

L'estrat gòtic de l'absis de Santa Maria de Terrassa

Cèsar Favà Monllau
Museu Nacional d'Art de Catalunya
cesar.fava@museunacional.cat

Recepció: 11/07/2020, Acceptació: 03/10/2020, Publicació: 28/12/2020

RESUM

L'article pretén oferir una primera visió de conjunt de les pintures murals gòtiques de l'absis de Santa Maria de Terrassa (Barcelona), actualment traspassades a diverses teles custodiades al Museu de Terrassa. Partint d'una breu història del seu descobriment i posterior arrencament, s'hi analitzen els diversos vestigis de les escenes conservades, tot indicant-ne la disposició original. Entre altres qüestions, es proposa la identificació d'un singular cicle de la infantesa de la Mare de Déu, fins ara no discutit per la crítica, que complementaria el ja conegut de la mort i la glorificació de la Verge. En última instància, s'advoca en favor d'una autoria comuna entre aquestes pintures i les que es conserven al mur nord de la veïna església de Sant Pere de Terrassa.

Paraules clau:

art gòtic; pintura mural; segle XIV; iconografia mariana; mort i glorificació de la Verge; infantesa de la Mare de Déu; Immaculada Concepció; Santa Maria de Terrassa; Mestre de Terrassa

ABSTRACT

The Gothic stratum on the apse of Santa Maria in Terrassa: From the Immaculate Conception to the glorification of the Mother of God

This article aims to offer a first overview of the Gothic mural paintings from the apse of Santa Maria in Terrassa (Barcelona), which at one point were transferred to canvas and are currently kept in the Museu de Terrassa. Starting from a brief historic survey of their discovery and subsequent removal, we analyze the different vestiges of the preserved scenes and indicate their original arrangement. Among others, we identify an exceptional childhood of the Mother of God cycle, hitherto not discussed by critics, which would complement the already known cycle of the death and glorification of the Virgin. Finally, we advocate that these paintings and those preserved on the north wall of the nearby church of Sant Pere in Terrassa are of the same authorship.

Keywords:

Gothic art; mural painting, 14th century; Marian iconography; death and glorification of the Virgin; childhood of the Mother of God; Immaculate Conception; Santa Maria in Terrassa; Master of Terrassa



En l'actualitat, l'absis major de l'església de Santa Maria de Terrassa llueix les restes conservades del seu excepcional cicle mural primigeni¹. Una mirada atenta, tanmateix, revela vestigis aquí i allà d'un altre conjunt pictòric en un estrat superior, d'època gòtica, el qual fou arrencat durant la Guerra Civil espanyola just amb la intenció de treure a la llum les pintures, més antigues, que cobria. De manera paradoxal, des d'aleshores, sembla com si s'haguessin invertit els termes de l'ocultació. Les pintures gòtiques han quedat eclipsades pel seu potent precedent, i així queda nítidament demostrat per la historiografia. És més, el cicle baixmedieval ha restat igualment a l'ombra del conjunt mural romànic de sant Tomàs Becket, perviscut al braç sud del transsepte de la mateixa església². S'ha de reconèixer que és lògic que hagi estat així: la seva qualitat artística és menor a la dels altres dos cicles referits. I, de ben segur, el seu estat de conservació precari i fragmentari, així com la seva custòdia durant períodes considerables de temps fora de l'abast del públic, no han contribuït a divulgar-lo. Tanmateix, les singularitats iconogràfiques que presenta, unides a l'absència d'un estudi global amb una mínima profunditat i a la manca de publicació de molts dels fragments, en justifiquen sobradament una aproximació.

Deixant de banda les primeres al·lusions a les pintures gòtiques motivades pel seu descobriment a finals de la segona dècada del segle passat, com ara les de Josep Soler i Palet, mossèn Josep Homs i Ginestà —rector de la parròquia de Sant Pere—, o Josep Puig i Cadafalch³, l'obra ha estat abordada globalment i de manera succinta en els estudis dedicats al conjunt de les esglésies de Sant Pere, entre els quals destaquen la monografia de Joan Ainaud, de 1976, o les més recents de Domènec Ferran, la darrera de les quals publicada l'any 2009⁴.

D'altra banda, les pintures va ser incorporades al discurs general de la pintura gòtica catalana de la mà de Chandler R. Post, que se n'ocupà en el volum segon de la seva obra magna, *A History of Spanish Painting*, publicat l'any 1930⁵. Lamentablement, el que podria haver estat un bon impuls seminal no va trobar continuïtat en treballs posteriors, més enllà de la catalogació o el breu comentari en obres d'abast general, com ara la *Pintura gòtica catalana*, de Josep Gudiol i Santiago Alcolea (1986), o el primer dels tres volums dedicats a la pintura gòtica catalana (2005), coordinat per Rosa Alcoy, de la col·lecció «Art Gòtic a Catalunya»⁶. Una menció a part mereixen, és clar, les diverses i fonamentals publicacions de Teresa Vicens, que l'han abordat des d'un punt de vista estrictament iconogràfic i que són un punt de referència obligat, en especial la seva tesi doctoral dedicada al cicle de la mort i glorificació de la Mare de Déu a Catalunya⁷.

Del mur al llenç

A inicis del segle passat, l'absis central de l'església de Santa Maria de Terrassa continuava presidit per un monumental retaule marià d'època moderna, tal com atesten les fotografies de l'època⁸. Aquest conjunt, pintat pel genovès Baptista Palma i daurat pel barceloní Joan Basí entre 1611 i 1612⁹, fou desmuntat a finals de la dècada de 1910 i, arran del descobriment de les pintures murals de l'absis que tapava, mai més s'hi tornà a instal·lar¹⁰.

La troballa es produí en el marc de les intervencions endegades el 1917 pel Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de la Diputació de Barcelona a les esglésies de Sant Pere, realitzades sota la batuta de Josep Puig i Cadafalch i Jeroni Martorell¹¹. El setembre d'aquell any es desco-

briren les ja mencionades pintures romàniques de Tomàs Becket i el juny de 1918, les gòtiques de l'absis de Santa Maria (i els vestigis de les més antigues que s'hi deixaven entreveure) que s'amagaven sota una capa d'arrebossat. Certs testimonis, així com les fotografies realitzades, posen en relleu el mal estat de conservació en què es trobaven¹². El 12 d'octubre de 1919, un cop finalitzats els treballs, l'església de Santa Maria tornà a obrir-se al culte i l'any 1921 hi tingué lloc una nova consagració¹³. Durant aquest període, concretament el 1920, el pintor Joan Vallhonrat (1874-1937) va fer una reproducció general reduïda de les pintures en aquarel·la sobre paper, la qual es conserva al gabinet de dibuixos i gravats del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 63889)¹⁴.

A la dècada següent d'haver-se produït el descobriment, es dugué a terme una ambiciosa operació de restauració dels retaules i les pintures murals de les esglésies de Sant Pere costejada per Lluís Plandiura (1927-1928). El 18 de gener de 1927 tingué lloc una reunió a l'Ajuntament de Terrassa per ratificar l'ofertament d'aquest destacat empresari i col·leccionista, que, a canvi, requeria el permís episcopal per desafectar l'església de Santa Maria i convertir-la en museu. Convocada pel batlle de la ciutat, Josep Ullés Jover, entre altres aplegà el bisbe de Barcelona, Josep Miralles, el propi Plandiura, aleshores delegat regi de Belles Arts, i el restaurador proposat per aquest per dirigir els treballs, el llombard Arturo Cividini. També hi concorregueren el pintor Joaquim Vancells, president de la Junta de Museus de Terrassa, el prior de Santa Maria, el Dr. Josep Molera, i el ja mencionat Josep Homs. Consta, precisament, que aquest darrer era reticent a la idea de Plandiura de desafectar Santa Maria, tot aduint que havia estat consagrada feia poc¹⁵. Fos com fos, se sap que els treballs de restauració dirigits per Cividini es dugueren a terme, per bé que no es coneix l'abast que tingueren respecte a les pintures gòtiques de Santa Maria, més enllà del que es desprèn de les fotografies de l'època. Posteriorment, el 23 d'abril de 1929, aprofitant la visita pastoral del bisbe Miralles a Terrassa, se celebrà un homenatge a Plandiura en agraïment a la seva munificència a la parròquia de Sant Pere. En l'acte es descobrí una làpida commemorativa, la qual es conserva encastada al mur sud de la nau de l'església de Santa Maria¹⁶. Poc després, el 3 de juny de 1931, el conjunt de les esglésies de Sant Pere fou declarat monument històric i artístic¹⁷.

Durant la Guerra Civil espanyola, les esglésies de Sant Pere de Terrassa i bona part del seu patrimoni moble foren salvats de la destrucció gràcies a la iniciativa de l'artista Josep Rigol i Fornaguera, que el 1936 va ser nomenat cap de Museus i Monuments Artístics de Terrassa i que



Figura 1.
Procés d'arrencament de les pintures murals de l'absis de Santa Maria de Terrassa. © 2012 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 05103023 (foto Gudiol A-10877 / 1938).

aplegà successivament múltiples càrrecs vinculats a la salvaguarda de l'art local i comarcal. Entre el 1937 i el 1938, Ramon Gudiol i Ricart dirigí els treballs d'arrencament de les pintures murals de l'absis de Santa Maria. Com s'ha dit, l'operació responia a la intenció de treure a la llum les pintures més antigues de sota, que s'entreveïen a través d'algunes llacunes¹⁸. Una interessant fotografia d'aquell any immortalitza els treballs d'arrencament (Arxiu Mas, clixé A-10877) i mostra Ramon Gudiol dalt d'una bastida i acompanyat de l'artista terrassenc Tomàs Viver i Aymerich, que apareix agenollat a terra (figura 1)¹⁹.

Durant aquest procés, els vestigis pictòrics de l'absis de Santa Maria van ser tallats i traspassats a teles disposades sobre bastidors de mides diferents. En l'actualitat, es té coneixement de l'existència de vint fragments, nou dels quals són



Figura 2.
Pintures murals de l'absis de Santa Maria de Terrassa, primer terç del segle XIV. © 2008 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 03725005 (foto Gudiol A-6609 / ante.1939).

propietat del Museu de Terrassa i onze, de l'església de Sant Pere²⁰. Gairebé tots són custodiats als magatzems del museu i únicament se n'exposa un fragment al Castell Cartoixa de Vallparadís, el qual mostra tres àngels músics sota arcades (MdT 86o)²¹. És conegut, tanmateix, que durant força temps molts dels fragments van ser exhibits a la mateixa església de Santa Maria²². També que alguns han format part d'exposicions temporals, com possiblement la de 1939, que aplegava una mostra de l'art local reunit durant la guerra, o la que, sota el títol «Art medieval: Una col·lecció del Museu», va ser duta a terme al Museu de Terrassa, al Castell Cartoixa de Vallparadís, entre el maig de 1999 i el febrer de 2000²³.

L'apoteosi mariana de Santa Maria de Terrassa

El segle XII és fonamental per l'avenir medieval de l'església de Santa Maria de Terrassa, un edi-

fici que té les seves arrels en la catedral de l'antic bisbat d'Ègara, instaurat a mitjans del segle V. Poc després de consagrar-la el 2 de gener de 1112, el bisbe Ramon Guillem de Barcelona n'efectuà la donació a la casa de Sant Ruf d'Avinyó, el 18 d'octubre de 1113. D'aquesta manera s'inaugurava la llarga vida de la canònica regular agustiniana, la qual es prolongaria fins a la supressió definitiva del monestir de canonges de Santa Maria, dictaminada pel papa Climent VII el 25 de maig de 1597²⁴. D'altra banda, en el terreny estrictament material, la referida consagració s'acostuma a vincular a la construcció del nou transsepte i la nova nau romànica de l'església, que s'adossaren sobre l'estructura absidal preexistent. La redefinició de l'edifici tingué repercussió, igualment, en una nova configuració de la zona sud a l'entorn d'un claustre i altres dependències per a la comunitat, avui desapareguts²⁵.

