

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

2.5. L'interès pels relats apòcrifs i l'entrada de noves llegendes.

No tots els investigadors que s'han ocupat del timpà de Cabestany (Fig. 4, 5, 6) han interpretat amb precisió la identitat dels personatges o els esdeveniments que s'hi representen. Per exemple, J. Gudiol pensava que el grup de la dreta amb Maria dins la màndorla representava l'ascensió de la Magdalena¹⁵⁶. Geza De Francovich va confondre el grup de l'esquerra amb una resurrecció de Llätzer¹⁵⁷. Per la seva part, Mn. Trens feia una interpretació més encertada d'aquestes representacions laterals, però s'equivocava en confondre l'apòstol que queda al costat de la dextera de Crist amb Pere¹⁵⁸.

Aquest darrer error ens porta a comentar un dels aspectes iconogràfics més interessants d'aquest relleu. Tal com ja hem indicat en la descripció que n'hem fet anteriorment, l'apòstol en qüestió es Tomàs i l'objecte allargat que sosté no és un filacteri, com també havia pensat Mn. Trens, sinó el cingol que Maria li ha donat i que ell està a punt de mostrar als seus companys com a prova que el cos de la Mare de Déu ha estat enlairat als cels. Ara com ara, es pot afirmar que es tracta de la més antiga representació d'aquest episodi que en els segles següents serà força freqüent, especialment a Itàlia¹⁵⁹.

¹⁵⁶ GUDIOL 1944, pag. 45. L'autor cometia el mateix error en referir-se a capite de l'esglesia de Reux-Minevas on hi ha una imatge molt similar, també considerada de mateix escriptori, a la pag. 8.

¹⁵⁷ FRANCOVICH - G. de 1952, pag. 29, 292 - 388.

¹⁵⁸ TRENS 1951, pag. 90.

¹⁵⁹ Així ho afirmen PRESSOUYRE 1969, pag. 49; VERDER 1980, pag. 75-76. Curiosament, l'Real Academia de Cabestany comença des dels primers exemples de representació de la resurrecció de Maria però, en canviar la paraula de la llegenda de l'inglès a l'italià, la referència, donada com a exemple més antiga a la pintura mural de Spoleto de segle X, REAU 1957, pag. 65-68-62. El Mâle també el va considerar un tema molt característic a la seva obra, com a exemple més antic una miniatura de segle X, MÂLE 1902, pag. 254.

En el capítol anterior recordàvem que aquesta llegenda del retard de Tomàs és especialment coneguda a través del text falsament atribuït a Josep d'Arimatea, que, segons els investigadors, el manuscrit més antic que el conté data del segle XIII. M. Jugie creu, però, que aquest relat tan tardà recull aquest episodi de l'anomenada *Carta a Titus*, en la qual es simula la resposta que Dionís Areopagita va enviar a Titus, bisbe de Creta, sobre la qüestió de la Mort i Assumpció de la Mare de Déu¹⁶⁰. No va caldre, doncs, esperar el segle XIII per a la divulgació de l'episodi de Tomàs; fins i tot, hi podrien haver altres relats que també l'haguessin incorporat. Aquest és el cas de la *Recensió àrab* de la qual parla el mateix mariòleg, i la considera no anterior al segle X. Això fa suposar que la *Recensió* també hauria pogut incorporar l'episodi de Tomàs de la *Carta a Titus*, i que, fins i tot, podria ser anterior a la narració del Ps.-Josep d'Arimatea¹⁶¹.

En l'edició francesa de Migne, aquesta *Recensió àrab* duu per títol *Libre du passage de la Bienheureuse Vierge Marie* i, a més consta "écrit par saint Jean", ja que, tal com comenta M. Jugie, pertany al grup de relats que segueixen el model atribuït a aquest evangelista. Així aquest text explica tota la sèrie de problemes que pateixen la Verge i els apòstols en relació amb els jueus, que són la causa dels desplaçaments de Jerusalem a Betlem, i viceversa. Se'n diferencia, tanmateix, en una qüestió: Jesucrist explica als apòstols que traslladin la seva Mare a una caverna que es troba a la vall de Getsemani i és allà on ell baixa a saludar-la i a recollir-ne

¹⁶⁰ JUGIE 1944, pàg. 157-158.

