

# **EL CICLE DE LA MORT I GLORIFICACIÓ DE LA VERGE A LA PLÀSTICA CATALANA MEDIEVAL**

**Tesi Doctoral de:  
Ma. Teresa Vicens i Soler**

Dirigida per: la Dra. Ma. Eugènia Ibarburu Asurmendi  
i la Dra. Ma. Rosa Terés i Tomàs.

Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art.

Programa de Doctorat: Curs monogràfic de doctorat 1977-1978.

Per optar al títol de doctora en Geografia i Història (Història de l'Art).

Barcelona, maig de 1994

*Ma. Eugènia Ibarburu*

*R. Soler*

# Capítol 2

**Els segles XII i XIII :  
condicions favorables per al desenvolupament  
de diverses fórmules assumpcionistes.**

## 2.1. El nou valor de la *domina* i el seu reflex en la lírica religiosa i profana.

Una de les novetats que se solen assenyalar com a característiques de la cultura del segle XII és la importància que hi té la dona. També, el recurs més evident que s'utilitza per demostrar-ho és parlar de la poesia dels trobadors. Sembla doncs, que cal esperar el naixement de la lírica en llengua romànica, perquè la figura femenina ocupi un lloc de primer ordre en la literatura. En les cançons, el gènere més característic de la poesia trobadoresca, l'amor a la dama és el tema constant, però, a més, l'estimada és posada per damunt de l'amant, i s'estableix així un lligam típicament feudal. L'estimada és la *domina* i l'enamorat el seu vassall. Però és justament aquesta paraula, *domina*, la que dóna la clau per entendre el sentit d'aquest protagonisme femení. La dama cantada és sempre una dona casada, és més, és l'esposa del senyor que acull el trobador a la seva cort. Per altra banda, si tenim present que l'amor que canta el poeta és, la major part de les vegades, un amor teòric, en un pla ideal, s'arriba a la deducció que aquesta exaltació femenina no ho és tant pel valor que s'atorga a la dona en si, sinó perquè és la millor pertinença del senyor.

Així, doncs, cal matisar molt aquesta qüestió. La dona, genèricament continua en una situació secundària respecte de l'home, i no solament en un pla real, sinó també en el pensament de filòsofs i teòlegs<sup>1</sup>. Malgrat tot, aquest "culte a la dona" que practiquen els trobadors, encara que només

---

<sup>1</sup> ALVERNŶ 1976 ha estudiat aquest tema. Una de les raons més esgrinades per demostrar a què s'atorga de l'home és a dels conceptes *imago similitudo* segons el Gènesi 1:26-27. Déu va crear l'home a la seva imatge i semblança, però molts pensaven que la dona fou feta a imatge de l'home de manera que la seva relació amb la divinitat no era directa. D'altra banda, se reconeixia només *similitudo* concepte que es considerava a un grau inferior a d'*imago* (ibídem pàg. 105-106).

sigui de forma teòrica, indica que alguna cosa ha començat a canviar, i l'art, igual que la literatura, se'n farà ressò<sup>2</sup>. D'aquesta manera és fàcil d'arribar a la conclusió que el protagonisme que la Mare de Déu va assolir en l'art del segle XIII i que es va mantenir en els segles següents de l'edat mitjana, està en relació amb aquest moviment literari originat a les terres del sud de la Gàl·lia. Cal, però, establir-ne els termes de causa i efecte.

M. de Riquer, en parlar de la formació dels trobadors, deixa ben clar que era a les escoles eclesiàstiques, les úniques que existien de fet, on podien haver après les arts poètiques que després practicaven. L'autor insisteix en el coneixement que aquests poetes profans tenien de les formes de la cultura religiosa i recorda la importància dels cants i himnes de la litúrgia<sup>3</sup>. De fet, comparteix el principi al qual havia arribat l'investigador alemany H. Spierke, les arrels de la mètrica i de l'estrofisme de la poesia trobadoresca tenen les seves bases en els trops de la litúrgia del monestir de Sant Marçal de Llemotges<sup>4</sup>. En realitat, molt abans que s'iniciés el moviment trobadoresc la litúrgia de les festes marianes, i molt especialment de l'Assumpció, ja havia anat adoptant i creant tota una sèrie de textos en forma d'antifones, seqüències, trops i himnes en general amb la finalitat de lloar la figura de la Mare de Déu. Un dels primers

<sup>2</sup> Aquesta evolució s'expressa per MARZA (1964) pag. 70-7.

<sup>3</sup> M. de Riquer creu que l'etimologia de la mateixa paraula trobador és una prova de la relació d'aquests poetes amb el monestir de Llemotges. Els termes trobar, trobador, en provençà, venen de trobare, trobarre de l'alt medieval, formats sobre el primitiu tropus que era el nom que rebien certes composicions litúrgiques en vers que s'introduïen en el cant. R. QUER (1975) pag. 9-20.

<sup>4</sup> R. QUER (1948) pag. XXIV-XXV. Sobre els orígens de la poesia trobadoresca hi ha diverses teories. Una d'elles és denominada "teoria litúrgica" que creuen demostrar el lligam de la lírica provençal amb aquesta manifestació religiosa basant-se en tres raons: per l'etimologia de terme trobar, per els orígens litúrgics dels temes i la alegria que espera aconseguir el poeta ser a una transposició de passió i alegria. També sembla provar que un dels gèneres poètics provençals més lírics, l'alba, és de procedència litúrgica, per aquestes raons: de mètrica. Vegeu una exposició a aquesta qüestió a RODRIGUES LAPA (1942) pag. 25-57 a diverses teories (57-67) teoria litúrgica.

exemples, el constitueix el cèlebre himne grec anomenat *Akathistos*, probablement del segle VI, escrit per a la festa de Maria. És interessant conèixer-ne el contingut perquè fa referència a tota una sèrie de temes que seran constants en totes les manifestacions mariològiques de l'edat mitjana, no solament d'Orient, sinó també d'Occident, ja que al segle IX, com a molt tard, fou traduït al llatí. El formen vint-i-quatre estrofes, de les quals, les dotze primeres expliquen els fets evangèlics de la infantesa de Crist i les dotze restants són una exaltació del Salvador i de la seva Mare. A més, cada estrofa senar va seguida d'una sèrie de salutacions marianes que són gairebé un compendi de mariologia, i en què la Verge és aclamada mitjançant figures de l'Antic Testament (la roca que apaga la set, la terra promesa, etc.), amb epítets teològics (flor de la incorrupció, vas de la saviesa de Déu, etc.) i exaltada com a poderosa intercessora<sup>5</sup>.

Ja havíem comentat en el capítol anterior que la *Carta a Paula i Eustòqui* del Pseudo-Jeroni, tot i voler ser un fre a la creença assumpcionista, dedica moltes línies a la descripció de la glòria de què gaudeix la Verge al costat del seu Fill. Moltes de les frases de lloança que utilitza són extretes de la litúrgia de l'Assumpció són antifones i responsoris que ja apareixen en els antfonaris més antics i que, al seu torn, s'han extret del *Càntic dels Càntics*, de l'*Eclesiàstic* i dels *Psalms*<sup>6</sup>. Quan es va introduir la festa de l'Assumpció es va utilitzar material provinent de la festa de la Purificació, que ja s'havia consolidat anteriorment, i també de la litúrgia de Nadal (cal tenir present que la primera festa mariana, el *Natale*, se celebrava dins del cicle de Nadal ja que Maria era exaltada per la seva maternitat), de manera que algunes

---

<sup>5</sup> GRAEF 1968 pàg. 129-131

<sup>6</sup> VERDER 1980 pàg. 50-6

antífones es van compondre seguint els models d'aquestes festes. H Barré, que va publicar un excel·lent treball sobre aquesta qüestió, comenta, per exemple, l'antífona següent :

*"O quum pulchra et speciosa est Maria virgo Dei, quae de mundo migravit ad Christum; inter choros virginum fulget, sicut sol in virtute caelesti. Vers. Gaudent angeli, exultant archangeli in Maria virgine. Quae".*

L'autor pensa que l'últim verset probablement es devia inspirar en una antífona de Nadal que diu: *"Hodie Christus natus est ... Annunt angeli, laetantur archangeli"*.<sup>7</sup> També assenyala la influència dels relats apòcrifs<sup>8</sup>, però el que considera més característic de la litúrgia de la festa del 15 d'agost és la gran quantitat de manlleus dels *Psalms*, del *Càntic dels Càntics* i també d'algun altre llibre de l'Antic Testament. Així, per exemple, en una antífona d'un llenguatge líric molt notable, hi troba les relacions següents :

*"Vidi speciosam sicut columbam ascendentem desuper rivos aquarum. cuius inestimabilis odor erat nimis in vestimentis eius. Et sicut dies verni circumdabant eam flores rosarum, et lilia convallium. Vers. - Quae est ista quae ascendit per desertum sicut virgula fusi, ex aromatibus myrrhae et thuris. Et sicut."*

---

<sup>7</sup> BARRÉ, 1967, pàg. 220

<sup>8</sup> BARRÉ, 1967, pàg. 220-221

Amb el Càntic dels Càntics: *Speciosa mea*, II,13; "*oculi eius sicut columbae super rivulos aquarum*" ,V,12; "*et odor vestimentorum sicut odor turis*", IV,11; "*ego flos cranni et liliu convallium*",II,1; "*Quae est ista ...*", III,6.

Amb l'Eclesiastic: "*et quasi flos rosarum in diebus vernis, et quasi lilia*", L,8-9

H. Barré assenyaia la novetat que suposa la inspiració de gran quantitat d'antífones, no solament en el Psalm 44 que ja s'havia utilitzat en l'ofici de la Purificació, sinó també en el Càntic dels Càntics, que fins ara no s'havia, pràcticament, interpretat en sentit marià. Entre altres, dóna els exemples següents :

*"Diffusa est gratia in labiis tuis; propterea benedixit te Deus in aeternum (Ps.44,3). Vers. Speciosa facta es et suavis in deliciis tuis (Ct.VII,6). Propterea.- Vers. Myrrha et gutta, et casia a vestimentis tuis, a domibus eburneis, ex quibus delectaverunt te feliae regum in honore tuo (Ps 44,9 10).*

*Propterea. Veni, electa mea (Ct.VI,8), et ponam in te thronum meum (Ps.18,6), quia concupivit Rex speciem tuam (Ps.44,12).- Vers. Specie tua et pulchritudine tua, intende, prospere procede, et regna (Ps.44,5). Gula".<sup>10</sup>*

Aquest tema de la interpretació mariològica dels textos poètics de la Bíblia és de gran interès per comprendre el desenvolupament i

<sup>9</sup> BARRÉ 1967 pág 228-229

<sup>10</sup> BARRÉ 1967 pág 226-230

s'evoquin especialment, com és lògic, els temes referents a la maternitat divina, però també hi ha una menció a la glòria celestial: "*Iam tripudias / caelestia regna / Angelorum super / choros exaltata*"<sup>13</sup>.

Les proses o seqüències són també un material litúrgic ric en textos dedicats a festejar la figura de la Verge. Hi ha proses que es refereixen d'una manera general a la Mare de Deu, i altres són específiques per a les diverses festivitats: Nativitat, Purificació, Anunciació, Assumpció, etc. Però els quatre punts assenyalats anteriorment hi són presents de manera indiscriminada. Així, per exemple, el tema Eva - Maria es troba en una seqüència en honor de l'Assumpció, que apareix en diversos manuscrits de Sant Marçal de Llemotges dels segles X i XI i també en altres de Winchester, Exeter, Benevento, Narbona, Moissac, Vic, Ripoll i Girona: "*... porta, quae clausa / fuerat per Evam / , paradisi reserata praecelsae / meritis Mariae. O quam benedicta ...*"<sup>14</sup>. També es troba en un gradual del mateix monestir de Llemotges l'anomenada *Mater misericordiae*, que conté una llarga lletania d'epítets marians com *sedes sapientiae, alma regina, lux matutina, imperatrix omnium, ianua caelestium, consolatrix supplicum, genus regale, gemma castitatis, lumen pudoris*, etc. i acaba fent referència a la festa de l'Assumpció, per a la qual fou escrita, amb aquestes paraules: "*Super choros angelorum / regnat exaltata / Maria, regis caelorum / genitrix beata. Nimis honorata / mater et beata*"<sup>15</sup>. La unió de la Verge amb Crist s'expressa en aquest text místic basat en el Càntic dels Càntics. "*... quam sicut cur meum diligo, intra cubiculum meum; ego fui sola in silva ... et*

<sup>13</sup> GARRIDO 1978 pàg 356-357

<sup>14</sup> GARRIDO 1976 pàg 361. Els còdexs catalans són segons l'autor del segle XII: són els següents: Tropari de Vic i Tropari de Ripoll (ambdós a. M. E. de Vic, números CXI i XXXI respectivament) i Tropari de Girona, ms. de la Bibliothèque Nationale de Paris, Nouvelle Acquisitions 495

<sup>15</sup> CARRIDO 1979, pàg 367

importància que el culte a la Verge adquireix a partir del segle XII. A més, està estretament relacionat amb la creença assumpcionista, de manera que més endavant en tornarem a parlar de forma més precisa. Ara, el que interessa ressaltar, és l'ús que feia la litúrgia d'aquest llenguatge, profundament líric i ple de lloances destinat, especialment a Maria.

La gran quantitat d'himnes de l'edat mitjana, que s'han conservat en els repertoris editats des de final del segle passat,<sup>11</sup> també ens demostra l'entusiasme amb què es cantava la figura de la Mare de Déu, especialment a partir del segle XII. És en aquesta època quan es posen les bases de l'anomenada *lletania lauretana*, és a dir, un conjunt d'invocacions a la Verge per demanar-li'n ajuda. Segons ha constatat M. Ruffini, un dels epítets utilitzat més vegades és el de *regina*, que s'acompanya dels complements *mundi, celorum*, o d'adjectius com *optima, celsa, clementissima*, etc.; d'altra banda, *regina* sovint era substituïda per *imperatrix* o *domina*<sup>12</sup>, termes que, en definitiva, responien a l'ofici d'intercessora pel qual la Verge era sol·licitada.

En tot aquest material litúrgic hi ha quatre idees constants: Maria és exalçada per la seva divina maternitat; Maria, salvadora de la humanitat, és l'antítesi d'Eva (la primera dona va tancar la porta i la Verge la va obrir); Maria és la gran intercessora de la humanitat davant de Crist i, finalment, Maria és alabada en la seva glòria singular. Aquests quatre punts ja es troben en l'himne *Akathistos* i constitueixen la base de totes les lloances adreçades a la Mare de Déu. No és estrany, doncs, que en una de les primeres seqüències que es coneixen (del segle IX, procedent del prosari de Sant Marçal de Llemotges), destinada a la solemnitat del Nadal,

<sup>11</sup> *Analecta Hymnica Medii Aevi*, IV vols. 886-1922, CHEVAUER 1892-1920

<sup>12</sup> RUFFINI 1959 pàg 391-433

s'evocuin especialment, com és lògic, els temes referents a la maternitat divina, però també hi ha una menció a la glòria celestial: "*iam tripudias / caelestia regna / Angelorum super / chorus exaltata*"<sup>13</sup>.

Les proses o seqüències són també un material litúrgic ric en textos dedicats a festejar la figura de la Verge. Hi ha proses que es refereixen, d'una manera general a la Mare de Déu, i altres són específiques per a les diverses festivitats: Nativitat, Purificació, Anunciació, Assumpció, etc. Però els quatre punts assenyalats anteriorment hi són presents de manera indiscriminada. Així, per exemple, el tema Eva - Maria es troba en una seqüència en honor de l'Assumpció, que apareix en diversos manuscrits de Sant Marçal de Llemotges dels segles X i XI i també en altres de Winchester, Exeter, Benevento, Narbona, Moissac, Vic, Ripoll i Girona: "*... porta, quae clausa / fuerat per Evam / , paradisi reserata praecelsae / meritis Mariae. O quam benedicta ...*"<sup>14</sup>. També es troba en un gradual del mateix monestir de Llemotges l'anomenada *Mater\_misericordiae*, que conté una llarga lletania d'epítets marians com *sedes sapientiae, alma regina, lux matutina, imperatrix omnium, janua caelestium, consolatrix supplicum, genus regale, gemma castitatis, liliium pudoris*, etc. i acaba fent referència a la festa de l'Assumpció, per a la qual fou escrita, amb aquestes paraules: "*Super chorus angelorum / regnat exaltata / Maria, regis caelorum / genitrix beata. Nimis honorata / mater et beata*"<sup>15</sup>. La unió de la Verge amb Crist s'expressa en aquest text místic basat en el Càntic dels Càntics. "*... quam sicut cor meum diligo, intra cubiculum meum; ego fui sola in silva ... et*

<sup>13</sup> GARRIDO 1978 pàg 356-357

<sup>14</sup> GARRIDO 1978 pàg 361. Els còdexs catalans són segons l'autor, del segle XII i són els següents: Tropari de Vic i Tropari de Ripoll, ambdós a M.E. de Vic, números CXI i XXXI respectivament i Tropari de Girona ms. de la Bibliothèque National de Paris, Nouvelles Acquisitions 495

<sup>15</sup> GARRIDO 1978, pàg 367

*frequenter effugi tumultum; iam nix glaciesque liquescit, folium et herba utrescit*<sup>16</sup>. Una altra prosa demana a Maria que intercedeixi pels homes davant de Crist. " ... *interpella filium / . ut post hoc exsiliu / caeli refrigerium / det nobis, et vitium / relaxet mentis veritae*"<sup>17</sup>.

La forta incidència popular que tenien aquests textos d'invocació mariana va afavorir el desenvolupament d'una poesia religiosa en llengües vernacles. N'és un exemple el poema *Marienlider*, escrit en alt alemany per un sacerdot desconegut del segle XII. L'obra comença amb una doble invocació a Maria i a Jesús, i continua amb tota una sèrie de comparacions de la Verge amb el cel, la terra, la lluna, etc.; posteriorment, la relaciona amb personatges de l'Antic Testament, dóna una llista d'atributs metafòrics aplicats al nom de Maria i després de glossar-ne els planys i de referir-se a la Nativitat, acaba cantant-ne les joies i el lloc privilegiat que ocupa en el cel<sup>18</sup>.

Més amunt hem fet esment de la probable relació de la poesia trobadoresca amb les composicions religioses. Certament sembla lògic establir un lligam entre aquesta lírica mariana i l'exaltació de la dona que van els trobadors. En tot cas, cal tenir present l'important paper que el monestir de Sant Marçal de Llemotges va jugar tant en el camp estrictament litúrgic (ja hem vist com era un dels grans centres de composició de seqüències carianes), com en el de focus culturals en un sentit més ampli<sup>19</sup>. Tot i que la lírica provençal és una poesia eminentment laica, no hi falten al·lusions a la Verge i, fins i tot, hi ha poemes sencers que li són dedicats. Així, Folquet de Lunel en les peces *Sj*

<sup>6</sup> GARRIDO 1978 pag 358 - 2

<sup>7</sup> GARRIDO 1978 pag 358 - 9

<sup>8</sup> LORSON 1952 pag 72

<sup>9</sup> RQUER 948 pag XXVXXV1

quon la fueih'el ranelh i Tant fin'amors totas hor is m'ujlla. i Guiraud  
Riquier a Y encujava d'amor cantar es dirigeixen a Mar com si fos una  
dama i, de fet, la consideren "la millor de les dames":

"Tant es de bona faisso  
midons que meihorizo  
no.y vol: quar anc non ates  
dompna de las doas le js  
en tan aut pretz; tant es bella  
sa valors qu'a Dieus es belh  
tot quan fai, e.l preyador  
sieu son mai e.l lauzador  
que d'autre qu'om dompn'apelh".

