

LA IMATGE DE LA DONA ALS INFERNES GÒTICS CATALANS

JOSEFINA PLANAS I BADENAS

«No son les dones les que han escrit aquests llibres»
Cristina de Pisa¹

Iniciar un estudi sobre la dona baix-medieval resulta de primer antuvi una mica complex davant el perill de caure en una sèrie de convencionalismes establerts entorn d'aquest tema, i també per la manca de testimonis femenins de l'època que confrontin certes afirmacions efectuades amb reiteració en la literatura medieval.

Basant-me en una sèrie de textos en els quals la crítica a la dona es converteix en mera rutina, pretenc establir la connexió existent entre ells i les representacions infernals catalanes dels segles XIV i XV per comprovar si aquests «topoe» literaris medievals de clar matís misogin, es plasmen de la mateixa manera en les obres d'art, o si contràriament existeix cert antagonisme en ambdós terrenys.

Per a fer-ho utilitzaré aquells textos en els quals es parli de la dona com a filla d'Eva, és a dir de la dona pecadora, condemnada per tots els moralistes. Evidentment, existeixen uns altres tipus de relats o assaigs teològics en els quals es destaquen els valors positius de la dona, però si els tinguéssim en compte, donarien excessiva amplitud al meu estudi. Per això em limito a estudiar la literatura misògina que ofereix una variada gamma de vicis i pecats òptims per a establir connexions amb els Inferns catalans baix-medievals.

Un altre aspecte que cal destacar és que no m'he centrat en una parcel·la de les arts plàstiques, sinó que he estudiat pintura, miniatura, escultura i vitralls, sense pretendre una exhaustivitat rigurosa, només un estudi de les peces més significatives en cadascun dels apartats.

CONCEPTE DE DONA

El concepte de dona que ens ofereixen els pares de l'Església i els predicadors és poc encoratjador. Per a ells aquest concepte es relaciona amb Eva, de la qual provenen totes

1. *L'Épître au Dieu d'amour*, extret d'Enric Bagué: *La dona i la cortesia a la societat medieval*. Barcelona 1947, p. 78. Aquesta escriptora, nascuda a Venècia el 1363, defensà amb fermesa el seu sexe. Entre les seves obres destaquem la citada anteriorment juntament amb la *Cité des Dammes* i *Le livre des Trois Vertus* (1406). Alice A. HENTSCH: *De la littérature didactique au Moyen Age*, 1903, pp. 154 i 172.

les dones.² Sembla que la primera menció a la dona es troba al versicle 27 del primer capítol del Gènesi: «I creà Déu l'home a imatge seva, a imatge de Déu el creà, i els creà mascle i femella». Al versicle anterior (I, 26) es manifesta la voluntat de Déu «Fasciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram». Els termes «imago» i «similitudo» foren discutits moltes vegades per certs teòlegs que no consideraven oportú que la dona estigués feta directament de la imatge de Déu, sinó d'Adam.³ Sant Vicent Ferrer, en els seus sermons, partint d'aquesta mateixa opinió va molt més enllà en les seves afirmacions sobre el sexe femení: «Quan Déus volch crear l'hom; al principi del món dix així: Faciamus hominem (ad imaginem et similitudinem nostram), e quan volch crear la dona, que dix? Faciamus ei auditorium. Mas ara bé podem dir destructorem».⁴

El capítol tercer del Gènesi provocà igualment extenses discussions en intentar discernir qui fou més culpable en el pecat original: Adam o Eva. Llevat de poques excepcions se li atribuïa major culpa a Eva i ja que la dona errà i pecà més, rebé major maledicció en tant que se li donà com a càstig que donés a llum amb dolor i que tingués a l'home com a senyor.⁵

Amb motiu d'aquest nucli inicial nasqué un pensament antifeminista que es manifestà amb major o menor intensitat al llarg de l'edat mitjana. No hem d'oblidar el període comprès entre el segle XII i la primera meitat del segle XIII, aproximadament, en el qual sorgí el concepte d'amor cortès i, amb ell, una revalorització d'allò que és femení, si més no pel que fa a la literatura.⁶

No és l'objecte essencial del meu treball aprofundir sobre l'opinió dels pares de l'Església; no obstant això, en destacaré aquells que atacaren el sexe femení amb especial duresa. Sant Pau, des de la primera epístola als Corintis, argumenta que «el cap de tot mascle és Crist, i el cap de la dona, el mascle.⁷» Sant Ambrosi, a *De Paradiso*, segueix la prefiguració del misteri de Crist i l'Església. A aquesta concepció mística d'home i dona⁸ contraposa la comparació entre home-intel·ligència i dona-sensibilitat: «mulier symbolum sensus estis nostri; vir mentis». Sant Jeroni, al *Comentarium in Ecclesiasten* tracta amb

2. Com he comentat a la introducció, existien una sèrie de figures femenines altament positives (només cal recordar la Mare de Déu, les santes i altres personatges bíblics), però el meu estudi se centra en la dona condemnada i per aquesta raó insistiré especialment en aquells textos que parlin dels pecats femenins.

3. M.T. D'ALVERNY: «Comment les théologiens et les philosophes voient la femme», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, volum XX. Poitiers 1977, p. 105.

4. San Vicent FERRER. *Sermons*, a cura de Josep SANCHIS SIVERA, Col. Els Nostres Clàssics, Barcelona 1932, vol. II, sermó XXIX, p. 42.

5. Són innumerables els textos que recullen aquesta opinió al llarg de l'edat mitjana. A Catalunya, i en el segle XIV, apareix plasmada al Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud. Sobre la dona recau tot el pes del pecat, i el matrimoni n'és una conseqüència. Per a la doctrina medieval l'amor és pecat fins i tot a l'interior del matrimoni, ja que les relacions conjugals han d'estar exemptes de tot desig carnal en tant que la seva finalitat de la procreació Chiara FRUGONI: «L'iconographie de la femme au cours des X-XII siècles», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, volum XX. Poitiers 1977, p. 177-179.

6. YARZA LUACES; J.: «De "casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el señor" a "señora soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso"», *La imagen de la mujer en el arte español* (III Jornadas de Investigación Interdisciplinar), Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid 1984, pp. 66-70.

7. Corintis 11, 3. També esgrimeix arguments similars en la seva epístola als moradors de Colosses: «Les dones estiguin sotmeses als marits com convé en el Senyor», Colossencs, 3, 8.

8. Sant Agustí a *De Genesí ad litteram* veu en la formació d'Eva a partir de la costella d'Adam la figura de l'Església naixent del costat ferit de Crist Crucificat. D'ALVERNY, M.T.: ob. cit. p. 109.

severitat el gènere femení, al·legant que no es pot trobar una dona bona al món.⁹ A la *Summa Theologica* de Sant Tomàs d'Aquino s'afirma la superioritat de l'home sobre la dona, en detriment de la darrera.¹⁰

En consonància amb aquestes afirmacions se suposa que la presència del Mal es materialitza en el sexe femení simbolitzant la temptació que porta al pecat. Aquesta opinió fou àmpliament sostinguda pel clergat, que veia en la imatge de la dona la plasmació de les seves pròpies inhibicions.

Malgrat aquesta condemna unànime envers la dona, s'alçà una gran contradicció: l'home pecador per Eva serà salvat per la Nova Eva. És a dir, la dona terrenal induirà l'home a la condemna eterna, però serà la Verge, a través de la seva intersecció en el Judici final, qui el salvarà.

LITERATURA MISÒGINA A LA CORONA D'ARAGÓ

Durant els segles XIV i XV brollà un accentuat antifeminisme en la literatura hispànica, el qual generà una sèrie de tòpics que repetien amb poques variants tots els autors moralitzants. Als territoris catalano-aragonesos, els textos que parlen de la dona són nombrosos i de tots ells citaré aquells més representatius i interessants. Sembla que en aquell període no existeix una aproximació cap a la problemàtica femenina sinó una crítica tenaç i constant, i fora del nostre àmbit únicament Cristina de Pisa defenia amb rara energia aquestes acusacions formulades en contra de les dones.^{10(bis)}

Un dels primers autors que iniciaren a Catalunya la literatura misògina fou Guillem de Cervera o Cerverí de Girona, atacant les dones a la primera part del *Maldit-Bendit* (segona meitat del segle XIII).¹¹

Ramon Llull cita aquest tema almenys en dues de les seves obres: *El llibre de Contemplació*, en què parla de la bellesa de les dones com a causa dels seus pecats; i el *Llibre de Meravelles* (1288-1289), on narra l'episodi de la «folla fembra» que va a reunir-se amb un prelat ric i poderós per pecar.¹²

El *Facet* català de finals del segle XIV, basat en els tractats llatins que s'estengueren al segle XII per tot Europa, denominats *Facetus*, posseeix una forta càrrega misògina, descriuint la dona amb caràcters zoomorfs, a vegades desagradables.¹³

El *Breviari d'Amor*, traducció catalana en prosa i extractada del poema de Matfré Ermengaud, franciscà de Béziers, conservat a la Biblioteca Nacional (Res. 253),¹⁴ és un dels

9. D'ALVERNY, M.T.: ob. cit. p. 110.

10. VERDON, Jean: «Les sources de l'histoire de la femme en Occident au X-XIII siècles», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, volum XX, Poitiers 1977, p. 225.

10 bis) Sor Isabel de VILLENA, únic exponent femení de la literatura catalana medieval, intentà modificar en certa mesura l'opinió existent sobre la dona, a través dels temes religiosos. Sor Isabel DE VILLENA: *La legació tramesa per lo pare Adam al Senyor*. Escenes místiques del llibre intítulat *Vita Christi*, a cura d'Antoni Bulbena, Barcelona 1905.

11. RIQUER I MORERA, Martí de: *Història de la Literatura Catalana*, vol. 1, Editorial Ariel, Barcelona 1980, pp. 141 i 144.

12. RIQUER I MORERA, Martí de: ob. cit., pp. 296-297.

13. RIQUER I MORERA, Martí de: ob. cit., vol. II, pp. 47, 49 i 50. Aquest autor relaciona aquest text amb representacions del cor de la catedral de Barcelona atribuïdes a Ça Anglada (principi del segle XV).

14. Consta de cent seixanta folis més un de guarda al principi i tres al final. Mesura 400 x 280 mm.

textos més atractius, ja que a més d'exposar temes religiosos o relacionats amb les ciències naturals, descriu els pecats masculins i femenins dedicant més atenció a les dones per acusar-les amb certa crueltat.¹⁵

Francesc Eiximenis (1330-1409) tracta especialment sobre les dones a *Lo Crestià* i el *Llibre de les dones* (1396), recomanat, el darrer, a totes les dones que «volen conèixer lur natural condició», és a dir, els seus defectes i la manera de corregir-los.¹⁶ El seu to paternalista envers les dones com a éssers mancats de capacitat de raonament que necessiten una guia espiritual, ens fa comprendre la concepció de la dona de l'època.¹⁷

Bernat Metge (1340-1413?), a la seva obra *Lo Somni*, emet una sèrie de judicis sobre les dones, detallant els defectes de la dona estimada pel mateix autor.¹⁸ Es divideix en quatre llibres, al darrer fa un elogi de les dones i posa en dubte certs vicis masculins però finalment s'imposa la misogínia de Tirèsies i conclou l'obra incitant vers el «servei de Déu i continuat estudi».¹⁹

Una altra obra posterior, però que també finalitza amb el mateix to moralitzant, és *l'Spill o Llibre de les Dones* (1460), conservat a la Biblioteca Vaticana, obra del valencià Jaume Roig. La seva visió quasi esperpèntica i desmesurada del món femení suposa una dura invectiva cap aquest sexe.²⁰

Els sermons de Sant Vicent Ferrer (1350-1419) són un testimoni sobre la vida i la societat en el pas dels segles XIV al XV. Tota la societat, amb les seves virtuts i els seus vicis, desfila en les seves predicacions. Entre els seus sermons també trobem reiterades al·lusions a les modes i als cosmètics femenins.

