

EL CICLE CONCEPCIONISTA DE LA SEU DE BARCELONA

No és ignorat que les impostes que surmonten les pilastres del claustre de la Catedral de Barcelona, presenten a la part interior, combinades amb els entrants i sortints dels volums arquitectònics, diverses agrupacions d'escenes i figures que són una exposició bíblica, àmpliament desenrotllada, de la història del poble d'Israel i de la vida humana de Jesucrist. Des de la creació de l'home fins als episodis del regnat de David, pel Vell Testament, i des de la concepció de la Verge Maria fins a la passió i mort del Diví Mestre, pel Nou Testament, els escultors prodigaren amb abundor els temes iconogràfics tradicionals, cenyits, pels primers, al text històric, i amb més llibertat, en els segons, per admetre-hi les influències de les narracions apòcrifes damunt del pla dels evangelis.

És amb sorpresa, però, que, en estudiar detingudament aquest magne corteig d'il·lustracions bíbliques, es constata que hi ha un conjunt d'escenes íntimament lligades entre si i que formen un cicle a part, les quals no responen directament a la narració del text sagrat ni depenen dels llegendaris en boga. Apareixen tot d'una, hàbilment interpolades a les històries habituals, amb una novetat d'exposició d'idees que és desconeguda a la iconografia típica medieval per llur fons i forma, però que evoca tot seguit l'estat de posició teològica, tan viu a Catalunya, sobre la creença de la Concepció Puríssima de la Verge Maria, precisament en l'època de majors activitats al claustre de la Seu de Barcelona.

Aquest cicle concepcionista, com l'anomenarem des d'ara, s'intercala entre les escenes narratives de la primera història humana, no immediatament després de la punició que seguí a la caiguda dels nostres primers pares, quan la paraula profètica divina els anuncià la dona que triomfaria del serpent, sinó després de la plasmació dels efectes del pecat, amb la història del primer fratricidi i dels efectes corruptius de la mort.

La narració bíblica comença en la imposta de la primera pilastra vora la capella on avui hi ha el despatx del Guia de la Seu i continua en les impostes dels pilastres de l'ala del claustre corresponent al portals de Santa Eulàlia. S'inicia amb la possessió del paradís terrenal que Déu dona a Adam i Eva; segueix amb el pecat original, la increpació divina, l'expulsió del paradís, l'esclavitud del treball, i acaba presentant les figures d'Adam i Eva en estat decrepit i las, ell amb el càvec en mà i ella amb la filosa als dits; ambdós reposen asseguts i meditatunds davant l'espectacle del primer homicídi, efecte de llur pecat, que es descabdella en la imposta de la segona pilastra amb les següents escenes: els sacrificis de Caïm i Abel, el fratricídi, la imprecació divina de l'assassí i la maledicció a la seva descendència.

És en la tercera pilastra que la imposta està reservada a les escenes del cicle concepcionista. L'escultor l'introdueix reclamant la presència de les figures d'Adam i Eva en les mateixes actituds amb què els féu presenciar les escenes anteriors (Fig. I). L'estupefacció que els atuia en palpar les dissorts de llur pecat es transforma en admiració i esperança. Entregiren la testa i esguarden confiadament l'aparició de Jesucrist que els desclou el misteri de Déu, dirigint llurs mirades amb el gest i el senyal de la mà cap a una figura infantina de mans plegades sobre el pit i d'enrinxolada cabellera que, a l'altra banda d'un arbre, està en actitud d'entrar en la fortalesa murallada del paradís que ells perderen, des de l'interior de la qual un àngel la li invita amb el gest indicador de la mà que acaba de concentrar l'atenció damunt d'ella.

La construcció del paradís terrenal, expressada d'una manera sintètica (Fig. 2) es presenta com un clos murallat i protegit per quatre torres de defensa; dues al davant, impracticables, i altres dues als flancs, proveïdes de porta i més altes per a posar-les en relació amb les figures. Quatre arquacions repartides als baixos del pany de la muralla donen sortida als quatre rius del paradís. A l'interior emergeix un arbre frondós, el de la fruita prohibida, i, més endavant, un altre arbre sobre els brancatges del qual es veu sortir el bust de Jesucrist i la creu. La resta de l'espai l'ocupa la figura de l'àngel amb un gest expressiu que invita la donzella a entrar per la porta de la torre que els separa.

