

La rosassa de la *Coronació de la Mare de Déu* i les pintures del portal major en el context iconogràfic de la façana principal

Francesc Ruiz i Quesada

El terratrèmol de l'any 1428 va provocar la caiguda de l'antiga rosassa i, molt probablement, la de gran part dels vitralls gòtics de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona.¹ Tanmateix, la reparació d'aquests desperfectes no es va fer de manera immediata, ja que, fins al 1459, no es va procedir a l'encàrrec dels nous calats de pedra que havien d'emmarcar el gran vitrall de la façana occidental de l'església.

En aquest període de temps llarg, els obrers del temple de la Ribera van donar prioritat a l'execució del retaule major, un dels més importants de la Ciutat Comtal, el qual va ser encarregat a Bernat Martorell, entre els anys 1433 i 1435.² La documentació que fa referència a aquest moble, informa de les dificultats econòmiques que van sorgir per sufragar el cost de l'obra, ja que la comanda no es va dur a terme de manera global, sinó per parts. És a dir, a partir de l'any 1433 es va contractar la fusteria i la pintura del conjunt per taules i, el 1447, es va pactar amb el batifuller Alard Plaça el daurat dels pinacles que coronaven les imatges de la Mare de Déu, sant Andreu i sant Joan Evangelista, les quals presideien el retaule, i de la resta del moble.³

Poc abans de l'acabament del daurat del moble de l'altar major, va ser que es va incidir en la reparació de la façana

de l'església, ja que, el 15 de novembre de 1446, es van subscriure uns capítols amb els pintors Francesc Vergós II i Joan Cabrera amb motiu d'unes obres que havien de portar a terme al portal major de Santa Maria del Mar de Barcelona.⁴ Malauradament, pel que fa a aquest encàrrec, no es té notícia de quines eren les tasques que havien de desenvolupar ambdós pintors, tot i que és molt versemblant que tinguessin alguna cosa a veure amb les imatges del timpà principal del temple. En aquest sentit, la restauració del grup escultòric i del plafó del timpà que hi ha al darrere ha donat a conèixer l'existència d'unes pintures, probablement, del segle XVI, les quals amplien el programa iconogràfic del portal.⁵ A favor de la possible datació de les figuracions pictòriques del timpà en el segle XVI, cal considerar unes pintures que hi havia a la llinda del portal major de Santa Maria del Mar, en què es figurava, segons comenten diversos investigadors, la processó de Corpus del 27 de maig de 1535.⁶

Segons ja s'ha observat, la imatge de Crist de la Dèisi, que substitueix la de Crist apocalíptic, i les de la Mare de Déu i sant Joan Evangelista, com intercessors, sintetitzen el Judici Final.⁷ A partir d'aquesta composició sinòptica del tema i atesos els vincles que manté amb altres motius,

1. El desplaçament dels calats de la rosassa de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona, a causa del terratrèmol que va afectar tot Catalunya, va ocasionar vint-i-cinc morts.

2. Vegeu DURAN I SANPERE, A., *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, III, p. 117 i RUIZ I QUESADA, F., «Una reflexió a l'entorn del taller de Bernat Martorell a partir de l'observació de certes dissemblances presents en la seva obra» a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Barcelona, 1998, I, p. 433-436.

3. Les èpoques signades per Alard Plaça per al daurat del retaule major de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona porten data de 23 de febrer i 27 de juliol de 1447, vegeu DURAN I SANPERE, A., *cit. supra*, n. 2, p. 124. L'any 1449, una vegada finalitzat el retaule, els obrers de Santa Maria del Mar van signar un reconeixement de deute a favor del fuster i imatger Macià Bonafè per valor de dues-centes cinquanta lliures corresponents a la quantitat pendent d'abonar del preu de l'estructura del retaule major del temple, vegeu SANPERE I MIQUEL, S., *Los cuatrocentistas catalanes*, Barcelona, 1906, I, p. 268.

4. Vegeu MADURELL I MARIMÓN, J.M., «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidoras y sus obras» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1950, VIII, p. 375, doc. 364.

5. Atès que l'estat de conservació de les pintures és força deficient, la datació que proposem és forçosament orientativa.

6. Bonaventura Bassegoda comenta que Carles V va disposar, en aquella ocasió, que seria ell un dels portadors del pal·li, juntament amb el duc Ferran, l'infant de Portugal i el duc de Cardona, vegeu BASSEGODA I AMIGÓ, B., *Santa Maria de la Mar. Monografia histórico-artística*,

Barcelona, 1925, I, p. 133, n. 17 —on cita la referència COROLEU, J., *Diarios de la Generalitat de Cataluña* i esmenta l'any 1519—, i II, p. 19. Les pintures, ja molt esborrades en els primers anys del segle XX, van desaparèixer arran de l'incendi de l'any 1936, moment en què, es va haver de substituir la llinda a causa del seu trencament.

7. En l'àmbit de la pintura gòtica catalana, l'escena de la Dèisi la podem observar des del *Políptic de la vida de Jesús* de la Pierpont Morgan Library, elaborat pels Bassa, fins a les darreries del segle XV, en la major part de vegades dins la narrativa de la vida de Crist i, en d'altres, dins els passatges dedicats a l'arcàngel sant Miquel, vegeu-ne una reproducció a GUDIOL I RICART, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, fig. 211. També caldria esmentar d'una banda les pintures de la capella de Sant Miquel del monestir de Pedralbes dutes a terme per Ferrer i Bassa i el seu taller, on el cicle cristològic finalitza amb la coronació de la Mare de Déu, i de l'altra el paral·lelisme que hi ha entre la figuració inclosa en un dels arcs de l'oratori i l'escena de la Dèisi. Ens referim a la figura de Crist mostrant les llagues, entre dos àngels portadors dels atributs de la Passió, i a les figures emplaçades en un registre inferior, les quals tradicionalment han estat identificades amb dos benaventurats. En relació amb els primers testimonis que inclouen la iconografia de la Dèisi se sap que, en data 30 de novembre de 1343, el pintor Jaume Roma es va comprometre a pintar-la en un retaule destinat a l'església dels Carmelítans de Perpinyà, vegeu ALART, M., «Notes historiques sur la peinture et les peintres roussillonnais» a *Bulletin de la Société Agricole, Scientifique et Littéraire des Pyrénées Orientales*, Perpinyà, 1872, XIX, p. 199-237 i DURLIAT, M., *L'Art en el regne de Mallorca*, Palma de Mallorca, 1964,

