

# ESTUDI ICONOGRÀFIC DE LES TAULES ATRIBUÏDES A PERE TERRENCES DEL CONVENT DE SANT BARTOMEU D'INCA

**Antònia Torelló Torrens**

## Fitxa tècnica



**Títol:** taules de l'Anunciació, Trobada de sant Joaquim i santa Anna, Naixement i Visitació de Maria a santa Isabel.

**Autor:** atribuït a Pere Terrençs.

**Data:** darrer quart del segle XV.

**Tècnica:** tremp i daurat damunt fusta de pi.

**Localització actual:** monestir de Sant Bartomeu de les monges jerònimes. Inca.

**Mides:** 247 x 68 x 13 cm cadascuna.

### Estudi iconogràfic

Per a facilitar la tasca de lectura de l'obra, el que farem serà dividir les dues taules de manera que ens quedïn quatre escenes. Per tant, a la primera taula tindrem A (l'Anunciació) i B (l'abraçada de sant Joaquim i santa Anna davant la Porta Daurada), i a la segona taula tindrem C (la Nativitat) i D (la Visitació).

1

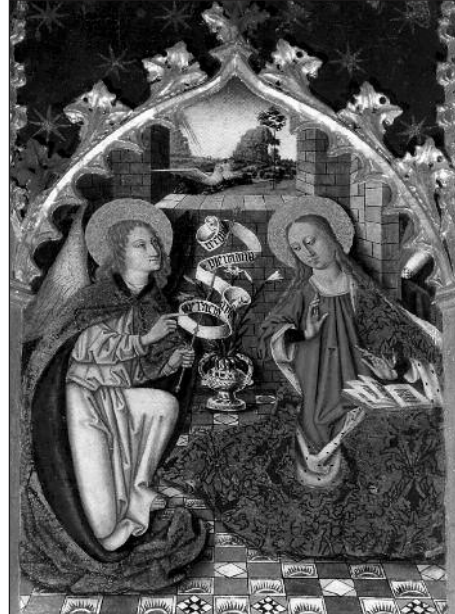
1 - AAVV. *Mallorca gòtica*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998, pàg. 207.

## Anunciació

A la **part A** trobem l'Anunciació, el moment en el qual l'arcàngel Gabriel anuncia a Maria que serà la Mare del Salvador. En aquest cas trobem Maria llegint i torbada per la presència de l'ésser. Tota l'escena és emmarcada per un arc conopial propi de l'època que deixa lliure la resta de l'espai, que per sobre té una zona pintada de blau amb estels lineals de color groc i que a la part baixa concentra la ja anomenada escena: ens trobem a un interior molt ric amb unes rajoles que alternen els colors verd, vermell, terròs i blanc amb altres motius geomètrics negres.

L'arcàngel, el trobem a l'esquerra i Maria està situada a la dreta, separats per un gerro on hi ha col·locats uns lliris, sota una finestra a la qual podem observar un paisatge, però on també podem veure la representació del colom que simbolitza l'Esperit Sant.

L'arcàngel duu una túnica blanca i el mantell de brocat que assenyalava a Maria amb una de les seves mans i que amb l'altra duu el *Lilium virginum*, sobre el qual s'enrotlla una cinta o filacteri on podem llegir: *Ave Maria gratia plena, Dominus tecum*.



2 - (Nota al peu)

La Mare de Déu es recull sobre si mateixa en rebre el missatge de l'anunci. Porta una túnica de color vermell i una capa de brocat amb folre d'ermíni, molt ricament disposada al voltant del seu cos i que funciona a manera de faristol perquè ella hi recolzi el llibre que duu a sobre, que intuïm que està miniat.

La resolució de l'escena dins un interior obert al paisatge a través d'una finestra ens situa plenament dins els prototipus flamencs encunyats pel mestre de Flémalle i Roger van der Weyden.

Sobre aquests, la font valenciana actua inevitablement a través de l'èmfasi posat en l'ornamentació, a partir de l'enrajolat típic que trobem en el dibuix del terra i dels brocats i drapejats.

