lia, que és una al·lusió directa a la sang de Crist. L'altra espècie eucarística, l'hòstia, està sent elevada amb les dues mans per un sacerdot tonsurat, davant la mirada amatent de sis feligresos agenollats darrera d'un acòlit. Com de costum, aquest subjecta la casulla de l'oficiant amb una mà i amb l'altra sosté un ciri encès, tot enfasitzant la sacralitat del moment representat.

Ni l'articulació general de l'escena ni cap dels ingredients desgranats fins aquí difereix en absolut d'un dels patrons més difosos en les imatges de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* analitzades en el capítol anterior. Per tal d'adonar-nos-en, n'hi ha prou amb comparar la figuració de Vallbona de les Monges amb exponents tan remots i alhora anàlegs com, per exemple, la continguda en una caplletra del saltiri-llibre d'hores d'Isabel de França, realitzat pels volts de 1265-1270 i estilísticament vinculat amb la

producció miniaturística de l'Illa de França (Cambridge, The Fitzwilliam Museum, MS 300, f. 208v) [Fig. 309][723].

Ara bé, com ja he apuntat anteriorment, en l'escena de la taula urgellenca hi ha un detall que l'allunya de les representacions genèriques de l'instant eucarístic quotidià en què l'oficiant, després de pronunciar les paraules de la consagració, aixecava la sagrada forma ben amunt per tal que pogués ser degudament visualitzada pels fidels. Es tracta de la presència, a sobre de la sagrada forma, d'una petita imatge del Crucificat que redimensiona l'episodi per complet i condueix a interpretar-lo com una constatació plàstica de la presència de la divinitat en el pa consagrat, possiblement d'un miracle succeït durant l'elevació major, tenint en compte la notòria plasmació d'aquest tipus d'escenes en el conjunt vallboní[724]. No hi ha cap motiu iconogràfic que permeti sostenir altres hipòtesis precedents que plantejaven identificar-la com la *Missa de sant Gil* o com la *Missa de sant Gregori*[725].

Contràriament al que es podria pensar, la transformació de l'hòstia amb el Crist a la creu no sembla haver constituït una de les variants més difoses dels miracles succeïts durant l'eucaristia, almenys si es compara amb les visions divulgades de la divinitat sota altres

---

[723] En relació a aquest manuscrit, vegeu PANAYOTOVA 2005.

[724] També resulta temptador interpretar l'escena en clau simbòlica, és a dir, com una figuració comuna de la missa en què a través de la representació del Crucificat s'advoca en favor de la transsubstanciació de les santes espècies, per bé que, al meu entendre, en aquest cas serien més difícils d'explicar les dimensions tan reduïdes de la imatge del Crist a la creu. La identificació de la imatge com una aparició del Crist a la creu en la sagrada forma va ser formulada a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 283-285. Vegeu també RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 177. Anteriorment, sense parar esment en la figura del Crucifix, l'escena havia estat identificada com una elevació genèrica de l'hòstia consagrada a FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 121, núm. 22, fig. p. 14 i a ESPAÑOL 1994, p. 106 i 153.

[725] Respectivament, les identificacions hipotètiques de la imatge de Vallbona de les Monges amb la *Missa de sant Gil* i la *Missa de sant Gregori* van ser exposades a SUREDA I PONS 1977, apèndix p. V i a MELERO 2002-2003, p. 26, n. 12; MELERO 2005, p. 177. El Crist sofrent és un element aliè a la *Missa de sant Gil* i, per contra, per exemple, hi manca l'escrit que relata la llegenda i que conté el missatge redemptor de l'emperador Carlemany. D'altra banda, la presència del Crucifix tampoc s'adiu amb la tradició textual i iconogràfica de la *Missa de sant Gregori*, tal com s'assenyala a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 284, n. 17 i a RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 177.

formes, per bé que no en manquen exemples textuals diversos[726]. Com s'ha dit, el *Dialogus miraculorum* de Cesari d'Heisterbach (m. 1240) narra el miracle del sacerdot *Aldolpho de Dieveren* que, mentre operava amb l'hòstia consagrada durant el transcurs de la missa, hi va veure successivament les imatges de la Mare de Déu amb l'Infant, de l'anyell i del Crist a la creu: «vidit in ea quasi per vitrum Christum in cruce pendentem capite inclinato». O, sense sortir de l'esfera benedictina, entre les múltiples visions narrades en la *vita* de santa Elisabeth de Schönau (m. 1164), relatada pel seu germà, l'abat Eckbert de Schönau (m. 1184), hi ha la de Crist *quasi in cruce pendentem* sobre el calze alçat per l'oficiant durant la missa de dijous sant[727].

---

[726] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 284-285 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 177. Alguns miracles esdevinguts en l'elevació de l'hòstia s'analitzen a GRANT 1940, p. 236 i s. Quant a l'aparició del Crucificat en algun miracle eucarístic de l'edat mitjana i més enllà, LADAME & DUVIN 1992, p. 21 i s. Un dels prodigis que va comptar amb una gran popularitat a l'edat mitjana fou el de la transformació de l'hòstia en l'Infant Crist durant l'elevació de la sagrada forma. Al respecte, vegeu TUBACH 1981, p. 212, núm. 2689c; també p. 209, núm. 2661 i p. 211, núm. 2685; RUBIN 1991, p. 135-139. L'aparició del Nen a l'hòstia també forma part del miracle peninsular de la Creu de Caravaca que, segons la tradició, dataria del 3 de maig de 1232. Pel que fa aquest miracle, vegeu la publicació de BALLESTER [2003] o LADAME & DUVIN 1992, p. 71-77. Aquest tipus de prodigi no sempre té lloc en el context de l'elevació de l'hòstia consagrada i la narració, així com els seus protagonistes, muden amb facilitat. L'èxit del relat en el camp de l'hagiografia, d'altra banda, fa que s'adapti a diversos personatges sants, com ara sant Eduard Confessor (m. 1066) o santa Brígida de Suècia (c. 1300-1373); o, a casa nostra, a sant Ramon de Penyafort (1185-1275). A la vegada, es conserva un nodrit grup d'imatges que il·lustra els miracles amb l'aparició de l'Infant Crist. El motiu apareix integrat en diverses ocasions en el programa mural de la capella dels Corporals d'Orvieto. [Fig. 310]. RIGAUX 2009a, p. 234 i s. En relació amb l'aparició de Crist en l'hòstia consagrada, a Catalunya, hom pot invocar un testimoni paral·lel al de Vallbona de les Monges en un dels compartiments de la caixa sepulcral de sant Ramon de Penyafort, actualment a la catedral de Barcelona [Fig. 311]. Sobre aquests i altres exemples artístics, vegeu RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 284-285 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 177. També, per a determinades il·lustracions en el camp del manuscrit il·luminat, OLIVER 1999, p. 157-158 o WIECK 2014, p. 70.

[727] Els dos miracles són al·ludits, en relació a la imatge de Vallbona de les Monges, a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 285 i a RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 177. Pel que fa al prodigi narrat per Cesari de Heisterbach, vegeu l'edició de STRANGE 1851, p. 169 (*distinctio nona, capitulum III*). En relació a la visió d'Elisabeth de Schönhau, MIGNE 1855, p. 147. El relat és posat en context, posteriorment, a BROWE 1938a, p. 96 i a GRANT 1940, p. 237-238.

La visió del Crist a la Creu en l'hòstia consagrada és també, entre altres, un dels motius del conegut miracle de l'església de Saint-Amé de Douai (França), esdevingut el dia de Pasqua de 1254. Segons la tradició, a un sacerdot li va caure una sagrada forma mentre administrava la comunió i, de manera miraculosa, aquesta va elevar-se i va retornar a la píxide. Posteriorment, diversos testimonis van assegurar haver vist la mateixa hòstia en la forma del Crist Infant o adoptant diverses formulacions del Crist de la Passió, entre les quals la del Crucificat[728].

Amb estreta vinculació amb aquests prodigis, a l'època també va fructificar un tipus de relat en què la presència real era afirmada a través de la transformació de l'hòstia en l'Infant Crist sofrent, amb les nafres sagnants i sovint acompanyat de la creu. De nou Cesari d'Heisterbach, per exemple, n'ofereix un cas: mentre uns frares es preparaven per rebre la comunió, alguns van visualitzar el Nen Jesús a la creu, regalant sang per totes les seves ferides, i que anava a parar a un calze disposat a sota seu[729]. Com el miracle representat a la taula de Vallbona de les Monges, aquesta i altres narracions similars incidien igualment en la vessant sacrificial del cos de Crist, per bé que a la vegada, a través de la figura del Nounat, tenien la virtut d'afegir una càrrega semàntica que, de manera més explícita, vinculava el sant sagrament amb el dogma de l'encarnació.

En el terreny artístic, una representació anàloga a la de la taula de Vallbona, per bé que ja d'inicis del segle XV, es troba continguda en el manuscrit miniat de la *Taula de la fe cristiana* (*Tafel van den Kersten Ghelove),* del teòleg holandès Dirc van Delft (m. 1404), conservat al The Morgan Library & Museum de Nova York (MS. M691). Em refereixo a l'escena representada en la inicial D que il·lustra el sagrament de l'eucaristia (f. 38v), en la qual un sacerdot, acompanyat d'un acòlit amb el ciri encès, sosté una

[728] El miracle de Douai és relatat en diverses fonts textuals, entre les quals el *Bonum universale de apibus* de Tomàs de Cantimpré (m. 1270/1272), que el va viure en primera persona. El relat ha estat abordat, en dates relativament recents, a LADAME & DUVIN 1992, p. 22-25.

[729] Sobre aquesta sort de miracles remeto a BROWE 1938a, p. 95-96.

hòstia sobre un altar. A sobre d'aquesta hi ha un Crucificat, aquest cop de dimensions notables, que omple un calze amb la seva sang [Fig. 312][730].

En un altre ordre de coses, pel que respecta a la seva significació, la imatge de Vallbona de les Monges s'aproxima a tot un seguit de representacions en què l'*Elevació de l'hòstia consagrada* és posada en relació amb la Crucifixió mitjançant recursos variats. D'aquesta manera se subratlla el caràcter sacrificial de l'eucaristia, en la línia del que s'ha vist, per exemple, respecte a les imatges de la passió contingudes en els programes dedicats al Corpus o en altres contextos iconogràfics. Hi ha múltiples casos en què el sacerdot eleva l'hòstia enfront d'un crucifix situat explícitament sobre l'altar o enfront d'un retaule que té una *Crucifixió* figurada. N'hi ha d'altres en què aquesta imatge apareix incisa sobre l'hòstia, seguint una pràctica de l'època atestada no solament a través de la plàstica sinó, per exemple, dels hostiers preservats. Fins i tot, n'hi ha en els que la *Crucifixió* forma part de la decoració marginal de l'escena, etc[731].

La miniatura que acompanya la missa de la Creu d'un llibre d'hores francès de la col·lecció Corsini de Florència, il·lustrat pel taller del conegut Mestre de Boucicaut posa gràficament sobre la taula els lligams entre la passió i l'eucaristia a partir de la representació d'un sacerdot elevant l'hòstia consagrada, enfrontat a un Crucifix situat sobre l'altar [Fig. 313][732]. Aquesta mateixa relació es presenta de manera més prolixa en un llibre d'hores francès dels volts de 1400 pertanyent al The Morgan Library & Museum (Ms. M. 264, f. 165), on se sobreposa la *Crucifixió* incisa en l'hòstia que eleva el sacerdot i el Crist a la creu representat en el retaule de l'altar, flanquejat per la Dolorosa i sant Joan Evangelista. Fins i tot les tovalles de la mesa, decorades amb creus, apunten en la mateixa direcció [Fig. 314]. Una fórmula similar es retroba, encara, en l'escena de la *Comunió dels laics* del *Missal d'Eberhard von Greiffrenklau* (Baltimore, Walters Art Museum, W. 174, f. 124), on, a banda del retaule amb el *Calvari*, les

[730] La figura del Crucificat és omnipresent, en aquest còdex, en totes les il·lustracions relatives als set sagraments. Sobre l'esmentat manuscrit, vegeu WIECK 2014, p. 21, núm. 13. Respecte de la miniatura en qüestió, LANE 1984, p. 84-85 i KRÜGER 2007, p. 329-330, fig. 12.

[731] Quant a la figuració de la creu, el crucifix i el *Calvari* en les hòsties en l'art medieval hispà, POZO 2009a, p. 264-268. Quant a la seva presència en els hostiers, AMENÓS 2005 i AMENÓS 2008, p. 154-157.

[732] Pel que fa a aquest manuscrit, remeto a MEISS 1968a, p. 86-87, fig. 280.

tovalles que cobreixen l'altar estan estampades amb motius cruciformes [Fig. 315]. Finalment, per no estendre'm en excès, el famós *Missal Titptoft* (Nova York, Pierpont Morgan Library, Ms. M.107, f. 142r), realitzat a Anglaterra cap a 1320, forneix un bell exemple de la combinació de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* amb una *Crucifixió* composta per Crist, la Verge i l'Evangelista, disposada en les arcuacions que emmarquen l'escena [Fig. 316][733].

10.1.2. La *Missa de sant Gregori*

L'aparició del Crist mort en el decurs de la missa, un cop consagrada l'hòstia, va ser també objecte de representació en la taula eucarística de Queralbs. Malgrat la pèrdua de la part baixa de la superfície pictòrica, en el compartiment extrem esquerre del registre inferior s'hi distingeix perfectament un sacerdot tonsurat que oficia enfront d'un altar i que, a conseqüència de l'aparició que li ha sobrevingut, creua els braços sobre el pit en senyal de respecte. Es tracta del Crist mort vivent, figurat de mig cos sobre un núvol, amb el nimbe crucífer i el perizoma. De les seves nafres de les mans i del costat ragen tres dolls de sang que van a parar dins del calze situat sobre l'ara. L'escena es completa amb dos testimonis del fet representats darrera de l'oficiant, un dels quals un bisbe mitrat que assenyala cap al prodigi [Fig. 317].

Els estudis que han abordat la iconografia de la taula de Queralbs coincideixen a reconèixer-hi una imatge *Missa de sant Gregori*[734]. Tenint en compte la proposta, hom pot afegir que en l'actualitat aquesta imatge constitueix l'única representació conservada d'aquest tema en els programes iconogràfics dels retaules eucarístics de Catalunya i la seva àrea d'influència, per bé que, atès l'èxit que el tema assolí a finals de l'edat

[733] Sobre el *Missal Titptoft*, comissionat per John Clavering i la seva esposa Hawyse Tiptoft, vegeu WATSON 1974, p. 12, fig. 15; MORGAN 2010, p. 146 i 151 o WIECK 2014, p. 27, núm. 18.

[734] FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 120, núm. 21; GUDIOL I RICART & ALCOLEA I BLANCH 1986, p. 70, cat. núm. 186, fig. 343; MELERO 2002-2003, p. 26; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 310; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 205-206 i SCHLIE 2007, p. 81.

mitjana, resulta factible d'imaginar que a l'època degué tenir un major desenvolupament[735].

La inclusió de la missa de sant Gregori en la taula de Queralbs passa forçosament pel caràcter eucarístic del miracle i per llur afirmació de la presència real de Crist en les santes espècies, explicitada a partir de la sang de Crist que va a parar al calze, la qual cosa la singularitza d'altres misses miraculoses com la de sant Martí o de sant Gil[736]. A més, l'aparició del Crist mort amb els signes de la passió s'escau a la perfecció en una taula com la ripollesa, la qual vincula plàsticament, i de manera diàfana, el sacrifici de Crist i l'eucaristia.

Segons una de les versions més esteses de la cèlebre i tardana tradició apòcrifa de finals de l'Edat Mitjana, Crist s'hauria aparegut al papa Gregori el Gran (m. 604) com a *Vir dolorum* mentre un divendres sant celebrava missa a l'església romana de la Santa Creu de Jerusalem. I l'aparició hauria tingut lloc en resposta als dubtes d'un dels assistents –o, segons la font, del propi Gregori— respecte a la presència real en les santes espècies del pa i el vi. Aquest miracle eucarístic va ser un dels més difosos a finals de l'edat mitjana i la seva representació plàstica va assolir una fortuna enorme durant els segles XV i XVI, no només esperonada per l'auge del culte eucarístic, sinó també, entre altres, per les grans indulgències que van anar associades a la imatge i pel seu valor funerari, vinculat amb l'alliberament de les penes del purgatori. Més tard, a conseqüència de la Reforma Catòlica, l'assumpte va desaparèixer pràcticament per complet de l'art cristià[737].

---

[735] En aquest sentit, per exemple, cal tenir present que, segons ha estat remarcat, el relat de la *Missa de sant Gregori* va ser un dels més recorreguts a l'hora d'explicar la naturalesa eucarística en els sermons. ESPÍ 2006a, p. 640.

[736] *Cfr.* BYNUM 2006.

[737] Sobre la *Missa de sant Gregori* i la seva iconografia, vegeu principalment MALE 1908, p. 91 i s; VLOBERG 1946, vol. II, 199-208; RÉAU 1958, p. 614-615; BORCHGRAVE D'ALTENA 1959; BERTELLI 1967; SCHILLER 1972, p. 226-228; WESTFEHLING 1982; MARTENS 1988; HAINAUT-ZVENY 1994; BYNUM 2006; LENTES 2006, p. 369-370; GORMANS & LENTES 2007 o RIGAUX 2009b. Per bé que sens dubte és el més conegut, la *Missa de sant Gregori* no és l'únic prodigi de naturalesa eucarística atribuït al pontífex. Molt abans, des del segle VIII les *Vitae* del sant es fan ressò d'un relat en què una dona escèptica es convenç de la presència real a causa de la conversió de l'hòstia consagrada en un tros de carn. Des del punt de vista

En la plàstica hispànica, la *Missa de sant Gregori* constitueix un dels temes més freqüents des del Quatre-cents. Com succeeix arreu, els testimonis conservats informen de la multiplicitat de variants iconogràfiques en boga, les quals van ser articulades i enriquides a partir d'elements ben diversos. Això no treu, tanmateix, que la gran majoria comparteixin tot un seguit de trets força estables. En aquest sentit, el pontífex acostuma a aparèixer celebrant missa envoltat de bisbes i cardenals, i sol ser reconeixible per la tiara papal que l'identifica i que hi és inclosa de maneres diferents. Invariablement, sobre l'altar hi sol haver disposat el *Crist de Pietat*, dempeus o sortint del sepulcre adossat a la creu, de les nafres del qual emana la sang que va a parar dins d'un calze. Sovint també, en la visió s'incorporen els instruments de la passió o *Arma Christi*, a voltes enriquits amb altres figuracions emblemàtiques al·lusives a la Passió de Crist[738].

És un fet evident que la taula de Queralbs s'allunya considerablement del patró descrit, per bé que els seus elements constitutius apel·len de manera innegable al relat gregorià. Ni tan sols el fet que el sant hagi estat privat de la tiara papal sembla un argument suficient per posar-ho en qüestió, menys encara si es té en compte que es conserven d'altres figuracions del tema on tampoc hi ha rastre d'aquest atribut[739]. Més aviat l'explicació de tot plegat pot trobar la seva justificació en la cronologia de la imatge, que és anterior a la divulgació del seu esquema més acostumat.

En relació amb això, cal tenir present que la *Missa de sant Gregori* de Queralbs ha estat reconeguda com una de les figuracions més antigues del tema contingudes en l'art

---

artístic, el ressò d'aquest prodigi, per bé que molt menor al que ara ens ocupa, també va gaudir de representacions tan notòries com les de la capella dels Corporals d'Orvieto o de les tapisseries de Ronceray (Leeds Castle) [Fig. 318]. Al respecte, vegeu RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 206, n. 203.

[738] Quant a la missa de sant Gregori en l'art hispà, vegeu TRENS 1952a, p. 134 i s.; DOMÍNGUEZ 1976, on es remarca l'existència del tema en sis dels dinou llibres d'hores manuscrits miniats conservats a la Biblioteca Nacional de Madrid; IBÁNEZ 1991, on s'afirma que en una primera aproximació s'han comptabilitat més de 40 representacions del tema dels segles XV i XVI en algunes escultures, però sobretot en pintures, gravats i miniatures. Vegeu també els estudis recents de POZO 2006b i POZO 2009b, p. 191-201.

[739] Tal argument ha estat defensat a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 310 i a RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 206.

peninsular, juntament amb la del retaule de l'arquebisbe Sancho de Rojas del convent de San Benito de Valladolid (Madrid, Museo del Prado, inv. P01321) [Fig. 319]. I, de fet, és força probable que la figuració ripollesa sigui en realitat la més reculada, tenint en compte que els seus trets estilístics, al marge de la seva rudesa, difícilment poden correspondre a una obra d'entrat el segle XV, sinó que *a priori* sembla més indicat atorgar-li una cronologia tres-centista, segurament d'avançada la segona meitat del segle XIV. En canvi, el retaule de Valladolid, atribuït a Juan Rodríguez de Toledo, se sol datar cap a 1415-1420 i una cronologia similar, s'atorga encara a una altra de les versions castellanes més antigues del mateix tema conservades, a saber, la composició mural de la capella de sant Jeroni del convent de la Concepción Francisca de Toledo, adscrita a un pintor derivat del taller de l'artífex del retaule val·lisoletà [Fig. 320][740].

De confirmar-se l'exposat, no només caldria variar les posicions que defensen que els primers testimonis de la *Missa de sant Gregori* en l'art hipànic són d'inicis del segle XV, sinó que la imatge de Queralbs, que passaria a comptar-se entre els exemples occidentals més antics sobreviscuts, contribuiria a ratificar l'existència del tema i del relat des de com a mínim a la segona meitat de la catorzena centúria[741]. Certament, pot sobtar que una imatge com la ripollesa, tant limitada des d'un punt de vista estrictament artístic, amagui una peculiaritat iconogràfica com aquesta. Tanmateix, no resulta tan estrany si es té en compte que forçosament ha de ser interpretada com un ressò d'uns models precedents no conservats. Sigui com vulgui, del que no hi ha dubte és que l'escena denota la prompta arribada del tema iconogràfic en terres catalanes.

---

[740] La cronologia primerenca de la imatge de Queralbs en relació a l'art peninsular és una qüestió ja assenyalada a FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 120, núm. 21. La taula és considera un dels exponents conservats més reculats, juntament amb el retaule de San Benito de Valladolid, a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 310 i a RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 206. Anteriorment, diversos estudis consideraven que el retaule de Valladolid contenia una de les imatges més antigues (si no la més antiga) de la missa de sant Gregori en l'art hispà: PIQUERO 1992, p. V, cat. núm. 8 o IBÁNEZ 1991, p. 10, n. 13. Així es recull a POZO 2008, p. 42. Sobre el conjunt del Museo del Prado, vegeu PIQUERO 1989, p. 69, làms. 106 i 107; PIQUERO 1992 , p. 17-22. El mural del convent toledà, d'altra banda, es tracta a PIQUERO 1992, p. 22-24 i p. V, cat. núm. 8.

[741] *Cfr*. IBÁNEZ 1991, p. 10, n. 13; POZO 2008, p. 42.

10.1.3. Aparició de la Mare de Déu amb l'Infant al sacerdot escèptic

La *casa* de l'extrem dret del registre superior del retaule de Vallbona de les Monges mostra una altra aparició miraculosa esdevinguda durant la celebració del ritual eucarístic. A diferència de les comentades fins al moment, aquesta, però, no té com a protagonista el Crist mort sinó la Mare de Déu amb l'Infant [Fig. 321]. Tanmateix, l'estructuració de l'escena no difereix gaire de les que acabem de comentar: el sacerdot tonsurat apareix palplantat amb les mans juntes en senyal d'oració, davant per davant d'un altar cobricelat per una estructura arquitectònica que, per bé que sembla un baldaquí, segurament és una figuració arbitrària de l'església en la que té lloc el miracle. Darrera l'oficiant hi ha un acòlit jove que, de nou, sosté el ciri encès, a banda de la Mare de Déu coronada que sustenta el seu Fill –que beneeix amb una mà i amb l'altra porta un llibre— sobre l'ara. D'aquesta manera, el cos de Crist, representat a través del Nen i no de l'hòstia, apareix estretament associat a la seva sang, continguda en el calze tapat pel cobertor, en tant que tots dos apareixen situats damunt de l'altar. La imatge, doncs, s'erigeix en un paral·lel semàntic a les escenes de la infantesa de Crist contingudes en els retaules eucarístics, en tant que explicita la relació entre l'encarnació i l'eucaristia.

L'escena va ser identificada com una variant lliure del prodigi del clergue escèptic entorn a la presència real en les sagrades espècies, al qual se li va aparèixer la Mare de Déu amb l'Infant per tal de dissipar-li els dubtes[742]. Des d'aleshores, la proposta ha estat

[742] La identificació de l'escena es porta a terme a ESPAÑOL 1994, p. 109, per bé en la catalogació s'hi al·ludeix com a «miracle del llec pecador» per una analogia amb el mencionat miracle eucarístic representat en el sepulcre de sant Ramon de Penyafort, conservat a la catedral de Barcelona (p. 155). Crec innecesari, tanmateix, considerar que l'aparició vagi dirigida a l'acòlit, com apunta l'autora a partir de la posició que adopta el personatge, tenint en compte les versions del relat que seran al·ludides més endavant; i, per tant, no veig motius per sustentar una vinculació entre l'escolà, considerat com a pecador, en comparació amb el llec lasciu del miracle de sant Ramon de Penyafort. En canvi, el paralel·lisme entre tots dos relats, desencadenats pel dubte en la presència real, em sembla del tot pertinent. Anteriorment, la imatge havia estat interpretada, de manera merament descriptiva, com l'aparició de la Mare de Déu a un sacerdot a FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 121, núm. 22. Sobre els miracles eucarístics en els quals s'apareix el Nen Jesús, vegeu n. 726.

unànimement acceptada per tots aquells que amb posterioritat s'han ocupat de la iconografia de les taules de Vallbona de les Monges[743].

La història del sacerdot dubitatiu que es convenç de la presència real arran d'un prodigi succeeït durant l'eucaristia va gaudir d'una vasta fortuna a l'edat mitjana. Apareix ja contingut en el *De corpore et sanguine Domini* de Pascasi Radbert (*c*. 831-833), per bé en aquest i en altres textos posteriors no hi ha cap referència a la irrupció mariana. La incorporació de la Mare de Déu amb l'Infant sembla força posterior i, de manera primerenca, es detecta en obres com el *De miraculis* de Pere el Venerable, abat de Cluny (m. 1156)[744].

Entre les diverses versions manuscrites que es coneixen de la narració[745], per la seva vinculació amb el territori català, és oportú de descatar-ne la presència dins del miracologi marià contingut entre els folis 27v i el 48r d'un còdex miscel·lani procedent del monestir de Ripoll, al·ludit a la primera part de la tesi, el qual es data entre els segles XII-XIII i es conserva a la Biblioteca de Montserrat (Rivipullensis 193). És el tretzè dels vint-i-dos miracles de què es composa el text, intitulat *De quodam sacerdote qui de corpore et sanguine domini dubitabat* (f. 41-43). En ell s'hi narra com un sacerdot germànic anomenat Plecgils –igual que el protagonista del retat de Pascasi Radbert–, dubtava de la presència real de Crist en el pa i el vi consagrats i, per això, a cada eucaristia demanava a la Verge, a qui tenia gran devoció, que li demostrés la seva veracitat. Un dia, finalment, les seves demandes van ser ateses i, mentre deia missa, l'hòstia va desaparèixer i va irrompre la Mare de Déu per convèncer-lo de què l'Infant

[743] MELERO 2002-2003, p. 27; MELERO 2005, p. 177; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 286-287 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 179-180.

[744] BARAUT 1956, p. 128; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 286-287; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 179-180. Quant al *De corpore et sanguine Domini*, MIGNE 1852b, p. 1319-1321; sobre el *De miraculis* de Pere el Venerable, MIGNE 1890, p. 865-866.

[745] Vegeu, al respecte, els exemples recollits, per exemple, a TERVARENT 1933, p. 82-83; BARAUT 1956, p. 128 o RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 286-287. També RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 179-180.

Crist que l'acompanyava es feia realment present a cada celebració, encara que el pa i vi romanguessin invariables als sentits[746].

Tots els miracles marians del còdex ripollès llevat d'un es troben continguts també en les *Cantigas* d'Alfons x el Savi, i el que ens ocupa no és pas l'excepció[747]. El fet porta a pressuposar, ja d'entrada, l'existència de paral·lels iconogràfics de l'escena de Vallbona de les Monges en els manuscrits il·lustrats del còdex castellà, tal i com confirmen, per exemple, les sis seqüències que corresponen a la Cantiga 149 del fastuós *Códice Rico* de la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial (Madrid, ms. T.I.1) [Fig. 322]. De totes elles, la més propera a la composició urgellenca és, sens dubte, la continguda en el requadre intermedi de la dreta, rotulada «Cómo Sancta [María] ll'aparecéu e lli mostróu seu fillo Ihesu Christo e disse "éste é Corpos Christi"». Per bé que l'escena catalana és més senzilla, els elements comuns de totes dues salten a la vista: comparteixen ambientació eclesial i les conformen els mateixos personatges [Fig. 323][748].

