

# Apropament a la simbologia del *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers*

*Francesc Ruiz i Quesada*



Fig. 1. Retaule de la Mare de Déu dels Consellers.

La Taula de la Mare de Déu dels Consellers va ser el cos principal del retaule que presidia la capella de la Casa de la Ciutat de Barcelona, el qual va ser encarregat a Lluís Dalmau l'any 1443 (Fig. 1).<sup>1</sup> Instal·lat a l'oratori consistorial l'any 1445, va romandre en aquest lloc fins a començaments del segle XIX, a causa de les reformes que es van dur a terme a l'edifici consistorial i a la desaparició de l'oratori.<sup>2</sup> És per aquesta raó que el conjunt pictòric va ser traslladat a la primera planta de l'Ajuntament barceloní, on va restar fins a l'any 1847, data en què es va acordar habilitar com a capella del consistori la veïna església de Sant Miquel. Les funcions

parroquials d'aquest temple, profanat durant la revolució de l'any 1835, havien estat traslladades a l'església de Nostra Senyora de la Mercè, motiu pel qual en va poder disposar l'Ajuntament com a capella.<sup>3</sup> Tanmateix, l'enderrocament de l'església l'any 1868 per ordre de la Junta Suprema Revolucionària de Barcelona va motivar l'emmagatzemament de l'obra durant quasi quinze anys, a la fi dels quals va ser de nou exposada en una de les dependències de la planta baixa de la Casa de la Ciutat. El deteriorament de la pintura, a causa d'aquests trasllats, va promoure la sortosa intervenció de Josep Puiggarí.<sup>4</sup> Malgrat això, i atès l'estat força deli-



Fig. 2. Retaule de la Mare de Déu dels Consellers. Fotografia de l'Exposició d'Art Antic de 1902.

cat del conjunt, es va decidir que després de formar part de l'Exposició d'Art Antic de l'any 1902 ingressés al Museu del Parc de la Ciutadella, on va romandre fins a l'any 1934, data en què va ser portat a les noves instal·lacions del Palau Nacional de Montjuïc (1934-1936).<sup>5</sup>

Poc després de l'Exposició d'Art Antic de l'any 1902, es van fer diversos canvis en relació amb el guardapols i amb la faixa de fusta situada a la part baixa de l'obra (Fig. 2).<sup>6</sup> Les pèrdues pictòriques que afectaven la zona inferior de la taula van motivar que fossin amagades rere d'aquest fustam, que va ocultar uns vuit centímetres de zona pictòrica. Darrerament, amb ocasió de l'obertura de la Secció d'Art Gòtic del MNAC, es va optar per recuperar aquesta franja pictòrica i es va abaixar l'emmarcament inferior. Temps abans, en l'actuació que es va fer a principis del segle xx, van ser retirats diversos fragments de talla, llavorats per Francí Gomar, que separaven el cos del retaule i la predel·la. En un primer moment, van ser enquistats dins la faixa de fusta nova, però després van perdre qualsevol vinculació amb el Retaule de la Mare de Déu dels Consellers. Sortosament, gràcies a fotografies antigues, hem pogut restablir el lligam i aquests elements es tindran en compte en les futures intervencions que es duguin a terme en el conjunt.<sup>7</sup>

## La capella de la Casa de la Ciutat

El dia de Pasqua de l'any 1401, ara fa sis-cents anys, va ser celebrada la primera missa a la capella de la Casa de la Ciutat de Barcelona, tot i que l'acabament de l'oratori podria ser que no s'hagués acomplert fins a l'any 1409 o 1410.<sup>8</sup> En relació amb aquest espai, emplaçat a la part baixa de l'edifici consistorial i on es podia accedir des de la sala del Trentenari,<sup>9</sup> es té notícia que era proper al Pati dels Tarongers.<sup>10</sup> És a dir, que la capella juntament amb les estances del consell del Trentenari es trobaven entre el pati central i el Pati dels Tarongers de l'Ajuntament de Barcelona. D'altra banda, gràcies a un croquis que un viatger anglès va fer en el seu quadern, l'any 1790, sabem que hi havia un petit portal proper al pati central, que tenia esculpit a les dovelles el nom de Jesús, des d'on també es podia accedir a la capella.<sup>11</sup>

L'inici del culte en el si de l'oratori gòtic de l'Ajuntament barceloní, desaparegut arran de les obres de reforma de l'edifici que es van fer a principis del segle XIX, va motivar l'encàrrec de diferents obres d'art relacionades amb la celebració de la missa. És per això que els mestres brodaters Jaume Copf i Antoni Caranyena van dur a terme un frontal d'altar;<sup>12</sup> que els argenters Martí Llacuna i Bartomeu Vinyes van llavorar, respectivament, una creu, amb les imatges de Jesús i de santa Eulàlia, i un calze i una patena, i que els miniaturistes Joan Pasqual i Rafael Destorrents van il·luminar un missal.<sup>13</sup> D'altra banda, també se sap que Bernat Martorell va policromar, l'any 1433, les figures del grup de l'Anunciació que coronava l'arc d'ingrés a la capella des de la sala del Trentenari.<sup>14</sup> Pel que fa al primer retaule de l'altar major, es té notícia que era de fusta treballada i que l'havia fet, l'any 1410, el «fuster de retaules» Francesc Gener.<sup>15</sup> Tanmateix, l'any 1443, sembla ser que no havia cap retaule i és per aquesta raó que el Consell de Cent va nomenar una junta especial amb plens poders per resoldre aquesta incidència.<sup>16</sup>

En una reunió del Consell de Cent barceloní, celebrada el 6 de juny de 1443, es va decidir que «com la capella e lo altar construhits dins la Casa del Consell de Trenta fossen molt nus e pobresa sols e despuylats de retaula e sens alguna invocació, ne stan acompanyats en manera deguda, i no és tengut en fama alguna per tots aquells qui ho miren axí estrangers com altres, havem delliberat posar en lo dit Consell si hi fariem i retaula. E així que el dit Consell delliberàs qui n'era faedor, quan de totes les dites coses ell ne exequirien tot ço que per lo

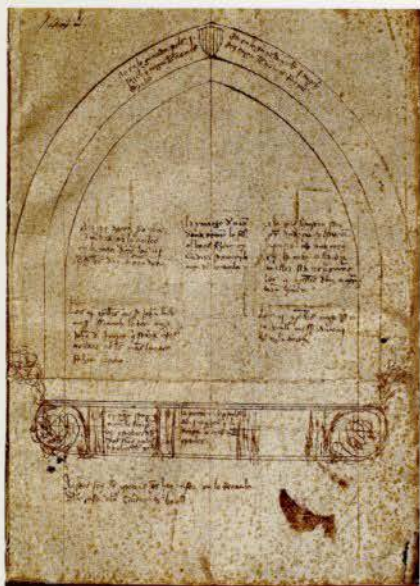


Fig. 3. Dibuix del Retaule de la Mare de Déu dels Consellers.

dit Consell ne fos deliberat».<sup>17</sup> El 4 de setembre de 1443, escollits els dotze prohoms, es va resoldre encarregar un retaule per a la capella de la Casa de la Ciutat, així com també l'obertura d'un finestral a la capella, i la comanda de la corresponent vidriera per millorar la il·luminació del conjunt pictòric. En aquest aplec es va acordar que es fes la comanda a «lo millor e pus apte pintor qui encercar e trobar se pogués».

Pel text de les capitulacions del *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers*, se sap que les dimensions del conjunt havien de ser segons la «forma, mesura e manera de la paret interior de la dita capella vers lo altar».<sup>18</sup> Aquesta referència ens informa que l'amplada de la capella havia de ser, com a màxim, de 4 metres i, probablement, el sostre de l'oratori estava sustentat per arcs diafragma, la qual cosa justificaria l'estructura peculiar de l'obra.<sup>19</sup> Si parem atenció a aquestes incidències i al fet que les dimensions de l'oratori eren força reduïdes –alguns estudiosos pensen que devia amidar uns 12 metres quadrats i d'altres uns 20 metres quadrats–, es pot pensar que la voluntat de Dalmau, tot transgredint els pactes signats, va ser crear un *trompe d'oeil* que engrandís les dimensions de la capella.<sup>20</sup> En aquest sentit, la figuració de l'absis, del transsepte i del creuer d'una església com a lloc d'acolliment de la visió de la Mare de Déu devia crear un efecte visual que ampliava l'espai de devoció, incidència que tractarem més endavant.

## El retaule en el context iconogràfic de la capella consistorial

Quant al retaule destinat a la capella de la Casa de la Ciutat, la junta especial nomenada pel Consell de Cent es devia posar en contacte, com a mínim, amb el pintor Lluís Dalmau, atès que el dibuix del retaule, conservat al Museu d'Història de la Ciutat, va ser realitzat pel pintor abans de la signatura del contracte, el 29 d'octubre de 1443 (Fig. 3).<sup>21</sup> Poc després, el 26 de novembre d'aquest mateix any, els consellers van acordar amb l'imatger Francí Gomar l'estructura del conjunt, així com també l'obra del guardapols, d'acord amb un dibuix que van donar a Gomar.<sup>22</sup>

Pel que fa a aquest encàrrec, el suport i el guardapols del retaule havien de ser de fusta de roure de Flandes, material que ens indica la cura que els consellers van tenir perquè l'obra tingués un caràcter especial en relació amb la resta de pintures fetes al Principat, ja que normalment el fustam escollit era l'àlber. Quant a aquest tipus d'obres, cal tenir present que cap a 1436, pocs anys abans de la comanda de la Casa de la Ciutat a Gomar i a Dalmau, Bernat Martorell havia dut a terme el conjunt que presidia la capella de la Generalitat de Catalunya, la fusta del qual també va ser de roure.<sup>23</sup> Gràcies a la conservació de bona part del guardapols i del dibuix preparatori fet per Dalmau, que ens informa quina era l'estructura total d'aquesta part del moble, es pot constatar el lligam fort que hi ha entre el guardapols de fusta de Gomar i els treballs llavorats en pedra per diversos escultors i arquitectes, dins una cronologia força propera. Ens referim al nexa, prou evident, que hi ha entre el guardapols del retaule consistorial i l'emmarcament en pedra llavorat per Marc Safont en l'arc d'ingrés i en els finestrals de la capella de la Generalitat de Catalunya, entre 1432 i 1434, i a la decoració de la porta de l'àngel dels mercaders de la Llotja de Mallorca, feta per Guillem Sagrera, probablement, al llarg dels anys quaranta.<sup>24</sup>

Les anotacions fetes al dibuix palesen que aquest croquis va ser realitzat per Dalmau entre el 4 de setembre i el 29 d'octubre de 1443, atès que hi ha algunes discordances entre el text del dibuix i les clàusules del contracte. En relació amb això, al dibuix s'assenyala que en els dos compartiments laterals de la predel·la s'havien de figurar «II histories de los dits sants –en el dibuix només s'esmenta santa Eulàlia i sant Andreu– o a voluntat dels consellers», mentre que en el contracte s'indica que s'havien de representar les imatges de



sant Joan Evangelista i santa Magdalena. Pel que fa al compartiment central de la predel·la, la imatge que consta en el dibuix i en el contracte coincideix i havia de ser la «Pietat stant en mig del Sepulcre e l'angel qui tenga lo cors de Jhs. per les spatles».

Els canvis fets en el contracte respecte al dibuix mostren un canvi en el programa iconogràfic de l'obra que va més enllà de l'anècdota i que afecten, segons la nostra opinió, el projecte iconogràfic del conjunt de la capella, més si es té en compte la distribució atípica de les figures que s'havien de representar a la predel·la en el context de la pintura gòtica catalana.<sup>25</sup> En relació amb aquesta qüestió, la distribució més normalitzada va ser la Mare de Déu i sant Joan Evangelista emplaçats a dreta i esquerra de la *Imago Pietatis*, imatge que confirma Crist com a salvador de la humanitat per la seva Passió.