Com era d'esperar, les iniciatives artístiques a Santa Maria no desaparegueren al llarg de la dilatada etapa del priorat. Pel que fa al seu escenari litúrgic principal, diversos elements conservats poden ajudar a ponderar-ne l'aparença a finals de l'edat mitjana. D'una banda, la talla en fusta policromada de la Mare de Déu, del segle XIV, que en l'actualitat presideix l'absis de l'església dreçada sobre un pedestal. I, de l'altra, l'ara romana de marbre que avui, arran de les reformes de finals de la segona dècada del segle passat, descansa sobre un suport monolític petri²⁶.

Per la seva magnitud, però, en destaca el programa pictòric trescentista que recobrí l'absis major del temple i del qual perviu una imatge força aproximada malgrat el seu arrencament, la posterior fragmentació i altres estralls causats pel pas del temps. Per fortuna, hom pot reconstruir la distribució de bona part de les figuracions originals en la superfície mural, tot i que romanen certes incògnites que impedeixen tenir-ne un coneixement complet. Aquestes són degudes, fonamentalment, a les pèrdues de la superfície pictòrica, però també, cal reconèixer-ho, a la dificultat que planteja la identificació iconogràfica i la situació en el mur de determinats fragments conservats. Les fonts principals que possibiliten la reconstrucció virtual del conjunt són, com es veurà, els propis vestigis conservats i la documentació antiga, principalment les fotografies preses entre la descoberta i l'arrencament posterior (figura 2).

El programa figuratiu de Santa Maria quedava restringit a la part superior de l'absis, en amunt des de la imposta superior de les tres finestres atrompetades que s'obren al centre i als costats nord i sud del parament murari. Des d'aquest punt fins a terra, hom hi advertia dos registres superposats: un d'inferior, amb una soclada possiblement recoberta per una capa pic-

tòrica senzilla, i un de superior, de caràcter purament ornamental, amb una decoració pintada de cortinatges. Es tractava d'una representació poc naturalista de teles bicolor, que alternava franques verticals vermells i grogues, els colors dels pals del casal de Barcelona. El seu caràcter tèxtil únicament era evocat, de manera convencional, pel seu acabament inferior en ondes i pels serrells que les rivetejaven. Com és sabut, aquest tipus d'ornament va comptar amb una remarcable tradició a l'edat mitjana i apareix de manera recurrent en la pintura mural del primer gòtic, tant de Catalunya com d'altres territoris de la Corona d'Aragó²⁷. D'aquesta part, de la qual es conserven rastres perfectament perceptibles in situ, se n'han identificat dos grans fragments als magatzems del Museu de Terrassa, el MdT 859 (83 x 253 cm) i el MdT 7372 (165,5 x 322 cm). A l'interior de les finestres es combinava el motiu de cortinatges, a la part inferior, amb una decoració estrellada, a la superior.

El programa figuratiu de l'absis presentava una articulació asimètrica, tot i que, a primera vista, l'observació del conjunt no ho posés de manifest. En efecte, el costat esquerre de l'espectador a partir de la finestra central era estructurat en tres registres independents superposats, mentre que, per contra, el costat dret únicament llueïa una vertebració en dos registres (almenys així es desprèn de les parts conegudes). La diferència entre aquestes dues meitats verticals la proporcionava un registre més prim que recorria la part nord del mur fins a la finestra central, en el qual s'hi representava alguna forma arquitectònica estilitzada i, sobretot, tot un seguit de personatges en bust. Com intentaré explicar més endavant, és probable que en aquest darrer espai, fins ara no debatut, s'hi desplegués un singular i sintètic cicle de la infantesa de la Mare de Déu, majorment protagonitzat per sant Joaquim i santa Anna.

D'altra banda, el registre figuratiu més ample, que en la meitat esquerra segons l'espectador sobremuntava el cicle acabat de referir, mostrava una successió de diverses escenes dels darrers moments de la vida i la mort de la Verge. Malgrat que les pèrdues de la capa pictòrica no permeten determinar tot allò que s'hi representava, d'esquerra a dreta hom pot reconstruir una seqüència amb les escenes de l'Anunci de la mort a Maria; el Viatge i l'arribada dels apòstols a casa de la Verge; la Predicació de sant Joan Evangelista a Efes; l'Assumpció, que inclou el tema de l'Entrega del cingol a Sant Tomàs, i la Mort de la Mare de Déu.

Finalment, la conca de l'absis era ocupada, com d'habitud, per un únic tema iconogràfic, en aquest cas una gran visió celestial que comprenia diversos ingredients temàtics distints desplegats per tota la seva superfície, inclosa la part interna de l'arc triomfal. La representació era presidida



Figura 3.
Anunci de la mort de la Mare de Déu. Fotografia de l'autor.

pel grup central de la Coronació de la Mare de Déu i al seu voltant es congregava una cort d'àngels, alguns amb instruments musicals, i diversos personatges sants. Una gran sanefa decorativa amb motius zigzaguejants dividia la gran composició de la volta i el registre narratiu central, de la mateixa manera que una altra de menys ampla i amb una mena de motiu geomètric cordat, igualment de llarga tradició i també present en els murals romànics de sant Tomàs Becket, feia el mateix entre la figuració i l'inici dels cortinatges²⁸.

D'acord amb l'exposat, l'ordre de lectura del programa iconogràfic, per tant, es devia iniciar en el registre prim que coronava els cortinatges de la part esquerra de l'absis, desplegant-se de baix a dalt i d'esquerra a dreta, tot culminant amb la gran composició que depassava la conca absidal. Reservaré, tot i així, el comentari de l'eventual cicle de la infantesa de la Mare de Déu per al final, atesa la seva singularitat.

L'Anunci de la mort de la Mare de Déu

Aquesta escena, actualment disposada sobre una sola tela (180 x 160 cm) (figura 3), era emplaçada a l'extrem esquerre segons l'espectador del registre figuratiu més ample de sota la Coronació de la Mare de Déu. Es tracta d'una composició única-



Figura 4.
Retrobament dels apòstols a casa de Maria. Detall. Fotografia de l'autor.



Figura 5.
Retrobament dels apòstols a casa de Maria. Detall. Fotografia de l'autor.

ment configurada a partir de dos personatges, un àngel i la Verge nimbats, respectivament ubicats a l'exterior i a l'interior d'una ficció arquitectònica de tall ornamental. El primer apareix dempeus, retallant un fons monocrom, i té explícitament el dit índex aixecat com a mostra de la seva interlocució amb Maria. D'altra banda, aquesta apareix aixoplugada per una estructura lobulada, ornada amb òculs pintats i suportada per columnes, plasmada de manera matussera. Està asseguda en un escambell que recolza sobre un entarimat amb decoracions arquejades i llegeix un llibre disposat sobre un faristol de fust tornejat que, segons s'ha dit, podria ser la representació més primerenca que ha romàs en l'art català²⁹. Curiosament, Maria també presenta l'índex estès, com si anés a tocar el dit de l'àngel que se li adreça, dret i a la seva esquerra.

Des d'un bon inici, Post va identificar l'escena amb l'Anunci de la mort de la Mare de Déu, segurament tenint en compte el context iconogràfic global en el qual s'inseria³⁰. Per contra, uns quants anys més tard i sense més explicacions, Joan Ainaud va determinar que s'hi representava, en realitat, el tema de l'Anunciació³¹. Enfront d'aquests plantejaments contradictoris, l'aproximació més lògica

al cicle assumpcionista desenvolupat a l'absis de Terrassa porta, ja d'entrada, a sostenir la proposta de Post i a acceptar que en l'escena s'hi representa l'Anunci de la mort de la Mare de Déu. El tema és absolutament coherent amb el fet que aquesta figuració, que sovint encetava el cicle referit, aquí encapçalava la resta d'imatges al·lusives a la mort i la glorificació de Maria que es conserven del mateix registre figuratiu. Els paral·lels són innumerable en produccions artístiques d'allò més variades, de manera que n'hi ha prou d'al·ludir a conjunts tan significatius com la decoració mural de la capella Scrovegni de Pàdua, de Giotto (inici del segle XIV); o, a casa nostra, la singular figuració del retaule de la Mare de Déu de l'Escala, de Joan Antígó (cap a 1437-1439), per citar-ne un exemple destacat entre els diversos que plasmen el relat³².

Aquesta identificació de l'escena, d'altra banda, queda aparentment refermada a partir d'una observació minuciosa de la composició, atès que, malgrat el seu estat de conservació precari, crec endevinar les restes de la *palma mortis* que acostuma a diferenciar gràficament les dues escenes. Sembla que la sustenta l'àngel amb el braç dret i que les seves fulles despunten des de la part interna del seu colze³³.

El retrobament dels apòstols a casa de Maria

Les representacions pictòriques que es desenvolupaven entre l'anunci a la Mare de Déu i la prèdica de sant Joan Evangelista, que serà abordada tot seguit, es conservaven ja força malmeses quan es descobriren els murals, talment ho atesten les fotografies de l'època. En l'actualitat, d'aquesta part del cicle en resten dos vestigis figuratius traspassats a tela als magatzems del Museu de Terrassa, un sense numeració que amida 180 x 230 cm (figura 4) i el fragment MdT 858 (180 x 203 cm) (figura 5).

En el primer dels mencionats, que en origen era contigu a l'anunci a la Mare de Déu, s'hi distingeix perfectament un tros de túnica vermella i el peu d'un personatge que es dirigia cap a la part dreta de la composició, on s'hi reconeix una fina columna, darrere de la qual es produeix un canvi de fons cromàtic. Una llacuna separa aquesta part i un grup de cinc personatges masculins apinyats en dues alçades diferents sota una forma arquejada. Tots van nimbats i vesteixen túniques i capes de colors diversos, són imberbes i igualment es dirigeixen cap a la dreta de l'espectador.

D'altra banda, la meitat esquerra del segon fragment enunciat, que en la seva col·locació en el mur continuava l'anterior, s'ha perdut gairebé per complet. La part dreta, en canvi, mostra nítidament un personatge barbat dempeus en el flanc, amb un bastó a la mà i amb el braç dret estirat, darrere d'una columna. Aquest està orientat, a diferència dels precedents, cap a l'esquerra de l'espectador, com si tanqués la composició, i al seu davant s'hi distingeixen les restes d'un altre figurant, com ara alguns trets del seu rostre³⁴.

Generalment, la crítica havia evitat pronunciar-se sobre la iconografia d'aquests vestigis atenent les importants pèrdues patides³⁵. Únicament, en dates relativament recents, Teresa Vicens va indicar que molt possiblement en els fragments d'aquesta part s'hi havien representat els passatges relatius a l'arribada dels apòstols a casa de la Verge³⁶. A pesar de les pèrdues, crec que es pot afirmar amb certa rotunditat: tant el grup de cinc personatges com la figura amb la mà avançada, que casa amb un gest de retrobament, encaixen a la perfecció amb la proposta.

Els fets referits no sembla que hagin tingut un paper de primer ordre en les arts visuals, malgrat que en l'àmbit europeu en sobresurten exemples tan notoris com el pintat a la Maestà del Duomo de Siena, de Duccio. D'altra banda, a la península Ibèrica en roman una sèrie d'imatges escultòriques de gran rellevància en l'àmbit basc. La Puerta Preciosa del claustre de la catedral de Pamplona inclou la figuració més extensa del viatge dels apòstols sobre núvols i el retro-

bament de tots plegats a casa de Maria. I el relat és igualment representat en les portades alabeses de Santa Maria de Vitòria i de Santa Maria de los Reyes de Laguardia, o en la guipuscoana de Santa Maria de Deba³⁷.