¹⁶¹ JUGIE 1944, pàg. 123. Vegeu també l'edició més coneguda és la que dona LINGER, *St. Iohannis apostoli de transitu B. Mariae Virginis sicut Eberfeldi* (1854). Nosaltres, però, no hem pogut aconseguir fer un ús de la traducció francesa que apareix en el "Dictionnaire des Apocryphes" (1858, col. 503-532) vegeu, en una exposició del contingut a *G. Apocryphi de Nuovo Testamento* (1981) pàg. 577-579.

l'ànima. L'escenari del Trànsit, doncs, no és la cambra de la casa de Maria, sinó un exterior. Finalment, en explicar que l'apòstol Tomàs s'havia endarrerit i que va demanar als seus companys que li mostressin el cos de la Verge, té l'ocasió d'afirmar que ha estat pujada triomfalment al cel pels àngels. És durant aquesta assumpció, quan Tomàs rep el cinyell que després mostra a la resta d'apòstols com a prova de veritat.

L. Pressouyre, ateses les obres de la Toscana que es poden atribuir al mestre de Cabestany, va suggerir la possibilitat d'una relació entre el timpà rossellonès i el culte a la "Sacra cintola" de la catedral de Prato. Aquesta possibilitat era una dada a tenir en compte per a la datació del relleu. La reliquia, segons alguns textos, va arribar a Prato l'any 1141, encara que el culte no hi és testimoniats fins a partir de 1173 cosa que obliga a datar el timpà dins la segona meitat d'aquest mateix segle. La *Recensió àrab* demostra que el tema podia ser conegut independentment de la reliquia atribuïda a la ciutat italiana¹⁶². D'altra banda, pensem si l'interès per representar aquest episodi de lliurament del cingol en el timpà rossellonès podria tenir alguna cosa a veure amb el tòpic trobadoresc de la penyora que la dama lliura a l'enamorat. Aquesta penyora solia consistir en un guant, una cinta, un cinturó, etc. El mateix Cerverí de Girona s'hi refereix en els versos següents:

"Pus na dona m fetz del cordo estrenc.

¹⁶² Les obres en qüestió són el capítol de l'abadia de Sant Antimo i el pilar que avui es conserva a l'església del poble de San Giovanni in Suvera. PRESSOUYRE, 1969. Sobre la qüestió de la relació amb Prato vegeu el pag. 49-50. Amb tot, aquest autor no cal·leix l'existència de textos i Trànsit. A de Tischendorf i Ps. Josep i Armada. La *Recensió àrab* publicada per M. Engel. En canvi, M. Durat accepta aquesta possible relació amb menys reserves. La qual cosa calxar amb la datació fàbrica que dona per a Cabestany.

no m pot lenga nozer ne far mais pics " 163.

Únicamentensem en la possibilitat que s'hagués vist un paral·lelisme entre aquesta tradició trobadoresca i la llegenda assumpcionista i que, per tant, el cinyell que rep l'apòstol, després de reclamar l'atenció de la Verge assumpta, fos tingut com una penyora d'amor ¹⁶⁴.

Un altre problema que planteja l'obra de Cabestany és la incoherència entre la representació del lateral esquerre, on sembla que es representa el moment en què Crist ressucita el cos de Maria del sepulcre, i l'assumpció del cos inert de la dreta. M. Durliat va ser el primer que se'n va adonar i va pensar que no es tractava de cap descuit o de menyspreu de la cronologia, sinó que calia veure-ho com una clara proclamació de la fe en l'assumpció corporal de la Mare de Déu ¹⁶⁵. L. Pressouyre assenyala que ni el Ps -Josep d'Arimatea ni la *Recensió àrab* diuen que Jesucrist baixés a ressucitar la seva Mare i que, per tant, el text que millor explicaria aquesta escena, i que, a la vegada, també conté la del lliurament del cingol, és el de la *Llegenda Aurea* ¹⁶⁶. L'obra del bisbe de Gènova, Iacopo da Varazze, però, va ser escrita entre els anys cinquanta i setanta del segle XIII, i, d'altra banda, tampoc no dóna resposta a l'interrogant sobre