"Si quon virtut natural el safil a  
l'orien: a.l plus qu'en autre safii,  
val mai midons qu'autra dompná gentil a-  
mor ben amar a fin aman gentil:  
e dic vos be qu'anc, depuis qu'leu senti.l  
fin pretz de l'eys e dins mon cor senti l'a-  
mor qu'leu li port, no fi cauza sotil  
si quon denan: tant me desasotila".

"Tan gran beutat a que no pot mermar

*ni res no.y\_falh, ans respian nuech e dia;  
 et a poder ta' qu'en ren no.s\_fadia,  
 e gracia en tot quan que vol far,  
 humilitat, karitat, sen, saber  
 e pietat e merce; p2r qu'esper  
 ay en s'amor, pus ylh amar me denha,  
 que.m tenra gay, sol qu'ieu dreg a lleys venha <sup>20</sup>.*

Aquest llenguatge de l'amor cortès és utilitzat de manera ben original pel trobador català Cerverí de Girona: en una *alba* fa referència als molts "adoradors que suporta" la Mare de Déu i a l'actitud del "seu Espòs que fa el que cap altre espòs no faria, car li plau quan veu servir, amar i obeir la seva esposa...". És a dir, tot el contrari del *gilos* marit que temen els trobadors<sup>21</sup>. La majoria de composicions trobadoresques de tema religiós invoquen Maria com a salvadora o intercessora de la humanitat. Bernat d'Auriac, en la poesia *Be voldria de la mellor*, anomena la Verge "salvadora dels pecadors"; Folquet de Lunel, a *Donpno bor 2, bel'e plazens*, fa una súplica a la Verge perquè escolti els pecadors, a la vegada que es refereix al comte Hug IV de Rodés "que no es distingia per un zel excessiu en el culte a la Verge":

*"A meu senhor, qu'es coms de Rodes, via  
 tie.y, ma chansos, on f's pretzz se noyris,  
 e digas li.s peneda si mal dis*

20 OROZ 1972 pàg 134-153 290-295

21 RIGUER 1964 pàg 150

*de ma qensor, qués la verges Maria* <sup>22</sup>.

Trobadors com Fraire Menor, Guilhem d'Autpoi, Lanfranc Cigala i, molt especialment, Guiraud Riquier dediquen alguns dels seus poemes a la "gran dama intercessora":

*"Dona, estela del mon  
ab clardat que no.s rescon  
es per nos, gent crestiana  
donc preguatz Dieu que de vana  
vida nos gar' e de braca."* <sup>23</sup>

Pel que fa a aquest darrer aspecte, el paral·lelisme amb les dames nobles que canten els poetes seria evident, si fos certa la teoria que considera que la dona era el mitjà i la inspiració, perquè els aspirants a cavallers (la majoria dels poetes eren d'origen humil) poguessin arribar a aquesta nova condició i entrar en la cortesia, és a dir, al seu servei<sup>24</sup>.

En realitat, però, la majoria d'exemples de poesia trobadoresca religiosa

<sup>22</sup> OROZ 972 pag 82-87 i 26-33

<sup>23</sup> OROZ 972 pag 72-77 86-9 206-27 230-233 240-247 274-279 280-283 310-317 320-325 326-33

<sup>24</sup> Les trobaritz 983 pag 50-5. Mes endavant, auto a insisteix en aquest aspecte: "Parer la cort ambigüitat sexual de alguns suggereix, a despit de l'aparent adoració de la dama, els trobadors de fer festejar la senyora per arribar al triomf. Així, la dama era la mediació en una transferència simbòlica d'estaments, entre dos homes de diferents classes socials" pag 61-62. RODRIGUEZ JAPA 1942 ja va assenyalar aquest "paralelisme perfecte entre la actitud de crisi, prosternuda als peus de la Virgen i la de amador, ofertada als peus de la doncella" pag 20. Els defensors de la "teoria turgida" sobre els orígens de la lírica provençal també destaquen aquest paper d'intercessora de la dama com un cas més de relació d'aquesta poesia profunda amb turgida pag 62.

ja pertanyen al segle XIII<sup>25</sup>. Des de començaments d'aquesta nova centúria i, molt especialment, després que les terres d'Occitània fossin sotmeses pels exèrcits del nord i prohibida la seva poesia, les composicions dedicades a la Verge cada vegada són més nombroses. Gairebé sense cap dubte es pot afirmar que la Mare de Déu substitueix la dama "real" que fins ara s'havia cantat. M. Bogin comenta l'exemple d'una cançó de Peire Cardenal on es posa clarament de manifest que els termes utilitzats són exactament els mateixos que es feien servir en les poesies adreçades a les dames terrenals<sup>26</sup>. La gran època de la lírica provençal s'havia acabat, però els poetes que continuaven component ho feien emparant-se en la temàtica religiosa, la major part de vegades, mariana. La culminació de tot aquest procés fou la institució, l'any 1323, de la "Sobregaya companhia dels set trobadors de Tolosa" o l'escola poètica de Tolosa, que organitzava anualment certamens literaris en els quals la lírica mariana era la que hi tenia un paper més destacat.

Però encara dins del segle XIII un franciscà de Besters, Matfre Ermengaud, va escriure una ingent obra de poesia didàctica que conté un veritable tractat de mariologia. El poema s'intitula Breviari d'Amor i, certament, és un tractat sobre l'amor humà i diví, estructurat a partir de l'al·legòric "Arbre d'Amor"<sup>27</sup>. Naturalment, aquest "Arbre d'Amor" és Déu i la seva creació, la natura, que ho governa tot i de la qual neixen les branques que l'autor anomena "Dret de natura" (d'on sorgeix l'amor sexual i l'amor maternal) i "Dret de gents" (d'on sorgeix la caritat i l'amor

25 Tots els exemples que s'han citat abans pertanyen a trobadors de segle XI i en el segle XI encara són molt escassos (vegeu ARAMON 1964 pàg. 4 i 32).

26 Les trobairitz 1983 pàg. 61-66. El poeta anomena amia a la Verge.

27 El text original occità fou publicat per G. AZAÏS (ERMENGAUD 1862-1881). La traducció catalana medieval que es conserva en un manuscrit valencià del segle XV és publicada a A. FERRANDO I ERMENGAUD 1990. Vegeu també SALVA 1957 pàg. 629-231.

a la natura). També les fulles i les flors prenen significat, de manera que el conjunt constitueix un tractat enciclopèdic (breviari) que ho explica tot a partir de l'amor místic. L'arbre és sostingut per la Dama de Gràcia, l'"amor general," que porta els diferents tipus d'amor: l'amor a Déu i al proïsme, a la corona, l'amor dels fills, al cor, i, sota els peus, l'amor dels béns temporals i l'amor sexual. A Ferrando opina que "d'aquesta manera, Matfre sembla integrar en la Dama de Gràcia la mística trobadoresca i la mística mariana"<sup>26</sup>. L'obra conté en total uns 35.000 versos on l'autor exposa la seva visió religiosa del món amb finalitats didàctiques. Dins d'aquesta mena de summa es dedica un espai considerable a parlar de Maria: la seva "presència" a l'Antic Testament (fou promesa a Adam i a Eva després de la caiguda, les imatges dels profetes, etc.), els seus pares, el seu naixement i les desposalles amb Josep, l'encarnació i tots els episodis de la infantesa de Jesús, els seus dolors i, a més, la seva mort i enterrament a la Vall de Josafat. Sobre aquesta darrera qüestió i sobre el que es refereix a la resurrecció i assumpció, l'autor es mostra molt prudent i diu que no sabem res de cert:

*"Empero ges cert no sabem*

*Ni ges afermar non devem.*

*Quar mielhs es simplamen dubtar".*

Malgrat tot, acaba descrivint l'entrada triomfal de Maria al cel, ja que pensa que Déu la va honorar més que a cap altra dona. I, encara, afirma que ja que va ser Mare de Déu pel cos, és amb el cos que ha de ser al cel:

---

<sup>26</sup> ERMENGAUD 1980 pàg. XV

*"Mas creire podem fermamen  
 Que Dieus, que fetz comandamen  
 Quez om honres patre e maire,  
 El mezeys volc atal faire;  
 Per que la Vergis Maria,  
 Preciosa maire sia,  
 En lo jorn de l'asencio  
 Recep ab gran processio,  
 E ab gran companha d'àngels  
 Celestials et archàngels,  
 Et ab festa gran et ab cans  
 Deis davan digz àngels cantans,  
 Eih fetz especial honor,  
 Quar lames en logal auzor,  
 Quar adonc donat fo logais  
 Part totz ordes àngelicals  
 A la pieuzela Maria  
 En la tersa iherarchia  
 Sobre Tros e part Cherubin  
 E part l'orde de Seraphin,  
 On Dieus justa si la pauzet  
 Et el mezeys la coronet "<sup>29</sup>.*

El "Breviari d'Amor " va ser una obra que va gaudir d'un gran èxit en

---

<sup>29</sup> Versos " 2779-1278 " , " 2845-1 2866 de l'edicio de G. AZOES "ERMENGAUD" pàg 447- 449-450;

tots els països d'Occident i d'una manera especial a França i a la Corona d'Aragó<sup>30</sup>. Tanmateix, no va suposar cap aportació original al tema assumpcionista, però és un exemple més dels nombrosos textos que en aquests segles de la baixa edat mitjana invocaven la Verge tot demanant-ne la intercessió, bo i cantant-ne les excel·lències.

Una altra mostra de poesia occitana dedicada a la Mare de Déu, la constitueix *Los set gautz de nostra Dona* compostos, devers el 1250, pel trobador Gui Folqueys, abans de ser bisbe, arquebisbe, cardenal i, finalment, papa amb el nom de Climent IV (1265-1268). El poeta comença demanant a Maria que intercedeixi per ell i, després de referir-se a les típiques imatges bíbliques marianes (esbarzer de Moisès, vara d'Aaró, porta tancada d'Ezequiel, etc.), fa una exposició dels set goigs de la Mare de Déu: l'Anunciació, la Nativitat, l'Epifania, la Resurrecció, l'Ascensió, la Pentecosta, l'Assumpció i la Coronació de Maria al cel<sup>31</sup>. Gui Folqueys no fou el primer que va tractar aquest tema dels goigs —evocació àmpliament difosa des de començament del segle XIII pels dominics, el nou orde de predicadors—, però ens sembla un cas representatiu quant a la relació de la lírica occitana amb la temàtica mariana. D'altra banda, quan aquest personatge va arribar a papa va concedir cent dies d'indulgència a tots aquells que diguessin el seu poema dels goigs, la qual cosa va contribuir en gran manera a l'expediment d'aquesta devoció<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> El bon nombre de manuscrits conservats dona idea de la difusió que va tenir. Segons A. Ferrando, en occità anteriors al segle XV se'n conserven dotze de comperts i un de fragmentari. A la península ibèrica se'n conserven set: tots en català, menys un que és en castellà, tots són de final de segle XV o dels primers anys del segle XVI (JERMENGAUD 1950 pàg. XVI-XVIII). Més endavant la tindrem ocasió de comentar les il·lustracions de temàtica assumpcionista que contenen.

<sup>31</sup> SALVAT 1957 pàg. 644-645.

<sup>32</sup> SALVAT 1957 pàg. 644. Sobre les primeres mostres de la literatura gogística a Europa occidental, més especialment a Catalunya, vegeu SEPRA BALDO 1936. En aquest estudi, l'autor no accepta les conclusions a què havien arribat alguns estudis anteriors pel fet que donaven una importància

Aquest interès per la temàtica mariana no es redueix a la lírica occitana, sinó que en altres llengües romàniques també va sorgir poemes que es van dedicar a gloriejar la Verge, sovint seguint les pautes que havien marcat els trobadors. En llengua francesa, l'autor més representatiu és Gautier de Coinci, que va compondre uns *Miracles de Notre Dame* (gènere al qual ens referirem més endavant) en re els quals va intercalar algunes cançons líriques de clara influència trobadoresca<sup>33</sup>. A Itàlia, el gran poeta del franciscanisme, Jacopone da Todi, dedica també alguns dels seus exaltats versos a descriure l'Assumpció de Maria a la glòria<sup>34</sup>. D'altra banda, el primer poeta castellà de nom conegut, Gonzalo de Berceo, és també un poeta marí. En la seva obra és cèlebre els *Milagros de Nuestra Señora*, la imatge de Maria intercessora de la humanitat hi és bellament recollida:

*"La sombra de los árboles, buena, dulce e sana,  
en qui ave repaire toda la rojería,  
síi son las oraciones que faz Santa María  
que por los peccadores ruega noche e día.*

*Quantos que son en mundo, justos e peccadores,  
coronados e legos, reys e emperadores,  
allí corremos todos, vassallos e sennores*

---

desmesurada en la influència de l'obra de Gu. Fabreys (op. cit. pàg 375-376). Per a la devoció dels poemes vegeu TRENS 1946, pàg 506-508.

<sup>33</sup> GAUTIER de COINCI 1955. Les cançons són al vol. I, pag 20-49; vol II, pag 283-302.

<sup>34</sup> JACOPONE da TODI 1953. De tres *Laus* dedicats a la Verge n'hi ha traducció catalana a JACOPONE de TODI 1930, pàg 27-35.

*todos a lo su sombra imns cozer las flores.*

*Los árboles que facen sombra dulce donosa  
son los santos miraclos que faz la Gloriosa,  
ce son mucho mas dulzes que azúcar sahrosa,  
lo que dan al enfermo en la cutta raniosa".<sup>35</sup>*

Però allà on es poden trobar millor i més relacions i paral·lelismes amb la lírica religiosa provençal és a les *Cantigas de Santa Maria* del rei Alfons X el Savi, monarca que durant tota la seva vida va estar envoltat de poetes en llengua galaico-portuguesa, però també de trobadors occitans (Guiraud Riquier) i catalans. Aquest és el cas de Cerver de Girona autor de remarcables poemes de caràcter religiós, que l'any 1269 va anar a la cort de Toledo, formant part del seguici de l'infant Ferrer<sup>36</sup>. En les *Cantigas*, el rei Savi, quan demana la intercessió de la Mare de Déu, ho fa recordant-li que Déu la va situar tan aïnat del cel perquè pogués exercir millor el seu càrrec de mitjanera: Maria asseguda a la dreta de Crist aconseguix el perdó per als pecadors :

*"A creer devemos que todo pecado  
Deus pola sa Madr'averá perdoado"<sup>37</sup>.*

En aquest repàs, ni exhaustiu ni profund, que hem fet de la producció

<sup>35</sup> GONZALO DE BERCEO 1980 pàg 73

<sup>36</sup> RIGUER, 1964 pàg 30

<sup>37</sup> ALFONSO X EL SABIO 1979 *Cántiga* 65 fo. 94v-96

literaria, especialment poètica, dels segles XII i XIII, hem observat com la temàtica mariana és tractada per tot tipus de poetes: tant els més estrictament profans, els trobadors, les composicions dels quals van adreçades a un públic eminentment cortesà, com els religiosos, que si bé generalment escriuen moguts per una finalitat didàctica, sovint procuren amenitzar-les de manera que aquestes poesies resultin atractives, a la vegada, per a un públic molt més ampli. Aquest seria el cas dels *Milagros de Berceo*, que hom suposa que eren recitats als pelegrins que es trobaven de pas en el monestir de San Millán de la Cogolla.

També foren els objectius didàctics els que van impulsar Ramon Llull a escriure l'*Arbre de Sciencia*, una enciclopèdia de les ciències, redactada en clau al·legòrica per tal que la seva *Art general* resultés més assequible als lectors. Uns arbres són els que simbolitzen tots els aspectes del saber humà i entre ells es troba l'arbre maternal, que constitueix tot un apartat dedicat a la Mare de Déu. En el punt cinc, intitulat "*Dels habits del Arbre maternui*", l'autor insisteix en el paper de mitjancera que fa la Verge:

"[Nostra Dona] ha en habit membrar, per ço que membre los peccadors qui la remembren en lurs cuytes e necessitats tribulacions e paors, els quals criden a nos'ra Dona quels ajut, car si ella no ajuda ells son morts e perduts e en moltes vergonyes esdevenguts" <sup>38</sup>.

Després, en el punt següent, "*Del assituament del Arbre maternal*", explica com la Verge és en el cel, situada més a prop que ningú al davant

---

38 Llull ed. 1917 pàg. 198-199

del seu Fill per així poder acomplir la tasca de mitjancera esmentada abans.

També en la *Doctrina Pueril* Lluïl parla de la Mare de Déu. La primera part de l'obra és un catecisme on l'autor exposa tots aquells punts del cristianisme que un nen ha de saber: les qüestions referents a la divinitat, l'encarnació i Judici Final, els manaments, els sagraments, els dons de l'Esperit Sant, les virtuts i vicis i els set goigs de la Verge. Aquest darrer punt constitueix, doncs, tot un capítol dedicat a la Mare de Déu, que d'acord amb la devoció de l'època, l'estructura prenent com a base els moments més significatius de la vida de Maria en tant que mare de Crist: "De la salutació", "De l'alegre que nostra Dona ac en la nativitat de son fill", "Dels tres Reys", "Del goig que nostra Dona hac de la resurrecció de son fill", "Del goig que nostra Dona ac con son fill li apparech", "De la Pentagosta" i "De la csumpció de nostra dona sancta Maria"<sup>39</sup>. Són interessants les comparacions d'aquestes alegries i també dolors (en el goig de la Resurrecció i la referència a la Passió) de la Mare de Déu amb els que, segons l'autor, podrien experimentar l'infant i la seva mare en una situació similar a la comentada. Aquest recurs dóna una visió molt propera i molt humana de la Verge completament d'acord amb les representacions plàstiques de l'època.

---

<sup>39</sup> Lluïl, op. cit. p. 972 pag. 224

## 2.2. L'increment del culte i de les representacions marianes.

*"C'est au XIIe. siècle que le culte de la Vierge, jusque-là si grave, commence a se nuancer de tendresse".*

*"Le culte de la Vierge, qui grandit au XIIe. siècle, s'épanouit au XIIIe Les cloches de la chrétienté commencent a sonner l'Angelus. On récite tous les jours l'office de la Vierge. Nos plus belles cathédrale s'élèvent sous son vocable."40.*

Amb aquestes paraules E. Male volia donar una idea general de l'estat del culte marià durant els segles XII i XIII, respectivament. Aquest lirisme, que hem pogut copsar en el camp de la litúrgia i de literatura, té la seva traducció en altres àmbits més populars. E. Sabbe, defensor de la teoria que considera que durant l'època carolíngia la mariologia, i, en conseqüència, el culte a la Verge, és poc important, creu que, a partir del segle XI, cada vegada ho és més<sup>41</sup>. Per demostrar-ho té en present, per exemple, l'escassa freqüència amb què apareix l'antropònim "Maria" a l'època altomedieval i, en canvi, com en els segles següents cada vegada és més popular<sup>42</sup>. També enumera la gran quantitat d'esglésies que arreu

40 MALE 1922 pàg 426 male

41 SABBE 1951. En aquest treball autoritativa veia teoria d'E. Mâle referent a la relació entre el culte marià i la producció de escultura monumental a França MALE 1922 pag. però hi avança la para. Mâle pren a com a punt de referència la imatge justa de la Verge de Chartres venerada a la cripta d'aquesta catedral des de l'any 1150. pensava que hauria servit de model per a la Verge en mal estat de Porta Reial que a la vegada hauria estat el model de tants altres temples posteriors, per exemple el de Santa Anna de Notre-Dame de Paris id pag 283-285. Sabbe per contra demostra l'existència d'imatges marianes a sud de França des de la segona meitat de segle X i a nord des de final de segle XI, op cit pag. 20-25.