Les pintures de Terrassa constitueixen l'únic testimoni explícit d'aquest tema conservat entre els realitzats per a un centre català³⁸, al marge que certes figuracions hi puguin al·ludir a partir de la inclusió de la figura de l'Evangelista en l'escena de l'Anunci de la Mort de la Mare de Déu. Així succeeix, per exemple, en el retaule de talla de la capella dels Sastres de la catedral de Tarragona o en la pintura dedicada a l'arcàngel Gabriel de la seu de Barcelona, tots dos conservats in situ. Pel que fa a la Corona d'Aragó, cal destacar-ne la presència del relat en el retaule dels Goigs de la Mare de Déu i l'eucaristia del monestir de Sixena (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 15916-CJT): l'Evangelista resta assegut darrere de l'àngel anunciador i a sobre del primer hi ha Pere dins d'un núvol davant d'un personatge nibat, que al·ludeix a la resta dels apòstols arribant a casa de Maria. O també en el majestuós retaule de la Mare de Déu de Rubiols, documentat de Gonçal Peris Sarrià (1418), on l'Evangelista, des del llindar de la porta de l'escenari referit, abraça sant Pere i dona la benvinguda als apòstols, que encara caminen sobre masses nuvoloses³⁹.

La predicació de sant Joan Evangelista a Efes

La identificació de l'escena que succeïa a la gran seqüència acabada de referir és menys problemàtica i ja va ser identificada per Post com la Predicació de sant Joan Evangelista a Efes i el seu trasllat amb un núvol a casa de la Mare de Déu⁴⁰. Tenint en compte l'ordre de la narració, doncs, aquesta composició guardava una estreta relació amb el retrobament dels apòstols a casa de Maria, figurat a l'esquerra de l'espectador.

L'episodi, conservat sobre una sola tela (180 x 107 cm), presenta una fesomia característica de les escenes medievals de predicació (figura 6)⁴¹. Un Joan imberbe de cabells clars hi compareix abillat amb túnica i mantell i degudament nibat, encaixonat dins d'una trona alta. Aquesta guarda plena sintonia ornamental amb la resta d'elements arquitectònics i de mobiliari representats al llarg i ample del cicle. L'ampit s'assenta sobre tres fines columnes de fust helicoidal, amb base i capitell vegetals plens d'artifici, les quals són coronades per gablets d'intradós trilobat, amb dos òculs de traceria pintats a la zona dels carcanyols. L'apòstol s'adreça a un auditori de deu persones assegudes, disposades en tres files superposades, segons un recurs compositiu ja vist en l'escena del trasllat dels apòstols. A sobre



Figura 6.
Predicació sant Joan Evangelista a Efes. Fotografia de l'autor.

d'aquestes s'obre una espècie de forma romboïdal nuvolosa, dins de la qual hi ha un personatge en bust que ha estat identificat amb l'àngel que acompanyaria Joan en el trasllat⁴².

Des de l'òptica actual, com s'ha dit, l'escena de Terrassa constitueix un *unicum* dins del marc de la pintura que desenvolupa els darrers passatges de la vida de la Verge. Amb tot, el tractament particular dels actes de sant Joan Evangelista dins d'aquest cicle és concordant amb el protagonisme del personatge en la majoria de les fonts apòcrifes que tracten aquests episodis, en els quals no només se sol al·ludir a la predicació de Joan a Efes, sinó també al seu posterior trasllat amb un núvol i la seva arribada a casa de la Mare de Déu abans que la resta dels apòstols⁴³.

L'Assumpció i l'entrega del cingol a sant Tomàs apòstol

A continuació de la predicació de l'Evangelista, hi havia disposada una altra escena fora de l'ordre cronològic dels fets. Es tracta de l'Assumpció, que aquí antecedia la Mort de la Mare de Déu⁴⁴. Segurament, aquesta alteració responia a la voluntat de remarcar plàsticament la connexió entre la pujada al cel de Maria i la seva coronació consegüent, emplaçada just al seu damunt. Cal fer notar, en aquest sentit, que l'episodi fou representat en contacte directe amb la màndorla que envoltava els protagonistes de la conca absidal, seguint una fórmula que, per exemple, es retroba en el mencionat pòrtic de Laguardia.

L'escena es conserva arrencada i traspassada sobre un sol bastidor (236 x 200 cm) (figura 7). Maria hi compareix de cos sencer, frontalment i amb les mans juntes a l'alçada del pit en el moment en què està sent elevada per dues parelles d'àngels, que la flanquegen en dos nivells superposats. Tot plegat succeeix davant la mirada d'un àngel de dimensions més grans que els mencionats, disposat a la seva dreta, possiblement l'arcàngel Miquel a jutjar per determinades fonts. Darrere d'aquest hi ha Crist, de perfil i caracteritzat amb barba curta i cabells negres, que beneeix la seva Mare. Així ho denota la posició dels dits de la seva mà, estrefeta i emplaçada sobre el cap de l'Assumpta.

A més, la representació de Terrassa, com succeeix habitualment amb les imatges del tema conservades de l'àmbit català, es complementa amb un altre moment del relat, l'Entrega del cingol a Sant Tomàs, tal com ja va ser advertit per mossèn Homs i com posteriorment va divulgar Post⁴⁵. Depassant el límit inferior del registre, el bust de l'apòstol incrèdul, que du nimbe i bastó, apareix situat a sota de la Mare de Déu, tot entomant-ne el cinzell.

Com és sabut, el tema de l'entrega del cingol va tenir una certa difusió en les arts plàstiques, especialment a la Itàlia de la baixa edat mitjana, on perviuen representacions tan paradigmàtiques com la pala de Bernardo Daddi (1337-1338) o les pintures murals de la Cappella della Cintola de la catedral de Prato (1392-1395), d'Agnolo Gaddi⁴⁶. Segons s'ha dit, el primer testimoni conservat del tema es localitza en l'àmbit català, concretament en el timpà romànic de l'església de Cabestany (Rosselló), si bé és a partir del segle XIV quan sembla que es detecta una fortuna ascendent al territori. L'únic vestigi d'escultura gòtica identificat es troba en un dels relleus de l'interior del monumental políptic de l'altar major de la catedral de Tortosa, mentre que en pintura se'n coneixen exemples quatrecentistes en el retaule major de Guimerà (Museu Episcopal de

Vic), en un interessant retaule marià datat el 1459 i conservat al Vinseum, a Vilafranca del Penedès, i en un compartiment adscrit al Mestre de Viella, conservat al Musée des Arts Décoratifs de París⁴⁷.

La Mort de la Mare de Déu

També aquesta escena, que en el mur absidal succeïa l'Assumpció, en l'actualitat es conserva per complet sobre una mateixa tela (237 x 213 cm) (figura 8). Com de costum, la composició és centrada pel llit amb el cos de la finada, estirada plàcidament amb els ulls clucs, la qual recolza sobre una estructura de columnetes similars a les emprades en l'escena de l'anunci o en la Coronació de la Verge, que serà tractada a continuació. Al seu voltant s'hi situen tots els personatges que concorren a l'esdeveniment luctuós en actituds variades, però desproveïts de qualsevol atribut que en permeti la distinció i sense cap dels objectes litúrgics habituals de les representacions de l'època. En aquest cas són tretze, tots nimbats i, llevat de tres, sense barba. La majoria s'apleguen darrere el jaç, per bé que n'hi ha un que resta una mica isolat rere el capçal, amb el dit índex aixecat, i dos més apareixen a la part davantera, amb els braços estirats. L'estat de les pintures no permet precisar l'acció que realitzaven, si bé un dels dos, el dels cabells negres, porta un element entre els dits, potser les restes de la *palma mortis*.

Si bé fins avui l'episodi ha estat majoritàriament identificat amb la Dormició de la Mare de Déu⁴⁸, el parer de la crítica sobre aquest extrem ha estat fluctuant. En un primer moment, Puig i Cadafalch s'hi referí com la Mort de la Mare de Déu i Post es limità a descriure'l com els apòstols al fèretre de la Verge⁴⁹. D'altra banda, Teresa Vicens hi reconegué hipotèticament l'amortallament de la Mare de Déu i, més tard, una eventual imatge de la vetlla del cadàver de Maria, única en l'àmbit català, bo i admetent que es tractava d'una representació conflictiva que, en tot cas, plasmava una escena posterior a la Dormició i anterior a la Resurrecció de la Mare de Déu. L'autora desestimà la identificació de l'escena amb la Dormició per l'absència de personatges celestials i de l'ànima de la difunta i pel fet que cap dels apòstols fos presentat en actitud d'oficiar el ritual funerari⁵⁰.

En efecte, l'absència de Crist amb l'ànima de Maria allunya la possibilitat de reconèixer-hi, stricto sensu, una escena de la Dormició. Tanmateix, precisament per aquest fet, la imatge pot ser identificada com una figuració de la Mort de la Mare de Déu, talment apuntà Puig i Cadafalch en un inici. Segons posà en consideració Jean-Claude Schmitt, a finals de l'edat mitjana i de resultes d'una preocupació creixent sobre el cos de Maria i la seva assumpció corporal, aquest episodi, que posa èmfasi en l'existència terrestre de la Verge i



Figura 7.
Assumpció i entrega del cingol a sant Tomàs. Fotografia de l'autor.



Figura 8.
Mort de la Mare de Déu. Fotografia de l'autor.



Figura 9.
Coronació de la Mare de Déu. Detall. Fotografia de l'autor.

eludeix la figuració de l'ànima de Maria, tendí a substituir la Dormició, freqüentment associat a la imatge de la Coronació⁵¹, talment en el cas que ens ocupa. Entre les múltiples imatges que es poden citar amb les característiques descrites, hom pot al·ludir a la miniatura corresponent de les fastuoses Hores de Caterina de Clèves (Nova York, The Morgan Library & Museum, MS M.917/945, p. 156, f. 42)⁵².

Que jo sàpiga, les fotografies conegudes no capten la totalitat de la superfície mural del registre analitzat que succeïa la Mort de la Mare de Déu i, a més, el deficient estat de conservació de la part fotografiada no permet saber quin tema o quins temes iconogràfics hi havia representat(s) en origen. Tenint en compte la seqüència precedent, és possible que hi figuessin unes altres imatges del cicle de la mort de la Verge, com ara les exèquies o la sepultura de Maria. Irremediablement caldrà confiar en què futures troballes puguin concretar allò que, ara com ara, no són més que suposicions.

La Coronació de la Mare de Déu

Per sobre del registre temàtic referit fins aquí, la totalitat de la conca absidal era recoberta per una figuració monumental de la Coronació de la Mare de Déu⁵³, un dels temes estrella de l'art de la baixa edat mitjana. Per incrementar la solemnitat de la visió celestial, que inclús es desenvolupava per la superfície superior del mur i, com he avançat, per la part interna de l'arc que dona accés a l'absis, aquesta incloïa una multitud de figurants, amb àngels i altres personatges sants. D'aquesta part del cicle es conserven fins a vuit fragments com a mínim.

La imatge de la Coronació pròpiament dita es troba repartida en dues teles: una de pràcticament quadrada amb la meitat superior de la figura de Crist i la part conservada de la de la Verge (238 x 227 cm) (figura 9), i l'altra de rectangular amb la part inferior de les dues figures protagonistes i els trons respectius (221 x 426 cm) (figura 10).



Figura 10.
Coronació de la Mare de Déu. Detall. Fotografia de l'autor.