La disposició de la finestra al centre de la composició, la presència de muntanyes ganxudes dins fons paisatgístic i la importància del material arquitectònic, amb els maons aparellats a trencajunts<sup>3</sup>, posen de manifest la relació d'aquesta peça amb la taula de la mateixa escena del retaule de la Vida de Jesús i de Maria de la Catedral de Sagorba (de qui també tindria influència la Visitació per la disposició dels personatges a l'espai).<sup>4</sup>

2 - SEGUÍ, Miquel, a SABATER, Tina, *La pintura mallorquina del XV*. Palma: Edicions UIB, 2002, pàg. 436.

3 - Disposició especial dels maons que es col·loquen amb la banda més llarga a la cara vista.

4 - SABATER, Tina. Op. cit., pàg. 362.

Una de les possibles relacions iconogràfiques del tema entre Flandes, València i Mallorca, podria ser la següent:



Fou sant Lluc qui afegí aquest episodi fonamental al seu evangeli (1, 26-38), encara que foren els escrits apòcrifs que, a partir d'aquestes sòbries dades, enriquiren el relat original amb gran nombre de detalls. Essencialment els textos apòcrifs que pertanyen a l'anomenat Protoevangeli de Santiago (11, 1-3) i un altre l'Evangeli de la Infància, text armeni que exercí gran influència dins tot l'art bizantí. Aquestes dades apòcrifes foren difoses per la llegenda daurada de Santiago de la Voràgine.<sup>8</sup>

És curiós observar com les escenes canvien i s'adapten als temps que els ha tocat viure, ja que a les primeres representacions l'àngel/arcàngel s'expandeix, és més gros, és un missatger de Déu a la terra que ocupa el lloc lluminós de l'estança i té un paper actiu.

La Verge Maria, per altra banda, queda relegada a un cantó de l'estança, al que és més obscur, tímida i passiva. Això canvia a mesura que el culte marià creix i agafa importància. Llavors és Maria la que triomfa, davant un enviat diví purament missatger o completament absent i substituït pel colom de l'Esperit Sant.<sup>9</sup>

Per a fer-nos una mica d'idea dels canvis que sofreix aquesta iconografia al llarg del temps podem dir que a les representacions més antigues de l'Anunciació que coneixem apareixen a les pintures de les catacumbes de Priscil·la i de Sant Pere i de Sant Marcel·lí de Roma, totes datades sobre el segle IV. En aquest cas, l'arcàngel es representa com un jove que es troba dret davant la Verge, que es troba asseguda (catacumbes de la via Llatina). Molt aviat, l'arcàngel passa a dur a les mans un bastó de missatger i ja disposa d'ales, seguint les semblances de les Victòries alades i dels genis antics.

5 - <http://www.statenvertaling.net/kunst/grootbeeld/322.html>

6 - <http://www.laluzdelasimagenes.com/valencia/catedral-coro.htm>

7 - SEGUÍ, Miquel, a SABATER, Tina. La pintura mallorquina del segle XV. Op. cit., pàg. 436.

8 - DE LA VORÀGINE, Santiago. La leyenda dorada, 1. Madrid: Alianza Editorial, 2002 (1982), pàg. 211-216.

9 - RÉAU, Louis. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento. Tom 1. Volum 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996 (1957), pàg. 184-185.

A la Basílica de Santa Maria la Major de Roma, el mosaic de l'Anunciació datat aproximadament cap al 435 es veu enriquit per la presència d'àngels alats i que apareixen ja amb nimbe, agrupats voltant el tron de la Verge Zeotokos, vestida com una emperadriu. Des de la segona meitat del segle V, un ivori que es troba al tresor del Duomo de Milà aportarà una novetat de gran futur i transcendència: l'arcàngel arriba per l'esquerra, mentre que Maria es troba sota la forma d'una dona que va a recollir aigua amb un càntrir.

Al període carolingi i durant els segles X i XI, la Verge pot canviar de posició i sol estar asseguda en un tron i escoltant la figura de l'arcàngel que normalment arriba o es troba disposat a l'esquerra.

Durant l'edat mitjana, el desenvolupament de l'especulació teològica es posa de relleu en l'enriquiment temàtic de l'escena. Al mateix temps, els artistes accentuen els sentiments, i l'expressió de Maria és una actitud majestuosa, de Regina Angelorum o Reina del Cel (que també es troba a les catedrals de Reims i Chartres i al Mosaic de Santa Maria la Major de Roma datat al 1290). Altres artistes insisteixen en les diferents qualitats de la Verge com són la modèstia, el recolliment i la torbació davant la inesperada notícia que li duu l'arcàngel, model que recull entre d'altres Simone Martini cap al 1335.