42 SABBE 1951 pàg 109-110

d'Europa occidental es dediquen a la Mare de Déu<sup>43</sup>. D'altra banda, dom Leclercq va dedicar un treball a les aportacions del monaquisme benedictí a la devoció mariana; hi assenyalava aquells fets més representatius dels primers abats de Cluny: així, Odiló (994-1049), d'acord amb les regies del feudalisme, per jurament de fidelitat, es constitueix en serf de la Mare de Déu; Hug (1049-1109) va prescriure que els malalts que no podien assistir al cor recitessin l'ofici de la Verge a l'oratori de la Mare de Déu i, a més, que tots els dissabtes lliures es celebrés conventualment la missa i l'ofici de Maria; Pere el Venerable (1122-1156) va establir que cada matí es celebrés una missa a l'altar dedicat a Santa Maria, que les hores de Maria fossin cantades diàriament a l'oratori de la infermeria i que es cantés l'antífona *Salve Regina* a la processó del dia de l'Assumpció i d'altres grans festes<sup>44</sup>.

També el nou orde del Cister es va declarar fervent devot de la Verge. En el Capítol General de l'orde de 1134 es va decretar que tots els monestirs es dediquessin a Maria<sup>45</sup>. El color blanc de l'hàbit s'explica, precisament, en relació a la puresa mariana. Els cistercencs van mostrar un interès específic per l'Assumpció tal com ho evidencien diverses decisions dels Capítols Generals: 1152, es mana commemorar l'octava; 1157, s'ordena que, quan s'anuncï aquesta festa en el capítol, els monjos s'inclinin en senyal de reverència; 1221, es preceptua que la missa de la vigília sigui abacial; 1223, s'institueix la solemne processó en honor d'aquesta festa; 1228, s'imposa el prefaci propi durant tota l'octava<sup>46</sup>.

43 SABBE 1951 pàg. 116-118

44 LECLERCQ 1952 pàg. 554 i 560

45 També l'orde dels carolíngers instituí l'any 984 va dedicar la majoria de les seves fundacions a Maria (GOURDEL 1952 pàg. 627-629)

46 RAMOS 1950 pàg. 550

Si bé totes aquestes manifestacions de devoció mariana podien quedar molt limitades als ambients monàstics, els dos nous ordes que van aparèixer en el segle XII, franciscans i dominics, van ser els qui es van encarregar de propagar-les entre la massa de fidels. Els dominics van promoure confraries de laics, totes sota l'advocació de la Verge, enfront dels grups més o menys herètics que tenien sempre un caràcter cristològic. Aquestes confraries eren les encarregades d'organitzar festes, processons i de cantar a les esglésies els goigs a Maria, motiu pel qual a Itàlia, país on van ser molt nombroses, van rebre el nom de *Laudesi*. Passada l'època de major agressivitat de les heretgies, aquestes congregacions es van dedicar únicament a mantenir el culte maríà. Ja en el mateix segle XIII els franciscans també van fundar-ne, i a principi del segle següent n'hi havia una gran quantitat, tant a les esglésies urbanes com a les conventuals<sup>47</sup>.

El culte a les relíquies va esdevenir un dels trets més característics del cristianisme de l'època altomedieval. La devoció, però, de les relíquies de la Verge ja havia aparegut abans a Constantinoble, on, segons la llegenda, l'emperador Lleó I, cap a l'any 473, havia erigit una església per conservar-hi els vestits (*maphorion*) que la Verge, abans de morir, havia donat a una vídua<sup>48</sup>. Calia, precisament, relacionar aquestes robes amb el tema de la

47 MEERSSSEMAN 1952 pag 615-618, 32-33, 67-72. Vegeu FRANCASTEL 1973 pag 324-326. Guerià el culte maríà al orde dels franciscans, vegeu DÍEZ 1952 pag 787-799.

48 De tots els textos parlen de dues relíquies diferents, el *maphorion*, que no serà un vestit sinó un veïc o toc al cap de la Verge. Segons juges i autors dels inicis de segle VI, es celebrava la festa de l'àngel guardat a l'església de Blaquernes, en canvi, el *maphorion* no la troba constatada fins a segle X. A partir de segle X es celebraven dues festes, 2 de juliol i 3 d'agost, les relíquies es guardaven a dues basíliques diferents, el *maphorion* a la de Blaquernes, el cap de la Verge a la de Calcoquira. JUGÉ 1944 pag 688-707. Aquestes dues basíliques ja existien en el segle V i tenien cada una un petit *martyrium* (KRAUTHHEIMER 1984 pág 125 amb bibliografia específica). El canvi A. Wenger creu que el *maphorion* era venerat en el segle VI. Basa la seva afirmació en els discurs sobre la deposició del vestit de Teodor e Sincelle, en què es commemora l'alliberament de la ciutat l'any 619 gràcies a la trobada

Mort i Assumpció, ja que, en certa manera, eren el substitut del cos de la Verge, que segons afirmaven molts dels Pares de l'Església, ningú no sabia on era. La fama d'aquestes relíquies va atraure gran quantitat de pelegrins, i la festa que commemorava llur deposició a la basílica de Constantinoble fou molt cèlebre. N'és una prova el fet que aquest tema es representés en un dels plafons de les portes de coure amb damasquinat d'or de la catedral de Souzdal (Rússia), els quals daten del segle XIII<sup>49</sup>.

També a les terres d'Occident hi va haver interès per aquesta mena de relíquies. La catedral de Chartres, que es preuava de ser la primera església de les Gàl·lies i, a més, de ser la primera dedicada a la Mare de Déu, havia rebut, segons la tradició, un regal de l'emperador Carles el Calb que consistia en una túnica de la Verge<sup>50</sup>. Naturalment, la possessió d'aquesta relíquia constituïa un reclam importantíssim per atraure els fidels, com també ho era la imatge de Maria que es guardava a la cripta de la mateixa catedral. D'altra banda, a la ciutat italiana de Prato, s'hi conservava, des de mitjan del segle XII, el cingol que Maria va trameure a l'apòstol Tomàs, com a prova de la seva Assumpció, segons expliquen alguns apòcrifs tardans<sup>51</sup>. També a les esglésies catalanes van arribar relíquies de la Verge, tal com ho demostra la següent inscripció del petit pergami que acompanyava les relíquies que l'abat Oliba de Ripoll va regalar a Arnau Mir de Tost per a la dedicació de l'església del castell de Tost (Alt Urgell) l'any 1040: *In ac cruce sunt reliquie de ligno crucis Domini*

---

a aquesta relíquia a l'església de Bagnères (WENGER 1966 pàg. 56-58). Sobre la relació a aquestes relíquies i imatges culturals vegeu GRABAR 1976 pàg. 147-162.

49 WRATISLAW-MITROVIC, OKUNEV 1931 pàg. 162-163.

50 Mâle diu que era la túnica que Maria duta posada el dia de l'Anunciació, que s'havia guardat a Constantinoble fins que l'emperador Constantí V. envià a Carlomagne (MALE 1922 pàg. 282). Segons això es tractaria probablement d'una roba diferent de les relíquies de Constantinoble abans esmentades.

51 Aquesta qüestió serà tractada amb més detall unes pàgines més endavant.

*et de sepulcro et de vestimento et calciamento S. Marte, Matris Domini*<sup>52</sup>.

Tal com acabem de dir, Chartres era un centre de pelegrinacions marianes molt important. Però no era l'únic, ja que a partir del segle XI l'expectació per les relíquies o les imatges marianes guanya importància en relació amb el culte a les relíquies dels sants que havia imperat durant de l'alta edat mitjana. Una de les zones més riques en santuaris marians posseïdors d'imatges cultuals de la Mare de Déu era Occitània. Clermont-Ferrand tenia la catedral, amb la cèlebre *Majestatum sanctae Mariae* i l'església de Nôtre-Dame-du-Port, dedicades ambdues a la Verge, però hi havia altres centres de pelegrinació molt importants, com per exemple, Lo Puèg, a l'Alvèrnia, i Rocamadour al Lot, on encara es conserva l'escultura de fusta de la seva Mare de Déu negra. Respecte a Catalunya, alguns estudis fets sobre aquest tema indiquen que els llocs més visitats pels pelegrins eren en primer lloc Roma i els santuaris italians, seguits dels santuaris d'Occitània i de Sant Jaume de Galícia. Els centres occitans que més atreïen la devoció mariana dels catalans eren l'abadia benedictina de Santa Maria de la Grassa (Carcassès), Santa Maria de Quaranta (Erau) i Santa Maria del Puig (l'esmentat Lo Puèg, en occità)<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> La notícia de l'existència d'aquest relíquiari fou publicada per PUJOL (1947-1951) pàg. 345-348. Anys més tard M. MUNDONÍ feu referència i va corregir un error de lectura de la primera publicació en la qual on es consignava la donació d'aquestes relíquies es deia que el mateix abat Oliba les havia adquirides a Torra Badalà, la qual cosa no és. Folia Puig Olibana com apareix a en la transcripció de Puig i Tubau MUNDONÍ 1972 pàg. 78. De fet aquesta procedència concorda més amb les preferències pels centres religiosos italians que els catalans del segle XI, sembla que tenen tot a veure amb la coneixença de les relíquies que Oliba mantenia amb alguns monestirs de les Gàl·lies.

<sup>53</sup> En realitat l'estudi sobre pelegrinacions s'ha fet del període de mitjan del segle XI fins a mitjan del segle XII BONNIVASSE vol. 1979 pàg. 292-293 vol. 1981 pàg. 370-384, però es pot comprovar que a mesura que avança el segle XI es aïmoren les donacions a Santa Maria del Puig van en augmentant vol. pàg. 375-384. Guàrdia que a l'havia fet una primera aproximació a tema basant l'exemple d'una commutació de pelegrinatges per la donació d'una almoina a l'església de Torra Badalà Ribaigorça d'òbes de Roda amb motiu de la consagració de l'any 1080. El document es refereix als llocs de pelegrinatge que devien ser més comuns entre la gent de país: Jerusalem, Roma, Sant Jaume de Galícia o Santa Maria del Puig (GUDONÍ i CUNILL 1927 pàg. 97-98). Altres casos que cito són l'any

No és estrany, doncs, que a les terres catalanes aquest augment de la devoció mariara també es fes notar. La primera meitat del segle XI correspon a una època de gran empena constructiva, deguda en bona part al bisbe Olibr., però les fundacions monàstiques o les reconversions de comunitats i edificis precedents van continuar al llarg de la segona meitat del segle i de tot el següent. Per donar-ne una idea, podem veure que d'una llista de quaranta-dos centres religiosos, la major part priorats i canòniques, creats o reconvertits des de 1051 fins als últims anys del segle XII, vint-i-quatre eren dedicats a Santa Maria<sup>54</sup>. Però si s'esdevenia el cas que l'església o monestir no tingués aquesta dedicació, sovint se solia consagrar un altar a la Mare de Deu, com per exemple va ocórrer al monestir de Sant Cugat del Valles, on l'any 1099, l'abat Berenguer, bisbe de Barcelona, va consagrar per primera vegada un altar amb aquesta dedicació. Més tard, l'any 1274, Arnau de Gurb, bisbe de Barcelona, en va dedicar un altre en aquesta mateixa església. Aquestes dades consten en un sacramentari del monestir, que data del segle XIII, i que conté altres notícies referents al culte marià en aquesta església, com la que diu que una de les assignacions que tenia aquest altar era la de tots els formatges "omnes caseos" dels llocs d' "Albiniane et Caldarti" (19 de juny de 1230), o la que explica que per celebrar la festa de l'Assumpció, igual que en altres diades assenyalades com Nadal i Pasqua, es disposa que durant la nit cremin dos ciris al costat de la reixa de Sant Cugat i que en el refectori es

---

<sup>53</sup> 067 Una dona fa testament perquè va anar a Santa Maria del Puig i altres llocs l'any 1087 i la Pere de Vilafreser i la seva esposa fan un legat a Santa Maria de Rocamadour l'any 1207 Carboner de Ribau fa també un legat a Santa Maria de Puig i a Santa Maria de Rocamadour a pàg 108 i 109.

<sup>54</sup> DALMASES JOSÉ PITARCH 1986 pàg 78-79 La llista no és exhaustiva però creiem que com a exemple pot ser vàlida. És interessant de comparar-la amb la de les construccions monàstiques fetes durant la segona meitat de segle XI de quaranta-una construccions només nou són dedicades a la Verge (id. pàg 77) Vegeu BARAUT 1978 especialment pàg 39 BARAUT 1979

serveixi una pitança especial (3 de febrer de 1234)<sup>55</sup>.

L'expansió catalana del segle XIII cap a les terres valencianes va comportar la necessitat de crear nous monestirs, esglésies parroquials i oratoris. Segons consta en la documentació molts d'ells es van dedicar a Santa Maria, començant per la mateixa mesquita major de la ciutat de València, que des dels primers dies de la conquesta es va reconvertir en temple cristià<sup>56</sup>. Pel que expliquen les cròniques, la devoció mariana del rei Jaume I sembla que era molt elevada. Aterrorit per un temporal, el rei va començar a pregar així: "haguem gran desconfort, mas tornam a Nostre Senyor e a la sua Mare, e faem aital oració. /.../ E vos, Mare de Déu, que sots pont e pas dels pecadors, prec-vos per les set alegries e per los set dolors que hagués del vostre car fill, que us membre de mi ...". I en ocasió d'una arenga feta als cavallers per animar-los a continuar la conquesta de la part sud de València va fer la promesa següent: "Nós prometem aquí a Déu, e a aquest altar que és de la sua mare, que nós no passarem Terol ne el riu de Tortosa tro que València hajam presa". També, en referir-se al seu lloc d'enterrament, durant una campanya contra els moros va ordenar "nos soterrassen a Sancta Maria d'Algezira, o a Sancta Maria de València, segons que nós havíem ja manat", i després "nos faés

<sup>55</sup> Estructa de manuscrit 47 de Sant Cugat de València conservada a A. C. A. M. G. U. E.

POSELL 1937 pag 22-222. Quant als dos topònims esmentats, probablement es tracta d'Albinyana i Sant Vicenç de Cadars, que havien pertangut al monestir. Aquestes notícies són ressenyades a BAYERR 1968 pag 79-80.

<sup>56</sup> Sanchis Sivera ho explica així: "Presentase [Jaume Ier] en la referida mezquita en compañía de Arzobispo de Tarragona D. Pedro Abbat... y puso en ella el altar portátil que llevaba siempre en sus campañas con la imagen de la Virgen Maria... y dispuso se celebrase en el sacrificio de la misa... lo mismo se verifico en la toma de Murcia. Desde entonces nuestra Catedral quedo dedicada a la Santísima Virgen Maria." SANCHIS-SIVERA 1909 pag 23. En relació a l'altar portàtil amb la imatge de la Verge s'ha dit que en convertir les mesquites de València en esglésies s'hi van col·locar pintures de la Mare de Déu, que moltes vegades devien ser les mateixes que els prelats nobles devien portar en els altars portàtils per a les misses de campament. AMARCHE 1923 pag 25-26.

portar... a Sancta Maria de Poblet<sup>57</sup>.

En aquest sentit, també la conquesta de Mallorca va comportar la implantació de la devoció mariana a l'illa. És prou coneguda la llegenda que explica que les tropes de Jaume I van assaltar la Ciutat de Mallorca, en poder dels musulmans, després de repetir moltes vegades "Santa Maria!, Santa Maria!"<sup>58</sup>. De les trenta-una esglésies de l'illa que s'enumeren en una butlla de 1248 del Papa Innocenci IV, setze són dedicades a la Mare de Déu. Quant a la catedral, també antiga mesquita, es va consagrar igualment a Maria i, més concretament, a la seva Assumpció<sup>59</sup>.

En els ambients no pròpiament eclesiàstics l'interès per la figura de Maria també va anar augmentant. En són un exemple les confraries de laics crigides sota la seva advocació. L'any 1100 el bisbe Ot de la Seu d'Urgell en va fundar una a l'església de Santa Maria de Lillet amb l'objectiu de consolidar la vida regular al bisbat d'Urgell; la formaven clergues, laics i també dones. Aquest mateix bisbe en va instituir una altra a la vila de la Seu "ad instauracionem Beatae Mariae Sedalis ecclesiae quae pene fracta videbatur". A Tarragona, l'any 1127, i a Barbastre, l'any 1138, els bisbes van crear confraries laiques per protegir les ciutats dels musulmans<sup>60</sup>. Però la Mare de Déu no sempre era invocada per a gestes

57 JAUME 1980 cap 57 pàg 33-34 cap 237 pàg 100-101 cap 564 pàg 189. Sobre la devoció mariana a aquest monarca vegeu BURNS 1981 pàg 24-25.

58 Jaume 1983 cap 84 pàg 47-48.

59 MUNAR 1950 pàg 12-13 i 29. Quant a la dedicació de la catedral a l'Assumpció l'autor es basa en un acord de 1369 que es troba en un còdex de l'Arxiu on s'a lueix "a la missa i vespres de l'Asuncion de la Gloriosissima Madre de Dios, para cuya invocacion dicha catedral fue edificada".

60 MEERSSEMANN 1952 pàg 12 i 14. Per als dos primers casos aquest autor utilitza els documents que va publicar VILLANUEVA (X, 1850 pàg 184-187), però els interpreta malament ja que considera que es tracta de dues confraries de la mateixa vila de la Seu d'Urgell. Una còpia de l'any 1696 de l'acta de fundació de la confraria de la Pobla de Lillet és publicada a "Santa Maria de Lillet"

1985, pàg 360-361.

bel·licoses, com es fa palès en un còdex de l'arxiu de la catedral de Tortosa, que data de la primera meitat del segle XIII i en què figura una oració per ser resada el dia de l'Assumpció: aquesta vegada es demana a la Verge "*Ora pro populo, interueni pro clero, intercede pro devoto femineo sexu: sentiant omnes tuum iuuamen quicumque celebrant tuam assumptionem*"<sup>61</sup>.

En un dels camps en què aquest increment del culte marià es fa més notori és en el de la imatgeria. La dedicació d'esglésies i altars a Maria va comportar la necessitat d'unes imatges cultuals. Durant l'alta edat mitjana, almenys en època carolíngia, ja hi havia escultura exempta i se'n conserva alguna mostra del segle X, com per exemple la imatge d'or de la Mare de Déu d'Essen (Münster), o bé en tenir coneixença pels textos (marededús de Clermont-Ferrand, Rodez, Ely, Colònia). Quan pels volts de l'any 1025 en el sínode d'Arràs es va donar llum verda al culte de les imatges, sembla que en realitat el que es va fer va ser legitimar un fet consumat, però, probablement, també va servir per augmentar-ne la producció. A més a més, el sínode va coincidir amb l'inici del desenvolupament del culte a la Verge, de manera que és natural que bona part de la imatgeria representés la Mare de Déu<sup>62</sup>.