La primera capta l'acció precisa del coronament. Recolzat sobre un respatllet emmerletat amb formes floronades recargolades, Crist té la mà dreta allargada sobre el cap de la seva mare, mentre amb l'altra subjecta un llibre tancat, que li recolza contra l'abdomen. Amb el privatiu nimbe crucífer, llueix barba i cabells foscos, igual que en l'escena de l'Assumpció, i vesteix una folgada túnica blavosa amb rivets groguencs a les obertures, així com una capa vermellosa. D'altra banda, de la figura de la Verge, més perduda, sols se'n conserva part del perfil, encarat cap a Crist, que, com de costum, se situa a la seva dreta. Manté les mans juntes enlaire, en posició de pregària, i sobre el cap, del qual es conserva pràcticament tot el rostre, s'hi percep una corona floronada molt esborrada.

El segon fragment recull la part inferior de la mateixa escena. Hom hi percep la part baixa de les túniques dels dos protagonistes disposades en sengles trons de formes arquitectòniques que, si bé són diversos, tots dos han estat plasmat amb un decorativisme acusat i coherent amb les formes vistes en les escenes al·ludides precedentment. El de Crist, que es manté més nítid, presenta una bella forma torrejada amb pisos i obertures variades com a braç. La base, on reposen els seus peus descalços, corona un seguit de formes trilobades que rematen una sèrie de columnes d'alçades diferents. El fragment conserva, a la part baixa, part de la sanefa amb formes zigzaguejants que la separava de les es-



Figura 11.
Àngel tinent. Fotografia de l'autor.



Figura 12.
Àngels músics. Detall. Fotografia de l'autor.

cenes del registre inferior, a més de part de la màndorla deforme que embolcallava l'episodi i que condicionava les formes dels trons.

Les fotografies antigues delaten que aquesta màndorla era subjectada per àngels, a la vegada que capten l'ésser alat (i nibat) situat a l'alçada del cap de Crist, el qual en l'actualitat es conserva en un relatiu bon estat, isolat sobre un sol bastidor (180 x 121 cm) (figura 11). Encara de la conca absidal en perviuen tres teles més amb restes de la referida sanefa inferior i amb vestigis d'altres àngels, entre els quals sobresurten un rostre mec i una ala de dimensions considerables (MdT 7370: 211 x 157 cm; MdT 7371: 251 x 180,5 cm; i MdT 7373: 200 x 310 cm).

De l'extrem de contra la nau del mur nord han sobreviscut parcialment tres àngels músics, dos tocant un cordòfon del tipus llaüt i un saltiri, respectivament, agençats sota una arcuació sinuosa —i malapta— sustentada per columnes de fust tornejat, que en l'actualitat, com s'ha dit, s'exposen en un sol fragment al Castell Cartoixa de Vallparadís (MdT 860: 303 x 263 cm) (figura 12)⁵⁴. I, de la part interna de l'arc triomfal, un grup de personatges arrengrats en bust sota arcuacions irregulars, sobre fons monocroms blavencs i vermellors. Dels vuit que se'n té cons-

tància, avui traspassats sobre una sola tela (370 x 171 cm), només sis són mínimament recognoscibles (figures 13 i 14). Tots porten nimbe i, per tant, són sens dubte personatges sants. No n'hi ha cap que dugui ni un sol atribut, però si es té en compte que un presenta la característica que és calb, podria tractar-se de sant Pau i d'altres membres del col·legi apostòlic, una presència que és recurrent en el marc figuratiu que s'analitza⁵⁵. La seva disposició sota arcs recorda, en l'àmbit catalanoaragonès, el recurs figuratiu perimetral de la taula de l'Entrada dels Justos a la Glòria, del retaule major de Vilafermosa (Alt Millars, Castelló), datable a tocar del 1400⁵⁶.

A la baixa edat mitjana, el tema de la coronació de la Mare de Déu va adquirir un rol central en la imatgeria mariana i va ser objecte d'un gran desplegament iconogràfic, de manera que va arribar a aplegar un gran nombre de personatges⁵⁷. Entre els in comptables exemples que ho posen de manifest, hom pot al·ludir als esplèndids conjunts musivaris romans de l'absis major de Santa Maria del Trastevere (ca. 1140) i de Santa Maria Maggiore (ca. 1295), de Jacopo Torriti; o la taula de Giotto i el seu taller de la capella Baroncelli de la Santa Croce de Florència, datada en els anys anteriors a la mort del pintor, el 1337, per posar-ne alguns exemples destacats⁵⁸. D'altra banda, a Catalunya el tema es troba representat en múltiples manifestacions artístiques baixmedievales, amb suports i cronologies diferents. La imatge més antiga conservada ocupa un dels laterals d'altar del frontal de Santa Maria de Lluçà (Museu Episcopal de Vic), datat a les primeres dècades del segle XIII⁵⁹, un centre que, com Santa Maria de Terrassa, també era un canònica agustiniana.

El cicle de la infantesa de la Mare de Déu

A banda dels temes referits fins aquí, les fotografies antigues donen testimoni de la presència d'un grup d'imatges disposades en un registre prim emplaçat al costat nord de l'absis, entre el cicle de la mort de la Mare de Déu i els cortinatges decoratius inferiors. Majoritàriament presenten tot un seguit de personatges en bust sobre fons monocroms de colors i n'hi ha alguns que estan disposats sota arcuacions, similarmet als personatges identificats com a membres del col·legi apostòlic.

Tot sovint, la crítica ha tendit a eludir la referència a aquest registre, que en l'actualitat es troba fragmentat en dues meitats disposades sobre dues armadures diferents (80 x 270 cm i 69 x 300 cm) (figures 15 i 16). No obstant això, Post ja hi va al·ludir, genèricament, com una representació de bustos de personatges concebuts com a participants en les escenes situades immediatament a sobre d'ells. Segons el professor de Harvard, efectivament, amb les seves gestualitats aquests asse-



Figura 13.
Personatges sants. Fotografia de l'autor.

nyalarien i formarien part del que estava passant a dalt⁶⁰. Ara bé, aquesta proposta, clarament motivada per la figura de sant Tomàs i la seva relació amb el tema de l'assumpció, no sembla justificable quan hom para atenció a les figures que ocupen la banda prima de la part esquerra de l'absis, en la qual els personatges representats interactuen entre ells i no pas amb els del registre superior.

Davant de la dificultat que planteja la identificació de les imatges, hom pot assajar una hipòtesi plausible i que, com a mínim, encaixaria plenament amb la temàtica mariana de l'absis. Em refereixo a la identificació del registre amb un particular cicle inèdit de la infantesa de la Mare de Déu, el qual, com es veurà, estaria fonamentalment centrat en les figures de sant Joaquim i santa Anna, els pares de Maria⁶¹.

La tela que conté el primer fragment del registre, és a dir, la part que es desenvolupava per sota de l'anunci a la Mare de Déu i el retrobament dels apòstols a casa de Maria, obre amb una forma arquitectònica de cúpula cònica sustentada per quatre columnes amb capitells de decoració vegetal. La segueixen dos personatges en diàleg: el primer, cofat, aixeca el dit índex de la mà dreta, tot dirigint-lo vers el personatge situat a la seva dreta, que atén a les seves paraules. Aquest du també el cap cobert i té els cabells llargs i la barba grisos.

A continuació, un altre personatge es dirigeix, de nou amb l'índex dret en alt, cap a la banda dreta del registre, avui perduda. Vesteix el mateix capell que l'anterior, també porta una túnica groguenca i té els cabells i la barba grisencs. Únicament el mantell blau ha estat substituït, en aquest darrer personatge, per un de color vermellós.

Tenint en compte els elements descrits, és possible que la forma arquitectònica i els dos primers personatges siguin part integrant d'una representació sintètica de l'Expulsió de sant Joaquim del Temple, que és l'escena que habitualment inicia el relat dels pares de la Mare de Déu. Segons aquesta proposta, l'edifici cupulat podria ser una representació abstracta del temple, mentre que el personatge amb el dit aixecat podria ser el sacerdot que foragita sant Joaquim, el personatge amb qui interactua, per no haver tingut descendència. La parquedat dels elements representats, al capdavall, són el mínim comú denominador d'una infinitud de representacions d'aquest tema, tal com per exemple es pot comprovar a partir de la composició que Giotto plasmà en l'al·ludida capella Scrovegni de Pàdua. D'altra banda, el darrer personatge figurat en el fragment de Terrassa bé podria ser novament sant Joaquim, ateses les seves característiques, que són pràcticament idèntiques a les de l'escena anterior. Aquest podria



Figura 14.
Personatges sants. Fotografia de l'autor.

haver format part d'una altra escena del cicle, tal vegada l'Anunci a Sant Joaquim per part de l'àngel que l'impel·lí a retrobar-se amb la seva esposa.

Després d'una llacuna important, les parts conservades d'aquesta franja temàtica continuen, avui disposades sobre una segona tela, amb una figuració composta per dos personatges: el que podria ser una santa nimbada que mira cap a l'esquerra de l'espectador i un àngel que, situat darrere seu, es dirigeix cap a ella amb l'índex de la mà dreta aixecat. Tenint en compte els temes anteriors, bé podria tractar-se de l'Anunci a Santa Anna.

Finalment, la tela clou amb dues escenes més, les quals en origen eren disposades entre la imatge acabada de referir i la finestra central de l'absis. La primera mostra un personatge d'aparença física similar a la de l'episodi anterior i vestit d'igual manera, situat davant d'un pany de mur on es distingeix una porta oberta. Tot i que s'ha perdut per complet la part dreta d'aquesta composició, a partir dels elements referits és factible d'identificar-hi l'Abraçada a la Porta Daurada, que és el tema central i omnipresent del cicle de santa Anna i sant Joaquim. D'acord amb això, a la part perduda devia haver-hi sant Joaquim i, de fet, entre un dels braços de santa Anna sembla que hi

va a parar un altre braç que s'hi entafora i que possiblement era part de la seva figura.

Més complexa d'identificar resulta la darrera escena d'aquest grup d'imatges, en la qual s'hi perceben dos personatges femenins amb llargues cabelleres rosses. Una, més petita, es troba dins d'una estructura rectangular recoberta amb una tela vermellosa, alhora que l'altra, la més gran, sembla com si l'anés a agafar en braços. Tenint en compte el possible cicle que segueix, resulta viable d'identificar el personatge més petit amb la Mare de Déu nena. D'aquesta manera, l'escena podria mostrar un tema de la infantesa de la Verge, segurament una imatge peculiar i sintètica del Naixement de la Mare de Déu, on la figura de dimensions més grans, que s'aparta de l'aspecte de santa Anna en les seqüències precedents, podria ser una partera.

De la Immaculada Concepció a la glorificació

L'estat fragmentari de les pintures marianes de l'absis de Santa Maria de Terrassa impedeix connectar els temes iconogràfics que completaven el seu desenvolupat cicle trescentista. Amb tot, la proposta d'identificació d'un particular i el líptic



Figura 15.
Episodis de la infantesa de Maria. Fotografia de l'autor.

cicle de la infantesa de la Mare de Déu introdueix un matis nou en la lectura habitual del conjunt, únicament desenvolupada al voltant del cicle de la mort i la glorificació de la Verge i les seves derivacions eclesiològiques⁶². Amb l'eventual inclusió d'aquestes imatges, fins avui no discutides per la crítica, els murals de l'absis no només passarien a apel·lar també la Immaculada Concepció de Maria, sinó també a presentar un cicle marià d'abast generalitzat i que depassa el protagonisme dels darrers fets de la seva existència terrenal i la posterior glorificació. La singularitat que en l'actualitat planteja el programa iconogràfic en surt, en definitiva, reforçada.

La plasmació del relat marià a l'absis principal de Terrassa no només és coherent amb l'advocació secular de l'església, recollida posteriorment en el retaule barroc que ocultà les pintures, sinó també amb la vitalitat i la primacia que manifesta el culte a la Mare de Déu al llarg dels darrers segles medievals, quan es troba plenament estructurat dins del calendari litúrgic i la festa de l'Assumpció (15 d'agost) hi té un paper nuclear⁶³. A Catalunya com arreu, els centres eclesíastics atorguen un espai preeminent a les imatges i els cicles narratius de la Verge, i les canòniques agustinianes com la de Terrassa no en són pas una excepció. Valguin com a exemples l'interessant cicle marià de les pintures trescentistes de Sant Jaume de Frontanyà o, pel que fa a l'art moble, el magnífic retaule de Cornella de Conflent, de Jaume Cascalls⁶⁴.