A la porta de la torre oposada (Fig. 3), una nova escena torna a presentar la mateixa donzella que surt del clos murallat, la qual és rebuda per Jesucrist qui la pren per les mans, mentre a continuació, en una darrera escena, la donzella és presentada a l'Etern Pare, assegut en la majestat eterna, que la beneeix i accepta. Darrera la figura de la donzella, l'escultura avui destruïda fa difícil precisar si es dreçaria un arbre, del qual sembla haver-hi indicis, o bé si hi tindria repetida la figura de Jesucrist, oferint-la a Déu.

A continuació retorna la figura d'Eva (Fig. 4), mig oculta rera un arbre, vora unes roques on campen un gall i una guineu, la qual sotja les escenes anteriors. Després, entre frondes, un nou episodi ens presenta Eva i una altra figura, avui decapitada, probablement la de Set, transides de dolor davant del cadàver d'Adam, estès a llurs peus, que la mort els acaba d'arrebassar. En la figuració següent retorna el cadàver d'Adam, ja corromput, en la boca del qual han germinat unes plantes (Fig. 5).

Totes les escenes d'aquest cicle convergeixen al tema central de la clausura murallada del paradís terrestre (Fig. 2), a través del qual s'endevina fàcilment el pas d'una donzella, mostrada per Crist als nostres primers pares i oferta després a Déu Etern. En el paradís tancat, al costat de l'arbre del bé i del mal, el novell arbre de la redempció fructifica la persona humana de Jesús, qui estava destinat a complir la salvació dels homes, i a més la creu, símbol i instrument de l'obra redemptora, que deslligaria els vincles del pecat per instaurar la vida de la gràcia. El passatge, doncs, pel paradís perdut i clos a la generació humana, en el qual sols és possible l'existència de la humanitat de Jesús per raó de la seva divinitat i incompatibilitat amb la culpa, representa per a la donzella que hi passa una exempció de la mateixa culpa, necessària en ella per a poder col·laborar a la formació de la humanitat de Jesús; un contacte directe amb la gràcia vivificant que l'adolla i la inunda, abans d'arribar a la plenitud de l'ésser, precisament en força de la previsió dels mèrits de l'obra redemptora de Jesucrist. Però la Verge passa abans pel paradís i rep de bona hora aquesta santificació per tal d'arribar a la presència de Déu, que l'ha escollida des de l'eternitat, i que l'acull i beneeix i li atorga el do

de la vida que ella rep modestament. Això és, pren la creació del seu ésser vivent i immortal, sense la subjecció a la culpa originària, en el moment de la seva concepció natural, amb aquella plenitud de gràcia que l'arcàngel Gabriel reconeixerà en Maria quan li durà el missatge de l'encarnació del Verb, la qual és evocada per l'escultor en aquest cicle, per arrodonir encara millor la idea, quan posa l'àngel a l'interior del paradís, davant la Verge que va a entrar-hi, en les mateixes actituds amb què els artistes medievals resolen l'escena sublim de l'Anunciació.

En el desenrotllament escènic d'aquest cicle, travat amb la forta envergadura d'un sillogisme, són manifestes les intencions teològiques d'exposar plàsticament la idea de la Concepció Immaculada de la Verge Maria, preservada de la culpa original en previsió dels mèrits de Jesucrist.

L'indret mateix on es produeix i la manera d'ésser expressat és cosa especialment cercada pel teòleg i no per l'artista. A aquest no se li hauria acudit d'interrompre el repertori iconogràfic tradicional del cicle del Gènesi per a introduir nous matisos que no responen a escenes històriques, sinó a conceptes de creences, que un teòleg, en canvi, en l'acuitat de la controvèrsia i com a divulgació de l'argument, podia trobar la manera de fer-lo palpable en confrontació amb la caiguda dels nostres primers pares i amb l'anunci que Déu els féu de la dona vencedora del serpent.