L'acció de l'Esperit Sant i el caràcter sobrenatural de l'escena, que es generalitza a Occident a partir del segle XIII, es fan patents per la presència d'un colom situat sobre el cap de Maria. Ella sosté per regla general un llibre que, quan es troba obert, ens deixa llegir la predicció d'Isaïes que anuncia el naixement de Jesús (Is. 7, 14).

El marc de l'escena és quasi sempre l'anomenada "càmera de la casa de Maria" (segons Pseudo Bonaventura) i que és enriquit a l'edat mitjana italiana on es va situant l'Anunciació a arquitectures cada vegada més sumptuoses.

A final de l'edat mitjana, Gabriel ofereix un lliri a Maria que es pot entendre des de diverses variants. A la difusió del model per Itàlia ajudà el fet que l'emblema de Florència és un lliri vermell, i tal volta per això els pintors adoptaren la flor amb gran entusiasme. Els pintors de la zona de Siena prefereixen una branca de l'arbre de l'olivera.<sup>10</sup>

Aquesta iconografia tindria dues vessants ja sigui representada a Occident o a Orient, com ja hem introduït en l'explicació de l'evolució de les diferents imatges. Les representacions orientals es poden dividir en dues, segons l'acció representada, la importància que té l'aigua a aquestes desèrtiques regions i amb relació als diferents pous de les escriptures com el de la Samaritana o el de Raquel) o a una font (també vinculat a la importància de l'aigua, però en aquest cas en referència a Moisès i la font que ell fa brollar de la roca).

I també la típica escena dels Evangelis de Maria a un interior brodant el tapís del temple (es relacionaria amb el treball d'Eva una vegada expulsada del paradís i amb la idea que Maria és la segona Eva).<sup>11</sup>

---

10 - DUCHET-SUCHAUX, Gaston, i PASTOREAU, Michel. La Biblia y los santos. Madrid: Alianza Editorial, 2001 (1996), pàg. 29-32.

11 - RÉAU, Louis. Op. cit., pàg. 186- 187.

### Encontre davant la Porta Daurada

A la **part B** trobem l'abraçada de sant Joaquim i santa Anna davant la Porta Daurada, que en aquest cas no és porta, sinó una simbolització de la porta amb el fons, ja que en la seva totalitat és daurat.

L'esquema compositiu és mínim, atès que només tenim els dos personatges abraçats que omplen la totalitat de l'espai, acompanyats per un àngel a la part superior que acosta els caps-nimbos dels dos protagonistes, i sobre un enrajolat en daurat amb verd i vermell.

Santa Anna duu un ampul·lós vestit vermell de gran vivacitat amb el color i un tocat blanc que li cobreix el cap.

Sant Joaquim, de cabells i barba amb rínxols grisos molt treballats, vesteix una rica indumentària pròpia de la seva època de color verd i marró. Duu un gran tabard amb vellut de color obscur i ribet d'ermeni, gonella interior brocada i oberta per les cames, calces vermelles i uns borseguins grocs. També duu un bonet vermell.



12 - (Nota al peu)

És curiós que a cap text del Nou Testament es faci referència al nom d'Anna, mare de Maria. Apareix per primera vegada al Protoevangeli de Santiago, evangeli apòcrif del segle II al qual ja hem fet referència. Les circumstàncies de la maternitat tardana de Santa Anna estan agafades de l'Antic Testament i de la història de Hanna, però en aquest cas de Hanna, mare de Samuel (1 S. 2, 11). És la Llegendada Daurada<sup>13</sup> la que difon aquesta escena i dóna certa importància als pares de Maria, que mai no havien aparegut als texts, però que interessaven als fidels.

La llegenda conta que Anna un dia envejà la fecunditat d'una parella d'ocellets que trobà dins les branques d'un llorer. Llavors, un àngel li anuncià que donaria a llum una nina, Maria. L'escena posterior a aquesta és la representada per sant Joaquim arribant a cavall davant la Porta Daurada i, ja al segle XIV, Giotto fou el primer artista que pintà la Besada dels Esposos, tema que serà molt representat a partir d'aquest moment i que a partir de final del segle XVI serà considerat el nou símbol de la Immaculada Concepció, evocada per la Verge de les Lletanies que baixa del cel.<sup>14</sup>

Sant Joaquim i santa Anna no fan referència a persones físiques directament, sinó que

12 - SEGÚI, Miquel, a SABATER, Tina. La pintura mallorquina del segle XV. Op. cit., pàg. 435.