¹⁶³ R. GUER, 1964, pag. 45-46. Aquest versus de Cerver se'n en entre 1276-1279 però el tema de corcoll i l'avenç dels trobadors de segle XI, com Gròup de Borren, Pere Vidal, Man de Riquer explica que el cantat de corcoll a partir d'una estrofa un coroll d'Ànol, és a dir, que quiere decir que si la dama hace tanta honra al caballero que le ha dado a todo para que este pueda expresarse su fama quiere a honrarlo a ser llamado pregador, o sea suplicante, y si lo mantiene tanto tiempo suplicando que llega un momento que le da el regalo a otra honra afortunada que el caballero es elevado a la categoría de entendedor o sea enamorado. R. GUER M. Para la cronología de trovador Cerver. U. McNÉNDZ PDA, 1952, pag. 397-400.

¹⁶⁴ Cal tenir en compte que el que anteriorment s'ha dit sobre la vida cavalleresca que els poetes tenien de la Mare de Déu, fins però sovint com la millor de les dames. Aquesta possibilitat, però, no s'ha d'avaluar més pròpiament i gaire basada en el text trobador.

¹⁶⁵ DURLIAT, 1973, pag. 6-7.

¹⁶⁶ PRESSOUYRE, 1969, pag. 50-54. Aquesta idea comença a partir de l'obra d'Antonio Durliat DURLIAT, la sculpture, 1954, pag. 7.

l'elevació del cos rígid i amb els ulls closos de Maria.

Pensem que una lectura atenta de la *Recensió àrab* potser en doni la solució. L'escena de la nostra esquerra del timpà de Cabestany pot representar el moment en què Crist, envoltat de Serafins i de Virtuts, baixa a la caverna de la vall de Josafat on els apòstols han dut el cos de Maria. Un cop davant d'ella li diu : "*Lève-toi, et vois ce que mon Père m'a donne*", referint-se, és clar, a la glòria. Llavors la Verge s'alça i el Fill li posa la mà al damunt i la beneeix. Finalment, després d'una llarga súplica de Maria a favor de la humanitat, Crist pren l'ànima i la duu als "tresors del Pare" ¹⁶⁷. Per tant, no es tractaria de la resurrecció, ni de l'elevació de l'ànima, ja que les proporcions no semblen pas indicar-ho, sino d'aquesta "retrobada" entre Mare i Fill ¹⁶⁸.

Respecte de la representació de la dreta, no hi ha dubte que es tracta de l'assumpció del cos dins d'una màndorla sostinguda per angelets. En el text en qüestió, quan Crist es presenta davant de Maria, tal com acabem de descriure, li diu: "*Tu seras en paradis en ton corps jusqu'au jour de la résurrection, et les anges te serviront, mais ton esprit pur luira dans le royaume, dans les habitations du Père de la plénitude*". És a dir, que l'ànima no s'unirà amb el cos fins el dia del Judici Final, de manera que és lògic que aquest es figuri difunt. Malgrat tot, encara resta un grau d'incoherència ja que, segons el relat, és aquest "cos" el que envia el cingol a Tomàs . "*... lorsque j'arrivai de l'Inde sur une nuée, je vis le corps*

¹⁶⁷ *Dictionnaire des Apocryphes* n° 1858 col. 524-526

¹⁶⁸ M. Thérèse du que el timpà segueix el relat de Ps. Josep a Armateo que l'escena de l'esquerra representa el moment en que Crist ressuscita la Verge tot i que a hem assenyalat que aquesta narració no ho explica pas. De tota manera aquesta autora veu en el conjunt del timpà "des réflexions au Christ et de sa Mère souvent exaltées dans les textes de la liturgie" i ho relaciona amb un fragment de Ps. Agust. TRÉREL 1934 pàg. 59-60

salut accompagné d'un grand nombre d'anges, et il monta avec eux en triomphe dans le ciel, et je demandais, avec de grands cris, que la bienheureuse Marie me hérit, et elle me donna cette ceinture " 169. Davant d'aquesta paradoxa ens preguntem fins a quin punt es seguia al peu de la lletra el contingut del reiat. En certa manera, doncs, estem d'acord amb M. Durliat, quan afirma que el que més interessava era mostrar que el cos de Maria s'havia salvat de la corrupció de la carn i aquesta representació de la part esquerra del timpà era una manera ben eficaç de fer entendre-ho 170.