L'indubtable protagonisme del cicle de la mort i la glorificació de la Mare de Déu en el programa egarenc resulta absolutament coherent amb la gran fortuna de què gaudeix durant el període, i arriba a ser un dels més estesos a pesar de l'absència de referent en els textos canònics. La seva efervescència majoritàriament es basa, com és sabut, en els escrits apòcrifs del *Transitus Beatae Mariae* i cala plenament en la teologia, on adquireix un paper central la qüestió de l'assumpció corporal de Maria; la litúrgia i la paralitúrgia, et-

cètera⁶⁵. En sintonia amb el marc europeu, la pintura gòtica catalana li atorga un paper de primer ordre, si bé en l'actualitat el cas de Terrassa resulta excepcional per l'alt grau de desenvolupament, tal vegada paragonable a les referides pintures de Frontanyà i clarament diferenciat d'altres exemples del primer gòtic, com ara el de l'absis de l'església parroquial del Bruc (Anoia), amb la Dormició i la Coronació de la Mare de Déu⁶⁶. I és que, com ha estat posat en relleu, només pocs conjunts entre els conservats a Catalunya, com els mencionats retaules marians del Vinseum i de Rubielos de Mora, superen les tres escenes⁶⁷.

Paral·lelament, la probable inclusió de les imatges protagonitzades per sant Joaquim i santa Anna, que desemboquen en el naixement de Maria i estan intrínsecament associades a la seva concepció sense màcula, no pot ser entesa sense la potència adquirida per la doctrina immaculista a la baixa edat mitjana, malgrat la controvèrsia que despertà dins dels mateixos cercles eclesíastics⁶⁸. La monarquia catalanoaragonesa, com és sabut, va ser un dels grans valedors laics d'aquesta qüestió en el territori que ens ocupa, igual que diversos estaments religiosos, com els franciscans⁶⁹. Dins d'aquest marc, les vies per les quals l'art gòtic se'n va fer ressò foren múltiples i van ostentar un paper crucial els cicles dedicats a sant Joaquim i a santa Anna o a aquesta en solitari, talment en l'àmbit catalanoaragonès posen de manifest, per exemple, el retaule pintat per Bernat Despuig a la dècada de 1440 (Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. 64038-CJT) o el més tardà retaule de Fonts (Osca), de l'epigonal Mestre de Vielha⁷⁰.

Remarques per a un hipotètic Mestre de Terrassa

Fins avui, l'atenció de la crítica cap a qüestions com ara l'estil, la cronologia o l'autoria de les pintures de Santa Maria de Terrassa ha estat me-



Figura 16.
Episodis de la infantesa de Maria. Fotografia de l'autor.

nor encara que respecte a la temàtica, i es limita a breus comentaris esparsos i sovint dispers. Tanmateix, al meu entendre, les principals línies mestres en la matèria ja han estat traçades precedentment de manera hipotètica i, per norma general, lacònica.

A parer de Post, les pintures de l'absis de Santa Maria haurien estat realitzades per una *countrified hand* al segle XIV, la mateixa que probablement hauria estat la responsable de les pintures del mur nord de l'església de Sant Pere, considerades per l'autor tan rudes com les referides⁷¹. D'altra banda, segons Joan Ainaud, l'estil dels murals acusava «la tradició romànica tardana, o més aviat l'art protogòtic a partir del 1200», malgrat que la rusticitat del conjunt impedia d'atorgar-li una datació segura⁷². Anys més tard, Josep Gudiol i Santiago Alcolea van considerar-les una obra del gòtic lineal, arcaïtzant i de caràcter popular, que encara conservava temes ornamentals de tradició romànica en les bandes de separació entre les escenes. I, d'acord amb això, van proposar-ne una cronologia d'inicis del tres-cents (ca. 1300-1325)⁷³.

En els últims anys, Rosa Alcoy ha classificat tant el programa de Santa Maria com el de Sant Pere de Terrassa dins del marc de la pintura catalana del denominat *segon gòtic lineal*, bo i apuntant que hi treballaren «mestres d'ofici discret»⁷⁴. Finalment, per a Domènec Ferran, l'estil lineal i rústic de l'obra la situaria en un panorama de romànic tardà o, sobretot per les representacions d'arquitectures, de gòtic incipient. I, endemés, el tractament de les figures encara no tindria res a veure amb l'italianisme pictòric que proliferà a Barcelona a la primera meitat del segle XIV⁷⁵.

Qualsevol comentari sobre les pintures de Terrassa, segons la meva opinió, ha d'anar precedit de dues consideracions que, sens dubte, posen en relleu la complexitat de la seva anàlisi. En primer lloc, cal remarcar les dificultats derivades del seu precari estat de conservació, que n'enterboleix la lectura i que en reclama un estudi tècnic aprofundit i detallat, inexistent fins avui, que permeti calibrar-ne millor el plante-

jament artístic, així com delimitar-ne eventuales refeccions posteriors. Mentre això no sigui dut a terme, evidentment qualsevol afirmació haurà de ser forçosament considerada provisional. En segon lloc, convé tenir presents les complicacions derivades del fet que el conjunt és, com s'ha estat assenyalant, una producció artística mediocre i probablement retardatària; un reflex modest i tènue del que degueren ser altres realitzacions més importants. Ni la rudesia del conjunt ni la pervivència d'ingredients lligats a la tradició, tanmateix, en cap cas justifiquen la vinculació de les pintures amb l'art romànic, com s'ha apuntat en diverses ocasions.

Dit tot això, segons el meu parer, les pintures han estat correctament enquadrades dins del marc de la pintura del gòtic lineal avançat⁷⁶. Així, i sense voler caure en plantejaments reduccionistes, és palès que la línia continua tenint un pes essencial en la definició de les formes o que les composicions mostren una absoluta propensió cap als fons monocromàtics i que freturen de sòlides pretensions de tridimensionalitat espacial. Altrament, no és menys cert que, malgrat les mancances, l'estructura narrativa dels episodis o el tractament del color de les escenes més fidels a la proposta original, com ara l'Assumpció o la Coronació, reflecteixen un estadi aparentment evolucionat. Endemés, la majoria de personatges representats mostren una volumetria acusada, que ressona sobre determinats plegats de les vestimentes.

El creuament de les dues qüestions referides, a saber, la modestia de les pintures murals i la seva dependència d'un model lineal avançat, proporciona l'única referència que, a manca de dades històriques conegudes, permet proposar una cronologia aproximada per al conjunt dins del primer terç del segle XIV. És probable, doncs, que la decoració pictòrica de Santa Maria hagués estat realitzada dins del lapse de temps comprès entre el priorat de Francesc Rostany (1302-1319) i l'inici del de Guillem de Bagarns (1329-1348)⁷⁷.

Poca cosa s'ha expressat, per últim, en relació amb l'autoria del conjunt, més enllà de remar-

car-ne el caràcter adotzenat i epigonal. Tot i la cautela que recomanen la degradació i les refecions, crec probable que el pintor que va dirigir la decoració mural de Santa Maria també ostentés un rol destacat en les pintures murals de la Passió de Crist conservades al mur de la veïna església de Sant Pere⁷⁸. Com he dit, Post ja va insinuar-ho de passada, malgrat que amb posterioritat els estudiosos que se n'han ocupat no han tornat a insistir-hi i, en alguns casos, fins i tot s'han remarcat les diferències entre els dos conjunts⁷⁹.

L'estat de conservació divers dels dos cicles o les aparents oscil·lacions qualitatives podrien no només fer pensar en un possible estadi pictòric més avançat per a les pintures de Sant Pere, tal com s'ha apuntat en determinats casos⁸⁰, sinó també en dos directors d'orquestra diferents. Ara bé, les múltiples i estretes vinculacions estilístiques permeten temptativament invocar, segons la meva opinió, el nom d'un Mestre de Terrassa o, si es vol, un taller del Mestre de Terrassa, sense necessitat que aquest fos gaire desenvolupat.

En efecte, les dues decoracions realitzades en un espai i en una cronologia propers són deutores d'una mateixa concepció de la narració i de la figura humana, com també del color, malgrat la subtileza menor que avui presenten determinats episodis de Santa Maria. Tot plegat queda palès a partir de la comparació, per exemple, entre la Dormició de la Mare de Déu del conjunt que ens ocupa i l'escena que, a Sant Pere, ha estat identificada com a Jesús rentant els peus als apòstols; o entre l'Assumpció del primer conjunt respecte del Plany sobre el cos de Crist mort del segon, i que resulta paradigmàtica entre les respectives figures de l'Assumpta i la Magdalena, que, com en el referent de Giotto de la mencionada capella de l'Arca de Pàdua, compareix amb els braços alçats.

En particular, en els rostres dels dos conjunts es repeteixen unes mateixes formulacions, si bé cal mantenir cautela en aquest aspecte, atès que les fotografies antigues semblen indicar que n'hi va haver molts que van ser, com a mínim, resseguits

posteriorment. Tanmateix, l'esperit comú entre els dos cicles es constata en acarar alguns exemples del malmès lavatori del cicle cristològic amb uns altres de la predicació de l'Evangelista o la mort de la Verge, del marià. Les comparacions es poden fer extensives de manera puntual a uns altres tipus, com posen de manifest el sant barbat del registre inferior esquerre de la nau de Sant Pere i, per exemple, el possible sacerdot que expulsa sant Joaquim de l'altre programa. Fins i tot atenent únicament la forma dels rostres dels àngels portadors de ciris del primer conjunt, que han perdut els trets, els vincles cap a bona part dels rostres angèlics del segon són més que explícits.

També és destacable l'aspecte que poden adoptar els braços, generalment desorbitats i amb mans desproporcionades en certes gestualitats, que com a resultat esdevenen encarcades. Tant en donen compte el Crist que renta els peus o els personatges de l'escena identificada com l'Assumpció de l'ànima integrada en el cicle pasqual⁸¹, com els protagonistes de l'anunci de la mort i de les imatges dedicades a Joaquim, el Crist que beneeix l'Assumpta o el sant Tomàs apòstol que en rep la cinta en els episodis absidals. Unes mateixes directrius regeixen, d'altra banda, les ales dels àngels dels dos conjunts o les àmplies draperies amb plecs descurats i les túniques amb una doble màniga recurrent.

Per tot plegat i a manca d'un estudi que distingeixi de manera fefaent les parts originals de les pintures respecte de les refecions posteriors, les coincidències entre els dos conjunts són prou notòries com per, com a mínim, embastar la figura d'un Mestre de Terrassa que, amb un lapse de temps més o menys dilatat, va poder concórrer en les dues empreses pictòriques. Uns programes respectivament dedicats a la Mare de Déu i a Crist que, malgrat la innegable distància que presenten respecte a l'avantguarda artística del seu temps al territori, resulten certament interessants a l'hora d'intentar calibrar la fràgil memòria de la producció pictòrica del període.

* Aquest article té l'origen en un primer acostament a les pintures murals gòtiques de Santa Maria de Terrassa, realitzat amb motiu de la meua participació en la III Jornada Art i Patrimoni a la Seu d'Ègara, la qual, sota el títol *El Priorat de Santa Maria de Terrassa (1112-1596): La renovació després del Bisbat*, es va dur a terme a l'església de Sant Pere de Terrassa el dilluns 3 d'octubre de 2016. Els treballs que s'hi van presentar, exceptuant-ne el meu per qüestions de calendari, van ser publicats en el dossier «Santa Maria de Terrassa i el priorat de sant Ruf», inclòs en el número 12 de la revista *Terme*, de desembre de 2017. Des d'aquí vull donar les gràcies a Domènec Ferran, director del Museu de Terrassa, i a Carles Sánchez, professor de la Universitat Autònoma de Barcelona i director de la candidatura de la Seu d'Ègara a la Unesco, per haver-me convidat a intervenir en les sessions, així com per la seva amable i constant atenció al llarg de l'elaboració de l'estudi. Igualment, agraeixo l'ajuda estimable de Gemma Ramos, conservadora del Museu de Terrassa, i d'Antonio Moro, conservador arqueòleg de la mateixa institució.