Per altra part, l'artista, amb prou habilitats per a reeixir en la plasmació i actitud de les figures, era incapaç de crear per si sol aquesta escenificació tan conceptuosa i precisa que un teòleg concep damunt l'estructura de les seves argumentacions, com la millor manera de fer-la entenedora i assequible al poble. L'escultor ni hi hauria atinat, ni hauria trobat com seleccionar les figures ni combinar-les. Per ell la iconografia de la Concepció de la Verge comptava amb un cicle tradicional, pouat en la llegenda de Joaquim i Anna, amb l'expressiva abraçada mística davant la Porta Daurada, que els obradors de retaules servien a les comandes per als altars erigits a la festa de la Concepció i que, en el decurs de les mateixes impostes del claustre, no hi hagué descuit d'expressar-lo en el lloc corresponent com a introducció a les escenes evangèliques, i en la pilastra angular d'enfront de l'aula capitular. S'hi desenrotllà amb tota amplitud amb les

escenes completes de l'oració de Joaquim al Temple, la seva expulsió, la solitud i oració de la muntanya on rebé l'anunci de la successió, el missatge de l'àngel a la seva muller Anna i la salutació d'ambdós davant la Porta Daurada amb l'expressió del bes i de l'abraçada per significar la concepció de llur filla.

No és estrany que el concepte teològic del privilegi marià repercutís en un lloc o altre de les innúmeres figuracions que poblen l'arquitectura de la Seu de Barcelona. Enlloc, però, tan a propòsit per a divulgar-lo com donant-li un capítol propi entre l'exposició didàctica dels cicles bíblics del claustre.

La creença en la immunitat de la Verge Maria, concebuda sense pecat original, era prou arrelada a Catalunya amb la divulgació de la doctrina lulliana d'ençà que el Doctor Illuminat, l'any 1272, compongué el tractat *De Immaculata Virginis Conceptione*. A Barcelona, ja el 4 de novembre de 1281, el domer major, Bertran de Molins, demanà al bisbe Arnau de Gurb la institució de la festa de la Concepció de Maria, per la qual disposà la dotació convenient¹. A la Seu de Girona, la institució fou efectuada el 1330 a instància del canonge Arnau de Montrodon², i a Elna deu anys més tard, el 1340³; a Tarragona es troben referències el 1372⁴, a Tortosa el 1388⁵ i a la Seu d'Urgell el 1400⁶. A Vich degué instituir-se després del 1350 i tingué culte en una capella pròpia edificada en el claustre nou per Pere de Soler, canonge de Mallorca i oriünd de Vich, qui el 27 de setembre de 1387, hi fundà un benefici⁷.

Els reis d'Aragó foren acèrrims defensors del privilegi concepcionista amb actes públics i decrets que imposaven la confessió d'aquesta veritat, en recollir les manifestacions de l'opinió general contra l'oposició tenaç demostrada per l'escola domini-

¹ GAZULLA, *Los Reyes de Aragón y la Purísima Concepción. Boletín de la Academia de Buenas Letras*, 3(1905-1906)8, i Apèndix I, pàgina 259.

² VILLANUEVA, *Viaje literario*, XIII, p. 214. — LA CANAL I MÉRINO, *España Sagrada*, XLIV, apèndix XXX.

³ MONTSALVATGE, *Noticias históricas*, XXII, p. 256. — *Marca Hispánica*, col. 1467.

⁴ VILLANUEVA, id., XX, p. 6. — MORERA, *Boletín Arqueológico*, Vol. IV (1904).

⁵ VILLANUEVA, id., V, p. 103 i 344. — O CALLAGHAN, *Episcopologio* p. 128.

⁶ VILLANUEVA, id., XI, p. 126.