Si valorem les variacions esmentades dins el conjunt de la capella consistorial, es pot observar que a la porta de l'oratori hi havia les escultures de l'arcàngel Gabriel i la Mare de Déu, és a dir, l'Anunciació, les quals testimoniaven la vinguda de Crist –la primera etapa de la Redempció–. D'altra banda, una vegada dins la capella, la imatge central del *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers* confirma l'anunci i irradia la unió entre la Mare de Déu i el consellers, com a representants de la ciutat de Barcelona. Respecte a la predel·la, el Baró de Dolors sortint del sepulcre conjuntament amb la representació de Maria Magdalena són testimoni de la Resurrecció de Crist, mitjançant el *Prima vidit*, i la imatge de l'Evangelista remet a la visió apocalíptica i, concretament, a la segona vinguda de Crist i al Judici Final. L'escenificació d'aquest esdeveniment és la que s'inclouïa en la vidriera de la capella, la qual, per tant, tancava el programa iconogràfic de l'oratori consistorial.

Els capítols concordats entre els consellers i el pintor Guillem Talarn i el vitraller Therry Demetz van ser signats el 6 de febrer de 1449,<sup>26</sup> és a dir, només quatre anys després de l'acabament del retaule, la qual cosa estableix una connexió amb els canvis fets respecte a les figuracions de la predel·la del conjunt pictòric, més si es té en compte que el projecte d'obrir la finestra i dotar-la d'una vidriera era del mes de juny de 1443.

Tot i que no podem desestimar que la idea inicial del consistori fos la d'incloure la representació del Judici Final en el

vitral, atès que aquest tema sovint va ser escollit en l'ornamentació d'altres ajuntaments,<sup>27</sup> el que es vol posar en relleu és que darrere l'encàrrec hi havia una intencionalitat que connecta amb els canvis de les figures de la predel·la i que al·ludeix a un responsable de l'esquema iconogràfic de la capella en el seu conjunt, el qual, atesa la tenuïtat religiosa, pensem que devia ser un teòleg, qui va assessorar els que van encarregar l'obra. A més a més, la connexió de moltes de les subtileses simbòliques i semiòtiques del conjunt marià, de les quals tractarem tot seguit, amb la pintura flamenca, especialment amb la dels germans Van Eyck, dona un paper important a Lluís Dalmau en la solució iconogràfica del conjunt.

Pel que fa als motius pels quals els consellers van encarregar el conjunt a Dalmau, potser va ser decisiva la capacitat retratística d'aquest pintor, més si tenim en compte la condició, inclosa en el contracte, de representar els consellers «segons proporcions e habitus de lurs cosos, ab les façs axi propries com ells vivents les han», així com també la referència documental que ens informa de l'existència d'un retrat exempt de Ramon Savall, conseller en cap de Barcelona i, en conseqüència, un dels comitents representats a la taula mariana.<sup>28</sup> D'altra banda, no podem deixar d'avaluar, davant la tria de Dalmau feta per l'Ajuntament de Barcelona, el favor que Alfons el Magnànim va tenir cap a la pintura eyckiana. La clàusula inclosa en el contracte del *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers*, que obliga Lluís Dalmau a fer els fons daurats,<sup>29</sup> així com també l'absència en el pacte d'allusions a la tècnica pictòrica a l'oli,<sup>30</sup> fa que desestimem que el consistori barceloní apreciés totalment el coneixement directe per part de Dalmau de les novetats de la pintura flamenca derivades dels Van Eyck, a diferència del retaule de la capella de la Casa de la Ciutat de Saragossa, encarregat també l'any 1443.<sup>31</sup> En l'encàrrec barceloní es va valorar, com a innovadora, la fama retratística dels flamencs i en el resultat final, potser la consideració reial cap a l'*ars nova* o realisme flamenc.

És prou conegut que Lluís Dalmau va estar al servei del rei Alfons el Magnànim i que per ordre d'aquest monarca va ser enviat a Castella, l'any 1428, i a Flandes, en el mes de setembre de 1431. L'assignació de 100 florins que el rei Alfons el Magnànim destina al viatge de Lluís Dalmau a Flandes no permet fixar el temps que va durar l'estada de l'artista en aquest territori.<sup>32</sup> Tanmateix, s'han esmentat punts de contacte de la *Mare de Déu dels Consellers* amb la *Taula de la Mare de Déu dins una església* de la Gemäldegalerie de Berlín, duta a terme cap a 1425 (Fig. 4);



Fig. 4. Taula de la Mare de Déu dins una església. Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.



Fig. 5. Taula de la Mare de Déu de van der Paele. Groeningemuseum (Stedelijke Musea), Bruges.

amb el *Políptic de Gant*, encarregat a Hubert van Eyck cap a 1424-1425 i continuat per Jan van Eyck fins a 1432, a causa del traspàs del seu germà l'any 1426; amb la *Mare de Déu de van der Paele* del Groeningemuseum de Bruges, finalitzada el 1436 (Fig. 5); amb la *Mare de Déu de Lucca* de l'*Städelsches Kunstinstitut* de Frankfurt, de la qual es pensa que podia haver estat realitzada cap a 1435-1436; amb la *Mare de Déu* de l'*Staatliche Kunstsammlungen* de Dresde, pintada el 1437; amb la *Mare de Déu* de la Frick Collection de Nova York, datada per alguns estudiosos cap a 1441, tot i que Sterling pensa que podia haver estat pintada cap a 1433-1434, i amb la *Mare de Déu de Saint-Martin d'Ypres*, iniciada per Jan van Eyck, però continuada per un altre artista a causa de la seva mort l'any 1441.<sup>33</sup>

En relació amb els nexes que hi ha entre aquestes obres i el *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers*, que s'han con-

centrat en les coincidències estilístiques d'algunes figures, tractarem tot seguit la dimensió d'aquestes concomitàncies ja no des del terreny més purament formal, sinó també des del que té en compte la simbologia de la imatge. En la valoració dels nous postulats estilístics que Dalmau va poder veure durant la seva estada en terres flamenques, l'any 1431, cal tenir present que podria haver arribat fins a prop de cinc anys ja que la següent notícia relativa a l'artista és del mes de juliol de 1436, data en què va cobrar els jornals i el material esmerçat en la decoració d'una tenda aixecada a València per ordre del rei.<sup>34</sup> Tanmateix, també s'ha de valorar que no se sap la data en què Dalmau va arribar a Barcelona, tot i que és probable que fos a finals de l'any 1438. La manca de notícies del pintor des d'aquesta data fins al 1443, any de la signatura del contracte del retaule dels consellers, obre un nou parèntesi, on no es pot desestimar una altra estada de Dalmau a Flandes.

## Rerefons simbòlic del retaule

Els contactes de Dalmau amb Flandes van afavorir la captació del missatge simbòlic, el qual no és aliè al *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers*. En aquest sentit, farem atenció a la imatge de la Mare de Déu entronitzada i a la seva simbologia, la qual, a més dels lligams estilístics amb el retaule encarregat per Van der Paele i les altres obres esmentades, palesa connotacions que van més enllà de la presentació del comitent a la Mare de Déu, dins un entorn eclesial.

D'acord amb el que s'estableix en el contracte, Dalmau representa a la dreta de la Mare de Déu el conseller en cap, Joan Llull, i els consellers tercer i cinquè, Francesc Llobet i Joan de Junyent; mentre que, a l'esquerra, inclou Ramon Savall i Antoni de Vilatorra, consellers segon i quart, respectivament. En una solució similar a la que va utilitzar Jan van Eyck en la *Mare de Déu de van der Paele*, fixem-nos que cap dels consellers adreça la seva mirada a la Mare de Déu. En ambdues ocasions, la visió no és física –la mirada dels personatges presents és absent, perduda–, ja que és únicament amb els ulls del cor que poden «veure» la Mare de Déu.<sup>35</sup>

El lloc d'emplaçament del *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers* devia ser sobre l'altar de la capella, situació que coincideix amb el de la Mare de Déu dins l'espai pictòric, ja que es troba al quadrat format per l'encreuament de la nau central i el transepte. Aquest espai infereix una significació especial a la imatge de Maria amb el seu Fill, atès que, emplaçats en el centre de l'altar, ocupen el lloc on la terra es toca amb el cel, on la presència divina es comunica amb els homes.<sup>36</sup> El lloc eminent que ocupa, asseguda en un tron elevat per quatre lleons, pot tenir relació també amb la imatge de la Mare de Déu com altar.<sup>37</sup>

Tot i això, centrarem la nostra atenció en la representació de l'estructura eclesial pintada per Dalmau i, especialment, en la figuració del transepte i del creuer. Segons la nostra opinió, bona part de la simbologia present a la taula de la Casa de la Ciutat es pot explicar mitjançant la imatge del creuer pintat per Dalmau, atès que esdevé l'altar del temple. Quant a la situació de l'altar, s'ha de tenir present que va ser emplaçat durant molt de temps en el centre del quadrat del creuer, dins el gran cercle que va servir de guia a la resta del traçat de l'obra, lloc on està situada la Mare de Déu de Barcelona.<sup>38</sup>

Per copsar millor la importància que té la figuració de creuer en el retaule pintat per Dalmau, cal recordar que en la reunió del 6 de juny de 1443 s'esmenta que la capella i l'altar consistorials estaven «despuylats de retaule e sen alguna invocació». D'altra banda, a l'aplec que fan els cinc consellers i els dotze prohoms escollits, el dia 4 de setembre de 1443, es deixa constància que els consellers convidarien «aquelles invocacions e històries que els plaurie», així com també el preu del retaule.<sup>39</sup> Aquestes dues referències documentals semblen confirmar que la capella no era sota l'advocació de la Mare de Déu en el moment de l'encàrrec de l'obra, ja que, tenint en compte que el conjunt ocupava l'altar, no es pot entendre que la dedicació de la pintura quedés a mans dels consellers. Per tant, tot i que es celebrava missa des de l'any 1401, la capella no tenia cap advocació i no es té constància que hagués estat consagrada.<sup>40</sup>

Si la capella de la Casa de la Ciutat hagués estat una església com va ser el cas de l'Ajuntament de Palma, és evident que aquesta situació anòmala hauria implicat la dedicació o consagració de l'edifici a Déu i sota la invocació de la Mare de Déu, la Santíssima Trinitat, nostre Senyor Jesucrist o un sant entre d'altres.<sup>41</sup> Tanmateix, el fet que parlem d'un oratori d'ús restringit a un col·lectiu municipal, no ens permet saber si aquesta dedicació es va produir o si només es va fer la benedicció del recinte devocional.<sup>42</sup> Tot i això, sembla palès que l'encàrrec pictòric fet a Lluís Dalmau cal emmarcar-lo en un moment en què els dirigents de la Casa de la Ciutat van decidir corregir aquesta circumstància i és aleshores que la capella es va posar sota la invocació de la Mare de Déu.<sup>43</sup>

A partir d'aquesta informació, el que tractarem de demostrar tot seguit és que Lluís Dalmau no només va pintar un transepte i un absis amb l'objectiu d'ampliar la capella consistorial, sinó que en realitat va «edificar» pictòricament l'ampliació de l'oratori i el va convertir visualment en un àmbit eclesial nou, que va més enllà de l'espai rectangular nu i pobre que va trobar. Aquesta transformació, Dalmau la circumseriu amb un guardapols similar a l'emmarcament d'una porta o finestra i diposita en l'espai pictòric bona part de la simbologia que caracteritza aquest tipus d'edifici alhora que constata, mitjançant el paviment, una al·lusió a la dedicació real o virtual del nou espai eclesial consistorial. Si observem el paviment de l'església pintada per Dalmau es pot apreciar, una vegada més, que l'artista coneixia i reiterada de l'octògon i de l'estrella de vuit puntes, dins



qual emplaça l'escut de la ciutat de Barcelona, no va ser una solució que s'hagi de valorar només dins el terreny decoratiu o proper a la ceràmica valenciana, sovint representada en la pintura de l'època, ja que l'octògon i l'estrella de vuit puntes fan al·lusió al trànsit i a la regeneració.<sup>44</sup>

La complicació figurativa d'aquest paviment en perspectiva cònica molt probablement va motivar que Dalmau l'amagués totalment –mitjançant la representació del tron de la Mare de Déu, dels consellers i dels sants protectors–, més enllà de la primera i part de la segona filera de rajoles.<sup>45</sup> Tot i això, i malgrat que Dalmau fa un esbós poc rigorós de la perspectiva del paviment, aquest espai permet fer una reconstrucció de quina devia ser l'organització del terra de l'oratori pintat per Dalmau, la qual pot ajudar a entendre el possible significat de l'enllosat. Les rajoles pintades per Dalmau segueixen un mòdul format per un octògon creuat per dues aspes, les quals emmarquen altres octògons que inclouen l'escut de la ciutat.