1. La singularitat d'aquest conjunt mural s'ha traduït en un important corpus bibliogràfic, dins del qual destaca el treball recent de C. MANCHO (2012), *La peinture murale du haut Moyen Âge en Catalogne (IXe-Xe siècle)*, Turnhout, Brepols, p. 147 i s., on, en la línia de certes propostes precedents, se'n defensa la realització a finals del segle IX. Tanmateix, cal tenir present que, fins a l'actualitat, s'ha mantingut vigent una altra línia interpretativa sobre la seva cronologia. Així, a M. G. GARCIA I LLINARES, A. MORO GARCIA I F. Tuset Bertrán (2009), *La seu episcopal d'Ègara: Arqueologia d'un conjunt cristià del segle IV al IX*, Tarragona, Institut Català d'Arqueologia Clàssica, esp. 177-180, se'n proposa una datació de la segona meitat del segle VI i també a la mateixa centúria són assignades a C. SÁNCHEZ MÁRQUEZ (2019), «Singing to Emmanuel: The Wall Paintings of Sant Miquel in Terrassa and the 6th Century Artistic Reception of Byzantium in the Western Mediterranean», *Arts*, 8 (4), 128, p. 23 i s.

2. Sobre les pintures de sant Tomàs Becket, vegeu principalment M. GUÀRDIA (1998-1999), «Sant Tomàs Becket i el programa iconogràfic de les pintures murals de Santa Maria de Terrassa», *Locus*

Amoenus, 4, p. 37-58; o el treball recent de C. SÁNCHEZ MÁRQUEZ (2020), *Una tragèdia pintada: El martiri de Tomàs Becket a Santa Maria de Terrassa i la difusió del culte a la Península Ibèrica*, La Seu d'Urgell, Anem Editors, que en recull la bibliografia anterior.

3. J. SOLER I PALET (1918), «Nuevas pinturas murales en Santa Maria de Terrassa», *La Vanguardia* (21 de desembre), p. 7-8; J. HOMS GINESTA [1921], «Recull de dates», *Junta Municipal de Museus: Secció d'Art Antic i Modern. Publicació a profit de la conservació i restauració de les Esglésies romàniques de Sant Pere* [Terrassa], p. 1-2; J. P. i C. [JOSEP PUIG I CADAFALCH] (1923), «Noves pintures murals», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans: MCXXXV-XX*, Barcelona, p. 773. Posteriorment, també s'hi refereix breument J. GUDIOL I CUNILL (1927), *Els primitius*, vol. I, *Els pintors: La pintura mural*, Barcelona, p. 411.

4. J. AINAUD DE LASARTE (1976), *Los templos visigótico-románicos de Tarrassa: Monumento nacional*, Madrid, Editora Nacional, p. 98-101, que compta amb una segona edició augmentada: J. AINAUD DE LASARTE (1990), *Les esglésies de Sant Pere: Terrassa*, [Terrassa], Ajuntament de Terrassa, p. 98-105. D'altra banda, D. FERRAN I GÓMEZ (1990), *Les esglésies de Sant Pere de Terrassa*, Terrassa, p. 7; D. FERRAN I GÓMEZ (1999), *Terrassa: Conjunt monumental de les esglésies de Sant Pere*, Terrassa, p. 11-12 i D. FERRAN I GÓMEZ (2009), *Ecclesiae egarenses: Les esglésies de Sant Pere de Terrassa*, Barcelona, Lunwerg, p. 141-144. Les pintures, lògicament, són referides en altres publicacions sobre el conjunt edilici de Sant Pere, com ara a *Las Iglesias de San Pedro de Tarrasa: Antigua sede episcopal de Egara*, Terrassa, 1963.

5. Ch. R. POST (1930), *A History of Spanish Painting*, v. II, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, p. 19-21.

6. J. GUDIOL I S. ALCOLEA I BLANCH (1986), *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, p. 28-30, cat. núm. 27; R. ALCOY I PEDRÓS (2005), «El pas al segon gòtic lineal», a *Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, ed. R. Alcoy i Pedrós, Barcelona, Enciclopèdia catalana, p. 94.

7. T. VICENS I SOLER (1994), *El cicle de la mort i la glorificació de la Verge a la plàstica catalana medieval*, Barcelona, Universitat

de Barcelona [tesi doctoral]. També M. T. VICENS (1986), *Iconografia assumpcionista*, [València]; i T. VICENS SOLER (2008), «El Lliurament del cingol, un episodi del cicle assumpcionista», *Recerca*, 12, p. 65-96.

8. Una fotografia d'Adrià Torija de cap a 1878 (MdT 18954) presenta una visió de l'absis de Santa Maria amb el retaule barroc muntat. Apareix publicada a N. PEREGRINA (coord.) (2001), *La memòria de les Esglésies de Sant Pere de Terrassa, 1850-1950*, Terrassa, p. 19, núm. 12. El mateix escenari és captat, per exemple, en una instantània de l'Arxiu Tobella, datada amb anterioritat a 1917. Vegeu D. FERRAN (coord.) (2009), *Taules i retaules: Pintura del segle XVI al XVIII*, [Terrassa] [catàleg d'exposició].

9. D'aquest retaule se n'ha perdut l'estructura, però se'n conserven les taules pintades, propietat de la parròquia de Sant Pere, al museu de Terrassa. Vegeu-ne els treballs de R. CORNUDELLA I CARRÉ (1998), «Joan Baptista Palma: Retaule de Santa Maria de Terrassa. Epifania, Martiri de sant Esteve», a *De Flandes a Itàlia: El canvi de model en la pintura catalana del segle XVI: el bisbat de Girona*, dirs. J. Bosch i Ballbona i J. Garriga i Riera, Girona, p. 143-146; S. TORRAS I TILLÓ (1999), «D'Antoni Sabater a Baptista Palma: Obres i artistes del Renaixement a Terrassa (1546-1621)», *Terme*, 14 (novembre), p. 63-74; D. FERRAN I GÓMEZ, *Ecclesiae egarenses...*, op. cit., p. 191 i s.; D. FERRAN (coord.), *Taules i retaules...*, op. cit., p. 38-43. Complementàriament, sobre les obres realitzades a l'església de Santa Maria entre 1611 i 1612, vegeu L. MUNTADA I SERRA (1988), «Aportacions per a l'estudi del conjunt monumental d'Ègara: Transformacions sofertes a l'església de Santa Maria al 1611-1612», *Terme: Revista d'Història*, núm. 3 (novembre), p. 57-60, i D. FERRAN I GÓMEZ (2017), «La redescoberta de Santa Maria de Terrassa: De mossèn Arnella a l'actualitat: estudis, restauracions i arrencaments», *Terme: Revista d'Història*, núm. 32 (desembre), p. 93 i s.

10. Una fotografia de l'Arxiu Mas, datada cap a 1919, mostra ja l'absis net, sense retaule barroc. Vegeu N. PEREGRINA (coord.), *La memòria...*, op. cit., p. 43, núm. 80.

11. Principalment, A. CASTELLANO I TRESSERRA I I. VILAMALA I ALIGUER (1991),

«Les restauracions de les esglésies de Sant Pere de Terrassa: Les intervencions del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments (1915-1951)», a *Actuacions en el patrimoni edificat: La restauració de l'arquitectura dels segles IX i X (Investigació històrica i disseny arquitectònic)*. II Simposi, Barcelona, p. 38 i s.; i A. CASTELLANO i I. VILAMALA (1993), *Les restauracions de les esglésies de Sant Pere de Terrassa: L'actuació del Servei de Catalogació i Conservació de Monuments de la Diputació de Barcelona. 1915-1951*, Barcelona, Diputació de Barcelona, p. 14 i s., que n'apleguen la bibliografia anterior.

12. J. HOMS GINESTA, «Recull de dates...», op. cit.; R. RANESI, L. DOMEDEL i C. ARMENGOL (març de 2004), *Projecte de restauració de les pintures murals de Santa Maria de Terrassa*, p. 7-9 [informe inèdit conservat al Museu de Terrassa]; i C. MANCHO, *La peinture murale...*, op. cit., p. 195.

13. J. HOMS GINESTA, «Recull de dates...», op. cit.; i N. PEREGRINA (coord.), *La memòria...*, op. cit., p. 43, núm. 80.

14. M. GUARDIA, J. CAMPS i I. LORÉS (1993), «Santa Maria de Terrassa (Vallès Occidental)», a *La descoberta de la pintura mural romànica catalana: La col·lecció de reproduccions del MNAC*, eds. M. Guardia, J. Camps i I. Lorés, Barcelona, p. 86-89, cat. núm. 58.

15. La premsa de l'època deixa constància d'aquesta reunió. Vegeu, per exemple, M. B. (1927), «La restauració dels retaules i pintures murals de les esglésies romàniques de St. Pere», *El Dia* (21 de gener), p. 1-2; o «Un rasgo de amor al arte», *ABC* (19 de gener de 1927), p. 24.

16. Sobre la intervenció de les pintures de Santa Maria, vegeu R. RANESI, L. DOMEDEL i C. ARMENGOL, *Projecte de restauració...*, op. cit., p. 7-9; C. MANCHO, *La peinture murale...*, op. cit., p. 197-199. De l'operació, lògicament, també en queda constància a les cròniques de l'època. Vegeu, per exemple, J. M. FERRÉ (1929), «La ciudad y sus actividades», *El Imparcial*, núm. 21500 (27 de juliol), p. 6, o «Excursions realitzades», *Centre Excursionista de Catalunya. Secció de fotografia*, núm. 51 (febrer de 1928). En relació amb l'homenatge a Plandiura, vegeu, per exemple, «Homenatge a Lluís Plandiura», *La Publicitat*, núm. 17173 (24

d'abril de 1929), p. 5. Dec i agraeixo les interessants referències de la premsa recollides en aquesta nota i en l'anterior a Mireia Berenguer, del Museu Nacional d'Art de Catalunya.

17. C. MANCHO, *La peinture murale...*, op. cit., p. 173.

18. Principalment, R. RANESI, L. DOMEDEL i C. ARMENGOL, *Projecte de restauració...*, op. cit., p. 15 i s.; N. PEREGRINA (2004), *Història del patrimoni museístic de Terrassa (1904-2004)*, Terrassa, Ajuntament de Terrassa, p. 25 i s.; G. RAMOS i SERRA (2011), «El protector del patrimoni local», a D. FERRAN i GÓMEZ (coord.), *Josep Rigol i Fornaguera: L'home, l'artista i el mestre*, Terrassa, p. 30-31; i C. MANCHO, *La peinture murale...*, op. cit., p. 180-181. També J. CASANOVAS i MIRÓ (1999), «La col·lecció medieval del Museu de Terrassa: Presentació d'un fons majoritàriament inèdit», a N. PEREGRINA (coord.), *Art medieval: Una col·lecció del Museu*, Terrassa, p. 16; o, recentment, D. FERRAN i GÓMEZ, «La redescoberta...», op. cit., p. 100-101. Sobre Josep Rigol, vegeu D. FERRAN i GÓMEZ (coord.) (2011), *Josep Rigol i Fornaguera: L'home, l'artista i el mestre*, Terrassa, Ajuntament de Terrassa, Museu de Terrassa.