Relacionat amb les religioses i amb un clar accent moralitzador, és el tractat francès de *Modo bene vivendi ad sororem*, en el qual és descrita una vida espiritual perfecta. Fou traduït al català pel dominicà Antoni Canals, que el dedicà al camarlenc de Martí I.²¹ Al *Curial i Güelfa* (1435-1462) es pot llegir, en sentit contrari, un episodi sobre l'estada de Curial acompanyat de Festa en un monestir de religioses. Destaca el to cordial i picant emprat per les monges en dirigir-se als hostes.²²

15. ERMENGAUD Matfre: *Breviari d'Amor*, edició facsímil a càrrec d'Antoni Ferrando i Francés, València 1980. M.E. SORIANO: «Un códice de la Biblioteca Nacional "Breviario de Amor"», *Archivo español de arte*, núm. XXVII, Madrid 1954, pp. 109-128. Peter T. RICKETT *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*, volum V, Leiden 1976, pp. 1-3. Es conserva un Breviari d'Amor a la Biblioteca del Monestir de El Escorial. S'hi cita un «Tractat d'amor de donas segons n'an tractat li antic trobador en lor cansos» i uns «Conseils en el qual manieira las donas se deven captener en amor». J. FERNANDEZ MONTAÑA. «El Breviario de Amor». *Museo Español de Antigüedades*, volum VI, Madrid 1985, p. 392.

16. És dedicat a Sança Ximenis d'Arenòs, muller de Joan, conte de Prades, Francesc EIXIMENIS: *Lo Llibre de les dones*, vol. I, Ed. Curial, barcelona 1981, p. 7.

17. Aquesta obra fou divulgada en castellà amb el títol de *Carro de las donas*, i és citada per l'arxiprest de Talavera, Alonso Martínez de Toledo, antifeminista exaltat, al *Corbacho a reprobació del amor mundano*. Martí de RIQUER I MORERA: *ob. cit.*, vol. II. p. 147, A. CANELLAS: *Huellas femeninas en el medioevo*, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, Saragossa 1956, p. 8.

18. Bernat METGE: *Lo Somni*. Edicions 62, Barcelona 1980, pp. 213, 241 i 242.

19. Enric BAGUE: *La dona i la cortesia a la societat medieval*, Barcelona 1947, p. 77.

20. Jaume ROIG: *Spill o llibre de les dones*, Edicions 62, Barcelona 1978, pp. 9-18. En aquest llibre conflueixen els més coneguts i repetits temes de la misogínia medieval, com el *Corbaccio* de Bocaccio; *Las lamentaciones de Matheolus*, traduïdes per Jean Le Févre; *Les quinze joies du mariage*, atribuïdes a Antoine de la Sale, i l'Arxiprest de Talavera (1438), Martí de RIQUER I MORERA: *ob. cit.*, vol. III pp. 213, 241 i 242.

21. Alice A. HENTSCH: *ob. cit.*, pàg. 41. (AAC ms. 72).

22. Martí de RIQUER I MORERA: *ob. cit.* vol. III, pàgs. 622-623.

PRINCIPALS DEFECTES IMPUTATS A LES DONES

Un dels aspectes més destacats pels autors és la indumentària. És remarcada la seva deshonestat i frivolitat en el pentinat, en la manera de vestir ostentosa²³ i en els perfums²⁴ i s'hi afegeix que d'aquesta ornamentació supèrflua neixen grans desitjos de pecar, especialment de luxúria,²⁵ pecat femení per excel·lència, posat en evidència per la pròpia Església i pels escriptors antifeministes de l'època.²⁶

L'honestat i la castedat són exigides a totes les dones en general i a les religioses en particular,²⁷ malgrat que no manquen relats plens de malícia en els quals les religioses mostren la seva llibertat de paraules i d'actes.²⁸

Un dels pecats més genuïns de la dona és la parleria, que es remunta a la primera dona.²⁹ Per aquesta raó se'ls recomana que siguin discretes, ja que de la xerrameca banal neix un altre pecat: la hipocresia o falsedat.

Igualment són acusades de golafreria³⁰ i brutedat o peresa,³¹ vicis que poden portar molts mals al marit o al bon funcionament de la llar. Diverses vegades són citats una altra mena de pecats tals com la supèrbia, l'enveja i l'orgull, que poden provocar, segons l'opinió d'aquests autors, el malbaratament per part de la dona.³²

Als Inferns, els principals pecats femenins són aquells relacionats amb el sexe, és a dir, luxúria i sodomia. En ocasions la luxúria no queda gaire explícita, però se sobreentén gràcies als textos o a les actituds dels personatges representants, com ocorre en una taula anònima del segle xv amb diables posseïdors d'atributs femenins. A més, per la mentalitat

23. San Vicent FERRER: *Sermons*, vol. II, sermó VI, pp., 72-73.

24. R. CHABAS: «Estudio de los sermones valencianos de San Vicente Ferrer», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid 1903, p. 87.

25. *Consells e Faules e altres lligendes en la nostra llengua materna del catorzè i quinzè segles, novament o per primera vegada donats a llum*, recopilació d'Antoni BULBENA i TUSELL, Barcelona 1904.

26. Al Breviari d'Amor s'especifica que quan s'han pentinat i empolainat bé són el símbol del diable. Matfre ERMENGAUD: *Breviari d'Amor*, p. 357.

27. L'autor del Breviari d'Amor conservat a la biblioteca de El Escorial, investiga les causes que mouen l'home envers l'amor de la dona i observa que el mascle segueix el mandat bíblic «crescite et multiplicamini» que trastornat per la llibertat de l'home troba en ell totes les desventures. J. FERNANDEZ MONTAÑA: *ob. cit.*, p. 392.

28. Com passa al *Llibre de Fra Bernat* (principi del segle XV), on una monja impúdica es burla de tres amants lliurant-se al mateix autor, o a l'episodi de *Curial i Güelfa* esmentat anteriorment. Martí de RIQUER I MORERA: *ob. cit.*, vol. II, pp. 105-106. En contrapartida, Teresa M. VINYOLES: «Els infants abandonats a les portes de l'hospital de Barcelona (1426-1439)», exposa l'abandó d'una nena ricament vestida per part d'una religiosa. La mare afirma a l'albarà, que portava la criatura al moment de ser abandonada, que si nos fos perquè «és d'ordre i és monja» donaria el seu nom. Demana que la nena, per la seva debilitat, sigui curada amb «draps calents.» Teresa M. VINYOLES i GONZALEZ i BETLINSKI, M.: «Els infants abandonats a les portes de l'hospital de Barcelona (1426-1439)», *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Catalunya Medieval* (CSIC), volum miscel·lani d'estudis i documents, Barcelona 1981, p. 221.

29. Francesc EIXIMENIS. *ob. cit.*, vol. I, p. 21.

30. Matfre ERMENGAUD. *ob. cit.*, p. 358. Cal tenir en compte que a la taula o al banquet les esposes no tenien plat propi i usaven el del marit en senyal d'honor i d'intima confiança. No resulta estrany suposar que en algun dels matrimonis concertats existís un cert recel per part de la dona a l'hora de menjar en un mateix plat. A. CANELLAS: *ob. cit.*, p. 16.

31. Matfre ERMENGAUD: *ob. cit.*, p. 358.

32. Francesc EIXIMENIS. *ob. cit.*, vol. I, pàg. 143. Només en fan al·lusió Bernat Metge a *Lo Somni*, i Matfre ERMENGAUD al *Breviari d'Amor*, p. 358.

medieval, la figura de la dona condemnada és per si mateixa un símbol de pecat carnal. Per aquesta raó i malgrat que en altres obres no puguem identificar-la amb la luxúria, a causa de la manca de turments que ho corroborin, sí que es pot fer en relació amb un context social existent.

Una altra peculiaritat, i potser la més destacable, són les escasses representacions femenines en aquests Inferns, si tenim en compte les dures invectives llançades per part dels escriptors de l'època contra el gènere femení, que haurien d'haver repercutit de forma més directa sobre les obres d'art.

Matisant dins del repertori artístic estudiat, s'observa una major proporció de dones en representacions relacionades d'una manera o d'una altra amb el sud de França (Rosselló o Llenguadoc). Algunes d'elles es relacionen per l'àmbit geogràfic comú, com és el cas del retaule de Sant Miquel d'Elna, el text del *Breviari d'Amor* escrit pel llenguadocià Matfre Ermengaud, o la vidriera de Santa Maria del Mar encarregada a Senarius Desmanes, mestre de vidrieres d'Avinyó. I només una obra manté una relació iconogràfica: es tracta de la taula anònima del segle xv amb la representació de l'Infern i de diables amb pits pronunciats, de la qual es troben paral·lels iconogràfics al retaule de Sant Miquel de l'església parroquial d'Argelers.

Pel que fa a les obres del Principat, les dones són representades en escàs nombre a l'Infern o al Purgatori, si tenim en compte l'abundant literatura misògina plagada de judicis pejoratiu sobre la dona. Aquesta aparent contradicció entre textos i imatges és resolta pels propis textos literaris, al·legant que la dona per la seva fragilitat i debilitat de judici peca en menor grau i de forma inconscient, enfront de l'home, posseïdor per excel·lència de clar judici i enteniment, com ho demostra aquest fragment del *Llibre de les dones d'Eiximenis* prou eloqüent:

«Recompta Cartonensis en lo sermó de santa Magdalena que un sant hermità fo arrapat en esperit e viu tot porgatori e tot infern. E viu en cascú d'aquests lochs una porció pus baixa en la qual aquells qui eren sofferien sens tota comparació major turment que no los altres qui aquí eren dalt, E viu-hi Salamó, e molts gran filosofos e famosos doctors e maestres passats, e diverses persones altres qui ell havia conegueds en diverses escoles, e estudis e corts de grans senyors, e no.y viu nenguna fembra. E demanà a l'àngel qui li ensenyara la visió que podia ésser que no.y havia nenguna dona. Respòs l'àngel: Sàpies que peccat de fembra ve comunament per ignorància e mutabilitat e poch seny, e per tal no fan los peccats tan greus com fan aquells qui péccan scientments contra lur consciència e contra la magestat de Déu, de la qual han gran conexensa, e qui s'ençenguen a propòsit per tal que no vegem lo peccat que cometen, lo qual clarament veen per lur seny natural e per lur saber artificial e per moltes altres vies.