Un model similar es pot observar en diverses pintures de Jan van Eyck i de Petrus Christus, com són les taules dedicades a la Mare de Déu de Lucca, Dresde i de la Frick Collection de Nova York, pintades per Van Eyck, i en la *Taula de la Mare de Déu, sant Jeroni i sant Francesc* de l'*Städelsches Kunstinstitut*, executada per Chistrus. En aquestes pintures són cercles els que són creuats per unes franges longitudinals que originen espais romboïdals i en totes elles formen part de la decoració de la catifa situada sota els peus de la Mare de Déu.<sup>46</sup> Així doncs, la diferència més immediata, en comparar les creacions de Van Eyck i Christus amb la taula barcelonina, és que Dalmau no limita aquesta solució a l'espai de la Mare de Déu sinó que la utilitza en la creació del paviment de tot l'espai eclesial.

En la cerimònia de dedicació d'una església es traça una creu aspada en el terra, els braços de la qual arrenquen de les cantonades. En el capítol que Jacopo da Varazze escriu de la cerimònia de la dedicació d'una església, comenta que «la inscripció del alfabeto y del abecedario sobre las aspas de la cruz trazada en el pavimento tiene por objeto simbolizar tres cosas: la unión del pueblo gentil y el pueblo judío, la doctrina de ambos Testamentos; y los artículos de nuestra fe. Las letras griegas y latinas trazadas sobre la cruz del suelo significan en primer lugar la unidad de paganos y judíos conseguida por Cristo crucificado; por eso la cruz que se traza en el pavimento es aspada; sus brazos son iguales, arrancan de las esquinas del naciente y llegan hasta las de



Fig. 6. Detall del *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers*.



Fig. 7. Detall del *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers*.

ponente, cruzándose en el centro [...]. Alfabeto y abecedario significan, en segundo lugar, que la doctrina y enseñanza de uno y otro Testamento giran en torno a la Redención, obrada a través de la cruz de Cristo [...], porque ambos Testamentos son a manera de dos ruedas que girarán sobre un mismo eje (el centro del templo). La inscripción del alfabeto y del abecedario significan en tercer lugar los artículos de nuestra fe, de esta manera: el pavimento de la iglesia representa el fundamento de nuestras creencias, o lo que es lo mismo, eso que llamamos los motivos de credibilidad.<sup>47</sup>

Una vegada esmentat el ritual litúrgic de la dedicació de l'església, que afecta l'altar i el creuer, podem comprovar que les franges que creuen els octògons en forma d'aspa –que poden recordar la creu de sant Andreu– i que porten inscripcions amb els noms d'«AVE», «M», «IHS» i la lletra «A» podrien fer referència a la invocació i a la «dedicació» de la capella del Trentenari (Fig. 6 i 7).<sup>48</sup> Pel que fa a aquesta qüestió i dins el recorregut de la creu que enllaça els quatre extrems del creuer s'inscriu la invocació dels noms de Maria i de Crist,

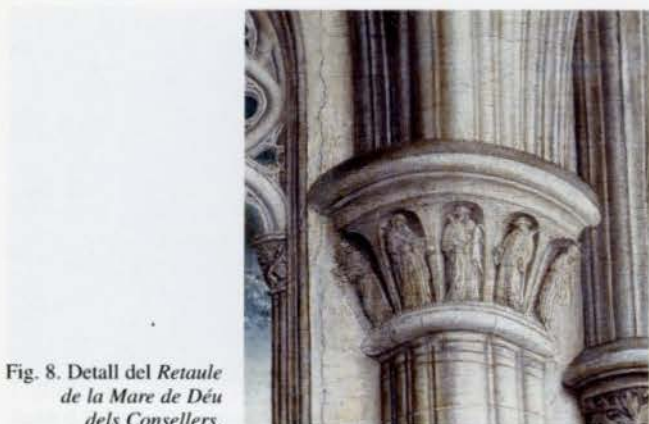


Fig. 8. Detall del Retaule de la Mare de Déu dels Consellers.



Fig. 9. Detall del Retaule de la Mare de Déu dels Consellers.

els quals constaten a qui va ser dedicat l'oratori, i la figuració de la lletra A, la qual palesaria la inscripció de l'abecedari.<sup>49</sup> D'alta banda, aquest recorregut simbòlic en forma de creu aspada es fa sobre el terra de la Casa de la Ciutat i és per aquest motiu que l'escut barceloní apareix inscrit dins els espais octogonals que hi ha entre les franges al·lusives a la «dedicació» de l'oratori. Així doncs, en aquesta ocasió, l'enrajolat del creuer pintat per Dalmau podria traspuar l'àmbit decoratiu, i fins i tot el simbòlic, i podria esdevenir un document gràfic de la història de l'oratori barceloní, equivalent a la inscripció que sovint es feia, també anomenada dedicació, en què es relatava la consagració del temple.

Si fem una extrapolació de la imatge concreta del conjunt de rajoles que presenten un octògon creuat per la creu de sant Andreu a la possible imatge de tot l'enllosat, la connexió de les aspes podria originar una gran creu que enllaçaria els quatre angles d'aquest espai. Així doncs, l'octògon creuat per les aspes podria ser la síntesi del dibuix de l'enrajolat del temple. Pel que fa a aquesta imatge sinòptica, i a l'hora d'interpretar l'octògon central, no és inversemblant que faci al·lusió al tron de la Mare de Déu, desfiguradament a causa del plantejament en perspectiva que Dalmau utilitza en la solució del terra.

Una vegada que hem destacat la importància que va tenir la figuració del paviment en la pintura de Dalmau, cal comprovar si en aquesta obra s'inclouen elements que ratifiquin la simbologia a què fa referència la cerimònia de la dedicació de l'església i, més concretament, dels que formen part de l'Antiga i la Nova Aliança.

A l'espai pictòric pintat per Dalmau es pot apreciar que les referències a l'Antiga i a la Nova Aliança són presents en les imatges incloses en els capitells del creuer emplaçats darrere la Mare de Déu, en els quals, sant Pere presideix el de la dreta de Maria i del seu Fill, mentre que sant Joan Baptista està en el centre del de l'esquerra (Fig. 8 i 9). Així doncs, sant Pere, com a cap de l'Església de Crist, i sant Joan Baptista, com a darrer profeta veterotestamentari, expliciten la Nova i l'Antiga Aliança.

Tanmateix, cal fer atenció al tron de la Mare de Déu per copsar bona part del missatge simbòlic del retaule consistorial. En relació amb el soli de Maria, s'ha comentat que els quatre lleons, emplaçats a la part baixa del moble, al·ludeixen al tron de Salomó i a la visió de la Mare de Déu com a *Sedes Sapientiae*.<sup>50</sup> Tot i l'antiguitat d'aquesta iconografia,<sup>51</sup> és evident que va ser recollida per Dalmau en el seu viatge a Flandes, atès que es pot apreciar en diverses obres del Mestre de Flémalle, com el *Triptic de Mérode* del Metropolitan Museum of Art de Nova York o la *Mare de Déu* de la National Gallery de Londres, i també va ser emprada per Jan van Eyck a la *Mare de Déu d'Ince Hall* de la National Gallery of Victoria de Melbourne i a la *Taula de la Mare de Déu de Lucca*, conservada a l'*Städelsches Kunstinstitut* de Frankfurt. Així doncs, a partir dels lleons que guarden el tron de la Mare de Déu es poden comprovar, una vegada més, els deutes importants que hi ha entre la pintura de Dalmau i la pintura flamenca. No obstant això, Dalmau va més enllà en la figuració del tron de la Mare de Déu i afegeix altres referents que fan més complexa la tradicional referència veterotestamentària al tron de Salomó.



Malgrat que s'ha dit repetides vegades que són sis els profetes i les sibil·les que envolten la Mare de Déu, tot seguit proposarem que en realitat són tres profetes i una sibil·la, a més d'altres dues figures, el que Dalmau va incloure realment en el tron de la Mare de Déu.<sup>52</sup> Si comparem les sis imatges escultòriques que decoren aquest tron, es pot observar que les quatre més properes a l'espectador tenen característiques diferents en relació amb les dues situades en el respall del setial. És a dir, mentre que les quatre de davant porten llibres i filacteris, les dues més endarrerides no porten cap text i, a més a més, les seves vestidures són diferents. D'altra banda, cal observar que la figura situada a la dreta de la Mare de Déu assenyalava amb el dit l'altre personatge, mig amagat per l'ombra, que amb els braços mig aixecats sembla que s'intenti escapar (Fig. 10).<sup>53</sup> En la interpretació de l'escena que conformen ambdues figures creiem plausible pensar en la Negació de sant Pere, més si es té en compte la proximitat que hi ha entre les fisonomies del personatge esmentat i la imatge de sant Pere situada al capitell. Si bé en un inici ens pot estranyar que aquesta escenificació formi part del tron de Maria, podem raonar la seva presència des de dues vessants. En primer lloc, perquè sant Pere va explicar les seves negacions als romans per animar-los a la confiança en el perdó i la misericòrdia divina.<sup>54</sup> En segon lloc, però principalment, cal valorar que la Negació de sant Pere va ser una de les raons per les quals es va instituir la festa de la càtedra de sant Pere que, a causa del nomenament que li fa Crist com a cap de l'Església —«Tu ets Pere i sobre aquesta pedra edificaré la meua Església»—, també és càtedra de l'Església de Crist.<sup>55</sup>

Així doncs, el setial de la Mare de Déu esdevé alhora càtedra de l'Església de Crist —Santa Seu— i tron de Salomó, el qual al·ludeix a l'església que la prefigura: la Sinagoga.<sup>56</sup> Aquesta dualitat confirma la simbologia que hem proposat per a la imatge mariana, atès que el punt central de les aspes que uneixen els quatre angles és el centre del creuer, el qual esdevé el punt d'unió simbòlic de l'Antiga i de la Nova Aliança.

La càtedra, el tron i l'altar, lloc on es figura el setial, es corresponen amb les tres esferes de representació del saber, del poder i del sagrat. A la Bíblia apareixen confiades al profeta o savi, al rei i al sacerdot o al Messies profeta, al Messies rei i al Messies sacerdotal. En el soli de la Mare de Déu de Barcelona, la càtedra acull tres profetes i una sibil·la, mentre que el tron de Salomó es simbolitza mitjançant els quatre lleons, que són l'expressió antropomòrfica del poder reial.<sup>57</sup>



Fig. 10. Detall del *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers*.

Una de les possibles interpretacions que es podria fer de la imatge mariana és la de la Mare de Déu-Església.<sup>58</sup> La identificació de la imatge mariana amb la Mare de Déu-Església també al·ludeix al moviment d'ascensió de l'Església terrestre cap al Cel i confirma l'Església com a única escala de Salvació.<sup>59</sup> D'acord amb aquesta interpretació i atesos els lligams entre la pintura de Dalmau i la dels germans van Eyck, recordarem la imatge de la *Mare de Déu dins una església*, tot i que en realitat representa la Mare de Déu com Església, pintada per Jan Van Eyck cap a 1425.<sup>60</sup>

Una altra interpretació, es podria fer a partir del *Càntic dels Càntics*, llibre bíblic del qual parlarem després i al qual fan referència les partitures dels àngels cantors.<sup>61</sup> Marie-Louise Thérèl comenta que la imatge de Maria i l'Infant és, sobretot a partir del segle XIII, el tema més freqüent en la il·lustració d'aquest llibre, el qual fa referència que en el misteri de l'Encarnació s'originen les noces divines de Maria i Crist.<sup>62</sup> Des de l'Encarnació, Maria esdevé *Thronus Dei*, *Sedes Sapientiae* —*In gremio Matris residet sapientia Patris*— i *Sedes Gratia* —*In gremio Matris residet gratia Patris*—. En síntesi i pel que fa a la imatge de la Mare de Déu entronitzada, les dues vies d'interpretació, la de la cerimònia de la dedicació de l'església i la del *Càntic dels Càntics*, porten a les noces divines de Maria i Crist, les quals s'originen pel misteri de l'Encarnació i prefiguren les de la visió de sant Joan Evangelista.