dins aquesta mateixa escenificació, com la resurrecció dels morts o la separació dels escollits i els rèprobes, podria ser que l'encàrrec pictòric executat per Francesc Vergós II i Joan Cabrera fos desenvolupar aquests temes al plafó del timpà principal, a banda de la possible poli-

cromia del grup trinitari de la *Dèisi*.⁸ Quant a aquesta possibilitat, cal tenir present que les pintures que ara es poden tornar a veure, a ambdós costats de Crist, són la *Missa de sant Gregori* i la *Separació dels escollits i els rèprobes*, les quals podrien correspondre a una interven-

p. 236-237, n. 20. Un dels cicles més complets va haver de ser el del *Retaule de Guimerà*, obra que va ser pintada per Ramon de Mur i de la qual es conserven un bon nombre de compartiments al Museu Episcopal de Vic. Malauradament, el fraccionament del conjunt i la pèrdua d'algunes escenes impedeixen copsar el que va poder ser el cicle més ampli, de la pintura gòtica del Principat que ha estat dedicat al Judici Final, vegeu-ne una reproducció a *cit. supra*, fig. 39 i 533-547. En el camp de la miniatura catalana del gòtic internacional, cal tenir present la magnífica figuració del Judici Final del *Missal de santa Eulàlia*, obra contractada a Rafael Destorrents l'any 1403 i conservada a la catedral de Barcelona. Tot i que a la pintura catalana és molt normal que l'escenificació de la mort de Crist a la creu ocupi la part més elevada del carrer central, cal esmentar que l'escena de la *Dèisi* és la que presideix, des d'aquest lloc, el *Retaule de santa Anna* de l'església de Cardona, dut a terme per Pere Vall, i el *Retaule de sant Antoni* de La Granadella, elaborat pel Mestre d'Albatàrrec, vegeu-ne una reproducció a *cit. supra*, fig. 476 i 589. En el primer cas, el de Cardona, el discurs del conjunt està dedicat parcialment als passatges que impliquen el naixement de Maria i a la seva presentació al temple, els quals prefiguren el paper important que va tenir com a intercessora en el Judici Final i vertebren una continuïtat en la glorificació de Maria al Paradís. A més a més, s'ha de destacar la presència de sant Joan Evangelista i sant Amador al costat de santa Anna i la seva filla. Els darrers passatges hagiogràfics d'aquests dos sants, inclosos en el conjunt de Cardona, confirmen el sentit escatològic i soterialògic del moble, ja que mostren sant Joan Evangelista quan escriu l'Apocalipsi a l'illa de Patmos i el moment en què, gràcies a les pregàries fetes per sant Amador, aconsegueix alliberar les ànimes dels seus pares, condemnades a l'espera del Purgatori. Quant al conjunt de La Granadella, el moment en què els àngels aixequen sant Antoni perquè no caigui en les temptacions del dimoni esdevé la prefiguració de la seva pujada al Cel, incidència que, juntament amb l'assumpció de santa Maria Magdalena, justifica la figuració de la *Dèisi* a la taula cimera central, d'acord amb un programa que confirma la presència de tots dos sants al Paradís. Com a peculiaritat iconogràfica esmentarem que, en ocasions, es substituïa la figura de sant Joan Evangelista per la de sant Joan Baptista, d'acord amb l'esquema oriental. En aquest sentit, vegeu la *Dèisi* del *Retaule de sant Miquel* de Castelló d'Empúries, conjunt elaborat per Joan Antigó i Honorat Borrassà, en el qual també va intervenir Francesc Vergós II. Un testimoni molt més antic, en què també apareix sant Joan Baptista, podria ser la *Dèisi* del cor de l'església del monestir de Santa Maria de Sixena, ara conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 42229). Aquesta pintura, duta a terme en el segle XIII, esdevé un dels primers exemples que cal tenir presents en la fortuna iconogràfica del tema. Malauradament, l'incendi que hi va haver l'any 1936 va ocasionar greus lesions en la pintura, les quals dificulten la lectura de l'obra. Als carcanyols que envolten la màndorla del Crist Jutge es pot llegir: «VENITE BENEDICTI PATRIS MEI PERCIPITE REGNUM QUOD A VOBIS ET AB ORIGINE MUNDI PARATUM. ITE, MALEDICTI, IN IGNEM ETERNUM QUI PARATUS EST DIABOLO ET ANGELIS EIUS». Dins les connotacions apocalíptiques que envolten l'escenificació de la *Dèisi*, cal tenir present un testimoni singular dins l'art gòtic català. Ens referim al *Retaule de Santa Clara* de Vic, conjunt pintat per Lluís Borrassà entre els anys 1414 i 1415, i a la prefiguració que fa la narra-

tiva d'aquest moble en relació amb el Judici Final. Vegeu RUIZ i QUESADA, F., «Lluís Borrassà. Virgen de la Esperanza, san Miguel y santa Clara. San Francisco y las tres Órdenes franciscanas» a *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 148-154 (catàleg d'exposició). En aquest context, sembla evident que la taula de sant Francesc i els tres ordes franciscans prefigura l'escenificació de la *Dèisi*. Mitjançant una subtila iconogràfica, en què es posen en paral·lel els sants Judes Tadeu i Simó i els ordes franciscà i dominic, es rememora la *Traditio legis* i es prefigura el Judici Final que es deriva del sacrifici de franciscans i dominics. La mort dels darrers apòstols de la humanitat implica el final de la «Tercera edat» o «Edat de l'Esperit Sant», i, en conseqüència, es duu a terme el Judici Final. Un Judici Final en què la figura de sant Francesc, mostrant la llaga del costat dret, prefigura la imatge de Crist i santa Clara al·ludeix a la Mare de Déu. Per la connexió que manté amb Catalunya, també cal tenir present la taula de la *Dèisi* i altres compartiments de Villahermosa del Ríu (Castelló), conjunt atribuït al Mestre de Villahermosa. Una variant de Judici Final, no gaire estesa a Catalunya, en què l'actitud de la Mare de Déu mostra diferències importants respecte al model més normalitzat, és analitzat per Ana Domínguez Rodríguez, vegeu «"Compassio" y "Co-redemptio" en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final» a *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1998, 281, p. 17-37.