⁷ GUDIOL, *El culte a la Immaculada Concepció a la Seu de Vich*, p. 4.

cana⁸. El 1333, l'infant Pere havia fundat a Saragossa la Confraria de la Casa del Senyor Rei sota la invocació de la Concepció de la Verge Maria, la qual celebrava, des de 1391, la seva festa patronal el dia 8 de desembre, en el Palau Major de Barcelona, i més tard, ja el 1405, a la Seu, on tingué capella pròpia al claustre la tercera a comptar des de la capella de Santa Llúcia⁹. Aquesta confraria treballà activament amb anterioritat al concili de Basilea per estendre a tota l'Església la festa de la Puríssima, que, el 1390, els consellers de Barcelona havien establert per a la ciutat¹⁰, i que, l'ans següent, el rei Joan I manà celebrar en tots els dominis de la seva corona¹¹. Per això feren gestions davant l'emperador Segimon a qui s'adreçaren per carta els anys 1415, 1416 i 1417 i novament els 1425, 1431 i 1432, quan entengueren la pròxima celebració d'un concili general¹². Amb aquest motiu els teòlegs hi contribuïren amb la redacció de diversos tractats sobre la Concepció virginal, que foren enviats a l'emperador durant aquelles anyades¹³ i l'esforç d'ells no mancà a les sentades del concili de Basilea, obert pel desembre de 1431, en el qual s'admeté la doctrina conceptionista i es reprovà l'opinió contrària, en la sessió XXXVI¹⁴. del 17 de setembre de 1439, quan l'assemblea feia temps que havia perdut el caràcter d'ecumènica.

Fortificada amb un estat d'opinió tan general, posat en defensa dels millors teòlegs, la creença en la Virginitat original

⁸ Vegeu l'estudi del P. Gazulla: *Los Reyes de Aragón*, etc., en el *Boletín R. Acad. Buenas Letras* 3(1905-06) i 4(1907-08).

⁹ GAZULLA, loc. cit. p. 49 i 230. Empotrada en la pilastra d'enfront hi ha la lauda funerària del carner dels confreres, ornamentada amb dos àngels que suporten l'escut de la casa reial; la concessió fou demanada al Capítol en 1446 (J. MAS, *Notes històriques del bisbat de Barcelona*, VIII, pàgina 160). Fins a 1491 la Confraria no demanà la capella d'enfront que encara no havia estat destinada al culte. Tres anys més tard el canonge de Barcelona i de Vich, Pere Buada, hi fundà el benefici sota el títol de la Concepció (J. MAS, *Notes històriques*, I, p. 71).

¹⁰ *Dietari de l'antic Consell barcelonès*. — GAZULLA, loc. cit., p. 388, apènd. V.

¹¹ GAZULLA, loc. cit., apèndix IV i VIII, p. 388. Aquest manament fou confirmat pel rei Martí el 1398 (id. p. 546).

¹² GAZULLA, loc. cit., p. 61, apèndix XXXVI.

¹³ L'any 1415 li enviaren un breu tractat *De conceptu virginali*, reducció d'altre major; el 1416 el *De concordia opinatae contradictionis in dictis beati Thomae*, i el 1425 el *De possibilitate ac congrua necessitate Purissimae Conceptionis, Virginis Matris Dei*, que es conservaren en el llibre de la confraria (Gazulla, loc. cit. apèndix darrer).

¹⁴ MANSI, *Concil, ampliss.* vol., XXIX, col. 182. — HARDOUIN, *Concil, coll.*, VIII, c. 1266. — *Histoire des Conciles*, VII, p. 1071.

de Maria, podia trobar la seva expressió plàstica de triomf en la forma artística, com una divulgació monumental dels arguments comprovatoris de més força. A desgrat de la derivació cismàtica que restà autoritat a la decisió de Basilea, aquí fou acatada i mantinguda contra els corrents contraris que envaïren el mandat governatiu de la reina Maria¹⁵. I fou l'hora precisament que, en la canònica barcelonina, els teòlegs aprofitaren l'avinentesa en què els escultors emprarien l'exposició dels temes bíblics al claustre, per a dictar-hi al lloc més adient el cicle concepcionista que un cisell hàbil resolgué amb una penetració viva de la matèria amb les idees.