Resta encara un altre element del timpà que també pot estar basat, almenys en part, en la *Recensió àrab*. Un cop Tomàs ha convençut els seus companys del fet que el cos de Maria no és a la caverna, s'encaminen tots junts a la muntanya de les Oliveres i allà demanen a Jesucrist que els beneeixi. En la súplica, que li adrecen, hi destaca aquest fragment: "*et tu nous as promis que tu nous donnerais le pouvoir de marcher sur l'aspic et sur le basilisc et sur les démons pleins de malice...*" 171. Abans ja hem intentat de donar una explicació sobre l'existència dels monstres sotmesos sota els peus dels personatges, peròensem que aquest text pot acabar de justificar el perquè no solament són trepitjats per Crist i Maria, sinó també per l'apòstol Tomàs i pel que està agenollat al seu costat, probablement Pere.

169 "Dictionnaire des Apocryphes" 1858, col. 527. Justament M. Juge va oralment fer que aquesta recensió afirmi que Maria ha ressuscitat (JUGE 1944, pàg. 23).

170 A. mestre de Capestany se li atribueix una altra Assumpció molt similar a aquesta esculpida en un capítol de l'església de Reux-Minervois (Aude). La posició dels braços inertes es exactament la mateixa, però aquí sembla que tingues els braços oberts, almenys aquesta és l'opinió de DURLIAT (1973, pàg. 120) precisament en contra de la de NOUGARET (1975, pàg. 359). D'altra banda, cal tenir en compte tal com ja s'ha indicat anteriorment, l'ambigüitat que mostren la major part d'assumpcions anteriors al segle XI.

171 "Dictionnaire des Apocryphes" 1858, col. 527.

El relleu de Cabestany, doncs, ens introdueix en l'àmbit d'un art en què la narració preval per damunt de les composicions sintètiques. Això vol dir que, cada vegada més, els relats i llegendes que atreuen l'atenció dels fidels seran utilitzats com a font iconogràfica de les arts visuals.

En l'article que Mn. Trens va escriure sobre la iconografia de l'Assumpció assenyalava els textos següents com a les principals fonts de l'època romànica: la narració del Ps.- Melitó, la del Ps.- Josep d'Arimatea i l'*Assumptio Sanctae Mariae* del còdex de Silos, i encara en cita uns quants més que probablement considera com a més secundaris: l'homília de Joan, arquebisbe de Tessalònica, la *Historia Eutimiana* citada per Joan Damascè, els sermons d'aquest mateix pare de l'Església i les composicions líriques de Cosme el Melòdic¹⁷². Ja hem vist també com aquestes narracions, originàries d'Orient, ben aviat arriben a les terres occidentals i, fins i tot, s'introdueixen en les diverses litúrgies, com és el cas del *Sacramentari de Silos* de la litúrgia hispana. El recull que en va fer Gerhoh de Reichersberg, que es conserva en el manuscrit de Reichenau, ens dóna també una idea, en fer referència a l'interès que els convents tenien per aquests tipus de relats i del grau de divulgació que van aconseguir. H. Berré, a més, recorda que l'epístola del Ps.- Jeroni anava adreçada a una comunitat de monges i que, d'altra banda, els reculls de sermons d'Aelfric, aplegats cap a final del segle X, que en la

¹⁷² TRENDS, 1951, pàg. 96-97. A Los evangelios apócrifos, 1979 hi ha els textos de Ps. Josep d'Arimatea de nom i de Joan de Tessalònica. Per al Ps.- Melitó vegeu Apócrifos del Nou Testament, 1990, pàg. 333-347. Per al apòcrif incorporat al Sacramentari de Silos vegeu capítol 11.8. A JUGE, 1944 hi ha el text sencer i comentaris de la *Historia Eutimiana* (pàg. 159-167), fragments concrets de les epístoles de Joan Damascè (pàg. 245-250), de les composicions de Cosme el Melòdic (pàg. 189). La *Historia Eutimiana* també és publicada i traduïda en italià a Gli Apócrifi del Nuovo Testamento, 1981, pàg. 526-528.

diada del 15 d'agost inclouen aquesta mateixa carta, eren escrits en llengua vulgar i es destinaven "*ob aedificationem simplicium*"¹⁷³. El mateix Aelfric, en una altra homília de la festa de l'Assumpció, es refereix als llibres herètics que encara existeixen, tant en llatí com en anglès¹⁷⁴.