8. La restauració de la imatge de Crist ha fet palès que el mantell va ser repintat en diverses ocasions, vegeu MANOTE I CLIVILLES, M. R., «Consideracions iconogràfiques de la decoració escultòrica de la façana» en aquest mateix volum, n. 10. Pel que fa al pintor Francesc Vergós, artista fins fa poc força desconegut, es tracta de Francesc Vergós II, fill del pintor Francesc Vergós I i Bartomeu, nebot de Jaume Vergós I i cosí de Jaume Vergós II. Gràcies als registres d'arxiu que el documenten se sap que va néixer l'any 1417 i que sovint va col·laborar amb altres artistes, com Joan Cabrera i Pere Terrers. D'altra banda, creiem que Francesc Vergós II és el pintor que apareix actiu a l'Empordà, a partir de 1448 i que va morir a principis de l'any 1453, vegeu PUJOL I CANELLES, M., «El retaule de sant Miquel d'Empúries i la seva circumstància socio-cultural» a *Institut d'Estudis Empordanesos*, Figueres, 1994, 27, p. 45-79. La mort sobtada d'aquest artista a l'edat de 36 anys, i la poca fortuna que ha tingut l'aparició de la documentació que informa de la seva activitat, han estat els motius principals pels quals ha passat quasi desapercbut. Tanmateix, a partir del contracte del retaule de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona, el qual va ser donat a conèixer per Francesc Carreras i Candí, cal tenir present aquest pintor de la Ciutat Comtal, vegeu CARRERAS I CANDÍ, F., «Lo retaule barceloní de la Santa Creu, obra d'en P. Terrers y d'en F. Vergós» a *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, 1913, 52, p. 217-220. El preu que s'havia d'abonar a Francesc Vergós II i Pere Terrers per dur a terme el conjunt de la Santa Creu, 800 florins, acredita aquesta atenció i, d'acord amb les notícies d'ambdós artistes, sembla ser que el paper capdavanter el va tenir Francesc Vergós II. Vegeu també, WEBSTER, J. R., «Nicolau Verdura de Vic i altres pintors catalans de l'Edat Mitjana» a *Ausa*, Vic, 1997, 138, p. 271-275. Amb data 4 d'agost de 1435, els pintors Pere Terrers, Joan Cabrera i Francesc Vergós II van signar una treva amb el brodadador de Saragossa, Pedro de Gracia. Quatre anys més tard, el 16 de setembre de 1439, Pere Terrers i Francesc Vergós II es van fer càrrec de pintar i folrar un drap imperial, el qual va ser

ció dirigida amb la finalitat d'actualitzar les antigues escenificacions gòtiques, més si es té en compte l'emplaçament exterior i que el grup trinitari ha estat repintat diverses vegades.⁹

Les pintures del timpà de Barcelona, situades al darrere de la *Dèisi*, esdevenen un referent que mostra la seqüència de la salvació i de la condemna. La missa de sant Gregori, de la mateixa manera que la missa dels difunts, està relacionada amb la idea de salvació de les ànimes dels difunts.¹⁰ Segons la tradició, va ser a l'església de la Santa Creu de Roma on sant Gregori va tenir la visió del Crist de la Pietat, també anomenat Baró de Dolors. Aquesta iconografia, la qual va tenir una àmplia difusió en els segles del gòtic, té com a lloc preferent d'emplaçament el compartiment central de les predelles i es caracteritza per la figuració de Crist de mig cos, una vegada crucificat, incorporat dins el sepulcre. Atès que la visió es va produir en el moment en què sant Gregori oficiava la missa, la composició es va enllaçar amb la renovació del sacrifici de Crist mitjançant la missa i amb l'extens programa de la salvació de les ànimes. Així doncs, no és estrany que, en moltes ocasions, apareguin representades en una mateixa pintura les imatges de la Missa de sant Gregori i de la Salvació de les ànimes, tal com es pot veure en el timpà del portal major de l'església de Santa Maria del Mar de

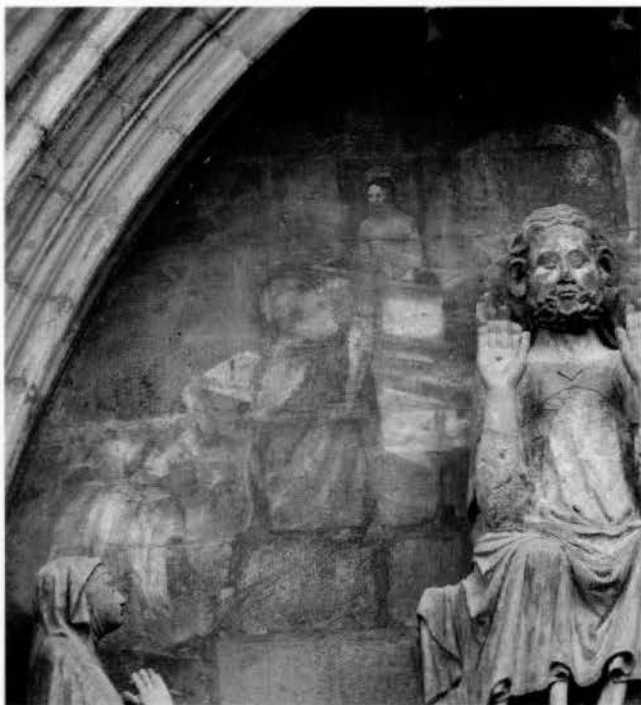


Fig. 1. Timpà del portal major de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona. Missa de sant Gregori.

donat per Jaume de Tagamanent a l'orde de frares predicadors, vegeu MADURELL I MARIMÓN, J.M., «El arte en la comarca alta de Urgel» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1946, IV, 1, p. 66. El 17 de gener de 1443, conjuntament amb Joan Cabrera i altres, va signar un rebut al mercader Joan Andreu pel lliurament d'una quantitat en comanda. El 10 de setembre de 1446, va cobrar dels marmessors testamentaris d'Antoni Tallander, àlies mossèn Borra, la quantitat de 17 florins per pintar un escut, banderes i els senyals heràldics a la tomba del difunt, situada al claustre de la catedral de Barcelona, vegeu MADURELL I MARIMÓN, J.M., «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidoras y sus obras» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1949, VII, p. 105, 204 i 205, reg. 602. El 13 de març de 1448, es va comprometre a fer un cortinatge al mercader Manel de Vilaplana, pel preu de 22 florins, MADURELL I MARIMÓN, J.M., «El pintor Lluís Borrassà...», *cit. supra*. Un mes més tard, el 9 d'abril de 1448, va signar una àpoca de 10 florins per «duabus ymaginibus sive figuris per me pictis» en el *Retaule de sant Miquel* de Castelló d'Empúries, vegeu PUJOL I CANELLES, M., *cit. supra*, p. 73. El 16 de desembre d'aquest any (1448) va nomenar un procurador per liquidar tots els assumptes que tenia pendents a Tarragona, vegeu SANPERE I MIQUEL, S., *cit. supra*, n. 3, II, p. 46. L'any 1450, ell i el jove pintor Llorenç Madur es van comprometre a pintar un retaule destinat al convent de dominics de Puigcerdà, el qual va ser finalitzat per Bartomeu Bossom, a causa de la mort de Francesc Vergós II a principis de l'any 1452. Un any abans, el 7 de febrer de 1451, havia signat a Illa, juntament amb Madur, un contracte per portar a terme un