Un altre paral·lel iconogràfic nítid de la imatge que ens ocupa, per bé que ja d'inicis del segle XVI, es troba contingut en un dels tapissos procedents de l'abadia angevina de Ronceray, fent parella amb la missa miraculosa de sant Gregori en la qual l'hòstia es transforma en carn a conseqüència dels dubtes en la presència real expressats per una assistent (Leeds Castle, Anglaterra) [Fig. 324]. Malgrat la distància cronològica que separa ambdues representacions, i que reverteix lògicament en la major complexitat compositiva del tapís, l'articulació del relat és parella en els seus trets essencials: en totes dues, el sacerdot està situat de cara a l'altar, emplaçat a la dreta, de cara a

---

[746] La inclusió del relat en el còdex miscel·lani s'analitza a BARAUT 1956, p. 128 i 152-154 (núm. 13). La relació del relat amb l'escena de Vallbona la debem a RODRÍGUEZ BARRAL 2006, p. 286a; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 179.

[747] BARAUT 1956, p. 133.

[748] La relació de la imatge de Vallbona amb les Cantigas s'apunta a MELERO 2002-2003, p. 27. Se'n fa ressò RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 286; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 179. Sobre la *cantiga* en qüestió, vegeu la figuració continguda en l'edició facsímil *Cantigas* 1979, f. 205; així com el text recollit en el volum d'estudis que acompanya l'edició facsimilar: FILGUEIRA 1979, p. 222-223.

l'aparició que, en el cas de Ronceray és més explícita gràcies a la l'aureòla que rodeja la Mare de Déu amb l'Infant[749].

10.1.4. El pa descendit del cel

A diferència dels miracles comentats fins ara, vinculats amb el moment de la consagració o l'elevació de l'hòstia en la missa, el frontal de Vallbona de les Monges recull un miracle succeït durant un altra part del ritual, la comunió dels fidels. Aquest apareix representat en el registre superior del costat dret adjacent al compartiment central i curiosament sembla desenvolupar-se en un exterior natural, almenys si es pren en consideració el monticle terrós sobre el que estan disposats els dos clergues que encapçalen el grup de personatges disposats al cantó dret. El sacerdot, que ocupa la posició preeminent, subjecta una píxide amb una mà i amb l'altra fa el gest de donar la comunió a la figura femenina agenollada enfront seu, la qual és acompanyada per un grup de dones abillades amb toques blanques, la primera de les quals agafa per les espatlles la combregant. Significativament, però, l'hòstia centra la composició, suspesa en l'aire sota una massa de núvols rinxolats [Fig. 325].

Segons les primeres interpretacions del tema iconogràfic, la imatge reproduiria un miracle en el qual l'hòstia va escapar-se de la mà d'un sacerdot quan aquest es disposava a donar la comunió a una dona indigna[750]. En la mateixa direcció, posteriorment, Marisa Melero va proposar d'identificar l'escena amb un prodigi en què l'hòstia s'esmunyia dels dits del celebrant i s'elevava al cel atès que la combregant, una nena, no era digna o no estava preparada per rebre el sagrament. Per això, l'autora va relacionar l'episodi vallboní amb un miracle, més tardà, succeït a Torí l'any 1453 i, a partir de la toca que

[749] El paral·lel iconogràfic s'assenyala a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 287 i a RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 180. Sobre l'escena en les tapiceries de Ronceray, vegeu principalment TERVARENT 1933, p. 82-83, fig. 2.

[750] FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 121, núm. 24, 33-35, fig. p. 19. Més tard, l'escena va ser identificada com la comunió d'un infant a ESPAÑOL 1994, p. 155.

vesteix una de les testimonis del prodigi, va vincular el capteniment de la combregant al col·lectiu jueu[751].

La presència del cel, l'hòstia suspesa en l'aire i la carència de toca de la combregant (que la diferencia de les seves acompanyants) van menar Paulino Rodríguez a refutar les propostes precedents i a identificar l'escena, correctament al meu entendre, amb el miracle de l'hòstia davallada del cel. Concretament, a parer seu, en el compartiment del retaule de Vallbona de les Monges s'hi hauria representat, amb tota probabilitat, la comunió miraculosa d'Imelda Lambertini[752]. Segons la tradició, aquest prodigi hauria succeït l'any 1333, durant una missa celebrada al monestir bolonyès de monges dominicanes de Val di Pietra, on aquesta havia ingressat d'infant: un dia Imelda va veure recompensat el desig fervent que manifestava de rebre el cos de Crist, i que no li era permès atesa la seva curta edat, perquè una hòstia va davallar del cel i va quedar suspesa sobre el seu cap. Com a conseqüència del prodigi, el sacerdot que oficiava no va poder negar-se a donar-li la comunió i, després de l'alegria d'haver-la rebut, va morir en santedat[753].

El mateix estudiós va considerar com un fet sorprenent la inclusió del miracle d'Imelda Lambertini en la taula urgellenca, atès que el seu culte sembla que no va tenir gaire propagació més enllà de Bolonya amb anterioritat al s. XVI i, de fet, la seva oficialització no va tenir lloc fins al s. XIX, quan el papa Lleó XII (1823-1829) va proclamar-la patrona dels primers combregants[754]. La seva figuració a Vallbona de les Monges, doncs, implicaria una ràpida plasmació gràfica d'aquest relat, que se sol fer remuntar al 1333, així com també una presta divulgació en una pintura catalana, atès que el conjunt cistercenc va ser realitzat poc després, segurament avançat el segon quart d'aquest mateix segle.

---

[751] MELERO 2002-2003, p. 27, n. 34. En el miracle de Torí, l'hòstia planà lluminosa i inassolible per sobre dels descreguts. RIGAUX 1989, p. 255.

[752] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 294-295; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 188-190. La identificació ha estat recollida en treballs posteriors com FAVÀ 2009, p. 61.

[753] El prodigi és inclòs en la nòmina de miracles eucarístics succeïts durant la comunió a BROWE 1938a, p. 27.

[754] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 295, n. 66; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 188, n. 182.

En la meva opinió, els elements compositius que conformen la imatge de Vallbona són prou clars i s'adiuen a la perfecció amb el relat d'Imelda Lambertini, de manera que no existeixen motius de pes per posar-ho en qüestió. Ara bé, amb l'estat actual de coneixements convé mantenir la cautela necessària i no descartar categòricament que, seguint la lògica dels relats miraculosos, aquest cas concret pogués derivar d'una narració anàloga sense un protagonista particular, anterior i per ara desconeguda. En aquest sentit, convé no perdre de vista que el relat de la jove novícia dominicana combina dues línies argumentals que, a l'època, comptaven amb una tradició ben assentada dins de l'esfera dels miracles sagramentals. Així, per un costat entronca amb un conjunt vast de prodigis majoritàriament protagonitzats per religioses que, malgrat les reticències de la comunitat eclesiàstica i davant l'ànsia que manifestaven per prendre el cos de Crist, rebien el suport diví que els permetia acabar-ho fent. Entre els múltiples casos coneguts, hom pot al·ludir als de la beata Helena de Weszprém (c. 1270), santa Alícia de Schaerbeek (m. 1250), santa Lutgarda d'Aywières (m. 1246), Ida de Léau o la beata Ida de Lovaina (m. 1300)[755]. Per un altre costat, el motiu de l'hòstia davallada del cel troba un fonament directe –i remot— en l'evangeli de Joan, concretament en el ja comentat versicle 51 del capítol 6, el qual ha estat analitzat com a principi d'autoritat pel que fa als lligams teòrics bastits, d'antic, entre l'encarnació i l'eucaristia: «Jo sóc el pa viu que ha baixat del cel. Qui menja aquest pa, viurà per sempre. I el pa que jo donaré és la meva carn per a la vida del món».

10.1.5. El miracle de la darrera comunió pel costat

En el primer compartiment del registre superior del costat dret de l'espectador del retaule de Vallbona les Monges hi figura un miracle que, per bé que succeït durant un ritual eucarístic, té lloc fora de la missa, concretament durant l'administració del viàtic. La trama l'articulen set personatges: un malalt que jeu postrat en un llit, situat a primer terme, i sis assistents que s'apleguen a peu de jaç. Quatre d'aquests tenen una presència purament testimonial, mentre que els altres dos, situats al capçal, s'identifiquen sense

[755] Sobre aquesta tipologia narrativa, vegeu BROWE 1938a, p. 27; BYNUM 1987, p. 230; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 295 o RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 188-190.

cap dubte amb el sacerdot i el seu acòlit. El primer, tonsurat i abillat amb la capa pluvial que solien vestir durant l'acte litúrgic, sosté el copó amb la mà esquerra i amb la dreta fa un gest com si acabés de deixar anar l'hòstia consagrada. El segon, també tonsurat, es limita a subjectar un gran ciri encès, així com fa un altre dels assistents a l'acte, en clara al·lusió a les lluminàries que acompanyaven la cerimònia [Fig. 326].

La clau per interpretar correctament aquesta escena de viàtic la proporciona la sagrada forma administrada per l'oficiant, la qual, en lloc de ser deglutida pel malalt, apareix penetrant en el seu cos a través d'una obertura a la zona toràcica. Com molt bé ha identificat la historiografia precedent, sens dubte la imatge tradueix visualment el miracle del malalt al qual, davant la impossibilitat d'empassar-se la sagrada forma, se li obre prodigiosament una incisió al pit que li permet rebre la darrera comunió[756].

En un primer moment, l'escena va ser associada a l'*exemplum* 257 de l'*Especulo de los Legos*[757], obra de la qual es conserven cinc manuscrits del s. XV, tres a la Bilioteca de Nacional de España (ms. 94, 117 i 18465) i els altres dos a la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (ms. X-III-1) i a la Biblioteca Universitaria de Salamanca (ms. 1859), respectivament[758]. Segons aquest relat, un comte de «las partes de Marsela», que per la seva devoció al cos de Crist acostumava a acudir a tantes misses com podia, va posar-se malalt de mort. Davant del perill que suposava que vomités l'hòstia de la darrera comunió, atès que sofria de nàusees i no podia retenir res a l'estòmac, va pregar al sacerdot que li fes el senyal de la creu amb la forma al pit. Un cop fet això, la pell se li obrí i hi entrà el Sagrament, morint posteriorment com a bon cristià.

---

[756] Deixant de banda una proposta primerenca que interpretava la imatge com un viàtic en el qual s'evitava una comunió sacrílega (FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 18 i 121, núm. 22), la identificació del tema representat la debem a ESPAÑOL 1994, p. 110 i 153. En línies generals, des d'aleshores la proposta ha estat unàniment acceptada per la crítica que s'ha detingut mínimament sobre la qüestió: MELERO 2002-2003, p. 27, n. 13 i 14; MELERO 2005, p. 177; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 285 o RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 177-178.

[757] ESPAÑOL 1994, p. 110, n. 277. L'edició de l'*Especulo de los legos* s'escomet a MOHEDANO 1951. Quant a l'*exemplum* que ens ocupa, vegeu-ne la p. 173, núm. 257.

[758] MARTÍN DAZA 1998.

La vinculació de la imatge amb el text referit està fora de dubte, per bé que cal introduir algunes precisions. En primer lloc que, com és sabut, l'*Especulo de los legos* és la versió castellana de l'*Speculum Laicorum*, una compilació d'*exempla* realitzada a finals del segle XIII que va tenir una enorme difusió durant l'edat mitjana[759]. En segon lloc, que el text hispà recull el mateix prodigi fins a dos cops amb mínimes variacions[760]. Finalment, que a la baixa edat mitjana, com era d'esperar, el relat va tenir una certa difusió més enllà de l'*Speculum laicorum* i els textos conservats presenten tot un ric i complex entramat de variants[761].

En efecte, com succeeix habitualment, l'argument pot variar segons les diverses versions del prodigi que siguin ateses. Així per exemple, el *Liber de introductione loquendi* del dominicà Filippo da Ferrara, confegit al segon quart del segle XIV, narra com un cavaller molt devot i malalt de tos va fer que li col·loquessin l'hòstia sobre el cor, per por a expulsar-la a l'hora de combregar. De resultes d'aquest fet, la forma va penetrar en el seu cos i li va proporcionar la guarició[762]. També el *Ci nous dit*, per exemple, recull un episodi en el qual, gràcies a la seva fe, un malalt impossibilitat d'engolir l'hòstia acaba combregant miraculosament gràcies a què aquesta li és transferida a l'organisme en el moment que el sacerdot, a petició seva, l'hi col·loca en un calze sobre el pit[763].

---

[759] La vinculació explícita de l'*Speculum laicorum* a la imatge de Vallbona de les Monges la trobem a MELERO 2002-2003, p. 27, n. 14.

[760] Ho fa notar RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 285; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 178. Es tracta dels exempla 32 i 266 de l'edició de WELTER 1914, p. 10 i 52. En l'edició de Mohedano, a banda del número 257, el relat es contingut en l'exempla 32: MOHEDANO 1951, p. 21-22.

[761] Sobre algunes de les versions escrites del miracle vegeu TUBACH 1981, p. 210, núm. 2671. L'autor remet als manuscrits de la British Library que conten la narració editades per HERBERT 1910, p. 126, núm. 66; p. 134, núm. 127; p. 375, núm. 32; p. 389, núm. 266; p. 577, núm. 35; p. 700, núm. 25; p. 706, núm. 3 i al *Festial* de John Mirk, editat a ERBE 1905, p. 172. En els manuscrits compil·lats per Herbert, a banda del comte de la zona de Marsella, el protagonista de l'acció pot ser «Dominus Albertus de Veneciis» o el senyor de Rímini. Se'n fa ressò RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 285 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 177-178. Vegeu també RUBIN 1991, p. 82.

[762] Al respecte, vegeu *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi* (ThEMA): http://gahom.huma-num.fr/thema/index.php?id=12754&lg=fr.

[763] La narració és referida a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 285, n. 23; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 178. Sobre el relat del *Ci nous dit*, BLANGEZ 1979, t. I, p. 143, cap. 135. Malgrat que el relat no al·ludeix a

L'expansió d'aquesta mena de relats va anar acompanyada, lògicament, d'una certa difusió en la plàstica gòtica, tal i com d'entrada certifica l'escena continguda en el retaule de Vallbona de les Monges. Una imatge similar a aquesta apareix, per exemple, en el primer dels dos volums de què consta el còdex del *Ci nous dit* del Musée Condé de Chantilly [ms 26-27 (1078-1079)], editat en francès cap a 1340, que és l'exemplar més antic i ricament il·lustrat dels divuit que se'n conserven [Fig. 327][764]. Es tracta de la transcripció visual de l'*exemplum* suara al·ludit, en el qual el malalt que demana posar el calze sobre el seu pit per combregar. Els elements constitutius de l'escena són parells als de la imatge, més desenvolupada, de Vallbona de les Monges, al marge de les diferències requerides pel text. Enfront d'un fons monocrom vermell, l'oficiant col·loca el vas litúrgic sobre el malalt enllitat de primer terme davant la presència de dos personatges laics. Resulta interessant parar esment en el fet que el miniaturista ha pintat el «calice» del text com un copó amb tapa crufícera, la qual cosa, més enllà de la llibertat de l'artífex respecte a les fonts, permet al·ludir a la polisèmia d'aquest terme a l'època, emprat per a diferents tipus de vasos sagrats.

D'altra banda, la imatge de Vallbona de les Monges forma part, en un sentit ampli, de la variada família de representacions plàstiques de darreres comunions miraculoses que van ser executades a l'època gòtica, entre les quals s'hi compten exemples com el que es comentarà tot seguit, la *Darrera comunió de santa Clara*; o, fora del marc peninsular, la *Darrera comunió del comte Herkenbald*, a saber, una de les cèlebres quatre taules del cicle de la *Justícia de Trajà i Herkenbald* de la casa de la vila de Brussel·les, pintades per Rogier van der Weyden a partir de 1439. Malgrat que l'obra no ha arribat fins als nostres dies, és sabut que se'n coneixen diverses descripcions i en perviu una còpia lliure en el *Tapís de la llegenda de Trajà i Herkenbald*, executat pels de 1450 a

---

l'introducció miraculosa de l'hòstia al cos del malalt, altres histories com ara determinades versions de la darrera comunió d'Hug de sant-Víctor al·ludeixen també a un viàtic on el moribund pateix problemes d'ingesta. Vegeu BLANGEZ 1979, t. I, p. 141, cap. 131.

[764] Sobre aquest manuscrit excepcional format per 812 miniatures, vegeu HECK 2011. El miracle sagramental del malalt, contingut en el capítol 135 (fol. 94v), s'aborda a la p. 117 i es reprodueix a la p. 289, fig. 148.

Brussel·les o Tournai i actualment conservat al Bernisches Historisches Museum (inv. 2-5) [Fig. 328][765].

10.1.6. La darrera comunió de santa Clara

El miracle del moribund que combrega a través del tors no és l'únic viàtic miraculós que ha pervingut dins de l'univers iconogràfic del cos de Crist de la Catalunya medieval, sinó que se'n conserva un altre testimoni en el frontal de Vallbona de les Monges, en el tercer compartiment del registre inferior esquerre de la taula [Fig. 329]. Com en l'episodi comentat anteriorment, de nou la composició és presidida per un llit voluminós, en aquest cas disposat en escorç sobre un terra de rajols. Tapada amb un llençol blanc i una vànova ricament estampada, hi jeu una dona que té el cap cobert recolzat sobre un petit coixí i les mans juntes en senyal de reverència. Aquesta dirigeix la mirada cap al sacerdot que, com en la imatge anterior, va tonsurat i vesteix la capa pluvial. En aquesta ocasió, però, aquest personatge du les mans velades per subjectar un copó semicircular, a la tapa del qual hi ha una creu, igual que succeeix en altres escenes del conjunt urgellenc. Darrere de l'oficiant s'hi veu l'acòlit amb la campaneta a la mà esquerra, cosa que nítidament al·ludeix a un dels elements habituals en les processons de viàtic de l'època[766]. Al capçal del llit, dempeus, hi ha quatre personatges femenins nimbats, un dels quals a més llueix corona i un mantell folrat d'ermini. L'escena, doncs, combina dues parts clarament diferenciades. D'una banda, segueix els esquemes habituals en les representacions gràfiques del viàtic, amb la presència del sacerdot i l'acòlit a l'entorn del llit mortuori. De l'altra, el grup d'assistents prescriptius en les imatges del darrer sagrament ha estat substituït pel grup de personatges sants que acudeixen a aquesta darrera comunió concreta.

---

[765] Després d'haver matat al seu nebot perquè havia violat a una jove de la cort, el bisbe va refusa de donar la darrera comunió a Herkenbald. Miraculosament, però, l'hòstia va sortir de la píxide i va aparèixer a la boca del moribund. Sobre l'original perdut de Van der Weyden i el tapís de Berna, vegeu CAMPBELL 2009, p. 240 i s.; i RAPP 2009.

[766] Sobre la qüestió, vegeu cap. 3, p. 46 i cap. 4, p. 80-81.

A diferència del que s'ha vist en el miracle abordat anteriorment, la identificació de l'escena ha suscitat tot un seguit d'opinions dispars entre elles. En la publicació que Lamberto Font, Enrique Bagué i Juan Petit van preparar en motiu del congrès eucarístic de Barcelona, els esmentats autors van identificar-la, de manera descriptiva, com el viàtic atorgat a una dona assistida per tres santes[767]. Anys més tard, Marisa Melero va plantejar la possibilitat de veure-hi representat el desenllaç de la profanació de París de 1290, desenvolupada segons l'autora en els dos darrers compartiments del retaule i els quatre (dos dalt i dos baix) de l'extrem esquerre del frontal de Vallbona de les Monges. Segons aquest supòsit, en l'escena s'hi figuraria la mort en santedat de la cristiana que va rescatar l'hòstia de casa del jueu sacríleg, acompanyada de la Mare de Déu coronada i diverses santes; i la imatge faria parella amb el compartiment precedent en què, per contra, s'hi mostraria la mort a la pira dels jueus profanadors davant la mirada dels seus correligionaris[768].

A l'últim, en dates més properes Paulino Rodríguez ha refutat aquesta darrera proposta per manca de recolzament textual i iconogràfic, i ha defensat la hipòtesi –encertada al meu parer— que el compartiment del frontal vol reproduir un dels darrers episodis de la vida de Clara d'Assís (1193-1253), això és, la visió de sor Benvenuta de Diambra[769]. Segons el testimoni d'aquesta religiosa, recollit en el procés de canonització de la santa i en la *Legenda Sanctae Clara*, de Tomasso da Celano, durant la seva agonia, estant la fundadora de les clarisses al llit de mort, es van aparèixer un grup de verges en processó, coronades i vestides de blanc. Entre aquestes n'hi havia una que clarament destacava per sobre de la resta, la qual va acostar-se fins a la moribunda i va cobrir-la amb una tela fina[770].

---

[767] FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 121, núm. 24. La proposta és assumida a ESPAÑOL 1994, p. 155.

[768] MELERO 2002-2003, p. 33-34.

[769] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 297-299; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 193-194.

[770] ARMSTRONG 2006, p. 139 i s (actes de canonització); i p. 197 i s. (Llegenda de santa Clara). La narració presenta punts en comú amb altres relats recorreguts a l'època en els quals els malats veuen apareixer Crist, la Mare de Déu o diversos sants abans de morir. A tall d'exemple i sense cap altra pretensió, es pot recordar l'*exemplum* del monjo pietós que va predir l'hora de la seva mort i es va afanyar a preparar-se acomplir tots els requisits per morir cristianament. Després de rebre el viàtic i abans d'expirar, se li van aparèixer els sants Joans, la Mare de Déu i el propi Crist. Al respecte, vegeu LEGENDRE 2005, p. 19-20.

El primer argument que addueix l'autor a l'hora de respaldar aquesta identificació és la marcada vessant eucarística de la santa. Certament, l'hagiografia clarissa conté alguns capítols que fan palesa la seva devoció al sant Sagrament, entre els quals el cèlebre episodi de 1240 segons el qual se la resposabilitza de foragitar de l'església de San Damiano els sarraïns de l'exèrcit de Frederic II Hohenstaufen amb l'ajuda prodigiosa de l'hòstia consagrada. O també que va teixir més d'una cinquantena de corporals per a les esglésies veïnes d'Assís durant un dels períodes en què l'enfermetat la va mantenir prostrada. Conseqüentment, des dels inicis l'art es va fer un ampli ressò de la devoció de Clara vers l'eucaristia, la qual cosa es copsa a partir de la presència habitual de l'enfrontament amb els musulmans en els programes dedicats a la santa o, més encara, en el fet que la custòdia esdevé un dels seus atributs més corrents[771].

En el nostre entorn, el miracle eucarístic de San Damiano figura en els dos retaules pictòrics quatrecentistes de factura catalana que reprodueixen un cicle consagrat a la iconografia de la santa: el *Retaule de santa Clara i santa Eulàlia* de la catedral de Sogorb (Museo catedralicio de Segorbe, núm. inv. 14) i el *Retaule de santa Clara i santa Caterina d'Alexandria* de la Catedral de Barcelona, avui conservat a l'antiga capella de sant Esteve de la girola [Figs. 330 i 331]. El primer, realitzat per a la capella homònima del claustre de la catedral de l'Alt Palància, instituïda pel bisbe Francesc Riquer i Bastero (1400-1409) el desembre de 1402, és un dels darrers encàrrecs assumits pel taller de Pere Serra preservats. El segon, conservat pràcticament íntegre, se suposa encarregat a Bernat Martorell (Sant Celoni, *c*. 1400- Barcelona, 1452) per la noble Sança Ximenis de Cabrera, que des de 1432 era la titular de la capella de la seu barcelonina dedicada a santa Clara i santa Caterina, la dels peus de la nau del cantó de l'epístola[772]. D'altra banda, un *alter ego* de la imatge en l'esfera franciscana es troba

[771] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 297-298; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 193. Quant a la iconografia de santa Clara, vegeu RÉAU 1958, p. 316-319; RIGAUX 1995. En relació a l'art hispà, sobresurten els estudis de TORRES 1993 i d'HERRANZ 2004. Santa Clara és una de les santedats referides en el breu article de FERRANDO ROIG 1952.

[772] Sobre el retaule valencià, vegeu els treballs de JOSÉ 2001c i RUIZ 2005c, p. 295. O també RODRÍGUEZ, CULEBRAS & OLUCHA & MONTOLIO 2006, p. 52-53, núm. 14. Respecte el conjunt barceloní, vegeu la darrera aproximació de MACÍAS 2011. L'autora, a partir de l'estil de l'obra, assenyala que el conjunt

contingut, en l'àmbit hispà, en l'escena que presenta sant Francesc arruixant el drac amb l'hòstia del *Retaule de la Verge de l'Esperança, sant Francesc i sant Gil* de la catedral de Tudela (Navarra), sufragat per Francisco de Villaespesa, canceller de Navarra, i realitzat per l'aragonès Bonanat Zahortiga (doc. 1412) [Fig. 332][773].

El segon i darrer argument que fonamenta la nova identificació de la imatge de Vallbona de les Monges és el de la seva proximitat amb les figuracions artístiques de la visió de sor Benvenuta de Diambra. El tema, que ja apareix a finals del segle XIII en la taula d'Assís del Mestre de Santa Clara [Fig. 333], compareix habitualment en els programes dedicats a la santa, tal i com ho reflecteixen, en l'esfera catalana, els dos cicles que acabo d'al·ludir [Figs. 334 i 335][774]. La visió és resseguida amb força fidelitat en el retaule de Sogorb de Pere Serra, atès que al voltant del llit de la santa, nimbada i abillada amb l'hàbit de les clarisses, hi apareixen algunes religioses i el grup de verges vestides de blanc, entre les quals la que sobresurt, representada com la Verge, ha estat distingida amb la tiara papal. L'escena es completa amb la salvació de l'ànima de la santa, sostinguda en un llenç per dos àngels, a la part alta de la composició. D'altra part, en el retaule de la seu de Barcelona, Clara, coronada i nimbada, jeu amb l'hàbit de l'orde de les menoretes i es disposa a rebre una corona i un mantell brocat de les mans de la Mare de Déu, acompanyada de quatre santes. Com a privilegiats espectadors del miracle apareixen tot un seguit de monjos franciscans, tant de la branca masculina com femenina, en actituds diverses.

Si hom compara aquestes dues imatges amb la de Vallbona de les Monges, les analogies resulten més que evidents: totes elles representen la santa al llit, acompanyada de la Mare de Déu i altres santes, partint de la visió de sor Benvenuta de Diambra. És cert que la representació del conjunt urgellenc s'adapta a aquest relat de manera més lliure, ja

---

hauria estat encarregat a Bernat Martorell, el qual, a la seva mort succeïda el 1453, només hauria treballat en les parts baixes del moble i, amb posterioritat, els treballs inacabats haurien estat represos pels pintors que successivament es van fer càrrec del taller del pintor barceloní, és a saber, el valencià Miquel Nadal i l'aragonès Pere Garcia de Benavarri, el qual possiblement va treballar assistit per algun ajudant.

[773] Sobre el miracle de sant Francesc i la seva representació en el retaule navarrès, TRENS 1952a, p. 209, fig. 148. Respecte a l'escena i el conjunt, vegeu MELERO 1985, esp. 159-160 o LACARRA 2011, p. 298-301.

[774] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 298; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 193.

que la santa no porta cap dels elements que habitualment la identifiquen (ni el nimbe, ni l'hàbit...) i tampoc no hi ha rastre de la tela fina amb la qual se la sol cobrir. És més, en ella hi apareix un element distorsionador, el sacerdot amb el viàtic, que no sol formar part de les representacions d'aquest prodigi. Ara bé, la majoria d'aquestes qüestions han estat justificades convenientment a partir de paral·lels gràfics com la taula d'inicis del segle XV realitzada pel Mestre de la Santa Creu (National Gallery de Washington, inv. 1952.5.83), en la qual la santa, com a Vallbona de les Monges, tampoc no duu el nimbe habitual [Fig. 376]; o la taula d'inicis del segle XVI del convent de Santa Clara de Tordesillas, del Mestre de Portillo, on s'hi representa la unció de la santa i, per tant, s'hi inclou també un sacerdot, en aquest cas acompanyat d'un frare franciscà (i dues menoretes) [Fig. 377]. La presència del sacerdot i l'acòlit i, per tant, de la figuració del viàtic és una qüestió que queda perfectament justificada a partir de la iconografia eucarística de la taula. És més, sense aquest element dificilment s'hauria inclós en aquest frontal, atès que per si mateix el fet prodigiós és l'únic del programa que no té una naturalesa essencialment sagramental[775].

Un detall no comentat fins al moment podria proporcionar, de ser necessari, un darrer argument per defensar que en la imatge s'hi representa la mort de santa Clara. Si es para atenció en la franja que decora el centre de la toca blanca que cobreix el cap de la malalta, hom hi podrà observar el que semblen unes lletres majúscules disposades a la inversa, en les quals, al marge de la degradació, sembla que s'hi pot llegir «RA», amb més o menys claredat. És possible, doncs, que el pintor hi hagués col·locat una inscripció amb el nom de la protagonista de l'acció, sencera o parcial. De ser això cert, certament cridaria l'atenció que s'hagués disposat de manera velada (amagat dins de la franja, a l'inversa...), quan en realitat la inscripció té una naturalesa identificativa. Ara bé, en favor de l'ús d'aquest recurs podem adduir que en diverses parts de les taules de Vallbona de les Monges l'artífex s'ha permés alguna llicència similar. Al meu entendre, n'hi hauria prou en fer referència a la inclusió de dos escuts dels Anglesola, gairebé imperceptibles, entre el fons incís del compartiment central de la Trinitat o, com es

[775] Segueixo RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 298-299; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 193-194. Pel que fa a l'esmentada pintura de Washingtong, vegeu HAND 2004, p. 60-61, cat. núm. 46. Sobre la taula de la *Mort de Santa Clara* del Mestre de Portillo (actiu a Castella al primer terç del segle XVI), vegeu PARRADO 1994, que conté la bibliografia precedent sobre la peça i el seu autor.

veurà d'aquí a unes planes, a la inscripció «Pange Lingua» que decora el teixit que recobreix l'altar de l'escena del miracle de les abelles, en la mateixa taula on es representa la mort de la pobra Clara.