La fórmula iconogràfica escollida per representar la Mare de Déu fou l'anomenada *Maiestas Mariae* o també *Sedes Sapientiae* (Tron de Saviesa), és a dir, la Verge asseguda, frontal i hieràtica (l'antiga postura pagana majestàtica) amb l'Infant Jesús aclofat a la falda, en una postura similar. Aquesta iconografia expressa de manera molt clara la idea que és present

<sup>61</sup> BAYERRI 1968 pàg 97-98

<sup>62</sup> Sobre la relació del culte marià i els orgens de escultura medieval vegeu SABBE 1951. Per a la imatgeria mariana vegeu FORSYTH 1972

en tota la mariologia medieval: Maria és important pel seu paper en l'encarnació i, en conseqüència, en la redempció, és a dir, per la seva relació amb Crist, no per ella mateixa. Les imatges de la *Maiestas Mariae* presenten la Verge com a suport de Crist, d'aquí la denominació de Tron de Saviesa, perquè el que es venera és la maternitat divina, el si en la Saviesa del Pare s'ha fet carn; es tracta, doncs, d'una teofania sorgida segons els iconòlegs, de l'escena de l'Adoració dels Reis d'Orient, entesa com la proclamació de l'era de gràcia propiciada per l'encarnació<sup>63</sup>.

Aquests tipus d'imatges van ser molt abundants a les terres catalanes, com ho demostra el fet que han perviscut, en gran quantitat i més o menys alterades, fins als nostres dies. Sovint n'és difícil la datació, ja que l'aspecte arcaic que moltes d'elles mostren sol respondre més a una voluntat d'imitar els models tradicionals, que no pas a una elaboració realment antiga. Malgrat tot, se'n conserven unes quantes que es poden considerar realitzades dins del segle XII, com la de la catedral de Girona, de remarcable qualitat artística, la de Cornellà del Conflent, la d'Alp, etc.<sup>64</sup>.

A part d'aquestes imatges de la Mare de Déu, nom amb què comunament són conegudes en català, les esglésies podien tenir alguna altra representació on també figurés la Verge. L'absis era la part del temple on la decoració pictòrica, que solien tenir els murs de les esglésies romàniques, oferia un missatge de més alt contingut teològic. En el cas

<sup>63</sup> THÉREL, 1973 pàg. 134-140.

<sup>64</sup> Tresor de la catedral de Girona (núm. inv. 10), església parroquial de santa Maria de Cornellà, M. E. V. (núm. inv. 4438) respectivament. Moltes encara avui són objecte de culte i es conserven en esglésies i ermites; d'altres han passat a formar part de les col·leccions de museus. Per a aquestes hom pot consultar les catalogacions fetes de les maredeDéus dels museus de Vic, Sisona, Girona, la Seu d'Urgell i el Museu F. Marès de Barcelona; a la col·lecció "Catalunya Romanica", vols. XXII (1986), XXIII (1988). Vegeu també AINAUD de LASARTE, 1973; DELCOR, 1970; NOGUERA, 1977.

dels absis catalans que avui encara es conserven, el més freqüent és que a la part superior de la conca, s'hi hagi figurat la *Maiestas Dei*, envoltada del tetramorf i amb uns arcàngels a banda i banda exercint el paper d'advocats de la humanitat. Al mur inferior, hi sol haver el col·legi apostòlic i la Verge sostenint un calze, característica aquesta última que es pot considerar pròpia de la iconografia catalana. Responen a aquest model els absis de Sant Climent de Taüll (M.N.A.C. núm. inv. 15966), Santa Maria de Ginestarre de Cardós (M.N.A.C. núm. inv. 15971), Sant Pere del Burgal (M.N.A.C. núm. inv. 113138), etc. Més endavant ja farem més inflexió sobre aquest tema de Maria amb un calze a la mà enmig dels apòstols. De moment, només interessa remarcar que la figura de la Verge es troba en un lloc de preferència -normalment sol ocupar un dels espais centrals del semicercle- dins d'una composició sintètica de la parusia.

Altres vegades, però, la Verge en majestat substitueix la visió apocalíptica de la conca de l'absis. A Sant Joan de Tredós (The Cloisters de Nova York), a Santa Maria de Taüll (M.N.A.C. núm. inv. 15863) i a Santa Maria d'Esterrí d'Àneu (M.N.A.C. núm. inv. 15874) el Tron de Saviesa, situat simètricament a l'eix vertical de l'hemisfera, s'integra en una representació de l'Epifania. A la part inferior del mur també s'ha representat el col·legi apostòlic, menys a Santa Maria d'Esterrí d'Àneu on van plasmar la visió d'Isaïes. També a Sant Sadurní d'Osormort (església parroquial, Osona) i a l'absis lateral dret de Sant Quirze de Pedret (M.N.A.C. núm. inv. 15973) s'ha figurat la *Maiestas Mariae* (sense els Reis Mags); en els murs inferiors, en el primer lloc hi ha l'apostolat i un cicle d'escenes sobre la Creació, mentre que a Pedret, hi trobem representat el tema de les verges prudentes i de les verges fatues presidides per la figura

de l'Ecclesia<sup>65</sup>.

Tanmateix, és en el camp dels frontals d'altar on la incidència mariana es fa més notòria. Aquests mobles litúrgics -en la major part dels casos es tracta d'un plafó en forma de rectangle apaisat que es col·locava davant de la mesa d'altar- solen recollir la iconografia de l'absis i l'adapten al propi espai compositiu. Així, l'espai central sol estar presidit per una *Maiestas* envoltada d'una màndorla i els quatre espais restants s'omplen amb representacions relacionades amb aquest tema. N'és un exemple típic el frontal d'Esquiús (M.N.A.C. num. inv. 65502) amb una *Maiestas Dei* al centre, flanquejada pel tetrazorfi i tres apòstols en cada un dels quatre compartiments laterals.

Un grup força nombrós d'antependis tenen l'espai central ocupat per una *Maiestas Mariae*, mentre que als quadrants laterals, s'hi poden figurar el col·legi apostòlic (Alòs de Gil, M.N.A.C. núm. inv. 15834; Ginestarré de Cardós, The Cloisters de Nova York, i Vidra, M.E.V., núm. inv. 4439), escenes de la vida d'algun sant (Vila-seca, M.E.V., núm. inv. 5, amb escenes de la vida de santa Margarida) o, encara més sovint, escenes de la vida de Jesús i Maria (El Coll, M.E.V., núm. inv. 3; Avià, M.N.A.C., núm. inv. 15784; Espineives, M.E.V., núm. inv. 7; Mosoll, M.N.A.C., núm. inv. 15728; Lluçà, M.E.V., núm. inv. 4, 10 i 11; Cardet, M.N.A.C., núm. inv. 71999; Betesa, M.N.A.C., núm. inv. 35701, i La Tor de Querol, església parroquial d'Irivals).

Aquestes escenes de la vida de Crist i Maria que acabem de mencionar es troben també en la pintura mural formant part dels conjunts presidits per la visió del Crist apocalíptic, com a Santa Maria de Mur (Museum of

---

<sup>65</sup> Aquesta presència de la figura de la Verge al romànic català ha estat estudiada en l'article de DURLIAT 1972

Fine Arts de Boston) o a Sant Martí de Fonollà (església de Sant Martí, Rosselló) i, ja en el segle XIII, a Santa Maria de Barberà (església de Santa Maria, Vallès occidental) i a Pedrinyà (Museu de Girona). Encara que les hagim anomenades "escenes de la vida de Crist i Maria" de fet, la major part de vegades, es tracta de diversos passatges de la infantesa de Jesús. La inclusió d'aquestes "històries" en els conjunts absidals pot ser deguda, d'una banda, a un major interès pels cicles narratius que sembla desvetllar-se a partir del segle XII, però cal tenir en compte que aquest tipus d'escenes ja eren representades en obres de l'antiguitat tardana, de les quals . . . n' ha quedat un magnífic exemple, de cap a l'any 430, a l'arc triomfal de Santa Maria la Major de Roma. Aquesta és precisament la tesi defensada per A. Grabar : per part dels iconògrafs cristians hi ha hagut, al llarg del temps, un interès per mostrar la presència de la divinitat, i això es pot traduir tant en escenes de tipus sintètic - el Déu majestàtic de la visió apocalíptica - . . . com en les continuades paràsties del relat evangèlic<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> GRABAR 1968 pàg 569-572

### 2.3. La glorificació de la Verge dins del cicle de la Infantesca de Jesús.

És en aquest segon tipus de composicions que la Verge té un paper destacat, ja que és per mitja d'ella que Déu es va encarnar i es va mostrar entre els homes. Per això A. Grabar considera que aquests primers episodis evangèlics tenen un valor de parúsia continuada : presenten els primers temps de la vida terrestre del Verb encarnat i hi apareixen tota una sèrie de personatges que donen testimoni d'aquest fet miraculós (l'àngel de l'Anunciació, l'àngel que parla a Josep, Elisabet, els pastors, els mags, l'ancià Simeó i la profetessa Anna, etc.)<sup>67</sup> En tots aquests esdeveniments, Anunciació, Visitació, Adoració dels pastors, Presentació al temple, etc., Maria es troba sempre al costat de Jesús, present en l'homenatge que li reten tots aquests personatges, el qual culmina en el moment de l'adoració dels Reis mags, símbol del reconeixement de totes les nacions. Precisament ja hem indicat més amunt que els iconòlegs consideren que el tipus iconogràfic de la *Maiestas Mariae* ha estat extret de l'escena de l'Epifania ( i així es manté en algunes pintures murals i frontals: Santa Maria de Taüll, Santa Maria d'Esterrri d'Àneu, frontals d'Avia, Betesa, Cardet, Espinelves i Lluçà), de manera que és evident que la iconografia d'aquests absis i antependis respon, en principi, a la idea de figurar la presència divina. Tanmateix, optar per una fórmula o una altra sempre té les seves conseqüències significatives: en aquest cas és lògic que no és el mateix la teofania de la visió apocalíptica, que la del Tron de Saviesa. La presència de la Verge amb el Nen a la falda, tot i el tractament hieràtic que aquestes figures solen mostrar, fa que el missatge arribi d'una manera més sensible i, doncs, més accessible als humans. És en

<sup>67</sup> GRABAR 1968 pàg 571-572

aquestes representacions que es comença a fer evident el lirisme que més amunt comentavem en el camp de la literatura i la litúrgia.

A. Grabar assegura que hi ha un fort lligam entre la representació d'aquestes escenes de la infantesa de Jesús i la litúrgia, concretament amb el cèlebre himne *Acatistos* de l'església oriental, no solament pel fet que hi ha pintures murals que en reproduïen: plàsticament les diverses estrofes, sinó per la intenció última d'ambdues manifestacions: a través d'escenes que d'entrada poden semblar simples anècdotes (l'àngel que parla en somnis a Josep, l'anunci als pastors, les paraules del vell Simeó, etc.) demostren la presència de Déu entre els homes en els primers temps de l'era de gràcia<sup>68</sup>.

És a partir de llur relació amb la litúrgia que aquestes iconografies dels absis i frontals catalans deixen entendre el seu significat. A la idea de l'encarnació, aportada per aquestes escenes del cicle de la infantesa, s'hi afegeix la de la redempció: Déu es fa home i és immolat per a la salvació del gènere humà. És lògic, doncs, que aquest missatge cabdal del cristianisme s'expressés en els murs principals del presbiteri i, encara més, en el mateix altar, el lloc on per mitja de l'eucaristia es renova el sacrifici de Crist<sup>69</sup>. Aquesta representació de la *Majestas Mariae* acompanyada de les escenes de l'Anunciació, la Visitació, la Nativitat, l'Anunci als pastors i la Presentació és la que apareix al timpà de la porta sud de la façana occidental de la catedral de Chartres (1145-1155), on la idea de la parusia i de l'eucaristia és clarament expressada per la composició axial del conjunt. Així, en el centre del registre inferior de la

<sup>68</sup> GRABAR 1968 pàg 575-580. L'autor remet a exemples de la iconografia paleocristiana i bizantina però afirma que en el món medieval italià s'han utilitzat les mateixes categories d'imatges (ibid. pàg 570).

<sup>69</sup> Sobre l'aparcio dels antipendis i el significat de les *Majestas Domini* que solien representar vegeu SCHRADE, 1966 pàg 193-194.

llinda s'ha representat la Verge ajaguda en un llit i damunt d'ella l'infant Jesús en un pessebre; al segon registre, coincideix en el mateix eix pedestal/altar amb la figura de Jesús emparat per la seva mare i Simeó, i, finalment, en el timpà, la *Maiestas Mariae* amb un àngel turiferari a cada costat. A. Katzenellenbogen, d'acord amb els evangelis i els textos dels pares de l'Església, interpreta el pessebre i el pedestal de l'escena de la Presentació com uns símbols de l'altar del sacrifici i, el bou i la mulla i els personatges del darrera de Maria i Simeó com els fidels que s'hi acosten<sup>70</sup>

Uns anys més tard ( cap al 1175), a Catalunya, es va representar en el timpà de l'església de Cornellà del Conflent una *Maiestas Mariae* envoltada d'una màndorla sostinguda per dos àngels. La inscripció que l'acompanya fa referència explícita al paper de Maria com a col·laboradora en l'obra de salvació: "HEREDES : VITAE : DOMINAM : LAUDARE : VENITE : PER QUAM VITA DATUR : MUNDUS PER EAM\_REPARATUR". D' aquí deriva la funció d'intercessora que hem vist que li atribueix la literatura de l'època i que va estretament unida amb les imatges culturals i els pelegrinatges de què hem parlat abans.

Hem cregut oportú obrir aquest ampli parèntesi sobre el significat de la representació de la *Maiestas Mariae* i de les escenes que l'acompanyen per tal de comprendre millor el context, i, per tant, també el sentit, d'algunes escenes del cicle assumpcionista figurades en obres catalanes dels segles XII i XIII.

Més amunt ja ha estat citat el frontal procedent del priorat benedictí de la Mare de Déu del Coll [Fig. 3], que els estudiosos solen datar dins la segona meitat o de final del segle XII.<sup>71</sup> La Mare de Déu de l'espai central

<sup>70</sup> KATZENELLENBOGEN 1964 pàg 7-15

<sup>71</sup> RICHERT 1926 pàg 22-35 el considera del segle XIII GUDÍOL CUNILL 929 pàg 06 de princip del segle XII tot i que algú apunta la possibilitat que pogues ser obra de els primers anys de

sosté el Nen assegut gairebé de perfil sobre el seu braç esquerre i amb la mà dreta aguanta una flor de lis. Una màndorla els envolta i l'espai de fons, de color groc, és omplert d'estrelles vermelles. Els quatre carcanyols delimitats per la màndorla i els quaters laterals són ocupats pels símbols dels evangelistes. Pel que fa a les escenes historiades, hi trobem: a la part superior esquerra, l'Anunciació; al davall, la Nativitat amb l'àngel que s'adreça a Josep, probablement per ordenar-li la partida cap a Egipte; al costat inferior dret, hi ha la Presentació al temple i al damunt, l'"Assumpció" de la Verge.

Aquesta darrera escena és la que reclama principalment la nostra atenció. A la part inferior hi ha el cos de la Verge completament horitzontal i dos apòstols que el subjecten, un pels peus i l'altre per les espatlles en el moment de dipositar-lo dins del sarcòfag. Deu apòstols més, amb rostres comungits i gestos de dolor - el primer de l'extrem esquerre es posa una mà a la galta - es distribueixen gairebé en filera a la part posterior i a la capçalera del sepulcre. Malgrat aquesta disposició lineal, la manca d'isocefàlia i les inclinacions dels caps fan que el conjunt resulti prou variat. Damunt dels caps d'aquests personatges, i coincidint amb l'eix vertical de la composició, s'hi ha figurat l'ànima de Maria, col·locada dins d'un llenç que dos àngels eleven cap al cel, a la vegada que la sostenen per les mans. El cap aureolat d'aquesta figura penetra lleugerament dins del semicercle de núvols que penja de la part superior.

Es tracta, doncs, d'una escena subdividida horitzontalment en dues meitats. El grup inferior, d'acord amb la descripció que n'acabem de fer, representa l'enterrament de Maria, el moment en què els apòstols deixen

---

XI ALCOY 1986 pàg. 45 i AINA JD 1989 pàg. 150. Els dos estudis més recents de què ha estat objecte aporten tota la bibliografia anterior. ROSELL 1986 pàg. 148-151 i AINAUD 1989 pàg. 150

el cos difunt dins del sepulcre. Insistim en aquesta qüestió perquè normalment els autors que s'hi han referit la interpreten com si fos una Dormició, tot i que troben estranya l'absència de Jesucrist<sup>72</sup>. De fet, la figuració d'aquest episodi no sovinteja gaire. Els relats apòcrifs solen parlar-ne molt per sobre, en tot cas s'aturen més a narrar les peripècies del seguici fúnebre o els fets prodigiosos que van esdevinir-se un cop el sepulcre fou clos<sup>73</sup>. En realitat, en l'escena del frontal del Coll, el sepulcre s'hi ha representat d'una manera molt simple - el cos horitzontal de la Verge, vist en picat és emmarcat per un rectangle de color verd amb un fons reticulat -, i es pot confondre fàcilment amb un llit, és a dir, amb el lloc on descansa el cos de Maria de l'escena de la Dormició. Però si fem un repàs d'altres representacions on s'hagi volgut mostrar un personatge en un llit, veurem que aquest té un caràcter molt diferent. En el mateix frontal hi ha l'escena de la Nativitat, on Maria, encara que se'ns mostra vertical, per la forma lleugerament sinuosa del seu cos i l'acabament de la túnica figura que està ajaguda en una malfega, representada per una superfície el·líptica que la circumscriu. És la mateixa solució que s'ha usat en les escenes de la Nativitat dels frontals d'Avià, Betesa i Cardet i en la de la Dormició del de Mosoll, tots al M.N.A.C. (números 15784, 3570, 3903 i 15788), encara que en tots aquests exemples el cos de Maria

<sup>72</sup> ZAGGIO, CUNLIFF 1981: 929 es diu que hi ha representat els dotze Apòstols a l'entorn de la dona que reposa el cos de Maria (pag 363-365) respectivament. MUÑOZ 1907 es diu veïnat que la representació es diferencia dels models bizantins perquè no hi ha Jesucrist amb la mare (pag. 62). ROBERT 1976 la considera la primera representació del Transít a Catalunya i diu que ofereix elements que podria de servir de model durant molt de temps (pag 33). Els que s'han estudiat més modernament continuen en la mateixa línia SUREDA 1981 pag 78-80-300 ROUSEL 1986 pag. 50.

<sup>73</sup> Tots diuen que posaren el cos de Maria en un sepulcre. Alguns, com el Ps. Melitè i el Ps. Evange stò i Tessalonicenc, especifiquen que el sepulcre era nou (vegeu MELITO SARDENSS 1857 col. 1238 cap. XVI, Los Evangelios Apócrifos 1979 pag 604 cap. XIV, Ps. Evange stò pag 643-644 cap. XIV, Tessalonicenc i pag 635 cap. XV, [Ps. Josep d'Arimatea]. Quan a la *Legenda Aurea* i altres textos tardans que més endavant comentarem, tampoc no introdueixen cap variant.

s'ha col·locat més en diagonal. En dos frontals dedicats a Sant Martí (el de Puigbò, al M.E.V., núm.9 i el de Chia, al M.N.A.C.,núm.3902 ) hi ha una escena on apareix el moment de la seva mort: en ambdós casos el sant jeu en un llit separat del terra per quatre potes ben visibles. Així i tot, siguin marfegues "anatòmiques" o llits de fusta , l'aparença és completament diferent. El rectangle que figura el sepulcre de Maria en el frontal del Coll es molt semblant al pessebre on s'ha emplaçat el Nen Jesús de l'escena de la Nativitat de la mateixa obra, cosa que ens ajuda a entendre que es tracta d'un recipient dur en forma de caixa. D'altra banda, el peu de l'altar de l'escena de la Presentació és del mateix color verd amb el reticulat de fons que el del sepulcre, detall que ens permet de suposar que es tracta en els dos casos d'elements de pedra. En la miniatura europea de final del segle XI i del XII hi ha alguns casos en què es representa la sepultura o l'Assumpció de Maria i, per tant, s'hi ha hagut de figurar un sarcòfag. Tot i que solen ser molt simples, sempre s'han projectat en alçat i deixant veure el seu interior buit o amb el cos de la Verge<sup>74</sup>.