Però després de l'anterior enumeració de textos, Mn. Trens afirma que a partir del segle XIII l'obra que té una influència més decisiva és la *Legenda Aurea* de Iacopo da Varazze¹⁷⁵, escrita pels volts de 1263¹⁷⁶. Aquesta obra va gaudir, certament, d'una gran divulgació, però, com ja veurem al llarg d'aquest estudi, la influència en el camp de les arts potser no fou tan exclusiva com alguns autors volen suposar. De fet, tot el contingut que correspon a la festivitat del dia 15 d'agost no és més que una refosa dels antics relats apòcrifs, cosa que en demostra la supervivència fins a aquesta època.

A l'inici del capítol, Iacopo da Varazze adverteix que es tracta d'un relat apòcrif atribuït a Joan Evangelista. De tota manera però, el text que segueix és el Ps.- Melitó i així, al final, hi inclou el passatge de la Resurrecció i Assumpció. El bisbe de Gènova se situa, doncs en una posició clarament assumpcionista, però és conscient de la poca credibilitat que ofereix el relat atribuït, segons ell, a l'Evangelista. Per aquest motiu, tot seguit hi intercala un fragment de la carta del Ps.- Jeroni en el qual s'assenyalen les coses que, en opinió d'aquest autor (Pascasi Ratbert), es poden acceptar com a certes. En una segona part, i

¹⁷³ BARRÉ 1950, pàg. 75-76 i 114 n. 191.

¹⁷⁴ BARRÉ 1950, pàg. 76.

¹⁷⁵ TRENDS 1951, pàg. 97.

¹⁷⁶ L'edició de l'obra de Iacopo da Varazze que avui es considera més completa és la publicada pel doctor Graesse l'any 1845 a Dresde. Nosaltres utilitzem la versió castellana basada en aquest text que es va publicar l'any 1982. La narració assumpcionista és en el volum I, pàg. 477-498. Mes endavant hi donarem les edicions que s'han fet d'alguns manuscrits catalans que contenen la cèlebre *Legenda*

continuant amb l'afany de demostrar la categoria dels partidaris de l'Assumpció, s'hi inclouen diversos fragments de les homilies i sermons dels pares orientals que foren recollits en el manuscrit de Reichenau : Cosme Vestitor, Germà de Constantinoble i Joan Damascè. Finalment, també utilitza alguns fragments del text falsament atribuït a sant Agustí que, com ja hem comentat, va exercir una forta incidència en la qüestió assumpcionista ¹⁷⁷.

Així, encara que emmascarats sota les homilies dels pares grecs, diversos relats apòcrifs continuen essent llegits durant la baixa edat mitjana. Almenys això és el que demostra la cèlebre *Legenda Aurea* que precisament col·laborà en la seva difusió, tal com afirmen molts iconògrafs ¹⁷⁸.

En el capítol següent veurem com alguna d'aquestes narracions, diferents dels apòcrifs que aquí hem comentat, circulaven a Catalunya durant els últims segles de l'època medieval. Ara, però, l'anàlisi iconogràfica del frontal de Mosoll ens aproxima de nou al relat que abans hem utilitzat per interpretar el timpà de Cabestany.

D'entre els relativament nombrosos frontals d'altar que han arribat fins als nostres dies, al M.N.A.C. se'n conserva un de provinent de l'església de Santa Maria del poble de Mosoll, a la Baixa Cerdanya (núm. inv. 15788) [Fig. 7]. Els historiadors solen datar-lo del segle XIII, uns dels primers anys i altres de més avançat el segle ¹⁷⁹. En relació als frontals que hem esmentat anteriorment, presenta una diferència notable en la seva

¹⁷⁷ Vegeu una variació de l'obra de Jacopo da Vorazze a VERDELLER 1980 pàg. 49-53.