10.2. ELS ANIMALS REVERENTS AL COS DE CRIST

Una altra tipologia de miracle que va trobar acomodament en la plàstica eucarística de Catalunya i els seus territoris limítrofs a la baixa edat mitjana és la que té com a protagonista un animal irracional reverent a l'hòstia consagrada. No són gaires, certament, les representacions que se n'han conservat. Només en perviuen dues a les taules de Vallbona: el miracle de l'equí que fa una genuflexió al cos de Crist en el retaule i el de les abelles en el frontal; dues més a la predel·la del retaule marià de Sixena: de nou el miracle de les abelles, a més del miracle dels peixos. I, finalment, del miracle de l'equí en resta segurament també un relleu de pedra fragmentari a la sagristia de l'església de Sant Mateu.

Ara bé, en proporció, dels pocs casos preservats es pot deduir que la seva inclusió en els retaules del cos de Crist ben bé va poder ser un fet més o menys habitual. Tot sembla indicar que l'art eucarístic fou la plataforma preferent per a aquest tipus d'imatges, per bé que en cap cas no va ser l'única. Els miracles dels animals reverents a la sagrada forma també van ser integrats en cicles hagiogràfics, en la mesura que alguns d'aquests prodigis van formar part integrant de la *vita* de determinats sants, o en obres de temàtica diversa.

El motiu del reconeixent de la divinitat per part dels animals i llur consegüent reverència tenen unes arrels fondes en els escrits cristians. El seu fonament es troba en les sagrades escriptures i, a l'Edat Mitjana, van gaudir d'una fortuna immensa, especialment en la literatura hagiogràfica i en les compilacions d'*exempla,* on l'«animal

exemplar» va jugar un paper fonamental com a arma ideològica efectiva al servei d'un discurs didàctic i moral[776].

Els prodigis medievals en els quals els animals mostren la seva submissió del Santíssim Sagrament tenen com a comú denominador el fet de mostrar la potència de l'hòstia consagrada, és a dir, de la divinitat, a través un animal o un grup d'animals que hi reconeixen el creador i, com a conseqüència, la veneren de les maneres més variades. L'adoració dels animals vers la sagrada forma advoca en favor de la veracitat de la presència real de Crist en el pa consagrat. Aquest postulat és fins i tot advertit, en aquest tipus de miracles, per part dels éssers irracionals que, de manera paradoxal, li reten culte conscientment[777].

En ocasions, aquests prodigis s'acompanyen de significats complementaris. Així succeeix, per exemple, en les narracions que no es limiten únicament a explicitar la veracitat de la transsubstanciació sinó que, a més, contraposen l'acció de l'animal, encertada, a l'obcecació d'un humà incrèdul o pecador, sovint un heretge o un jueu. La dicotomia sempre es resol a favor de l'animal, i els contrincants, desarmats, solen convertir-se al cristianisme. En aquests casos, a la vegada que és proclama la presència real de Crist en l'eucaristia, es combaten les posicions contràries.

10.2.1. L'equí inclinat a l'hòstia consagrada

En el compartiment extrem esquerre del registre inferior del *Retaule del cos de Crist* de Vallbona de les Monges hi ha representada una escena en la que només intervenen dos personatges, un de sant i un de laic. El primer vesteix hàbit i va nimbat, i sosté un sagrada forma que du gravat el monograma *IHS*; el segon, que va abillat amb una túnica vermella amb caputxa, fueteja un ase que, malgrat tot, es manté prostrat enfront del Santíssim [Fig. 338]. La claredat dels escassos ingredients que basteixen la imatge

[776] Sobre aquestes qüestions, vegeu LE GOFF 1984, p. 676 i, especialment, BERLIOZ & POLO DE BEAULIEU 1999, p. 9 i s. Dins d'aquest treball, resulten d'especial utilitat els articles de POLO DE BEAULIEU 1999 o ZINK 1999.

[777] Vegeu, principalment, RUBIN 1991, p. 122 i s.

explica la promptitud amb què la crítica va escatir genèricament el tema representat, que no és altre que el de l'èquid reverent a l'eucaristia –a voltes denominat com a ase, a voltes com a mula—, així com el consens inalterat dels estudiosos fins a la data[778]. Com es veurà, les divergències, que també hi ha estat, han sobrevingut a l'hora d'explicar en detall els elements que la componen.

Fins ara, l'escena del retaule de Vallbona de les Monges constituïa l'única representació d'aquest tema reconeguda per la historiografia en la retaulística del cos de Crist dels bisbats catalans. Com ja he avançat, però, amb tota probibilitat n'ha perviscut una altra de fragmentària en un relleu escultòric provinent d'un ignot conjunt de dedicació parella, avui desmembrat. Em refereixo al fragment de la col·lecció museogràfica parroquial de Sant Mateu (Baix Maestrat), el qual recentment ha estat agrupat amb altres relleus com a part d'un retaule de sant Miquel fet pel «taller de Sant Mateu» i ha estat relacionat hipotèticament amb la història de Balaam i la somera [Fig. 339][779].

Tanmateix, tot i la manca de més de la meitat de la composició, en ell s'hi reconeix fàcilment un quadrúpede amb les potes davanteres flexionades, situat davant de dos personatges amb túnica talar. Aquest fet, sumat a la conservació d'altres relleus de temàtica sagramental dispersos en diferents llocs de la localitat, em porten a identificar-lo amb el miracle de l'èquid reverent i a desestimar la seva interpretació com la somera aclofada del relat del llibre dels *Nombres,* sabent, a més, que aquest relat sol ser aliè als programes iconogràfics de l'arcàngel Miquel. Malauradament, és fa difícil anar més enllà en la lectura de la imatge, atès que la pèrdua d'altres detalls definititoris no permeten, almenys per ara, vincular-lo a cap història concreta.

---

[778] L'escena ja apareix descrita com el miracle de l'adoració de l'eucaristia per un ase a FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 121, cat. núm. 22. En la mateixa línia: RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 287 i RODRÍGUEZ BARRAL2009, p. 180 i s. En canvi, l'episodi és referit com la prostració d'una mula a TRENS 1952a, p. 218; ESPAÑOL 1994, p. 109; MELERO 2002-2003, p. 27-28; MELERO 2005, p. 177; FAVÀ 2009, p. 61; etcètera.

[779] ZARAGOZÁ 2015b, p. 86, fig. p. 87. Val a dir que el relleu, tot i que discutit en relació amb l'antic retaule major de la parroquial de Sant Mateu, anteriorment ja havia estat identificat com el miracle de la burra que s'agenolla a FUMANAL & MONTOLÍO 2003b, p. 242.

El nombre de relats medievals en els quals un animal fa una genuflexió a l'hòstia consagrada en reconeixement de la presència divina és realment considerable i se'n coneixen tot un seguit de variants que no només afecten l'acció en la qual aquesta té lloc, les seves coordenades i els seus protagonistes, sinó que fins i tot freqüentment impliquen una fluctuació de l'animal que hi pren part. Així, el fet prodigiós es pot produir en situacions diverses, com per exemple en el context d'un robatori, d'una processó de viàtic o d'una ordalia... En ocasions, pot ser una ramada de llops la que es postra davant del cos de Crist, mentre aquest és transportat per un sacerdot que havia d'administrar una darrera comunió; en altres, són uns porcs els que s'agenollen davant d'una hòstia que havia estat robada i abandonada al camp, etc[780].

Tot sovint, l'actitud pietosa de l'animal es contraposa amb la d'un personatge escèptic sobre la presència real, el qual, consegüentment, manté una actitud irreverent enfront de l'espècie eucarística. L'*Speculum Laicorum*, per exemple, conté un dels molts *exempla* que es desenvolupen en el context d'una processó de viàtic. L'encontre es produeix a les rodalies de Pàdua entre un clergue i un noble, que viatja a cavall en companyia d'un palafrener, i el text posa èmfasi en la diferent actitud de la bèstia i el mosso davant del sagrament: el primer reconeix Crist i s'agenolla en senyal de reverència mentre que el segon, contrariat, intenta fer aixecar l'animal perquè no adverteix la presència divina. Ha de ser l'aristòcrata qui, a al capdavall, acabi informant el criat d'allò que realment està succeint[781].

En un nombre considerable de casos, l'antagonista de l'animal és un heretge o un jueu, tal com per exemple succeeix en un dels *exempla* del *Ci nous dit* dedicats al Santíssim. Un jueu llença una hòstia consagrada a un gos per a què se la mengi i, per contra, aquest, en lloc de deglutir-la, s'ajeu en reverència. És més, quan en un segon intent

---

[780] Entre altres, sobre aquest motiu literari vegeu TUBACH 1981, p. 207, núms. 2641 (Host adored by dog) i 2654 (Host dropped in meadow); p. 210, núm. 2668 (Host left in field); p. 211, núm. 2687 (Host thrown into pig trough). Tubach també recull un *exemplum* on uns ases carregats amb sacs de gra s'aparten davant d'un sacerdot que transporta el cos de Crist (Asses, stand aside before sacrament) (p. 36, núm. 402). Vegeu també GOLDBERG 1998, p. 178, V35.1.1: Horse kneels before sacrament that priest is taking to a sick man. Youth misimderstands and tries to make horse rise.

[781] WELTER 1914, p. 52, núm. 264.

profanador l'hebreu intenta llençar l'hòstia al foc, l'animal acaba impedint de nou la malifeta[782]. Gràcies al prodigi, a vegades l'infidel s'acaba convencent de la veracitat de la presència real i es converteix al cristianisme. L'*Scala Coeli* situa a la diòcesi d'Angers una trobada entre un sacerdot que transportava la darrera comunió i un jueu a cavall, en la qual l'actitud impassible d'aquest darrer contrasta amb la de l'èquid que fa una genuflexió i, amb llàgrimes als ulls, proclama la presència divina. Davant d'això, el jueu, que inútilment havia intentat fer aixecar l'animal, es penedeix dels seus actes i acaba rebent el baptisme[783].

Dins del marc narratiu definit, les històries protagonitzades per un equí que reverencia l'hòstia consagrada van gaudir d'una fama remarcable a l'època, al marge de quin fos el patró seguit. Per la seva significació, aquest tipus de relat ha estat emparentat amb històries tan remotes com l'adoració de l'Infant Jesús per part de l'ase de la *Nativitat* o de la somera de Balaam, les dues amb una àmplia repercussió tant en les fonts escrites com en l'art medievals. Certament, prenent com a referència un passatge del llibre d'Isaïes (1,3), en l'evangeli apòcrif del Pseudo-Mateu (cap. 14) no només s'hi inclou la presència de l'ase i el bou en el Naixement, inexistents en els evangelis canònics, sinó que a més s'hi exposa que els dos animals adoren el Nounat, en una referència clara al reconeixement de la divinitat. D'altra banda, en el llibre dels *Nombres* (22, 21-35) es narra com la somera de Balaam percep abans que el seu amo la presència de l'àngel del Senyor que havia estat enviat per portar-lo pel bon camí. En aquest cas, doncs, el que es remarca és la clarividència de la bèstia enfront de l'humà[784].

---

[782] BLANGEZ 1979, v. I, p. 147, núm. 144.

[783] Sobre aquest *exemplum*, POLO DE BEAULIEU 1991, p. 317, núm. 353.

[784] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 287, n. 32. A l'edat mitjana, la història de l'ase de Nadal va ser inclosa en obres tan divulgades com la *Llegenda Àuria* de Iacoppo da Varazze o l'*Alphabetum Narrationum* d'Arnald de Lieja, totes dues traduïdes al català. Sobre la primera, vegeu MANEIKIS & NEUGAARD 1977, v. II, p. 73-74: «O con lo bou e l'ase maravelosament lo Seyor coneguessen, de ginolós quant lo veseren l'adoraren». Quant a la segona, YSERN 2004, p. 133, núm. 486: «lo die que Jesucrist nasqué, lo bou e l'aze conegueren a Jesucrist e, mès en lo pesebre, agenollarense e adoraren-lo». Sobre la genuflexió del bou i l'ase en la *Nativitat*, vegeu RÉAU 1957, p. 228-229. En relació a aquestes qüestions, també resulta d'utilitat HECK & CORDONNIER 2011, p. 154 i s

En determinades versions, la identitat de l'humà que coprotagonitza l'episodi juntament amb l'animal no acostuma a estar definida. Tanmateix, des de finals del s. XIII el miracle va ser assimilat per la literatura hagiogràfica, que el va assumir com un episodi de la vida de sant Antoni de Pàdua (1195-1231). Aquest fet no va acabar amb la diversitat argumental del relat, sinó que el miracle va continuar obeïnt a lògiques diverses, amb protagonistes canviants i escenaris tan diferents com les ciutats de Rímini, Tolosa de Llenguadoc o Bourges[785].

Tenint en compte aquest fet, no estranya que el sant de l'escena de la mula del retaule de Vallbona de les Monges hagués estat identificat amb sant Antoni de Pàdua en diversos estudis. Entre altres, Francesca Español va reconèixer-hi el miracle de l'ase de l'heretge que s'agenolla al pas del viàtic, al mateix temps que, en funció de l'hàbit representat, va identificar el clergue amb el sant franciscà[786]. En canvi, prenent com a referent alguna de les versions del miracle conegudes, Marisa Melero va inclinar-se per interpretar l'episodi com el miracle que culmina la disputa entre sant Antoni de Pàdua i el jueu Guillard, de Bourges, que per la reverència de l'animal va convertir-se al cristianisme. L'autora va inferir la significació del personatge a partir de la vestimenta amb caputxa de l'infidel i pel context antijudaic en el qual l'escena és inserida, el qual serà comentat en les properes planes[787].

Això no obstant, en el darrer estudi efectuat sobre la iconografia de les taules, Paulino Rodríguez ha puntualitzat –i hi estic totalment d'acord— que en realitat el sant no

---

[785] Vegeu GASPAROTTO 1968, p. 80-81; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 287 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 180. Sense citar fonts textuals, el miracle de sant Antoni de Pàdua i l'heretge tolosà es explicat a TRENS 1952a, p. 208-209. La narració és recollida en el manuscrit miscel·lani BNM 8744 de la Biblioteca Nacional de España, copiat després del 5 de febrer de 1456 per l'escrivà reial Pero Fernández de Fuentpudia. Entre els folis 372v i 388v, el còdex conté una breu col·lecció de miracles de sant Antoni de Pàdua, entre els que s'hi compta el titulat «El mulo adora la hostia». Segons aquesta versió, el miracle es produeix quan sant Antoni de Pàdua afronta una ordalia contra un grup d'heretges de la regió de Tolosa de Llenguadoc. Gràcies a què l'animal famolenc prefereix reverenciar el sagrament abans que menjar, els heretges acaben convertint-se al cristianisme. L'estudi i edició de la col·lecció de miracles d'aquest manuscrit a LACARRA 2002b, p. 13-15, núm. 20.

[786] ESPAÑOL 1994, p. 109 i 153.

[787] MELERO 2002-2003, p. 27-28; MELERO 2005, p. 177, fig. 61.

vesteix l'hàbit franciscà, de manera que difícilment pot ser identificat amb sant Antoni de Pàdua. El que porta és clarament una túnica blanca i una capa negra (a més d'una tela que li creua el pit), i per tant aquest ha de pertànyer forçosament a l'orde dels dominicans. És més, existeix un testimoni pictòric que, per analogia, condueix a identificar-lo amb tota probabilitat amb sant Domènec de Guzmán. Es tracta de la taula tres-centista dedicada a aquest sant que, procedent de la localitat franjolina de Tamarit de Llitera (Osca), es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (inv. 15825). S'hi representa una versió del relat que inequívocament enfronta sant Domènec amb un heretge, tal i com ho expliciten la dedicació de l'obra i la inscripció que acompanya el personatge. La mula, per la seva part, s'inclina davant de la presència real de Crist en l'hòstia consagrada sostinguda pel sant, davant del testimoniatge d'un grup de personatges identificats com a *populus* [Fig. 340][788].

El retaule de Tamarit de Llitera i el de Vallbona de les Monges, dos exemplars relativament propers tant cronològicament com geogràfica, constitueixen els dos únics testimonis coneguts fins al moment de la narració com un episodi de la vida de sant Domènec. Atesa la desconeixença de cap altra representació plàstica ni cap font textual d'aquesta variant narrativa, la crítica raonablement les ha vinculat a una tradició local desconeguda. Sigui com sigui i com s'ha dit, del que no hi ha dubte és que la transposició de la llegenda al fundador dels dominics cobra ple sentit si és té en compte la lluita del sant contra l'heretgia albigesa a Tolosa de Llenguadoc, a inicis del segle XIII[789]. Una faceta que és a la base d'altres temes iconogràfics relacionats amb els dominics, en general, i amb sant Domènec, en particular. N'hi ha prou amb al·ludir a l'escena de l'ordalia de foc, la qual té un recorregut plàstic considerable i també es representa, per exemple, en el mencionat retaule aragonès [Fig. 341][790].

---

[788] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 287 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 180. Anteriorment, la relació del compartiment de Vallbona amb el de Tamarit de Llitera és advertida ja a ESPAÑOL 1994, p. 109, n. 274. Sobre el retaule de Tamarit de Llitera, remeto a les dues darreres publicacions monogràfiques que alhora contenen la fortuna crítica anterior de l'obra: YARZA 2007 i MALÉ 2008.

[789] Vegeu, fonamentalment, RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 287-288.

[790] Quant a la iconografia d'aquest episodi, basta consultar l'aproximació de RÉAU 1958, p. 384.

La singularitat dels dos exemples catalano-aragonesos contrasta obertament amb la fortuna plàstica del relat adscrit a sant Antoni de Pàdua, del qual es conserven testimonis tan cèlebres com el baix relleu de bronze del retaule major de la basílica de Sant Antoni de Pàdua, contractat per Donatello (1386-1466) el 1447 o el compartiment de predel·la del retaule dispers de santa Anna [Toledo (Ohio), Toledo Museum of Art, inv. 1959.22], executat al taller de Gerard David (*c*. 1455- m. 1523) [Figs. 342 i 343][791]. Quant a la il·luminació de manuscrits, hom pot al·ludir a exemples tan cridaners com la miniatura del *Breviari d'Elionor de Portugal* (Nova York, The Morgan Library & Museum, MS M. 52, fol. 411v), realitzat a Bruges cap a 1500 per Alexander Bening (m. 1519) i Gerard Horenbout (m. 1541); a la imatge sant Antoni de Pàdua d'un dels dos fullets adscrits al Mestre de Clàudia de França conservats a l'École nationale de beaux-arts (París, M. 94) o l'excel·lent representació de Jean Bourdichon (*c*. 1457-1521) continguda en les *Grans Hores* d'Anna de Bretanya (1507) (París, BnF, Lat. 9474, f. 187v), tots dos d'inicis del segle XVI [Figs. 344, 345 i 346][792].

Pel que fa la imatgeria europea del Corpus Christi, el relat del sant franciscà apareix esculpit en fusta en el compartiment de l'extrem superior esquerre de la mencionada taula del Museo Correr de Venècia [Fig. 347], fent *pendant* amb un altre prodigi eucarístic recentment identificat en relació amb l'hagiogràfia d'un sant dominicà, sant Pere Màrtir[793]. Finalment, en el gòtic de la corona d'Aragó també se'n conserva un testimoni pictòric representat en una de les polseres laterals del retaule de santa Anna de

---

[791] En concret, sobre els relleus *stiacciati* de Donatello de l'altar major de Pàdua, remeto a GASPAROTTO 1968 i als dos articles clàssics de WHITE 1969a i WHITE 1969b. Sobre el compartiment de predel·la vinculat a Gerard David, vegeu, per exemple: AINSWORTH 1998, p., 167 i fig. 159. Quant a la representació del miracle de sant Antoni de Pàdua i la mula, vegeu RÉAU 1958, p. 115 i s. I, sobre la seva presència en l'art italià, KAFTAL 1952, p. 79-80; KAFTAL 1978, p. 107-108 i KAFTAL 1985, p. 89-90. També, sobre alguns exemples friulesos d'època moderna i contemporània, BERGAMINI & GOI 2005, p. 64-66.

[792] En relació al llibre d'hores d'Anna de Bretanya, vegeu EVANS 2010, p. 137. Quant a la imatge del Mestre de Clàudia de França, REYNAUD 1995. Sobre el miracle de la mula, representat de manera destacada dins dels episodis de la vida de sant Antoni de Pàdua, en el *Breviari d'Elionor de Portugal*, WIECK 2014, p. 69, núm. 54.

[793] SCHULTZ 2011, p. 238-239, fig. 231. *Cfr*. KAPLAN 2005, p. 150 i s.

Fonts (Osca), conservat en l'actual església parroquial de la vila, datat vers la darrera dècada del segle XV i assignat al Mestre de Viella [Fig. 348][794].

10.2.2. Les abelles i el santuari de cera per al Santíssim

Com he avançat, juntament amb el conjunt de retaule i frontal de Vallbona de les Monges, també la predel·la eucarística del retaule marià de Sixena cobra un especial interés quan del que es tracta és d'analitzar la representació plàstica dels miracles eucarístics en què els animals reten culte a l'hòstia consagrada. Ni més ni menys que dos dels seus cinc compartiments, els situats a l'esquerra del *Sant Sopar* central, van ser reservats a dues llegendes d'aquest tipus, com si d'un díptic es tractés: l'una protagonitzada per uns peixos, tal i com es veurà tot seguit; i l'altra, la que ara ens interessa, per unes abelles.

Aquesta darrera apareix plasmada, en una figuració de gran bellesa i habilitat creativa, en el compartiment de la punta esquerra del bancal [Fig. 349]. La trama es desenvolupa en un paisatge natural a l'aire lliure, articulat per una accidentada orografia rosada d'aspecte àrid que, tanmateix, està absolutament recoberta de petits matolls i mostra alguns arbres de tronc prim i capçada estilitzada a la llunyania. En aquest escenari s'hi conjuguen, concretament, dos moments diferents del desenllaç de la història: el descobriment del fet miraculós i el consegüent reconeixement per part de l'autoritat eclesiàstica.

El primer ocupa la meitat superior de la composició: enmig de les arnes i d'algunes ovelles que accentuen l'aspecte rural del paratge, les abelles que sobrevolen l'escena han construït un petit santuari de cera a l'hòstia consagrada i l'han col·locada sobre l'altar del seu interior. Precisament, com a conseqüència d'aquest fet, un camperol disposat al cantó dret, espaordit, es posa les mans al cap. Per la seva banda, el segon moment, la culminació del relat, apareix representat a través d'un grup de nou eclesiàstics –entre clergues i acòlits— agenollats davant l'hòstia miraculosa, que han

[794] Sobre l'escena –molt repintada— del retaule de Fonts i la seva relació amb la figuració de Vallbona de les Monges, VELASCO 2003, p. 90, fig. 8. També VELASCO 2006, p. 156-161, cat. núm. 12.

acudit en processó, tal i com certifiquen la creu processional i les lluminàries dels escolanets. Al centre, el sacerdot principal, abillat amb una luxosa capa pluvial brocada, manté oberta una píxide de caixa rectangular en vistes a estotjar-hi la sagrada forma prodigiosa.

En la línia de l'exposat en relació amb el miracle precedent, el motiu de les abelles va comptar amb una gran difusió en el marc dels prodigis baixmedievals del sant sagrament i va donar peu a històries d'allò més variades. En la majoria dels casos coneguts, sigui quin sigui l'argument, aquests insectes reconeixen la presència real de Crist en l'eucaristia i per això la revereixen, sovint construint-li un santuari de cera com s'ha vist en la imatge de Sixena. A voltes, el desencadenant del prodigi és un descuit, tal i com succeix amb la història del sacerdot que perd l'hòstia en el prat; un robatori, de resultes del qual uns lladres deixen el cos de Crist abandonat en un rusc; o un sacrilegi qualsevol, com exemplifica el cas del combregant que, en no creure en la presència real, abandona la sagrada forma en el forat d'un tronc d'un arbre[795]. Tanmateix, no manquen els prodigis on les abelles, en lloc de construir un santuari ceri, actuen com a testimonis privilegiats de la conversió de l'hòstia en l'Infant Crist o d'una aparició de la Mare de Déu amb el Nen, entre altres[796].

---

[795] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 303 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 198. La història del sacerdot que perd l'hòstia en el camp apareix recollit, per exemple, en el *Ci nous dit*. Vegeu BLANGEZ 1979, t. I, p. 146-147, núm. 143. La mateixa font relata una llegenda similar on les abelles construeixen una bell reptacle decorat per al Sagrament, que havia estat dipositat en un rusc per uns lladres: BLANGEZ 1979, t. I, p. 142-143, núm. 134. El robatori que acaba amb l'abandonament del preuat botí en un rusc forma part d'obres com el llibre segon del *Bonum universale de apibus* de Tomàs de Cantimpré. Vegeu POLO DE BEAULIEU 1999, p. 148-152, esp. p. 152. Finalment, sobre la fortuna del relat que es desencadena quan un sacríleg diposita l'hòstia en el tronc d'un arbre, vegeu TUBACH 1981, p. 209, núm. 2662. En general, sobre el miracle de les abelles, vegeu també SCHEFER 2007, p. 171-184.

[796] Diversos textos medievals recullen la història d'un camperol que, per tal de beneficiar-se de les virtuts de l'hòstia, vol col·locar-la dins d'un rusc. Aquesta, però, cau a terra i és recollida per les abelles. Espantat pel seu acte, l'home anega les seves abelles, però a dins del rusc hi troba un nounat enlloc de l'hòstia. Mentre pretén portar-lo a enterrar a l'església, li és arrabassat de les mans i el lloc poblat esdevé un desert. Al ms. 15912 de la Biblioteca nacional de França té el núm. 908: BERLIOZ & POLO DE BEAULIEU 2012, p. 563-564, núm. 908. També en les *Cantigas* d'Alfons X el Savi es recullen dues versions del miracle de les abelles adaptades al culte marià, en les quals no hi ha rastre del santuari de cera (núm. 128 i 208). En la primera, és un camperol que descobreix la Mare de Déu amb l'Infant a

En aquest teló de fons, els elements compositius de la imatge de Sixena són prou explícits per tal d'associar-la amb la narració que, amb mínimes variants, apareix continguda en obres com el *Dialogus Miraculorum* de Cesari d'Heisterbach o l'*Alphabetum Narrationum* d'Arnau de Lieja. En ella s'hi relata com una dona va decidir col·locar una hòstia consagrada entre les seves abelles amb la intenció d'afavorir-ne el seu rendiment en mel. Enfront del sacrilegi, tanmateix, aquestes, tot reconeixent-hi el Creador, li construïren un santuari amb un altar, en el qual col·locaren l'hòstia. Quan la dona obrí el rusc i s'adonà del prodigi, espantada, va voler confessar-se immediatament, motiu pel qual el sacerdot i tot el poble acudiren al lloc del miracle[797].

Tradicionalment, la predel·la de Sixena havia estat considerada com l'única imatge medieval del miracle de les abelles realitzada en àmbit català conservada. No obstant això, existeix una altra figuració del tema, igualment inclosa en un programa iconogràfic del cos de Crist però més antiga, que ha passat absolutament desapercebuda per a la crítica. M'estic referint a l'escena del frontal de Vallbona de les Monges emplaçada en el tercer compartiment del registre superior, l'immediatament anterior al de la Mare de Déu que presideix la taula [Fig. 350][798].

---

l'interior del rusc on havia dispositat una hòstia per millorar el rendiment de les seves abelles. En el segon, la mateixa aparició motiva la conversió d'un heretge tolosà, que havia col·locat el cos de Crist en el rusc amb fins malèvols. Sobre aquests relats, vegeu MONTOYA 2007; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 303-304 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 198-199, n. 195.

[797] La vinculació del tema representat a Sixena amb la història confegida per Cesari d'Heisterbach s'assenyala ja a TRENS 1952a, p. 216, fig. 153. D'altra banda, per les mateixes dates s'indica també la seva relació amb l'exemplum 614 de la versió catalana de l'*Alphabetum Narrationum* a GRIERA 1952, p. 72. En la mateixa línia, i afegint altres fonts textuals que recullen versions estretament similars del miracle, com ara l'*Alphabetum Narrationum* d'Arnau de Lieja, l'*Speculum Laicorum* o el *Tractatus de diversis materiius praedicabilibus* d'Étienne de Bourbon, vegeu també RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 303-304 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 198-199. Cal refutar, en canvi, intrepretacions com les de CID 1948, p. 9. Segons l'autor, en el compartiment s'al·ludiria a la història en què l'hòstia fou abandonada al camp per un jueu, però no hi ha res en la imatge que així ho indiqui.

[798] Vaig avançar la qüestió, de manera lacònica, a FAVÀ 2009, p. 61.

Si bé en una primera aproximació, aquesta escena havia estat descrita com a «dos àngels vetllant la taula sobre la qual es reserva l'eucaristia»[799], els darrers estudis han tendit a interpretar-la com una seqüència més del cicle de la profanació de l'hòstia que, segons els autors, es desenvoluparia en diversos compartiments del frontal (i fins i tot del retaule) i s'identificaria amb el miracle del jueu de París de 1290. Segons això, en el compartiment s'hi representaria l'adoració de hòstia miraculosa ultratjada per part dels àngels, un cop recuperada i col·locada sobre un altar[800].