Un altre element que ens fa pensar que es tracta del moment de la sepultura és la posició dels dos apòstols de primer terme. En el típic esquema de la Dormició bizantina és usual que hi hagi dos apòstols, Pere, al capçal i un altre, Pau, als peus<sup>75</sup>, que sovint s'inclinen sobre el cos de la difunta per expressar la seva desolació, però en el nostre cas més que

<sup>74</sup> Vegeu, per exemple, l'anomenat Psalteri de York de la Biblioteca de la Universitat de Glasgow ms. Hunter 229 fol. 9v reprod. a VÉKDER 1980, pàg. 69 i la Missa de Sant Martí de Tours a la Bibliothèque Municipale de Tours ms. 193 fol. 98r un evangeliari de la B.N. de París ms. lat. 7325 reprod. a THERY 1984, pàg. 6 i 9 respectivament. Un cas curiós es el de la pintura mural de Rongaise a la Campagna on en la típica escena de la Dormició bizantina el cos no està substituït per un sarcòfag d'estrígils (DEMUS - HÄMMER 1970 pàg. 36).

<sup>75</sup> WRATISLAW-MITROVIC OKUNEV 193 pàg. 36

inclinarse la prenen, un per les espatlles i l'altre pels peus, per ficar-la dins el sepulcre. És similar al que podem veure en la miniatura del ja citat *Psaltiri de York* i de l'anomenat *Psaltiri de Blanca de Castella*<sup>76</sup>, així com també en la meitat esquerra del timpà de Saint-Pierre-le-Puellier del museu de Bourges, no més que aquí solament hi ha els dos apòstols que sostenen el cos i un àngel turiferari que planeja pel damunt.

Hi ha també un altre element a tenir en compte, la indumentària del cos de Maria. En les escenes de la Dormició, Maria sempre se sol presentar amb túnica i mantell, és a dir, igual que en qualsevol altra escena. Algunes vegades el mantell o vel li cobreix bona part del rostre, ja sigui per indicar la seva edat avançada o bé per donar la idea que es tracta d'un cos moribund. Aquí, però, la Verge va vestida amb una mena de túnica blanca que marca clarament l'anatomia del seu cos amb la mateixa sofisticada estilització que en els altres requadres. Un vel del mateix color li cobreix el cap, però el rostre queda completament visible i, així, es distingeixen a la perfecció els ulls tancats de la difunta. Sembla, doncs, que s'ha volgut donar la idea d'una mortalla, cosa que es correspon plenament amb una escena de sepultura. Cap dels exemples que anteriorment hem citat ofereixen una solució similar. Potser el cas més proper podria ser el de l'evangeliari suposadament renà de la B.N. de París (ms. lat. 17325) : tant en el foli 51v., on es representa la Dormició, com en el 52, on s'il·lustra la sepultura, Maria és embolcada per un mantell, que, molt somerament, també tradueix la seva anatomia, i li cobreix el cap i el front fins arran d'ulls. En el *Psaltiri de York* en la seqüència de la sepultura, el cos de Maria és una massa informe i amb prou feines es pot endevinar a quin costat se situa el cap.

<sup>76</sup> Paris. Bibliothèque de l'Arsenal ms. 1186 fol. 29v. (VERDIER 1980, lám. 70)

Com dèiem abans, la representació d'aquesta escena del cicle assumpcionista és força estranya. Així ho afirma L. Réau i, a la vegada, assegura que ha estat calcada de l'enterrament de Crist<sup>77</sup>. Igualment aquest autor assegura que el sepeli té lloc davant de Jesucrist situat dins d'una màndorla. Això, però, no és exactament sempre així, sinó que n'hi ha moltes variants: en el *Psaltiri Luttrell*<sup>78</sup> i en l'abans citat evangeliari renà de la B.N. de París, Crist hi és present, però en el *Psaltiri de York* i en el primer medalló de la vidriera de la catedral d'Angers<sup>79</sup> hi ha apòstols i àngels, i en el *Psaltiri de Blanca de Castella* els apòstols estan sols, igual que en el frontal català.

La meitat superior de la composició, presenta una fórmula iconogràfica molt freqüent en l'art funerari de l'edat mitjana. En les *Koimesis* bizantines uns àngels amb les mans velades s'acosten a Jesucrist per recollir l'ànima de la Verge i pujar-la al paradís. En el romànic hi ha diverses maneres de representar l'ascensió d'una ànima, però una de les més corrents és la que presenta el doble del difunt disposat dins d'un llenç que uns àngels, situats simètricament a banda i banda, subjecten pels caps<sup>80</sup>. En la iconografia assumpcionista, però, no és una fórmula gaire utilitzada. Com que el trasllat de l'ànima al cel generalment es representa en l'escena de la Dormició, es continua fent servir el model bizantí, introduint-hi algunes variants que, com ja comentarem més endavant, poden ser qualificades de circumstancials. Quan es vol representar l'*assumptio animae* fora dels esquemes bizantins, és quan

<sup>77</sup> RÉAU 1957 pàg 613

<sup>78</sup> B.N. de Londres ms Add 42130 (vegeu VERDIER 1980 pàg 74 n 69 b si)

<sup>79</sup> L'origen autòcton dels medallons no és original (vegeu HAYWARD, GRODECK 1966 pàg 20)

<sup>80</sup> Sobre aquest mateix tema (vegeu HERRERO 1984 pàg 26-33). Per a la tipologia que correspon al nostre cas (autòcton) vegeu l'exemple del frontó de Sant Martí de Puigbò (M.E.V. núm. inv. 9), encara que erròniament se considera de Montgrony.

s'adopten les fórmules de la iconografia funerària comuna . Això és el que hem vist en el cas de la il·lustració del foli 370v. de la *Bíblia de Ripoll* i allò que ja es preluïava en la miniatura del foli 161v. del *Llibre de Pericopis d'Enric II* .

Aquesta tipologia del frontal del Coll és molt poc freqüent fora de la Península Ibèrica<sup>81</sup>. Els exemples que semblen més propers són : el *Psaltiri de York* el *Missal de Tours* i l'evangeliari renà de la B.N. de París. En els dos primers casos, Maria, en posició completament vertical, és elevada del sepulcre per uns àngels vuit parelles en el psaltiri i una sola en el missal - que aguanten un llenç darrera d'ella, de tal manera que sembla emmarcada per una màndorla. En la Dormició del foli 51v. de l'evangeliari, dos àngels, drets a prop del capçal del llit ajunten les seves mans cobertes per uns veils per sostenir l'ànima que mira suplicant cap amunt on, des de dins d'un semicercle, Crist estira els braços per acollir-la. De fet, però, en aquest cas pareix que ens trobem davant de la típica fórmula bizantina modificada pels miniaturistes occidentals.

Respecte a altres models catalans, ja hem esmentat abans el frontal de Sant Martí de Puigbò : el "retrat" en bust del sant, nu, apareix dins d'un petit llenç aguantat per una parella d'àngels de dimensions molt més grans que aquesta ànima<sup>82</sup>. Molt més emparentat amb el nostre frontal és la representació del martiri de sant Tomàs de Canterbury de les pintures

<sup>81</sup> Els exemples castellans que coneixem però, són més tardans. Els cas més conegut és el de la imatge de la col·legiata de Santa Maria la Mayor de Toro, de la 1a de segle XII (DURAN ANAUD, 1956, pàg. 85, fig. 72). En retaula de San Millán de Museo de la Rioja de Logroño s'ha optat per una solució semblant, mentre en l'escena de la Dormició el bust de Crist apareix a la part superior dins d'un nuvol i sostéjar i sostenint l'ànima entre els seus braços plegats a l'alçada de la cintura. La escena següent els apostols agenollats miren el cel que s'ha obert per mostrar la Verge que és elevada per dues parelles d'àngels que la sostenen dins d'un llenç, mentre dona el seu cingol a Tomàs. Una mica apartat de la resta de grup (COOK, GUDOL, 1980, pàg. 254-255, fig. 315).

<sup>82</sup> Vegeu-ne una reproducció a PEIRIS 1987, pàg. 121.

de l'absidiola de l'església de Santa Maria de Terrassa<sup>83</sup>. Després que el sant ha estat occit, dos personatges sostenen el cos embolcallat i el dipositen en un sarcòfag ricament ornamentat: just al damunt, entremig dels dos homes, una parella d'àngels aguanten amb una mà un llenç dins del qual s'eleva l'ànima del sant, mentre que amb l'altra emparen aquest per l'espatlla. Sembla, doncs, que aquesta fórmula va tenir un cert èxit en els últims decennis del segle XII o primers del XIII en aquestes contrades catalanes, i encara continuarem trobant-la en l'època gòtica.

El semicercle concau de l'escena del frontal de Coll, que remata la part central del marge superior, damunt del cap de la Verge, és pintat de color blau i al seu interior té una banda fístonejada, de manera que no hi ha dubte que es tracta de la representació del paradís, lloc on es dirigeix la figura elevada pels àngels. Una font semblant és present en moltes de les assumpcions de la miniatura romànica, encara que sovint en el seu interior hi ha la mà divina que beneeix (manuscrit 732 de la Bibliothèque d'Arràs i sacramentari normand de la Morgan Library de Nova York, ms.641<sup>84</sup>, ambdós de la primera meitat del segle XI), o que agafa la mà dreta de Maria com per acabar-la de pujar (manuscrit 444 de la Biblioteca de Viena)<sup>85</sup>. En el Missal de Sant Martí de Tours el bust de Crist és dins d'un cercle (*clipeus*) i amb una mà assenyala Maria. Altres vegades dins el semicercle estrellat hi ha la porta oberta del paradís (Evangeliari de l'Archivio Capitolare de Vercelli, ms.C)<sup>86</sup>. En l'anomenat *Sacramentari de*

<sup>83</sup> BOPPO 1991 pàg. 259-261. Sembla que es pot datar dins de les dues últimes dècades del segle XI.

<sup>84</sup> VERDIER 1980 pàg. 67 i 68 à n. 67.

<sup>85</sup> Citat per VERDIER 1980 pàg. 66.

<sup>86</sup> Vegeu THÉREL 1984 pàg. 55 i fig. 17. La part inferior de la representació és una Dormició en què manca la figura de Crist als cabdells. Aquesta idea de la porta del paradís la tornem a trobar en el capítol de l'Assumpció de l'església de Notre-Dame du Port de Clermont-Ferrand, de la segona meitat del segle XII, en una de les cares. Crist flanquejat per dos àngels, ha tret del sarcòfag el cos

*Manassés* es pot veure un semicercle omplert només amb franges de diversos tons<sup>87</sup>. Aquí, els àngels sostenen Maria per sota els braços sense cap llenç i l'aurèola d'aquesta penetra lleugerament dins de les corbes superiors. D'altra banda, dues àmplies línies ondulades separen aquest grup ascendent de la part inferior on sembla que Maria s'incorpora del llit (?).

En els exemples catalans, damunt de les ànimes de sant Martí i de sant Tomàs de Canterbury no hi ha cap representació del paradís, tot i que la inscripció del frontal de Puigbò (*DANS INOPEM TERFIS MARTINVS VIVET E CELIS*) deixa ben clar que aquesta va ser la seva destinació. En aquest frontal, les quatre escenes de la vida del sant són presidides per una *Maiestas Dei* que regna des del centre de la composició. A l'absidiola de l'església de Terrassa, el martiri i mort del sant ocupa un registre del mur i al damunt, a la conca, també hi ha Déu en majestat que corona (?) els dos màrtirs que el flanquegen a banda i banda. Pensem, doncs, que en aquests casos potser no calia la representació del paradís en l'escena de l'elevació de l'ànima perquè el conjunt de la composició ja ho deixava entendre: en canvi, en el frontal del Coll, presidit per la *Maiestas Mariae*, calia fer-ho més explícit i per això s'hi va pintar el semicercle. De tota manera, dos elements més fan la impressió que Maria ha pujat al cel: el fons estrellat i la inscripció "*ASSUMTA EST MARIA IN CELUM*".

El fons de l'escena de l'elevació de Maria és de color groc, d'acord amb el joc de simetries que ha utilitzat el pintor - alternança de fons grocs i vermells, tant en els quarters com en els carcanyols -, però, a més, l'ha

---

embaïllat de la seva mare mentre que en una altra, dos àngels obren de bot a bot les portes d'un edifici a l'interior del qual hi ha una caixa col·locada damunt d'un altar que M. L. THÉREL creu que es tracta de l'Arca de l'Aliança, símbol de Maria, que per tant indica la seva presència al paradís (a pàg. 67).

<sup>87</sup> THÉREL 1984 fig. 22

omplert d'unes estrelletes vermelles, de manera que resulta igual que l'interior de la màndorla que envolta la Majestat de l'espai central. Aquest tipus de fons estelat no és estrany trobar-lo en l'interior de la màndorla de les *Maiestas Dei* i, fins i tot, en algunes *Maiestas Sanctorum*, com per exemple de la sant Amand del manuscrit 250 de la Bibliothèque Municipale de Douaie<sup>88</sup>.

Tots els personatges del frontal i, fins i tot, els quatre símbols dels evangelistes, van acompanyats d'una inscripció que n'indica la seva identitat. En l'escena de la sepultura i enterrament de Maria només un "discipuli" ratifica qui són les dotze figures que envolten el cos difunt, però el rètol inscrit dins la franja vermella que emmarca aquest requadre per la part inferior deixa clar de quin episodi es tracta: l'Assumpció de la Verge al cel. Malgrat aquesta etiqueta, però, la qüestió assumptionista no hi queda clara: a la vista del cos difunt de Maria, la figura que s'eleva és només la seva ànima?, és el trasllat del cos al paradís a l'espera del dia de la resurrecció dels morts, tal com diuen alguns relats apòcrifs?, o es tracta de l'assumpció integral, cosa que pressuposa la resurrecció del cos per unir-se de nou amb l'ànima?<sup>89</sup>.

<sup>88</sup> Entre les *Maiestas Dei* podem citar la de Porteur de los Reves de Santisador de Leor. El cas de la il·lustració de Sant Amand és interessant perquè el sant se'n en una cadira similar a la de la *Maiestas Mariae* de nostre frontó: els braços prenen la forma d'uns animals heròtics, els peus de les seves potes. — Schrane es pregunta si el pintor es ha volgut donar el significat de les forces de la mà que el sant esciata en asseure's-hi a damunt. SCHRADE 1966 pàg 237 i m. pag 239. D'altra banda, l'Ainard es relaciona amb una cadira de Roda i sabena amb una de Klosterneuburg (Austria) amb les representades en els segells de monarca catàlica Pere i Catalú entre els anys 1206 i 1217. ANAUD 1989 pàg. 50. Els fons estelats estereotipats sobre blau fosc esdevnen freqüents en les Coronacions del gòtic de les quals es un magnífic exemple la de mosaic de la basílica romana de Santa Maria a Major de Jacopa Torri.

<sup>89</sup> M. Gudon en uns casos va parlar de manera ambigua. Ell ha representat els dotze Apòstols al voltant del lloc on reposa el cos de Maria mentre dos àngels se la empueien al cel per mitjà d'una taula sobre la que reposa la figura de Maria. La llegenda ASSUMTA EST MARIA IN Caelum no dona lloc a dubtar de la referència de l'escena pintada (GUDON i JUNIL 1918 pàg 360). En altres pensava que es tractava de l'elevació de l'ànima. Els Apòstols rodeiant el cadaver de Maria que

Ja hem parlat anteriorment del valor polisèmic del terme *assumptio*, de manera que no hi insistirem. En tot cas sí que val la pena donar una mirada a altres representacions més o menys contemporànies que ofereixen fórmules similars i veure quines interpretacions han merescut. En l'anàlisi comparativa que hem anat fent dels diversos elements d'aquesta escena, no hi hem trobat cap altra obra igual. Una de les que hem considerat com a més propera ha estat el *Psaltiri de York*. Aparentment, la il·lustració del foli 19v. sembla una inversió de l'escena del frontal del Coll, però, en realitat, en aquesta obra anglo-normanda hi ha dues seqüències clarament separades<sup>90</sup>: a la part superior, el sepulcre conté el cos de la Verge que els apòstols hi estan dipositant; a la part inferior, el sepulcre es mostra buit, el cos momificat és enlairat pels àngels, tal com sembla ordenar-ho la gran figura de Jesucrist dreta en un costat de la composició. No hi ha dubte, doncs, que es tracta de l'elevació del cos al paradís, però M.L. Thérèse pregunta "...mais dans quel paradis?"<sup>91</sup>. El rostre tapat per la mortalla deixa suposar que la figura que eleven els àngels és el cos difunt de Maria, l'ànima de la qual ja ha pujat al cel en el moment de la Dormició<sup>92</sup>.

---

reposa en son i mentre dos àngels enlevien la seva anima al Cel" (GUDON, CUNILL 1929 pàg. 5-6). En canvi, M.L. Thérèse creia que es tractava d'una *assumptio anime et corporis* (TRENDS 1951 pàg. 95). Finalment, Suredd afirma que "ha estat representada l'Assumptio corporis" (SUREDDA 1981 pàg. 80). Aquests diferents criteris evidencien el problema d'interpretació que ofereix l'escena.

<sup>90</sup> Totes les il·lustracions de *Psaltiri* consisten de dos registres: la de foli 19v. és una continuació dels episodis figurats en el foli 19r. (àngel dóna la palma a Maria i els apòstols es reunen a l'entorn de seu) i Dormició seguida d'Inèbre. Vegeu VERDIER 1980 pàg. 74; THÉRESE, pàg. 57.

<sup>91</sup> THÉRESE 1984 pàg. 57-58. Per la seva part, Ph. Verdier parla de *assumptio i traslatio* de cos i afirma que es tracta d'un tema molt poc representat (VERDIER 1980 pàg. 74-75).

<sup>92</sup> Aquesta representació s'ajuntava amb el relat de Psaltiri evangeliista segons el qual el cos després que els apòstols "han sepultat" és elevat al paradís terrenal on és adorat per tots els patriarques i sants (Los Evangelios apócrifos 1979 pàg. 605). En canvi, el *Ps. Melito* explica com en presència de Jesucrist baixa l'arcàngel Mique amb l'anima de la difunta i l'arcàngel Gabriel aixeca el cos de la sepultura de manera que es tornen a unir i pugen a la glòria (MELITO SARDENSIS 1857 col. 1238).

En un altre manuscrit anglo-normand, devers l'any 1100, la Verge, en figura d'orant i luxosament vestida, és enlairada dins d'una màndorla pels àngels vers l'Anyell de Déu i vers una *Maestas Domini*; a sota, uns mortals allarguen els braços suplicants. Dins de la màndorla hi ha la inscripció següent : "*Haec est alma Domini genitrix et virgo Maria per quam spiritus vite toto diffunditur orbe* ", mentre que uns àngels situats en els extrems inferiors duen uns filacteris amb els textos de l'antífona i del responsori de l'ofici de l'Assumpció. "*Haec est regina virginum quae genuit regem uclut rosa decora*", "*Hodie Virgo Maria caelos ascendit, gaudete quia cum Christo regnat in aeternum* "93. En aquest cas, doncs, les inscripcions ens aclareixen quin és el sentit de la representació94.