En aquest camí d'unió de l'Antiga i de la Nova Aliança i tenint present en tot moment la relació que el retaule barceloní podria mantenir amb la dedicació de l'església, caldrà recordar els sis sermons que sant Bernat de Claravall escriu sobre aquest tema.<sup>63</sup> El temple, en aquest cas la capella consistorial, esdevé la casa de Déu gràcies a la seva «dedicació». En el sermó v, sant Bernat esmenta el text de l'Apocalipsi «I vaig veure la ciutat santa, la nova Jerusalem, que baixava del cel, procedent de Déu, abillada com una núvia adornada per al seu espòs» (Apocalipsi 21: 2) i celebra, amb la dedicació de l'església, la unió de l'Espòs, la Ciutat Santa, el Temple i la casa de Déu.<sup>64</sup> Mitjançant aquesta cerimònia s'assoleix la renovació de la cosmogonia primitiva i s'arriba al perfeccionament de l'Església-Cosmos –pel misteri de l'església de pedra, símbol de l'Església vivent–, la qual cosa fa de l'Església, la Jerusalem Terrestre, un avançament de la Jerusalem del Cel.<sup>65</sup>

El vincle més immediat de la celebració de la dedicació de l'església és establir el matrimoni entre Crist i la Jerusalem Nova, unió que es produeix dins el temple consistorial barceloní. Aquest esdeveniment té una incidència important, que s'eternitza en el quadre, atès que es produeix dins el nou temple virtual de la capella consistorial, que esdevé la Casa de Déu de la Casa de la Ciutat. L'enllosat és el terra de l'Ajuntament, un terra ple de senyals de la ciutat, però on es constata, per la creu aspada, que ha estat dedicat i que, gràcies a aquesta consagració i a la intercessió de santa Eulàlia i sant Andreu en favor del col·lectiu barceloní, s'ha produït la unió amb la ciutat.

El fermall de Maria «abillada com una núvia» pot també referir-se a la Jerusalem Nova. Les dotze perles que envolten la joia poden ser interpretades com les dotze pedres de l'escut de l'*efod*, que al·ludeixen a les dotze tribus d'Israel –les dotze portes de la Nova Jerusalem–, pel que fa a l'Antiga Aliança, i als dotze apòstols –els dotze basaments de la Ciutat Celestial–, en relació amb la Nova Aliança.<sup>66</sup> D'altra banda, les vint-i-quatre perles més petites poden fer referència als vint-i-quatre ancians que seuran a l'entorn del tron de Déu. Sant Andreu, com a apòstol, també porta un fermall envoltat per dotze perles.

Una vegada ens hem apropat al rerefons simbòlic del *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers*, sembla òbvia la substitució de l'or del fons de la taula per la imatge «virtual» de l'ampliació de la capella consistorial. Segons el nostre parer,

la intercessió de santa Eulàlia i sant Andreu en favor dels cinc consellers davant la Mare de Déu, dins un espai auri, només hagués constatat la glorificació dels cinc representants en la Nova Jerusalem, imatge que podria haver estat força més polèmica. Així doncs, el canvi de l'or per la imatge de l'església de pedra amplia el missatge a tot el col·lectiu barceloní, com a pedres vives del temple, que formen una església equiparable a un edifici sacre, dins un temple que ha esdevingut la Casa de Déu de la Casa de la Ciutat de Barcelona. En aquest context terrenal, la glorificació final cal acotar-la dins la profecia apocalíptica de l'arribada propera de Crist (Apocalipsi 22:7).

En el sermó iv de la *Dedicació de l'església*, sant Bernat comenta la presència en el temple de sentinelles angèliques, que mai callen, ni de dia ni de nit, els quals, a més a més de guardar els homes que es preocupen dels seus germans, defensen les muralles i tothom qui viu en el seu interior. Quant a la invisibilitat d'aquests éssers angèliques, la qual fa referència a l'eternitat, ens recorda que «lo invisible de Déu resulta visible per a aquell que reflexiona sobre les seves obres».<sup>67</sup> Amb relació a aquest sermó, també cal tenir present la referència que fa als homes que es preocupen dels seus germans, ja que justificaria, pel seu càrrec, la presència dels cinc consellers de la Casa de la Ciutat de Barcelona, més enllà de la seva condició de representants del comitent.

Una imatge paral·lela, però mancada del simbolisme agut que caracteritza el retaule del consistori barceloní, és el retaule que els paers de Lleida van contractar a Jaume Ferrer (Fig. 11).<sup>68</sup> En aquesta composició, el fons daurat justifica la inclusió d'una llegenda en què hi ha la inscripció «*Beati qui faciunt iusticia*», probablement extreta del salm 106,3 del Llibre dels salms.<sup>69</sup> D'altra banda, la presència de sant Miquel i sant Gabriel pot remetre als sentinelles angèliques, i els quatre paers a la seva condició d'homes bons de la ciutat de Lleida, potser aquells sentinelles que van veure la Nova Jerusalem descendir del Cel.<sup>70</sup>

En el marc vell de la *Taula de la Mare de Déu dins una església* de Jan van Eyck, substituït l'any 1877, hi havia una inscripció que aclaria la significació d'aquesta obra, la qual, com veurem tot seguit, està relacionada amb el retaule barceloní. El text d'aquesta obra era un fragment d'un himne medieval en què es lloava el miracle del naixement de la Mare de Déu i es comparava la llum del sol que travessa els vitralls amb la virginitat de Maria. D'altra banda, en les lletres inscrites en el



Fig. 11. Retaule de la Mare de Déu de la Paeria de Lleida.

mantell de Maria s'inclouen versicles del Llibre de la Saviesa de Salomó (7:26 i 7:29), que diuen que Maria és el «mirall sense màcula de la majestat de Déu».<sup>71</sup>

La referència a la Immaculada Concepció de Maria, mirall sense màcula, Dalmau la fa patent a la taula mitjançant els cants dels àngels, a les partitures dels quals es pot llegir bona part del versicle 4,7 del *Càntic dels Càntics* «*Tota pulcra es, amica mea, et macula non est in te.*»<sup>72</sup> En la partitura dels àngels de la dreta de la Mare de Déu hi ha escrit «*amica mea et macula non es(t) in te*», mentre que en els de l'esquerra figura «*-cra es amica mea macula non*». La tradició dels monarques catalans no deixa lloc a dubtes que la figuració de la Mare de Déu implicava la seva Immaculada Concepció, atès la postura ferma que van tenir a favor d'aquest dogma. D'altra banda, la integració dels consellers barcelonins dins la confraria de la Immaculada Concepció de Barcelona, la qual es va destacar en la defensa del reconeixement universal de la Immaculada Concepció de Maria, ajuda a dissipar qualsevol tipus de dubte en aquest sentit.<sup>73</sup> Per raons cronològiques, és interessant tenir present el concili de Basilea,

en què va intervenir l'Església occidental i l'oriental, atès el tractat elaborat pels consellers de Barcelona, com a confreres, en defensa de la Immaculada Concepció.<sup>74</sup> D'un dels sants figurats a la taula, sant Andreu, s'ha dit que va comentar a Egeas les paraules següents: «De la sustancia de un poco de tierra no mancillada fue formado el cuerpo del prevaricador, de la sustancia de una virgen immaculada fue formado el cuerpo del Redentor.»<sup>75</sup>

Pel que fa a l'actitud immaculista de l'Església oriental, cal dir que Orient celebrava la festa de la Immaculada Concepció de Maria des del segle VII. Mitjançant les paraules de sant Joan d'Eubea, en relació amb la significació d'aquesta festivitat, es pot establir un vincle entre el nou temple edificat per l'home, en el nostre cas el temple consistorial, i la imatge de Maria com a temple de Déu sense màcula. Sant Joan d'Eubea, en comentar la festa de la Immaculada Concepció de Maria, diu que «si se celebra la dedicación de un nuevo templo, ¿como no se celebrará con mayor razón esta fiesta tratándose de la edificación del templo de Dios, no con fundamentos de piedra, ni por mano de hombre? Se celebra la concepción en el seno de Ana, pero el mismo Hijo de Dios la edificó con el beneplácito de Dios Padre y con la cooperación del santísimo y vivificante Espíritu.»<sup>76</sup>

En el *Políptic de Gant* hi ha àngels cantors i àngels músics emplaçats a la dreta i l'esquerra de Déu, ja que la significació de la música del cant és superior a la instrumental.<sup>77</sup> Dalmau, que coneixia aquesta valoració, situa a dreta i esquerra de la Mare de Déu només àngels cantors. D'altra banda, els àngels, com darrer ordre de la jerarquia celestial i el més proper a l'home, són representats com éssers vivents, però per sobre dels consellers, i a la mateixa alçada que santa Eulàlia i sant Andreu.

El fet que no figuri cap instrument dins l'àmbit dels àngels relega el tipus de música instrumental als humans i és des d'aquesta perspectiva que cal entendre les figuracions que hi ha a ambdós costats de la part baixa del tron de la *Mare de Déu dels Consellers*. Dins una fornícula, Dalmau situa dos micos asseguts sobre un tamboret rodó i tocant una cornamusa i un flabiol, instruments d'aire d'us popular (Fig. 12 i 13).<sup>78</sup> En el context flamenc, Panofsky comenta que el mico «simbolitzava totes les qualitats indesitjables per les quals Eva va provocar la caiguda de l'home i, per tant, va ser utilitzat com un atribut que contrastava amb Maria, la "nova Eva", la perfecció de la qual aniquilava el pecat dels



Fig. 12. Detall del Retaule de la Mare de Déu dels Consellers.



Fig. 13. Detall del Retaule de la Mare de Déu dels Consellers.

“antics”: “*Eva occidendo obfuit, Maria vivificante profuit*”.<sup>79</sup> Dins el simbolisme animal, el mico, per la seva habilitat d’imitar l’home, ha estat qualificat d’indesitjable i remet al pecat.<sup>80</sup> És per aquesta raó que Dalmau, en la taula dels consellers, els va representar en lloc de les imatges d’Adam i d’Eva (emplaçades sovint al front del tron marià en al·lusió al pecat original i al paral·lelisme que s’estableix entre ambdós i Crist i Maria –nou Adam i nova Eva–).<sup>81</sup>

La presència del mico no és aliena al món figuratiu dels germans Van Eyck, atès que van ser figurats a la base del moble de la taula dels àngels cantors del *Políptic de Gant*.<sup>82</sup> Tanmateix, formalment, la imatge del mico assegut en un tamboret rodó pintada per Lluís Dalmau és força propera, tot i que més simplificada, a la que corona el faristol de l’*Anunciació* d’Aix-en-Provence, obra que ha estat atribuïda a Barthélemy

Van Eyck.<sup>83</sup> A l’entorn de les figuracions que formen part dels cadirats, especialment les misericòrdies, va ser força normal la inclusió del mico o d’altres animals tocant la cornamusa i el flabiol, com és el cas d’una misericòrdia del cadirat de la catedral de Lleó, en què un porc toca la cornamusa, i d’una cadira del cor de l’església del monestir de Sant Joan de les Abadesses, conservada al museu d’aquest centre monàstic.<sup>84</sup>

## Aspectes de l’obra propers a la semiòtica

La semiòtica del retaule consistorial es podria argumentar a partir del text del contracte de l’obra, ja que al document es deixa clar que l’emplaçament dels personatges representats es farà des de l’espai del retaule i no des de la visió del futur espectador del conjunt.<sup>85</sup> És a dir, quan es comenta el lloc on Dalmau havia de figurar santa Eulàlia dins l’obra, es pacta que serà «en lo costat dret e part dreta del dit retaule», tot i que per a l’espectador la santa aparegui a l’esquerra. Mitjançant aquest exemple, que es pot extrapolar a la resta dels personatges esmentats en el contracte, volem fer palesa la transcendència de fer les referències des de l’espai pictòric i no des de la nostra posició. En la semiòtica, la interpretació correcta o escollida que té el costat dret manté una oposició amb el del cantó esquerre, portador d’aspectes més negatius.

La importància d’aquesta oposició va haver d’incidir en el plantejament de la ubicació dels consellers a l’entorn de la Mare de Déu. En aquest sentit, fixem-nos que, tot i que Van Eyck situa Crist al costat dret de Maria, Dalmau l’emplaça a l’esquerra i dirigint la seva mirada als consellers col·locats a l’esquerra de la Mare de Déu, mentre que Maria observa els altres tres consellers, agenollats a la dreta del tron.