»E com sovín les dones agen a ssupportar a lurs marits molts d'aquests peccats per moltes malícies qui lo són fets per lurs marits maliciosament, donchs pus rahonabla cosa és que los marits les supporten en lurs passions e defalliments que han naturalment.³³»

Poques pàgines més endavant exhorta els marits a estimar i a suportar les seves dones en les seves passions, ja que Nostre Senyor les ha fetes flaques i fràgils, però no per

33. Francesc EIXIMENIS: *ob. cit.*, *ob. cit.*, vol. I, 138. Hem de tenir present que a l'infern dantesco només hi ha una figura de dona amb relleu individual. Fora d'aquest cercle, i a mesura que es va endinsant en la malícia, les figures femenines són encara més escadusseres, queden al marge com a simples personificacions del vici preses de la llegende i no de la vida real. Carles RIBA: *Dante i la dona*, Barcelona 1933, p. 32.

aquestes raons deixen de posseir la seva gràcia i la seva glòria i donaran consol i companyia als homes al Paradís.³⁴

No és aquest l'únic text que revela l'ambigüitat existent entorn de la figura de la dona. Sant Vicent Ferrer exposa en un dels sermons el cas d'una dona pecadora que es presentà a l'església deshonestament empolainada. El pare predicà el pecat de la luxúria de forma tan eloqüent que ella començà a plorar amb tal sentiment que morí de contricció; aleshores el capellà esclàmà als fidels allí congregats:

«Bona gent, preguem a Déu per l'ànima d'aquesta dona, que si és en purgatori, que la n'tragua. Vench una gran veu a dix: frare, no fases pregar per aquesta dona, mas pregat a ella, que pregue a Déu per vosaltres que està en Paradís.³⁵»

Aquesta controvèrsia entorn de la dona es reflecteix en la resurrecció dels morts del discutit retaule de la Mare de Déu de la Llet atribuït a Francesc Serra II (Villahermosa del Río), ja que en primer pla es mostra la figura d'una ressuscitada coronada, per la qual tenen una disputa un dimoni i un àngel, essent la victòria per aquest darrer, que assenyala significativament el cel, malgrat el gèst poc definit de la dona.

Des del punt de vista teològic també es troba una base que dóna suport a aquesta actitud. En un dels sermons per a la festa de l'Assumpció exposats per Abelard, s'afirma que Adam fou creat fora del Paradís, i Eva dins; el Senyor ressuscità en la terra; el cos de la seva mare, al cel. Per tant, les dones han estat elevades a la glòria malgrat el seu sexe inferior i poden considerar el Paradís la seva pàtria natural, tant el Paradís terrestre com el celestial.³⁶

REPRESENTACIONS FEMENINES ALS INFERNS CATALANS DELS SEGLES XIV I XV

Per fer un estudi més sistemàtic de les representacions femenines en les obres d'art catalanes dels segles XIV i XV he optat per agrupar-les entorn dels conceptes de Purgatori, Infern i Judici Final³⁷ i alhora pels diferents pecats o càstigs representats. Algunes il·lustracions de manuscrits s'escapen d'aquestes definicions, i en aquests casos les supeditarem a una imatge del mateix còdex inclosa dins dels tres conceptes indicats.

Seguint la cronologia, ens trobem en primer lloc amb el retaule de Sant Miquel (finals del segle XIV) (fig. 1), situat a la capella de la mateixa advocació, que pertany a la catedral

34. Francesc EIXIMENIS: *ob. cit.*, vol. I, p. 144. La idea que la dona oferirà consol al paradís sembla ser extreta del *Liber Scalae Mahometi*, traduït el 1263 de l'àrab al castellà a instàncies del rei Alfons X: «... et assez le couoient plus ad veoir sa femme et sa masnee, quil doit avoir en paradís...» J. MUÑOZ SENDINO: *La escala de Mahoma*, Madrid 1969, cap. XLVII, p. 388. A l'Alcorà es fan afirmacions molt similars.: *El Corán*, traducció i notes de Juan VERNAT, Edit. Planeta, Barcelona 1983, 2, 23-25; 4, 60-57; 13, 23; 43, 70.

35. R. CHABAS: *ob. cit.*, p. 94-95.

36. ABELARDO: *Sermo in Assumptione B. Mariae*, p. CLXXVIII, 542. Citat per M.T. D'ALVERNY: *ob. cit.*, p. 117.

37. L'Infern i el Juici Final no es poden separar rotundament, ja que el primer és conseqüència del segon, però existeixen representacions en les quals l'Infern apareix en una taula donant a entendre que s'ha consumat el Judici. Per aquesta raó considero més clarificador per a la meua anàlisi separar aquest dos conceptes.



Figura 1. Retaule de Sant Miquel, taula del davallament de Sant Miquel a l'Infern, final del segle XIV, catedral d'Elna, pintura al tremp sobre fusta.

d'Elna des del 1380.³⁸ Pel seu estil, és relaciona amb el cercle dels Serra.³⁹ És interessant la taula del descens a l'infern de Sant Miquel arcàngel: a la dreta s'obre la gola de Leviatan⁴⁰ i de la seva enorme boca surten un clerge, dues figures (una de les quals és amb certesa masculina), i dues dones, una estirant-se els cabells i l'altra allargant les mans vers l'àngel per salvar-se. Un dimoni que plana sobre Leviatan, insufla foc en el sexe d'una condemnada de llargs cabells, mentre dues altres contemplen l'escena dalt del llom d'un diable que les transporta a Llucifer, que estira una grapa vers elles. Cap al cel pugen tres àngels amb els corresponents benaventurats. Un d'ells és una figura femenina, que és rebuda per un àngel celestial.

De les sis figures femenines representades, només podem arribar a discernir el pecat comès, per una d'elles. Es tracta de la que pateix el turment del foc. Aquest suplici ha estat relacionat, tant per les fonts cristianes⁴¹ com per les musulmanes, amb pecats carnals tals com l'adulteri o la sodomia, i en aquest cas en concret és relacionat amb la sodomítica cavalcada per un diable a l'Infern del Missal de Santa Eulàlia (1403).⁴²

El concepte de Purgatori sorgí al segle XII partint de l'opinió dels pares de l'Església del segle IV —sant Ambrosi, sant Jeroni, sant Agustí— propugnant que les ànimes de certs pecadors podien ser salvades mitjançant un període de penitència en un lloc intermedi entre Paradís i Infern. Aquesta reflexió respon a la creença en un doble judici, un en el moment de la mort i el segon a la fi dels temps.⁴³ És un lloc on es purguen els pecats venials i on és permesa la intervenció dels vius per mitjà d'oracions o sufragis per la salvació de les ànimes.

Les misses revelades o misses d'advocació per a les ànimes del Purgatori es localitzen en compartiments de retaules dedicats a Sant Miquel, pel seu caràcter d'introducció de les ànimes al Paradís. Aquests compartiments es divideixen en dues parts, una d'elles dedica-

38. Joan SUREDA: *El gòtic català*, I, Hogar del Libro, Barcelona 1977, p. XXIII. Marcel DURLIAT: *Arts Anciens du Roussillon*, Perpinyà 1954, p. 66. Josep GUDIOL, Santiago ALCOLEA i BLANCH: *Pintura gòtica catalana*. Ed. Polígrafa, S.A., Barcelona 1986, p. 70 n. 186.

39. Marcel DURLIAT: *ob. cit.*, p. 64 i 66. Consta de cinc cossos; a l'esquerra se situen la lluita contra els àngels rebels i el miracle de la partera. Al carrer de la dreta, contigu a la taula central: psicostasi i l'aparició del papa Gregori. A la dreta, al costat de la taula central, trobem el miracle del caçador en el mont Gargano i l'elevació d'una capella l'arcàngel. A l'extrem dret l'arcàngel s'apareix a un bisbe i li revela que vol ser honrat en aquesta capella, i a l'altre compartiment hi ha l'Infern. A la taula central apareix sant Miquel vençant el drac, i al compartiment superior la Crucifixió. La predel·la és formada per la Mare de Déu envoltada dels arcàngels Miquel i Rafael.

40. L'Infern cristià sol ser simbolitzat per la gola de Leviatan, envers la qual es precipiten tots els condemnats. Louis REAU: *Iconographie de l'art chrétien*, volum II, 2, Presses Universitaires de France, París 1958, pp. 728 i 751. Emile MÂLE: *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París 1908, Armand Colin, p. 502. R. VILLENUEVE: *Le diable dans l'art*, París 1957, p. 125.

41. DANTE ALIGHIERI: *La Divina Comedia*, a càrrec d'Angel Crespo, Edit. Planeta, Barcelona 1983, p. 367. A la *Visión de Fursa* també és mencionat el foc per als luxuriosos. Howard R. PATCH: *El otro mundo en la literatura medieval*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1983, p. 108. Es fa referència al suplici del foc per al luxuriosos en tres hadits musulmans. Vegeu Miquel ASIN PALACIOS: *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid-Granada 1943, pp. 15, 24 i 148. el mateix autor informa que a la Visió d'Alberich les adúlteres pengen sobre fogueres.

42. Pertany al mateix retaule una taula dedicada a la psicostasi. Sant Miquel cobert amb una dalmàtica sosté en la mà una balança mentre un diable procura inclinar un dels platets al seu favor, però l'ànima que se sotmet al pesatge uneix les seves mans devotament per indicar la seva salvació. També se salva l'ànima que espera el seu torn al costat de dos àngels. Com a rèplica, dues dones condemnades són transportades per un diable envers l'Infern.

43. J. LE GOFF: *La naissance du Purgatoire*, Ed. Gallimard, París 1981, pp. 99-102.



Figura 2. Saltiri d'Utrecht. 1.ª meitat del segle XIV, París, Biblioteca Nacional, ms. latín 8846, f. 109 v.

da a representar la celebració de la Missa de Sant Gregori i l'altra a il·lustrar l'ascensió de les ànimes purificades. El paper protagonista de sant Gregori es deu al fet que en els *Dialogi* proposà la celebració de la Santa Missa, i més en concret l'elevació de la sagrada forma, com a mètode més efectiu per a absoldre les ànimes dels morts.⁴⁴

Un exemple d'aquesta mena de representacions el constitueix el retaule de Sant Pere i sant Miquel, procedent de l'església de Sant Pere de la Seu d'Urgell, obra de Jaume Cirera (1433),⁴⁵ actualment al Museu d'Art de Catalunya.⁴⁶ En la part corresponent a l'alliberació de les ànimes, només s'ha representat una figura femenina coberta amb una túnica blanca

44. J. LE GOFF: *ob. cit.*, p. 126-127. M.T. LACLOTTE creu que se segueix una tradició iconogràfica nòrdica, segons la qual Sant Gregori havia obtingut la promesa de lliurar les ànimes del Purgatori mitjançant, les pregàries de la humanitat. M.T. LACLOTTE: *L'école d'Avignon*, Flammarion, París, 1983, p. 228.

45. Jaume Cirera, pintor de Solsona establert a Barcelona, estigué associat amb Bernat Puig, i al taller d'ambdós treballà igualment el pintor Ramon Gonzalvo. És probable que aquest retaule de la Seu d'Urgell sigui obra dels tres artistes. Josep GUDIOL I RICART: *Pintura Gòtica, «Ars Hispaniae»* vol. IX, Ed. Plus-Ultra, Madrid, 1955, p. 112. Salvador SANPERE I MIQUEL: *Los cuatrocentistas*, Tip. «L'Avenç», Barcelona 1906, volum II, p. 177. Josep GUDIOL; Santiago ALCOLEA i BLANCH: *ob. cit.*, pp. 135 i 136.