13 - DE LA VORÀGINE, Santiago. La leyenda dorada 2. Madrid: Alianza Editorial, 2004 (1982), pàg. 955-956.

14 - DUCHET-SUCHAUX, Gaston, i PASTOREAU, Michel. Op. cit., pàg. 17-18.



simbolitzen conceptes, ja que Anna significa *Gràcia* i *Joaquim, preparació per al Senyor*.

A més, la porta daurada és un símbol de la Immaculada Concepció, de –valgui l'expressió– la porta “tancada”.

Hi ha altres representacions del tema com puguin ser el rebuig de l'ofrena de sant Joaquim (el fet de ser no fèrtil era considerat com a una maledicció i per això el sacerdot no accepta la seva ofrena), sant Joaquim entre la seva guarda d'ovelles (quan es retira després del rebuig explicat abans), l'Anunciació a sant Joaquim (que la seva dona esta embarassada), l'Anunciació a santa Anna (segons conta la llegenda, un colom la besa als llavis en correspondència a la Leda i el cigne de la iconografia clàssica) i l'ofrena acceptada (després de la concepció el sacerdot accepta l'ofrena rebutjada en un principi).<sup>15</sup>

### Nativitat

La **part C**, que és la superior, és la de la Nativitat, la qual trobem disposada de nou sota aquest arc conopial i una zona estelada. El Nin nu es troba enmig de Maria i Sant Josep, rodejat de tres àngels que l'observen; sobre una bona part de la túnica d'ermíni de la seva mare que el contempla amb dolçor i vestida com a totes les composicions de l'obra.

El sant és representat com un home vell de llarga barba blanca que té la mà dreta al front. Duu un mantell de color vermell i una túnica verda.

En aquest cas, el paisatge ja no es troba tan ben representat com a la composició de l'Anunciació que ocupa el lloc especular a aquest, ja que la plasmació de la perspectiva no es troba molt representada. De totes maneres se segueixen recollint els diferents elements que els artistes europeus (sobretot els del nord d'Europa) plasmaven dins les seves pintures com puguin ser un edifici en runes a manera d'establia, el mateix paisatge amb el mateix turó ganxut, la disposició dels àngels dins la composició i la presència d'un pollanc o pollancre<sup>17</sup>, no gaire present a les representacions de l'illa sobre el tema.



16 - (Nota al peu)

L'esquema utilitzat a l'escena del Naixement implica una visió centralitzada de l'episodi,

15 - RÉAU, Louis. Op. cit., pàg. 167-168.

16 - SEGÚ, Miquel, a SABATER, Tina. *La pintura mallorquina del segle XV*. Op. cit., pàg. 438.

17 - Arbre de la família de les salicàcies, de capçada irregular, berrons glabres i enganxosos, fulles ròmbiques o ovalades, flors en aments i fruits en càpsula.

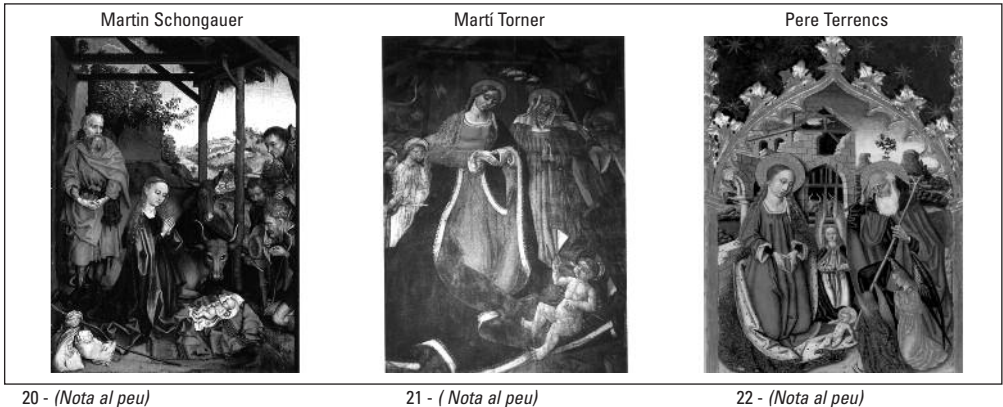
amb l'estable mostrat de cara, un àngel i la figura de l'Infant marcant l'eix de la composició, que determina així la disposició, mes o menys simètrica, de la resta de protagonistes. Aquesta solució es troba en els models divulgats per Van der Weyden i Memling, el precedent dels quals es troba al seu torn a les Hores del Mariscal Boucicaut. La morfologia de l'escenari, en canvi, disposat com un estable rústic aixecat sobre les runes d'una construcció de la qual resta una finestra geminada, així com el primeríssim pla adoptat per desenvolupar l'escena, provenen directament de Petrus Christus i de Dierick Bouts, al voltant de 1445.<sup>18</sup>