retaule dedicat a sant Antoni de Pàdua i sant Bernadí, que s'havia d'emplaçar a l'església del convent dels framenors de Perpinyà, però que tampoc no va poder acabar. Tanmateix, aquesta obra va ser duta a terme pel pintor Joan Mates, ja que, amb data 10 de maig de 1452, va ser encarregada a aquest artista, vegeu DURLIAT, M., *Arts Anciens du Roussillon*, Perpinyà, 1954, p. 110 i 254.

Les referències relatives a Joan Cabrera l'emplacen dins el terreny decoratiu, ja que no es té notícia que contractés cap retaule. El 20 de juliol de 1450, Joan Cabrera va cobrar del procurador de Sanxa Ximenis de Foix la quantitat de 55 florins per la pintura de les reixes de la capella de Santa Clara de la catedral de Barcelona i 2,5 florins per pintar de diversos colors una columna de pedra que hi havia en aquest oratori, vegeu SANPERE I MIQUEL, S., *cit. supra*, n. 3, I, p. 296 i 297. D'altra banda, se sap que va morir a principis del mes d'octubre de 1458, vegeu MADURELL I MARIMÓN, J.M., «El arte en la comarca de...», *cit. supra*, p. 105.

9. Les anàlisis físiques i químiques de les pintures del timpà han donat a conèixer l'existència de diverses capes de pintura anteriors, les quals encara fan més plausible l'eventualitat que Francesc Vergós II i Joan Cabrera fossin els autors d'una de les intervencions pictòriques que es van fer al rerefons del grup trinitari. En relació amb la intervenció de restauració i les anàlisis, vegeu l'article d'Antoni Morer i de J. Badia i Gómez que s'inclou dins aquesta publicació.

10. En relació amb les misses de sant Gregori i de les Ànimes, vegeu TRENS, M., *La Eucaristia en el arte español*, Barcelona, 1952, p. 126-146.



Fig. 2. Timpà del portal major de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona. Separació dels escollits i els rèprobes.

Barcelona.¹¹ D'altra banda, l'àmplia difusió de la imatge eucarística es va produir perquè les oracions en sufragi dels difunts havien d'efectuar-se davant la visió cristològica de sant Gregori i per les àmplies indulgències que es podien assolir.¹²

11. Les escenes de la missa de les Ànimes i de la separació dels escollits i dels rèprobes van tenir una àmplia difusió en la pintura catalana del segle XV i sovint van ser representades dins una mateixa composició. L'acceptació d'aquestes figuracions es pot observar a la predel·la dels retaules del *Sant Esperit* de l'església de Santa Maria de Manresa, fet per Pere Serra el 1394, de *Sant Miquel* de la catedral d'Elna, de *Sant Miquel i sant Pere* de la Seu d'Urgell, dut a terme entre 1432 i 1433, i de *Sant Miquel* de Sant Pere de Terrassa, fet per Jaume Cirera i Guillem Talarn entre els anys 1450 i 1451. Vegeu-ne una reproducció a GUDIOL I RICART, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 7, fig. 22, 341, 694 i 705.

12. Gràcies a les set oracions de sant Gregori es podia aconseguir fins a catorze mil anys de perdó, vegeu TRENS, M., *cit. supra*, n. 10, p. 137.

13. Ens referim a la *Missa de sant Gregori i Judici Final* de Sant Mateu

En relació amb la visió del Baró de Dolors, cal esmentar el paral·lelisme que la imatge manté amb el Crist del Judici Final, més si es valora que tots dos mostren les nafres de martiri i que sovint estan envoltats dels Instruments de la Passió. D'acord amb un esquema que es regeix per l'atemporalitat, el Baró de Dolors prefigura la segona vinguda de Crist i la salvació definitiva, segons es pot advertir en diverses pintures de l'àmbit lleuantí, en les quals es crea una interrelació entre la Missa de sant Gregori i la Separació dels escollits i els rèprobes amb la Dèisi del Judici Final.¹³

El 28 de maig de 1459, els obrers de Santa Maria del Mar Francesc Llobet, Galcerà Dusay i Pere Grau van encarregar als mestres de cases Pere Joan, Andreu Escuder, Bernat Nadal i Bartomeu Mas, la nova traceria de la rosassa del temple, de característiques flamígeres. L'obra va ser valorada en 550 lliures (11.000 sous), preu que incloïa l'abonament dels salaris, les bastides i els materials, entre els quals s'assenyala que «metran bona pedra de Montjuhic».¹⁴

Poc més tard, el 13 de juny de 1460, els mateixos obrers van contractar el vitrall de la rosassa, que s'esmenta en el document amb el nom de la O, a Antoni de Lonhy, pintor de Tolosa de Llenguadoc. En el contracte, s'indica que, en el proper mes de febrer, «ell serà personalment en la present ciutat de Barchinona, e aquí ell obrarà e pintarà, e ab tot son degut compliment metrà en la dita O tots aquells vidres pintats e acolorats e ab ymages e masonaria, segons se pertany... E essent feta la dita vidriera dels dits vidres, promet lo dit Antoni fer la capa de fil d'aram».¹⁵ El preu convingut per aquesta obra va ser de 400 florins corrents (4.400 sous),

(Castelló) i a una taula de procedència valenciana que es conserva al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC/MAC 9922), entre d'altres. Pel que fa a la relació entre aquestes taules i les de Cortes d'Arenoso, Onda i Canet lo Roig, vegeu SARALEGUI, L. DE, «Miscelanea de tablas valencianas» a *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1931, XXXIX, p. 216-227. D'aquest article, és especialment interessant la bibliografia que Saralegui esmenta a l'entorn del tema que ens ocupa, així com també les possibles connexions que estableix l'estudiós amb diversos escrits coetanis.