No posseïm dades documentals certes referents a l'anyada en què fou esculpit, ni els documents coneguts, sense una investigació més precisa, no revelen els autors que pogueren intervenir en la seva creació. Sabem, però, que la construcció de l'ala claustral corresponent al portal de Santa Eulàlia, des de la capella de Santa Lúcia fins a la capella del Corpus, va tenir lloc després de l'any 1430 en què morí el bisbe Çapera que hi deixà una quantitat important per tirar-la avant¹⁶. Cinc anys després ja consta que es cloïen les voltes de la galeria i que la part arquitectònica es deixava llesta, mentre l'obra prosseguia per les altres galeries, on la darrera clau fou posada el 26 de setembre de 1448¹⁷.

Les referències sobre escultors que pogueren ocupar-se al claustre ens donen pel juny de 1440, un albarà de Llorenç Rexach qui obrà, quatre jorns, capitells dels pilars del claustre i, l'any següent, altres albarans de pocs dies de treball de Bernat Tolosa i de Bernat Andreu. Però, en canvi, ens duen en presència d'una llarga activitat desplegada per Pere Oller durant el període de 1439-1445 i per Antoni Claperós que hi treballà des de 1443-1449, autor, junt amb el seu fill Joan de l'escultura de la glorieta, durant el 1448-1449¹⁸.

Seria temerari, a jutjar exclusivament per aquestes dades, cercar en absolut la paternitat de l'obra entre Pere Oller

¹⁵ GAZULLA, loc. cit., p. 143.

¹⁶ J. MAS, *Notes Històriques*, I, p. 76. — CARRERAS CANDI; *Les obres de la Catedral de Barcelona a Boletín R. Acad. Buenas Letras* 7(1913-1914)303.

¹⁷ CARRERAS CANDI, loc. cit., p. 305.

¹⁸ Vegeu J. MAS. *Notes d'escultors antics a Catalunya en Bol. R. Acad. Buenas Letras* 7(1813-1914)117-118. — CARRERAS CANDI. loc. cit., p. 511.

i Antoni Claperós, i més concretament entorn del primer que no pas del segon, puix que d'aquest coneixem les escultures de la glorieta, molt diverses de factura de les figuracions que omplen les escenes del cicle bíblic. Cal tenir en compte que en les escultures del claustre degueren intervenir diferents artistes, d'estil prou pronunciat i característic, fins en la mateixa obra de les impostes de les pilastres en les quals hi ha una diferència molt remarcable entre el treball de les primeres escenes del Vell Testament, de més finor en les figures i de millor selecció en la distribució dels elements, i l'execució dels temes evangèlics d'una tosquetat rudimentària, sovint pueril. Caldria una recerca més minuciosa en els llibres d'obra de la Seu per tal d'ajustar l'apreciació artística a un terreny segur de factura certa o de filiació probable. Si la sospita decanta amb versemblança a atribuir si més no a Pere Oller les escenes narratives del Gènesi amb el cicle concepcionista que ens ocupa, valguí només per insinuar un problema, la solució del qual tampoc no és absolutament necessària en aquest estudi d'iconografia. Per ell n'hi ha prou de conèixer l'època en què pogué ésser produïda la manifestació concepcionista, per a fixar la qual tot concorda a fer admetre les primeries del decenni anterior a la meitat de la quinzena centúria.

Iconogràficament considerat, aquest cicle, que apareix quan encara el món medieval no ha pervingut a les formes concretes del tipus representatiu de la Immaculada, és una novetat sorprenent per la justesa de la seva expressió dogmàtica; el qual cicle, pel fet d'ésser un cas aïllat i sense ulteriors repercussions, tot inclina a creure que fou produït a lloc i dictat a l'escultor que l'interpretà directament segons la manera de veure'l el teòleg. És una temptativa magnífica de formes creadores, interessant de subratllar per la contribució que presta a l'elaboració iconogràfica del tema, quan arreu els tanteigs estan més endarrerits i es lluita en les maneres simbòliques a base de material compost que trigarà a eliminar-se abans d'arribar a la forma més simple ¹⁹.