¹⁷⁸ MAILLÉ 1902 pàg. 247; CHENU 1950 pàg. 2; RÉAU 1922 2a part 1957 pàg. 597.

¹⁷⁹ GUDOL 1929 pàg. 360; GUDOL 1929 pàg. 516; TRENS 1951 pàg. 95; ANAUD 1973 pàgs. 162.

¹⁸⁰ AZCARATE 1974 pàg. 73; SUREDA 1981 pàg. 46, 51, 78, 92, 151, 216, 254, 256, 385, 386.

composició. En aquest cas ha desaparegut el requadre central que sol ser ocupat per una figura majestàtica, i una simple banda amb decoració d'estuc i colradura divideix horitzontalment el plafó en dues meitats. A la vegada, cada un d'aquests registres és dividit verticalment en sis espais mitjançant unes arqueries. Les escenes que s'hi representen pertanyen al cicle que hem anomenat de la "infantesa". Començant pel registre superior, a l'esquerra, sota les tres primeres arqueries, hi ha els reis d'Orient, cada un muntat a cavall i dirigint-se cap a la quarta arcada on hi ha la figura sedent de la Verge amb el Nen, flanquejats a la dreta per Sant Josep. Sota la darrera arqueria, les figures abraçades de Maria i Elisabet representen l'escena de la Visitació. El registre inferior s'inicia a l'esquerra amb l'Anunciació, que ocupa dues arcades, una per a cada personatge. Les tres següents alberguen els personatges que componen l'escena de la Presentació: Josep amb els coloms en la primera, Maria sostenint el Nen damunt de l'altar en la segona i Simeó a la tercera, que obre els braços vers el Messies. L'última arqueria s'ha reservat per a l'escena referent al final de Maria en aquest món, la Dormició.

Altra vegada, doncs, ens trobem amb un conjunt dedicat al tema de la redempció, però ara l'èmfasi es posa en la figura de la Mare de Déu, que hi és representada cinc vegades. És l'únic personatge en una postura majestàtica, vers el qual miren els que la flanquegen d'un i altre costat. I l'última escena mostra la recompensa que Maria va rebre en el moment de la Dormició.

Passem ara a comentar com s'ha resolt aquesta darrera composició. El pintor ha utilitzat una fórmula que ens atrevim a qualificar d'original, ja que defuig l'esquema bizantí típic, tot i que presenta la seqüència en què Crist ha baixat al costat de la seva Mare per assaltar-la en aquest darrer

moment de la seva existència terrenal. En aquesta obra, Maria s'ha situat inclinada a l'angle inferior esquerre del marc compositiu. El cos inert descansa damunt d'una màrrega, mentre que el cap, envoltat d'un mantell blau, destaca damunt d'un coixí allargat de color clar. Jesucrist, dempeus a la meitat dreta, es mostra frontal, però lleugerament tombat cap a Maria. Sosté amb la mà esquerra un llibre de grans dimensions, i té enlairada la dreta en acció de beneir. Aquesta destra és l'únic element que se situa a l'eix vertical de la composició. Hi ha tres personatges més: un darrera de Crist, escassament visible, i dos darrera de Maria. D'aquests un és gairebé simètric a Jesús, però el fet que tingui la part inferior del cos tapada pel de la Verge i que presenti unes dimensions una mica més reduïdes fa que aparenti estar més allunyat. Darrera seu hi ha l'última figura, encara menys visible que la del costat dret. Suposem que deuen ser tres apòstols, ja que van vestits amb túniques i porten aurèola ¹⁸⁰. També Crist i Maria van vestits amb túniques i mantells, però a diferència dels altres personatges, a les vores dels mantells, de color blau, hi duen una orla formada per una filera de piquets blancs. Aquest motiu també es pot observar en altres personatges del mateix frontal. De fet, es tracta d'un recurs molt simple, però efectiu, que pretén destacar les figures que interessa. Cal notar a més, les aurèoles de la Verge i Crist: la d'aquest darrer, crucifera.