46. Al museu esmentat podem trobar el compartiment principal, junt amb la caiguda dels dimonis i les taules laterals dedicades a Sant Miquel i a Sant Pere. La resta del retaule es reparteix entre el Museu de Belles Arts de Sant Carles a Mèxic, D.F. i a col·leccions privades.

que allarga les braços significativament per ser conduïda al cel. La resta de benaventurats, quatre en total, són figures masculines entre les quals hi ha un clergue.

Al mateix pintor devem el retaule dedicat a sant Miquel custodiat a l'església de Santa Maria de Terrassa.⁴⁷ En l'escena de l'alliberació de les ànimes, que és la que ens ocupa, ja que de la del Judici Final en parlaré més endavant, els ressuscitats surten de les seves tombes. Entre ells, un home i una dona són ajudats per un àngel, mentre un diable pretén fer-se amb ells, però han de salvar-se si ens atenim a la seva pietosa expressió. Sorgint de les flames i d'unes agudes roques, un rei amb una serp cargolada al coll rep els cops de mall que li propina un diable.⁴⁸ Resulta curiós observar aquesta barreja d'àngels i dimonis, en un lloc concebut com avantsala i estança de pas on les ànimes, ajudades pels àngels i dimonis, purguen els seus pecats. La resposta sembla trobar-se en sant Bonaventura, que considera el Purgatori com una mena de lloc neutre entre el domini dels àngels i el dels dimonis; apareix per tant, una progressiva «infernització» del Purgatori.⁴⁹

Cap a la Providència, representada per feixos de llum concèntrics, es dirigeix un àngel amb l'ànima d'una figura femenina a les mans. Al seu costat bull una caldera amb sis condemnats.

Dins l'apartat de les representacions infernals cal destacar el Saltiri d'Utrecht o saltiri Anglo-català (Bibliothèque Nationale, lat. 8846, Paris) (fig. 2). Aquest manuscrit fou copiat a Anglaterra i il·lustrat parcialment a l'esmentada illa cap al 1200. Allò que quedà sense acabar fou enllestit a Catalunya, pintant els dibuixos que havien quedat incomplets i il·luminant els espais en blanc.⁵⁰ Les trenta-quatre composicions efectuades per l'artista català s'inspiren en escenes de la vida de Crist, juntament amb temes al·legòrics, com és el cas de la miniatura del foli 109v, «Te decet ymnus deus in Syon» (51). La miniatura és al centre del foli, inserta en un quadrat les cantonades del qual són decorades amb els símbols dels quatre evangelistes. A l'interior del quadrat s'obre un cercle dividit en tres registres: en el superior són representats la Mare de Déu i Jesús flanquejats per àngels i sants. Al registre

47. Aquest retaule fou contractat en un principi per Jaume Cirera, mort l'any 1450; l'acabament fou encarregat al pintor Guillem Talarn. El 1452, mort també Talarn, els seus marmessors cobraren la resta de l'import de l'encàrrec (*Las iglesias de San Pedro de Terrassa*, Junta Municipal d e Museos, Terrassa 1972). Josep GUDIOL, Santiago ALCOLEA i BLANC: *ob. cit.*, pp. 138 i 139. A la taula central, sant Miquel psicopomp venç les forces del mal que intenten arrebassar-li dues dones de llarga cabellera, una d'elles al platet de la balança que sosté l'arcàngel i l'altra entre les grapes del diable. Als compartiments laterals són representades escenes de la vida del sant: l'expulsió dels àngels malignes, la processó de la Santa Missa i l'entrada de les ànimes a la glòria. Al plafó superior que remata el retaule apareix el Judici Final; en la predel·la, el davallament de la Creu amb la flagel·lació i la Resurrecció als costats.

48. A la llegenda de Tundal (s^e meitat del s. XIII), el protagonista veu uns diables que a la manera dels ferrers colpegen els rèprobes amb enormes martells. Aquest càstig és una mena de seqüela del judici particular de les ànimes. M. ASIN PALACIOS: *ob. cit.*, pp. 287-288. Sant vicent Ferrer parla amb termes similars en un dels seus sermons relatius a la penitència: «Si hom o dona cau en peccat cuydau que Deu lo lançe en infern? No mas vol lo refer. Primo al fornall de contricció que bufa, despuix a la anclusa a la confessió, aquí venen les martellades, quan lo confessor diu, guardaavos: de puix fa abrondir ab disciplines etc. veus que no vol ques perde». R. CHABAS: *ob. cit.*, pàg. 41.

49. Aquesta infernalització queda patent en la visió pertanyent al purgatori de sant Patrici, J. LE GOFF: *ob. cit.*, p. 338.

50. Jesús DOMINGUEZ BORDONA: *Miniatura*, «Ars Hispaniae», vol. XVIII, Plus-Ultra, p. 153. Rosa ALCOY: *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350*, tesi doctoral inèdita, Barcelona 1988.

51. P. BOHIGAS i BALAGUER: *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña, Período gótico y renacimiento*, I, Asociación de Bibliófilos, Barcelona 1965, pp. 125-130.

intermedi trobem la creació d'Adam i Eva, Moisès rebent les taules de la llei i la conversió de sant Pau. Finalment, a la part inferior s'obre la gola de Leviatan mostrant els horrors de l'Infern.

Aquest Infern amb els pecadors i els seus càstigs, és un món tenebrós i incandescent, poblat de diables i rèptils, que ofereix un dinamisme similar a l'Infern del Missal de Santa Eulàlia. Pel que respecta al món femení, s'aprecien les figures de quatre dones, malgrat que això no pot ésser afirmat amb exactitud, per raó de la condició asexual pròpia dels condemnats. Localitzem una dona a l'extrem esquerre de la composició envoltada en flames, però no rep cap càstig que la relacioni amb un pecat específic, en tot cas el foc ens recorda el turment del libidinosos. Al costat d'un bisbe situat al centre de l'Infern, dues dones són assotades per un diable mentre una serp es recargola sobre el cos d'una d'elles. Una altra figura femenina estesa damunt del terra flamejant és subjectada per la grapa d'un diable que assota tres condemnats encadenats pel coll.

D'acord amb la *Divina Comèdia*, els seductors són fustigats, i tant als frescos de Taddeo dei Bartolo a San Gimignano, com al posterior Missal de Santa Eulàlia, reben aquest càstig els adúlter.⁵² El fet que una condemnada sigui turmentada per un rèptil, corrobora la idea d'un pecat carnal mantinguda en el romànic⁵³ i els segles del gòtic, essent una imatge característica de nombrosos relats contemporanis i anteriors al saltiri anglo-català.⁵⁴

Observant aquest infern amb cert deteniment es constata que malgrat la varietat de càstigs i rèprobes, només s'han volgut plasmar dos tipus de pecat: els relacionats amb la carn i la usura.⁵⁵ Aquesta dicotomia existia a l'edat mitjana, ja que ambdues faltes eren

52. P. BRIEGER; M. MEISS; CH.S. SINGLETON: *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton University Press. Princeton 1969. vol. I, textos, cant XVIII p. 138. Josefina PLANAS: «El Misal de Santa Eulàlia», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Caja de Ahorros de Aragón, Zaragoza y la Rioja XVI, Zaragoza, 1984, p. 57.

53. En aquest sentit és molt interessant l'evolució iconogràfica soferta en la representació de la Mare Terra, que en el romànic esdevé el símbol de la luxuriosa. Vegeu J. LECLERQ-KADANER: «De la Terre-Mère à la Luxure», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, volum XVIII, Poitiers, 1975, pp. 37-43.

54. Potser un dels textos més propers a la nostra miniatura és la Història de Gaudal, traduïda al segle XIV al català i recopilada per Ramon MIQUEL i PLANAS: *Llegendes de l'altra vida*, cap. X, «De religioses pecadors contra castedat» p. 89.

55. He tractat de desxifrar, de manera molt general, cada un dels càstigs d'aquest Infern, i he exposat a continuació els més significatius: el primer d'ells, és el diable assegut sobre una figura masculina que travessa amb un pal. Aquesta imatge correspon al pecat «contra natura», ja que els sodomites eren empalats en la imaginació medieval, de la mateixa manera que apareix als frescos de Taddeo di Bartolo a San Gimignano. R. HUGUES: *Heaven and Hell in Western Art*, Londres 1968, p. 241.

Almenys dos textos constaten el suplici del clergue estirat damunt el llit. Un d'ells és el relat del Purgatori que es fa a les *Vides de sants Roselloneses*: «Enaprés él anà en altre loc en lo queal loc el vesec que'ls diables los turmentaven ab launes de fere cremans»; i l'altre el *Viatge del Cavaller Owein al Purgatori de Sant Patrici*: «e ab esters de fferre de foch enestats al foch eren torrats». La serp que li mosega el melic és citada a la *Història de Gaudal*. CH. KNIAZZEH i E. NEUGAARD: *Vides de Sants roselloneses*, Fundació salvador Vives Casajuana, Barcelona 1977, vol. II, p. 331. Ramon MIQUEL i PLANAS: *ob. cit.*, I, «Viatge del cavaller Owein», «Lo quart camp», p. 18, i *Història de Gaudal*, cap. X «De religioses pecadors contra castedat» p. 89. Rep igualment assots el bisbe representat al centre de la composició. Al seu costat, quatre eclesiàstics mitrats esperen el mateix càstig per la debilitat de la carn.

Al Breviari d'Amor (Bibli. Nac. res. 253), i de forma similar en altres textos, s'especifica que els superbs i els qui gaudeixen dels seus desitjos carnals fora de tota mesura, són encadenats pel coll, peus i mans de forma similar als tres personatges masculins suspesos davant un diable que posseeix un fuet. Es poden trobar paral·lelismes d'aquest suplici als relats cristians i als musulmans, amb lleugeres variants.

considerades les més representatives de la cristiandat des de temps antic.⁵⁶ Resulta significatiu que s'hagin destinat els llocs més rellevants dins de la composició als religiosos, que ocupen l'espai central per posar les seves faltes en evidència (bisbe al costat d'un clergue situat sobre una planxa de ferro, quatre bisbes mitrats...).

El Breviari d'Amor en versió original o en la seva traducció fou un dels manuscrits predilectes en tota l'Europa occidental, especialment a França i a la Corona d'Aragó durant els segles XIV i XV. A la Península Ibèrica s'han conservat set manuscrits en català i un en castellà. Un d'ells és el custodiat a la Biblioteca Nacional (Res. 253),⁵⁷ amb catorze miniaures a pàgina sencera i cent vuitanta-tres vinyetes, entre les quals s'inclouen els turments de l'Infern formant un cicle. Són miniaures en grisalla, datades vers la segona meitat de la catorzena centúria.⁵⁸

A les miniaures de les deu penes de l'Infern, s'hi representen quatre o cinc figures sobre la gola de Leviatan il·lustrant cada pena en concret. Malgrat ésser una de les obres en què el sexe femení apareix amb major reiteració, la seva proporció és lleugerament inferior respecte a la dels mascles. El major percentatge de dones es dona en els suplicis del foc etern i de la fetor, corresponents als luxuriosos⁵⁹ (tres enfront de dos mascles per escena). En el turment del foc les dones —una reina, una religiosa i una altra que mostra una llarga cabellera— romanen vestides, mentre que a les altres representacions, inclòs el suplici dels libidinosos, són representades nues.