Quan parlavem del frontal de Coll, hem assenyalat que el cos de Maria dins del sepulcre va vestit amb una túnica blanca; en canvi, la figura que els àngels sostenen duu una indumentària molt semblant a la que porta la Verge en les altres escenes del frontal : una túnica blava amb piquets daurats, un mantell vermell i una toca també vermella que li contorneja el rostre - en les altres tres escenes i en la *Maestas* , la túnica és vermella i el mantell blau i, a més, a l'Anunciació i Presentació, aquest li cobreix el cap, mentre que en les altres dues representacions també porta la toca vermella -. Si hom hi hagués volgut plasmar l'assumpció del cos, com en el *Psaltiri de York*, pensem que hauria estat lògic que la figura que s'eleva dugués la mateixa indumentària que el cos difunt. En la pintura mural de Terrassa, la figureta que els àngels alcen per damunt del cos momificat de sant Tomàs va vestida amb una túnica blanca i, en canvi, en l'escena del martiri i en la coronació (?) de la conca porta la indumentària pròpia del

93 VERDIER 1980 pàg 19 i 66

94 D'altra banda la relació amb els relats apòcrifs és evident per la palma que té a les mans un dels àngels de l'extrem inferior esquerre

seu càrrec de bisbe. Dins la V inicial de l'oració *Veneranda* del *Missal de Sant Martí de Tours*, hi ha dos grups d'apòstols que contemplen el sepulcre buit, mentre que la figura de Maria, vestida amb una túnica d'amples brucamànigues, amb toca i corona damunt del cap, és elevada per un parell d'àngels. M.L. Thérèl, a partir de les dimensions normals de la figura i de la presència de l'oració *Veneranda*, afirma, d'entrada, que es tracta d'una assumpció corporal, però tot seguit manifesta els seus dubtes: d'una banda el sepulcre buit no implica pas l'assumpció corporal, atès que, d'acord amb les llegendes, el cos no va restar a la terra, tanmateix ningú no sap on és; de l'altra, a sota de la il·lustració hi ha una sèrie de noms relatius als diversos llocs on, segons la carta del Ps.-Jeroni, va transcórrer la història (*Mons Syon, Vallis Iosaphat, Sepulcrum S. Mariae, Mons Oliveti*), cosa que inducteix a pensar que la il·lustració es va executar prenent com a base aquesta célebre epístola, exemple de la postura dubitativa sobre el tema assumpcionista. L'autora acaba el comentari amb aquestes paraules: *"Il y a donc, dans cette image, une certaine ambiguïté qui ne permet pas d'affirmer la représentation de l'assomption corporelle de Marie"* -95.

A propòsit de l'escena assumpcionista del frontal del museu de Vic, subscrivim aquestes paraules que M.L. Thérèl aplica a la il·lustració del

95. THÉRÈL, 1984, pàg. 58. En una nota aporta l'exemple de ms. lat. 1534 de la B.N. de París, obra de final de segle X. Aquí la composició s'ha dividit verticalment en dues parts: a l'esquerra el cos de Maria vestit amb túnica blanca i un ve a volar-ne rostre i un mateix front a marra és col·locat dins d'un sarcòfag. A la dreta la verge és elevada per dos àngels. En aquesta segona escena la indumentària ha variat: damunt d'una túnica blanca, que deixa veure les puntes de sis peus calçats amb borsegues, porta una damarica (l'verd amb or i marions), el cap descobert mostra una larga cabellera. Segons M.L. Thérèl, aquesta divisió espacial pot correspondre al lapse de temps que transcorregué entre la sepultura i l'Assumpció (generalment els textos parlen de tres dies), però la impressió de leugeresa que li produeix la figura enlairada no permet d'afirmar plenament que es tracta d'una assumpció corporal. Cf. pàg. 58 i 298, vegeu-ne reproducció a CAHN, 1982, pàg. 223 i 167.

*Missal de Tours*. Evidentment el que es pretenia ensenyar amb aquesta representació era que Maria es troba a la glòria, i així ho confirmen el fons estrellat i la inscripció *Assumpta est Maria in celum*. Però el que no queda clar és de quina manera entenien que hi era. En el capítol anterior hem vist com la festa de l'Assumpció era present en els antics sacramentaris de la diòcesi de Vic i de Roda i a més, que aquests contenien l'oració *Veneranda* que afirma que Maria, per ser la Mare de Déu, no podia ser humiliada pels vincles de la mort. També els textos litúrgics que els monjos procedents del monestir de sant Ruf, a la Provença, portaren a la recent, aleshores, instaurada diòcesi de Tortosa (1150) i els que després es van compondre en aquesta mateixa seu la contenen<sup>96</sup>, cosa que evidencia l'existència d'aquesta creença en totes les terres catalanes cristianes.

Ph. Verdier considera que en les il·lustracions de l'oració *Veneranda* es va establir una relació directa entre la iconografia de l'Assumpció i l'afirmació de l'elevació del cos al cel<sup>97</sup>. El segle XII fou, dèiem, una època de novetats, i la temàtica assumpcionista, tant en el camp teològic, com en el de les arts visuals, també se'n va fer ressò. Precisament, pel fet de tractar-se d'una època d'introducció de noves idees i de noves formes iconogràfiques és possible que s'hi produís un cert desajust, cosa que explicaria l'ambigüitat d'algunes imatges, com la del cas que ens ocupa.

Més amunt comentàvem que el frontal procedent del monestir de la Mare de Déu del Coll pertanyia al grup de frontals catalans que contenen una sèrie d'escenes de la infantesa de Crist, presidides per una *Maiestas Mariae*. També hi hem assenyalat la representació del tetramorf

<sup>96</sup> Vegeu les reserves que dona E. Bayer dels manuscrits de l'Arxipiscopat de Tortosa n.ºs 11, 34, 62, 93 tots des segles XI i XII (BAYER 1968 pàg. 14, 18, 25-26, 28).

<sup>97</sup> VERDIER 1980 pàg. 78-79.

flanquejant la mandorla. Aquest motiu, que d'entrada no sembla gaire coherent acompanyant una imatge de la Verge, es pot trobar en diverses obres que van des de l'època carolíngia fins al Renaixement<sup>98</sup>. D'entre les diverses lectures iconològiques que I. Bango estableix per a aquesta relació Verge-tetramorf, proposa per al frontal del Coll la que intitula "El Tetramorfos testigo de la Divina Encarnación"<sup>99</sup>. Segons l'autor, en aquests casos el tetramorf acompanya la Verge per testimoniar que és Mare de Déu, com si fos el substitut d'un rètol que digués "Theotokos". A més, moltes vegades la imatge es presenta acompanyada de les escenes de la infantesa de Crist, tres de les quals, les podem veure en aquest frontal<sup>100</sup>.

L'obra, però, s'escapa d'aquest model, atès que la quarta escena no té res a veure amb el cicle de la nativitat. La representació assumpcionista és la que accentua el caràcter eminentment marià del conjunt. Es demostra que la Verge és Mare de Déu amb el testimoni del tetramorf, amb els passatges més expressius de la seva maternitat i, finalment, amb l'entrada gloriosa al paradís, que s'ha d'interpretar com la recompensa que li concedeix el seu Fill. En el mateix estudi, I. Bango assegura que aquestes escenes de la infantesa de Crist "...constituyen todo un repertorio de ilustraciones plásticas del apócrifo *Transitus Mariae*, en el que se presenta la maternidad divina desde varios puntos de vista: llamándola constantemente *Madre de Dios*, y describiendo escenas en las que hay un acto explícito de fe en la maternidad divina"<sup>101</sup>. Si passem revista a la narració

<sup>98</sup> Vegeu un recull d'exemples amb comentaris de caràcter global a GROSSET 1966. Mes recentment Bango ha tornat sobre la qüestió en un estudi interessant però inacabat (BANGO 1984,

<sup>99</sup> BANGO 1984 pàg. 6-9. Les altres lectures que anuncia en aquest article que no ha tingut continuació són "El Tetramorfos considerando a María como Divina Sabiduría y Coevangelista" i "El Tetramorfos simbolizando lo permanente y eterno en el reino de la Virgen Iglesia".

<sup>100</sup> BANGO 1984 pàg. 7-8.

<sup>101</sup> BANGO 1984 pàg. 8.

de l'última escena dels diversos textos apòcrifs, veurem com les al·lusions a aquesta maternitat hi són constants.

Volem primer uns fragments del Llibre del Ps.-Joan Evangelista:

*"Y he aquí que se desprendía de aquel santo sepulcro de **nuestra Señora, la madre de Dios, un exquisito perfume. Y por tres días consecutivos se oyeron voces de ángeles invisibles que alababan a su Hijo, Cristo nuestro Dios. Mas, cuando concluyó el tercer día, dejaron de oírse las voces, por lo que todos cayeron en la cuenta de que su venerable e inmaculado cuerpo había sido trasladado al paraíso"** .*

.....

*"Nosotros, pues, los apóstoles, después de contemplar súbitamente la augusta traslación de su santo cuerpo, nos pusimos a alabar a Dios por habernos dado a conocer sus maravillas en el tránsito de la **madre de Nuestro Señor Jesucristo"**.<sup>102</sup>.*

Tot i que el bisbe de Tessalònica explica un final diferent, incideix també en la mateixa qüestió:

*"Mas, cuando fuimos a abrir la sepultura con intención de venerar el precioso tabernáculo de la que es digna de toda alabanza, encontramos solamente los lienzos, (pues) había sido trasladado a la eterna heredad por **Cristo Dios, que tomó carne en ella. Este mismo Jesucristo, Señor nuestro, que glorificó a María, madre suya inmaculada y madre de Dios, dará gloria a los que la glorifiquen ...."**<sup>103</sup>.*

<sup>102</sup> Los Evangelios Apócrifos 1979 pàg 604-606. El subratllat és nostre

<sup>103</sup> Ibid. pàg 644

El Ps.-Meitò encara és més explícit. Després que els apòstols han donat sepultura al cos de la Verge, Jesucrist baixa del cel acompanyat d'un exercit d'àngels i els pregunta què volen que faci: " El meu pare va decidir d'escollir aquesta dona d'una de les tribus d'Israel perquè jo m'encarnés per mitjà d'ella. Per això la vaig santificar i... Ara que ha sofert allò que la natura exigia, què voleu que faci per ella?". El final de la resposta de l'apòstol Pere és ben eloqüent: " Senyor, et vas escollir aquest vas perquè fos el teu tabernacle puríssim ... Ens semblaria que, de la mateixa manera que tu vas vèncer la mort i a. a regnes gloriós, has de ressuscitar els cos de la mare i portar-la feliç amb tu al cel"<sup>104</sup>.

D'altra banda, en l'epístola del Ps.-Jeroni es justifica clarament la glorificació de Maria recordant que és la Mare de Déu:

*"Hoc quippe privilegium non naturae est, sed gratiae beatæ virginis Mariæ, de qua natus est ipse Deus et homo".*

*"Sic namque credere, honorare est matrem Domini quæ Deum nobis genuit et hominem: neque hominem sine Deo, neque sine homine Deum, sed Deum et hominem unum et verum Jesum Christum"*<sup>105</sup>

El frontal del monestir del Coil, doncs, conté un programa iconogràfic al servei de l'exaltació mariana, però deixa clar que la causa de la

<sup>104</sup> Apòcrifs del Nou Testament 1990, pàg. 346. En el tractat de mariologia dirigit per J. B. Caro<sup>1</sup> també es fa referència a aquesta qüestió i es posa un exemple similar al de l'orient còpte de Teodosi (CARO 1964, pàg. 62-65).

<sup>105</sup> HIERONYMIUS [Pseudo] 1965 col. 132 i 135 resp.

importància de la Verge és la seva divina maternitat<sup>106</sup>. La figura majestàtica de Maria, asseguda en el tron, amb una corona de pedreria al cap i aguantant el Nen amb el braç esquerre, regna des d'un univers estrellat. Aquesta és la imatge que sintetitza tota la mariologia de l'època i a la qual els fidels adreçaran les seves pregarres per sol·licitar que exerceti el seu poder d'intercessora que li ha estat concedit per la seva participació en l'obra de Salvació.

La intercessió de Maria es manifesta especialment a través dels miracles. Les primeres recopilacions en llatí daten del segle XI, però fou a partir del XII quan tingueren una major divulgació i foren traduïdes en les llengües vernàcules<sup>107</sup>. A Catalunya es conserva un còdex miscel·lani procedent del monestir de Ripoll, que aplega un recull en llatí de miracles de Santa Mèria<sup>108</sup>. Hom considera el manuscrit datable d'entre 1180 i 1223, però que les narracions que conté són força anteriors. Quant a la situació geogràfica dels diferents miracles explicats, onze se situen a França<sup>109</sup>, tres a Grècia, altres tres en terres d'Orient (Armènia, Palestina, Egipte) i un en cada un dels països següents : Anglaterra, Alemanya, Flandes, Espanya i Hongria-Itàlia<sup>110</sup>. Malgrat l'èxit d'aquesta mena de narracions, val a dir que en el camp de les arts visuals, no van

<sup>106</sup> En aquesta figura el protagonisme de la Mare de Déu ve reforçat, com ja s'ha indicat abans, pel tractament cromàtic de la seva imatge.

<sup>107</sup> PONCELET (1902) en dóna un índex. Per a bibliografia sobre aquesta qüestió vegeu la que presenta M. Gerb en la introducció de GONZALO DE BERCEO, 1985, pàg. 25 i 22.

<sup>108</sup> A.C.A. codex 93 fol. 27v-47.

<sup>109</sup> Fou en aquest país, especialment a les terres del nord (laon, Soissons), on es van fer els primers reculls.

<sup>110</sup> BARAUT (1956) pàg. 127-128. Per a altres reculls de miracles a Catalunya vegeu *Miracles de la Verge Maria* (1956), on té-hi la transcripció d'un manuscrit de l'Arxiu Capitular de Lleida procedent de Roda i que es data del segle XIV. P. Bohigas en el pròleg dóna notícia d'altres reculls en llengua catalana, tots a del segle XV. En llatí i anteriors al segle XIV només cita aquest manuscrit de Ripoll, els *Miracula B. Mariae Virginis* (ms. 55 de la Biblioteca Pública de Tarragona) del segle XIII, procedent de Santes Creus.

incidir-hi gaire. En tot cas, el miracle més representat va ser el de Teòfil, el majordom d'un bisbat de Cilícia que va "signar" un pacte amb el diable, i que ja en el segle VIII Pau Diaça va traduir en llatí<sup>111</sup>.

Aquest còdex de Ripoll no solament és interessant per aquests *Miracula*, sinó perquè del foli 4 al 27v conté un opuscle modernament intitulat *Advocacions de la Verge* (foli 4-27v.)<sup>112</sup>. Segons A. Sinués, aquesta obra hauria estat escrita probablement en un monestir benedictí del sud de les Gàl·lies durant la segona meitat del segle XII, amb la finalitat de fomentar la devoció del dissabte com a dia especialment dedicat a la Mare de Déu<sup>113</sup>. El tractat consisteix en l'explicació o justificació de seixanta-vuit noms, adjectius o epítets que s'apliquen a la Mare de Déu, com, per exemple, *Diva, Virgo, Regina, Aurora, Templum, Stella, Archa, Columba, Mulier*, etc...

Un dels noms que mereix un comentari més llarg a judici de l'autor és *Virga*. Naturalment, al principi fa referència a la profecia d'Isaïes "*Egredietur uirga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet*". Més

<sup>111</sup> El miracle de Teòfil es pot veure en un relleu a la part interior de mur occidental de l'església de Souillac (primerterç de segle XI) i en el timpà de la porta de transsepta de la catedral de Notre-Dame de Paris (s. XII-250). A França l'obra de Gautier de Concy i téu molt cèlebre. Tant Gonzalo de Berceo com Alfons el Sabie van recollir en les seves obres (GONZALO DE BERCEO 1985 pág. 195-219; ALFONSO X EL SABIO 1979, *Cançig* 3: 10-8). En moltes de les il·lustracions de les *Cançig*s de Santa Maria s'hi pot veure una imatge de la Verge col·locada damunt d'un altar.

<sup>112</sup> Aquest tractat va ser publicat a SINUÉS 1948 pág. 10-34 amb una breu introducció (pág. 1-9). C. Baraut considera que es tracta d'una obra que en altres manuscrits porta el títol de *Fioreare, o Liber floridus Beatae Mariae Virginis*, que aquest manuscrit de Ripoll només en conté la segona part. També creu que té molts punts de contacte, tant literaris com doctrinals, amb el tractat *De nominibus B. M. Virginis* de manuscrit 117 de la catedral de Tortosa (datat de segle XIV) (BARAUT, 1956 pág. 127 n. 2). En aquest article l'autor anunciava que en tenia en preparació una edició completa, però fins ara no ha estat publicada. (Per al manuscrit 117 de la catedral de Tortosa vegeu BAYERRE 1946 pág. 389-414).

<sup>113</sup> Així ho indica l'autor al final de l'obra: "*Quia (sic, per Quicumque) hec sexaginta octo sacra nomina diue Virginis, que Sancto Spiritu operante explana timus, sabbatis ebdomadis celebrandis ad decus eius in sancta ecclesia legerit vel audierit, proculdubio in diuisione gentium pars eius cum beata Virgine erit*" (SINUÉS 1948, pág. 7-8 i 34).

endavant hi ha una referència al paper de Maria en la redempció :

*"Hec est uirga ... quia Deus per uirginem Mariam in mundo credendi uiam patefecit, per quam renati gratia baptismatis celestem introitum adierunt ; hec est uirga que Moyses bis scilicet percussit ita ut populus biberet et iumenta. Quia Dei Filius humanam carnem in uirgine assumpsit, qui in cruce a Longino milite perforari permisit, unde sanguis redemptionis, et aqua baptismatis emanauit ".<sup>114</sup>.*

Després diu que en el versicle "Que est ista que ascendit per desertum sicut uirgula fumi ex aromatibus mirre et turis?" (Ct.III,6) es descriuen els gaudis i dolors de la Verge, i tot seguit comença a comentar-los. Considera goigs: l'Anunciació, la Visitació, la Nativitat, l'Epifania, la Presentació, les Noces de Canà, la Resurrecció i l'Assumpció ; i dolors, la Profecia de l'ancià Simeó, la Matança dels Innocents, Jesús perdut i trobat al temple, la Crucifixió, les Paraules de Crist al peu de la creu i la Sepultura. Amb l'enumeració d'aquesta sèrie de passatges importants de la vida de Maria es prepara el tema dels goigs marians que apareix en el segle XIII<sup>115</sup> i que esdevindrà molt popular durant el XIV.

<sup>114</sup> SINCÉS 1948 pàg. 111-112. Aquesta importància que es dóna a la pal·la de Verge "branca" ens fa pensar si podria ser la causa que en el tractat de Col·lecció de carnavals que ocupa el símbol de l'evange sta Mateu s'hagi a ferencat de la resta. Deu a quatre carnavals dos són vermes i Joan Marc i dos grocs Mateu i Luc. La darrera amb els reges i metriques que hem assenyat. Però el de Mateu a més està ple d'estrelles i ja que l'interior de la màndora i el de l'escena de l'assumpció. És tractat ja doncs d'un recurs per destacar l'evange que dona la genealogia de Salvador que com a s'ha comentat en el capítol anterior es decorava amb l'anomenat "Arbre de Jesse" la penúltima branca de qual és la Verge?