Aquesta imatge que serveix de rematada a la taula de la Visitació és resultat de la fusió de dos esquemes ja que pel que fa al fons arquitectònic en runes, motiu al·lusiu al palau de Jesse molt utilitzat pels pintors flamencs i, el model del qual s'ha pres d'un gravat de l'holandès lam von Zwolle que representa l'Adoració dels Mags. L'esquema s'ha utilitzat amb una certa llibertat.

Si tenim en compte que els gravats de Von Zwolle són relativament desconeguts en l'àmbit hispànic, si els comparem amb els de Schongauer, i que Alonso de Sedano usa un esquema similar durant la seva estada a Mallorca, podem deduir que o bé el model era conegut aquí a l'illa o bé que formaven part dels models aportats per Sedano dins la pintura de Mallorca.

Pel que fa a la configuració i composició dels personatges, la peça es relaciona amb les escenes homònimes representades al retaule de la Vida de Jesús i de Maria del Museu Catedralici de Sogorb, i a la sarja de Morella documentada de Martí Torner.<sup>19</sup>

La manera com evolucionen i es transmeten els models podria ser la següent:



18 - AAVV. *Mallorca gòtica*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998, pàg. 208.

19 - SABATER, Tina. Op. cit., pàg. 363.

20 - [http://www.palestrinachoir.org/schongauer\\_nativity.jpg](http://www.palestrinachoir.org/schongauer_nativity.jpg)

21 - SEGÚI, Miquel, a SABATER, Tina. *La pintura mallorquina del segle XV*. Ibidem, pàg. 438.

22 - SABATER, Tina. *La pintura mallorquina del segle XV*. Ibidem, pàg. 463.

Lluc (2, 1-20) és l'únic dels evangelistes que dona un relat complet de les miraculoses circumstàncies que rodejaren el naixement de Crist. Mateu es limita a mencionar-ho breument (Mt. 2, 1) i passa ràpidament a l'arribada dels Mags d'Orient (Mt. 2, 2).

Jesús neix en el moment en què un edicte de Cèsar August ordena el cens de tots els habitants de l'Imperi Romà. Cada persona havia d'anar a censar-se a la seva pròpia ciutat, d'allà on era i, per tant, Josep i Maria es dirigeixen a Betlem de Judà, l'anomenada ciutat de David, ja que Josep pertanyia a aquest llinatge. La història és ben sabuda per tots, però la citarem de nou: no troben lloc a la posada i el Nin neix dins una gruta-cova o dins una establia. És embolicat amb uns pobres bolquers i posat en un pessebre. L'ase i el bou no són mencionats al text de Lluc i la seva presència seria explicada per la seva -ara sí- aparició en un evangeli apòcrif de Pseudo Mateu, a partir d'un versicle del llibre d'Isaïes.

La nativitat se celebra a Occident a partir de mitjan segle IV i a Constantinoble, per primera vegada el 1379.<sup>23</sup>

La llegenda daurada<sup>24</sup> enumera diferents miracles que acompanyaren el naixement del nin Jesús: en la Nit de Nadal, les vinyes d'Engadi "que duïen bàlsam, varen florir, tingueren fruits i donaren el seu licor"; "a Roma, una font transformà la seva aigua en oli que anà fins al Tíber". La Sibila havia predit que "quan la font brotessi oli, naixeria el Senyor". Un altre episodi és el que conta que els romans, en pau des de feia 12 anys, havien aixecat un temple anomenat "l'etern temple de la pau". L'oracle havia anunciat que s'acabaria la pau en el moment en què "una verge donés a llum a un infant". Aquell mateix vespre, el temple s'esbucà per complet.<sup>25</sup>