Al Museu Sant Pius V de València es conserven dues taules amb aquesta mateixa iconografia, atribuïdes al Mestre d'Artès, una de les quals inclou l'escena de la Coronació de la Mare de Déu al cim del retaule.

14. Vegeu DURAN I SANPERE, A., *Per a la història de l'Art a Barcelona. Glosses i documents dispersos*, Barcelona, 1960, p. 22-24.



Fig. 3. Antoni de Lonhy. Rosassa de la façana principal de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona. Institut d'Estudis Catalans.



Fig. 4. Detall de la rosassa de la façana principal de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona. Coronació de la Mare de Déu. Servei del Patrimoni Arquitectònic de la Generalitat de Catalunya.

dels quals cobraria 100 florins a Tolosa i la resta una vegada finalitzat el vitrall.¹⁵

Tot i que en el contracte no s'anomenen les figuracions que s'havien de representar al vitrall, la sortosa conservació del conjunt vitri informa que el tema escollit va ser la coronació de la Mare de Déu. Aquesta escena és la mateixa que s'inclou a la clau de volta del presbiteri, però la distàn-

cia de més d'un segle que separa la imatge de l'interior i la de la façana evidencia l'evolució important d'aquest tema al llarg del segle xv. Malgrat tenir present la forta reparació que es va haver d'efectuar a totes les claus de volta, a causa de l'incendi que va patir l'edifici l'any 1936, la iconografia de la Coronació de la Mare de Déu del presbiteri segueix la tipologia figurativa més normalitzada en el segle xiv, segons la qual dos àngels glorifiquen amb música el

15. Quant a la documentació relativa a l'activitat d'Antoni de Lonhy a Tolosa de Llenguadoc i a Barcelona, vegeu DOUAIS, C., *L'art à Toulouse. Matériaux pour servir à son Histoire du xve au xviiie siècle*, Tolosa de Llenguadoc-Paris, 1904; SANPERE I MIQUEL, S., *cit. supra*, n. 3, I, p. 311-313; MADURELL I MARIMÓN, J.M., «El arte en la comarca...», *cit. supra*, n. 8, p. 90-92; MESURET, R., «Antoni de Lonhy» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1951, IX, p. 13-17; DURAN I SANPERE, A., *cit. supra*, n. 14, p. 22-26 i DURAN I SANPERE, A., *cit. supra*, n. 2, p. 228 i 229; AINAUD DE LASARTE, J. *et al.*, *Corpus Vitrearum Medii Aevi. Els vitralls medievals de l'església de Santa Maria del Mar a Barcelona*, Barcelona, 1981, p. 18, 19 i 49.

16. Tot i que en aquesta data el valor de canvi del florí d'Aragó ja no era d'11 sous barcelonins, l'aclariment que es fa en el document, on es diu que equivalien a 220 lliures, ens informa que en realitat eren florins corrents

(unitat de compte que sí que equivalia a 11 sous barcelonins), vegeu CRUSAFONT I SABATER, M., *Història de la moneda catalana*, Barcelona, 1996, p. 182. El 24 d'octubre de 1461, Antoni de Lonhy va lliurar una àpoca per valor de 67 escuts i 6 grossos d'or. El canvi de l'escut francès en aquesta data no era de 22 sous, com comenta Joan Ainaud, sinó que el valor d'equivalència era proper als 16 sous, vegeu SALAT, J., *Tratado de las monedas labradas en el Principado de Cataluña con instrumentos justificativos*, Barcelona, 1818, I, p. 89. El canvi de l'escut francès en 22 sous es va fer a partir de l'any 1472, data en què el florí ja no tenia un valor de 13 sous, sinó de 16 sous i 6 diners, vegeu BOTET I SISÓ, J., *Les monedes catalanes*, Barcelona, 1976, II, p. 252 i 296. Així doncs, la quantitat abonada devia ser equivalent als 100 florins corrents que s'esmenten en el contracte com a primer pagament, vegeu AINAUD DE LASARTE, J. *et al.*, *cit. supra*, n. 15, p. 18 i 19, n. 26.



moment en què, asseguts en un tron Pare i Fill, Crist corona Maria. Aquest esquema visual contrasta sensiblement amb el que centra la rosassa del temple barceloní, ja que, en aquest cas, és la Santíssima Trinitat qui corona la Mare de Déu, la qual, agenollada, centra la composició.¹⁷

En relació amb el possible lligam de la figuració trinitària de la *Dèisi* del portal major del temple de la Ribera i l'especificació de la *Coronació* a la rosassa, emplaçada a la part superior de la façana occidental, Philippe Verdier, en la seva obra dedicada al moment en què es confirma Maria com a Reina del Cel, comenta el vincle entre les teofanies del Judici Final i de la Coronació de la Mare de Déu i assenyalava que aquesta darrera no només és l'última teofania de l'art cristià sinó que «vient immédiatement après le jugement dernier, qu'il complète et qu'il consomme».¹⁸ El nexa entre ambdues iconografies es pot apreciar en obres del segle XIII i de la centúria posterior, tot i que en aquestes produccions es constata un tractament més individual, generador d'un

diàleg que enllaça, però que no unifica, i en el qual el referent paradisiac no traspua amb la força del de Santa Maria del Mar.¹⁹ El que esdevé en aquest temple és la constatació d'un esquema iconogràfic amb aspectes innovadors, característics de les acaballes de la primera meitat del segle XV, en què es produeix una major vinculació entre les iconografies de la *Dèisi* i el Judici Final amb la de la Coronació de la Mare de Déu, ja que s'integren en una mateixa composició.²⁰ En aquest sentit, cal considerar la *Taula de la Coronació de la Mare de Déu* de Villeneuve-lès-Avignon —obra contractada a Enguerrand Quarton l'any 1453,²¹ en la qual és Crist crucificat qui presideix el Judici—, i altres obres, com la *Taula del Judici Final* de finals del segle XV conservada al Musée des Arts Décoratifs de París, on s'inclou la presència de la *Dèisi*, dins l'escenificació del Judici, i la figuració de la Coronació de Maria.²²

El referent de Villeneuve-lès-Avignon obliga a replantejar l'escenificació de la *Coronació de la Mare de Déu* de l'es-

17. La referència a la Santíssima Trinitat del vitrall podia mantenir un paral·lel, a l'interior del temple, amb les tres puntes del retaule major dut a terme per Bernat Martorell, vegeu n. 2. L'any 1503, l'imatger Joan Alemany va firmar una època d'1 lliura i 16 sous per a la fusta i la mà d'obra d'una carxofa que s'havia de posar a l'altar major, al lloc on era Déu Pare. D'altra banda, també es van abonar 3 lliures i 5 sous a Nicolau Bernat per pintar la carxofa i la figura esmentades, les quals devien estar emplaçades al cim d'un dels pinacles del retaule, vegeu RUIZ I QUESADA, F., *cit. supra*, n. 2, p. 434.