Certament, una part dels ingredients que conformen la representació plàstica bé podrien correspondre's amb el tema proposat. Així, en la composició hi pren una preeminència absoluta un altar recobert amb teixits, damunt del qual hi ha una hòstia consagrada, exposada en una mena d'ostensori de peu i flanquejada per dos canelobres. I dels núvols arrissats de la part superior, a més, en surten dos àngels ceroferaris que, en suspensió, semblen adorar l'eucaristia. Ara bé, no es pot passar per alt que tota l'escena és sobrevolada per un eixam nombrós d'insectes i que a la part esquerra de l'altar hi ha un element quadrangular que, tenint en compte la presència d'aquests, ha de correspondre's amb una representació d'un rusc. Val a dir que, fins no fa massa, aquests animals, tot i que visibles, eren difícils d'identificar a causa de l'estat de conservació de la taula. En l'actualitat, però, es poden distingir a la perfecció gràcies a la intervenció de conservació-restauració realitzada per Glòria Flinch i Victòria Homedes al Museu Nacional d'Art de Catalunya, entre els anys 2009 i 2010.

En base a l'exposat, doncs, en aquest compartiment del frontal de Vallbona de les Monges hi ha representada una versió sintètica del miracle de les abelles, tan el·líptica que és impossible relacionar-la amb una versió determinada del relat. Únicament es pot apuntar que, de manera *sui generis* si es vol, a partir de la inclusió de la mesa d'altar es va poder voler figurar, segurament, el santuari de cera construït pels insectes reverents. I també que a través de la inclusió dels àngels que adoren l'hòstia miraculosa, a més de reforçar la dimensió sobrenatural de la representació, es fa explícita la presència real de Crist en l'eucaristia.

---

[799] FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 121, núm. 24.

[800] ESPAÑOL 1994, p. 113 i 155; MELERO 2002-2003, p. 32, n. 36; MELERO 2005, p. 182; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 290 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 188.

La singularitat iconogràfica de la imatge, d'altra banda, queda remarcada a partir dels vincles que poden establir-se amb la litúrgia eucarística de l'època. És inevitable que, a partir del representat, vingui a la ment la preeminència que a la baixa edat mitjana va assolir l'ostensió de l'hòstia i les seves exposicions públiques. I és que, en definitiva, el que s'hi ha figurat no és altra cosa que l'exhibició d'una forma miraculosa. Però hi ha més: com he avançat, en una de les franges que decoren la part frontal del teixit que recobreix l'altar es pot llegir, amb certa dificultat, una inscripció que apel·la directament a la litúrgia del Corpus Christi. En efecte, en una de les bandes centrals, hi ha escrit en vermell «PANGE LINGUA GLO[RIOSI]», és a dir, els primers mots del famós himne eucarístic atribuït a Sant Tomàs d'Aquino[801].

Les dues figuracions del miracle de les abelles pervingudes en l'art gòtic català, la de Vallbona de les Monges i la de Sixena, porten a intuir, per si soles, un cert èxit del relat en l'univers iconogràfic del cos de Crist. Tanmateix, aquest fet queda corroborat si es tenen en compte altres exemples plàstics de fora de les nostres fronteres, com ara les dues miniatures que il·lustren sengles versions del miracle contingudes en l'al·ludit manuscrit del *Ci nous dit* del Musée Condé de Chantilly (ms. 26, f. 94 i 97) [Figs. 351 i 352][802]; o la figuració tardana, ja d'inicis del segle XVI, que és inclosa juntament amb el miracle de Billettes en un dels tapissos de la sèrie del Corpus de l'abadia de Ronceray, avui al Château de Langeais (Centre-Val de Loire) [Fig. 353][803]. És més, de la fortuna del motiu de les abelles fora de l'àmbit estrictament eucarístic, en perviuen testimonis com les respectives il·lustracions de les cantigues 128 i 208 del còdex de El Escorial (MS T. I. 1) i de Florència (Biblioteca Nazionale Centrale, B. R. 20), que vinculen el miracle amb el món devocional marià [Fig. 354][804].

---

[801] FAVÀ 2009, p. 61.

[802] Quant a aquestes miniatura, vegeu HECK 2011, cap. 134, p. 117, fig. 147 (p. 289) i cap. 143, p. 118, fig. 153 (p. 290).

[803] Crida l'atenció sobre el tapís, en relació a Vallbona, RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 304; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 199. Sobre aquesta composició, vegeu TERVARENT 1933, p. 88-89, fig. 8 i SCHEFER 2007, p. 171 i s.; i p. X-XII.

[804] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 304; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 199.

10.2.3. Els peixos salven el cos de Crist de les aigües

El compartiment contigu al del miracle de les abelles de la predel·la del retaule de Sixena conté un altre episodi prodigiós en el qual, de nou, són els animals, en aquest cas els peixos, els que obren en favor de la divinitat present en l'hòstia consagrada [Fig. 356]. L'acció es desenvolupa a la vora del mar, on una riba serpetenjant divideix la composició en dues meitats. Sobre les aigües, un pescador dalt d'una barca ha llençat una xarxa i ara es desprèn d'una hòstia consagrada que un peix recull amb la boca. A la costa, a primer terme d'una llunyania muntanyosa en la qual, a banda d'un arbrat, es divisen tres barraques i una embarcació, hi ha un grup de clergues prostrats mentre un peix col·loca, de nou amb la boca, una hòstia consagrada dins de la custòdia que sujecta el sacerdot que encapçala el seguici. Aquests van tonsurats, vesteixen robes sacerdotals i sostenen una espelma, una creu processional i el que sembla un bordó. Per tot plegat, resulta fàcil endevinar que les dues meitats en què es divideix la composició reprodueixen dues seqüències successives d'un mateix fet. El peix que recull l'hòstia llençada pel personatge de la barca deu ser, doncs, el que consegüentment la diposita dins de la píxide pediculada.

És clar que l'escena representada tradueix visualment una de les múltiples versions del miracle eucarístic que s'articula al voltant del motiu de l'hòstia salvada per un peix, les quals es troben recollides en un nombre considerable de fonts literàries d'època medieval. Aquestes, tot i que habitualment coincideixen en el desenllaç feliç de la recuperació de del cos de Crist gràcies a la intervenció dels animals, presenten tot un seguit de variants que solen radicar en els motius que mouen al protagonista a llençar l'hòstia al mar. Així, per exemple, en el *Ci nous dit* es narra com un pecador combrega en pecat, si bé no gosa empassar-se l'hòstia i se'n desfà tot donant-la menjar a un peix. Passat el temps i penedit del seu acte, es dirigeix a la riba on el mateix animal li retorna la sagrada forma que havia engolit en el seu dia. D'altra banda, en l'*Scala Coeli* de Jean de Gobi, entre altres, és un pescador qui la llença aconsellat per un jueu per tal d'incrementar el rendiment de la pesca[805].

[805] Sobre la imatge i la seva relació literària, vegeu RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 304-305 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 199-200. Sobre el relat, TUBACH 1981, p. 167, núm. 2072. Pel que fa a les versions

L'existència de versions diverses del miracle dels peixos ha provocat que la crítica, a l'hora d'afrontar-se a l'escena de Sixena, hagi oscil·lat entre diverses propostes. Per un costat, un sector s'ha mostrat partidari de veure-hi una representació concreta del denominat miracle dels peixets d'Alboraia (València), comentat a la primera part de la tesi i succeït, segons la tradició, en un indret entre la vila mencionada i la d'Almàssera, l'any 1348[806]. Segons aquesta hipòtesi, doncs, estaríem enfront d'una traducció visual d'un prodigi local realitzada pocs anys després d'haver-se produït. Per un altre costat, alguns autors han preferit de reconèixer-hi l'acte sacríleg del llençament de l'hòstia al mar perpetrat per un jueu. Finalment, altres estudis han volgut mantenir una identificació genèrica del llençament de l'hòstia al mar, sense vincular l'escena amb cap font concreta, per bé que en alguns casos la interpretació ha estat farcida amb detalls inexistents en la imatge.

Al meu parer, la identificació de la pintura amb el miracle valencià, defensada per autors com Chandler R. Post, Leandro de Saralegui o Asunción Alejos[807], ha de ser refusada tenint en compte que els elements que hi apareixen figurats no s'avenen amb la línia argumental del relat d'Alboraia. En aquest sentit, cal recordar que aquest prodigi hauria tingut lloc en el context d'una processó de viàtic en la qual el capellà va perdre el cos de Crist a causa d'una torrentada i que, aquest, va acabar sent salvat gràcies a la intervenció d'uns peixos. En aquesta narració, doncs, no hi ha rastre del personatge que llença l'hòstia al mar, el qual, per contra, constitueix un motiu troncal dins de la imatge de Sixena. Al marge d'aquest fet, ja de per si conclusiu, cal tenir present també que, amb les dades conegudes fins al moment, ni tan sols es pot afirmar que el culte entorn al miracle dels peixets tingui un origen medieval, atès que per ara, que jo sàpiga, les fonts recollides en els estudis que hi han estat dedicats són modernes.

Tampoc em sembla un fet evident que el protagonisme de l'escena recaigui en un jueu, tal i com ha estat indicat. Així va ser plantejat ja a inicis del segle passat per Josep

---

recollides en el *Ci nous dit* i en l'*Scala Coeli*, vegeu respectivament BLANGEZ 1979, t. I, p. 144, núm. 138 i POLO DE BEAULIEU 1991, p. 317-318, núm. 354.

[806] En relació a aquest miracle, vegeu cap. 4, p. 110.

[807] POST 1935, p. 558, n. 2; SARALEGUI 1942, p. 138; ALEJOS 1977, v. I, p. 181.

Gudiol i Cunill, que hi va veure la feta d'un jueu que llençà l'hòstia consagrada al mar i el seu consegüent salvament per part d'un peix, que l'entregà a un sacerdot que havia sortit a rebre-la en processó[808]. En dates recents, fins i tot la proposta ha estat justificada a partir de la fesomia suposadament diferenciada del pescador, sobretot pel nas i la deformació general del rostre[809]. Ara bé, els trets fisonòmics del personatge de la barca no difereixen significativament dels rostres d'altres personatges representats a la predel·la i, en tot cas, el seu nas no és ni molt menys tan explícit com el d'altres jueus figurats en el retaule de Sixena, com ara el Judes del *Sant Sopar* o els rabins de l'escena de *Jesús entre els doctors* del cos principal del conjunt. I, si bé es podria objectar que alguns jueus d'aquest bancal no tenen una cara excessivament especial, en aquests casos són la capa i llarga i la caputxa les que denoten la condició del personatge.

Aclarits aquests extrems, és difícil anar més enllà de la interpretació genèrica de l'escena com el miracle del llençament sacríleg de l'hòstia al mar i el seu salvament per part d'un peix, defensada ja per autors com Manuel Trens a mitjans del segle passat, tot desvinculant-la del miracle d'Alboraia. Segons la seva proposta, el personatge de la barca s'hauria desfet de la sagrada forma, però per mediació de l'animal aquesta hauria estat duta fins a la riba, on un sacerdot l'hauria recollit per traslladar-la a l'església amb tota solemnitat[810]. Com a molt, es podria emparentar temptativament amb la narració del pescaire que utilitza l'hòstia sacrílegament per obtenir una pesca abundant, tenint en compte que el personatge que llença l'hòstia al mar té una xarxa parada.

La figuració de la predel·la de Sixena no és l'únic testimoni medieval del miracle de l'hòstia rescatada pels peixos conservat a la corona d'Aragó, identificat per la crítica. Al Museu Diocesà de València (inv. 131-132) perviuen dues taules quatrecentistes, vinculables a l'estil pictòric de Gonçal Peris (València, *c*. 1380-1451), que s'han suposat les úniques parts pervivents del retaule major de l'antiga església

[808] GUDIOL I CUNILL [1924], p. 346-347. Una identificació similar és proposada a CID 1948, p. 9.

[809] MANOTE 1998, p. 84, cat. núm. 11; RUIZ 2005c, p. 286.

[810] TRENS 1952a, p. 215-216, fig. 154. En la mateixa línia, vegeu BLAYA 1995, n. 17; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 304-305 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 199-200.

d'Almàssera[811]. Segons s'ha dit, en elles s'hi representaria, respectivament, els peixos retornant les hòsties de les aigües i la col·locació solemne de les hòsties miraculoses a l'església [Figs. 357 i 358]. De fet, igual que en el cas de Sixena, alguns historiadors han identificat el tema representat amb el miracle local dels peixets d'Alboraia, per bé que, almenys que jo sàpiga, la qüestió no ha estat estudiada amb profunditat[812].

Per un altre costat, altres testimonis ultrapirirencs informen de la fortuna plàstica del relat en el context de l'art eucarístic de la baix edat mitjana. Així, igual que en el cas de les abelles, una miniatura del miracle de l'hòstia salvada pel peix apareix il·lustrant el corresponent *exemplum* en el manuscrit del *Ci nous dit* del Musée Condé de Chantilly (ms. 26, fol. 95v) [Fig. 359][813], el qual constitueix un dels diversos prodigis eucarístics protagonitzats per animals recollits en el còdex. La miniatura curiosament tradueix el fet sobrenatural sense que explícitament hi aparegui el miracle del rescat. Únicament s'hi ha concebut, en dues seqüències successives, la comunió sacrílega del pecador davant d'un altar i, a continuació, com aquest col·loca l'hòstia a la boca del peix.

Sens dubte, però, una de les figuracions més famoses del tema és la que es troba representada en la paret esquerra de l'altar de la capella dels corporals d'Orvieto [Fig. 355][814]. En tres seqüències successives, cadascuna de les quals acompanyades per una inscripció, s'hi relata la història del pescador que volia posar a prova l'hòstia consagrada per escatir si realment contenia el veritable cos de Crist. Per això va donar-la a un peix i després de tres anys, aclaparat pel remordiment, va retornar amb un sacerdot al riu: allà van trobar el peix encara viu, que va retornar l'hòstia al sacerdot.

---

[811] Vegeu POST 1935, p. 558-560 i SARALEGUI 1942, p. 136 i s., on s'alineen entorn a la figura del pintor Pere Nicolau (documentat a València, 1390-1408).

[812] POST 1935, p. 558-560. *Cfr*. Saralegui 1942, p. 136 i s.

[813] Quant a aquest miniatura, HECK 2011, cap. 138, p. 118, fig. 150 (p. 289).

[814] Sobre la representació mural de la capella d'Orvieto, vegeu els treballs recents de HARDING 2004, p. 63 i 65, fig. p. 66 i RIGAUX 2009a, p. 236-237, fig. 236. La relació d'aquesta obra amb la imatge de la predel·la de Sixena s'assenyala a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 305 i a RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 188.

10.3. ELS ENEMICS DE LA FE LEGITIMEN LA CREENÇA

El miracle de les abelles de la predel·la del retaule marià de Sixena, per exemple, planteja una situació que es desencadena quan algú mancat d'escrúpols utilitza el poder de l'hòstia consagrada amb finalitats espúries. En el cas assenyalat és l'apicultor que es preocupa d'aconseguir-ne una i de posar-la al seu rusc amb l'esperança d'augmentar la producció de mel. Sorprenentment, han de ser els insectes, és a dir, uns simples animals irracionals, els que hi reconeguin la presència de Crist i redrecin el sacrilegi, tot construint-li, miraculosament, un santuari de cera.

Els prodigis aplegats sota el present epígraf comparteixen la característica comuna amb la història suara relatada que s'esdevenen com a reacció a un mal ús infringit a l'hòstia consagrada. Hi resulta determinant l'acció voluntària d'un personatge, l'antagonista del cos de Crist, que tracta la sagrada forma de manera negligent o la utilitza amb finalitats il·legítimes i, inclús, malèvoles. I és que, en definitiva, és gràcies al dany causat que es posa de manifest la presència de Crist en les santes espècies i el poder que això li confereix a l'eucaristia. D'aquí que, en aquesta mena de relats, siguin els «enemic de la fe» els que contribueixen a legitimar tal creença.

Aquesta dialèctica de contraris és el denominador comú de més d'una dotzena d'imatges perviscudes en la retaulística del cos de Crist del territori reunides en aquesta darrera part de l'últim capítol. I, com que es tracta d'escenes variades i que responen a premisses diverses, s'ha cregut convenient de tractar-les en tres grups diferents.

En el primer s'han aplegat aquells relats visuals que impliquen una mala praxis respecte de l'hòstia. En alguns casos, l'antagonista del cos de Crist intenta treure'n profit, ja sigui pecuniari com en la primera història analitzada, la del jugador de daus sacríleg, ja sigui un possible rèdit amorós, com succeix en la segona, la del sarraí fetiller. En d'altres, l'opositor participa d'un ritual eucarístic de manera negligent o amb la voluntat explícita de contravenir-lo. La dansarina que protagonitza la tercera història decideix no prendre el cos de Cirst perquè es troba en pecat i, en canvi, els dos darrers prodigis, el del combregant pecador i el de l'hòstia que refusa ser ingerida, sobrevenen a causa de la determinació de sengles personatges que, sense cap mena d'escrúpol, pretenen rebre la sagrada forma en pecat.

En un segon apartat s'hi analitzen un seguit d'episodis de difícil identificació, en els quals l'espècie del pa adopta una actitud ambivalent. D'una banda, es converteix en una potent arma punidora contra els infidels, tal i com per exemple succeix en l'escena de l'heretge a la pira del retaule de Vallbona de les Monges; i, de l'altra, presenta la virtut que, a través d'algun miracle, porta als no creients a abraçar la fe cristiana a través de la conversió, talment sembla ocórrer en l'escena de baptisme continguda en el compartiment de l'extrem dret del registre superior del frontal que hi feia parella.

Finalment, el darrer conjunt d'imatges a comentar són aquelles en les que els personatges que desencadenen el prodigi adopten un rol explícitament destructor cap a la sagrada forma. Aquests, en una recruada de violència, la torturen amb la voluntat de renovar el deïcidi cristià, tot plantejant la paradoxa que, malgrat que els sacrílegs en principi no creuen en la presència real, li donen una absoluta cobertura a partir dels seus propis ultratges[815]. Com es veurà i com s'ha avançat ja, resulta destacable que totes les escenes d'aquesta mena incloses en els retaules del Corpus Christi que ens ocupen són protagonitzades per jueus, el subjecte a qui, a l'època, es va fer responsable de la mort de Crist a la creu i sobre el qual es va fer recaure el major nombre d'acusacions de profanació d'hòsties consagrades, bo i donant cobertura a la comentada creença del deïcidi continuat.

10.3.1. Sacrilegi i fet sobrenatural

10.3.1.1. El jugador de daus sacríleg

Tot condueix a pensar, almenys per ara, que en els dos últims compartiments del frontal de Vallbona de les Monges s'hi han representant dues seqüències d'una mateixa història, en la qual el seu protagonista comet un acte sacríleg i utilitza el poder de l'hòstia consagrada en benefici propi [Figs. 360 i 361]. La primera escena sembla emplaçada en un espai interior, evocat per un entarimat de fusta i un terra de rajols

[815] Recentment, sobre aquest punt, ESPAÑOL 2012, p. 83.

disposat sobre una senefa perimetral de quadrifolis calats, reapareguda en la darrera la restauració de l'obra. En presència de tres figurants, dos personatges apareixen asseguts sobre un banc, al voltant d'un tauler de joc amb dos daus a sobre. El jugador de l'esquerra, que creua una cama sobre l'altra i llueix un vestit migpartit bicolor, amb una mà sosté, ben visible, una hòstia consagrada de dimensions considerables, mentre amb l'altra arreplega un grapat generós de monedes. Enfrontat a aquest hi ha el seu rival, vestit amb una túnica curta –com la resta de personatges presents—, que no sembla acometre cap tipus d'acció.

En el compartiment adjacent de la dreta hi ha la imatge que clou el relat i, alhora, el programa iconogràfic desplegat en el conjunt de retaule i frontal. La pèrdua de l'extrem lateral dret de la taula ha provocat que, malauradament, hagin desaparegut els elements narratius d'aquest flanc. Tanmateix, en ella s'hi perceben els dos jugadors del compartiment anterior, dempeus en un espai a l'aire lliure, copsable a partir d'una línia de terra de perfils zigzaguejants. Contra la llacuna hi ha el personatge que a l'escena anterior sostenia l'hòstia, recognoscible pel vestit migpartit, el qual camina cap a la zona perduda amb la mà esquerra allargada. Darrere d'ell hi ha el seu adversari subjectant el tauler de joc i una bossa, rodejat per dos personatges, un dels quals l'agafa visiblement pel canell.

Els primers estudis dedicats a la iconografia de la taula van decantar-se per identificar els protagonistes de l'acció bé com a jueus, bé com a heretges[816]. Posteriorment, a partir de la seva aparença, Marisa Melero va preferir considerar-los com a jueus, cosa que a parer seu venia refermada per la seva inclusió en una escena de compra-venda d'hòsties amb fins sacrílegs. Sense arribar a escatir el sentit definitiu de la narració, l'autora va interpretar la primera imatge com la venda o l'aposta d'una hòstia, o fins i tot la seva entrega a un prestamista jueu per saldar un deute de joc. D'altra banda, la segona composició va ser llegida com la detenció del personatge que anava a adquirir la sagrada forma, això és, el que porta la bossa de diners amb els que pensava comprar-la

[816] Així, les imatges són descrites com l'adquisició sacrílega d'un hòstia per part d'uns jueus i el consegüent intent de profanació a FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 121, núm. 24. En canvi, se'ls considera com a heretges per la seva aparença física i indumentària a ESPAÑOL 1994, p. 113 i 155, on el cicle es descrit com «l'hòstia i els heretges».

amb fins malèvols. Per tot plegat, la història pintada va ser posada en relació amb els processos de l'època en què els jueus van ser acusats d'aconseguir hòsties amb males intencions, dels quals parlaré més endavant[817].

Molt més convincent, però, em sembla la interpretació dels fets representats realitzada per Paulino Rodríguez. Aquest, després d'advertir la dificultat d'identificar ambdues escenes per la seva conservació parcial i per la manca de suport textual conegut, va proposar, temptativament, de reconèixer-hi un ús sacríleg de l'eucaristia perpretat per incrementar els guanys en el joc, així com el possible desemmascarament successiu de l'engany. Alhora, va desestimar raonablement que els protagonistes de l'acció fossin jueus, almenys tenint en compte la diferència existent entre la seva indumentària i la que llueixen els membres d'aquesta confessió presents tant en el retaule com en el frontal[818].

En efecte, aquesta darrera proposta casa amb els elements compositius que integren les dues escenes successives. En la primera, l'ús sacríleg de l'hòstia sembla reportar uns grans beneficis al jugador de daus que la mostra a la mà i, en canvi, per bé que no ha estat constatat anteriorment, el seu rival només posseeix quatre monedes, avui molt esborrades, disposades sobre el tauler. Per un altre costat, és molt probable que en la segona, més conflictiva a l'hora de treure'n l'entrellat, s'hi representi el descobriment dels fets i la detenció d'un dels jugadors, ja que un sembla retingut pels personatges que el flanquegen.

En tot cas, del que no hi ha dubte és que a través d'aquestes dues escenes del frontal de Vallbona de les Monges es tradueix visualment un relat que, des de l'òptica de l'època, combina dos fets negatius. Un d'ells és, per si mateix, el sacrilegi comès amb la sagrada forma; i l'altre, el context en el qual aquest es produeix, és a dir, un joc d'apostes. En

---

[817] MELERO 2002-2003, p. 35; MELERO 2005, p. 182.

[818] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 299-300 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 194-195. L'autor va vincular els fets representats amb els *exempla* encaminats a denostar el vici del joc, entre els quals el dels jugadors de daus de Lovaina que blasfemen el dia de divendres sant, inclòs en el *Bonum universale de apibus* de Tomàs de Cantimpré, o el del jugador de daus que per la seva mala fortuna blasfema i apedrega un crucifix que tot seguit es posa a sagnar, narrat en un dels *Sermons* de Ranulphe de la Houblonnière (1272-1273).

aquest sentit, cal tenir present que aquest tipus d'activitat generalment va ser considerada perillosa pels moralistes i els governants de l'edat mitjana, en tant que font d'altercats i infraccions de tota mena. Per aquest motiu, aquests darrers van tendir a regular-les i a controlar-ne el funcionament. A pesar d'això i pel que fa al joc de daus, la documentació informa que, amb certa freqüència, es van organitzar partides amb diners fora del marc legal, algunes de les quals fins i tot marcades per determinats fets sacrílegs. Una denúncia formulada el 1380 per l'inquisidor de Girona, per exemple, informa sobre un grup de cristians que s'havien passat la tarda de Divendres Sant a casa d'un jueu jugant i blasfemant, i el cas no és ni molt menys un fet aïllat[819]. Amb això no vull pas dir, evidentment, que en les taules de Vallbona s'estigui representant un fet succeït a Catalunya, en la línia del cas comentat, més tenint present que els retaules del Corpus Christi conservats predominen les representacions d'*exempla* miraculosos. Únicament m'interessa subratllar, en canvi, que aquest tipus de situacions conformaven un rerefons ideal per a la utilització de la imatge, la qual connectava perfectament amb el context i l'imaginari de l'època.

10.3.1.2. L'hòstia i l'encanteri amorós (i el sarraí fetiller)

Dos interiors arquitectònics adossats divideixen el compartiment de l'extrem dret de la predel·la del retaule marià de Sixena en dues meitats independents i en la de l'esquerra sembla que s'hi ha representat, com en el cas del jugador sacríleg de Vallbona de les Monges, un mal ús de l'hòstia consagrada que persegueix un benefici personal [Fig. 362]. La imatge en qüestió s'ubica en un reduït espai domèstic, de sostre cassetonat amb rica policromia, on només hi ha pintat un llit. En ell s'hi percep una dona luxosament abillada que, amb una gestualitat pronunciada, s'adreça cap a un personatge que, situat

[819] Segons l'inquisidor gironí, el grup de cristians l'integraven el sastre Canet, el forner Cros i el corredor Torné. BLASCO 2002, p. 138. Sobre el joc de daus a l'època medieval, vegeu MOLINA MOLINA 1999, on es recullen algunes transgressions de la llei relacionades amb aquesta activitat. Sobre els delictes del joc dels jueus catalano-aragonesos, vegeu MAGDALENA 1976, p. 201-204, on es constata que la pràctica de jocs prohibits apareix com un dels delictes més habituals (29 casos sobre els 163 analitzats), molts dels quals tenen a veure amb el joc de daus conegut com la «gresca». Sobre les infraccions relacionades amb aquest mateix joc, vegeu també MAGDALENA 1978, p. 160- 163.

al llindar de la porta, està a punt d'abandonar l'estança. Pel seu rostre negre, de faccions molsudes i barbat, i les seves vestimentes orientals –du turbant i babutxes—, aquest pot ser identificat amb un musulmà, el qual porta una peça de roba en braços. La composició es completa amb un darrer element situat a terra: dins d'un bagul hi jeu un infant nu en oració que, pel nimbe crucífer, ha de ser reconegut com el Nen Jesús.

No s'havia aprofundit en la significació de la imatge fins que de poc temps ençà, amb fonament, aquesta va ser posada en relació amb un dels miracles eucarístics narrats en l'*Spill* de Jaume Roig (m. 1478), escrit cap a 1460. Lògicament, el segle que gairebé separa la pintura –realitzada a la segona meitat del Tres-cents— d'aquesta narració impossibilita que la primera pretengués il·lustrar la segona. Ara bé, la relació que existeix entre totes dues segurament parteix d'una mateixa tradició literària, en boga ja al segle XIV[820].

Els fets tenen lloc a Saragossa, on una dona que tenia problemes amorosos amb el seu marit decideix revertir la situació acudint a la màgia de l'alfaquí de la moreria, tot entregant-li una hòstia consagrada com a pagament pels seus serveis. Així, després d'haver acudit a missa, la dona guarda el cos de Crist en un cofre i, a l'hora entregar-lo al musulmà, s'ha produit el miracle: l'hòstia s'ha convertit en *un bell infant tot rutilant e lluminòs, molt graciòs tot nu jaent.* En l'adonar-se'n, el fetiller renuncia al seu propòsit i convenç la dona per a què li cali foc, si bé després de dos intents infructusos en què l'infant surt incòlume, decideixen confessar el succeït a la Seo de Saragossa. A partir d'aquí l'Infant hi és traslladat amb gran solemnitat i, després de celebrar l'eucaristia, l'hòstia recupera la seva forma material. Arran dels fets, el sarraí jura convertir-se al cristianisme (*Llei mudaré, renegaré de Mafomet. Aixi hu promet.*), mentre que a la dona li cau un llamp com a càstig diví (*Per temps avant sabí la fi, com cert ferí la dona'l llamp anant al camp*)[821].

D'una banda, tal i com ha estat posat en relleu, el relat de Roig forma part d'un grup de miracles eucarístics succeïts en relació amb un encanteri amorós, a l'època fortament

[820] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 306 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 200-201.