La creença de la concepció de Crist per Maria Verge i el seu part, sent també verge, s'establí com a dogma el 649, després del Concili de Letran. Aquesta idea de concepció tindria el seu origen en la mitologia clàssica, on herois i déus eren concebuts "virginalment" (Perseu fou concebut per una verge, ja que la seva mare queda encinta per la pluja daurada de Zeus).<sup>26</sup>

Les diferents representacions de l'escena de la Nativitat susciten innumerables representacions a partir de la primera meitat del segle IV. És curiós comprovar com, des del primer moment, ja apareixen a l'escena el bou, l'ase i diferents pastors. L'estable, amb la teulada de teules que descansa sobre senzilles bigues, està obert. Josep es troba absent i el Nin descansa sobre un petit tros de tela que cobreix el pessebre, moltes vegades representat a manera d'altar. Maria es troba a l'altre costat i a poc a poc avança posicions fins a convertir-se en un personatge destacat dins l'escena. A partir del segle V, l'Adoració dels Mags es representa aïlladament i ja no es troba integrada dins la Nativitat.

A època romànica Maria apareix tombada al costat del Nin, que es troba faixat, i destaca la relació de Maria amb el seu fill.

---

23 - DUCHET-SUCHAUX, Gaston, i PASTOREAU, Michel. Op. cit., pàg. 285.

24 - DE LA VORÀGINE, Santiago, *Leyenda dorada*, 1. Op. cit., pàg. 52- 58.

25 - DUCHET-SUCHAUX, Gaston, i PASTOREAU, Michel. *Ibidem*, pàg. 285.

26 - RÉAU, Louis. Op. cit., pàg. 90- 91.



Al segle XIII el Nin, que es troba al pessebre, mira la seva mare, que dirigeix la seva mirada cap a ell. L'escena perd el seu caràcter hieràtic i s'anima fins al punt que, en algunes ocasions, Maria aixeca el drap que cobreix el bressol. A final de l'edat mitjana Maria treu el Nin del bressol i el sosté en braços, aspecte familiar i trivial, però que serveix per donar a entendre l'estreta relació entre Crist i la seva església, aspecte que serà molt desenvolupat per diferents teòlegs. Als segles XIV i XV, la Verge col·loca el Nin sobre el seu pit i l'alimenta (tal com apareix a les Hores de Joana II de Navarra de Jean Pucelle). El gust pel detall pintoresc es reafirma a l'art flamenc i alemany, ja que podem trobar Josep ajudant a preparar el bany del Nin, tal com passa al mestre del Cicle de Vyssy Brod del 1350.

A partir del segle XVI, predomina el tema de l'Adoració del Nin per part de la Verge i dels pastors, als quals moltes vegades s'afegeixen sants o donants, i es conserva així el caràcter religiós de l'escena, però expressant-lo de formes noves.<sup>27</sup>

### Visitació

A la **part D**, que es correspon amb la part baixa de la taula anterior, és on veiem la Visitació. Tenim Santa Isabel i Maria. Les diferències entre ambdues protagonistes són evidents, ja que la Mare de Déu és una jove donzella, bella, amb la pell molt fina, llargs cabells rossos, ondulats i amb una posat molt delicat.

En canvi, l'altra santa es veu major, no només per la indumentària, sinó també pel rostre. Ambdues dones mantenen una conversa (o això és el que pretén el pintor) que es deixa entreveure per la gesticulació de les seves mans. Maria, tal com a l'escena de l'Anunciació, porta la mateixa túnica vermella i mantell de brocat amb ermini, mentre que santa Isabel duu el cap cobert per un mantell de color verd fosc i una túnica vermella que es recull amb un cinturó.<sup>29</sup>



28 - (Nota al peu)

Aquesta escena apareix a l'Evangeli de sant Lluç (1, 39-56) i és on s'exposa com Maria embarassada visita la seva cosina Isabel. Aquesta duu al seu ventre un nin que es convertirà en Joan Baptista. Tal com cita el text: "en aquells dies Maria es posà en camí cap a una regió muntanyosa, a una ciutat de Judà. Entrà a la casa de Zacaries i saludà Isabel. I va succeir que, quan va escoltar Isabel la salutació de Maria, va botar d'alegria el nin que esperava". Fruit d'aquest entusiasme s'associà la presència del futur Baptista amb la salutació de Maria. L'Evangeli acaba dient que Maria es quedà amb la seva cosina tres mesos i després tornà a casa seva.<sup>30</sup>

27 - DUCHET-SUCHAUX, Gaston, i PASTOREAU, Michel. Op. cit., pàg. 285-286.