Troblem el mateix nombre d'homes i dones en el turment de la foscor. Els quatre personatges que el pateixen són els més reiterats en aquest còdex: un rei, un clergue juntament amb una reina i una dona amb toca.⁶⁰ Aquestes característiques persisteixen en la cinquena pena infernal, essent representats només dos condemnats, un rei i una reina assotats per diables amb bastons de foc ardent.⁶¹ En les representacions corresponents als càstigs del fred, dels animals que agullonen els seus cossos i de les cadenes ardents, disminueix la proporció, ja que s'observen dues dones i tres homes.⁶² Com també disminueix en les il·lustracions de les penes setena, vuitena i desena, ja que de les quatre figures que completen cadascuna de les escenes, només una és femenina. De totes elles, la més interessant és la que sosté un filacteri en el qual es llegeixen escrites les seves faltes: luxúria i avarícia.

Matfre ERMENGAUD: *ob. cit.*, p. 339. H. PATCH: *ob. cit.*, «Vitaie Patrum» p. 381. M. ASIN PALACIOS: *ob. cit.*, Ciclo 2ª Redacción B' fragment del Hadit del Mi'ra'y, p. 437.

Dels rèptils infernals, procedents de les visions musulmanes d'ultratomba es diu a la Visió de Tundal: «Mas encara per braç e per los piets exien les serpents a les vibres, e rompien los membres per hon exien e havien los capats (caps)». R. MIQUEL I PLANAS: *ob. cit.*, Visió de Tundal (versió A) cap. X, «De religioses pecados contra castedat», p. 51.

56. Joaquín Yarza Luaces: «El infierno del Beato de Silos», *Estudios pro Arte*, n.º 12 Ideart, S. A. Barcelona 1977, p. 32.

57. Aquest exemplar pertangué el 1635 a D. Gaspar Galcerán, comte Guimerà a Saragossa. Jesús DOMINGUEZ BORDONA: *Manuscritos con pinturas*, volum I (Avila-Madrid), Centro de Estudios Históricos, Madrid 1933, p. 332. Del mateix autor: *Catálogo de la exposición de códices miniados españoles*, Unión Internacional de Editores, Barcelona 1962, p. 70.

58. P. BOHIGAS i BALAGUER: *ob. cit.*, pp. 79-80. Jesús DOMINGUEZ BORDONA difereix d'aquesta data, i proposa per a la seva execució el 1400. Jesús DOMINGUEZ BORDONA: *La Miniatura española*, volum II, Barcelona 1930, p. 41.

59. Matfre ERMENGAUD: *ob. cit.*, p. 338.

60. Matfre ERMENGAUD: *ob. cit.*, p. 339.

61. Matfre ERMENGAUD: *ob. cit.*, pp. 338-339.

62. Matfre ERMENGAUD: *ob. cit.*, pp. 338-339.

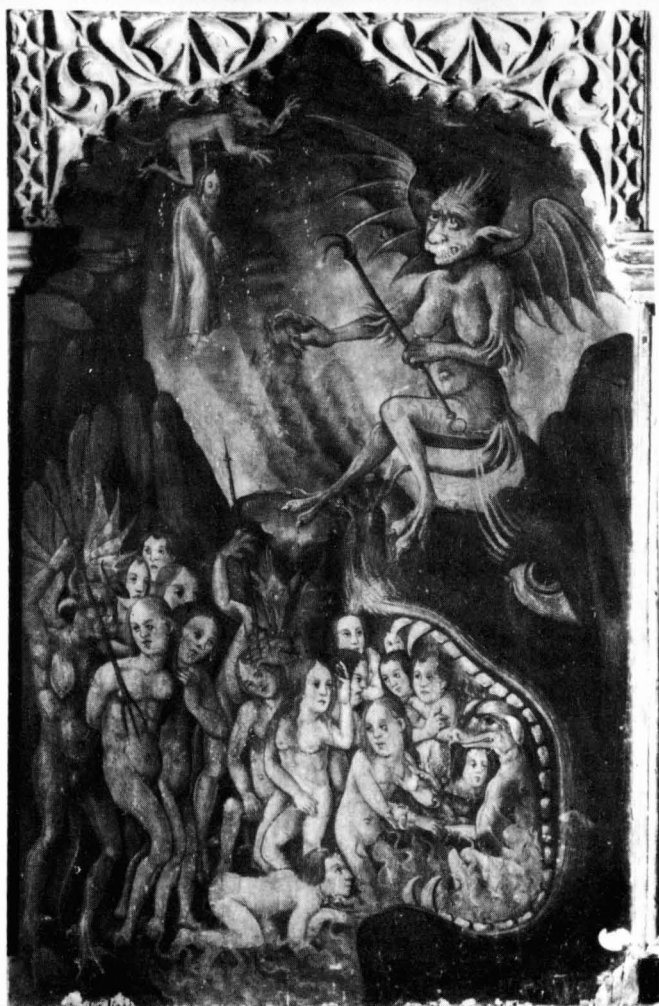


Figura 3. Taula anònima: Infern, segle XV, col·lecció particular, Barcelona.

El manuscrit pertanyent a la mateixa versió conservat a la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial (núm. 1657), datat cap als segles XIV i XV,⁶³ posseeix les representacions del pecats capitals. Al corresponent de la luxúria⁶⁴ un cavaller és temptat per una dama acompanyada per un diable. Amb freqüència s'associa la figura negativa i temptadora de la dona amb un dimoni, i a vegades es fonen ambdues imatges en les diablesses, amb figura de dona però amb atributs demoníacs, tals com grapes o banyes.⁶⁵

63. Jesús DOMINGUEZ BORDONA: *ob. cit.*, volum II, p. 11.

64. Jesús DOMINGUEZ BORDONA: *Manuscritos con pinturas* p. 111.

65. Com a exemple es pot citar el compartiment lateral del retaule de Sant Pere i Sant Andreu del Mestre de Castellfollit (vers el 1400) (MAC).

El foli 125v del mateix còdex mostra diverses escenes amb un sentit moralitzador.⁶⁶ Aquestes escenes es divideixen en diferents registres horitzontals. El primer d'ells plasma un àpat ofert pels diables: uns l'amenitzen tocant instruments musicals i dos serveixen unes viandes als comensals, sis parelles d'amants. D'aquesta manera es relacionen els plaers carnals amb els de la gula: «Le diables fai los amadors cortz ebobans e covits per amor de lur donas.»

Sobre el marge esquerre sobresurt la representació d'un edifici gòtic, des de les finestres del qual dues dames contempen un torneig entre cavallers, mentre dos diables toquen trompetes: «Le diable fai biordar-los aimadors per amor de lur donas». En el registre immediatament inferior és plasmat un altre torneig o combat entre cavallers. La inscripció pertanyent a aquesta escena informa que ho fan per amor de les dones: «Le diables fai los aimadors seguir taulas redonais e torneiames per amor de lur donas». La dansa adquireix un caràcter pecaminós en l'escena cortesana que ve a continuació de l'anterior.⁶⁷ Dues parelles ballen al so dels instruments que toquen dos diables: «Le diables fai dinsar los aimadors ab lurs dona. Le quals diables mena lur dansa». Finalment, el registre inferior es divideix en dues escenes independents; en la situada a la part esquerra, es llegeix: «Le diables fai azorar sa dona al aimador»; i, efectivament, un cavaller ajudat per un diable, roman agenollat davant una dama que és assessorada per un altre diable. A la dreta jau un cavaller en el seu llit de mort acompanyat per una dona i un clergue, mentre un dimoni alat s'emporta a l'Infern la seva ànima encadenada, com ho confirma la inscripció: «Morts aimadors el diable portan larma».⁶⁸

L'Infern representat en una taula anònima del segle XV⁶⁹ (fig. 3) és molt peculiar, per una sèrie de característiques poc freqüents en altres composicions. Una d'elles és la figura d'un penjat cobert amb llarga túnica, que penja d'un diable volador. Se'l pot associar sense cap mena de dubtes amb Judes, perquè respon a la iconografia usual d'aquest personatge a la corona aragonesa.⁷⁰ A l'angle inferior dret s'obre la gola de Leviatan disposada a engolir els condemnats, majoritàriament de sexe femení. La promiscuïtat que emana de l'escena (figures femenines amb pits pronunciats o el sodomític agenollat) fa pensar a priori que ens trobem davant pecadors carnals.⁷¹

66. Jesús DOMINGUEZ BORDONA: *La miniatura española*, volum II, làm. 136.

67. Joaquín YARZA LUACES: *ob. cit.*, p. 60.

68. Una composició semblant il·lustra el Breviari d'Amor relacionat estilísticament amb Arnau de la Pena (Londres, British Museum, Yates Thompson, ms. 31). Joaquín YARZA LUACES: *La Edad Media*, Historia del Arte Hispánico, Ed. Alhambra, Madrid 1980, p. 336 i làm. 194.

69. Únicament he pogut localitzar aquesta obra en una reproducció que il·lustra el segon volum de la *Història de la Literatura Catalana* de Martí de Riquer.

70. L'exemple més directe podria ésser el compartiment de l'Infern pertanyent al retaule del Salvador procedent de Morella (Castelló), emparentat amb l'estil de Domènec Valls (MAC, núm. inv. 64.031). No obstant això, és una característica que es mantingué en els denominats «retauls d'ànimes» del regne de València, alguns d'ells datats dal segle XVI, Fora de la Península es pot trobar un altre exemple en el Judici Final de la capella Scrovegni de Pàdua. R. HUGUES: *ob. cit.*, p. 179. La visió d'Alberich menciona el càstig de Judes. H. PATCH: *ob. cit.*, p. 125.

71. Collin de PLANCY, al seu *Diccionario Infernal* defineix Leviatan com el gran almirall de l'Infern, immiscuït a posseir en tots els temps principalment totes les dones i els homes que corren el món. Collin de PLANCY: *Diccionario Infernal*, Barcelona 1968, p. 611. Un dels pocs textos medievals que cita un grup de dones rebent un turment específic per luxurioses és la Visió de Sant Pau, malgrat que la seva descripció no coincideix amb la taula estudiada.