[821] Sobre el relat de l'*Spill* i la seva relació amb el seu context històric, les fonts textuals i l'art, ESPAÑOL 1993-1994.

vinculats a la figura de la dona, tal com constaten els exemples conservats, posem per cas, en el *Dialogus Miraculorum* de Cesari d'Heisterbach o en la *cantiga* 104 d'Alfons X el Savi[822]. D'altra banda, en un sentit ampli la narració també s'insereix en el marc, encara més reculat, de les històries de la profanació d'hòsties: si bé no s'explicita, el fet que l'alfaquí condicioni la realització de l'encateri a l'entrega d'una hòstia consagrada no deixa lloc a dubtes. Ara bé, en aquest cas el profanador no és, com de costum, un jueu, tal i com es veurà al final del capítol, sinó que l'artífex del sacrilegi és un musulmà, un protagonista més que adient tenint en compte el marc hispànic que el contextualitza[823]. És més, és possiblement la matriu profanatòria de la llegenda que, en la imatge, permet explicar el detall de la peça de roba que subjecta el sarraí, el qual ben bé podria ser fruit d'una contaminació iconogràfica que tingués l'origen en l'intercanvi del vestit per l'hòstia que en determinades versions desencadena el miracle de Billettes, un dels relats més famosos del gènere, el ressò del qual també es localitza –i després en parlaré— en la mateixa predel·la.

Des d'un punt de vista artístic, hom pot assenyalar un paral·lel compositiu de la imatge de Sixena en un dels relleus escultòrics que probablement van formart part del desmembrat conjunt de pedra dedicat a l'eucaristia de Sant Mateu, dins dels límits de la diòcesi de Tortosa. Em refereixo al fragment que, conservat en una casa particular de la vila, ha estat descrit recentment com una «escena en dos temps amb dona obrint un cofre» [Fig. 363][824]. En ell s'hi representen dues seqüències d'un mateix relat, les quals apareixen dividides per una fina columna. Totes dues són protagonitzades pel mateix personatge, una dona de cabells llargs recollits, abillada amb mantell curt i túnica llarga, la qual a la part esquerra diposita una hòstia consagrada en un bagul i a la dreta descobreix el miracle succeït dins del receptacle: l'aparició de l'Infant Crist[825]. Malgrat que no hagi estat assenyalat fins al moment, que la dona trafega en l'eucaristia és quelcom indubtable perquè en la primera forma hi ha gravada una imatge del Crist a la

[822] ESPAÑOL 1993-1994, p. 327 i 329, n. 8 i 15.

[823] Sobre la qüestió, vegeu ESPAÑOL 1993-1994, p. 329 i s. L'anti-islamisme en l'art ha estat recentment abordat en relació amb la plàstica romànica hispana a LANGE 2009 o MONTEIRA 2013.

[824] ZARAGOZÁ 2015b, p. 88.

[825] Sobre els miracles de l'aparició del Nen Jesús en l'hòstia consagrada, vegeu n. 726.

creu, mentre que a sobre de la segona hi ha un petit cos d'infant, avui decapitat, el qual forçosament ha de ser identificat amb el Nen Jesús.

La manca d'altres elements que, de ben segur, en el seu dia completaven la seqüència no permet fer gaires més precissions sobre la temàtica desenvolupada. Ara bé, la protagonista femenina, el dipòsit de l'hòstia en el bagul i l'aparició de l'Infant acosten irresistiblement l'escena de sant Mateu a la història de l'encanteri amorós narrada en l'obra de Jaume Roig o com a mínim una tradició comuna, per bé que en aquest cas, contrariament al que succeeix en la imatge de Sixena, no hi hagi rastre del sarraí fetiller.

10.3.1.3. La dansadora i l'hòstia sagnant

En el segon compartiment del registre superior del retaule Vallbona de les Monges, al costat de la *Processó de Corpus Christi*, s'hi representa un banquet amb una taula plena d'utinsilis i viandes, similar a la del *Sant Sopar* representada just a sota [Fig. 364]. Darrera d'aquesta s'hi apleguen sis comensals, alguns dels quals, pel seu aspecte físic i vestuari, no mostren cap diferència amb els apòstols de la *Cena*. Tanmateix, tres d'ells, els del centre, porten uns barrets que en remarquen la seva condició de laics. A primer terme, davant de la taula, hi destaca una dona de cabells llargs que, com si es dirigís a la part esquerra de la composició, se subjecta els faldons, que contenen una gran hòstia sagnant.

De tots els meritosos intents per interpretar la imatge[826], el més versemblant efectuat fins al moment és el que la vincula a un relat recollit en el *Ci nous dit*. En aquest s'hi narra com una dona no va gosar combregar el dia de Pasqua perquè es trobava en pecat i, per aquest motiu, en lloc d'empassar-se l'hòstia consagrada va decidir guardar-la en una bossa. Tal sacrilegi va acabar comportant que, amb posterioritat, mentre dansava, la

[826] L'escena havia estat vinculada amb la comentada *cantiga* 104 d'Alfons X el Savi a ESPAÑOL 1994, p. 110 i 153; MELERO 2002-2003, p. 25-26, fig. 5 i MELERO 2005, p. 177. Amb anterioritat, la imatge havia estat identificada genèricament com una dona que presenta l'hòstia consagrada en un baquet profà o com el *Sopar a casa de Cleofàs*. Vegeu, respectivament, FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 121, cat. núm. 22 i SUREDA I PONS 1977, apèndix, p. V.

forma comencés a sagnar i enfortís –segons es detalla en la narració— la creença de la dona en el sagrament de l'altar[827].

Cal reconèixer que si es compara la representació pictòrica de Vallbona de les Monges amb la imatge que il·lustra el relat exposat del manuscrit del *Ci nous dit* del Musée Condé de Chantilly (ms. 26, fol. 96v, cap. 141) [Fig. 365], les diferències compositives són notables. Si es deixen de banda els dos personatges de la dreta de la miniatura, que il·lustren una història diferent, la de la pecadora penedida (cap. 142), aquí la narració que ens ocupa ha estat figurada a través de sis personatges dansant, agafats a una corda. D'entre ells, a l'extrem dret, es distingeix perfectament a la sacrílega perquè porta una bossa que sagna degut a l'hòstia, no representada, que porta a dintre[828].

Ara bé, les diferències entre aquestes dues imatges no són, ni molt menys, un argument per refutar la proposta. En aquest sentit, no es pot descartar que el banquet formés part d'alguna altra versió textual del miracle de la dansarina i l'hòstia sagnant inconeguda. O que, com ha estat assenyalat, la presència d'aquests recursos puguin explicar-se pel fet que, per tal de representar la dansa, en la traducció plàstica de Vallbona de les Monges s'hagués pres com a model alguna representació del ball de Salomé, on aquesta, situada davant de la taula del *Banquet d'Herodes*, adopta una posició similar a la dona del frontal urgellenc. Entre els múltiples exemples plàstics del tema, hom pot al·ludir a l'escena continguda en el *Retaule dels sants Joans* de Santa Coloma de Queralt (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 4351) [Fig. 366], al qual se li atorga una cronologia més o menys propera a les taules vallbonines, atès que se sol datar pels volts de 1356; i a més va ser realizat per un artífex enquadrat dins d'una òrbita artística estilísticament no gaire llunyana a la del Mestre de Vallbona de les Monges, per bé que dins d'un estil més avançat[829].

---

[827] La identificació de l'escena es planteja a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 283 i a RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 175-176. Sobre la narració amb què es pot emparentar vegeu BLANGEZ 1979, t. I, p. 146, cap. 141.

[828] En relació amb la miniatura del *Ci nous dit* del Musée Condé, vegeu HECK 2011, p. 118 (cap. 141 i 142), fig. 152 (p. 290).

[829] Quant a l'explicació compositiva i la relació amb el retaule colomí, RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 283 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 176. Sobre el retaule de Santa Coloma de Queralt, vegeu cap. 7, n. 447.

10.3.1.4. El dimoni i el combregant pecador

En el relat de la dansarire i l'hòstia sagnant, la protagonista comet un sacrilegi perquè, trobant-se en estat de pecat, no s'atreveix a combregar i es guarda l'hòstia consagrada. D'aquesta manera no només contravé l'obligació de prendre la comunió per Pasqua, sinó que, a més, és responsable de fer un mal ús del cos de Crist. En contrast amb aquesta història, la representada en el compartiment que ara ens ocupa planteja un acte profanatori encara més greu, atès que el seu protagonista, a diferència de la dansarina, està disposat a anar més enllà i prendre la comunió en pecat.

La imatge en qüestió ha estat representada en el registre superior del retaule de Vallbona de les Monges, entre els miracles del malalt que combrega pel costat i de l'aparició de la Mare de Déu amb l'Infant durant la missa, tots dos comentats precedentment. Des d'un punt de vista compositiu, l'escena ha estat resolta de manera similar a molts dels prodigis transcorreguts durant un ritual eucarístic analitzats més amunt [Fig. 367]. Hi ha l'església-baldaquí que sopluja un altar amb unes canadelles a sobre i que situa el prodigi durant el transcurs d'una missa; concretament, durant la comunió dels laics, un cop la forma ja ha estat consagrada i elevada, tal i com es desprèn a partir de la figura del sacerdot tonsurat. Girat de cara un grup d'assistents agenollats, aquest sosté una píxide pediculada d'orfebreria, la qual té la tapa –rematada per una creu— oberta per la frontissa, i una hòstia que és a punt de ser administrada a un assistent, que és agafat per les espatlles per un dimoni fosc, de cos antropomorf alat i trets monstruosos, amb grans ullals i banyes.

Si bé no han mancat algunes diferències de matís, es pot dir que el significat de la imatge va ser copsat des de ben aviat i s'ha mantingut inalterat fins als nostres dies. Així, de manera vaga, ja a mitjans del segle passat va ser definida com una escena en la que s'evitava una comunió sacrílega[830]. Amb lleus diferències, la figura del dimoni que subjecta el combregant va sevir, més tard, per interpretar l'escena com una comunió en

[830] FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 121, núm. 22. De fet, aquesta interpretació va ser proposada tant per a la imatge que ara es comenta com per a la del malat que rep l'hòstia pel tòrax.

pecat[831]. Acceptada aquesta proposta, la imatge va ser relacionada amb un *exemplum* contingut en l'*Speculum laicorum* protagonitzat per sant Macari, en el qual aquest personatge va tenir una visió durant la missa que el facultava per discriminar els monjos que eren dignes de prendre la comunió dels que no[832].

A l'últim, més enllà de l'*exemplum* de sant Macari, la imatge de Vallbona de les Monges ha estat encertadament vinculada, de manera genèrica, a un grup de miracles en els quals els protagonistes són capaços de reconèixer els combregants disposats a prendre l'eucaristia en pecat. En relació amb això, s'ha tret a col·lació una història narrada en l'*Scala Coeli* de Jean de Gobi (*c.* 1323-1330), en la qual s'han invertit els papers i ara és un monjo el que durant una missa reconeix la condició de pecador de l'oficiant a través de dues serps que li apareixen d'entre les seves vestimentes[833].

Malgrat que el significat genèric de la imatge ja ha estat escatit i ja ha estat vinculada a una tradició textual determinada, no puc estar-me de comentar un altra llegenda semblant a les al·ludides, en tant que diversa a la de sant Macari (si bé clarament relacionada amb aquesta), i al·ludir un parell d'imatges significativament relacionades amb el rerefons que planteja la de Vallbona de les Monges. M'estic referint, d'una banda, al miracle de l'abat Pierre, d'Igny (Illa de França), que entre altres és recollit en un manuscrit cistercenc d'inicis del segle XIII de la Bibliothèque nationale de France (París, lat. 15912); i, de l'altra, a la miniatura de les *Hores de Hanns Siebenhirter*

[831] ESPAÑOL 1994, p. 109-110 i 153.

[832] Tal vinculació es proposa a MELERO 2002-2003, p. 27, n. 15; MELERO 2005, p. 177. L'autora remet a la versió castellana del segle XV de l'*Speculum laicorum*, editada a MOHEDANO 1951, p. 171, núm. 252, en la qual sant Macari, a missa, veu com uns «moros negros» col·loquen carbons a les boques d'alguns monjos, mentre altres reben la comunió de mà del sacerdot sustenda per àngels. D'altra banda, Paulino Rodríguez ha constatat com en l'*Speculum laicorum* editat per WELTER 1914, núm. 261, els combregants indignes van acompanyats d'«ethiopes». A més, l'autor apunta que la versió més antiga de la visió de sant Macari la proporciona Rufí d'Aquileia (c. 345-410) en el capítol XXIX de la *Historia monachorum*. RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 285-286 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 178, n. 167. Sobre la difusió de la narració en altres manuscrits medievals, vegeu també *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi*: http://lodel.ehess.fr/gahom/thema/index.php?id=5493&lg=es i BERLIOZ & POLO DE BEAULIEU 2012, p. 509, núm. 705.

[833] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 285-286 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 178. Quant a l'edició del text de l'*Scala Coeli*, POLO DE BEAULIEU 1991, núm. 230.

(Estocolm, Kungliga Bilioteket, A 225, f. 158v), comentada en el capítol precedent, i a una altra il·lustració continguda en un llibre d'hores italià de cap a 1430, servat a The Morgan Library & Museum de Nova York (MS. M1089, f. 118v).

En l'*exemplum* s'hi explica com l'abat Pierre mirava els monjos que prenien la comunió, veient com era l'àngel del Senyor qui els donava l'hòstia i com una claror els il·luminava les cares, fins que va advertir un germà que combregava rodejat per una ombra negra. Després d'interrogar el religiós en qüestió i averiguar que el signe denotava que tenia mals pensaments en relació amb un altre monjo, aquest va ser perdonat i, l'endemà, en combregar, va mostrar una cara encara més brillant que la resta[834]. D'aquesta manera, mentre en la imatge de Vallbona de les Monges el pecador és reconegut a través d'una figura diabòlica, en aquesta narració ho és a partir d'una ombra negra.

D'altra banda, en la imatge del llibre conservat a Suècia, recordem-ho, s'hi representa una gradació entre la bona i la mala comunió, on aquesta darrera ha estat representada a partir d'un combregant de trets negroides disposat a prendre una hòstia que té un gripau a sobre [Fig. 219][835]. En canvi, en el llibre d'hores italià conservat a Nova York, la mateixa dicotomina queda explicitada en els dos flancs d'un altar únicament ocupat per una imatge del Crucificat que vessa la sang sobre un calze. A l'esquerra de l'espectador, a primer terme, s'hi representa l'administració de l'hòstia a uns combregants dignes i, per això, la seva ànima, a la part superior, és acollida per un parell de figures angèliques. En canvi, a la dreta s'hi han representat els combregants que no han seguit les normes de conducta apropiades per rebre el cos de Crist, de manera que les seves ànimes són segrestades pels dimonis, que se'ls emporten lligats a una cadena [Fig. 368][836].

Com succeeix amb una part ben considerable d'escenes descrites en aquest capítol, a Catalunya no s'ha conservat, almenys que jo sàpiga, cap altra representació del miracle

[834] Quant al relat en qüestió i a altres versions contingudes en manuscrits diversos, vegeu BERLIOZ & POLO DE BEAULIEU 2012, p. 368, núm. 57.

[835] Sobre aquesta imatge, vegeu cap. 9, p. 276, n. 605.

[836] La miniatura en qüestió es comenta a WIECK 2014, p. 35, núm. 26.

pintat a Vallbona de les Monges, per bé que, per exemple, perviuen altres imatges en les quals es manifesta explícitament el poder de l'hòstia per sobre del dimoni, tal com succeeix, per exemple, en l'*Exorcisme de sant Pere màrtir* de la decoració mural d'una de les capelles de l'antic convent dominicà de Sant Domènec de Puigcerdà, avui convertit en la parròquia de la població [Fig. 369][837].

10.3.1.5. L'hòstia que refusa ser ingerida

Com en les dues imatges comentades precedentment, també en el compartiment de l'extrem dret de la predel·la del retaule marià de Sixena hi apareix representada una possible comunió sacrílega miraculosa. L'escena es desenvolupa en un dels dos interiors arquitectònics juxtaposats, ja al·ludits, que el divideixen en dues meitats ben diferenciades, concretament en el del flanc [Fig. 370]. Es tracta de l'espai intern d'una església, tal i com certifica l'altar, sobre el que descansen un canelobre i una creu gemmada[838], així com el sacerdot i l'acòlit, que estan immersos en el ritual de la missa. A primer terme, el celebrant aguanta una patena amb una mà i amb l'altra subjecta una hòstia consagrada que, rodejada d'esquitxos de sang, s'entreveu per l'orifici del coll d'una combregant agenollada. Darrera d'ells, un acòlit sosté una lluminària.

Sense al·ludir a cap font textual, Manuel Trens va identificar la figuració com el miracle de la mala dona que, instigada per una sarraïna, va gosar combregar sacrílegament i, com a conseqüència, l'hòstia va quedar-se-li anuegada i va haver de ser-li extreta per un sacerdot mitjançant una incissió[839]. D'altra banda, en dates recents, Paulino Rodríguez ha interpretat l'escena com la culminació de la imatge que l'antecedeix en el mateix compartiment i que, com ja ha estat posat en relleu, entronca amb el miracle de l'alfaquí musulmà narrat en l'*Spill* de Jaume Roig, confegit cap a 1460. Segons aquesta proposta, les dues dones representades a l'interior dels dos edificis serien una mateixa persona, i en la imatge que ens ocupa s'hi hauria representat el desenllaç de la història. Aquest,

[837] Sobre les mencionades pintures murals, i l'escena en qüestió, vegeu MACIÀ 2005, p. 115 i s., que conté les referències bibliogràfiques anteriors.

[838] Els elements d'aquest altar són referits, en relació als objectes de l'època, a AMENÓS 2008, p. 149.

[839] TRENS 1952a, p. 218, fig. 156. La proposta és recollida per BLAYA 1995, n. 17.

totalment diferent del recollit en la narració de Roig, consistiria en l'intent fracassat de la sacrílega de rebre la comunió: l'hòstia hauria refusat ser ingerida per la pecadora i hauria sortit a través d'un esquinçament per la zona del coll[840].

Entenc que la disposició de les dues representacions en un mateix compartiment hagi portat a considerar-les com a dues seqüències del mateix relat, i de fet aquesta no és una qüestió que es pugui descartar. Malgrat que la imatge comentada no té res a veure amb el final del miracle de l'*Spill*, és evident que no pot dependre d'aquest relat escrit pràcticament un segle després, tal com ha estat advertit; i, per tant, bé podria constituir el final d'una narració anterior i similar a la recollida posteriorment pel metge valencià.

Ara bé, la disposició de les dues escenes en un mateix compartiment també hauria pogut ser el resultat, més prosaic si es vol, de voler incloure cinc miracles en les quatre *cases* que rodegen el *Sant Sopar* central de la predel·la de Sixena, la qual cosa és un recurs utilitzat des d'antic. Per això, a manca de trobar una font textual o iconogràfica que justifiqui la unitat narrativa del compartiment, m'inclino a tractar-los per separat, cosa que pot ser recolzada per dos motius més. En primer lloc, perquè en les dues imatges no hi ha cap element compositiu comú, més enllà del personatge femení, que vesteix diferent en els dos casos, i, per tant, el cas s'allunya ostensilement del que és habitual de les narracions pictòriques conformades per més d'una imatge en les taules de Vallbona de les Monges i Queralbs, així com en el retaule de Vilafermosa o d'Ivorra. I, en segon lloc, perquè els testimonis coneguts de la llegenda representada, així com les seves corresponents variants, generalment van gaudir de plena autonomia tant en la literatura com en les arts plàstiques, tal i com es constatarà tot seguit.

Dit això, o sigui, que considero que avui per avui no existeixen indicis per creure que totes dues escenes formin part del mateix relat, sí que crec, en canvi, que la interpretació de la comunió sacrílega proposada per Paulino Rodríguez és molt més convincent que la de mossèn Trens, així i quan totes dues presenten un argument similar. En aquest sentit, la vinculació de la dona amb una sarraïna no presenta cap mena de fonament iconogràfic i, en canvi, el tema de l'hòstia que evita ser engolida per un combregant en

[840] Aquesta interpretació de la imatge és plantejada a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 306, n. 110; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 200-201. I la recull, per exemple, MOLINA FIGUERAS 2008b, p. 45.

pecat permet explicar la presència dels esquitxos de sang, que no apareixen en altres escenes on la sagrada forma, en lloc de ser expulsada, penetra al cos del fidel per determinades parts del cos, com el prodigi de la comunió pel costat representada en el retaule de Vallbona de les Monges. A la vegada, aquest episodi entronca amb una sòlida tradició textual, tal i com atesten, entre altres, les narracions contingudes en l'*Scala Coeli* de Jean de Gobi o el *Promptuarium exemplorum* d'Hérolt[841].

Un tema anàleg al representat a Sixena, apareix representat en una de les taules disperses que en origen conformaven la predel·la del Arte della lana de Sassetta (The Bowes Museum) [Fig. 371] i també forma part d'un dels tapissos de la sèrie procedent del monestir de Ronceray (París, Musée du Louvre, OA 5943) [Fig. 372]. Tot i que aquest, que com els de la resta del conjunt va acompanyat d'una inscripció identificativa, presenta diferències clares tant compositives com argumentals amb el del retaule aragonès (en ella el combregant cau mort en ingerir l'hòstia consagrada, que surt a través de la ferida del coll), la pertinença de totes dues imatges a una mateixa família textual és un fet indiscutible[842].

10.3.2. El cos de Crist: eina proselitista i arma contra els heretges

10.3.2.1. L'infidel a la pira

En el compariment del registre inferior dret del retaule de Vallbona de les Monges, a tocar del grup trinitari central, hi ha disposat un personatge que té les mans lligades a un pal i un dominicà, perfectament recognoscible per l'hàbit i la tonsura, tots dos situats al mig d'una gran foguera atiada per dos botxins, que tanquen la composició pels extrems [Fig. 373]. El mendicant, a la vegada, porta una hòstia consagrada a les mans i, si bé el detall no ha estat subratllat en cap estudi, sembla que també està lligat a la barra mitjançant una cadena que li passa per sobre el pit.

---

[841] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 306 i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 201. També, sobre les versions textuals del miracle, TERVARENT 1933, p. 85.

[842] La connexió s'assenyala a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 306, n. 110; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 201, n. 200. Sobre l'escena en qüestió, TERVARENT 1933, p. 85.

La imatge ha estat identificada de maneres diverses segons els estudis que s'hi han referit. Així, va ser descrita com la prova de foc a què foren sotmesos un heretge i un frare predicador amb l'eucaristia, o simplement com la representació d'un dominicà i un heretge[843]. Amb un raonament més extens, també ha estat entesa com un exemple de la tasca proselitista i inquisitorial dels dominicans, en el qual, en el darrer moment, un religiós ofereix la possibilitat de conversió a un jueu condemnat a la foguera a través de l'hòstia consagrada[844].

Finalment, l'escena ha estat interpretada, amb una alta probabilitat, com una il·lustració el·líptica del relat de l'heretge aquità que, de manera força desenvolupada, recull l'*Scala Coeli* de Jean de Gobi. En aquest narració s'exposa com aquell, que ha de cremar a la pira, recorre a l'ajuda del dimoni, que el manté indemne perquè obre les flames en dues meitats, primer, i perquè fa caure una quantitat d'aigua que apaga el foc, després. El favor del diable només és contrarestat quan un dominicà recorre a l'auxili de la sagrada forma, gràcies a la qual, finalment, s'acaba acomplint la sentència[845].

Tanmateix, davant la manca de cap dels elements en la imatge que facin referència explícita a l'ajuda diabòlica, amb el que se sap fins al moment resulta més raonable, al meu entendre, no identificar-la amb la història concreta de l'heretge aquità, sinó que és preferible d'associar-la, de manera genèrica, amb el relat del comdemnat a la foguera que crema gràcies a l'acció de l'hòstia consagrada. És a dir, que més que relacionar-la amb la narració continguda a l'*Scala Coeli*, crec més convenient connectar-la a un tipus de miracle del qual aquesta llegenda forma part, sense negar-hi amb rotunditat, és clar,

---

[843] Respectivament, FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 121, núm. 22 i ESPAÑOL 1994, p. 153.

[844] MELERO 2002-2003, 34-35. Segons aquesta proposta, el personatge de l'esquerra, a partir de la caputxa que vesteix, és vist com el testimoni jueu que era requerit en els processos inquisitorials, que abandona el lloc, i s'obre la poassibilitat a que el condemnat a la foguera també pogués ser un heretge. Vegeu també MELERO 2005, p. 177. Ara bé, si s'observa la imatge en deterniment es pot observar com el personatge de tres quarts, en una de les mans, subjecta una bara com l'altre botxí, que situat a l'esquerra, s'encarrega d'atiar les flames. Així ho constata ja RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 288, n. 37; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, 181-184.

[845] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 288 i n. 36; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 181 i s. Sobre aquest *exemplum*, POLO DE BEAULIEU 1991, p. 319-320, núm. 358.

una possible connexió més o menys propera. En aquest sentit, els escassos ingredients que conformen l'escena figurada del retaule cistercenc s'avenen de manera més estreta amb una versió textual de la història recollida en el *Ci nous dit*, en la qual s'exposa com, davant la impossibilitat d'encendre la foguera d'un condemnat llombard, un franciscà recorre a l'hòstia consagrada que activa les flames i, així, aquest pot acabar sent cremat[846].

És més, la imatge de Vallbona de les Monges presenta un nexe incontestable amb la miniatura del manuscrit del *Ci nous dit* conservat al Musée Condé de Chantilly (ms 26-27 [1078-1079]) que il·lustra el relat referit (ms. 26, fol. 98, cap. 145) [Fig. 374], la qual es juxtaposa, a la seva dreta, amb una representació d'una profanació d'una hòstia consagrada per part d'un jueu[847]. Desenvolupada sobre un fons vermell monocrom, la imatge referida s'articula a partir de quatre personatges: un heretge, nu i lligat a una post, que crema en una pira atiada per un saig de faccions caricaturesques; i dos franciscans que tanquen la composició per la dreta, un dels quals sosté un copó amb la tapa rematada per una creu.

El vincle assenyalat és certament interessant, tant per la proximitat cronològica d'ambdues representacions com pel fet que la il·lustració del *Ci nous dit* permet apuntalar la temàtica de la imatge de Vallbona de les Monges. Ara bé, cal tenir en compte que, més enllà de les diferències compositives evidents, entre les dues existeixen variacions que constaten la seva respectiva vinculació a dues narracions distintes. Em refereixo, lògicament, al fet que els franciscans de l'exemplar miniat són substituïts en la pintura sobre taula per un dominic i, especialment, al fet que aquest darrer apareix lligat amb una cadena, la significació del qual per ara és indesxifrable.

Lògicament, en el terreny artístic, tal i com ha estat indicat per part de la crítica, existeixen altres imatges anàlogues a la de Vallbona de les Monges. Una d'elles clou el cicle compost per cinc escenes que forma part de la decoració mural de la capella dels

---

[846] Precisament, aquest *exemplum* és al·ludit, entre altres, com una versió de la llegenda de l'heretge aquità a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 288, n. 36; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 182, n. 171. La narració es publica a BLANGEZ 1979, t. I, p. 147, núm. 145.

[847] Sobre la mencionada miniatura remeto a HECK 2011, p. 119 i 290, fig. 155.

Corporals d'Orvieto, la qual ha estat posada en relació amb un dels compartiments de la desmembrada predel·la del *arte de la lana*, avui conservada a la National Gallery of Victoria (Melbourne) [Fig. 375][848].

10.3.2.2. De jueus conversos i condemnats

La identificació de les dues escenes que tanquen el registre superior del frontal de Vallbona de les Monges per la dreta, així com la primera que obre l'inferior per l'esquerra, és complexa [Figs. 376, 377 i 378]. Ara bé, dels actors que hi intervenen i dels elements que en formen part es desprèn, amb un alt grau de seguretat, que en les tres s'hi contraposen uns fets que deixen la porta oberta a la conversió d'un jueu amb un altre en què els membres de la mateixa comunitat religiosa són condemnats a la foguera[849].

D'una banda, a partir dels personatges que apareixen en les dues primeres escenes, i a pesar de la important pèrdua de superfície pictòrica de la segona, és fàcil convenir que ambdues conformen una unitat narrativa, tal i com ja ha estat defensat en relació a altres compartiments de les taules de Vallbona de les Monges. L'ambientació de la primera d'aquestes imatges es redueix a una representació convencional d'una església que, amb una porta oberta de bat a bat, deixa veure l'altar situat en el seu interior. Davant de l'edifici hi ha un jueu a la foguera que, per la seva disposició –està agenollat i té les mans juntes en posició orant—, sembla mantenir una actitud de reverència cap a l'hòstia consagrada que subjecta un ministre de l'església, juntament amb una píxide. Acompanyat d'un altre religiós tonsurat, aquest vesteix una túnica ornada amb roleus vegetals i una capa pluvial verda, i al cap hi du un capell de forma cònica coronat per una creu que, tenint en compte altres representacions coetànies, podria correspondre a la

[848] Sobre la vinculació temàtica d'ambdues imatges amb la taula de Vallbona de les Monges, RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 288-289; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 182-184.

[849] Aquesta contraposició se suggereix ja a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 296; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 191.

representació d'un bisbe o fins i tot el papa[850]. En tot cas, del que no hi ha dubte és que és un sant eclesiàstic, tal i com indica el nimbe que llueix.

La part conservada del compartiment adjacent dret al descrit mostra clarament els mateixos protagonistes, juntament amb dos clergues més, identificables per la tonsura. El sant, per la seva banda, apareix batejant el jueu, tot llençant-li l'aigua sobre el cap des d'un recipient de cos ovalat i coll estret. Aquest apareix dintre d'una pila baptismal gallonada i, per bé que vesteix una tela blanca cenyida a la cintura i no porta les vestimentes denotatives, la seva indentificació és inequívoca tenint en compte que és l'únic personatge de l'escena precedent que hi manca i que, a més, en els dos compartiments llueix la mateixa barba i cabells clars. Cal lamentar, finalment, que desconeguem per complet els elements que en origen eren representats a la part dreta de la composició i que tal vegada podien aportar clarícies a l'assumpte representat.