18. Vegeu VERDIER, Ph., *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montreal-París, 1980, p. 9.

19. Yves Christe comenta que «dans les Bibles moralisées, de manière fréquente, c'est l'Église, voire même un couronnement de l'Église par le Christ, qui introduisent le Jugement dernier [...] La vision de Jérusalem, vision tout à la fois présente et future, peut à son tour servir de support à l'expression d'un Jugement futur. Je ne retiendrai que cet exemple, tiré de la Bible de Vienne, au début du chapitre 21. En transcription allégorique de l'apparition de la Jérusalem nouvelle qui descend du ciel au-devant d'une terre et d'un ciel nouveaux, on voit à nouveau un couronnement de l'Église. Comme l'Église ne porte pas la coupe, son attribut habituel, on pourrait hésiter entre un couronnement de la Vierge et celui de l'Église», vegeu CHRISTE, Y., *Jugements Derniers*, La Pierre qui Vire, 1999, p. 88-90.

20. El Portal del Judici i de la Coronació de la Mare de Déu de l'església de Sant Joan de Bruges i els díptics parisencs de marfil del Museu del Vaticà (cap a 1260) i del Metropolitan Museum de Nova York són exemples d'aquest tipus de relació, més enllà de les façanes de les catedrals franceses, com la de Reims, en què es poden emplaçar totes dues escenes en els gablets dels portals. Vegeu-ne una reproducció de les obres esmentades a VERDIER, Ph., *cit. supra*, n. 18, p. 10, fig. 27, 28, 38 i 88. En aquest plantejament, no es pot oblidar que la pintura catalana del darrer tres-cents ja ofereix testimonis que relacionen la imatge de la *Dèisi* amb la

Coronació de la Mare de Déu. El *Retaule de la Resurrecció* de Jaume Serra, conjunt que va dur a terme aquest artista l'any 1381, inclou l'escena de la *Dèisi* al carrer central i la de la Coronació de la Mare de Déu en una de les taules cimeres del conjunt, vegeu-ne una reproducció a GUDIOL I RICART, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 7, p. 307, fig. 242. Les figuracions de la Coronació de la Mare de Déu trescentistes i de les primeries del segle XV es diferencien de la de Santa Maria del Mar, ja que només inclouen les imatges de Crist i de la seva Mare. La pintura catalana ofereix un bon nombre d'exemples de la iconografia de l'escena de la coronació, en els quals, Crist, assegut a la dreta, procedeix a coronar Maria. En aquest sentit, vegeu, entre d'altres, el *Retaule de Vilamur* del Mestre d'Estamariu, el del monestir de Sixena, el d'Abella de la Conca i el del *Sant Esperit* de Manresa del taller dels Serra, el del monestir de Santes Creus de Guerau Gener i Lluís Borrassà, el de Vilardona de Joan Mates, el de Sant Martí Sarroca de Jaume Cabrera i el del castell de Solivella de Mateu Ortoneda, etc. Quant a la santa Trinitat que corona la Mare de Déu, cal esmentar el *Retaule de la Mare de Déu* de Montanyana, pintat per Pere Garcia i el seu taller, i el *Retaule d'Escalarre* del Mestre de Viella. Vegeu-ne una reproducció a GUDIOL I RICART, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 7, fig. 310-312; 18, 270 i 22; 360; 423; 452; 532, 944 i 952, respectivament.

En l'apropament a aquesta associació, la qual es dona a la façana de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona, no es pot oblidar que l'Ascensió de la Mare de Déu al cel es va produir a la vall de Josafat, lloc on esdevindrà el Judici Final.

21. Vegeu LE PICHON, J. & Y., *Le mystère du Couronnement de la Vierge*, París, 1982 i STERLING, Ch., *Enguerrand Quarton. Le peintre de la Pietà d'Avignon*, París, 1983.

22. Pel que fa a la *Taula del Judici Final*, vegeu BLANC, M., *Retaules. La Collection du Musée des Arts Décoratifs*, París, 1998, p. 111-112. Cal destacar els punts de contacte entre la figuració de la Coronació de la Mare de Déu de París i la de Barcelona, atès que la primera també apareix representada dins un cercle i envoltada de sants.



Fig. 5. Enguerrand Quarton. *Taula de la Coronació de la Mare de Déu* de Villeneuve-lès-Avignon.



Fig. 6. Façana principal de l'església de Santa Maria del Mar de Barcelona.

glésia de Santa Maria del Mar de Barcelona en funció de la resta de figuracions que s'han comentat fins ara i, d'aquesta manera, copsar el programa iconogràfic que ofereix la façana del temple marià. La interacció que palesa la *Coronació* amb la *Dèisi* del portal, que ja s'ha comentat, sembla evident si ens apropem a la figuració vítria tenint presents les connotacions paradisaques que mostra. Aquesta interpretació més àmplia del tema és un dels principals triomfs assolits a la taula de Villeneuve-lès-Avignon i el que sembla regir la intervenció de Lonhy a la façana barcelonina. Quant a aquesta qüestió, no se sap res de les figuracions que van poder ornar l'antic vitrall, desmoltat el 1428, ni de la possible connexió amb el grup trinitari del portal, ni amb les possibles pintures del timpà. Tanmateix, és probable que la decoració pictòrica del timpà del portal major complementés el missatge sintètic que palesen les tres escultures de la *Dèisi* i que l'èxit de Lonhy fos crear una

interacció entre el portal i el vitrall, mitjançant la qual cal replantejar qualsevol interpretació particular sota un esquema iconogràfic vertical que abasti tota la façana.