P. MEYER: «La descente de Saint Paul en enfer», *Romania*, XXIV, 1985, pp. 368-369.

Aquesta hipòtesi queda confirmada quan observem els diables representats, ja que ambdós mostren pits voluminosos que remarquen la lascívia dels condemnats.⁷² La simbiosi diable-dona no és aliena als textos medievals escatològics, i presenta paral·lelismes amb les fonts musulmanes.⁷³

Existeixen diversos fragments d'un text perdut pertanyent al segle XIV, inclosos per R. Miquel i Planas en la seva recopilació *Llegendes de l'altra vida*, en la qual les diableses sota un aspecte de dones formoses amenacen reiteradament un cavaller amb grans turments, si no s'hi dona. El cavaller se salva dels diversos suplicis gràcies a les oracions pronunciades quan era a punt d'ésser turmentat.⁷⁴

El retaule de Santa Ana,⁷⁵ atribuït a Pere Vall, conservat a l'església de Sant Miquel de Cardona (fig. 4), té tres carrers coronats per les corresponents escenes:⁷⁶ en la central, el Judici Final presidit per Jesucrist entronitzat envoltat d'àngels que mostren els símbols de la Passió i la Dèisi. Al compartiment situat a la dreta de Crist s'observa el Paradís imaginat com una mena d'alcàsser que envolta els benaventurats. A l'escena situada a l'esquerra del Judici Final es troba l'Infern. La màxima jerarquia infernal, Llucifer, usa corona i una peça rebetejada d'ermeni com en el retaule del Salvador pertanyent al cercle de Domingo Valls; al seu costat un diable sosté unes serps cargolades sobre els seus braços. Llucifer és envoltat per dos filacteris amb inscripcions.

Un clergue situat a l'esquerra de l'espectador és acoquinat per un diable que subjecta el cap d'un ermità; al seu costat s'aprecien les figures d'un Papa i d'una religiosa. Potser

Sant Pere Pasqual, al seu comentari sobre el «Liber scala mahometi» indica: «E paré mientes en el Inferno e vi que la mayor campaña, que ay era son mugeres, e los mas omes que ay vi son los ricos». J. MUÑOZ SENDINO: *La escala de Mahoma*. San Pedro Pascual. El obispo de Jaen sobre la secta mahometana, p. 213.

72. Només he trobat uns diables similars al retaule de Sant Miquel de l'església parroquial d'Argelers, Vallespir (s. XV), especialment al compartiment de la lluita entre els àngels i dimonis. M. DURLIAT *Arts Acciens du Roussillon*, pp. 112-115.

73. A l'Infern musulmà, els pecadors també poden sofrir els càstigs impartits per unes dames: «Et, quan les pecheours vienent en ces sales, les dames devant dittez si les acollent et estreignent entre lor braz si fort, qui lor semble ad estre/aussinc com en una grandisme sorresse; et avec tot ce si lour font si grant paour quil iscent por ce delor sen; et puis les ardent si durement quil ne porroient de nul autre feu estre plus ars». J. MUÑOZ SENDINO: *ob. cit.*, pp. 446-447.

74. Ramon MIQUEL I PLANAS: *ob. cit.*, Barcelona 1914, pp. 247 i 252. A la Cançó al sol (Sólarlióth) (segles XII-XIII), inspirada en un infern cristià amb reminiscències paganes, es parla dels dolors infernals com a donzelles de l'Infern, H.R. PATCH: *ob. cit.*, pp. 79-80.

75. Arxiu Mas, cliché 6/48.786.

Jose GUDIOL, Santiago ALCOLEA i BLANCH: *ob. cit.*, pp. 98 n° 268.

76. A la taula central es troben representats Santa Anna, sant Joan Evangelista, sant Amador i la figura d'un donant. Al compartiment superior esquerre, figura l'anunci a sant joaquim i la trobada a la porta Daurada. El compartiment inferior del mateix carrer es divideix en dues escenes: el martiri de sant Joan Evangelista i el propi sant a Patmos escrivint en un filacteri frases que fan al·lusió al Judici Final. El naixement de la verge i la presentació al temple acompanyada pels seus progenitors ocupen el compartiment superior dret. El compartiment inferior dret acull sant Amador, representat com un ermita al costat d'un cèrvol i un nen, i a l'altra meitat la celebració de la Santa Missa per a la Salvació de les ànimes, al·ludint a una tradició catalana segons la qual sant Amador nen fou nodrit per una cèrvola i alliberà amb les seves pregàries les ànimes dels seus pares condemnats al purgatori. L. REAU: *ob. cit.*, volum III-1, p. 60. Aquesta peculiar iconografia també apareix als «retauls d'ànimes» valencians, un d'ells localitzat a l'església de la Sang a Onda (Castelló) i l'altre al suburbi valencià de Quart de Poblet. CH.R. POST: *A History of spanish painting*, Cambridge Harvard University, Harvard 1935, vol. VII/II, pp. 426-427.



Figura 4. Taula atribuïda al Mestre de la Pentecosta de Cardona, Infern, inicis del s. XV, Cardona, església parroquial.



Figura 5. Taller de Jaume Cascalls: Detall de la resurrecció dels morts i de l'Infern, timpà de la façana principal de la catedral de Tarragona, final del s. XIV.

la característica que crida més l'atenció d'aquest conjunt sigui la relació que tots els personatges tenen amb l'església, i el fet que tots ells conserven la seva indumentària habitual, en contra de la tradició musulmana que prescrivia la nuesa de tots els condemnats.⁷⁷

A l'angle dret i a l'interior de l'enorme boca de Leviatan, distingim un rostre masculí, una reina estirant-se els cabells, un rei torturat per un diable amb una serp i un altre que els pren la mà. Aquest darrer diable subjecta, a més, un clergue rere el qual apareix un bisbe. Al costat del rei abans esmentat hi podem veure un mercader.⁷⁸ Ateses les característiques comunes dels inferns medievals, es pot pensar que ens trobem davant la tipologia comuna de condemnats per luxúria i avarícia, ja que no existeix cap càstig que permeti afirmar rotundament aquesta hipòtesi, llevat de la ser pròpia dels libidinosos.⁷⁹

L'estudi dels judicis finals comença amb el que hi ha representat en el ja citat Breviari d'Amor (bibl. Real Monasterio de El Escorial, núm. 1.657, foli 132).⁸⁰ Crist en majestat presideix l'escena envoltat de benaventurats, als seus peus es desenvolupa la resurrecció dels morts i la separació d'elegits i condemnats. A la «Resurexios dels mals» apreciem una dona que es cobreix el cap amb una toca; contràriament, a la resurrecció dels bons no hi ha cap figura femenina. Al costat del monstre infernal i en primer terme observem una dona acompanyada per dues figures masculines i un rei. En segon terme apreciem una altra figura femenina al costat del bisbe. Més enrere trobem dues figures femenines, una d'elles coronada. Se les reconeix pel tocat, compost de barballera i toca.⁸¹

77. Les crítiques als religiosos eren molt freqüents; entre les que he trobat es poden citar com a més representatius un paràgraf de la Visió de Gaudal i el fragment d'un sermó de Sant Vicent Ferrer. Ramon MIQUEL I PLANAS: *ob. cit.*, «Historia de Gaudal» m cap. IX «Dels glots y dels fornicadors», p. 87. Sant Vicent FERRER: *ob. cit.*, sermó XVIII, p. 207.

78. «*Rois, bourgeois et vous aussi simples paysans, serez --vous assez fous pour vous entre-dévo-rer et vous laisser finalement enfourner dans la geule béaute de Léviathan?*». R. VILLENUEVE: *ob. cit.*, p. 125.

79. De totes maneres no s'ha d'oblidar el contingut global del retaule de clars matisos apocalíptics, com ho demostren la figura de sant Joan Evangelista, íntimament lligat al Judici Final, la de sant Amador com a alliberador de les ànimes del Purgatori i la de la Mare de Déu, advocat més influent davant el tribunal de Déu per a intercedir a favor del condemnats.

80. A la Bibliothèque Nationale de París es conserven dos exemplars més del breviari d'Amor: espanyol 205 acabat el 18 de Març de 1400 «de mà d'en Miquell»; aquest darrer havia pertangut a la Biblioteca d'Alfons el Magnànim. F. AVRIL: *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, Bibliothèque Nationale, París 1982, pp. 101-102.

Tinc constància de l'existència d'una llegenda àurea (Biblioteca Nacional París, espanyol 44) amb un tex català (segles XIII-XIV), en el foli 3 del qual apareix un Judici Final. F. AVRIL: *ob. cit.*, p. 77.

81. El políptic de la Vida de Crist (Nova York, Pierpont Morgan Library), del tercer quart el segle XIV, posseeix entre els compartiments superiors un Judici Final. Com és usual, Crist com a Jutge Suprem assisteix a la separació dels bons i els dolents, entre els elegits no es representa cap dona, només religiosos. Al grup format pels condemnats s'endevina la presència d'una figura femenina ornada amb una mena de diadema. Per consultar aspectes estilístics i formals d'aquesta obra vegeu Millard MEISS: «Italian style in Catalonia», *The Journal of the Walters Art Gallery*, IV, 1941, pp. 45-87.

El retaule del Sant Sepulcre de Jaume Serra, encarregat el 1361 per Fra Martí d'Alpartir, per a la capella de les mares del Sant Sepulcre de Saragossa té una taula dedicada al Judici Final. Presideix l'escena Crist mostrant les llagues de la Passió, flanquejat per la Mare de Déu i sant Joan. A la part inferior es defineixen clarament dos grups: el dels benaventurats i el dels condemnats que són empesos per uns diables envers els abismes infernals. Resulta impossible, alemnys a través de les reproduccions fotogràfiques atès el patetisme de les figures, saber el sexe dels condemnats; només he aconseguit de reconèixer un clergue entre els elegits. J. YARZA: *La Edad Media*, n. 236. Josep GUDIOL I RICART:

Del final del segle XIV és l'escultura que decora el timpà pertanyent a la façana principal de la catedral de Tarragona. En ella Crist Jutge, la resurrecció dels morts i l'Infern són representats sota una rosassa triangular, esculpit possiblement al taller de Jaume Cascalls (fig. 5).⁸²

Jesús, recolza sobre un escambell, mostra les ferides dels claus a les mans i els peus. A ambdós costats, representacions del sol i la lluna amb àngels en genuflexió, portant els instruments de la Passió. De la peanya situada als seus peus sorgeixen dos àngels que anuncien la resurrecció dels morts. Aquesta es representen en una línia de sarcòfags dels quals emergeixen papes, reis, cardenals... i una sola figura femenina, situada a l'extrem dret de Crist. La superfície que roman sense esculpir està plena de inscripcions amb textos litúrgics.⁸³

Entre aquesta escena i el dintell immediat que tanca la porta, és representat l'Infern amb dues goles de Leviatan al centre de la composició, envers les quals conflueixen els condemnats fustigats pels diables. Començant per l'extrem esquerre s'observa la figura d'una dona nua que és engolida per una enorme serp. Aquest càstig apareix mencionat a la *leyenda de los tres monjes de Oriente o San Macario*, inspirada en antecedents islàmics.⁸⁴ Una altra dona, nua com l'anterior, roman subjecta per un diable sobre un fons flamíger.

Avançant cap a la dreta de la composició, dues dones apareixen lligades per la cintura, al costat d'un home i d'un diable que sosté una serp sobre el dors. De forma semblant és descrit un dels turments infernals en els fragments d'un text perdut del segle XIV.⁸⁵

A ambdós costats de Leviatan bullen sengles calderes amb condemnats, i en cadascuna d'elles és turmentada una figura de dona.⁸⁶ A l'extrem dret de la composició, un diable arrossega una dona pels cabells.⁸⁷

El fet que els textos en els quals són inspirats aquestes imatges no facin referència a un pecat en concret per a cada un dels suplicis, impedeix de conèixer els motius de la seva condemna. Però no és difícil suposar que es deu tractar de pecats de lascívia o en estreta relació amb ells.