En un primer moment, ambdues imatges van ser interpretades per separat i descrites com un pontífex recollint l'hòstia de la boca d'un jueu rodejat de foc i com el baptisme d'una jueva, respectivament[851]. Força anys després, el primer cop en què les dues imatges van ser posades en relació, van ser explicades com la comunió insincera d'un jueu, la qual seria assenyalada per les flames, i llur posterior baptisme[852]. Després de refutar la identificació d'una de les escenes com el baptisme d'una jueva, atenent a la barba que porta el personatge que està sent batejat, el petit cicle va ser interpretat també com l'acceptació de la comunió d'un jueu condemnat a la foguera i el seu consegüent baptisme[853].

Partint del fet que la comunió del jueu hauria de ser posterior al seu baptisme, i no a l'inrevés, tal i com es representa a Vallbona de les Monges, la darrera proposta

[850] La possible condició del personatge s'assenyala a MELERO 2002-2003, 34-35. L'autora, parant esment al seu tocat, inclús apunta la hipòtesi que el personatge pugui ser identificat amb Climent VI (1342-1352), atesa la cronologia de les taules i tenint en compte que aquest pontífex va defendre els jueus de les matances a què foren sotmesos per la pesta.

[851] FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 121, núm. 24.

[852] ESPAÑOL 1994, p. 113. Prescindint de la condició de bisbe d'un dels personatges, l'autora assenyala analogies amb una de les històries recollides a l'*Especulo de los legos* (núm. 260, p. 174).

[853] MELERO 2002-2003, 34-35; MELERO 2005, p. 182.

d'identificació que ha estat posada sobre la taula vincula les dues escenes amb el miracle de sant Sir de Pavia relatat en el *De Corpore et sanguine Domini* de Pascasi Radbert (*c*. 831-833), o amb alguna versió emparentada. Segons aquesta narració, durant una missa celebrada per aquest sant bisbe a l'església dels sants Gervasi i Protasi, un jueu va combregar amb la intenció malèvola de llençar posteriorment l'hòstia consagrada a un femer. Els seus plans, però, es van veure truncats perquè des d'aleshores van succeir-se tot un seguit de fets miraculosos punitius cap al jueu en qüestió, entre els quals que l'hòstia, que en la narració és comparada amb una fletxa de foc (*quasi ignitum jaculum*), va quedar-se-li adherida al paladar. Finalment, gràcies a l'acció de sant Sir, la sagrada forma va poder ser extreta de la boca del jueu que, penedit, va acabar abraçant el cristianisme a través del baptisme. D'acord a aquesta hipòtesi, en la primera imatge l'edifici del fons al·ludiria a l'església on Sir de Pavia celebrava missa, la foguera faria referència a la metàfora de l'hòstia com a fletxa de foc i el sant bisbe, en lloc d'estar donant la comunió al jueu, apareixeria extraient-li l'hòstia de la boca. En la segona, per la seva banda, s'hi representaria el baptisme del sacríleg penedit[854].

Tenint en compte l'exposat, no és pot negar que la proposta resulta suggerent. Certament, la vinculació de la imatge amb el text mencionat (o amb algun parent desconegut) s'adiu amb els protagonistes del relat, un sant eclesiàstic i un jueu, i amb el desenllaç de tot plegat a partir de l'escena del baptisme. En canvi, molt menys nítida resulta, al meu parer, la representació del miracle en si, atès que el sant, més que extreure l'hòstia de la boca, sembla que estigui donant la comunió al jueu. I la qüestió no sembla pas fruit d'una incapacitat tècnica del pintor, almenys si és té en compte que en el miracle del malalt que combrega pel costat representat en el mateix conjunt, el fet que l'hòstia penetri dins del seu tòrax ha estat resolt d'una manera absolutament satisfactòria. D'altra banda, la representació d'una foguera per al·ludir a la metàfora textual de la fletxa de foc em sembla un recurs excessivament complex i poc eloqüent,

[854] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 295-296; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 190. Per bé que es recalca que els fets representats podrien estar vinculats a una llegenda derivada de la que recull Pascasi Radbert, l'autor, que també identifica el tocat del sant amb una tiara papal, expresa la possibilitat que aquest fet es degui a un error iconogràfic o a l'evolució del terme *pontifex*, aparegut en el relat, que passa de ser un sinònim al d'*episcopus* en un principi a utilitzar-se preferentment per tal de referir-se al papa.

per la qual cosa es fa difícil de sostenir sense contrastar-lo amb altres representacions del miracle o amb altres imatges anàlogues. És per això que, a manca de cap argument conclusiu que permeti identificar les escenes amb la narració del miracle de sant Sir o similars, crec més prudent, per ara, no tancar la portar a altres possibles alternatives inconegudes.

Tant o més complicat és, ara com ara, inferir el significat precís del registre inferior esquerre del mateix frontal, aparentment integrat per cinc jueus, tots ells fàcilment identificables per les seves vestidures privatives. En ell, un home i una dona apareixen cremant a la foguera amb les mans juntes, com si preguessin, davant la mirada de tres membres masculins de la mateixa confessió.

En un inici, la imatge va ser descrita com el suplici d'un matrimoni hebreu per part dels seus correligionaris[855]; i posteriorment, en la mateixa línia però amb major concreció, ho va ser com la condemna de dos jueus a la foguera per part dels membres de la seva pròpia confessió, com a possible represàlia per haver-se convertit al cristianisme[856]. Tanmateix, aquesta hipòtesi va ser desestimada al cap de poc temps, adduïnt l'estranyesa que suposaria representar els perills que implicava la conversió al cristianisme per als jueus, quan precisament aquest era un fet anhelat per l'església, que a l'època estava immersa en potents campanyes proselitistes. Alternativament, per això, l'escena va ser interpretada de manera temptativa amb el final del cicle del miracle del jueu de París de 1290, entenent que aquest es desenvoluparia en set escenes: les dues darreres del retaule (turment amb el punyal i la llançada) i les tres primeres del frontal (turment de la caldera, rescat de la dona cristiana i erecció de la capella per a l'hòstia santa), a més de la imatge que ens ocupa i la que s'hi juxtaposa a la seva dreta. Segons aquesta proposta, la primera mostraria el càstig del jueu profanador i de la seva dona, o bé de la mala cristiana que li va facilitar les hòsties consagrades, tot conformant un díptic amb la segona, la mort en santedat de la bona cristiana que va rescatar la sagrada forma de l'aigua bullent[857].

---

[855] FONT & BAGUÉ & PETIT 1952, p. 121, núm. 24.

[856] ESPAÑOL 1994, p. 155.

[857] MELERO 2002-2003, p. 32.; MELERO 2005, p. 181-182.

Tanmateix, aquesta darrera hipòtesi, que topa amb les propostes d'identificació comentades al llarg d'aquest escrit, també ha estat refusada amb posterioritat i s'ha proposat de retornar a la idea de la crema dels jueus apòstates per part dels seus antics correligionaris, tot remarcant el gestos realitzats pels protagonistes de l'acció. Mentre els cremats a la foguera mantenen les mans juntes en posició orant, els altres tres jueus sembla com si els haguessin empès al foc o com si mostressin una actitud de rebuig cap a ells. Segons s'ha dit, a més, difícilment la imatge pot representrar la mort del jueu i la mala cristiana del miracle de Billettes si és té en compte el vestuari d'aquesta darrera, que va clarament abillada com a jueva. Addicionalment, la representació de la mort de la família ha estat considerada improbable adduint que normalment la història acaba amb la conversió de la dona del jueu i únicament en la famosa predel·la eucarística de Paolo Ucello, avui conservada a la Galleria Nazionale delle Marche, s'hi ha representat la crema de la família del profanador [Fig. 88][858].

Amb les dades de què es disposa, la interpretació de la imatge com la crema de dos jueus conversos per part dels seus correligionaris em sembla la més factible, per bé que ni tans sols es pot descartar de manera categòtica que tant aquesta com les dues del relat del jueu que s'acaba convertit haguessin pogut haver format part del mateix cicle. I menys encara si es té present que s'ha perdut una part considerable de l'escena del baptisme. Sigui com sigui, però, em sembla del tot raonable no identificar l'escena com la mort del jueu i la dona cristiana per les raons esgrimides.

Per bé que tampoc crec que s'hi hagi volgut mostrar la condemna de la família jueva, els arguments donats fins al moment resulten febles, ja que al torn que es titlla el fet d'improbable atès que la major part de versions del miracle de Billettes acaben amb la conversió de la dona del jueu, es menciona un paral·lel artístic en la predel·la de Paolo Ucello que ho faria possible. Més útil resulta, al meu parer, la disposició de l'escena a l'hora de refusar-ne la pertinença al cicle de la profanació de l'hòstia. En aquest sentit,

[858] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 296-297; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 191-192. A manca d'una font textual concreta per sustentar la proposta i atenent al fet que, segons l'autor, no es coneixen accions similars empreses pels jueus contra nous cristians, s'han remarcat les analogies conceptuals de l'escena de Vallbona de les Monges amb una misericòrdia del cor de la catedral de Barcelona on s'hi representen dos jueus immensos en la lapidació de tres suposades converses.

ara sabem que la imatge que fins avui havia estat identificada majoritàriament com la veneració de l'hòstia del miracle de *Billettes* no té res a veure amb aquest cicle, sinó que s'hi presenta una escena sintètica del miracle de les abelles, tal com ha estat defensat en les línies precedents. I el mateix succeeix amb la suposada mort en santedat de la bona cristiana acompanyada de la Maredeu i santes, que en canvi representa, amb tota probabilitat, la *Darrera comunió de santa Clara*. Per tant, si en realitat l'escena tingués relació amb el cicle de la profanació de l'hòstia, no hauria estat més lògica la seva col·locació en el compartiment que ocupa el miracle de les abelles i no en el registre inferior, absolutament desvinculada de la resta de seqüències que conformen el relat?

10.3.3. Judaïsme i deïcidi continuat

D'entre totes les representacions d'actes sacrílegs comesos sobre l'hòstia consagrada comentades, en cap s'assoleix un grau de violència comparable al de les imatges on els jueus torturen la sagrada forma, les quals formen part de la majoria dels retaules objecte d'aquest estudi. Així, apareixen en les taules de Vallbona de les Monges i de Queralbs, en el retaule de Vilafermosa i la predel·la de Sixena. Si bé es fa difícil –ja ho he assenyalat anteriorment— extreure conclusions a partir d'un nombre reduït d'obres, amb l'exposat n'hi ha prou per considerar que, en aquest context, l'explotació d'aquest tipus d'escenes degué ser un recurs habitual en el mobiliari d'altar d'aquesta advocació, almenys durant el segle XIV. Seria massa casual, excessivament atzarós, considerar que el que ha pervingut són tot just els casos excepcionals.

La profanació de la sagrada forma va consituir una de les acusacions més greus que van planar sobre el judaisme a la baixa edat mitjana. Tanmateix, cal tenir present que no va ser l'única: fruit del clima antijueu que va assolar l'Europa de l'època, aquesta minoria va ser recurrentment responsabilitzada d'altres ultratges contra la comunitat cristiana, com ara la blasfèmia, el sacrilegi d'imatges religioses, així com d'atrocitats com l'assassinat ritual i tota mena de crims. Entre aquests, la mort ritual i la profanació d'imatges de Crist i d'hòsties consagrades comparteixen un relat comú que presenta els membres de la comunitat jueva com a éssers malèvols i tendents a reiterar la passió i mort de Jesús de forma extemporània, bo i actualitzant, segons el pensament cristià imperant, la seva responsabilitat en el deïcidi cristià.

La ira jueva cap a les imatges cristianes i, més concretament cap a les de Crist, conforma un *topos* que gaudeix d'una vigència absoluta al llarg de l'època medieval[859]. Una de les històries d'aquesta mena que va comptar amb una major difusió durant el període és la del Sant Crist de Beirut, que, com és sabut, suà i sagnà com a conseqüència dels ultratges d'uns jueus que a través d'ell reproduïren la Passió de Crist. La feta es commemora durant la solemnitat de la *Passio Imaginis*, establerta el 9 de novembre en el calendari litúrgic, i la transcendència del relat es pot constatar, per exemple, a partir dels múltiples vestigis literaris i artístics conservats que hi fan referència[860]. Sense anar més lluny, en l'art gòtic de la corona catalano-aragonesa perviuen testimonis com la taula pintada adscrita a Juan de la Abadía (actiu a Osca, 1480-1495), conservada al New Orleans Museum of Art [Fig. 379], o com el ja citat *Retaule de la Passio Imaginis* del santuari de Sant Salvador de Felanitx [Fig. 60], que la desenvolupa en els sis compartiments laterals[861].

Més enllà de la circulació de llegendes foranes, diversos territoris de la corona també van veure florir els seus propis relats al voltant d'una imatge determinada i, alhora, la documentació permet atansar-nos a acusacions concretes que completen el panorama. Per la dimensió del personatge, que va ser batlle general de Saragossa, hom pot invocar la inculpació de profanar dos crucifixos, un de coure i l'altre en un llibre, que l'any 1266 va recaure sobre Jafudà de Cavalleria, la qual va demostrar-se falsa i va acabar amb l'exculpació de l'incriminat. Tanmateix, el degoteig de notícies va ser constant, tal com proven documents com el que presenta el rei Pere III ordenant que no es persegueixi un jueu acusat d'ultratatjar les imatges de Jesucrist, la Verge i sant Joan pintades en un llibre que li havia estat donat per relligar (doc. 1368) o la causa criminal oberta contra un jueu de Tortosa, l'any 1462, per haver trepitjat voluntàriament un

[859] Respecte a aquest extrem, vegeu els treballs de conjunt de TRACHTENBERG 1943, p. 109 i s.; LANGMUIR 1985 o ESPÍ 2006b.

[860] Quant a aquest prodigi i el seu culte, remeto principalment a BACCI 1998 i a BACCI 2002.

[861] Sobre la taula aragonesa, vegeu NAVAL 2015a. Pel que fa al retaule de Felanitx, vegeu cap. 6, p. 176, n.. 406. En relació amb l'art valencià de l'època medieval i moderna, ARCINIEGA 2012.

gravat de la *Pietat* que estava a terra, el qual fou adjuntat com a prova del procés i actualment encara es conserva a l'Arxiu Històric Diocesà de la ciutat [Fig. 380][862].

D'altra part, la crítica ha tendit a assenyalar l'assassinat de sant Guillem de Norwich com el primer cas conegut de mort ritual comesa per jueus. Segons el seu hagiògraf, Thomas de Monmouth, durant la Pasqua de 1144 un grup de membres d'aquesta confessió de l'esmentada localitat anglesa, encapçalats per un jueu anomenat Eliécer, van retenir l'infant, el van despullar, li van rapar el cap i el van coronar d'espines. Finalment, van dessagnar-lo a base de ferides mentre es mofaven de la passió de Crist[863]. Un patró similar es retroba, posteriorment, en l'assassinat ritual de sant Hug de Lincoln (m. 1200), el qual, després de ser torturat, va morir de resultes que una llança li travessés el cor[864]. La vigència de l'acusació es constata tot al llarg dels segles finals de l'edat mitjana, a les acaballes de la qual se situa el famós crim del nen Simó de Trento (m. 1475). Com era esperable, la corona d'Aragó no resta al marge d'aquesta mena de fets, i el segle XV va veure néixer un dels seus relats més coneguts, el de sant Dominguito del Val, que es feu remuntar a la Saragossa de l'any 1250, quan suposadament el nen cantor hauria estat assotat i crucificat per uns jueus que haurien llençat el seu cos a l'Ebre. Tanmateix, no es conserven vestigis artístics d'aquest ni d'altres relats en l'art medieval del territori[865].

---

[862] En relació amb la inculpació de Jafudà de Cavalleria, vegeu BOFARULL 1909, p. 886, doc. LX; o, més recentment, ESPAÑOL BERTRAN 2012a, p. 76. Quant a la intervenció de Pere III en l'acusació de profanar les imatges d'un còdex, RUBIÓ I LLUCH 1908-1921, v. II, p. 157-158, doc. CLIX. El procès judicial de Tortosa es dóna a conèixer a ALANYÀ 2008b, p. 121. Per a altres casos similars del regne de Castella atribuïts a jueus, ESPAÑOL 1993-1994, p. 331, n. 20; i p. 340-341, n. 43, que recull les referències bibliogràfiques anteriors.

[863] En general, sobre el crim ritual, vegeu TRACHTENBERG 1943, p. 124 i s.; PO-CHIA HSIA 1988; DAHAN 1990, p. 24 i s.; ESPÍ 2006a o STACEY 1998. Particularment, sobre el cas de Guillem de Norwich, vegeu principalment LANGMUIR 1984 [LANGMUIR 1991]; LANGMUIR 1985; MCCULLOH 1997; o ESPÍ 2008, esp. p. 53-54.

[864] Al respecte, vegeu LANGMUIR 1972 o ESPÍ 2008, p. 54 i s.

[865] Sobre el crim ritual a Espanya, remeto als treballs de DESPINA 1979 i de RODRÍGUEZ BARRAL 2006b, p. 65-100. Particularment, en relació amb el cas de Dominguito del Val, vegeu DESPINA 1979, p. 66 i s; SÁNCHEZ USÓN 1994; ESPÍ 2008, p. 59 i s. També, sobre la llegenda i la iconografia del sant màrtir: RINCÓN 2003; RODRÍGUEZ BARRAL 2006b, p. 69-73; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 215 i s. I, per bé que dedicat a les pintures vuitcentistes de la catedral de Saragossa, GRACIA 2014. En l'àmbit hispànic, d'altra

L'acusació de la profanació d'hòsties consagrades sobre els jueus, finalment, és constata més tard que els casos de mort ritual i els primers exemples semblen remuntar-se al segle XIII. Per això, tenint en compte aquesta cronologia, l'aparició i l'apogeu d'aquest darrer tipus d'ultratge ha estat posat en relació amb l'afirmació baixmedieval de la doctrina de la presència real i, en general, amb l'emergència del culte a l'eucaristia. Resulta notori que aquesta mena de fets, a banda de contribuir nítidament a l'aversió cap al poble jueu, suposaven un ferm reconeixement de la transsubstanciació de les espècies eucarístiques; i més encara en aquells casos en què els fets eren percebuts com la causa del miracle d'una hòstia sagnant o similar[866].

A la corona d'Aragó, principalment a Catalunya, hi ha documentades diverses acusacions de profanació de l'hòstia sobre els jueus a la segona meitat del segle XIV. De fet, és possible que aquestes situacions fossin ja un fet consumat amb anterioritat, si es pren en consideració que en les disposicions sorgides de l'assemblea d'aljames de la corona d'Aragó, convocada a Barcelona el 1354, els reunits van sol·licitar l'emissió d'una ordre papal contra aquest tipus de càrrecs, com el succeït feia poc a Sevilla, entre altres mesures que els protegien davant dels atacs cristians[867].

Una de les inculpacions més primerenques es produeix el 1367 a Barcelona. Aquell any es va obrir un procés que va comptar amb la implicació de l'infant Joan, el futur rei Joan I (1387-1496), per esclarir el robatori d'una custòdia amb set hòsties consagrades de l'església de Santa Maria de Montblanc, del qual s'acusava els cristians Pere Fuster de Morella i Guillem de Tarraça. Aquests, després de ser torturats, van confessar haver-ne venut cinc a tres jueus, un dels quals, Provençal de Piera, que va ser identificat pels incriminats. El desenllaç d'aquest contenciós, que va acabar implicant diversos

---

banda, sobresurt el cas de la mort del Niño de La Guardia. Vegeu-ne, fonamentalment, DESPINA 1979, p. 57 i s; RODRÍGUEZ BARRAL 2006b, p. 77 i s.; i RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 215 i s. Per bé que no es coneix, a Catalunya, cap acusació de crim ritual de l'edat mitjana, romanen testimonis d'altres incriminacions d'assassinat, com el del nen mort aparegut en una carnisseria jueva de Barcelona, l'any 1301: LOURIE 1990.

[866] Al respecte d'aquesta acusació, acudiu a treballs citats a la n. 75 (cap. 3).

[867] BAER 1981, p. 325-327; RUBIN 1999, p. 110; ESPÍ 2006a, p. 641.

membres de la comunitat hebrea, es va produir el 4 de juny, essent executat Pere Fuster juntament amb tres jueus, un dels quals l'esmentat Provençal[868].

D'altra banda i per bé que la notícia, fins on jo sé, no ha estat posada en relació amb les acusacions vinculades amb hòsties conegudes al Principat, uns anys més tard, el 1378, a Perpinyà va ser incoat un procés criminal contra un jueu que havia tingut relacions il·lícites amb una cristiana i retenia hòsties consagrades[869]. També han pervingut diverses acusacions de profanacions en territori lleidatà[870], entre les quals el conegut procés de Castelló de Farfanya, de 1383. Arran del robatori de la custòdia, dos jueus, Sentou Levi i Moses Xicatella, va ser culpats d'haver comprat hòsties. Tanmateix, en aquesta ocasió la denúncia no va prosperar gràcies a la intervenció del rei Pere el Cerimoniós, que va advocar per la falsedat del cas[871].

Fora de Catalunya, però encara en territori catalano-aragonès, un cas ben estudiat des d'antic és el que va tenir lloc a Osca, l'any 1377, i en el qual novament, com havia fet deu anys abans a Barcelona, es va implicar en primer persona l'infant Joan. El cristià Ramon Rafart va ser acusat d'haver robat una custòdia amb cinc hòsties de l'església de Tardienta (Osca) i d'haver-les venut al jueu Haim Andalet, que sota tortura va implicar a altres membres de la comunitat jueva, entre els quals la parella formada per Jaffuda i Manases Abmabez. El cas es va saldar amb la tortura i la mort a la foguera d'aquests dos darrers, atès que Andalet va aconseguir fugir amb la seva seva família, i amb l'esquarterament de Rafart. El dramàtic succés hauria pogut tenir unes conseqüències de major abast de no ser per l'actuació del rei Pere el Cerimoniós (1336-1387), que en la

---

[868] Guillem de Tarraça va morir a la presó, però el seu cos també va ser cremat. En el procés també va arribar a ser implicat Hasdai Cresques. Sobre el cas, vegeu BAER 1981, p. 334-335, 374; ESPAÑOL 1993-1994, p. 332-333, n. 22; ESPAÑOL 1994, p. 110, n. 279; RUBIN 1999, p. 110-112 o ESPÍ 2006a, p. 641.

[869] Arxiu de la Corona d'Aragó, Sèrie Processos en quart de Cancelleria, procés núm. 1378A. Dec la notícia a la generositat del Dr. Albert Estrada-Rius, cap del Gabinet Numismàtic de Catalunya. Sobre els jueus de Perpinyà, vegeu VIDAL 1987.

[870] Vegeu el recull ofert per LLADONOSA 1963, p. 83 i s.

[871] En els darrers anys, BAER 1981, p. 376; ESPAÑOL 1993-1994, p. 332-333, n. 22; ESPAÑOL 1994, p. 110-111, n. 279; RUBIN 1999, p. 114-115; ESPÍ 2006a, p. 642.

tensa relació epistolar que va mantenir amb el seu fill va expressar la convicció que tot havia estat un muntatge[872].

Els problemes dels jueus en relació amb l'hòstia consagrada no s'exhaureixen amb els casos descrits, sinó que els membres d'aquesta minoria també van ser assenyalats com a sospitosos en d'altres circumstàncies, com ara en el robatori de la custòdia de la catedral de Barcelona de l'any 1401, referit en la primera part de la tesi[873]. Paral·lelament, al territori, perviu també el rastre d'altres episodis profanatoris similars que van afectar subjectes diversos, tant cristians com musulmans. El saqueig dels corsaris de Berberia sobre Torreblanca (Castelló), esdevingut l'any 1396, és un exemple cèlebre de com aquests darrers van veure's involucrats en el sacrilegi de robar la custòdia de la població, cosa que va provocar l'organització d'una croada per tal de recuperar les hòsties[874].

La majoria dels episodis referits fins aquí, d'altra banda, han estat habitualment invocats per la historiografia a l'hora d'analitzar les imatges de les profanacions jueves a l'hòstia contingudes en els retaules del Corpus Christi del territori[875]. I no podria ser d'altra manera que així sigui, atès que tant els testimonis documentals com els exemples pictòrics permeten de prendre el pols al greu deteriorament que, al territori, havien sofert les relacions entre la majoria cristiana dominant i la minoria jueva, en la línia del que havia succeït en molts altres confins.

Tanmateix, més difícil resulta, al meu entendre, vincular directament la realització d'alguns dels conjunts eucarístics que venim tractant amb un dels conflictes puntuals succeïts a la corona catalano-aragonesa, tal i com ha plantejat part de la historiografia en

---

[872] MIRET 1913; BAER 1981, p. 374-375; ESPAÑOL 1993-1994, p. 332-333, n. 22; RUBIN 1999, p. 112-114; ESPÍ 2006a, p. 641-642.

[873] TÁMARO 1880.

[874] Els fets s'expliquen a IVARS 1921, pàssim. Es treuen a col·lació en relació amb la iconografia eucarística a ESPAÑOL 1993-1994, p. 337 i s; i a ESPAÑOL 2012, p. 94.

[875] En comentar el cicle de la profanació de la sagrada forma representat al *Retaule del cos de Crist de Vilafermosa*, ja Leandro de Saralegui va fer al·lusió als episodis de Montblanc, la Tardienta o Castelló de Farfanya: SARALEGUI 1935, p. 34. Des d'aleshores, la relació entre els fets històrics i les escenes representades ha estat, en diversos graus, una constant en la historiografia.

determinades ocasions. En aquest sentit, per exemple, les taules de Vallbona de les Monges van ser hipotèticament relacionades amb les matances de jueus de les viles properes de Cervera i Tàrrega, succeïdes cap a la meitat del Tres-cents, o no fa gaire s'ha apuntat la possibilitat que els retaules de Sant Mateu i Vilafermosa poguessin trobar la seva justificació en els comentats fets de Berberia de 1396[876]. I, fins i tot en algun cas, s'ha subratllat temptativament la correspondència geogràfica entre les fundacions del Corpus i les jueries de la demarcació esmentada[877].

Ara bé, al meu entendre no hi ha cap dada, almenys de moment, que mínimament permeti apuntalar aquesta mena de propostes i, de fet, no podem afirmar amb contundència que les obres referides siguin posteriors als fets comentats. És més, en el cas de sant Mateu ni tan sols hi ha constància de l'existència de cap imatge amb contingut antijudaic. Cap de les representacions artístiques pervingudes, d'altra banda, tradueix visualment un fet històric autòcton i, a més, la majoria són anteriors a les dates de les primeres acusacions succeïdes a Barcelona i a Perpinyà[878].

Per tant, sense negar l'obvi lligam entre la iconografia de les obres i el context històric que les va veure néixer, convé tenir present que aquesta mena de temes sovint van constituir una part estructural dels cicles eucarístics erigits arran de la difusió d'aquest culte, tan a Catalunya com arreu. A la vegada, com es ja ha estat comentat i com es constatarà, els relats representats presenten una plena sintonia amb les narracions i les representacions plàstiques que, a l'època, van circular amb certa profusió arreu dels diversos territoris cristians: o bé s'avenen a unes pautes argumentals genèriques i ben definides arreu, d'una banda; o es fan ressò d'episodis la transcendència dels quals traspassa fronteres, com ara la famosa narració del jueu de París de 1290, que apareix en els retaules de Sixena i Vilafermosa, de l'altra.

---

[876] Respectivament, vegeu MELERO 2002-2003, p. 38 i ESPAÑOL 1993-1994, p. 338, n. 37; ESPAÑOL 2012a, p. 94-95.

[877] ESPAÑOL 2012a, p. 82.

[878] Aquesta darrera qüestió s'assenyala, per exemple, a ESPAÑOL 1993-1994, p. 333-334. També, per exemple, MOLINA FIGUERAS 2002, p. 378.

10.3.3.1. Ecos del miracle de *Billettes*

Com ja s'ha assenyalat a l'inici de la tesi i com s'ha repetit en diverses ocasions, el miracle del jueu de París de 1290, conegut vulgarment com a miracle o *affaire des Billettes*, va ser un dels prodigis d'hòsties profanades que va gaudir de major fama en els darrers segles medievals, tot arribant a constituir una mena de model per a les narracions posteriors. En línies generals i més enllà de les variants, aquesta acusació que, recordem-ho, té lloc a la parròquia de Saint-Jean-en-Grève de París, durant la Pasqua de 1290, s'articula a partir de l'obtenció d'una hòstia consagrada per part d'un jueu gràcies a l'ajuda d'una «mala» cristiana, bé una criada, bé una deutora que volia recuperar un vestit que li havia deixat en penyora, i els fets miraculosos que es produeixen a partir dels turments que aquest li inflingeix un cop la té en el seu poder. Malgrat que és travessada amb un ganivet i amb una llança, perforada amb claus, amartellada i llençada al foc i a una caldera d'aigua bullent, la forma consagrada no només es manté intacta sinó que a més sagna i es converteix en un Crucifix, fent pal·lesa d'aquesta manera la realitat de la presència real de Crist en l'eucaristia. El desenllaç de tot plegat es produeix a partir de l'acció d'una «bona» cristiana que, en ocasions alertada pel fill del jueu profanador, que havia estat testimoni del miracle juntament amb la seva mare, entra a casa del jueu, es percata dels fets i avisa a les autoritats eclesiàstiques. Aquestes, a la vegada, comuniquen el cas als poders civils que condemnen el sacríleg a la foguera, al torn que els membres de la seva família es converteixen al cristianisme. Finalment, la casa del jueu acaba essent convertida en *capella miraculorum,* tot erigint-se en un dels principals centres de la nova devoció vers l'hòstia miraculosa. Aquest temple, que custodiarà el ganivet dels ultratges com a relíquia, passarà a mans dels germans de la Caritat de Notre-Dame. D'aquí que el miracle passi a ser conegut com a *affaire des Billettes* a causa de l'emblema en forma de losange (*billette*) de l'hàbit d'aquest orde. L'hòstia miraculosa, en canvi, es mantindrà servada a l'església parroquial de Saint-Jean-en-Grève[879].