¹⁹ Quan el pintor francès Joan Bellegambe s'encarregà el 1521 de pintar el misteri de la Concepció, recorregué a la composició d'una assemblea de pares i de doctors de l'església, amb una frase de quiscun entorn a la creença concepcionista. Part d'aquesta obra conservada al Museu de Douai demostra que fou inspirada per un teòleg que es sabia de cor les citacions:



Fig. 2

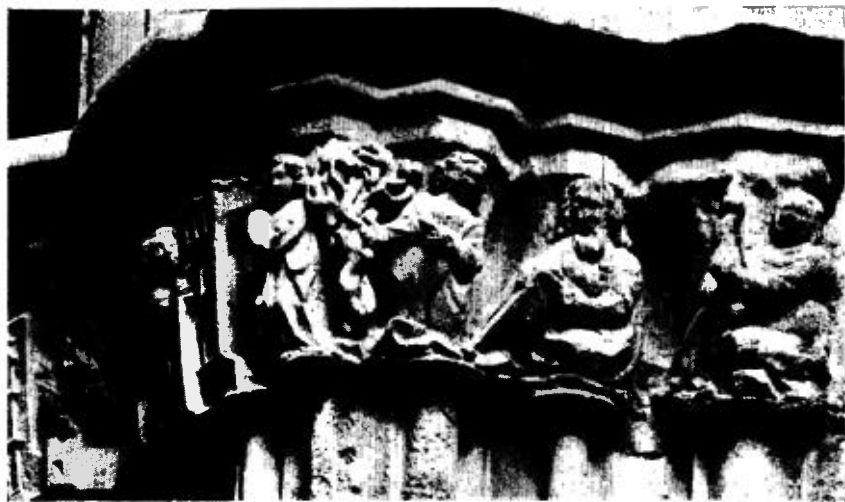


Fig. 1



Fig. 3



Fig. 4

Clixès: Arxiu d'Arqueologia catalana



Fig. 6

Clixè: Arxiu d'Arqueologia catalana



· FIG. 5

· Clixó: Arxiu d'Arqueologia catalana

L'escultor del nostre cicle, en mig de les diverses figuracions i escenes que el componen, ha reeixit a plasmar la figura de la Verge (Fig. 6), idealitzada dins un mínim volum de forma humana, per tal d'acostar-la més al pur concepte de simple idea divina abans de la seva naixença. Abillada només amb túnica i mantell, la cabellera solta i les mans juntes sobre el pit, dreta en l'actitud d'entrar al paradís de la gràcia, és la Immaculada resolta en el tipus que esdevindrà tradicional en l'art per diverses vies d'elaboració.

No és fins a mitjans del segle xv que una temptativa d'expressar la Verge, anterior a la humanitat i afranquida de les lleis que la regulen, fa acudir a un miniaturista la identificació de Maria amb la dona simbòlica i misteriosa de l'Apocalipsi, encimbellada sobre la lluna, coronada d'estels i embolcallada pel sol, que més tard el gravat xilogràfic farà devenir popular, i del qual l'art s'empararà per representar la Immaculada²⁰.

A principis del segle xvi la Verge es representa aclamada

patrístiques (E. MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen âge en France*, París 1908, p. 218).

La manera tradicional d'expressar la Concepció, era, segons la llegenda divulgada pel Voragine, en l'acte de l'abraçada mística de Joaquim i Anna davant la Porta daurada. Així perdura encara en els nostres retaules del segle xvi, àdhuc quan es tracta d'altars dedicats al misteri de la Concepció, com a Vich en el que fou contractat el 29 d'agost de 1552, pel canonge Joan Farreras amb el pintor Jaume Forner per a la capella de la Concepció de la Seu (GUDIOL, *El culte de la Immaculada a la Seu de Vich*, p. 12). Així mateix Damià Forment hi destinà un compartiment del retaule del Pilar de Saragossa, obrat els anys 1509-1515.