19. Segueixo N. PEREGRINA (coord.), *La memòria...*, op. cit., p. 57, núm. 118; i C. MANCHO, *La peinture murale...*, op. cit., p. 198.

20. Dec i agraeixo la informació als tècnics del Museu de Terrassa. Dels vint fragments, només els pertanyents al Museu tenen número de registre (MdT 858-862 i MdT 7370-7373). Com es constatarà al llarg de l'escrit, la disposició original de tots és clara, exceptuant-ne la de dos fragments de dimensions reduïdes adscrits al cicle, un amb un rostre nimbat (MdT 861: 48 x 43 cm) i un altre amb el que sembla un bust d'àngel (MdT 862: 43 x 43 cm). Cf. N. PEREGRINA (coord.), *Art medieval...*, op. cit., p. 42, cat. núm. 20. D'altra banda, no es pot descartar que encara es pugui identificar algun altre fragment del mateix conjunt, tal volta el MdT 7785, actualment molt ennegrit. Al Museu consta com de procedència desconeguda, si bé s'hi pot distingir la sanefa que, com es veurà, divideix la figuració i els cortinatges pintats de Santa Maria.

21. Des d'antic hi ha constància de fragments de pintura mural de Santa Maria de Terrassa al Museu

Municipal d'Art, inaugurat el 1959 i emplaçat al Castell Cartoixa de Vallparadís. Vegeu *Castillo Cartuja de Vallparadís*, Terrassa [1963?], p. 22, on, a l'escala de la torre, es fa referència a «Fragmentos de los antiguos frescos (góticos) procedentes de la románica Iglesia de Santa María».

22. En donen testimoni, per exemple, D. FERRAN i GÓMEZ, *Les esglésies...*, op. cit., p. 7, o C. MANCHO, *La peinture murale...*, op. cit., p. 197. Lògicament, també en queden fotografies, com la que mostra les pintures durant les excavacions arqueològiques a l'interior de l'església de Santa Maria (1947). La publica N. PEREGRINA, *Història del patrimoni...*, op. cit., p. 32.

23. Vegeu *Exposición de una selección de obras de Arte, recopiladas por esta Junta, en el local de los «Amigos del Arte» y en las Iglesias de San Pedro. Del 1º al 16 de Julio de 1939*, Terrassa, 1939, on els laxos descriptors iconogràfics dificulten que se n'identifiquin els fragments de pintura mural, i N. PEREGRINA (coord.), *Art medieval...*, op. cit., p. 42, cat. núm. 20.

24. P. PUIG i USTRELL, V. RUIZ i GÓMEZ i J. SOLER i JIMÉNEZ (2001), *Diplomatari de Sant Pere i Santa Maria d'Ègara. Terrassa, 958-1207*, Barcelona, Fundació Noguera, p. 63-64. Agraeixo aquesta informació a Joan Soler Jiménez, director de l'Arxiu Històric de Terrassa, que ha atès amablement les meves consultes. Sobre la instauració i els primers temps de la canònica de Sant Ruf, vegeu, bàsicament, J. SOLER JIMÉNEZ (2017), «La canònica de Santa Maria de Terrassa en el marc de l'expansió de l'orde de Sant Ruf a Catalunya (1113-1207)», *Terme: Revista d'Història*, 32 (desembre), p. 113-159.

25. Fonamentalment, M. G. GARCIA i LLINARES i A. MORO i GARCÍA (2017), «Les restes arqueològiques del monestir agustinà de Sant Ruf de Santa Maria de Terrassa», *Terme: Revista d'Història*, 32 (desembre), p. 79-92.

26. Quant a la talla mariana, vegeu J. AINAUD DE LASARTE, *Los templos...*, op. cit., p. 99 o D. FERRAN i GÓMEZ, *Ecclesiae egarenses...*, op. cit., p. 142. Pel que fa a l'ara, vegeu S. ALAVEDRA (1979), *Les ares d'altar de Sant Pere de Terrassa-Ègara*, v. I, *Les ares*, Terrassa, p. 281 i s.; i A.-A. MORO i GARCÍA (1991),

- «Ara d'altar de Santa Maria», a A. PLADEVALL I FONT (dir.), *Catalunya Romànica*, XVIII, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 265-266.
27. Un comentari a J. AINAUD DE LASARTE, *Los templos...*, op. cit., p. 99.
28. Vegeu E. CARBONELL I ESTELLER (1981), *L'ornamentació en la pintura romànica catalana*, Barcelona, Artstudi, p. 45 i 72, temes 15 i 49.
29. E. PASQUAL (2008), «Introducció», a *Arts de l'objecte*, ed. N. de Dalmases, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 296, L'Art Gòtic a Catalunya.
30. Ch. R. POST, *A History...*, op. cit., p. 19. La mateixa identificació és posteriorment recollida a J. GUDIOL I S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, op. cit., p. 29; M. T. VICENS, *Iconografia assumpcionista...*, op. cit., p. 9; o T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 231 i s.
31. J. AINAUD DE LASARTE, *Los templos...*, op. cit., p. 99. També D. FERRAN I GÓMEZ, *Ecclesiae egarenses...*, op. cit., p. 141.
32. Sobre l'escena i la seva fortuna artística a Catalunya, principalment, T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 231 i s.
33. Cf. T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 237.
34. Cf. T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 246-247.
35. Ja des de Ch. R. POST, *A History...*, op. cit., p. 21. També, per exemple, J. AINAUD DE LASARTE, *Los templos...*, op. cit., p. 99, o J. GUDIOL I S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, op. cit., p. 29.
36. M. T. VICENS, *Iconografia assumpcionista...*, op. cit., p. 34, i T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 246-247.
37. Quant a paral·lels iconogràfics, vegeu T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 243 i s. Sobre el tema en l'escultura peninsular, M. L. LAHOZ GUTIÉRREZ (1997), «Sobre el viatge de los apóstoles en la plástica gòtica monumental hispánica», *Viajes y viajeros en la España Medieval: Actas del V Curso de Cultura Medieval celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 20 al 23 de Septiembre de 1993*, Aguilar de Campoo, Madrid, p. 423-440. O també L. LAHOZ (2000), *Santa María de los Reyes de Laguardia: El Pórtico en imágenes. El Pórtico imaginado*, Vitòria, Diputació Foral de Álava, p. 90 i s.
38. Cf. T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 243.
39. Tots els exemples són referits a T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 244 i s.
40. Ch. R. POST, *A History...*, op. cit., p. 21. Anteriorment, la imatge s'havia interpretat, genèricament, com un frare predicant davant de diversos oients a J. SOLER I PALET, «Nuevas pinturas...», op. cit., p. 8.
41. Sobre aquest particular, resulta interessant, tot i referir-se a cronologies posteriors a les que tractem, l'article de L. WEIGERT (2013), «L'image peinte du prescheur et la transformation du public théâtral (1470-1577)», a *Prédication et performance du XI^e au XVII^e siècle*, eds. M. Bouhaïk-Gironès i M. A. Polo de Beaulieu, París, Classiques Garnier, p. 229-250.
42. T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 248.
43. Per tot plegat, T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 248-249.
44. La qüestió es fa notar ja a Ch. R. POST, *A History...*, op. cit., p. 21. També, amb posterioritat, la disposició mural de la imatge és comentada a T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 333, on s'assenyala una dependència de la figuració respecte al text apòcrif del Pseudo-Melitó. Sobre la iconografia de l'Assumpció, vegeu els treballs destacats de M.-L. THÉREL (1984), *A l'origine du decor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: Le triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, París, SNCF, p. 9 i s.; i de J.-C. SCHMITT (2006), «L'Exception corporelle: À propos de l'Assomption de Marie», a *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, eds. J. F. Hamburger i A.-M. Bouché, Princeton, Princeton University Press, p. 151-185, tots amb àmplies referències bibliogràfiques sobre el tema. En relació amb l'àmbit català, vegeu T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 326 i s.
45. J. HOMS GINESTA, «Recull de dates...», op. cit., p. 1; Ch. R. POST, *A History...*, op. cit., p. 21. L'estudi iconogràfic de la representació de Terrassa, en relació amb els testimonis coneguts d'aquest tema, es du a terme a T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 333 i s.; i a T. VICENS I SOLER, «El Lliurament...», op. cit., p. 65-96, esp. 83-84.
46. Sobre el tema iconogràfic, vegeu, per exemple, L. HODNE (2012), *The Virginity of the Virgin: A Study in Marian Iconography*, Roma, Science e lettere, p. 125 i s.; i, en especial, A. de MARCHI i C. GNONI (eds.) (2017), *Legati da una cintola: L'«Assunta» di Bernardo Daddi e l'identità di una città*, Roma, Mandragora.
47. T. VICENS I SOLER, «El Lliurament...» op. cit., pàssim. També A. VELASCO GONZÁLEZ (2015), *Pintura tardogòtica a l'Aragó i Catalunya: Pere Garcia de Benavarri*, v. 1, Lleida, Universitat de Lleida, p. 342-343 [tesi doctoral]. Sobre el retaule de Guimerà, vegeu S. ACOLEA BLANCH (2005), «Ramon de Mur», a *Pintura II: El corrent internacional*, ed. F. Ruiz i Quesada, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 162-170; i sobre el del Vinseum i el del Mestre de Viella, F. RUIZ I QUESADA (2005), «Les escoles pictòriques de Tarragona», a *Pintura II: El corrent internacional*, ed. F. Ruiz i Quesada, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 149-151, i A. VELASCO GONZÁLEZ (2006), *El Mestre de Vielha: Un pintor del tardogòtic entre Catalunya i Aragó*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, p. 203-206, respectivament.
48. Així s'identifica a J. AINAUD DE LASARTE, *Los templos...*, op. cit., p. 99. I, posteriorment, a J. GUDIOL I S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, op. cit., p. 29, cat. núm. 27; N. PEREGRINA (coord.), *Art medieval...*, op. cit., p. 42, núm. cat. 20; o D. FERRAN I GÓMEZ, *Ecclesiae egarenses...*, op. cit., p. 141.
49. Respectivament, J. P. i C. [JOSEP PUIG I CADAFALCH], «Noves pintures...», op. cit., p. 773; i Ch. R. POST, *A History...*, op. cit., p. 21.
50. M. T. VICENS, *Iconografia assumpcionista...*, op. cit., p. 9 i 34; i T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 318.
51. Vegeu J.-C. SCHMITT, «L'Exception corporelle...», op. cit., esp. p. 177-178.
52. Aquest i altres exemples a J.-C. SCHMITT, «L'Exception corporelle...», op. cit., p. 177-178.