L'èxit d'aquesta història, que va implicar la monarquia francesa i el papat, entre altres, va ser rotund i així ho certifiquen les múltiples versions literàries que se'n coneixen, les

[879] Sobre aquest miracle, vegeu cap. 3, p. 59.

quals van ser àmpliament divulgades en la literatura exemplar, així com les manifestacions artístiques que se'n conserven en múltiples territoris d'Europa. De la transcendència d'aquesta mena de fets n'ofereix un bon testimoni fra Alonso d'Espina en el seu tractat contra els enemics de l'església, el conegut *Fortalitium Fidei* (*c*. 1458-1461), quan en al·ludir a la seva trobada amb dos monjos cluniacencs a Medina del Campo (Valladolid), a banda de fer-se ressò del fet que vinculava el cas de París amb l'expulsió dels jueus de França, succeïda l'any 1306, recull com aquests afirmen com a França el relat és visible en multitud d'esglésies[880].

A casa nostra, un eco nítid de la llegenda forma part, com ja he avançat, dels respectius cicles eucarístics dels retaules de Sixena i de Vilafermosa. En efecte, una clara evocació del miracle de *Billettes* apareix representada, de manera sintètica, en un dels compartiments de la predel·la del retaule marià procedent del monestir reial d'Osca, flanquejant la imatge central del *Sant Sopar* per la part dreta de l'espectador [Fig. 381][881]. L'espai reduït destinat al tema va condicionar, sens dubte, un major desplegament narratiu, si bé la fórmula emprada al taller dels Serra resulta força hàbil i absolutament entenedora. Una construcció arquitectònica divideix el compartiment (i el relat) en dues parts diferenciades però connectades a través d'una porta, l'exterior i l'interior de la casa del jueu profanador. Sota el llindar de l'entrada i en actitud sigil·losa, un dona ricament vestida i amb els cabells coberts per una tela ornada amb motius amb una *S* coronada intencanvia la sagrada forma pel vestit amb un jueu de barba blanca, encaputxat i abillat amb una capa llarga blava.

---

[880] MONSALVO 1994, p. 81, n. 130. El ressò del text d'Espina és quelcom generalment recollit per la crítica interessada en l'antijudaisme des de múltiples vessants. A tall d'exemple vegeu els treballs, diversos, d'ESPAÑOL 1993-1994, p. 334-335, n. 27; RUBIN 1999, p. 46 o MOLINA 2008b, p. 35. Sobre l'obra d'Alonso de Espina, remeto principalment a GINIO 1998a i GINIO 1998b.

[881] En els últims treballs que han abordat la iconografia de l'obra, la crítica s'ha mostrat unànime sobre la dependència de la imatge respecte del relat francès, tal i com es demostra a ESPAÑOL 1993-1994, p. 334, n. 27; ESPAÑOL 1994, p. 113, n. 287; RUBIN 1999, p. 155-157, fig. 21; MELERO 2002-2003, p. 32; FAVÀ 2005-2006, p. 119; ESPÍ 2006a, p. 640-641; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 307; MOLINA FIGUERAS 2008b, p. 45; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 201-202 i ESPAÑOL 2012a, p. 93. Anteriorment, aquesta havia estat identificada genèricament com un miracle de l'hòstia apunyalada: TRENS 1952a, p. 216-217, fig. 155 i BLAYA 1995, p. 527, n. 17.

El mateix personatge apareix representat, altre cop, dins de la seva llar, en una imatge que condensa tres seqüències diferents. La primera és composta pel jueu que, sobre una taula, apunyala l'hòstia aconseguida, la qual sagna i, d'aquesta manera, fa pal·lesa una primera manifestació miraculosa. La segona la integra el petit infant Crist amb el tors nu, que s'identifica sense problemes a partir del nimbe crucífer, dins de la caldera d'aigua bullent que crema a primer terme. La presència real en la sagrada forma s'expressa en aquesta ocasió a partir de la seva conversió amb el Nen, un cop llençada a la perola, fet que enllaça amb els miracles al·ludits més amunt en què l'hòstia es converteix en l'Infant[882]. Finalment, el desenllaç de la història apareix indicat de manera el·líptica a partir de l'esposa del jueu, que porta un tocat distintiu i agafa la mà del seu fill. Gràcies a la posició d'aquest, que assenyala cap als fets perpetrats pel seu pare, hom endevina la seqüència següent del relat no representada en el retaule, a saber, el rescat de l'hòstia miraculosa.

Molt més desenvolupada és la representació del mateix miracle continguda en el retaule de Vilafermosa, la qual es desenvolupa en sis escenes, tres a cadascun dels compartiments inferiors adjacents al *Sant Sopar* que presideix el conjunt [Figs. 382 i 383][883]. La narració se seqüencia, com a Sixena, a partir d'una compartimentació arquitectònica, la qual, per la seva subtilesa, dota la composició d'una certa sensació de continuïtat, de fris continu.

Obre el cicle una escena emplaçada en el presbiteri d'una església, el qual és ocupat per un altar que, dotat d'una retaule apaïsat on s'hi perfilen un seguit de bustos nimbats, conté els objectes litúrgics necessaris per a la celebració de la missa (el llibre obert, la creu d'altar, la patena, etc.). Davant d'ell, acompanyat d'un acòlit que sosté el calze, el celebrant dóna la comunió a la mala cristiana, agenollada amb falsa actitud devota, la

[882] A més de reparar en aquest punt, Carlos Espí assenyala una connexió de la imatge amb els assassinats rituals a partir de la figura de l'infant Crist: ESPÍ 2006a, p. 640-641.

[883] L'escena va ser identificada d'aquesta manera ja a inicis del segle XX a SARTHOU 1920, p. 396; i el mateix autor va tornar a insistir en la qüestió a SARTHOU 1945, p. 271. Aquesta posició ha estat majoritàriament recolzada per la crítica actual: ESPAÑOL 1993-1994, p. 334, n. 27; ESPAÑOL 1994, p. 113, n. 287; BLAYA 1995, p. 526-527; MELERO 2002-2003, p. 30 i 32, fig. 13; FAVÀ 2005-2006, p. 118-120; ESPÍ 2006a, p. 640-641; RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 314; MOLINA FIGUERAS 2002, p. 378; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 201-202; ESPAÑOL 2012a, p. 93 o GARCÍA MARSILLA 2012, p. 584.

qual en realitat pretén no combregar per tal de recuperar el vestit. Tot seguit es representa el bescanvi de la peça de roba entre la cristiana i un jueu, que vesteix la típica capa amb caputxó privativa i és acompanyat per dues dones de la mateixa confessió, tocades com a Sixena, davant d'un taula on apareix l'hòstia i un grapat de monedes que remarquen la condició de prestamista del personatge masculí. En el darrer acte del compartiment, el jueu, acompanyat per quatre dones, apunyala l'hòstia consagrada sobre un piló de fusta, la qual comença a sagnar.

Els rajos de sang són igualment explícits en les tres escenes representades en el compartiment del carrer lateral dret que fa parella amb el descrit, on un grup de jueus són còmplices de l'amartellament i la profanació de l'hòstia amb l'espasa, plasmats en dues escenes successives. Finalment, en el darrer episodi que clou el cicle, la sagrada forma apareix dintre de la caldera bullent. Crida l'antenció que sigui un infant, tal vegada el fill del jueu que sovint desencadena el salvament de l'espècie eucarística, el que aquí aparegui atiant el foc i contribuint, per tant, als turments propinats.

Per si mateixos, els cicles inspirats amb l'*affaire de Billettes* de Sixena i Vilafermosa posen sobre la taula l'existència, a la corona d'Aragó de la baixa edat mitjana, de diverses versions iconogràfiques del tema i, per tant, del propi relat. Així queda palès, de manera significativa, a partir de la conversió de l'hòstia en l'Infant del retaule aragonès, que no va ser incorporada en el conjunt valencià[884]. I aquesta característica és comuna a les múltiples imatges conservades que narren o versionen la història en diversos suports artístics i que van ser realitzades en indrets remots.

Segurament, la representació més famosa del tema és la que entre 1465 i 1468 va reproduir Paolo Ucello a la predel·la del mencionat Retaule del Corpus Domini d'Urbino, la qual es conserva a la Galleria Nazionale delle Marche, al Palazzo Ducale [Fig. 88]. Tanmateix, aquesta obra no és l'únic testimoni conservat en l'art italià, sinó que en la famosa *Cronica* del florentí Giovanni Villani (1280-1348), realitzada a finals del s. XIV i conservada a la biblioteca Apostòlica Vaticana (MS Chigi L VIII 296, f. 110), hom hi localitza una miniatura sintètica que mostra l'intercanvi del vestit entre el

[884] FAVÀ 2005-2006, p. 119.

jueu i la mala cristiana [Fig. 384][885]. A la vegada, el ressò del miracle parisenc és viu encara en un dels gravats que il·lustra una versió impresa del drama litúrgic quatrecentista denominat *Un miracolo del Corpo di Cristo*, conservada a la Biblioteca dell'Academia e dei Lincei e Corsiana de Roma; i és present també en una taula que hi està estretament vinculada i que es conserva al Museu Estatal de l'Ermitage, de Sant Petersburg (ГЭ-7657) [Figs. 385 i 386][886].

En el camp del manuscrit il·luminat també destaca la versió desenvolupada en diverses seqüències al *bas-de-page* de diversos folis de les angleses *Hores Carew-Poyntz* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, MS 48, f. 183v, 184, 184v i 185) [Figs. 387-390], les quals, alhora, conten una altra interessant imatge de la profanació de l'hòstia consagrada que dialoga amb la imatge de l'*Elevació de l'hòstia* consagrada continguda en la inicial T del *Te igitur* (f. 56v) [Fig. 391][887]. Les escenes representades responen a l'emperanyorament del vestit per part de la cristiana, la comunió sacrílega, l'intercanvi de la peça de roba per l'hòstia consagrada i, finalment, la seva profanació a partir de dues dagues.

L'impacte artístic de la història parisenca no decau amb l'abandó dels usos propis de la baixa edat mitjana, tal com ho proven, entre d'altres, les versions figurades en un dels tapissos eucarístics de la sèrie de Ronceray (Château de Langeais) [Fig. 392], referida en múltiples ocasions al llarg del capítol, o en els tres vitrall de l'església de sant Eloi de Rouen (Normandia), ambdues obres realitzades ja al llarg del segle XVI[888].

10.3.3.2. Ultratges jueus i prodigis eucarístics

[885] Per a la fortuna plàstica del cas de París, vegeu principalment RUBIN 1999, p. 148 i s. En particular, sobre el retaule d'Ucello, vegeu cap. 7, p. 204, n. 439.

[886] Respecte al gravat, vegeu RUBIN 1999, p. 169 i s. Quant a la taula de Sant Petersburg, fonamentalment, GOUKOVSKY 1996.

[887] Sobre aquestes miniatures, vegeu RUBIN 1999, p. 161-162, figs. 4 i 22. I, quant al manuscrit, BINSKY 2005.

[888] RUBIN 1999, p. 153 i 157. Particularment, sobre el tapís, vegeu TERVARENT 1933.

A cavall entre les dues taules de Vallbona de les Monges hi ha representat el cicle de la profanació de l'hòstia consagrada per part dels jueus més antic entre els testimonis hispans coneguts. Contràriament al que s'ha cregut fins al moment, aquest sembla desplegar-se al llarg de quatre compartiments, els dos darrers del registre inferior del retaule (pel costat dret) i els dos primers del registre superior del frontal d'altar (per l'esquerre). Com ja ha estat precisat, cal identificar la cinquena escena que habitualment s'hi feia pertànyer amb el miracle de les abelles[889].

En la primera *casa* de la *retrotabula* hom hi percep dos jueus, identificables per les seves vestimentes inequívoques, que apunyalen una hòstia sobre una taula, fent-la sagnar amb profusió. La segueix una figuració similar, per bé que en aquest cas són tres els jueus profanadors que, sobre un terra de tonalitats rosades, ara li claven una llança, absolutament evocadora de la llançada de Crist, amb els mateixos resultats [Figs. 393 i 394]. Per la seva banda, el programa iconogràfic del frontal obre amb una escena en la qual un jueu, representat segons les mateixes convencions iconogràfiques que les vistes en les dues escenes del retaule, ha llençat la sagrada forma a una caldera d'aigua bullent, la qual penja d'una estructura arquitectònica similar a les representades usualment en aquest conjunt i ja referides anteriorment. A continuació, i finalment, aquest mateix jueu és testimoni de com una dona tocada posa fi a les seves malifetes i rescata la sagrada forma de la cassola, tot recollint-la a la seva falda, amb una postura que recorda la imatge –ja comentada— de la dansarina del retaule vallboní [Figs. 395 i 396].

Tot i que amb un nombre de passatges més reduït, els ultratges a l'hòstia consagrada també apareixen representats en els dos últims compartiments del registre inferior de la *Taula de la Passió i l'eucaristia* de Queralbs [Figs. 397 i 398]. La pèrdua de gairebé la meitat de la superfície pictòrica original no impedeix que la qüestió pugui afirmar-se de manera categòrica a partir dels elements perviscuts. Així, en un primer compartiment s'observa com, davant d'un parament mural rosat, hi ha un personatge femení i un de masculí que subjecta un martell alçat. Tant el tocat de la primera com la barba punxeguda del segon els identifiquen com a jueus –tot i que ell no porti la capa llarga i

[889] Vegeu l'exposat en l'epígraf 10.2.2.

el caputxó vistos a Vallbona de les Monges—, d'aquí que l'escena hagi estat reconeguda com l'amartellament de l'hòstia consagrada per part dels membres d'aquesta confessió[890].

Conformant un díptic amb aquesta imatge, en la *casa* de l'extrem inferior de la taula queralbina hi ha una altra escena situada en el mateix escenari, la qual o bé s'ha deixat sense identificar pel pes de la llacuna que presenta o ha estat entesa com una continuació del mateix cicle[891]. Ara bé, si es para atenció en aquest darrer episodi hom s'adonarà que fins ara s'ha passat per alt un detall que dóna la clau per poder identificar-lo de manera concreta. És tracta d'unes pinzellades negres en espiral que, tenint en compte el que s'acaba de veure respecte a Vallbona de les Monges, han de provenir d'una perola d'aigua bullent, avui desapareguda. És més, si sumem el fum a la presència femenina no resulta difícil conjecturar, lògicament amb les cauteles necessàries, que en origen aquest compartiment representava, molt possiblement, el salvament de l'hòstia consagrada de la caldera per part d'una dona cristiana.

En els darrers anys, tant el cicle de Vallbona de les Monges com la imatge (o imatges) de Queralbs han estat llegits, a voltes amb matisos, com a sengles representacions del miracle del jueu de París de 1290, també conegut com a miracle de Billettes[892]. Contràriament, en altres estudis s'ha preferit optar pel fet que les escenes mencionades mostren una interpretació genèrica de la profanació de l'hòstia duta a terme pels jueus, sense tancar la porta a una possible inspiració genèrica en el miracle parisenc[893].

---

[890] Vegeu MELERO 2002-2003, p. 30.

[891] S'apunta la pertinença de les dues imatges a un mateix cicle i s'identifica la segona com la mateixa jueva present en l'escena de l'amartellament a MELERO 2002-2003, p. 30. La imatge és deixa sense identificar a RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 311-312; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 206.

[892] Entre altres, la inclusió del cicle de *Billettes* a Vallbona de les Monges es defensa a ESPAÑOL 1993-1994, p. 334, n 27; ESPAÑOL 1994, p. 111-113, 153 i 155; MELERO 2002-2003, 29 i 31-34; FAVÀ 2005-2006, p. 119; ESPAÑOL 2012a, p. 93. D'altra banda, pel que respecte a la taula de Queralbs, la mateixa proposta ha estat recollida a ESPAÑOL 1993-1994, p. 334, n 27; ESPAÑOL 1994, p. 113, n. 287 o ESPAÑOL 2012a, p. 93.

[893] El cicle de Queralbs ja s'interpreta com una imatge de la profanació de l'hòstia a MELERO 2002-2003, p. 30. RUBIN 1999, p. 155, figs. 20a i 20b. També, sobre la mateixa lectura genèrica, RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 311-312; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 186-188.

Concretament, en el cas particular de Vallbona de les Monges, Paulino Rodríguez ha justificat l'esmentada qüestió a partir de diversos arguments. D'una banda, per la possible carència d'unitat narrativa entre les escenes del retaule entre elles mateixes i en relació amb les del frontal, atès que el nombre de profanadors és variable i apareixen abillats de manera diferent; de l'altra, per la manca de l'inici del relat, és a dir, l'intercanvi del vestit que dóna peu a la història, la qual cosa no sol mancar en les representacions plàstiques del tema conservades. I, finalment, perquè els episodis representats no són quelcom exclusiu del cas de París, sinó que es retroben en moltes altres acusacions medievals que segueixen el mateix patró[894].

En essència, comparteixo aquest darrer diagnòstic respecte a les imatges descrites de les taules de Vallbona de les Monges i de Queralbs, malgrat que ni la diferència en el nombre de jueus masculins que poblen les escenes ni la diversitat dels seus abillaments són motius suficients per posar en qüestió la unitat narrativa de les escenes. Totes dues qüestions poden molt bé respondre a qüestions compositives, i no narratives, i de fet la història depenent del miracle del jueu de París figurada en el retaule de Vilafermosa proporciona un exemple clar de com la variació numèrica i les vestimentes diverses no atempten contra aquesta unitat. Sigui com sigui, això no obsta perquè, amb l'estat actual de coneixements, continuï creient més encertat d'interpretar les imatges comentades de manera laxa, com a cicles genèrics de la profanació de l'hòstia per part de jueus. Amb això no vull pas dir, és clar, que les escenes representades no hagin estat més o menys condicionades pel relat de *Billettes*, més si és té en compte la fama que aquest va assolir a finals de la baixa edat mitjana, quedant instituït com una mena de model per a altres narracions anàlogues.

D'aquesta manera, les imatges de Vallbona de les Monges i de Queralbs, des del punt de vista del seva significació, resulten anàlogues a altres vestigis artístics on s'hi representen figuracions comunes dels ultratges al cos de Crist, com ara la bufona composició representada al marge inferior d'una de les planes del *Leccionari Lovel*, datat cap a 1400 (Londres, British Library, BL Harley 7026, f. 13), la qual

[894] RODRÍGUEZ BARRAL 2006a, p. 292-293; RODRÍGUEZ BARRAL 2009, p. 186-188.

significativament acompanya una figuració de la *Processó del Corpus Christi* [Fig. 399]. O el més conegut relat pictòric de la cèlebre capella dels Corporals d'Orvieto en què l'hòstia consagrada sagna quan una dona la posa en una paella al foc [Fig. 400][895].

10.4. TRACES ARTÍSTIQUES D'UN MIRACLE LOCAL: EL *SANT DUBTE* D'IVORRA

Tots els temes iconogràfics comentats fins al moment, més d'una vintena, presenten la característica comuna d'estar basats, directament o indirecta, en històries que tenen el seu origen fora de Catalunya i de la corona d'Aragó, i són la conseqüència gràfica de la gran difusió que aquestes van assolir al llarg i ample de l'Occident medieval de resultes de l'auge del culte del cos de Jesucrist. Cap d'ells tradueix visualment i de manera explícita algun dels suposats miracles autòctons obrats per les espècies eucarístiques que, tot i que clarament inspirats en l'imaginari de l'època, són a l'origen d'un determinada devoció local i que han estat tractats en la primera part de l'escrit. Això no vol dir, és clar, que aquests no haguessin estat incorporats en determinades obres similars que desconeixem. En tot cas, el que sí que es pot inferir d'aquesta situació és la més que probable preeminència dels relats forans en els cicles eucarístics del territori.

Les traces artístiques de miracles eucarístics locals preveservades són veritablement escasses. Només el prodigi del Sant Dubte d'Ivorra ha deixat emprempta en la retaulística eucarística d'època gòtica, concretament en el modest *Retaule de la Mare de Déu i del Sant Dubte* erigit en una data tardana, a finals del segle XV o inicis de la centúria següent, amb destinació a l'altar major de l'església de Santa Maria d'Ivorra i avui conservat a l'església de Sant Cugat de la vila. Com ja ha estat indicat, es tracta d'un conjunt que presenta la singularitat respecte els altres retaules sagramentals que ens han vingut ocupant que, més enllà de la seva realització a causa i en pro del culte a les espècies eucarístiques, la seva erecció va estar motivada per la voluntat de

[895] Sobre les imatge, RUBIN 1999, p. 19 i 155, figs. 5 i 19, respectivament. També, en relació a la primera, STRICKLAND 2003, p. 116, fig. 116. El manuscrit s'estudia a BACKHOUSE 2003. Sobre l'escena de la catedral d'Orvieto, vegeu HARDING 2004, p. 76-77 i RIGAUX 2009a, p. 240.

commemorar el portent que la tradició feia succeït en l'al·ludit santuari marià a inicis del segle XI, en temps de l'ínclit sant Ermengol, bisbe d'Urgell (1010-1035)[896].

El miracle en qüestió hi va ser representat de manera força succinta en els dos compartiments dels extrems de la predel·la eucarística del moble, tot flanquejant el tema del *Crist de Pietat* amb la Verge i sant Joan que, respectivament, ocupen les tres cases centrals del bancal [Figs. 401 i 402]. En ells hi figuren els dos moments cabdals de la història, en dues seqüències successives: en la primera s'hi representa el prodigi pròpiament dit, a saber, l'abundant vessament de sang produït per la vacil·lació del celebrant, mossèn Bernat Oliver, respecte de la veracitat de la presència real de Crist en l'eucaristia; en la segona, hom hi reconeix una prova de la legimitiat del fet: la seva constatació per part de sant Ermengol que, segons la tradició, fou l'interlocutor de l'assumpte amb la cúria romana[897].

Tots dos registres mostren una composició que, en línies generals, parteix d'un dels patrons més freqüents en la representació de la missa, tal com s'ha pogut constatar en el capítol precedent. Sobre aquesta base, lògicament, s'hi han incorporat els ingredients privatius del miracle en qüestió, a banda d'algunes particularitats. En l'episodi de l'esquerra de l'espectador i dins d'un marc eclesial, el sacerdot, tonsurat i abillat amb una casulla blava, apareix palplantat enfront d'un altar situat a l'extrem dret. A sobre d'aquest, que és revestit amb les habituals tovalles blanques, hi ha el missal obert –amb grafies il·legibles—, una patena i el calze que regalima els abundants rajos de sang que s'espargeixen pel terra. Contra la paret es distingeix a la perfecció un retaule d'una sola post contornejat per un guardapols vermell i ornat amb dos escuts en alternança, un dels quals amb la figura d'una torre emmerletada, que és l'escut d'Ivorra i que igualment recorre el guardapols conservat del retaule. Tota la superfície del moble és ocupada per una entronitzada Maredeu amb l'Infant policroma que es retalla sobre el fons daurat. Es tracta, doncs, d'una eloqüent imatge del retaule dins del retaule.

---

[896] En relació amb aquest miracle, vegeu cap. 4.3.2.

[897] Recentment, sobre aquestes imatges, CRISPÍ 2015, p. 163 i s.; i FAVÀ [en premsa] que contenen les referències bibliogràfiques anteriors.

Al cosat lateral de l'altar hi rau un infant abillat amb una vestit talar rosat, el qual pren la posició que en aquesta mena d'imatges ocupa l'acòlit que durant la consagració sosté una lluminària. De no ser pels gestos de les mans, tal com succeeix en el cas del celebrant, diríem que el seu posat és absolutament impassible al prodigi. La seqüència es completa, finalment, amb la presència de quatre dones a l'atri de l'església, visibles a través del llindar de la porta dels peus de la nau, la qual és situada just a sota del que sembla una tribuna lígnia. D'acord amb el fil narratiu, la més propera a l'espectador apareix estenent una estopa al terra per eixugar la sang, mentre que la del seu costat sosté una filosa que remet a l'activitat que desenvolupaven quan es va produir el portent.

El mateix escenari de formes romàniques, carreus nus i i terra enrajolat que defineix l'entorn de la imatge descrita constitueix novament el fons de la segona escena del Sant Dubte representada en la predel·la ivorrenca. S'hi repetix l'atri, la porta de mig punt dels peus de l'església de nau única, la tribuna lígnia i la finestra de canó atrompetada i amb vidres emplomats, que trenca la rigidesa del mur que tanca el fons de la composició; també el retaule marià i l'altar que, ara, sosté objectes diversos als de l'escena comentada precedentment. Més enllà d'aquest fet o de què en el vitrall d'aquesta escena s'hi ditingeix la figuració d'un escut amb un card, al·lusiu a la nissaga dels Cardona, la diferència substancial entre totes dues rau en els personatges que hi compareixen i en les accions que realitzen en obediència al relat.

Així, d'esquena a l'altar i acompanyat del jove acòlit, que en aquesta ocasió sosté un ciri encès, Bernat Oliver subjecta ostensiblement un corporal ensangonat. Enfront d'aquest, sant Ermengol, que duu el nimbe prescriptiu i vesteix de pontifical, rau postrat bàcul en mà amb solemne reverència. Darrere seu, dos joves adlàters, tonsurats i abillats amb un sobrevestit blanc, el secunden amb el gest i mantenen les mans juntes en senyal d'oració.

Malaurament no perviuen altres figuracions del Sant Dubte d'Ivorra de matriu medieval, per bé que hom compta amb diversos testimonis des d'època moderna ençà[898]. Ara bé,

[898] Sobre aquestes, vegeu CRISPÍ 2015.

dins dels dominis del casal de Barcelona, més tard a mans de la dinastia castellana dels Trastàmara, han romàs altres empreses anàlogues a la urgellenca. Ja he dit que, amb els estudis amb què es compta, és difícil d'assegurar que les taules del miracle dels peixos procedents d'Almàssera (València) representin la llegenda autòctona que la tradició situa a la població a mitjans del segle XIV, i més quan, pel que jo sé, les fonts textuals conegudes del relat són d'època moderna[899]. No obstant això, dins del marc on ens movem existeix una altre prodigi que ha que ha deixat una emprempta major en el terreny artístic: el miracle dels corporals de Daroca, del qual perviuen exponents escultòrics com el cicle que decora la capella dels Corporals o diversos testimonis pictòrics, com en el denominat retaule «de las cuerdas» o en algunes de les vuit taules realitzades amb la dels reis catòlics (Museo Colegial de Daroca), ambdós referits anteriorment[900].

En definitiva, les imatges comentades del Sant Dubte d'Ivorra i del miracle dels Corporals de Daroca comparteixen el fet que van ser realitzades amb destinació a àmbits estrictament vinculats amb llur prodigi i, per bé que van poder comptar amb una certa difusió, almenys en aparença no sembla que haguessin estat propagades en excés fora d'un radi d'abast local més o menys extens. D'aquí la seva singularitat respecte de la resta de fets prodigiosos que, presents en els retaules eucarístics del territori que ens interessa, formen part d'un imaginari de major abast articulat en pro de la devoció medieval cap al Santíssim Sagrament.

[899] Vegeu p. 367-368.

[900] Quant als retaules amb el succés de Daroca, vegeu cap. 6, p. 180-181. Quant a la decoració escultòrica de la capella del Corporal, remeto a la publicació recent de MAÑAS 2006.

11. CONCLUSIONS

Tal i com molt bé ha establert la historiografia, la devoció a l'eucaristia és un fenomen que essencialment es defineix al món medieval i gira al voltant d'un punt central de l'ideari religiós cristià, la presència de Crist en les espècies eucarístiques consagrades. Les inquietuds manifestes al voltant d'aquesta qüestió doctrinal es detecten ja amb força a l'alta edat mitjana, on en el si de la pròpia església té lloc una agra polèmica sobre la naturalesa d'aquesta presència. Aquesta enfronta les posicions simbòliques, que defensen que en la missa Crist es fa present de manera figurada, i les realistes, les quals, a l'empara de la jerarquia eclesiàstica, propugnen que en la consagració es produeix el canvi del pa i el vi en el cos i la sang veritables de Crist, malgrat que romanguin iguals en la seva aparença. És sabut que el pronunciament solemne sobre aquest punt es produeix a inicis del segle XIII, concretament, en el IV Concili Laterà de 1215, on l'església advoca universalment en favor de la transsubstanciació de les espècies. Tanmateix, com ha estat posat en relleu, en aquesta assemblea no es defineix la manera en què es produeix aquest canvi, la qual cosa no estalvia posicionaments dispars que, en alguns casos, perduren fins al món modern.