Pintura medieval en Aragón., (CSIC), Saragossa 1971, p. 193. F. MAÑAS BALLESTIN: *Pintura gòtica aragonesa*, Guara editorial, Saragossa 1978, p. 73. Ambdós autors daten aquesta obra el 1360. M^o del Carmen LACARRA DUCAY: «Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza», *Cuadernos de Arte Aragonés*, n^o 14, (CSIC) Saragossa 1970, pp. 33-34.

82. A. DURAN I SANPERE i J. AINAUD DE LASARTE: *Escultura gòtica*, «Ars Hispaniae», Plus-Ultra, vol. VIII, Madrid, 1956, p. 214; J. YARZA: *ob. cit.*, p. 316.

83. J. SERRA I VILARO: *El frontispicio de la catedral de Tarragona* Instituto de Estudios Tarraconenses «Ramon Berenguer IV», Tarragona 1960, p. 23. En la que correspon a la figura femenina, es llegeix «Miserere mei deus».

84. M. ASIN PALACIOS: *ob. cit.*, p. 279. Del mateix autor: *Dante y el Islam*. Madrid 1927, pp. 198-201.

85. Ramon MIQUEL i PLANAS: *Llegendes de l'altra vida*, Barcelona 1914, pàgs. 251 i 352.

86. Es poden citar com a paral·lels el políptic de Beaune de Roger de la Pasture i el tríptic de Lucas de Leyde (Museu de Leyde). Em ambdós, les dones condemnades reben un tractament bàrbar, els dimonis les arrosseguen pels peus o els cabells cap a la caldera infernal. L. RÉAU: *ob. cit.*, volum II-2p. 743.

Podria ser un antecedent compositiu la porta del Judici Final al peu de la catedral de León (1^a meitat del s. XIII), on els condemnats pateixen els turments de les calderes.

87. Als frescos de Taddeo di Bartolo a San Gimignano (1320) es representa una dona agafada pels cabells. R. HUGUES: *ob. cit.*, p. 34. Al Judici Final de Stéphan Lochner (1430) (museu de Colònia) s'insisteix igualment en aquest tema. A.M. COCAGNAC O.P.: *Le Jugement Dernier dans l'art*, Ed. du Cert, París 1955, p. 62.

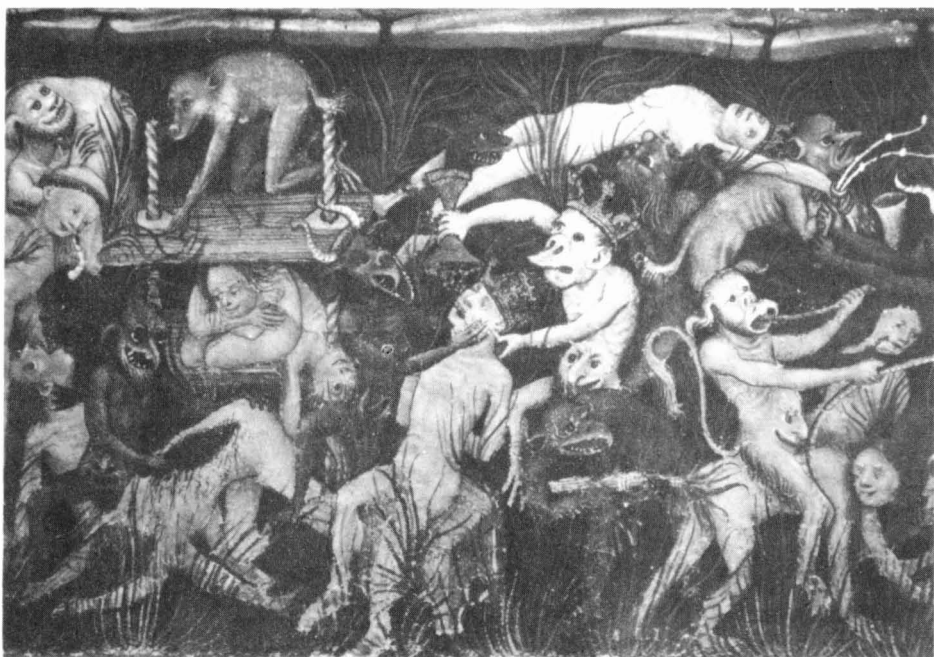


Figura 6. Rafael Destorrents, Missal de Santa Eulàlia: detall de l'Infern, 1403, Arxiu de la catedral de Barcelona, f.7.

L'esplèndid Judici Final del Missal de Santa Eulàlia (1403) (foli 7) es distribueix sobre els quatre marges del foli, i deixa l'espai central per a la caixa de l'escriptura, cosa que produeix un efecte irreal.⁸⁸ Presideix el Tribunal Crist Redemptor mostrant les ferides de la Passió, envoltat de sants i profetes de l'Antic Testament; la resurrecció dels morts és situada a ambdós marges del foli. L'element bàsic és la viva lluita entaulada entre àngels i dimonis per la possessió de les ànimes. Tots els ressuscitats són mascles, excepte una religiosa recognoscible pel seu única atribut terrenal, la toca. La seva actitud és d'espant davant un diable amb doble rostre que li somriu malignament.

L'Infern regit per Llucifer es desenvolupa a l'extrem inferior del foli. Entre l'àmplia gamma de càstigs i de condemnats que el poblen, només he trobat dues figures femenines. Una d'elles torturada sota la premsa que manipula un diable i una altra estirada al terra, muntada per un dimoni cama ací, cama allà, mentre un altre li insufla foc per darrere. Aquest càstig es relaciona amb la sodomia i resulta curiós observar l'ambigua actitud de la condemnada davant el càstig del foc (fig. 6).⁸⁹

El retaule de Guimerà (Museu Diocesà de Vic) (fig. 7) (1402-1412), considerat com l'obra

88. (ACB, còdex 116) Joaquín YARZA LUACES: «Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Caja de Ahorros de Aragón, Zaragoza y la Rioja, nº XVI, Saragossa 1984, p. 16.

89. Per conèixer amb detall cadascun dels pecats castigats a l'Infern d'aquest missal, vegeu: J. PLANAS: «El Misal de Santa Eulalia» *ob. cit.*, pp. 47-55.



Figura 7. Ramon de Mur: Judici Final, 1402-1412, Compartiment del retaule major de l'església parroquial de Sant Sebastià de Guimerà, Museu Episcopal de Vic, tremp sobre fusta de roure, 244 × 121 cm.

més important de Ramon de Mur,⁹⁰ conté una taula dedicada al Judici Final en la qual regeix l'esquema tripartit característic d'aquestes composicions: Paradís, resurrecció dels morts i Infern.

Jesucrist sobre un escambell mostra les ferides de la Creu ⁹¹ envoltat per la Dèisi i figures de sants. Als seus peus, àngels amb els símbols de la Passió, i dos altres que amb les seves trompetes criden a la resurrecció dels morts, en consonància amb el text paulí. Entre els benaventurats només s'aprecia una figura femenina, la resta són personatges relacionats amb els diversos estaments eclesiàstics: un bisbe, un papa, un cardenal y dos clergues. Els rèprobes romanen a l'esquerra del Tribunal Celest amb els rostres deformats pel pecat. Entre ells es distingeixen dues figures femenines, una que es cobreix el rostre amb les mans amb gest de desesperació i una altra coberta de negre ⁹² transportada a cavall d'un diable per ser llançada als foscos abismes.

L'Infern, com a estança dels condemnats, és de gran originalitat ja que es representen enfrontades les goles de dos éssers fantàstics, que almenys en l'aspecte purament formal, no tenen relació directa amb les característiques peculiars de Leviatan. Entre ambdós éssers s'obre una mena de cercle que envolta els condemnats.

Al costat d'un diable que li mostra un disc solar ⁹³ apareix l'única figura femenina d'aquest infern: es tracta d'una cortesana ricament vestida que accepta amb gest complaent el gest del diable.⁹⁴

90. Josep GUDIOL I RICART: *Historia de la pintura gòtica en Catalunya*, Barcelona 1944, pp. 36-39. Del mateix autor: *Pintura gòtica, ob. cit.*, p. 100.

Josep GUDIOL Santiago ALCOLEA I BLANCH: *Pintura gòtica catalana, p. 106 n° 268. Dels mateixos autors: Thesaurus/estudis. L'art las bisbats de Catalunya 1000/1800*, Fundació Caixa de Pensions, Barcelona 1986, p. 146, n° 92 Cat. 81.

91. Les imatges del sol i de la lluna que l'acompanyen es representen com a símbols apocalíptics, i no resultava estrany representar-los en el Judici Final. Un exemple el constitueix la porta dels Apòstols (1446) de la Seu lleidatana. Els filacteris que acompanyen Crist al·ludeixen al Judici Final i, més en concret, al text de sant Mateu sobre l'esmentat Judici (Mt. 25, 31 i ss.).

92. En la visió de sant Pau es descriuen unes dones luxurioses vestides de la mateixa manera que el retaule de Guimerà, fet que permet de relacionar ambdues imatges. P. MEYER: *ob. cit.*, pp. 368-369.

93. Per a E. CIRLOT; *Diccionario de simbolos*, Ed. Labor, Barcelona 1982, p. 14, el disc solar en sentit negatiu simbolitza la vanitat o la supèrbia. Sant Vicent Ferrer fa referència en un dels seus sermons a aquest símbol: «e lo senyal de Lucifer va davant: ço és lo cercle del diable, e porte'l lo seu diable davant». Sant Vicent Ferrer: *Sermons, vol. I, sermó XXV, p. 280*. Només he trobat antecedents d'aquesta iconografia en retaules amb representacions de les temptacions de Sant Antoni Abat, procedent de Gerb (Noguera) (MAC) del metre de Rubió (1390-1400). A Aragó, i influït per l'estil d'Huguet es troba el Mestre de Morata amb el retaule de les temptacions i tortures de sant Antoni Abat. Joan SUREDA: *ob. cit.*, l. p. XXI; Josep GUDIOL I RICART: *Pintura medieval en Aragón*, p. 267 lám. 177b.

94. Ramon de Perellós i Roda, en el seu relat referent al Purgatori de Sant Patrici es troba a l'Infern amb Dolsa de Carles, la seva neboda, que no havia mort quan ell partí, i la seva més gran pena era a causa de la condemna d'ella per les pintures i afaits que s'havia posat a la cara. R. MIQUEL I PLANAS: *ob. cit.*, «Viatge del vescomte Ramon de Perellós y Roda fet al Purgatori nomenat de Sant Patrici» p. 157. A l'obra *Teatre medieval i del Renaixement*, s'hi troba un text antic anònim anomenat «Representació de la Mort» (1ª meitat del s. XVII), en el qual la mort es dirigeix de la següent manera a una dona superba. Si la cara no et pintares i et vestires humilment cert ara o sospitares, antes alegre posares, lliberta de tots turments». *Teatre medieval i del Renaixement*, a càrrec de Josep MASSOT, Edicions 62, Barcelona 1983, pp. 116-117. Al seu voltant apareix una variada tipologia de condemnats: un rei, un noble, un bisbe un mercader, un pobre i tres personatges que reben diferents càstigs. Entre ells es reconeix un luxuriós que es posa la mà a l'ull seguint el consell bíblic «si el teu ull t'escandalitza arrenca-te'l» i un avar que baixa i del que penja una bossa plena de monedes guanyades il·licitament.