<sup>115</sup> Jo ens n'hem referit abans en el parer de Ramón Juli

En el darrer goig, el de l'Assumpció, fa referència als àngels que van pujar Maria al cel, tot cantant el versicle dels *Càntic dels Càntics* que acabem de citar i que abans l'havíem vist utilitzat com a responsori de l'antifona "*Vidi speciosam*", pròpia de la festa de l'Assumpció. També aquí, doncs, trobem aquell llenguatge líric al qual ens referíem al començament d'aquest capítol.

La importància de la branca florida i la presència d'altres epítets com *Flos* o *Lilium* ens permet de veure una relació entre aquest text, o un altre de similar, i la flor de lis que la Verge de la *Maiestas Mariae* del frontal de Coll sosté amb la mà dreta. A *Flos* es cita un altre versicle del *Càntic dels Càntics* que també ha estat considerat com a font d'inspiració de la citada antifona : "*Ego flos campi et lilium convallium*" (Ct.II.1). L'autor ho interpreta en el sentit que la flor més bella engendra el millor germen, és a dir, al·ludeix a l'encarnació<sup>116</sup>.

Quant a *Lilium*, se'n serveix per referir-se a la castetat de Maria considerada sempre verge. Amb el versicle II, 2 del *Càntic dels Càntics*, "*Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias*" estableix la comparança de Maria amb els pecadors: "*Lilium inter spinas, Virgo inter peccatores, dignitate et honore omnes excellens mortales*"<sup>117</sup>. Aquests versets manifesten de forma evident la idea de la Verge com a intercessora de la humanitat. Una imatge semblant, la trobem en la vidriera central de la capçalera de la catedral de Chartres, presidida per una *Sedes Sapientiae*, que amb la mà dreta aguanta un ceptre acabat en forma de flor de lis. A la conca de la capella funerària de Perschen (circa 1170), on, segons H.Schrader, s'hi ha de veure la representació de la Jerusalem celestial, hi

---

<sup>116</sup> S. SINUÉS 1948 pàg. 14

<sup>117</sup> S. SINUÉS 1948, pàg. 32

ha el bust de la Verge amb una flor de lis.

La idea bàsica que s'ha volgut comunicar en el frontal provinent del priorat de la Mare de Déu del Coll és la de la redempció. Per expressar-la, s'ha utilitzat un programa iconogràfic que presenta la figura de la Verge com l'element clau de tot el procés: Maria dona el seu consentiment a l'encarnació (Anunciació), és testimoni a les teofanies (Nativitat i Presentació) i, com a recompensa, és elevada a la glòria (Assumpció), on des del seu tron, exerceix d'intercessora de tots els mortals davant de la divinitat ( *Maiestas Mariae* ).

#### 2.4. L'Assumpció: escena central de l'exaltació mariana.

M.D. Chenu afirma que en el segle XII l'Assumpció ja havia assolit la categoria de principal festa mariana<sup>118</sup>. La primitiva commemoració del *Natale*, doncs, tot i els problemes de contingut amb què es va trobar en els primers temps, es va imposar per damunt de totes les altres celebracions marianes, com per exemple "Anunciació i la Purificació. Però, si bé la festa en si havia aconseguit consolidar-se, el "problema assumpcionista" continuava latent.

Més endarrera ja hem remarcat la importància que va tenir l'epístola del Ps.-Jeroni, la qual mostrava les seves reserves a propòsit de la creença en l'enterrament i en l'assumpció corporal de Maria. Durant els segles XII i XIII aquest text va continuar exercint la seva influència, però en competició amb un altre que es declarava totalment partidari de l'assumpció integral. Es tracta d'un escrit, en aquest cas, falsament atribuït a Sant Agustí, d'aquí que correntment se l'anomeni el *De Assumptione* del Ps.-Agustí. Els autors moderns han polemitzat sobre la data d'aparició i sobre la seva autèntica autoria. En contra d'aquells que el consideren més o menys contemporani del Ps.-Jeroni, és a dir, de l'abat de Corbie, Pascasi Ratbert que va morir l'any 865, H. Barré, en l'estudi crític que hi dedica, arriba a la conclusió que aquesta datació tant alta és un anacronisme i que, en canvi, cal situar-lo dins el moviment teològic iniciat per Anselm de Canterbury. D'altra banda, atès que la seva influència es va deixar sentir amb força després de 1150, l'esmentat estudiós pensa que probablement es devia haver escrit a començament del

---

<sup>118</sup> CHENU, 1950 pàg 2223

segle XII<sup>119</sup>.

L'anònim autor de el *De Assumptione*, plenament conscient del silenci de la Bíblia i de la problemàtica credibilitat dels apòcrifs, busca una nova via i la troba en la reflexió teològica o mètode escolàstic. Així, en començar el text, després de dir que escriu per respondre una pregunta que li han fet sobre la mort temporal i l'assumpció perpètua de la Mare de Déu, demana que la llum divina l'il·lumini per tractar una qüestió tan complicada. Les tres raons bàsiques que utilitza per demostrar l'Assumpció són: en primer lloc, creu que ja que Maria va morir, donada la seva maternitat virginal, no podia pas ser sotmesa a les penalitats que havia sofert Eva. Tot seguit fa notar que Crist va venir a acomplir amb la Llei que mana honorar els pares; d'aquesta manera el Crist ressucitat, per raó de la seva unió física i carnal amb Maria, calia que li atorgués el mateix privilegi. Finalment, recorda que Crist va dir que els qui el seguissin serien en el mateix lloc on és ell, per tant és lògic pensar que aquella que el va seguir més fidelment i que va rebre una gràcia superior a tots els altres sants, sigui amb Ell a la glòria. En definitiva, sempre la idea de la divina maternitat és la que en justifica el privilegi<sup>120</sup>.

Tots els maridòlegs estan d'acord a afirmar que des del segle XII aquests dos textos resumeixen l'estat de la qüestió del tema assumpcionista. Generalment en passar revista als autors d'aquest segle i del següent solien apuntar-los a un bàndol o altre segons la postura que hagin

---

<sup>119</sup> BARRÉ 1950 pàg 80-100, especialment pàg 89. Quant a seu autor, Barre descarta la possibilitat que es tractés de mateix Anselm de Canterbury o del abat de Cury, Pere el Venerable, que alguns autors havien proposat com a autor, no hi veu cap altra alternativa segura. Vegeu també JUGE 1944 pàg 290-291; ALAMEDA 1947 pàg 203-204, en canvi, el considera proper a Raban Maur o a Adu. El text és publicat a G. Apócrif de *Nouvo Testament*, 98<sup>a</sup> pàg 640-649.

<sup>120</sup> Vegeu alguns comentaris a JUGE 1944 pàg 285-289; GRAEF 1968 pàg 219-221; THERIÉ 1984 pàg 34-35.

adoptat<sup>121</sup>. A partir del segle XIV, els dubtes que plantejava l'epístola del Ps.-Jeroni cada vegada són menys tinguts en compte i, malgrat que encara figuri en bona part dels textos litúrgics, la seva influència és molt minsa. De fet, les dues postures no són antagoniques, ja que no es tracta pas que els uns neguin l'Assumpció i els altres l'afirmen, sinó que els seguidors del Ps.-Jeroni, tot i celebrar la gloriosa entrada de Maria al paradís, sempre opten pel dubte o la reserva<sup>122</sup>. Sembla que aquesta era encara la postura de Roma, almenys així ho deixen entreveure les manifestacions d'alguns papes<sup>123</sup>. En aquest mateix sentit són significatives les lectures dels sermons de Bernat de Claravall que fan els marionegs moderns. J. Leclercq opina que Bernat afirma clarament el fet de l'assumpció corporal de Maria i addueix com a prova un passatge del primer sermó pel dia de l'Assumpció: "*Le ciel voit son visage, entend sa voix; la présence de Marie a été enlevée a notre monde terrestre*"<sup>124</sup>. En canvi H. Graef diu textualment: "*Sobre la asunción corporal de María al cielo, Bernardo se expresa con menos claridad, y parece haberlo dejado adrede en la sombra. Aunque se hayan conservado cuatro sermones suyos sobre la fiesta, nunca proclamó su*

<sup>121</sup> Així per exemple JUGE (1944, pàg. 364-407; RUDORF (1951, pàg. 358-360; Els segueix FOURNÉE (1971, pàg. 43).

<sup>122</sup> Són ben il·lustratives d'aquesta postura les paraules següents d'un sermó d'Inocenci III (1269) per la data del 15 d'agost: "*De hodierna solemnitate, id est beatae Virginis Assumptione, quid proprie dicere queat, difficile invenitur. Patrum namque inclusis limitibus, quos praetergredi prohibitum est, nihil aliud definire audeamus, nisi quod hodierna die, sive cum corpore, sive sine corpore, nescio. Deus scit, ad summum caelorum assumpta sit*" (BOVER (1947, pàg. 384).

<sup>123</sup> Alexandre III (+1181), en una "Exposició de la fe catòlica" enviada al soldà d'Iconum l'any 1169 afirma que Maria va sortir d'aquesta terra sense corrupció, però no hi explica com (JUGE (1944, pàg. 370). Sobre l'autenticitat d'aquest text, vegeu ADAMA (1947, pàg. 306). H. Graef fa notar que Innocenci III (+1216), tot i ser molt devot de Maria, no es va pronunciar sobre aquesta qüestió (GRAEF (1968, pàg. 252); Innocenci IV (+1254) encara considera la doctrina de l'Assumpció com un parentiu (JUGE (1944, pàg. 377).

<sup>124</sup> LECLERCQ, (1952, pàg. 572-573). Bernat de Claravall no va escriure cap tractat sobre l'Assumpció ni sobre marionegs. Quan es refereix al tema ho fa en els sermons, entre els quals set són dedicats a la festa de l'Assumpció (vegeu BERNARDO (1986, pag. 337-417).

creencia de que Maria estuiese corporalment en el cel<sup>125</sup>. M. Jugie adopta una postura intermèdia, ja que reconeix que el cistercenc va parlar poc d'aquest tema i amb expressions vagues i generals, però que aquestes es poden adaptar a l'assumpció gloriosa en cos i ànima<sup>126</sup>.

Al costat d'aquestes postures ambigües, frenades per l'autoritat del text del Ps.-Jeroni que ells prenen per autèntic, n'hi ha d'altres de decididament favorables a l'assumpció integral. Així, per exemple, Hug de Sant Víctor (+1141) afirma que Maria viu al cel amb el cos, però, a més, pensa que el Ps.-Jeroni no ho nega pas, això, sinó que recorda que per a Déu res no és impossible, de manera que podia haver preservat el cos de la seva mare de la corrupció<sup>127</sup>. Anadeu de Lausana (+1159) i Ailred de Rievaulx (+1167), fervents devots de Maria i autors d'escrits que traspuen el sensualisme de l'amor cortesà, defensen l'assumpció integral utilitzant els mateixos arguments del Ps.-Agustí<sup>128</sup>.

Durant els anys següents els seguidors del Ps.-Agustí van en augment. Els autors ja no es preocupen tant pels testimonis dels textos escripturístics, patristics o eclesiàstics, sinó que s'esforcen a donar unes raons que justifiquin de manera lògica la veritat que volen afirmar. Aitrament, pensen que cal acceptar també la pressió de la "*pia devotio*" que al llarg dels anys s'ha anat forjant<sup>129</sup>. Una de les obres més representatives d'aquesta manera de procedir és l'anomenat *Martale*, atribuït a Albert Magne. Ultimament, tanmateix, s'ha demostrat que no és

<sup>125</sup> GRAEF 1968 pàg 232

<sup>126</sup> JUGIE 1944 pàg 368

<sup>127</sup> El fragment més explícit es recollit en l'antologia de textos que va aplegar el P. Solà a BOVER 1947 pàg 383. Vegeu també JUGIE 1944 pàg 378-379.

<sup>128</sup> GRAEF 1968 pàg 240-242, 244-245. Vegeu els fragments més significatius a BOVER 1947 pàg 384, 385.

<sup>129</sup> CHÉNU 1950 pàgs 25-27, 29.

d'aquest autor<sup>130</sup>. El tractat dedica quatre "qüestions" al tema de la Mort i Assumpció de Maria : la CXXXIX, referent a si la Verge sabia l'hora de la seva mort; la CXXX, sobre si Crist va baixar a convidar-la; la CXXXI, on es planteja si va morir sense dolor ; i la CXXXII es pregunta si va ser assumpta en cos i anima immediatament després de la seva mort<sup>131</sup>. En cada una d'elles, igual que a la resta del llibre, dóna primer les raons en contra i després les raons a favor per tot seguit arribar a la pròpia conclusió. En la qüestió CXXXII aporta com a raons favorables : la "collecta" *Veneranda* del sacramentari gregorià; la comparació amb la fusta incorruptible de l'Arca de l'Aliança, tipus veterotestamentari de Maria, que ja havien utilitzat altres autors; el salm CXXXI,8 "Alceu-vos, Jahvè, cap on heu de quedar-vos, vós i l'arca del vostre poder"; un fragment del Ps.-Agustí, i, en cinquè lloc, cites del *Noms Divins* del Ps.-Dionís i de dos sermons de Bernat de Claravall sobre l'Assumpció. Acaba dient: "*En conclusión: los testimonios del Papa San Gregorio, de dos obispos: San Agustín y San Dionisio, de un abad: San Bernardo; más todavía, de los mismos Apóstoles Pedro y Santiago prueban que la Virgen fue asunta gloriosísima en cuerpo y alma*"<sup>132</sup>. La consideració de gran autoritat de què ha gaudit Albert Magne ha fet que aquest tractat fos citat com un dels més paradigmàtics d'entre tots els favorables a l'assumpció integral de la Mare de Déu<sup>133</sup>.

<sup>130</sup> H. Graef fa una síntesi de les investigacions que dugueren a aquesta conclusió (GRAEF 1968 pàg. 264-265). El *Marque* (com a obra d'Albert Magne) ha estat publicat i traduït a castellà a ALBERTO MAGNO 1943.

<sup>131</sup> ALBERTO MAGNO 1948 pàg. 430-442.

<sup>132</sup> *Id.* pàg. 442.

<sup>133</sup> També els cèlebres *Laudibus* que avui es consideren obra de Ricard de Sant Llorenç (+ després de 1245) i que esmenten clarament l'Assumpció, s'atribueixen a Albert Magne. Un cop destruïdes aquestes obres, la postura que adopta aquest doctor de l'Església en els altres tractats és molt més prudent fins

La primacia que va assolir la creença assumpcionista en la mariologia i en la litúrgia del segle XII va fer possible que l'entrada de la Verge a la glòria es convertís en el terra elegit per ocupar el timpà d'una de les portes de l'església del priorat benedictí de La Charité-sur-Loire (Nièvre), a la Borgonya. Concretament, a la llinda es va esculpir l'Anunciació, la Visitació, el Naixement i l'Anunciació als pastors. Al damunt i al centre, sobre un fons ocupat per unes ramificacions vegetals, s'hi sosté una màndoria amb Jesucrist assegut de perfil en el seu interior, mentre que Maria, a la dreta, ascendeix vers aquesta glòria; a l'esquerra, darrera la màndoria hi ha dos àngels; completen el conjunt dues figures de monjos en actitud de pregària, un sota els àngels i l'altra darrera de la Verge<sup>134</sup>. M.L. Thérèl, que ha estudiat a fons la iconografia d'aquesta portada, considera que es tracta de la primera imatge de l'Assumpció que es troba en l'art monumental<sup>135</sup>. La seva originalitat iconogràfica, la interpreta com una il·lustració de la relació que la litúrgia estableix entre Crist i Maria, aspecte en el qual ja havia incidit Ph. Verdier en assenyalar paral·lelismes entre aquest timpà i determinats versets del Càntic dels Càntics (8.5; 2.6; 4.8), responsoris i altres textos de l'ofici de l'Assumpció<sup>136</sup>.

al punt que en el *Tractatus de natura boni* (qualificat 'Assumpció de creença pietosa' (GRAEFF 1968, pàg. 268-272).

<sup>134</sup> Aquesta església presentava una façana amb cinc portals dels quals avui només resten els dos de l'exterior nord. M.L. Thérèl creu que la seva execució no és posterior a 1130 (en canvi, W. Sauerlander afirma que no es poden datar a abans de 1140) (SAUERLANDER 1972, pàg. 70). El conjunt de monument ha estat objecte de nombrosos estudis que hem pogut veure recollits a THÉRÈL 1984, pàg. 9-15.

<sup>135</sup> Id., pàg. 69.

<sup>136</sup> VERDIER 1980, pàg. 24-25. Curiosament tant Ph. Verdier com M.L. Thérèl al·ludeixen a una probable influència de Pere el Venerable en la confecció d'aquesta iconografia. Però, mentre el primer hi veu la justificació de l'absència de les escenes de la mort i resurrecció de Maria perquè considera que l'abat, com a bon cluniacenc, era un seguidor de la doctrina d'abstenció predicada pel P. eron

Aquesta fórmula, però, si hem de jutjar per la nul·la incidència que va exercir en altres monuments, va tenir poc èxit<sup>137</sup>. Va caldre esperar la segona meitat del segle perquè als brancals, arquivoltes, llinda i timpà del portal occidental de la catedral de Sens es configurés un programa iconogràfic que, amb variants, es repetiria en la major part de les portades marianes del gòtic francès.

Encara dins la mateixa segona meitat del segle XII hi hagué altres mostres de la importància que havia adquirit la creença assumpcionista i els relats sobre la mort de Maria. N'és un bon exemple el timpà procedent de l'església de Saint-Pierre-le-Puellier, avui conservat al museu de Boulogne. Els seus relleus representen els moments més significatius de les narracions apòcrifes: el lliurament que fa l'àngel de la palma a Maria, la Dormició, el Seguici fúnebre, la Sepultura de la Verge difunta i, finalment, l'enlairament de Maria dins d'una màndorla sostinguda per dos àngels. Si bé actualment el mal estat de conservació en fa difícil la identificació, les inscripcions situades a la motllura que ressegueix tot el perímetre del semicercle permeten de fer-ho sense problemes. Quant a la darrera escena, el text la descriu amb els termes següents: "*CORPUS MATRIS DEI FERTVR AD COELVM ET IESVS AD PATREM FECIT ALMAM SCANDERE MATREM*". No hi ha dubte, doncs, que la figura de la màndorla, vestida amb túnica i mantell, representa el cos de la Verge elevat cap al cel<sup>138</sup>.

---

M. L. ThÉREL en ressalta la devocó mariana i el qualifica de "paràfrasi de l'assumpció corporal de la Verge". Malgrat aquestes divergències, ambdós autors interpreten el conjunt del timpà basant-se en el mateix principi: la relació de l'Encarnació (escenes de la llinda) amb la Redempció i el paper d'intercessora de Maria (moros orants), són els fets que la fan mereixedora de compartir la glòria amb el Fill. VERDIER 1980 pàg. 25-27. THÉREL 1984 pàg. 69.

<sup>137</sup> M. L. ThÉREL assenyala com a causes del no seguiment a aquesta fórmula: l'evolució dels programes iconogràfics ligats en pensament i en l'ensenyament religiós; algunes imperfeccions formals i el fet de no representar l'escena de la mort i moment sobre el qual, més insisten els apòcrifs i els textos litúrgics i la mateixa patristica (THÉREL 1984 pàg. 70).