En la *Taula de la Mare de Déu dins una església* de Jan van Eyck, la Mare de Déu es representa dues vegades de manera força semblant, és a dir, com ésser vivent i com a estàtua, reflectint així la doble natura de la Mare i del seu Fill, la humana i la divina. Semiòticament, en l’escultura, la Mare de Déu al·ludeix a l’Església Celestial, mentre que la imatge de la Mare de Déu «viva» fa referència a la seva presència dins el col·lectiu humà i palesa la imatge de l’Església Terrenal.<sup>86</sup>

En relació amb el retaule consistorial, també es pot apreciar aquest doble tractament, tot i que, en aquest cas, caldrà



observar les figuracions dels sants dels capitells del creuer des d'un punt de vista en què la semiòtica ve donada pel color de les imatges. Fem al·lusió a les figures de sant Pere i sant Joan Baptista, de les quals ja hem parlat amb anterioritat, en què l'emplaçament d'ambdós sants no és arbitrari, ja que sant Pere simbolitza l'Església i és per això que està a la dreta de la Mare de Déu, i sant Joan Baptista a l'esquerra, ja que encarna el prototip d'aquesta Església, la Sinagoga.<sup>87</sup> Ambdues imatges estan envoltades per representants dels sants apòstols, sant Pau; dels sants eremites, sant Onofre; dels sants i santes màrtirs, sant Esteve i santa Bàrbara; dels sants mendicants, sant Francesc, i dels sants escollits per la seva relació amb la Mare de Déu, santa Marta i santa Maria Egipcíaca.<sup>88</sup> En conjunt, les figuracions dels capitells remeten a l'àmbit diví o celestial i, concretament, a tots els sants. Més enllà dels escollits de l'Antiga Aliança, representats per sant Joan Baptista, Dalmau inclou les quatre seccions de sants de la Nova Aliança: els apòstols, els màrtirs, els confessors i les verges.

La semiòtica també és present a les figuracions de l'escut de la ciutat de Barcelona, atès que és representat al terra i a les claus de volta amb els colors originals de l'escut heràldic com a prolongació de la capella consistorial, i per tant terrenal, alhora que s'inclou escultòricament als capitells penjants del temple, sostinguts per dos àngels, dins l'àmbit celestial.<sup>89</sup>

Quant a les figuracions de santa Eulàlia i sant Andreu, Dalmau els representa com éssers vivents, i no com escultures, alhora que sap resoldre, a partir del seu emplaçament anterior dins l'obra, la proximitat d'aquests dos sants respecte a la resta dels orants presents a la capella, al ple del consistori i a tota la ciutat. Santa Eulàlia, com a filla i patrona de la ciutat de Barcelona —observem que la situa a la dreta de la Mare de Déu—, i sant Andreu, com a patró del consistori, fan que Dalmau no els representi dins l'àmbit diví o celestial, sinó que els figuri com éssers vivents.<sup>90</sup>

Seguint amb les comparacions entre la *Mare de Déu dins una església* de Berlín i la *Mare de Déu dels Consellers* de Barcelona, cal destacar també que, tot i les distàncies, Dalmau dona un tractament lumínic simbòlic a la taula de la capella consistorial. L'orientació cap a l'est, en què fa pensar la direcció de la capçalera de l'Església, implica que el feix lumínic prové del sud, la qual cosa, a diferència de Berlín en què la llum emana del nord, pot tenir relació amb una fines-

tra amb vidriera que s'havia d'obrir en una de las parets de l'oratori, probablement la de l'esquerra del conjunt. Si el retaule dels consellers restava encaixat a la paret interior de l'oratori, la de l'altar, i sembla ser que la capella era rectangular, és molt probable que la vidriera fos oberta en aquesta paret, ja que a l'altra sembla ser que hi havia una porta que la comunicava amb el pati central. En els pactes del dia 4 de setembre de 1443 es comenta que es faria una «bella e notable finestra, rexes e ab vidriera, que els sie vist faedor, per ço que el dit retaule se pogués pus clarament veure e mirar», propòsit que, tot i que no es va dur a terme fins a l'any 1449, és obvi que Lluís Dalmau coneixia. Pensem, doncs, que l'artista, mitjançant la llum, va crear una interacció entre la taula de la Mare de Déu i el Judici Final de la vidriera, que va més enllà de la llum i de la connexió que hi ha entre la imatge de sant Joan Evangelista figurat a la predel·la i la visió de l'Apocalipsi. En aquest sentit, si tenim en compte que la Negació de sant Pere prelude el gall que va cantar després de la seva negació (Mt 26:34), també cal tenir present que el cant del gall esdevé l'hora en què comença el nou dia i és símbol de la vigilància i de l'anunci de la llum vertadera.<sup>91</sup>

La importància de la il·luminació del retaule consistorial pot corroborar el lligam fort que hi va haver entre la imatge pictòrica i la vidriera del Judici Final. En aquest sentit, tot i els quatre grans finestrals que s'obren a l'exterior el temple gòtic pintat per Dalmau, l'artista va atorgar a la llum un simbolisme que prelude l'Apocalipsi. La direcció cap a l'est de la capçalera dels temples, la del Sol naixent, va motivar que les figuracions del Judici Final s'incloguessin a l'oest, on el Sol es pon, això no va ser possible en el cas de la capella consistorial per la connexió amb la sala del Trentenari i per les característiques del lloc on va ser emplaçada.<sup>92</sup> Tanmateix, la llum que pinta Dalmau en l'escena prové del sud i correspon a una llum de capvespre. Pel que fa als oficis de vespres, cal recordar que evoquen la Passió de Crist i que van ser dipositaris d'un missatge escatològic en què, per a dirigir la nostra esperança cap a la llum que no coneix l'ocàs: «rogamos y pedimos que la luz venga a nosotros, imploramos la venida de Cristo que tiene que traernos la gracia de la vida eterna».<sup>93</sup>

Simonson, en comentar la taula, ja va assenyalar la relació que es pot establir entre el gest de benedicció de Crist en la pintura barcelonina i el de Déu del *Políptic de Gant*, el qual, segons aquesta estudiosa, remet a la figura de Crist del Judici Final.<sup>94</sup> D'acord amb la nostra opinió, el gest de Crist de la taula pintada per Dalmau prelude el Judici Final figurat al

vitrall de l'oratori, raó per la qual desestimem la connotació de salvació personal per als cinc consellers inclosos a la taula, comentada per Simonson, i extrapolem el missatge de salvació al consistori barceloní i a tota la ciutat. Malgrat els lligams que hi ha entre la taula barcelonina i algunes representacions de tipus funerari,<sup>95</sup> l'àmplia figuració de l'escut de Barcelona i el referent de l'ascensió d'aquest senyal cap al Cel amplien de manera evident el missatge de protecció i de futura intercessió. La presència dels cinc consellers evidencia la súplica dels representants consistorials en relació amb el bon govern de la ciutat i prefigura la sol·licitud de la salvació del col·lectiu barceloní, els quals la fan com a representants del consistori. És per aquesta raó que els consellers ocupen una posició oberta a la resta de la capella i santa Eulàlia i sant Andreu són figurats als extrems i no darrere d'aquests personatges. Finalment, en relació amb altres interpretacions, cal tenir present que l'obra va ser abonada per l'Ajuntament de la Ciutat Comtal i no pels consellers que la van encarregar.

Quant a la vidriera de la capella del Consell de Trenta i des de la perspectiva semiòtica que ara ens ocupa, ja no ens pot estranyar que els colors escollits per a la figuració del Judici Final fossin el blanc, el negre i el groc ja que la visió apocalíptica esdevé un marc que va més enllà de l'àmbit terrenal de la capella consistorial. Tanmateix, gràcies a la llum que emana i que il·lumina el retaule s'assoleix la proximitat de la segona parusia.

La desaparició de la capella consistorial, arran de les obres realitzades a la Casa de la Ciutat a principis del segle XIX, dificulta esbrinar quina va ser en realitat l'orientació de l'oratori. Tanmateix, el fet que la sala del Trentenari tingués accés al Pati dels Tarongers d'aquest edifici des de la llotja, fa versemblant que el finestral de la capella també fos obert a aquest espai descobert, ja que la capella i la sala d'aquest consell separaven el pati central del Pati dels Tarongers.<sup>96</sup> D'altra banda, l'amplada de l'oratori, que era propera a la del retaule, coincideix amb l'espai cobert que hi havia al costat de la llotja del Trentenari, incidència que fa versemblant que l'oratori fos paral·lel al pati central, on hi havia una porta d'accés a la capella.<sup>97</sup> Per tant, la capella estaria orientada a l'est i la vidriera estaria situada al sud, ja que s'accedia a l'oratori des de la sala del Consell de Trenta per l'oest i el pati central estava al costat nord. Aquesta orientació justificaria que Dalmau variés el tractament lumínic eycià, el qual, ple de simbolisme, emana sempre del nord.

## Ciutats ideals dins l'univers de l'Església

Gràcies als amplis finestrals pintats per Dalmau a la taula de la Mare de Déu, lloc on emplaça els deu àngels cantors, es pot veure un paisatge idíl·lic amb diverses ciutats, les característiques de les quals no fan pensar, inicialment, en cap centre urbà concret. Tanmateix, el que sembla segur que podem afirmar és que no és una al·lusió paradisiàca. Una visió d'aquest tipus des dels finestrals de la Casa de Déu de l'Ajuntament barceloní no tindria gaire sentit, més si tenim present que la Mare de Déu és la Jerusalem Celeste i que, d'altra banda, al Paradís descrit a l'Apocalipsi no hi havia mar: «Després vaig veure un cel nou i una terra nova, perquè el primer cel i la primera terra ja han passat, i la mar ja no existeix.» (Apocalipsi 21:1)

En el marc del missatge tan explícit que l'obra de Dalmau palesa en referència a l'Església com a Casa de Déu, cal observar la ciutat emplaçada a l'extrem dret del conjunt, atesa la presència d'una creu i d'un cimbori molt grans, totalment desproporcionats respecte a la resta de les construccions d'aquest nucli emmurallat i de les altres ciutats figurades. D'altra banda, també s'ha d'advertir que totes les teulades d'aquest nucli urbà són d'or.<sup>98</sup> Emmarcades dins una mateixa arcada, tot just al costat d'aquesta població n'hi ha una altra en què l'element més distintiu, en relació amb les altres, n'és la presència d'una cúpula al mig (Fig. 14). Ja dins l'arc següent, apareix una ciutat parcialment amagada per la vegetació, en què destaca una torre envoltada de quatre petites torretes (Fig. 15). Finalment, dins les altres dues arcades, situades a l'esquerra de la Mare de Déu, es pot apreciar la presència d'una ciutat amb el blasó de les quatre barres catalanes, l'escut del regne, a la porta d'entrada de la vila emmurallada (Fig. 16).

Si valorem aquestes peculiaritats així com també el lloc que ocupa cada una de les ciutats esmentades i la iconografia de l'obra, creiem oportú recordar el concili de Ferrara i Florència i la promulgació de la butlla d'unió *Laetentur caeli*, signada el 5 de juliol de 1439, en què es va acordar la fusió de l'Església d'Occident i d'Orient, la qual va confirmar la dimensió universal del catolicisme i la fi de l'anomenat Cisma d'Orient. Ens referim al Dissetè Concili Ecumènic, el qual va ser iniciat a Basilea, l'any 1431, i va ser traslladat a Ferrara el 1437; a Florència, el 1439, i a Roma, el 1443, on



Fig. 14. Detall del *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers*.



Fig. 16. Detall del *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers*.



Fig. 15. Detall del *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers*.

acabà l'any 1446. També es va arribar a acords amb el jacobites d'Egipte i d'Etiòpia, *Decretum pro Armenis*, i, una vegada traslladat el concili a Roma, amb coptes, sirians i maronites de Xipre.