D'altra banda, dins una iconografia més àmplia, creiem que la solució integradora de la façana també es pot constatar en el segon nivell dels vitralls, a l'alçada de la rosassa. En aquest sentit, la presència del vitrall del *Judici Final*, en el qual s'inclou el grup trinitari de la *Dèisi*, sembla corroborar el mateix programa iconogràfic que es visualitza verticalment a la façana, però en aquesta ocasió en un sentit horitzontal i des de l'interior del temple.²³ En tots dos casos, es

23. El *Vitrall del Jui* va ser executat pel vitraller d'Avinyó Severí Desmasnes, l'any 1494, vegeu AINAUD DE LASARTE, J. *et al.*, *cit. supra*, n. 15, p. 20-21, 25 i 199-210. L'escenificació del *Judici Final* no va ser un tema exclusiu dels edificis religiosos, sinó que també es va emplaçar en ajuntaments i palaus de justícia. En aquest sentit, cal considerar el vitrall del *Judici Final*, llavorat per Terri Demés, o de Metz, l'any 1449 d'acord amb un disseny del pintor Guillem Talarn, executat per a la

capella del Trentenari de la Casa de la Ciutat de Barcelona, lloc que presidia el *Retaule de la Mare de Déu dels Consellers*, pintat per Lluís Dalmau entre els anys 1443 i 1445 (MNAC/MAC 15938), vegeu PUIGGARÍ, J., «Noticia de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento. Apuntes leídos en sesión de 17 de junio de 1871» a *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, Barcelona, 1880, III, p. 84.

percep un diàleg que té com a cloenda final la imatge paradisiaca de la O, centrada per Maria, la qual evidencia l'increment molt important que palesa la devoció mariològica, en aquestes dates del gòtic.

A la taula de Villeneuve-lès-Avignon, hi ha un estrat quàdruple: Paradís, Cel, Terra i Purgatori-Infern, conciliats per la figura de Crist crucificat, mentre que a la façana de Santa Maria del Mar, a causa de les limitacions lògiques que crea l'arquitectura, s'observa un tractament integrador, en què no podem obviar la distància de més de cent anys que hi ha entre el grup escultòric i el vitri. Tanmateix, la visió que ofereix la *Dèisi* i la rosassa a l'espectador ve conciliada pel gablet que culmina el grup trinitari amb l'acabament de la creu, sobre la qual sembla gravitar la visió teofànica de la *Coronació*.

L'originalitat de l'escenificació avinyonesa i barcelonina resideix en el fet que la imatge de la *Coronació* va més enllà del seu significat mateix i esdevé la figuració del Paradís i de la Jerusalem celestial. Així doncs, a l'entorn de la visió que glorifica Maria i seguint la traceria del vitrall s'emplacen un bon nombre de figures de sants i àngels disposades en cercles concèntrics dins la O de la rosassa, la forma de la qual fa referència a l'eternitat i al Paradís. Tanmateix, en el cas de Barcelona, cal tenir present la resta de la façana per poder apropar-nos a l'univers cristià que plasma el programa iconogràfic de l'obra de

Quarton i, així, poder abastar el Paradís, el Cel, la Terra, el Purgatori i l'Infern.²⁴

Mitjançant la imatge de Crist evangèlic, a Barcelona es constata la promesa que implica la figura de Crist crucificat de l'obra avinyonesa, d'acord amb un concepte en què regeix l'atemporalitat. En el cas de Villeneuve-lès-Avignon, l'arbre de la creu és el suport de la Jerusalem celestial²⁵ i es converteix en arbre de la vida, mitjançant la mort de Crist i el seu triomf sobre la mort.²⁶ En relació amb aquesta qüestió, cal apreciar la continuïtat que hi ha entre la creu i la imatge de Maria, així com també l'emplaçament central de la Mare de Déu, la qual, tant a Avinyó com a Barcelona, esdevé l'arbre de la vida del nou Paradís.²⁷

La fortuna de l'escena de la Mare de Déu agenollada i coronada per la Trinitat la podem resseguir des de començaments del segle XV, segons com es pot apreciar en la composició atribuïda al Mestre de Burgo d'Osma i conservada al Cleveland Museum of Art.²⁸ Tanmateix, pel que fa a l'esquema visual barceloní cal tenir present el lligam de Lonhy amb França i l'activitat del pintor Enguerrand Quarton a Avinyó. El nexa que hi ha entre l'escena mariana de Barcelona i la *Taula de la Coronació de la Mare de Déu* de Villeneuve-lès-Avignon obliga a tenir present, com a mínim, el coneixement per part de Lonhy de l'obra de Quarton. Quant a aquesta qüestió, cal tenir en compte que

24. Segons Panofsky, el retaule de Villeneuve-lès-Avignon «represente moins le "Couronnement de la Vierge" que toute la hiérarchie de l'univers religieux», vegeu PANOFSKY, E., *Les primitifs flamands*, Farigliano, 1992, p. 384-385.

Els vitralls de la rosassa de l'església de Santa Maria del Mar esdevenen una de les obres mestres de Lonhy, els quals, gràcies a la darrera restauració, evidencien l'elevada qualitat artística del conjunt. L'organització de l'espai vitri emplaça la *Coronació de la Mare de Déu* al centre de la composició, envoltada d'àngels blaus pintats amb grisalla. A l'entorn d'aquest nucli central, hi ha diversos cercles concèntrics, dels quals, el primer inclou figuracions geomètriques; el segon mostra els símbols dels quatre evangelistes entre formes geomètriques; el tercer està dedicat als apòstols i als evangelistes; el quart als sants màrtirs; el cinquè als àngels músics; el sisè als sants màrtirs, bisbes, fundadors i confessors. Entre els cercles tercer i quart, i entre el quart i cinquè hi ha altres dos cercles més amb escuts que contenen les quatre barres i la creu de sant Jordi, entre figuracions de tipus geomètric, vegeu AINAUD DE LASARTE, J. et al., *cit. supra*, n. 15, p. 49-189.

25. En aquest sentit, recordem que, segons el pensador i escriptor cristià Orígenes, «arbol y cruz se erigen en el centro de la tierra, sosteniendo al universo».

26. En un marc proper, des del punt de vista iconogràfic, cal tenir present una obra pràcticament coetània a les dues que hem tractat fins ara. Ens referim al *Reliquiari de la columna* del Museu de la Catedral de Mallorca atribuït a l'orfebre Antoni Oliva i pintat per Miquel Alcanyis, cap a l'any 1445. En aquesta obra, les veròniques de Crist i Maria apareixen coronades al cim d'un arbre, el qual ha estat apropat a l'arbre de la vida de la Jerusalem celestial i a l'arbre de la nau de l'Església, vegeu RUIZ I QUESADA, F., «Antoni Oliva? i Miquel Alcanyis I. Reliquiari de la columna» a *Mallorca gòtica*, Palma de Mallorca, 1998, p. 171-174.