El retaule dedicat a sant Miquel, de l'església de Santa Maria de Terrassa, obra de Jaume Cirera, presenta sobre la taula central un Judici Final amb la resurrecció dels morts i la separació dels elegits i els condemnats. Els benaventurats s'amunteguen a la dreta del Crist Redemptor, i entre ells s'observen diversos religiosos. A aquest grup s'hi afegeix una ressuscitada ajudada per un àngel. Els rèprobes, empesos per un diable, formen un grup compacte compost per un rei, un bisbe i una figura pressumiblement femenina.

Al mur de ponent de la Seu lleidatana s'obre l'entrada principal al claustre per l'anomenada porta dels Apòstols.⁹⁵ Al timpà hi trobem la representació del Judici Final amb Crist com a Jutge Suprem flanquejat per dos àngels que mostren els símbols de la Passió. La Dèisi està incompleta, ja que es troba a faltar la petita figura de sant Joan Evangelista. A ambdós costats se situen els dotze apòstols. Als peus de Jesús, dos àngels anuncien la resurrecció dels morts —escena que es desenvolupa en dos registres diferents—, els quals emergeixen dels seus taüts sobre un fons vegetal. Malgrat el mal estat de conservació pel desgast de la pedra, he observat la presència d'un papa recognoscible per la tiara i una figura femenina de llargs cabells al registre superior situat a l'esquerra de Crist.

Conseqüència de la política marítima de la Corona d'Aragó, n'és la taula del Mestre d'Olzai (2^a meitat del segle xv), procedent de l'església de Santa Maria de Sibiola a Sardenya, conservada actualment al Museu Nacional de Cagliari. És atribuïda a un tal Antonio Cavaro, pintor citat per la documentació de 1455. El nexa d'unió amb Catalunya, a més de l'estil, el constitueixen les nombroses inscripcions en català disperses per la taula.⁹⁶

Sota l'Anunciació es troba el Judici amb la clàssica imatge de Jesucrist com a Jutge envoltat per la mandorla i amb els benaventurats tot al voltant. L'Infern, d'un dinamisme i d'una complexitat afins al Missal de Santa Eulàlia, es desenvolupa en l'espai inferior que s'obre després de la resurrecció dels morts. S'hi endevina la presència de dues dones amb toca, i al seu costat una dona nua és agafada per un altre diable que la turmenta.

No obstant això, em moc en el terreny de la hipòtesi, ja que la reproducció consultada, pertanyent a l'Institut Amatller d'Art Hispànic, només permet d'entreveure certs trets en una pintura en mal estat de conservació. Per això una bona reproducció permetria de llegir les inscripcions corresponents a cada càstig en concret i de determinar-los amb exactitud. Malgrat això, resulta evident la vinculació d'aquest Infern amb el ja esmentat del Missal de Santa Eulàlia.

De les acaballes del segle xv és la vidriera del Judici Final de l'església de Santa Maria del Mar a Barcelona.⁹⁷ Com resulta habitual en aquesta mena d'imatges, Crist en Majestat

95. Gràcies al detallat estudi de la documentació existent a l'arxiu catedralici per part de Gabriel Alonso García, es pot reconèixer amb exactitud els mestres que intervingueren en la construcció de l'edifici. Pel que fa a la portada dels Apòstols, el dia 1 de desembre de 1444 Jordi Safont començà l'obra juntament amb Bertran de la Borda i Miquel Torrent. El 18 de juliol de 1446 es començaren de muntar les bastides per ala col·locació de les diverses peces treballades cosa que feren Miquel Torrent i Johan Sabater. G. ALONSO GARCIA: *Los Maestros de la «Seu Vella de Lleida» y sus colaboradores*, Inst. Estudios llerdenses, Lleida 1976, p. 29.

96. Exposición de Primitivos Meditarráneos Catàleg, Barcelona Ayuntamiento, Barcelona 1952, p. 35 núm. 56. J. AINAUD DE LASARTE: «Les relacions econòmiques de Barcelona amb Sardenya i la seva projecció artística», *VI Congreso de la Hª de la Corona de Aragón*, Madrid 1959, p. 642.

97. «Em 30 de Maig del mateix any 1494, davant del Notari de la M.I. Obra, Discret Esteve Soley de Barcelona, en Senari Desmanes, mestre de vidrieres d'Avinyó atorga época de rebuda als Srs. Obrers de Santa Maria del Mar, de la quantitat de 120 lliures, 8 sous, import de la vidriera del juy, es a dir, de la que representa el Judici Final (y es trova damunt de la capella de Sant March y Santa Bàrbara) que'l dit mestre francès havia construhida per la esmentada Església». B. BASSEGODA I AMIGO: *Santa Maria de la Mar*, llibre I, Fill de J. Thomas, Barcelona 1925, p. 367.

presideix el Judici amb la Dèisi. Davant la porta del que sembla un alcàsser celestial, observem sant Pere. A la zona immediatament inferior sorgeix la resurrecció dels morts, alguns encara embolcallats en els sudaris, i entre ells una dona de llargs cabells que no sembla que desitgi el Paradís. A la part inferior, una dona és agafada pels cabells per un diable que pretén introduir-la dins del monstre infernal.⁹⁸

PECATS I CÀSTIGS

Com he citat anteriorment, el major nombre de representacions correspon a la luxúria. Se'n parla de manera explícita en quatre de les obres estudiades: el retaule de Sant Miquel d'Elna (s. XIV), el Saltiri de París (Bibliothèque Nationale, ms. lat. 8.846, foli 109v), el Breviari d'Amor (Biblioteca Nacional, res. 253) i el Judici Final del retaule de Guimerà de Ramon de Mur; i de manera més eloqüent, a la taula anònima del segle XV.⁹⁹ Pel que respecta a la sodomia, és plasmada al retaule de Sant Miquel d'Elna i al Missal de Santa Eulàlia (1403). I només una vegada és inclosa la dona entre els avars del breviari d'Amor (Biblioteca Nacional, res. 253), en relació directa amb el propi text del Breviari.

A aquests pecats comesos per les libidinoses els corresponen els càstigs típics de l'edat mitjana i, més en concret, del període estudiat: turments ignis i assots. Únicament escapa d'aquest reduït repertori la forta pudor que han de respirar els condemnats per aquesta falta. La causa per la qual es relaciona la luxúria amb la pestilència sembla trobar-se en el càstig que rebé Eva quan cometé el primer pecat.¹⁰⁰ Per aquesta raó algunes luxurioses apareixen tapant-se el nas per mitigar la forta pudor, com es reflecteix al Breviari d'Amor.¹⁰¹ Fora de l'àmbit estrictament català, figura un mercader luxuriós a l'Infern del retaule del Salvador pertanyent al cercle de Domingo Valls (Museu d'Art de Catalunya).

98. Aquesta representació també apareix als frescos de Taddeo di Bartolo a San Gimignano (1390). No fou l'única vidriera catalana dedicada a aquest tema, ja que a través de la bibliografia existent he tingut coneixement de dues vidrieres més que no han arribat fins als nostres dies. Una d'elles era la rosassa de la catedral de Girona (1ª meitat del s. XV), destruïda per les bombes durant la guerra de França de 1694. J. MARQUES I CASANOVAS: «Els vitralls de la Seu de Girona», *Revista de Girona*, núm. 97, quart trimestre de 1981, pp. 272-273. La segona, la vidriera destinada a l'únic finetral existent a la capella del Trentenari a la casa de la ciutat de Barcelona, on s'havia instal·lat l'altar de la capella de la Mare de Déu dels Consellers de Lluís Dalmau. El pintor Guillelm Talarn rebé l'encàrrec de projectar la vidriera. Es coneix el tema de la vidriera gràcies al «clavari municipal» de 1633, que fa referència a certes reparacions de la vidriera del Judici Final. A. DURAN I SANPERE: *Barcelona i la seva història, L'art i la cultura*, pp. 250 i 252.

99. Vegeu nota 69.

100. Francesc Eiximenis: *ob. cit.*, vol. I, p. 19. El mateix autor insisteix a la mateixa obra sobre el tema quan exposa l'història d'una tal monja Solina que vivia en grans delictes carnals, fins que aparegueren tres diables per castigar-la «ella cridant e plorant fins al cel, e lexa tanta de pudor de si mateixa que d'un gran temps no y poch negú abitar», vol. I, pp. 234-234. Quant Bernat METGE descriu l'Infern i parla dels luxuriosos diu: «Els luxuriosos són turmentats per voltors que incesantment mengen llur fetges immortals, els quals, després d'ésser quasi destruïts, tornen a renéixer, i mols pocs, sutzes i molt pudents estan al seu voltan llepant llurs boques i mixes». Bernat METGE: *Lo Somni*, p. 87. En la «Història de Llätzer» inserta en les obres de Pere Pascual es parla d'un «fum molt pudent» quan són citats els turments que reben els luxuriosos a l'Infern. C.R., Gabriel LLOMPART: *La pintura medieval mallorquina, el seu entorn cultural i la seva iconografia*, Ciutat de Mallorca 1977, vol. I, p. 187.

101. Matfre ERMENGAUD: *ob. cit.*, p. 338.

CONDICIÓ SOCIAL DE LES REPRESENTADES

A vegades no és possible de determinar l'estament al qual pertanyen les condemnades, ja que seguint la tradició musulmana, els seus cossos són exempts de tota mena d'indumentària. En d'altres casos, per identificar-les solen ésser representades amb corones reials o amb toques monacals, i en escadusseres ocasions amb els seus vestits.¹⁰² L'associació del pecat carnal al luxe i a l'ostentació propicia la representació de personatges de la noblesa i de la monarquia, juntament amb les religioses. Per aquesta raó, les dues menes de dona són autèntics catalitzadors de les crítiques efectuades per part dels predicadors i escriptors.¹⁰³

Només manca indicar que mitjançant l'anàlisi minuciosa de la literatura i les obres d'art s'ha pogut comprendre una de les contradiccions més característiques del període estudiat: la condemna de la dona com a filla d'Eva generadora del pecat que condemnà la humanitat, i per altra part, la seva veneració com a Mare de Déu i salvadora del gènere humà. Les obres d'art i els textos literaris, fruit de la seva època, plasmen aquest pensament de forma controvertida.

Josefina Planas i Badenas

102. Això succeeix en el retaule de Guimerà de Ramon de Mur, amb una cortesana d'ampli escot i luxoses joies, permeses en les lleis contra el luxe, atesa la seva condició de dona pública.

103. Jaume ROIG parla amb especial rudesia de Sibil·la de Fortià, quarta esposa de Pere el Cerimoniós, i de la reina Maria de Montpeller, mare de Jaume I el Conqueridor, Jaume ROIG: *ob. cit.*, pp. 42 i 133, Bernat METGE, per altra banda, elogia algunes de les reines de la corona aragonesa. Bernat METGE: *ob. cit.*, pp. 122-125.

Sant Vicent Ferrer critica durament les religioses que romanien ocioses i treient el cap per la finestra per veure els cavallers que passaven pel carrer. R. CHABAS: *ob. cit.*, p. 102.