Tot i els dubtes de la continuïtat d'aquest pacte que podien existir l'any 1443, no creiem desafortunat, dins el terreny de la hipòtesi, proposar la identificació de les dues ciutats representades al primer arc junt amb Roma, la Ciutat Àuria, i Constantinople, seus de les Esglésies d'Occident i d'Orient. En aquest sentit, cal tenir present que la caiguda de Constantinople es va produir l'any 1453, vuit anys després d'haver-se finalitzat el retaule, i que el refús del concili i del pacte es va produir el 1484. En aquesta mateixa direcció, la figuració de la torre amb quatre torretes de l'altra ciutat pot fer referència a la ciutat de Jerusalem i prefigurar la visió de la Jerusalem Celestial, atès que aquesta imatge va ser sovintejada fent al·lusió a la visió de Crist envoltat del Tetramorf.<sup>99</sup> En relació amb aquesta possible referència, fixem-nos que l'àngel situat sota aquesta ciutat sembla assenyalar o bé recolza un dels dits sobre un fermall de forma romboïdal amb quatre perles als seus extrems, el qual podria ser dipositori de la mateixa simbologia (Fig. 15). D'altra banda, de

manera diferent a la resta de les vestidures dels altres personatges, la decoració del mantell d'aquest ésser angèlic s'ha fet segons un mòdul de pedres precioses, en què cada una resta envoltada de quatre perles.

La presència de Roma, Constantinople i Jerusalem es poden justificar des de diverses vessants. En primer lloc, en referència a les tres llengües de la missa i, en segon lloc, en el marc de l'Església-Casa de Déu i de l'Església-Temple de pedres vives.

La figuració de Roma i Jerusalem dins una composició pictòrica es pot apreciar a la *Taula de la Coronació de la Mare de Déu* de Villeneuve-lès-Avignon, obra duta a terme per Enguerrand Quarton l'any 1453, deu anys més tard que el contracte pactat entre els consellers i Lluís Dalmau. En aquesta ocasió, pel que fa a la representació de Roma, es comenta que «Item, au partir de Romme se doit monstrier le Timbre entrant en la mer, et en la mer aura certaine quantité de galées et navires. Item ultre la mer sera une partie de Jherusalem...».<sup>100</sup> En relació amb aquesta descripció, la qual va ser fidelment reproduïda a l'obra, es pot avaluar la figuració d'un riu a la taula de Dalmau que recorre de manera sinuosa les muntanyes i desemboca en una zona propera a les portes de la suposada Roma. Aquesta coincidència, la qual s'afegeix a les que ja hem comentat anteriorment, podria ser que no fos aleatòria i que en realitat Dalmau la incorporés fent al·lusió al riu Tíber. Si fos així, podria ser que Dalmau volgués figurar l'univers de l'Església Terrenal com a rerefons de la figuració de la Mare de Déu i, evidentment, va incloure els símbols de les dues ciutats santes: Roma i Jerusalem i del centre de l'Església d'Orient: Constantinople. En aquest sentit, cal observar que Dalmau figura aquestes ciutats a la dreta de la Mare de Déu, mentre que a l'esquerra representa una ciutat «ideal» que podria fer referència a la Ciutat Comtal o bé, en una dimensió més àmplia, al regne de la corona catalanoaragonesa, per la presència del blasó de les quatre barres catalanes. La inclusió de la ciutat de Barcelona i de tot el regne catalanoaragonès dins l'univers cristià s'adiu amb la iconografia de l'obra si tenim en compte la transformació de l'oratori consistorial en la Casa de Déu.

Émile Mâle recorda els quatre sentits que es poden donar a alguns passatges de la Bíblia: l'històric, l'al·legòric, el topològic i l'anagògic. Aquest estudiós comenta, en relació amb el nom de Jerusalem, que «dit Guillaume Durand, c'est, dans le sens historique, la ville de la Palestine où se rendent

maintenant les pègrins; dans le sens allégorique, c'est l'Église militante; dans le sens tropologique, c'est l'âme chrétienne; dans le sens anagogique, c'est la Jérusalem céleste, la patrie d'en haut».<sup>101</sup> La possible presència de les ciutats de Jerusalem i Roma –centres de l'Antiga i la Nova Aliança– a la taula barcelonina palesarien dos d'aquests sentits, l'històric i l'al·legòric, mentre que en relació amb el topològic i l'anagògic Dalmau els inclou mitjançant el col·lectiu barceloní, pedres vives de l'edifici eclesiàstic consistorial, o el col·lectiu catalanoaragonès –recordem la ciutat que mostra el blasó de les quatre barres–, i la imatge de la Mare de Déu com a Jerusalem Celestial.

La voluntat de posar la capella consistorial sota la invocació de la Mare de Déu i la de dedicar-li a la Reina del Cel i al seu Fill una de les obres més rellevants de la pintura gòtica catalana, ajuda a revelar que Dalmau no només va plasmar l'esperit de la pintura flamenca en la pintura consistorial, sinó que també va saber dipositar-hi bona part de la simbologia que caracteritza la pintura del nord.





## Notes

1. Pel que fa a altres obres documentades o atribuïdes a aquest artista, vegeu AINAUD DE LASARTE, J., «Una taula documentada de Lluís Dalmau» a *Cuadernos de Arqueología e Historia de la Ciudad. Estudios dedicados a Duran i Sanpere en su LXXX aniversario*, Barcelona, 1968, II, XII, p. 73-84; RUIZ I QUESADA, F., «Una nova taula documentada de Lluís Dalmau, d'origen santboià» a *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 1997, XI, p. 113-127 i «La Taula de la mort de sant Baldiri de Lluís Dalmau: Confirmació de l'autoria i de l'origen santboià de l'obra» a *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, Barcelona, 2000, XIV, p. 135-149.
2. A la base del tron de la Mare de Déu figura la inscripció: «SUB ANNO MCCCCXLV PER LUDOVICUM DALMAU FUI DEPICTUM.»
3. Folch i Torres comenta que, segons Damians Munté, funcionari de l'Arxiu de l'Ajuntament de Barcelona, el retaule gairebé no hi cabia a l'església de Sant Miquel, acoblament que, potser, va afavorir la pèrdua del bancal. Vegeu FOLCH I TORRES, J., «La capilla de la Casa de la Ciudad y el Retablo de la Verge dels consellers» a *Destino*, Barcelona, 9 d'octubre de 1954, 896, p. 7-9.
4. L'arxiver de l'Ajuntament de Barcelona, Josep Puiggarí, va ser qui va descobrir el contracte del *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers* i va publicar-lo l'any 1870. Vegeu PUIGGARÍ, J., «Un cuadro de Luis Dalmau. Siglo xv» a *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 10 d'abril de 1870, 8, fig. p. 128 i 25 d'abril de 1870, 9, p. 138 i 139. Una àmplia ressenya bibliogràfica de l'obra a PADRÓS I COSTA, R., «La Verge dels consellers» a *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 298-301 i MOLINA I FIGUERAS, J., *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Múrcia, 1999.
5. Irremeiablement, aquest desplaçament va precedir la necessària salvaguarda a Olot, des de l'octubre de 1936 fins al mes de març de 1937, i la marxa cap al Musée du Louvre de París fins al mes de setembre de 1939, a causa de la Guerra Civil espanyola. L'any 1954, Folch i Torres, en un article publicat en la revista *Destino*, comentava que tot i els intents que en alguna ocasió s'havien fet per restaurar el retaule, només havia estat «repintat» per Puiggarí i que, amb motiu dels trasllats esmentats, el conjunt havia estat consolidat, però no restaurat. Vegeu FOLCH I TORRES, J., «La restauración del retablo de la Verge dels consellers» a *Destino*, Barcelona, 23 d'octubre de 1954, 898, p. 22-24 i AINAUD DE LASARTE, J., «La Virgen de los Consellers» a *Suplement de la Gasetta Municipal*, Barcelona, 1954, 6, p. 10-14. Així doncs, no es va fer cap altra restauració fins a l'any 1954, data en què el restaurador Manel Grau i Mas va ser el responsable d'intervenir en la pintura i en la consolidació del suport.
6. En la fotografia que apareix reproduïda a la revista *Hispania*, el retaule encara no havia estat restaurat. Vegeu «El Museo de Bellas Artes y la Exposición de Arte Antiguo» a *Hispania*, 30 d'octubre de 1902, 89, p. 446.
7. Vegeu una reproducció en què es poden advertir aquests canvis a BERTAUX, E., «La peinture et la sculpture espagnoles au xive et au xve siècle jusqu'à au temps des Rois Catholiques» a MICHEL, A., *Histoire de l'Art*, París, 1908, III, p. 779, fig. 456. Quant a la talla que separava el cos del retaule i la predel·la. Vegeu GUDIOL I CUNILL, J., *Nocions d'Arqueologia sagrada catalana*, Vic, 1933, II, fig. 506. Pel que fa a les darreres actuacions, vegeu MANOTE, M.R., *et al.*, *Guia Art Gòtic* [del MNAC], Barcelona, 1998, p. 135-137.
8. A les *Rúbriques* de Bruniquer s'esmenta l'any 1409 i diu que la dada prové d'un llibre d'un particular. Vegeu BRUNIQUEL, *Cròniques*, IV, p. 25. DURAN I SANPERE, A., *Barcelona i la seva Història*, Barcelona, 1972, I, p. 294-295 i DURAN I SANPERE, A., *Barcelona i la seva Història*, Barcelona, 1975, III, p. 140. En relació amb la celebració de la missa, el 29 de novembre de 1437, «los consellers deliberaren fossin dats al Verger cadascun mes 2 sous i 6 diners per vi per dir missa a la Capella de la Casa la Ciutat i per donar a menjar als gats». Vegeu BRUNIQUEL, *Rúbriques*, IV, p. 25. Aquesta assignació també es tracta al *Dietari*, el 2 de març de 1442. Vegeu *Manual de Novells Ardits, vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní*, Barcelona, 1390-1839, Barcelona, 1892, I, p. 431.
9. Tot i que les reunions més importants es feien al Consell dels Cent Jurats, les congregacions més freqüents es debatien en els consells ordinaris a què assistia una tercera part dels jurats i és per això que la sala era coneguda amb el nom de Trentenari. Els temes reservats al Trentenari eren el proveïment de la ciutat, la neteja i urbanització, la política gremial, la defensa de la ciutat i el nomenament d'alguns càrrecs com ara receptors i pesadors. Vegeu DURAN I SANPERE, A., *cit. supra*, n. 8, I, p. 293.
10. DURAN I SANPERE, A., *cit. supra*, n. 8, III, p. 140 i 141.
11. DURAN I SANPERE, A., *cit. supra*, n. 8, I, p. 290 i 291.
12. L'anotació és del mes de setembre de l'any 1409. Barcelona, Arxiu Municipal de Barcelona, *Clavari*, 1408-1409, fol. 154. Vegeu SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV*, 2 vol., Barcelona, 1906, I, p. 76.
13. DE DALMASES, N., *Orfebreria catalana medieval: Barcelona 1300-1500*, 2 vol., Barcelona, 1992, p. 239, doc. 139 i 141; MADURELL I MARIMÓN, J.M., «Rafael Destorrents, sacerdote y miniaturista» a *Scrinium*, Barcelona, 1954-1955, XI-XV, p. 2-5 i «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1952, X, p. 201 i 202, doc. 645 i 646.
14. DURAN I SANPERE, A., «En Bernat Martorell, il·luminador de llibres» a *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, Barcelona, 1917, IV, p. 72.
15. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, *Clavaria*, 1410, 34, f. 135. Vegeu MADURELL I MARIMÓN, J.M., *El Arte en la comarca Alta de Urgel*, Barcelona, 1946, p. 54.
16. DURAN I SANPERE, A., *cit. supra*, n. 8, III, p. 141.
17. SANPERE I MIQUEL, S., *cit. supra*, n. 12, I, p. 205 i 206.
18. SANPERE I MIQUEL, S., *cit. supra*, n. 12, II, p. XV.
19. També es té notícia de la construcció d'un respall de fusta de roure per a la capella, el qual va ser abonat juntament amb la pintura dels sostres del Trentenari i de l'oratori, l'any 1401. Vegeu DURAN I SANPERE, A., *cit. supra*, n. 8, III, p. 235 i 236.
20. Folch i Torres comenta que, segons Duran, feia uns vint metres quadrats. Vegeu FOLCH I TORRES, J., *cit. supra*, n. 3, p. 7.
21. SANPERE I MIQUEL, S., *cit. supra*, n. 12, II, p. XIV-XVII, doc. IX.
22. SANPERE I MIQUEL, S., *cit. supra*, n. 12, I, p. 238. Pel que fa a la producció de Francesc Gomar a Saragossa, vegeu LACARRA DUCAY, M.C., *El Retablo Mayor de San Salvador de Zaragoza*, Saragossa, 2000, p. 75-85.
23. Un altre retaule en què el fustam havia de ser de roure va ser el de sant Marc de la catedral de

Barcelona, conjunt contractat l'any 1437, on s'esmenta el retaule que havia fet per a la Generalitat de Catalunya. Vegeu DURAN I SANPERE, A., *cit. supra*, n. 8, III, p. 89 i 90. Quant al *Retaule de sant Jordi*, sortosament conservat a Chicago i a París, vegeu també GRIZZARD, M., «La provenance du retaule de saint Georges par Bernardo Martorell. Nouvelle hypothèse» a *Revue du Louvre et les Musées de France*, París, 1983, 2, p. 89-96 i AINAUD DE LASARTE, J., *La Pintura Catalana. De l'Esplendor del Gòtic al Barroc*, Barcelona, 1990, p. 80.