27. A l'entorn d'aquest context i atenent les connotacions marianes del temple no es pot oblidar que la Mare de Déu, com també Jesús, és sovint invocada com a porta del Cel, vegeu DAVY, M.M., *Iniciación a la simbología románica*, Madrid, 1996, p. 174 i 175.

28. Vegeu SARALEGUI, L. DE, «Tres tablas valencianas» a *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, setembre de 1935, XLIII, p. 157-159. Pel que fa a la relació de l'obra amb altres produccions del Mestre de Burgo de Osma, vegeu ALCOY I PEDRÓS, R., «Gonçal Peris (?). Dormició de la Mare de Déu. Compartiment d'un retaule de Burgo de Osma» a *Fons del Museu Frederic Marès/I. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, p. 440-442 i ALIAGA MORELL, J., *Els Peris i la pintura valenciana medieval*, València, 1996, p. 110-112.



Restauració de la façana principal de Santa Maria del Mar

Antoni de Lonhy i el vitraller Euvrard Rubert van fer-se càrrec dels vitralls del castell d'Authumes de Nicolau Rolin.³¹ A partir de les diverses ciutats on va treballar Lonhy: Autun, Tolosa de Llenguadoc, Barcelona, Avigliana i el Piemont; François Avril comenta que en aquest itinerari «un séjour à Avignon paraît presque inévitable et ses conséquences restent à évaluer».³²

Des del punt de vista estilístic, en els darrers anys s'han fet diversos apropaments importants a la figura d'Antoni de Lonhy, autor del vitrall de la rosassa de Santa Maria del Mar,

gràcies als quals es pot entendre millor la seva obra. En aquest sentit, la identificació de l'antic Mestre de Saluces i del Mestre de la Trinitat de Torí en favor de Lonhy ha estat molt important ja que permet conèixer quina va ser l'evolució de la producció d'aquest pintor, més enllà del vitrall de Barcelona i del *Retaule de la Mare de Déu, sant Agustí i sant Nicolau* (MNAC/MAC 5088 i Museu de Perelada), obres elaborades entre els anys 1460 i 1462.³³ D'altra banda, Philippe Lorentz ha aportat nova documentació, mitjançant la qual es té notícia que Lonhy va treballar al castell d'Authumes de Rolin, l'any 1446, tal com hem comentat anteriorment.³⁴

El poc temps que Lonhy va residir a Barcelona va impedir que la incidència del seu art en l'obra d'altres artistes catalans fos més considerable. Tanmateix, l'activitat de l'artista francès en els camps de la pintura sobre taula i la miniatura, a més del vitrall, va afavorir contactes amb pintors com Ramon Solà II, l'obra del qual palesa un cert coneixement del paradigma figuratiu de Lonhy.³⁵

29. En relació amb la importància de Nicolau Rolin com a mecenes de les arts, vegeu *La Splendeur des Rolin. Un mécénat privé à la cour de Bourgogne*, París, 1999.

30. La pintura, actualment desapareguda, només es coneix per una còpia del segle XIX mitjançant la qual algun autor l'ha apropiat a la mà de Quarton, vegeu STERLING, Ch., *cit. supra*, n. 21, p. 127 i 131, fig. 135 i LACLOTTE, M.; THIÉBAUT, D., *L'École d'Avignon*, Tours, 1985, p. 77 i 86.

31. Vegeu LORENTZ, Ph., «Une commande du chancelier Nicolas Rolin au peintre Antoine de Lonhy (1446): la vitrerie du château d'Authumes» a *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, París, 1994, p. 9-13.

32. Vegeu AVRIL, F., «Le Maître des Heures de Saluces: Antoine de Lonhy» a *Revue de l'art*, París, 1989, 85, p. 29.

33. Vegeu STERLING, Ch., «Etudes Savoyardes II. Le Maître de la Trinité de Turin» a *L'Oeil*, París, novembre de 1972, 215, p. 14-27. En relació amb les aportacions d'Avril, vegeu AVRIL, F., *cit. supra*, n. 32, p. 9-34 i AVRIL, F.; REYNAUD, N., *Les Manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, París, 1993-1994, p. 211-217 (catàleg d'exposició).

Vegeu també ROMANO, G., «Sur Antoine de Lonhy en Piémont» a *Revue de l'art*, París, 1989, 85, p. 35-44; ROMANO, G., *Dal Trecento al Seicento. Le arti a paragone*, Torí, 1991, p. 33-37; ROMANO, G., «Francia. Antoni de Llonye. La Trinidad y el ángel» a *Arte y cultura en torno a 1492*, Sevilla, 1992, p. 269 i 270; AINAUD DE LASARTE, J.,

«Maîtres-verriers français en Catalogne aux xive et xve siècles» a *Les vitraux de Narbonne*, Narbonne, 1993, p. 123-127.

Pel que fa al *Retaule de la Mare de Déu, sant Agustí i sant Nicolau de Tolentino*, el conjunt va ser acabat l'any 1462 i destinat a l'altar major de l'antic monestir agustí de Domus Dei de Miralles (Castellví de Rosanes), vegeu BARRAQUER Y ROVIRALTA, C., *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, Barcelona, 1906, II, p. 209 i 210; del mateix autor, *Las casas de religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, Barcelona, 1916-1918, IV, p. 86; POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, Cambridge, Massachussets, VII, p. 610-614 i XII, p. 681 i 682; MESURET, R., *cit. supra*, n. 15; AINAUD DE LASARTE, J., *Primitivos Mediterráneos*, Barcelona-Bordeus, 1952, p. 73, cat. núm. 112 (catàleg d'exposició); GUDIOL I RICART, J.; ALCOLEA I BLANCH, S., *cit. supra*, n. 7, p. 200, fig. 1001.

34. Vegeu n. 31. Rosa Alcoy comenta que entre els precedents de l'obra de Lonhy cal esmentar els vitralls de la capella del mercader Jacques Coeur a Bourges, vegeu ALCOY I PEDRÓS, R., «La Pintura Gòtica» a BARRAL I ALTET, X. (ed.), *Art de Catalunya. Pintura antiga i Medieval*, Barcelona, 1998, 8, p. 327.

35. Vegeu RUIZ I QUESADA, F., «El retaule de Sant Agustí de Jaume Huguet. Un referent singular en l'art pictòric barceloní del darrer quatre-cents» a *Quaderns de Vilaniu*, Valls, 2000, 37, p. 3-40.