Una manera simbòlica de figurar la Concepció consistí en la representació de l'arbre de Jessè, amb les arrels emergint d'aquest personatge i amb la Verge, gairebé sempre amb el Nen, en la part superior del fullatge. Un dels exemples més antics que pot citar-se a Catalunya es troba en una miniatura de la Bíblia de l'Arxiu Capitular de Vich, escrita al migdia de França el 1268. El tema es troba brodat en una casulla del segle xiv de Lleida. Era una especialitat flamenca que surt en el portal dels lleons de la Seu de Toledo de l'any 1460, obra del flamenc Anequin d'Egas, i en una vidriera de la girola de la Seu de Granada obra de Teodor d'Holanda (E. TORMO, *La Immaculada y el arte español*, Madrid 1915, p. 20).

²⁰ El manuscrit Itatí, núm. 1405 de la Biblioteca Nacional de París que és un llibre d'hores d'entorn l'any 1450, al foli 67 v.º presenta una miniatura amb la Verge emergint de mig cos sobre el quart de la lluna i envoltada de raigs. Seria el cas més antic d'aquest tipus representatiu que després tant s'estengué (E. MÂLE, *L'art religieux* ... p. 218). Un dels exemples més primitius que apareixen en l'art espanyol és, segons aquesta modalitat, la Verge voltada de raigs i aclamada pels profetes que ocupa un dels compartiments centrals del retaule de la Catedral de Sevilla, obrat entre 1482-1497, al qual seguiren uns pocs exemples més dels primers anys del segle xvi (E. TORMO, *La Immaculada y el arte español*, p. 24).

de poesia i s'identifica amb la dona ideal del llibre místic del Càntic del Càntics, per la força d'una tradició anterior que reconeix aplicables a Maria els sublimes dictats del text sagrat; per això s'envolta dels emblemes místics inspirats per les proses litúrgiques. Segons Emili Mâle, aquest tipus hauria aparegut per primera vegada l'any 1505 en un gravat del llibre *Heures de la Vierge a l'usage de Rome* publicat a París per Thielman Kerver, des del qual es popularitzaria i repeteria indefinidament fins al gran art de la talla i de la pintura de vidrieres²¹. El tipus de la Verge hi apareix com una donzella de llarga cabellera, vestida de túnica i mantell, dreta i amb les mans juntes sobre el pit, de la mateixa manera com en el cicle concepcionista de la Seu de Barcelona, que se li avança de mitja centúria.

Anteriorment, doncs, a l'aparició de la Verge identificada en la dona de l'Apocalipsi com a la Immaculada, i abans també d'ésser representada a la manera ideal del llibre dels Càntics, aquí la trobem absolutament resolta com a figura simple, i en l'accepció més pura divulgada per l'art, creada dins un concepte eminentment teològic, amb el verisme i la força d'una premissa necessària a un argument contundent.

La prioritat que ens és grat de poder assenyalar relleva més encara el triomf que obté en la iconografia concepcionista aquest cicle originat a casa nostra com a màxim exponent de la creença general en la virginitat original de Maria i com un monument insigne que perpetua la devoció especial a aquest misteri, defensada per la nostra teologia, estesa pels nostres prelats i impulsada pels nostres comtes-reis.

EDUARD JUNYENT, Prev.

²¹ E. MÂLE, loc. cit. p. 220. En l'art espanyol apareixeria per primera vegada en un dels plafons en talla del cor del Pilar de Saragossa, obra de 1542-1548, dels escultors Esteve de Obraj i Joan Moreto i del tallista Nicolau de Lobato (E. TORMO, loc. cit., p. 26).

Les cròniques del convent de la Trinitat de València atribueixen a la seva abadessa, la mística escriptora Sor Isabel de Villena, autora del *Vita Christi*, una manera especial d'expressar la Concepció de la Verge, dreta sobre la lluna vestida de blanc i mantell blau, amb les mans creuades sobre el pit que rep la corona de mans de la Ssma. Trinitat, tal com un segle després, a darreries del segle XVI, la representà Joan de Joanes. Ni la primera edició del llibre de Sor Isabel el 1497, ni en la segona de 1513, no hi ha cap al·lusió. Però, és cert, segons Tormo (loc. cit., p. 22) que en una tesi concepcionista impresa a València el 1513 hi ha un gravat de la Immaculada segons aquesta modalitat. La corona en mans de la Trinitat o d'àngels sovintaja sobre la Immaculada en l'art espanyol.