24. Vegeu AINAUD DE LASARTE, J., *El Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 1988, p. 45. Pel que fa a la construcció de la Llotja, vegeu MANOTE I CLIVILLES, M.R., *L'escultura gòtica catalana de la primera meitat del segle XV a la Corona d'Aragó: Pere Joan i Guillem Sagrera* (tesi doctoral inèdita).

25. Dins l'entorn eyckia, la imatge de Maria Magdalena podria ser propera a la que s'inclou dins el tríptic de Jean Braque del Musée du Louvre de París. Vegeu DE VOS, D., *Rogier van der Weyden*, Anvers, 1999, p. 19 i 20. En l'entorn català coetani, tot i les diferències respecte al retaule consistorial, esmentarem el *Retaule de santa Clara i santa Caterina* de la catedral de Barcelona, pintat per Miquel Nadal i Pere Garcia de Benavari, a la predel·la del qual es representa el *Noli me Tangere*. Vegeu GUDIOL I RICART, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *Pintura Gòtica catalana*, Barcelona, 1987, p. 395, fig. 679.

26. Els colors de la vidriera havien de ser el blanc, el negre i el groc. Vegeu DURAN I SANPERE, A., *cit. supra*, n. 8, III, p. 251.

27. En el context dels ajuntaments, l'escena del Judici Final es pot situar dins les pintures de Justícia. Vegeu LIEVENS-DE WAECH, M.L., «L'iconographie. Les sujets des oeuvres» a *Les Primitifs flamands et leur temps*, De Boeck-Wesmael, 1996, p. 201-202.

28. Vegeu MADURELL I MARIMON, J.M.; RUBIÓ, J., *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona, 1955, I, p. 107 i AINAUD DE LASARTE, J., *cit. supra*, n. 23, p. 98. Pel que fa a la possible relació del retaule barceloní amb el grup municipal de la Biga, vegeu RAVENTÓS I FREIXA, J., «La Verge dels consellers i el Retaule dels Blanquers. Art i Política a Barcelona en la crisi del segle XV» a *Tercer Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, 2 vol., Barcelona, 1993, II, p. 429-440 i, pel que fa a la Busca i a la Biga, vegeu BATLLE GALLART, C., *La crisis social y económica de Barcelona a mediados del siglo XV*, Barcelona, 1973, I, p. 133-379.

29. SANPERE I MIQUEL, S., *cit. supra*, n. 12, II, p. XIV-XVII, doc. IX. En relació amb el daurat del retaule de la *Mare de Déu dels Consellers*, creiem interessant que, anys més tard, el 1463, en la contractació del retaule major de l'església del Convent Vell de Sant Agustí de Barcelona, en referir-se a l'or que s'havia d'emprar en el daurat de l'obra no s'inclou la tradicional referència a l'or de Florència, i, en el seu lloc, s'assenyala que l'or a utilitzar devia ser com el del retaule consistorial. Vegeu DURAN I SANPERE, A., *cit. supra*, n. 8, p. 171.

30. La tècnica emprada per Dalmau en el *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers* va ser la de tremp i oli sobre taula.

31. El retaule era escultòric i pictòric i va ser encarregat a Pere Joan pel mercader Gonçalbo de la Caballeria, el 23 de setembre de 1443, segons contracte que l'artista mateix va redactar. Pel que fa a la part pictòrica, subcontractada a Pasqual Ortoneda, consta que l'escultor, i tal vegada el seu client, volia que la pintura fos «molt de nova ordenança e tot ab colors ab oli de linos [...] en molt nova manera [...] i no y avra gens d'oro». Vegeu SERRANO Y SANZ, M., «Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV» a *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1915, XXXII, p. 420-421.

32. TRAMOYERES BLASCO, LL., «El pintor Luís Dalmau. Nuevos datos biográficos» a *Cultura Española*, Madrid, 1907, p. 570-571. Així mateix, en aquesta data va ser ordenat el pagament d'una quantitat -Tramolleres esmenta que va ser de 50 florins, però quan transcriu el document assenyala que va ser de 4 florins- al mestre de draps Guillem Oxve, d'Oveixa o d'Uxelles també anomenat Guillem del Vaixell, amb motiu del viatge a Flandes que havia de fer per tornar a casa seva; *cit. supra*, p. 570 i 571, DURAN I SANPERE, A., *Barcelona i la seva història*, Barcelona, 1973, II, p. 333 i GUDIOL RICART, J., *Pintura gòtica*, Madrid, 1955, p. 239 (Ars Hispaniae, IX).

33. El *Políptic de l'Adoració de l'Anyell místic* va ser exposat a Bruges fins al 26 de maig de 1432, data en què va ser traslladat a la capella funerària de Jadocus Vijd i de la seva esposa en l'església de Sant Joan de Gant. En relació amb la pintura de Jan Van Eyck, anterior a l'any 1432, vegeu STERLING, CH., «Jan van Eyck avant 1432» a *Revue de l'Art*, París, 1976, 33, p. 7-82. Quant a la proximitat entre la santa Bàrbara de la taula de la Frick Collection de Nova York i la santa Eulàlia del retaule barceloní, vegeu *cit. supra*, p. 65.

34. GUDIOL I RICART, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 25, p. 157

35. LIEVENS-DE WAECH, M.L., *cit. supra*, n. 27, p. 202.

36. DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., O.S.B., *Introducción a los símbolos*, Madrid, 1992, p. 246 i 247 (Europa Románica, 7).

37. Vegeu G. LANE, B., *The altar and altarpiece*, Nova York-Toronto, 1984.

38. DE CHAMPEAUX, G.; STERCKX, D.S., O.S.B., *cit. supra*, n. 36, p. 248. En la pintura barcelonina, l'absis no és el marc on Dalmau emplaça l'altar sinó que, en aquesta ocasió, esdevé un gran baldaquí.

39. SANPERE I MIQUEL, S., *cit. supra*, n. 12, I, p. 206.

40. Recordem que en aquesta reunió es diu: «E així que el dit Consell delliberàs qui n'era faedor, quan de totes les dites coses ell ne exequirien tot ço que per lo dit Consell ne fos delliberat.»

41. Vegeu *Rituals: Dedicació d'una església i d'un altar. Benedicció dels sants olis. Benedicció d'un abat o d'una abadessa*, Barcelona, 1980, p. 20.

42. Josep Mas informa que arran de l'ampliació de la capella de Sant Jordi de la Generalitat de Catalunya, feta en els anys 1734 i 1768, «va ésser benehida cada camí pel rector de Sant Jaume, de la qual parròquia n'era lo Palau de la Generalitat». Vegeu MAS, J., *Notes històriques del Bisbat de Barcelona. Antiguitat d'algunes esglésies del Bisbat de Barcelona*, Barcelona, 1921, XIII, p. 143. Quant a la benedicció de les imatges de la Mare de Déu, en què l'antífona és «Ave Maria, gratia plena», vegeu ANDRIEU, M., «Le Pontifical de Guillaume Durand» a *Le Pontifical romain au Moyen-Age*, Ciutat del Vaticà, 1940, III, p. 525 i 526.

43. A partir de la presència de les imatges de la Mare de Déu, santa Eulàlia i sant Andreu a la capçalera del Saló de Cent de la Casa de la Ciutat de Barcelona, l'any 1401, s'ha donat per suposat que la capella del Trentenari havia estat sota aquestes invocacions des del moment de la construcció de l'oratori municipal, fet que, com s'ha pogut comprovar, es va haver d'ajornar fins als anys 1443-1445. Vegeu DURAN I SANPERE, A., *cit. supra*, n. 8, III, p. 136.

44. Cal no oblidar que el vuitè Cel és l'habitació de les ànimes dels Benaurats. Vegeu ESTEBAN LORENTE, J.F., *Tratado de Iconografía*, Madrid, 1998, p. 70. En relació amb els paviments valencians de filiació eyckiana, vegeu PEMÁN Y PEMARTÍN, C., *Juan van Eyck y España*, Cadis, 1969, p. 48-50.

45. En relació amb la perspectiva en l'obra de Lluís Dalmau, vegeu GARRIGA, J., «Geometria



fabrorum". Procediments de representació tridimensional als tallers de pintura catalans dels segles XV i XVI» a *Tercer Congrés d'Història Moderna de Catalunya*, 2 vols, Barcelona, 1993, II, p. 412 i «Lluís Dalmau. San Baudelio» a *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 179-184.

46. Aquest tipus de model es pot apreciar, en al·lusió a les dotze portes de la Jerusalem Celestial, a l'*Altar daurat de Lisbjerg*, conservat al Museu Nacional de Copenhaguen. Vegeu una reproducció a DE CHAMPEAUX G.; STERCKX, D.S., O.S.B., *cit. supra*, n. 36, fig. 32 i 41.

47. DE LA VORÁGINE, S., *La leyenda dorada*, 2 vol., Madrid, 1982, II, p. 829 i 830.

48. A l'enllosat del *Políptic de Gant* hi ha pintat el símbol de l'Anyell, la «M» de Maria, el «IHS», l'omega i el «YECYC» de Crist i la cabalística «AGLA», que també apareix a l'escut de sant Sebastià. Vegeu PANOFISKY, E., *Los primitivos flamencos*, Madrid, 1998, p. 210 i 211.

49. Malauradament, la desaparició d'algunes parts de l'enllosat no permet copsar la totalitat de les inscripcions, de les quals n'hi ha que van resultar alterades en ser restaurada l'obra. La consulta de fotografies antigues ha permès ampliar la informació, tot i que algunes llegendes ja havien desaparegut a principis del segle xx.

50. Vegeu SIMONSON FUCHS, A., «The Virgin of the councillors by Luis Dalmau (1443-1445). The contract and this eyckian execution» a *Gazette des Beaux-Arts*, París, febrer de 1982, p. 50.

51. Vegeu «María, Trono de Salomón» a TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, p. 435-442.

52. Quant a les tres figures de profetes i a la de la sibil·la, recordem que a les ales exteriors del *Políptic de Gant*, els germans Van Eyck van figurar les imatges de Zacaries i Miquees, juntament amb les sibil·les d'Eritrea i de Cumas, les dues primeres assenyalant un llibre i les altres dues portant un filacteri.

53. Vegeu Mt. 26: 69-75, Lc. 22: 55-62, Jn. 18: 15-18, 25-27, Mr. 14: 66-72. Pel que fa a la figuració d'aquesta escena dins la producció eyckiana, vegeu el f. 24 del *Llibre d'Hores de Milà-Torí*, actualment destruït. Vegeu una reproducció a PÄCHT, O., *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, Munic, 1999, p. 185.

54. En la interpretació que Vouaux fa de l'«Actus Vercellenses», comenta que sant Pere, mitjançant les seves negacions i el penediment, es converteix en el model de l'home caigut, penedit i perdonat. D'altra banda, Manuel Sotomayor ratifica l'opinió

de Vouaux i comenta que, mitjançant la Negació de sant Pere, «es tracta de fer valer al pecador l'eficàcia de la penitència i res més millor que un exemple tant brillant de la misericòrdia divina». Vegeu SOTOMAYOR, M., *S. Pedro en la iconografía paleocristiana*, Granada, 1962, p. 46 i 47.

55. Segons Jacopo da Varazze, les tres vegades que Pere va negar Crist i es va reconvertir a Ell és un dels motius pels quals es van instituir les tres festes dedicades a sant Pere —la de la Càtedra, la de sant Pere ad Vincula i la del Martiri del sant—. Vegeu DE LA VORÁGINE, S., *cit. supra*, n. 47, I, p. 177 i 178.