La presència real de Crist, en tot cas, és a la base de tot un seguit de transformacions que es produeixen en el terreny litúrgic i devocional, les quals tenen una gran incidència a la baixa edat mitjana. En relació amb la missa, una de les principals novetats ve donada, sens dubte, per l'aparició del ritu de l'elevació de l'hòstia consagrada, que es detecta de manera generalitzada des d'inicis de la tretzena centúria, i que ràpidament configura el clímax de la celebració en detriment de la comunió dels fidels, únicament obligatòria anualment per Pasqua. L'elevació major representa, a la vegada, una de les més insignes manifestacions de la puixant comunió ocular, que trasllada les virtuts de la comunió a la visualització de l'hòstia i caracteritza la pietat eucarística del període.

Més enllà de la missa, la centralitat assolida per la doctrina de la presència real presenta, alhora, múltiples afectacions en l'esfera litúrgica de l'època, les quals es materialitzen, per exemple, en relació amb una major ritualització de l'administració del viàtic, que es traslladat en processó fins a la casa del moribund; o amb la consolidació d'un culte al

voltant de la reserva eucarística, que sorgeix enmig d'un zel manifest respecte de les espècies eucarístiques, estretament vinculat amb la definició de la presència real. Igualment, sota la premissa de la comunió ocular, a la mateixa època es multipliquen les exposicions de l'hòstia consagrada deslligades del sagrament de l'altar.

Amb tot, la principal inflexió en el terreny cultual es produeix de resultes de la institució de la nova solemnitat del Corpus Christi. Com se sap, la festa té el seu origen a la diòcesi de Lieja i parteix de la visió de Juliana de Cornillon, que en repetides ocasions veu la lluna plena amb un segment sumit en la foscor, la qual cosa és interpretada com la mancança en l'església (la lluna) d'una solemnitat en honor a Jesús Sagramentat. Les circumstàncies que envolten l'esdeveniment resulten cabdals per a la translació de la festa, celebrada en primer lloc a Lieja, a l'observança universal. La trajectòria personal del papa Urbà IV (1261-1264) i la seva relació amb els cercles religiosos d'aquesta ciutat són decisius per a la seva implantació en el calendari litúrgic cristià, cosa que es produeix a partir de la publicació de la butlla *Transiturus de hoc mundo*, l'any 1264. No obstant això, nombroses circumstàncies interfereixen en el fet que la seva difusió generalitzada no es produeixi fins a inicis del segle XIV, quan una còpia d'aquesta butlla és inclosa en l'encíclica *Si dominum* i, alhora, aquesta és publicada per Joan XXII (1316-1334) en les fonamentals *Constitucions Clementines*. Arran d'aquest fet es difon de manera generalitzada la processó del Corpus Christi, l'acte principal de la festa, que aviat surt al carrer tot convertint-se en una de les principals manifestacions cíviques del període.

La centralitat doctrinal assolida per la presència real de Crist en l'eucaristia és a la base, encara, d'altres derivades en el terreny devocional. La seva incidència és clara, per exemple, en el repunt que durant els darrers segles medievals experimenta el miracle eucarístic, una de les vies més potents a l'hora de traslladar el complex missatge teològic a la feligresia. A pesar de la diversitat argumental dels relats miraculosos, tots ells estan encaminats a testimoniar, certament, el poder que la presència cristològica confereix a les espècies eucarístiques i, en determinats casos, donen peu a un culte eucarístic particular, que corre en paral·lel a la devoció general del Corpus Christi. En la propagació de la devoció a l'eucaristia, finalment, a l'època irromp un altre agent difusor, les naixents confraries del cos de Crist, les quals, més enllà de les funcions

pròpies d'aquesta mena d'agrupacions, juguen un paper destacat en la divulgació del culte eucarístic.

Els elements que en essència defineixen el paradigma de la devoció eucarística baixmedieval es reconeixen amb facilitat a la Catalunya del període. Efectivament, el culte al cos de Crist es detecta amb nitidesa en el marc de la missa, principalment al voltant de l'elevació major, que al territori arrela prest a la tretzena centúria. Tanmateix, el fet es ressegueix també amb independència d'aquesta, al voltant de la reserva eucarística, del cerimonial que acompanya l'administració del viàtic o de les noves exposicions de l'hòstia consagrada. És a partir del segle XIV quan s'expandeixen de manera considerable les confraries del cos de Crist, que aquí com arreu vetllaran pel culte del Santíssim; i també tardanament i al caliu de la devoció, veuen la llum bona part dels miracles locals, per bé que sovint els relats es facin remuntar a èpoques pretèrites. Tots ells segueixen les pautes argumentals en boga fora del territori i alguns, tal com succeeix respecte del *Santíssim Misteri* de Sant Joan de les Abadesses o el *Sant Dubte* d'Ivorra, donen origen a un considerable culte particular entorn de les relíquies que se'n conserven. Això no obstant, el colofó de la devoció eucarística al Principat arriba també amb l'establiment de la nova solemnitat del Corpus Christi. Els primers indicis de la celebració de la festa es detecten tot just a començaments del segle XIV, i fins és possible que siguin una mica anteriors. Tanmateix cal esperar fins el 1320 per trobar constància de les primeres processons de la jornada, ben documentades en ciutats com Girona o Valls.

En un altre ordre de coses, a Catalunya com pertot, els múltiples efectes de la devoció medieval a l'eucaristia van tenir un impacte considerable i determinant sobre les manifestacions artístiques de la baixa edat mitjana. Una de les conseqüències del culte en aquest àmbit, la que ens ocupa, és l'aparició d'un mobiliari d'altar *ad hoc*, dedicat al cos de Crist i articulat per uns programes temàtics nous, que són clarament deutors de l'evolució de la plàstica eucarística del període i, per tant, connecten amb les fórmules usuals que impregnen les més diverses disciplines artístiques. A més, tot i que no s'hi ha insistit suficientment, el fenomen forma part d'una realitat més àmplia i que no queda limitada al camp iconogràfic, sinó que compta amb múltiples derivades en el terreny tipològic i estrictament formal.

A diferència d'altres devocions, certament, la de l'eucaristia origina tipologies artístiques noves i en condiciona d'altres d'existents, tal i com per exemple es constata a través de la fortuna assolida pel tabernacle o sagrari, destinat a estotjar la reserva eucarística; o també través de múltiples dispositius adreçats a facilitar l'adoració de l'hòstia consagrada a través de la visió, on juga un paper transcendental, per bé que ni molt menys únic, l'ostensori eucarístic. Alhora, també, aquesta devoció impacta notòriament sobre la definició dels espais arquitectònics de múltiples maneres. Per la seva extensió, en aquest camp, sobresurt l'empremta derivada de l'aparició i la generalització de capelles privatives advocades al cos de Crist, que a Catalunya semblen detectar-se ja a finals del segle XIII i gaudeixen d'una veritable eclosió a la centúria següent, tal i com s'ha pogut comprovar.

Precisament, s'ha evidenciat com moltes d'aquestes capelles s'erigeixen com els escenaris naturals dels novells retaules advocats al Corpus Christi, malgrat que en paral·lel la dedicació eucarística amara també els retaules d'altar major de determinats temples, els bastits per commemorar els portents eucarístics locals. D'altra banda i com succeeix respecte d'altres devocions, en alguns mobles d'altar la dedicació eucarística és absoluta mentre que en d'altres és parcial i morfològicament es concreta seguint formulacions diverses, sovint a la predel·la, que és el lloc més proper a l'altar on se celebra el sagrament. Sigui com sigui, cal tenir present, d'entrada, que tant els exemplars conservats com els coneguts per la documentació del territori representen una realitat migrada, un ressò llunyà del que degué suposar el fenomen en el seu dia. I això malgrat que algunes capelles de l'eucaristia potser no arribaren a tenir mai un retaule o, en altres casos van allotjar tipologies artístiques diverses, tal i com la historiografia ha constat respecte dels grups escultòrics del *Sant Sepulcre*.

Atenent als seus trets comuns, la crítica habitualment ha posat en relació molts dels mobles d'altar de dedicació eucarística pervivents de diversos centres eclesiàstics de les diòcesis catalanes, entre els quals el singular joc de retaule i frontal de Vallbona de les Monges, que és el testimoni més antic conservat a la Península Ibèrica amb aquesta dedicació; la predel·la eucarística del *Retaule de la Mare de Déu* de Sixena; la *Taula de la passió de Crist i l'eucaristia* de Queralbs o, malgrat les seves coordenades geogràfiques, el *Retaule del cos de Crist* de Vilafermosa. A aquest grup cal afegir altres conjunts que generalment han estat abordats al marge o com a molt han estat al·ludits

lacònicament en relació amb els esmentats. Em refereixo a la taula del *Sant Sopar* del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona; a les dues taules pervivents del *Bancal de la passió de Crist i l'eucaristia* de l'altar major del monestir de Ripoll, i al *Retaule de la Mare de Déu i el sant Dubte* d'Ivorra. Aquest elenc, finalment, ha de ser enriquit amb un antic retaule escultòric de Sant Mateu del Maestrat, l'existència del qual havia estat apuntada per Francesca Español a partir d'un relleu identificat com a part d'una *Processó del Corpus Christi*. La identificació iconogràfica d'altres relleus de pedra com a parts d'un antic conjunt eucarístic segurament procedent del desaparegut convent de dominics de la població no només confirmen el supòsit sinó que, a més, aporten un major coneixement de l'exemplar, tal i com crec haver demostrat.

La singularitat iconogràfica dels retaules del cos de Crist ha estat a la base d'un interès renovat per part de la crítica en els darrers anys, la qual, amb meritoses aportacions, ha donat resposta a múltiples temes irresolts. Tanmateix, i també després de l'elaboració d'aquesta tesi, cal reconèixer que encara no s'han explicat satisfactòriament totes les imatges, malgrat que se n'han identificat diveresos per primer cop (el *Miracle de les abelles* del frontal de Vallbona de les Monges, el *Salvament de l'hòstia profanada* de la taula de Queralbs o una part considerable dels relleus del retaule de Sant Mateu). En tot cas, el que es desprèn de l'anàlisi iconogràfica d'aquestes obres és que el mobiliari d'altar eucarístic del territori va ser majorment concebut a partir de la concertació d'un seguit de temes o petits cicles més o menys estables, talment he pogut posar en evidència. Aquests, en relació amb la particularitat del culte, beuen de tradicions iconogràfiques diverses, per bé que tots ells responen, en última instància, a una voluntat de legitimació del sagrament de l'altar i, en especial, de la doctrina de la presència real de Crist. Per separat, tots ells mantenen una dependència evident del paradigma artístic del període; en conjunt, però, els atorguen un aspecte clarament genuí respecte del gruix dels exemplars realitzats en altres confins.

A partir dels exemplars coneguts, hom pot constatar que un dels temes que va gaudir d'una preeminència especial dins dels programes dels retaules catalans del cos de Crist és el del *Sant Sopar*. L'escena no tant sols no manca pràcticament en cap dels casos estudiats, llevat de les taules de Queralbs i Ripoll, sinó que, en sintonia amb el marc europeu, sol ostentar una posició privilegiada i sol estar revestida d'un valor icònic, al marge del relat de la passió de Crist. Òbviament, la seva rellevància té a veure amb el

fet que és la imatge per excel·lència de la institució de l'eucaristia, la qual, segons el pensament cristià, va ser instaurada per Crist la nit del dijous sant. A través d'ella, doncs, s'accentua la legitimat del sagrament de l'altar i, per extensió, de la doctrina eucarística.

Ara bé, cal tenir present que la plàstica medieval va desenvolupar altres imatges amb una significació anàloga, tal i com per exemple, a Catalunya, demostra el cicle parcialment conservat que havia de ser desenvolupat en el revers de la mencionada predel·la de Ripoll. Segons la documentació, a la taula central *la Cena* va quedar reduïda a la mínima expressió mitjançant la representació frontal i isolada del Crist de mig cos sostenint el calze i l'hòstia. I al seu voltant s'hi van disposar quatre profetes escollits per la seva relació amb diverses prefigures veterotestamentàries del sagrament del l'altar, part de les quals són les dues imatge de Moisès i Melquisec que es conserven al Museu Episcopal de Vic.

Més enllà del *Sant Sopar*, que, com s'ha dit, acostuma a ostentar un valor icònic, el relat cristològic és una altre dels ingredients que habitualment nodreixen els retaules eucarístics del territori, i així s'ha posat en evidència. És lògic que així sigui: de la mateixa manera que els retaules hagiogràfics abunden en la vida i miracles del sant al qual estan dedicats, no pot sorprendre que els conjunts del cos de Crist narrin els diversos episodis de la vida del Salvador. És més, les obres conservades indiquen que sovint també hi van trobar un lloc les representacions icòniques de la divinitat d'acord a les seves múltiples facetes. Així es pot constatar, simplement, admirant els compartiments centrals de les taules de Vallbona, en les quals s'hi representen la Mare de Déu amb l'Infant i la Trinitat eucarística.

Van ser dos, segons sembla, els cicles cristològics amb un major predicament, a jutjar pels exemplars conservats i coneguts per la documentació, tots dos destinats a posar de manifest la relació indestriable entre l'encarnació de Crist i l'eucaristia en la consecució de la redempció del gènere humà. D'una banda, el de la infantesa de Jesús, que aprofundeix en la tradició exegètica que associa l'encarnació i la transsubstanciació de les espècies. I, de l'altra, el de la passió de Crist, que apel·la irremeiablement al caràcter sacrificial de l'eucaristia.

Entre els primers i més enllà d'algun altre exemple constatat pels documents, hom pot invocar l'*Anunciació* del frontal de Vallbona de les Monges i del retaule de Vilafermosa, la *Nativitat* d'aquest darrer exemplar o a la imatge de la Mare de Déu amb l'Infant del frontal de Vallbona de les Monges, que forma part del tema iconogràfic de l'*Epifania*. I, de fet, per analogia amb aquesta darrera representació no es pot descartar que un relleu de l'església parroquial de sant Mateu, identificat hipotèticament com un fragment d'una *Epifania*, hagués format part del conjunt eucarístic de la població. Per un altre costat, els vincles manifestos existents entre l'encarnació de Crist i l'eucaristia, en aquest cas explícitament mediatitzats per la figura de la Verge, que juga un paper transcendental en la història de la redempció, a la vegada es fan palesos, inevitablement, a partir de la doble advocació dels retaules de Sixena i d'Ivorra.

La dialèctica existent entre la passió de Crist i l'eucaristia, d'altra banda, es fa especialment evident en els programes iconogràfics dels retaules de Queralbs i de Ripoll, dos conjunts que, realitzats per a un territori proper, presenten unes nexes iconogràfics inapel·lables a pesar de la distància cronològica i artística que els separa, malgrat que no hagin estat vinculats anteriorment. I la mateixa lectura es pot fer extensible a altres temes que, malgrat que habituals en la retaulística baixmedieval al marge de la seva dedicació, en les obres de temàtica eucarística cobra inevitablement una significació especial. Parlo del *Calvari* que, com de costum, ocupa l'àtic dels retaules de Sixena i Vilafermosa, així com del *Crist de Pietat* que centra les predel·les de l'esmentat retaule santjoanista i de l'antic altar major de Santa Maria d'Ivorra.

Un altre grup d'imatges usual en la retaulística del cos de Crist són les representacions de la litúrgica eucarística. Deixant ara de banda els múltiples miracles que es produeixen durant el transcurs d'una cerimònia religiosa, els exemplars conservats al territori mostren la recurrència a dos temes iconogràfics distints: l'*Elevació de l'hòstia consagrada* i a la *Processó del Corpus Christi.* El primer es localitza en el carrer lateral esquerre del retaule de Vilafermosa i és possible que també hagués estat inclòs en el retaule desballestat de Sant Mateu, atès que a la sagristia de l'església es conserva una figura de pedra amb un sacerdot que, a pesar de les mutilacions que presenta, sembla representat en aquest moment del ritual. D'altra banda, el segon roman figurat igualment en el conjunt de Vilafermosa, fent *pendant* amb el compartiment de l'elevació, però també en el retaule de Vallbona de les Monges i en la taula de Queralbs.

A la vegada, novament és probable que l'escena hagués format part del retaule de sant Mateu, tal i com es desprèn de les fotografies d'un relleu desaparegut on es mostra un fragment de processó. La documentació, a més, informa d'altres casos en els quals era contemplat, com el retaule eucarístic del convent de sant Agustí Vell de Barcelona.

A diferència dels altres temes comentats fins al moment, aquests dos, que apel·len clarament a la dimensió litúrgica de l'eucaristia, han de ser considerats com a creacions sorgides a partir de l'emergència del culte, per bé que des d'un punt de vista compositiu puguin partir de models precedents. I, de fet, en relació amb aquest marc es compten entre els que gaudeixen d'una recurrència major dins i fora de les nostres fronteres, com s'ha posat de manifest. En efecte, l'*Elevació de l'hòstia consagrada* esdevé una de les principals sinècdoques de la missa, la qual cosa guarda correspondència amb la centralitat assolida pel ritu com a moment climàtic de la celebració, en detriment a la comunió. L'èxit iconogràfic de la *Processó del Corpus Christi*, per la seva banda, és indissociable de la rellevància adquirida per l'acte durant la nova festivitat.

No conec, en la retaulística catalana, altres imatges de l'*Elevació de l'hòstia consagrada* fora d'un context eucarístic, per bé que el model compositiu de l'escena parteix d'un model comú a altres figuracions del sagrament de l'altar, com ara la *Missa d'ànimes*, que sol fusionar el motiu amb l'alliberament d'aquestes del purgatori, o altres miracles esdevinguts durant el transcurs de la missa. En canvi, és possible que la processó hagi estat inclosa en un dels compartiments del retaule major de la Mare de Déu de l'Estrella de la catedral de Tortosa i, en tot cas, altres processons apareixen figurades com una veritable processó de Jesús Sagramentat en altres obres, tal i com he constatat en relació amb determinats cicles de sant Miquel.

Ara bé, a Catalunya com arreu, hom pot verificar un notable desenvolupament paral·lel d'aquestes iconografies en el camp del manuscrit il·luminat, malgrat que fins al moment la crítica no hagi aprofundit en la qüestió pel que fa al cas català. En aquest terreny, tant l'elevació com la processó constitueixen les dues escenes habituals que il·lustren la solemnitat del Corpus Christi, al torn que la primera també sol aparèixer emplaçada en el cànon de la missa. Tanmateix, com s'ha pogut comprovar, resulta factible d'advertir-les tant en contextos com en tipologies libràries variades.

Dins de la producció miniaturística catalana, l'*Elevació de l'hòstia consagrada* decora el cànon de la missa en produccions com el famós *Missal de santa Eulàlia* o el *Missal tarraconense* de la Hispànic Society. I, en relació amb la solemnitat del Corpus, la seva utilització només ha estat constatada, almenys de moment, en el *Missal de Galceran* de Vilanova. D'altra banda, també la processó del cos de Crist té una remarcable representació en manuscrits autòctons com el *Brevari de Martí l'Humà*, els denominats *Oficis de devoció privada* de El Escorial o el ja al·ludit *Missal tacarraconense*. Alhora, totes dues fan acte de presència en dues produccions avinyoneses íntimament vinculades al context català: el *Missal de sant Cugat*, realitzat per a l'ús de l'abadia vallesana, i el *Missal de Bertran de Casals*, encarregat per aquest mercader català resident a Avinyó.

Finalment, el darrer conjunt d'imatges que acostumen a formar part dels programes eucarístics dels retaules dels bisbats catalans són aquelles que posen de manifest el poder taumatúrgic de l'hòstia consagrada. Apareixen representades en la major part dels testimonis conservats i en el cas particular de les taules de Vallbona adquireixen una magnitud sense parangó conegut a la Península Ibèrica, únicament comparable als grans cicles eucarístics pervinguts més enllà dels Pirineus.

La gran majoria dels temes representats tradueixen visualment miracles eucarístics que formen part de l'imaginari col·lectiu i que a l'època gaudeixen d'una gran divulgació. Únicament a la predel·la eucarística del retaule tardà d'Ivorra s'hi troben contingudes dues escenes que il·lustren un portent eucarístic local i que és a l'origen d'un culte particular, el *Sant Dubte*. De fet, és justament la vinculació de l'obra amb aquesta devoció concreta que, més enllà de singularitzar-la respecte de les altres que aquí s'estudien, la que en justifica la seva representació. D'aquesta manera, el valor commemoratiu del retaule urgellenc és anàleg al que encarnen, dins del límits de la corona d'Aragó, els diversos ressons artístics del miracle dels Corporals de Daroca, malgrat que la qüestió no hagi estat assenyalada anteriorment.

Al marge del cas d'Ivorra, els miracles eucarístics figurats en la retaulística catalana donen fe de la multitud de relats en circulació a l'època i de la seva varietat argumental, per bé que tots ells, com s'ha dit, pretenguin posar de manifest la veracitat de la presència real de Crist en les espècies consagrades, més enllà de les seves possibles

lectures complementàries. Això no vol pas dir, tanmateix, que la majoria d'aquests relats no puguin ser agrupats d'acord a unes línies narratives paradigmàtiques i ben definides, tal i com molt bé ha racionalitzat la crítica precedentment.

Pel que fa als retaules catalans, un primer grup pot aplegar aquelles imatges de prodigis esdevinguts com a recompensa de la fe en l'eucaristia o, en la línia del succés ivorrenc, com a resposta dels dubtes generats entorn a la transsubstanciació de les espècies. La gratificació als creients compta amb mostres tan reeixides com la figuració de la darrera comunió pel costat del retaule vallboní o l'administració del viàtic a santa Clara i el miracle del pa descendit del cel del frontal que hi fa parella. Altrament, el segon dels supòsits definits és clarament allò que motiva l'aparició de la Mare de Déu amb l'Infant al sacerdot escèptic representada en el retaule de Vallbona de les Monges i la *Missa de sant Gregori* de la taula de Queralbs, probablement la imatge més reculada amb aquesta iconografia en territori hispà. En darrer lloc i per bé que no és possible d'assegurar-ne l'estímul, el miracle de l'aparició del Crucificat en l'hòstia consagrada del retaule de Vallbona de les Monges, que com la resta dels comentats té lloc durant el transcurs d'una litúrgia eucarística, s'assenta sobre unes mateixes pautes narratives que els casos al·ludits.

Una segona línia argumental pot agrupar aquells miracles en els quals el poder de l'eucaristia es manifesta a través d'un animal irracional que, en advertir la presència divina en l'hòstia consagrada, li ret culte de maneres diverses. Fins al moment, la crítica només havia identificat tres imatges pertanyents a aquesta casuística, per bé que ara sabem que amb tota probabilitat se'n conserven dues més. Així, a banda, del prodigi de l'equí reverend del retaule de Vallbona de les Monges i el miracle de les abelles i dels peixos continguts en la predel·la eucarística del retaule de Sixena, perviu una altra versió del miracle de les abelles en el frontal de Vallbona, la qual havia estat identificada de manera diversa. D'altra part, un fragment de relleu petri, conservat a l'església parroquial de sant Mateu, deu de correspondre a una representació del miracle de l'equí del desballestat retaule eucarístic de la població.

En darrer lloc, la resta de portents representats són aquells que tenen lloc arran d'una negligència o una mala acció manifesta envers del cos de Crist i que, per tant, resulten d'una clara dialèctica de contraris. Sempre atenent al seu contingut, hom pot fer

referència, d'entrada, als fets sobrenaturals instigats per un personatge que intenta obtenir un rèdit personal a partir de l'hòstia consagrada o als que resulten d'una actuació il·legítima o, fins i tot, sacrílega. La història del jugador de daus figurada en dues seqüències successives al frontal de Vallbona de les Monges sembla exemplificar, malgrat que la definició concreta del relat continuï oberta, una història en la qual un personatge aprofita el poder de l'hòstia per treure'n un benefici pecuniari; en canvi, en la de la llegenda del sarraí fetiller de la predel·la eucarística de Sixena és la protagonista la que pretén, sense fortuna, aconseguir-ne un servei de caràcter amorós. És possible que la mateixa motivació estigui al darrera del relleu petri de la conversió de l'hòstia amb el Crist Infant, que s'identifica i s'agrupa en relació amb els vestigis eucarístics de sant Mateu per primer cop, tenint en compte la seva relació formal amb la referida imatge de Sixena. D'altra banda, el portent narrat en la història de la dansadora i la del combregant pecador del retaule de Vallbona de les Monges, així com la de l'hòstia que refusa ser ingerida de la predel·la de Sixena, tenen lloc a partir d'una actuació sacrílega. En la primera, la dona decideix no combregar i guardar-se l'hòstia perquè es troba en pecat, i en canvi, en les altres dues, els pecadors que estan disposats a rebre la comunió són aturats o castigats de manera prodigiosa per la divinitat.

Per un altre costat, hom pot distingir un seguit d'episodis, de difícil identificació per ara, en els quals l'hòstia consagrada adopta una actitud ambivalent. Certament, en ocasions es converteix en una poderosa arma punidora contra els infidels, tal i com per exemple ocorre en la imatge de l'heretge a la pira del retaule de Vallbona de les Monges o també, implícitament, en la dels jueus que cremen a la foguera, en el frontal. Altres vegades presenta la virtut que, a través de la realització d'algun fet sobrenatural, porta els no-creients a abraçar la fe cristiana i a acceptar el baptisme, talment sembla ocórrer en el miracle, novament representat en dues escenes, de l'extrem superior esquerre frontal de Vallbona de les Monges.

A la fi, un darrer grup d'imatges a comentar són aquelles en les quals els personatges que desencadenen el prodigi adopten un rol especialment destructiu cap a l'eucaristia. Totes elles són protagonitzades per jueus que torturen la sagrada forma de múltiples maneres i, com a conseqüència, aquesta obra el miracle i sagna. Així, amb la utilització d'aquest tipus de relat, a la vegada que s'advoca en favor de la presència real de Crist, l'església difon un potent missatge antijudaic que entronca amb la usual culpabilització

d'aquesta comunitat en la mort de Crist a la creu, el deïcidi. És més, la profanació de l'hòstia posa explícitament de manifest la malignitat del judaisme per la seva tendència a perpetuar el magnicidi cristià.

Els prodigis eucarístics instigats pels ultratges jueus formen part de la majoria de retaules eucarístics que tractem. Així, apareixen àmpliament representats en el conjunt de retaule i frontal de Vallbona de les Monges, en la taula de Queralbs, en la predel·la de Sixena i en el retaule de Vilafermosa. En les tres primeres obres la narració segueix un fil argumental absolutament genèric en el qual l'hòstia és apunyalada, amartellada, travessada per una llança o llençada a un perol d'aigua bullent. En canvi, en els dos darrers casos el sacrilegi, que segueix unes pautes similars a les descrites, deriva nítidament del relat del jueu de París de 1290 –també conegut com a miracle de *Billettes*—, que és un dels casos amb major ressò de tota l'edat mitjana.

Sovint la historiografia ha assenyalat una vinculació, pertinent, entre aquestes imatges presents en els retaules del cos de Crist i els diversos episodis de la profanació de l'hòstia protagonitzats per jueus dels que es té constància a Catalunya i a la corona d'Aragó (Barcelona, Castelló de Farfanya, Osca...). Com s'ha dit, les imatges no tradueixen els fets concrets i, de fet, algunes de les representacions pictòriques són anteriors fins i tot als primers casos documentats; ara bé, del que no hi dubte és que posen en relleu el clima antijudaic de les acaballes de l'edat mitjana i connecten clarament amb un imaginari col·lectiu concret i ben instaurat al territori.

En alguns casos, fins i tot, s'ha al·ludit hipotèticament a una relació de causalitat directa entre determinats conflictes i la realització d'algunes de les obres que ens ocupen. Així s'ha plantejat, per exemple, entre les taules de Vallbona i les matances generalitzades de jueus que van produir-se a la zona a mitjans del segle XIV; o entre el robatori d'hòsties de Torreblanca (1396) i la realització dels retaules eucarístics de Vilafermosa i sant Mateu. Més enllà que no es coneixen vestigis d'aquesta índole en relació amb el darrer dels casos mencionats –protagonitzat per musulmans— i que, de fet, tots els dos exemplars van poder ser realitzats en unes dates anteriors a la feta, el cert és que no existeixen evidències documentals que avalin la qüestió. Tampoc no es pot establir, com s'ha suggerit, una relació directa entre la geografia de les obres conservades amb aquesta temàtica i les jueries del territori.

Sense descartar categòricament l'existència de possibles relacions causa-efecte directes entre la iconografia dels retaules eucarístics i els fets històrics concrets esdevinguts contra els jueus al territori, les imatges de la profanació de l'hòstia consagrada perpetrades pels membres d'aquesta confessió han de ser enteses, al meu entendre, com una de línies argumentals habituals i indestriables de l'univers taumatúrgic del cos de Crist. O, dit d'una altra manera, com una de les expressions del clima antijudaic de les acaballes del món medieval que, més enllà del seu òbvi transfons històric, es desenvolupa d'acord a dinàmiques devocionals o estríctament artístiques.

I és que tots els temes iconogràfics i els petits cicles analitzats, en definitiva, permeten resseguir el procés de codificació temàtica d'un culte emergent a l'edat mitjana, el de l'eucaristia, en un territori concret. Una devoció que, per la seva transcendència i com s'ha vist, va tenir un impacte de primer ordre en el terreny artístic, no només en el camp iconogràfic, sinó també en l'estrictament formal. Una devoció que, per la seva idiosincràsia, va posar al seu servei un repertori temàtic amb una riquesa i una diversitat per sobre de multitud de cultes coetanis, talment s'ha pogut constatar al llarg de les línies precedents. Una devoció que, al meu entendre i degut als estralls causats arreu pel pas del temps, no pot ser avaluada de manera ponderada prescidint del remarcable grup de retaules que han perviscut dins del marc de les diocesis medievals catalanes.