53. L'escena ja apareix identificada com a tal a J. P. i C. [JOSEP PUIG I CADAFAŁCH], «Noves pintures...» op. cit., p. 773; i Ch. R. POST, *A History...*, op. cit., p. 19. Posteriorment s'hi refereixen tots els treballs que al·ludeixen a la iconografia del conjunt. En destaquen les aportacions de M. T. VICENS, *Iconografia assumpcionista...*, op. cit., p. 14; i, especialment, de T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 376, 380-381.
54. Agraïxo la identificació d'aquests instruments a Jordi Ballester, musicòleg i professor de la Universitat Autònoma de Barcelona.
55. La identificació hipotètica d'aquests personatges amb l'apostolat es formula a T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 380-381, tot invocant com a paral·lel la figuració del tema de l'església del Bruc.
56. Quant a aquest conjunt, vegeu F. RUIZ I QUESADA i D. MONTOLÍO TORÁN (2008), «De pintura medieval valenciana», a *Espais de llum: Borriana, Vila-real, Castelló 2008-9*, eds. J. Sanahuja; P. Saborit i D. Montolío, [s. l.], esp. p. 129-135.
57. Sobre la iconografia de la Coronació, per exemple, vegeu M. MEISS (1978), *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The Arts, Religion, and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, esp. p. 43-44; P. VERDIER (1980), *Le Couronnement de la Vierge: Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Mont-real, Institut d'Études Médiévales, París, Vrin; M.-L. THÉREL, *A l'origine...*, op. cit., p. 206 i s.; J.-C. SCHMITT, «L'Exception corporelle...», op. cit., esp. p. 170 i s.; T. A. HESLOP (2005), «The English origins of the Coronation of the Virgin», *The Burlington Magazine*, CXLVII, núm. 1233, p. 790-797, i J. WIRTH (2008), *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, París, Les Éditions du Cerf, p. 247 i s. Pel que fa a Catalunya, vegeu T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 350 i s. A l'època gòtica, bona part dels figurants de l'escena compareixen també en altres imatges com la del Paradís. Vegeu B. BRUDERER (1992), «Rôle et emplacement des neuf choeurs angeliques dans deux paradis monumentaux du Trecento italien», *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen*
- Âge: Actes du 5ème séminaire international d'art mural. 16-18 septembre 1992 – Saint-Savin*, Saint-Savin, Centre International d'Art Mural, p. 57-69.
58. El paral·lelisme iconogràfic amb Santa Maria Maggiore i altres esglésies romanes s'assenyala a J. AINAUD DE LASARTE, *Los templos...*, op. cit., p. 101.
59. T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 363. Sobre l'obra, vegeu R. ALCOY I PEDRÓS (2005), «El taller de Lluçà i el seu cercle», a *Pintura I: De l'inici a l'italianisme*, ed. R. Alcoy i Pedrós, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 39-41; i M. CASTIÑEIRAS (2014), «De Sant Martí de Puig-reig a l'Altar de Lluçà: Els dos pols de l'art 1200 a Catalunya», a *Pintar fa mil anys: Els colors i l'ofici del pintor romànic*, eds. M. Castiñeiras i J. Verdager, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, p. 115 i s.
60. Ch. R. POST, *A History...*, op. cit., p. 21. Posteriorment, la consideració de fris amb bustos de personatges va ser recollida també per J. GUDIOL i Santiago ALCOLEA i BLANCH, *Pintura gòtica...*, op. cit., p. 29. S'hi fa referència però no se n'identifica la iconografia a M. T. VICENS, *Iconografia assumpcionista*, op. cit., p. 9.
61. Sense més concreció, Teresa Vicens apuntà que alguns detalls de les parts que no sabia interpretar podien fer pensar en escenes del Naixement de Maria, bo i recordant que tant aquest cicle com el de la mort i glorificació van ser representats per Cimabue a l'església superior d'Assís. T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 247, n. 126.
62. Aquesta darrera qüestió s'assenyala a R. ALCOY I PEDRÓS (2000), «L'art de les canòniques agustinianes a l'època gòtica», *Lambard: Estudis d'art medieval*, v. XII-1999-2000, p. 41. Sobre l'associació de Maria i l'església, vegeu l'estudi clàssic de M.-L. THÉREL, *A l'origine...*, op. cit. També T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., p. 172 i s.; o M. A. LAVIN (2008), «Maria-Ecclesia and the Meaning of Marriage in the Late 13th Century», *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, v. XXI, p. 153-169.
63. Entorn del culte de la Mare de Déu, vegeu les síntesis destacades de M. WARNER (1976), *Alone of all her sex: The Myth and the Cult of the Virgin Mary*, Londres; o M. RUBIN (2009), *Mother of God: A History of the Virgin Mary*, Londres, OUP Oxford. Pel que fa a la Catalunya de la baixa edat mitjana, T. VICENS I SOLER, *El cicle de la mort...*, op. cit., pàssim, i M. CRISPÍ I CANTÓN (2001), *Iconografia de la Mare de Déu a Catalunya al segle XIV (imatgeria)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona [tesi doctoral microfitxada], p. 39 i s. Particularment, sobre les relíquies marianes, M. CRISPÍ I CANTÓN (2008), «Relíquies i devoció mariana en la Catalunya medieval», a *Hagiografia peninsular en els segles medievals*, eds. F. Español i F. Fité, Lleida, Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida.
64. Pel que fa a la Mare de Déu i les canòniques agustinianes, R. ALCOY I PEDRÓS, «L'art de les canòniques ...», op. cit.
65. Sobre la tradició de la Dormició i l'Assumpció de Maria, vegeu S. C. MIMOUNI (1995), *Dormition et Assomption de Marie: Histoire des traditions anciennes*, París, Beauchesne; i S. J. SCHOEMAKER (2002), *Ancient traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, Oxford, Oxford University Press.
66. D'aquest conjunt, vegeu-ne les aproximacions recents de V. ROONTHIVA (2009), «Les pintures murals de Santa Maria de Santa Maria del Bruc: Estat de la qüestió», a *El Trecento en obres: Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, ed. R. Alcoy [amb la col·laboració de P. Beseran, M. Bonet i M. Piñol], Barcelona, Universitat de Barcelona, p. 363-373, i M. NIÑÀ JOVÉ (2014), «Iglesia de Santa Maria», a *Enciclopedia del Románico en Cataluña. Barcelona*, vol. III, coord. M. A. Castiñeiras González i J. Camps i Sòria, Aguilar de Campoo, p. 1739-1742, amb referències bibliogràfiques anteriors.
67. M. T. VICENS, *Iconografia assumpcionista...*, op. cit., p. 8. Aquest mateix any he pogut constatar l'existència de diverses taules fragmentàries i inèdites originàries d'un retaule de grans proporcions que, en origen, incloïa tant escenes del cicle de sant Joaquim i santa Anna com del de la mort de la Mare de Déu. Estaven en mans privades i, per l'estil, sens dubte han de ser atribuïdes al pintor Jaume Cabrera (doc. 1394-1432).

68. Pel que fa a la Immaculada Concepció a finals de l'edat mitjana, vegeu M. LAMY (2000), *L'Immaculée Conception: Étapes et enjeux d'une controverse au Moyen Âge (XIIe-XVe siècles)*, París, Institut d'études agustiniennes; o les parts corresponents de la història general de S. M. CECCHIN (2003), *L'Immacolata Concezione: Breve storia del dogma*, Ciutat del Vaticà, Pontificia Academia Mariana Internationalis.
69. El culte a la Immaculada al territori compta amb un dilatat tractament historiogràfic. Vegeu, per exemple, J. M. GUIX (1954), «La Immaculada y la Corona de Aragón en la baja edad media (siglos XIII-XV)», *Miscelánea Comillas: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, 12 (22), p. 193-326; J. PLANAS BADENAS (1995), «El Libro de la Confraria del Senyor Rei, un manuscrito miniado del monasterio de Poblet», *Locus Amoenus*, 1, p. 96-98, o M. CRISPÍ CANTÓN (1996), «La verònica de Madona Santa Maria i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l'Humà», *Locus Amoenus*, 2, p. 85-101.
70. Quant a aquest últim conjunt i la devoció a la Immaculada, A. VELASCO GONZÁLEZ (2003), «El retablo gótico de santa Ana de Fonç (Huesca): Un ejemplo de promoción episcopal en relación al immaculismo», *Boletín de Museo e Instituto «Camón Aznar»*, de Ibercaja, XC, p. 275-300. Sobre la Immaculada en l'art medieval, M. LEVI D'ANCONA (1957), *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and the Early Renaissance*, Nova York, College Art Association of America; N. MAYBERRY (1991), «The Controversy over the Immaculate Conception in Medieval and Renaissance Art, Literature, and Society», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, XXI, p. 207-224; G. MORELLO, V. FRANCA I R. FUSCO (2005), *Una donna vestita di sole: L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, Milà, F. Motta; E. SIMI VARANELLI (2008), *Maria l'Immacolata: La rappresentazione nel Medioevo*, Roma, De Luca Editori d'Arte, o L. HODNE, *The Virginity...*, op. cit., p. 37 i s. En relació amb l'art hispà, vegeu E. TORMO (1914), «La Immaculada y el Arte español», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 22 (juny), p. 108-132; M. TRENS (1947), *Maria: Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, p. 97-190; S. STRATTON (1989), *La Immaculada concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española. Pel que fa a la Castella del primer gòtic, vegeu F. GUTIÉRREZ BAÑOS (2018), «Picturing the Immaculate Conception in Thirteenth-century Castile: The Wall Paintings of the Chapel of San Martín in the Old Cathedral of Salamanca», *Iconographica: Studies in the History of the Images*, XVII, p. 66-80. D'altra banda, sobre la infantesa de Maria en l'art europeu, consulteu J. LAFONTAINE-DOSOGNE (1992), *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, 2 vols., Brussel·les, Palais de Académies. Finalment, quant a la figura de santa Anna a finals de l'edat mitjana, vegeu, per exemple, K. ASHLEY i P. SHEINGORN (1990), *Interpreting Cultural Symbols: Saint Anne in Late Medieval Society*, Atenes, Londres, University of Georgia Press, i V. NIXON (2005), *Mary's Mother: Saint Anne in Late Medieval Europe*, Pennsylvania State University Press.
71. Ch. R. POST, *A History...*, op. cit., p. 19 i 22.
72. J. AINAUD DE LASARTE, *Los templos...*, op. cit., p. 101. Parafrasejant l'autor, els elements arquitectònics dibuixats feien pensar en obres executades a Barcelona a la primera meitat del segle XIV sota influència italiana, com ara la cadira episcopal de la catedral, però les figures no tenien res encara que les posés en relació amb l'art pictòric italianitzant que trobem a Catalunya en el segon terç d'aquella centúria.
73. J. GUDIOL i S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, op. cit., p. 28 i 29. Les mateixes línies interpretatives i la cronologia del primer quart del segle XIV són recollides a N. PEREGRINA (coord.), *Art medieval...*, op. cit., p. 42, núm. cat. 20.
74. R. ALCOY I PEDRÓS, «El pas...», op. cit., p. 94.
75. D. FERRAN I GÓMEZ, *Ecclesiae egarenses...*, op. cit., p. 141.
76. Al respecte, vegeu R. ALCOY I PEDRÓS, «El pas...», op. cit. Per a un context de la pintura mural a la corona d'Aragó, vegeu R. CORNUDELLA (2020), «*Déu que ens guarts de pintors!* Dernière floraison et déclin de la peinture murale dans les états ibériques de la Couronne d'Aragon (XIVe-XVe siècles)», a M.-E. NIGAGLIONI et al., *Fresques de Corse et de Méditerranée Occidentale*, Còrsega, Eoliennes, p. 167-191.
77. Quant al priorologi de Santa Maria, P. PUIG I USTRELL (1991), «Priors regulars del monestir de Santa Maria de Terrassa», a A. PLADEVALL I FONT (dir.), *Catalunya Romànica*, XVIII, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, p. 233.
78. Sobre aquest conjunt, principalment, Ch. R. POST, *A History...*, op. cit., p. 21-22; J. AINAUD DE LASARTE, *Los templos...*, op. cit., p. 101-104; J. GUDIOL i Santiago ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, op. cit., p. 37, cat. núm. 74; i D. FERRAN I GÓMEZ, *Ecclesiae egarenses...*, op. cit., p. 145-148. I també l'informe de restauració de C. ARGMENOL, L. DOMEDEL, M. FAGÉS, A. LÓPEZ, R. RANESI i M. USANDIZAGA (novembre de 2001), *Pintures murals gòtiques de l'església de Sant Pere de Terrassa: Informe de restauració*, [mecanoscrit inèdit conservat al Museu de Terrassa].
79. Per exemple, J. GUDIOL i Santiago ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, op. cit., p. 29 i 37, cat. núms. 27 i 74.
80. Darrerament, D. FERRAN I GÓMEZ, *Ecclesiae egarenses...*, op. cit., p. 145.
81. J. GUDIOL i Santiago ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica...*, p. 37, núm. cat. 74.