56. Si tenim en compte l'estada de Dalmau a Flandes i l'origen flamenc dels artistes que van dur a terme el cadirat de la catedral de Lleó, és força probable que el model desenvolupat pel pintor valencià a Barcelona sigui en si mateix una síntesi de les directrius que regeixen a Lleó. Recordem, pel que fa a aquest cadirat, que l'Antiga Aliança es desenvolupa al cadirat baix, mentre que la Nova Aliança es magnifica al cadirat alt. Quant al cadirat de Lleó i els de l'entorn lleonès, així com també dels cadirats europeus que tenen relació amb aquest grup, vegeu TEIJEIRA PABLOS, M.D., *La influencia del modelo gótico flamenco en León*, Lleó, 1993 i, de la mateixa autora, *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española. El grupo leonés*, Lleó, 1999.

57. TREBOLLE BARRERA, J., *Libro de los Salmos. Religión, poder y saber*, Madrid, 2001, p. 53 i 54.

58. Recordem el text d'una miniatura de l'*Hortus deliciarum* d'Herrad de Landsberg, de l'any 1181, en què es comenta que «La reina asseguda dins l'edifici sagrat (el temple) significa l'Església que es anomenada la Verge Mare». Vegeu PANOFISKY, E., *cit. supra*, n. 48, p. 146 i 147.

59. DE CHAMPEAUX G.; STERCKX, D.S., O.S.B., *cit. supra*, n. 36, p. 181.

60. Pel que fa a aquesta obra i la seva interpretació, vegeu LIEVENS-DE WAEGH, M.L., *cit. supra*, n. 27, p. 212 i BOCK *et al.*, *Gemäldegalerie Berlin. 200 masterpieces*, Berlín, 1998, p. 116 i 117. En la taula barcelonina cal tenir present alhora l'Antiga i la Nova Aliança, és a dir l'Església i la Sinagoga. És per aquesta raó que cal cercar els possibles referents eyckians en obres com el *Políptic de Gant* o bé en la controvertida *Font de la Vida* del Museu del Prado, obra que, a l'inventari de la donació del rei Enrique IV al monestir de Nuestra Señora del Parral, és citada amb el nom d'*Historia de la dedicación de la Iglesia*. Vegeu PEMÁN Y PEMARTÍN, C., *cit. supra*, n. 44, p. 70-99.

61. Els àngels figurats per Dalmau no tenen ales, com els que Van Eyck inclou en el *Políptic de Gant*. En la figuració d'àngels apters en la pintura gòtica internacional, cal destacar la *Taula de la Mare de Déu i àngels músics* de la catedral de Barcelona. Vegeu ALCOY PEDRÓS, R.; RUIZ I QUESADA, F., «Pere Lembrí i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellenca en temps de l'internacional» a *Actes de l'Assemblea Intercomarcal d'Estudiosos (Morella, 1996)*, Castelló, 2000, p. 387-393 i RUIZ I QUESADA, F., «Atribuïda a Pere Lembrí. La Virgen y el Niño con ángeles músicos» a *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 130-134.

62. THÉREL, M. L., *Le triomphe de la Vierge-Église*, París, 1984, p. 193.

63. Vegeu *Obras completas de san Bernardo. Sermones litúrgicos*, Madrid, 1986, IV, p. 575-622 (Biblioteca de Autores Cristianos).

64. DAVY, M.M., *Iniciación a la simbología románica*, Madrid, 1996, p. 176 i 177.

65. DE CHAMPEAUX G.; STERCKX, D.S., O.S.B., *cit. supra*, n. 36, p. 247 i 248.

66. En relació amb l'àngel cantor que porta una diadema amb una joia similar a la de sant Andreu, cal esmentar que són onze les perles que envolten la joia.

67. *Obras completas...*, *cit. supra*, n. 64, IV, p. 596 i 597.

68. YARZA, J., «Retaule de la Paeria. Jaume Ferrer II i col·laboradors» a *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p. 322 i 323.

69. *Dichosos [los que guardan juicio.] los que hacen justicia [en todo tiempo]*.

70. Quant a les imatges de sant Miquel i sant Jordi, situades a cada banda de la Mare de Déu, tots dos vencen el maligne, un com ésser angèlic i l'altre com a home que es preocupa dels seus germans i allibera la ciutat. En relació amb aquests dos sants, vegeu KREFTING, A., *St. Michael und St. Georg in ihren geistesgeschichtlichen Beziehungen*, Jena, 1936.

71. PANOFISKY, E., *cit. supra*, n. 48, p. 149.

72. SIMONSON FUCHS, A., *cit. supra*, n. 50, p. 50 i 203.

73. Pel que fa a la interpretació immaculista de la imatge i a la defensa de la Immaculada Concepció, per part del consistori, vegeu MOLINA I FIGUERAS, J., *cit. supra*, n. 4, p. 199-211, estudi on s'inclou una àmplia bibliografia d'aquest tema.

74. Quant al concili de Basilea, cal tenir present



- que el triomf dels immaculistes no va tenir validesa, atès que quan es va decidir la proclamació del dogma el concili ja no era canònic. Quant als successos que van ajudar al triomf immaculista a la ciutat de Basilea, vegeu DE LA VORÁGINE, S., *cit. supra*, n. 47, II, p. 860 i 861.
75. DE LA VORÁGINE, S., *cit. supra*, n. 47, I, p. 33.
76. RAMBLA, P., O.F.M., *Tratado popular sobre la Santísima Virgen*, Barcelona, 1954, p. 192-210.
77. USPENSKI, B.A., *Semiòtica de la composició. El Políptic del Cordero Místico de Gante, de Van Eyck*, València, 1996, p. 9.
78. Podria ser que el mico que toca el flabiol també portés un petit tambor. Malauradament, una de les esclertes de la taula va produir algunes pèrdues pictòriques que van afectar la figuració d'aquest mico.
79. PANOFISKY, E., *cit. supra*, n. 48, p. 135.
80. MARIÑO FERRO, X.R., *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, 1996, p. 303-306. La imatge del mico s'ha relacionat amb el dimoni, l'heretgia i el paganisme. Vegeu HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1987, p. 219. Pel que fa a la simbologia del mico, vegeu JONSON, H.W., *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, 1952.
81. La presència d'Adam i Eva a la part davantera del tron de la Mare de Déu, emplaçats en dues fornícules, es pot advertir en nombroses obres flamenques, com per exemple la *Taula de la Mare de Déu de van der Paele* de Jan Van Eyck.
82. En aquesta ocasió, Hubert i Jan van Eyck van pintar, sobre les figuracions dels micos, una esplèndida imatge en què es representa sant Miquel en el moment de donar mort al dimoni. Vegeu una reproducció a PÁCHT, O., *cit. supra*, n. 50, p. 158.
83. Vegeu una reproducció a CHÂTELET, A., *Robert Campin. El Maître de Flémalle. La fascination du quotidien*, Anvers, 1996, p. 265.
84. L'animal que toca la cornamusa podria tenir relació amb el refrany recollit a *El Corbacho*: «Dignos por sus fechos de tañer la cornamusa», referint-se a les persones indignes. Vegeu TEIJEIRA PABLOS, M.D., *La influencia del...*, *cit. supra*, n. 57, p. 54, lám. 26. A la catedral d'Oviedo, la figuració d'un animal que toca la cornamusa per fer ballar les gallines s'inclou dins un dels relleus laterals. Vegeu TEIJEIRA PABLOS, M.D., *Las sillerías de...*, *cit. supra*, n. 56, p. 175, lám. 66. Quant a la relació del setial barceloní amb els cadirats flamencs, vegeu la n. 56 d'aquest estudi.
85. El fet que l'emplaçament dels personatges es faci des del retaule no va ser inusual a Catalunya, malgrat que en molts pactes es va descriure el conjunt d'acord amb la direcció de la lectura de l'obra des de l'espectador, és a dir, d'esquerra a dreta.
86. Aquest doble tractament també va ser emprat pels germans Van Eyck a les ales exteriors del *Políptic de Gant*.
87. D'altra banda, mitjançant el setial de la Mare de Déu, també s'al·ludeix a la Nova Aliança, per la càtedra de sant Pere —és a dir, la càtedra de l'Església de Crist—, i a l'Antiga Aliança pel tron de Salomó. En aquesta ocasió la referència semiòtica es fa des d'una perspectiva que prima la figuració més elevada, la de la Negació de sant Pere, a la dels lleons del tron de Salomó. Vegeu USPENSKI, B.A., *cit. supra*, n. 77, p. 12 i la n. 58 d'aquest estudi.
88. No hem pogut identificar un sant diaca màrtir, situat a la columna de l'esquerra de la Mare de Déu, al costat de sant Joan Baptista, atès que no es distingeix cap altre atribut.
89. L'emplaçament central de Maria i de Crist, per la seva doble natura, la divina i la humana, són representats només una vegada. Tanmateix, si elevem la imatge de la Mare de Déu al terreny diví, fixem-nos que Maria es troba a la dreta del seu Fill, d'acord amb la imatge més tipificada de grups com ara la Coronació de la Mare de Déu i la Dèisi.
90. L'any 1450, els consellers de Barcelona van anunciar el seu propòsit de regalar una imatge de santa Eulàlia a Alfons el Magnànim. Quant a la devoció d'aquest monarca a santa Eulàlia, vegeu JASPERT, N., «Santos al servicio de la Corona durante el reinado de Alfonso el Magnánimo (1419-1458)» a *XVI Congreso Internazionale di Storia della Corona d'Aragona. La Corona d'Aragona ai tempi di Alfonso il Magnanimo*, Nàpols, 2000, p. 1846 i 1856. Pel que fa a sant Andreu, el dia de la seva festivitat, el 30 novembre, era el dia de les eleccions als càrrecs de la conselleria. Quant a la presència d'aquests sants al Saló de Cent, vegeu n. 41.
91. Així mateix, hi va haver la creença popular que el gall devia preservar als fidels de comportar-se amb l'Església com sant Pere es va comportar amb el Fill de Déu. Vegeu LURKER, M., *Diccionarios de imágenes y símbolos de la Biblia*, Còrdova, 1994, p. 107 i 108.
92. MANOTE I CLIVILLES, M.R., «Santa Maria del Mar. Consideracions iconogràfiques en la decoració escultòrica de la portalada» a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2000, 4, p. 51-59; i RUIZ I QUESADA, F., «Santa Maria del Mar. La rosassa de la Coronació de la Mare de Déu i les pintures del portal major en el context iconogràfic de la façana principal» a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 2000, 4, p. 61-69.
93. MARTIMORT, A.G., «La oración de las horas» a MARTIMORT, A.G., *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona, 1992, p. 1160 i 1161.
94. SIMONSON FUCHS, A., *cit. supra*, n. 50, p. 50.
95. Vegeu, per exemple, els ninxols rectangulars amb figures de mig relleu de l'escultor funerari Jean Genoix de Tourmai, com el de Jehan du Bos i Catherine Bernard de la catedral de Nôtre-Dame de Tornai. Una reproducció a DE VOS, D., *cit. supra*, n. 25, p. 73, fig. III.75.
96. Alguns estudiosos han proposat que la llotja figurada en el foli 1 del *Comentari dels Usatges de Barcelona* (Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, ms. 242), escena en què Jaume Marquilles lliura la seva obra a la reina Maria i als consellers, fos la llotja del Trentenari. Vegeu DURAN I SANPERE, A., *cit. supra*, n. 8, p. 104-105.
97. FLORENSA, A., «Les édifices de l'Administration publique. L'Hôtel de Ville et le Palais de la Généralité a Barcelone» a FILANGIERI DI CANDIDA GONZAGA, R. et al., *L'Architecture civile en Catalogne*, Mataró, 1935, p. 7-25, especialment fig. 1 i 3.
98. A la resta de les teulades de les altres ciutats també hi ha algunes partícules d'or, però de manera més puntual.
99. DE CHAMPEAUX G.; STERCKX, D.S., O.S.B., *cit. supra*, n. 36, p. 534 i 535. Dins l'entorn eyckia, és interessant advertir que l'única construcció arquitectònica de la *Crucifixió* de la Gemäldegalerie de Berlín, pintada per Rogier van der Weyden, tingui característiques semblants. Vegeu DE VOS, *cit. supra*, n. 25, p. 177.
100. LE PICHON, J. & Y., *Le mystère du Couronnement de la Vierge*, París, 1982, p. 18.
101. MÂLE, É., *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, París, 1919, p. 170.