28 - SEGUÍ, Miquel, a SABATER, Tina. *La pintura mallorquina del segle XV*. Op. cit., pàg. 437.

29 - AAVV. *Mallorca gòtica*. Op. cit., pàg. 208.

30 - DUCHET-SUCHAUX, Gaston, i PASTOREAU, Michel. Op. cit., pàg. 385-386.

Es tracta d'una escena compositivament similar a l'Anunciació, amb la diferència que aquí en lloc de l'arcàngel hi ha Isabel, la seva cosina. El tema, molt simple quant a contingut, comporta grans variants, encarregades de reflectir una evolució en el culte a Maria: la salutació, l'abraçada i la genuflexió.

La salutació seria la representació més adequada per als segles XII i XIII, plena de dignitat i en concordança amb l'època.<sup>31</sup> L'abraçada tindria relació amb la imatge de l'encontre de sant Joaquim i santa Anna davant la Porta Daurada de Jerusalem. Aquest gest d'abraçada vendria del ritu de la pau de l'antiguitat romana.<sup>32</sup>

El creixement del culte marià exigia no només la no representació de les dues dones en idèntiques condicions, sinó que la que duu al ventre el precursor (sant Joan Baptista) s'agenollés davant la futura mare del Messies<sup>33</sup>. Això fou promogut per la literatura d'origen franciscà que, a partir del segle XIII, impulsa els artistes a representar a la figura d'Isabel, agenollada, fet que accentua la primàcia de Maria. La simbologia de l'escena seria la d'Isabel agenollant-se davant el Nin-Déu, que és la iconografia que domina tota l'època del Renaixement.

El cicle de la Visitació tindria cinc episodis, que són: el viatge de Maria acompanyada d'una serventa o a vegades de Josep, l'encontre de les dues dones, el cant del Magnificat, el naixement de Joan Baptista i la tornada de Maria.<sup>34</sup>

## Conclusions

Les conclusions que podem treure després de l'anàlisi de la iconografia de les taules atribuïdes a Pere Terrencs són molt simples ja que, com he intentat deixar patent al llarg de tot el treball, els models que usa Terrencs tenen el seu origen en la pintura flamenca (sobretot per la gran importància de la ciutat de València i els seus contactes a tots els nivells amb Europa) o bé en els artistes de mitjan segle XV tant flamencs (com el mestre de Flémalle, Roger Van der Weyden o Petrus Cristus) com valencians (el mestre de Sogorb, el mestre de Perea o Martí Torner, entre d'altres). Altres autors com Alonso de Sedano o Joan Reixac també són presents a la seva obra.

## Bibliografia

- AAVV. *Mallorca gòtica*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1998.
- DE LA VORÁGINE, Santiago. *La leyenda dorada, 1*. Madrid: Alianza Editorial, 2002 (1982).
- DE LA VORÁGINE, Santiago. *La leyenda dorada 2*. Madrid: Alianza Editorial, 2004 (1982).
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston, i PASTOREAU, Michel. *La Bíblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial, 2001 (1996).
- RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*. Tom 1. Volum 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996 (1957).
- SABATER, Tina. *La pintura mallorquina del XV*. Palma: Edicions UIB, 2002.
- [http://www.palestrinachoir.org/schongauer\\_nativity.jpg](http://www.palestrinachoir.org/schongauer_nativity.jpg)
- <http://www.statenvertaling.net/kunst/grootbeeld/322.html>

---

31 - RÉAU, Louis. Op. cit., pàg. 206- 207.

32 - DUCHET-SUCHAUX, Gaston, i PASTOREAU, Michel. Op. cit., pàg. 386.

33 - RÉAU, Louis, Op.cit, pàg. 207.

34 - DUCHET-SUCHAUX, Gaston, i PASTOREAU, Michel. Ibidem, pàg. 386.