<sup>138</sup> RÉAU 1957 pàg. 602. VERDIER 1980 pàg. 115-116. lám. 8. THÉREL 1984 pàg. 58-59.

Un altre timpà que en època molt primerenca va ser decorat amb temàtica assumpcionista fou el de l'església de Cabestany (Fig. 4. 5. 6), localitat molt propera a Perpinyà (Rosselló). La celebritat de què gaudeix aquest relleu li ve donada tant per qüestions estilístiques com iconogràfiques. Pel que fa al primer aspecte, és prou conegut que es tracta de l'obra que va donar nom a l' "anònim" mestre de Cabestany, una de les personalitats de l'escultura romànica que més ha acaparat l'atenció dels estudiosos<sup>139</sup>. Però si d'una banda una sèrie de trets formals molt característics són els que han permès d'identificar aquesta personalitat i d'atribuir-li una considerable llista de treballs, el timpà de Cabestany aviat va cridar l'atenció dels iconògrafs per l'originalitat en la plasmació de la temàtica assumpcionista.

Igual que en el comentat timpà de La-Charité-sur-Loire, a Cabestany el centre del relleu és ocupat per les figures de Crist i Maria, encara que la composició és completament diferent. Aquí, Crist s'ha representat sense cap màndorla que l'envolti, completament frontal, amb una enorme *dextera* en actitud de benedir i un llibre a l'altra mà. Tot i que d'entrada

---

lam 20

<sup>139</sup> Fou GUDD (1944) qui encunyà l'apellatí de mestre de Cabestany per a suposar la autoria d'aquest relleu i d'altres obres catalanes i navarreses i occitanes. A l'article de CAMPS JOFFÉ (1990) pag. 25 hi ha una breu recollida bibliogràfica. A la vegada que s'hi assenyalen les diverses obres que fins avui se li han atribuït. El timpà era situat a la porta d'entrada de l'església a la qual però en unes reformes efectuades en el segle passat fou desuntat. Actualment es exposa al interior de temple DURJAT (la sculpture... 1954) pag. 7. Quant a les qüestions de datació hi ha historiadors que són partidaris d'una cronologia alta dins la primera meitat de segle X (GUDD (1944) pag. 4). D'altres (aproximadament cap a la meitat de segle) REY (1934) i pag. 213-214 i entre 40 i 50. Finalment J. Pressouyre (M. Durjat) són els principals representants d'entre els qui defensen una cronologia baixa. El primer pensa que cal situar-lo dins del tercer quart de segle X i tant per raons estilístiques (PRESSOUYRE 1969) pag. 43 n. 2) pag. 52-54) com també iconogràfiques (la que pensa en la possible relació amb la "saura cintoia" del Prato Toscani) i el delu que sembla que va arribar a aquest punt any 1174 (ibid. pag. 49). Per la seva part M. Durjat pensa que no ha de ser posterior a l'1151 (data de la tribuna de Serrabona) i també adonia una cronologia taradana per a la qüestió iconogràfica esmentada (DURJAT 1988) pag. 296). A l'apartat següent parlaré amb més amplitud d'aquest tema de la relleu.

sembla que coincideixi amb l'eix vertical, de fet està lleugerament desplaçat cap a la seva dreta, de manera que la figura de la Verge situada a l'altra banda, sembla participar d'aquest lloc de preeminència. A més, la relació entre ambdós personatges es reforça pel frontalisme del cos de Maria i pels palmells de les mans oberts davant del pit. Així doncs, sembla que altra vegada ens trobem amb la voluntat de voler representar la unió de Crist i la Verge a la glòria, sense deixar de remarcar, tanmateix, la major importància del primer. Encara hi ha un tercer personatge que d'alguna manera també forma part d'aquest grup central. Es tracta de l'apòstol Tomàs, que situat al costat dret de Crist, fa *pendent* amb la Verge. No hi ha dubte que, a l'escultor, li interessava subratllar la jerarquia d'aquests tres personatges. A part de les qüestions d'ubicació esmentades, Crist és l'única figura que està completament frontal i que, a més, té unes majors proporcions. Maria ve a continuació, amb el cos frontal, però el cap girat vers la dreta i les proporcions més reduïdes. Finalment, l'apòstol que ha arribat tard és figurat amb un especial *contraposto*, és a dir, mentre que el cos també es manté frontal, el cap es gira vers Crist i el braç esquerre creua per davant el pit per aguantar el cingol que sosté amb la mà dreta alçada. Pel que fa a les proporcions són una mica més reduïdes que les de la Verge.

Les actituds dels dos darrers personatges serveixen per introduir els valors narratius de la composició. Les seves mirades es creuen per davant de Crist per tal d'al·ludir al fet del lliurament del cingol. D'altra banda, la direcció contrària del braç de Tomàs ens condueix cap a l'escena que ocupa l'espai dret del timpà. Aquí, a la part inferior hi ha un sarcòfag flanquejat pels apòstols Pere i Joan. Damunt d'ells, s'arregleren en semicercle una sèrie de caparrons d'àngels que envolten les figures de

Crist i Maria, representades en el moment en què aquest ha baixat a buscar la seva Mare per conduir-la a la glòria.

Al costat esquerre, en canvi, un altre grup d'àngels, ara de cos sencer, sostenen una màndoria ovalada dins de la que és enlairat el cos inert de Maria. El lligam formal amb el grup del centre s'aconsegueix, de manera no gaire reebuda, mitjançant dos elements: la inclinació de la màndoria, que causa la impressió d'un enlairament en diagonal, i els cossos estirats, amb els peus a tocar l'eix vertical, dels dos àngels turiferaris que tenen la màndoria per la part superior.

Així doncs, el timpà de l'església de Cabestany ofereix punts de contacte amb els dos timpans francesos anteriorment citats. Amb el de La Charité-sur-Loire per l'interès a destacar l'especial honor de què és objecte la Verge, en ser situada a la glòria al costat del seu Fill. Però se'n diferencia pel fet de no referir-se per res a les causes que van determinar aquest privilegi, és a dir, les escenes entorn del Naixement de Crist, que a La Charité-sur-Loire ocupen l'espai de la llinda. En canvi, igual que en el cas del timpà de Saint Pierre-le-Puellier, desenvolupa, encara que amb menys amplitud, la temàtica pròpiament assumpcionista. És a dir, que l'entrada de Maria al paradís no és una simple imatge simbòlica, sinó que es recolza directament en els relats sobre la seva Dormició. Aquesta qüestió, però, la tractarem amb més detall en el següent apartat i ara, aquí, només ens ocuparem dels aspectes més generals referents a la martirologia.

Independentment, doncs, del fet que en aquest timpà de Cabestany s'hagin narrat els fets entorn de la Mort i Assumpció de la Mare de Déu segons els textos apòcrifs, és evident que la idea bàsica que s'hi ha volgut expressar és la de la situació de Maria al costat de Jesucrist, representat

aquí com a Jutge Suprem. Ja hem indicat anteriorment com, per la situació respecte de l'eix vertical, la Verge sembla compartir el lloc de preeminència que ocupa Crist. Hi ha un altre element que també permet de fer la lectura en aquest mateix sentit : l'actitud de Maria amb els palmells oberts a l'alçada del pit es pot veure en representacions bizantines del judici final, com en els mosaics de les basíliques de Torcello i Murano<sup>140</sup>. També n'hi ha mostres a Occident, on una de les més conegudes és la del timpà d'Autun. En aquesta església borgonyona, la Verge, de proporcions molt reduïdes en comparació a les del gran Jutge de la màndorla, seu en un tron situat en el registre més superior, al costat d'un àngel que fa sonar la trompa davant de les portes obertes del paradís per on ascendeixen les ànimes dels justos que l'apòstol Pere acull en el registre inferior<sup>141</sup>. En un context assumpcionista en l'àmbit de la península Ibèrica, cal citar la cara sud d'un capitell de l'ala meridional del claustre de la catedral de Tudela, de l'últim terç del segle XII<sup>142</sup>. M.L. Thérèl cita els exemples del *Tropari de Prüm* (París, B.N., ms. lat.9448, fol.62 v), que data de final del segle X, i del *Psaltri de Winchester* (Londres, B.L., ms.Cotton Nero IV, fol. 30), del voltants de 1150<sup>143</sup>.

En els últims dècennis del segle XII, 1179, Bonanno va esculpir aquesta figura de la Mare de Déu amb els palmells oberts a les portes de bronze de la catedral de Pisa, on és flanquejada per dues parelles d'àngels i els arbres del paradís, i situada just al damunt dels plafons de l'Ascensió i la

<sup>140</sup> En el primer cas, la Verge orant és situada en el primer registre, al costat de les figures dels justos. A Murano, Maria, igual que Joan, impetra el perdó dels pecadors prop del jutge suprem (vegeu-ne reproduccions a LAZAREV 1967, lám. 370; COCHÉ DE LA FERTÉ 1981, fig. 285, respectivament). Abans, però, ja s'havia representat en escenes de l'Ascensió, com, per exemple, la de l'Evangelari de la Biblioteca Palatina de Palerm, de final del segle XI (LAZAREV 1967, fig. 243).

<sup>141</sup> GRIVOT, ZARNECKI 1990, pág. 22. Aquesta obra es data a l'entre 1125 i 1135.

<sup>142</sup> EGRY, 1959, pág. 92, fig. 133.

<sup>143</sup> THÉREL, 1984, pág. 64.

Dormició<sup>144</sup>. En tots els casos s'ha volgut representar l'especial privilegi concedit a Maria de poder gaudir de la visió beatífica i, en les escenes del Judici, de ressaltar el seu paper d'intercessora prop de la divinitat. Però en el cas de Cabestany, d'acord amb la lectura de la composició que hem fet més amunt i de forma semblant al timpà de La Charité-sur-Loire, s'ha volgut posar més èmfasi a destacar la privilegiada situació de què gaudeix Maria a la glòria. El que no sembla que s'hagi volgut expressar, almenys de forma tan manifesta, en l'obra catalana és el seu paper d'intercessora de la humanitat<sup>145</sup>.

Tal com dèiem anteriorment, en el timpà de Cabestany no s'han representat cap de les escenes que normalment s'utilitzen per justificar la glòria final de Maria. Però l'artista s'ha servit d'un altre tipus de figuració per al·ludir a la seva participació en el programa de salvació de la humanitat. Sota els peus dels personatges, esculpits a la part inferior del timpà, hi ha dos dragons i tres lleons que s'enllacen els uns amb els altres, sense deixar cap fragment lliure, mitjançant les potes recargolades i els caps monstruosos. Enmig de les potes d'alguns d'ells hi ha també unes carotes, de manera que constitueixen una mena de fris continuat, només visible si l'espectador es col·loca sota el timpà<sup>146</sup>. Aquesta certa separació visual entre els personatges del timpà i els animals de la llinda

<sup>144</sup> vegeu la il·lustració N.ETC., 950, lám. 35. En l'escena de l'Ascensió presenta la mateixa postura, però amb la diferència que mentre que aquí està dempeus en el centre de grup apostòlic, en canvi a la part superior seu en un tron. Podríem després, Bonanno repetir un esquema similar a les portes de la catedral de Morreale. SALVINI, 1962, pag. 257, fig. 105.

<sup>145</sup> No creiem que aquesta idea s'haguessin de desprender de la representació del jurament de cinquè apostòlic, tot que aquesta té al·ludir al caràcter de veneració. Probablement, només cal veure com a prova de la seva entrada a cel·la acorn amb el seu apòstol que serveix de base.

<sup>146</sup> Possiblement aquesta situació és la que justifica que alguns autors que no han estudiat l'obra amb detall no l'hagin tingut en compte, no ho comenten ni VERDIER (1980, pag. 76) ni THÈRE (1964, pag. 59-60, 64). El que n'ha fet una descripció més detallada ha estat DURANT (La sculpture, 1954, pag. 2).

pot portar a la conclusió que aquests segons només tenen un caràcter ornamental. Però si passem revista a la sèrie d'obres atribuïdes al mestre de Cabestany veurem que aquesta presència animal és freqüent i mai gratuïta<sup>147</sup>.

En la descripció que M. Durliat feia d'aquests monstres del timpà rossellonès ja deia que evocaven "*on ne sait quelles puissances infernales vaincues et piétinées*"<sup>148</sup>. Pressouyre, convençut de la predilecció de l'artista per les representacions de bèsties, ho considera en la línia dels temes iconogràfics on Crist o la Verge trepitgen l'àspid, el basilisc, el lleó i el dragó d'acord amb el psalm XC.13<sup>149</sup>. Possiblement la interpretació ha d'anar per aquest camí i més concretament ha de referir-se a la sentència del Gènesi 3.15 " Posaré una enemistat entre tu i la dona, i entre el teu llinatge i el seu. Ell t'atacarà el cap, i tu l'atacaràs al taló" que Déu va pronunciar contra la serp. Segons els iconògrafs, les representacions de la Verge amb un animal sotmès als peus daten del segle XI. És freqüent veure-les en escenes de l'Epifania, d'entre les quals destaca la del timpà de l'església de Santa Maria Magdalena de Neully-en-Donjon, de la primera meitat del segle XII<sup>150</sup>. Altres vegades es tracta de la imatge sola.

<sup>147</sup> Guadagnoli va assenyalar els monstres que trepitja Jesús en les escenes de l'última de les temptacions del timpà a Erronda (GUADAGNOLI 1944, pàg. 10). Als capiteus de l'abadia toscana de Sant Antimo, de l'església parroquial de Sant Rappò (Lenguaadoc) la temàtica tractada Daniel a la fossa dels lleons permet que l'esculptor s'espai en la representació d'aquests animals. Sembla més difícil trobar el significat als caps d'anims que abujen entre les cames dels personatges que arreten i matitzen el sant (DURLIAT 1973, pàg. 122), en el relieu de sarcòfag de Sant Hilari a Avè (vegeu NOUGARET 1975, pàg. 357-358). A la representació de plor de San Giovanni a Sugana (Toscana) dues bèsties del ramat de l'escena de l'anunci als pastors queden just sota els peus dels dos personatges de l'Anunciació de manera que es planteja la pregunta de si és una simple qüestió formal o cal fer-ne una interpretació simbòlica (PRESSOUYRE 1969, pàg. 39).

<sup>148</sup> DURLIAT, "La sculpture..." 1954, pàg. 12.

<sup>149</sup> PRESSOUYRE 1969, pàg. 39.

<sup>150</sup> D'entre les més antigues, El Guadagnoli cita a una taula de marfil usada com a coberta d'un manuscrit conservada a Regensburg (im. 15713, GUADAGNOLI 1954, pàg. 93). Vegeu GOLDSCHMIDT 1928 (im. XIV núm. 153). Per a que fa al timpà de Neully-en-Donjon, M. L. Thérèse

de la Verge amb el Nen a la falda, com en el baix relleu de l'església de Saint-Aventin (Arieja) o en la magnífica escultura de la Mare de Déu del Claustre de Santa Maria de Solsona<sup>151</sup>

Finalment, hi ha també un exemple en un context assumpcionista: en un manuscrit de final del segle XI (Reims, Bibliothèque Municipale, ms.295, fol.109 v), al començament del sermó del ja citat Pseudo-Agustí, s'hi representa una *Molestas Mariae* flanquejada per dos àngels dins del cercle de la Q de "Quia": l'apèndix de la Q s'ha transformat en un drac alat al qual abrafen el cap els peus de Maria. M.L. Thérèl comenta aquesta miniatura tot relacionant-la amb el text del Gènesi (3. 15) i la interpreta com una victòria de Maria sobre la corrupció de la tomba<sup>152</sup>.

Aquests exemples, i més especialment el darrer, sembla que ens permeten d'afirmar que l'escultor de Cabestany, malgrat que es recreés en la representació d'animals monstruosos, sempre tenia una justificació de caràcter simbòlic. El timpà rossellonès, doncs, tot i la seva particular iconografia, pertany al grup de timpans catalans dedicats a la mare de Déu presentada com a mitjancera en el programa de salvació de la humanitat<sup>153</sup>. Aquesta idea, com és lògic, no era exclusiva de l'àmbit de

---

interpreta d'acord amb alguns passatges de: "Abans es deu anunciar el regne de Déu sobre les nacions, i llavors sobre els seus enemics. Maria s'associa a aquest triomf com a Nova Eva." THÉREL, 1984, pàg. 64-65.

<sup>151</sup> Al relleu de Saint-Aventin els maristes no només són sota els peus de la Verge, sinó que també hi ha un altre acabament de simuntants de tron i les mènsules que aguanten l'arc que emmarca el conunt per la part superior. M. Durat el data dins de la segona meitat de segle XI. DURAT, 1969, pàg. 6. L'últim més recent de la marge de Solsona és el de BARRA, 1987, pàg. 298-303. Hi ha autors que consideren que aquesta marge de Solsona hauria format part d'un grup que representava l'Espant. LORENS, 1966, pàg. 29.

<sup>152</sup> "Marie a été exonérée de la malédiction qui pesa sur Adam et Eve et leurs descendants: elle a trompé de la mort et de Satan et elle partage la gloire de son fils." THÉREL, 1984, pàg. 163-166.

<sup>153</sup> A més a més s'ha esmentat el timpà de l'església de Cornella de Conflent, un altre exemple més tardà dels últims anys de segle XI, que es conserva a l'actual església de Santa Maria de Manresa, pertanyent a l'anterior edifici romànic. BARRA, 1984, pàg. 272-273. En aquest cas l'aplicació

les arts plàstiques, sinó que també la trobem utilitzada en l'adocriament del poble fidel. En aquest sentit, constitueix el missatge bàsic de l'homília per a la festivitat del dia 15 d'agost del recull conservat a l'arxiu de la catedral de Tortosa<sup>154</sup>.

"con transí en aquest segle e se'n puget e.l del. & així o trobam que ela transí 'in montem Syon ', & en la vai de Josaphat fo sebelida & aquí resuscitet, e l'àngel porterón l'arma e.l cors denant Deu. A la sua sopuitura foron tug li sant de Nostre S[ennor]. E quant il la'n portavon, Nostre S[énne]r venc-li en contra e pres-la així con la sua gloriosa maire & asec-la justa si e.l seu s[eder]."

Després d'aquesta presentació ve el nucli del sermó, és a dir, la justificació d'aquest privilegi: "*Zo diz que la porta de paradís fo clausa per Eva e per mauona sancta Maria fo uberta*". No hi ha cap referència directa a la sentència divina contra la serp - els monstres del timpà de Cabestany -, però sí a la relació pecat original - redempció possibilitada per Maria. La prèdica acaba amb la demostració del poder de la Verge com a mitjancera amb l'exemple d'un miracle que té per protagonista un monjo d'una abadia d'Anglaterra<sup>155</sup>.

El timpà de Cabestany, doncs, és una de les primeres mostres de portades dedicades a Maria que tracten de manera específica el tema de la seva darrera destinació. A Catalunya és certament la primera i, de fet, tindrà escassa continuïtat en aquest mateix medi artístic.

---

capítols que soponen l'arau volta

<sup>154</sup> Còdex 106. Fou publicada per primera vegada a BAYERR, 1968, pàg. 32-33. Recentment tot aquest homiliari ha estat editat a MORAN, 1990, *Sermo Sancte Marie Augusti*, pag. 14 i 15. Segons aquests autors, el manuscrit paleogràficament es pot datar de començament de segle XI, però per tot que es una còpia cal situar-lo dins de la segona meitat del segle anterior. MORAN, 1990, pag. 17.

<sup>155</sup> Vegeu el comentari a aquesta homília a MORAN, 1990, pàg. 152-56.