Encara que la composició no segueixi l'esquema tradicional, és a dir, estructurat entorn de les dues perpendiculars que es troben en el centre, d'entrada, no suposa cap problema d'identificació. En tot cas, la incògnita es presenta quan llegim les inscripcions que l'acompanyen. Damunt de

¹⁸⁰ Gud'io va suposar que un era un ange: "Maria esta a aguda a terra, un angei esta prop d'ella i al seu davant s'hi troba Jesús" (GUD'IO, 1918 pág. 360)

cada arcada del frontal hi ha inscrit el nom del personatge que s'hi alberga a sota. En l'escena de la Presentació hi ha el nom de les dues dones : "MARIA ELISABET " i en els dos casos en què hi ha Maria amb el Nen, damunt l'arcada es pot llegir "MARIA" i en l'espai interior, al costat del Nen, "IHESU". Curiosament, a l'extradós de l'arcada de l'escena de la Dormició, la inscripció diu "IACHOBI ", mentre que a l'interior, un "MARIA" i un "IHESUS " ens acaben de confirmar que es tracta d'aquests personatges. El problema, doncs, rau a saber a qui es refereix aquest "IACHOBI" . Sembla lògic pensar que la inscripció al·ludeix al personatge més visible dels tres restants, ja que hem de suposar que els que queden darrera de Crist i Maria, en els dos extrems laterals, són encara menys importants. Aquest personatge, apòstol (?), no solament s'ha destacat per la situació, sino també pel color. Vesteix un mantell de color blau igual que els dos protagonistes, de manera que ofereixen un fort contrast amb el vermell de fons. En canvi, els altres dos apòstols (?) el porten de color vermell i així passen més desapercebuts ¹⁸¹. Destaquen també les seves mans, obertes cap a Crist, com si l'apòstol hi estigués dialogant.

En gairebé totes les Dormicions, d'entre el grup d'apòstols, la major part de les vegades en número d'onze o dotze, se sol destacar Pere, Pau i Joan, identificables per la seva tipologia característica i, fins i tot, de vegades, pels atributs que ostenten ¹⁸². Pràcticament, mai no és possible individualitzar-ne cap altre, ja que no presenten unes característiques pròpies, fora que vagin acompanyats d'algun atribut que els identifiqui. Avantçant-nos al que comentarem en el capítol següent, hem de remarcar

¹⁸¹ El frontal presenta una gran pobresa cromàtica. Tot el fons és gris de color vermell i els personatges en la seva indumentària combinen el blau amb un vermell suau. Només s'ha usat algun altre per a elements com el cavall de Baltasar i el seient de Josep i l'altar de l'escena de la Presentació, etc.

¹⁸² En el capítol següent tractarem aquesta qüestió.

que, d'entre totes les Dormicions del material que constitueix el *corpus* d'aquest estudi, només en tres casos hem pogut identificar un altre apòstol, a part de Pere, Pau i Joan ¹⁸³. Totes tres vegades es tracta de Jaume el Major, que és possible distingir-lo pel capell de pelegrí amb la petxina. Malgrat això, no creiem pas que el cas de Mosoll tingui res a veure amb aquestes obres de la plenitud del gòtic. Altrament, en aquest frontal el suposat Jaume és l'únic apòstol destacat, ja que els altres dos ressalten molt poc del fons.

Mn. Gudiol ja havia expressat estranyesa davant d'aquella inscripció ¹⁸⁴. De fet, és gairebé inqüestionable que cal relacionar-la amb l'apòstol de la túnica fosca, de manera que el problema principal rau a saber per què s'ha volgut fer notar únicament la presència de Jaume, quan en una composició amb pocs apòstols o no se'n destaca cap o són precisament Pere, Joan o Pau ¹⁸⁵. Certament, destacar aquests tres no solament és propi de les representacions de la Dormició, sinó també d'altres escenes on es figuri el col·legi apostòlic, com per exemple, en el Sant Separ, en l'Ascensió o en la Pentecosta ¹⁸⁶.

¹⁸³ Es en les escenes de la Dormició des retules de l'Ange Gabriel de la catedral de Barcelona (Fig. 03) obra de final de segle XIV, des procedents de Gumerà de la parroquia de Sant Jaume de la Bovera que avui es conserven al Museu de Vic (Fig. 04-05) que es daten el primer entre 1402-1421 i el segon de 1480.

¹⁸⁴ GUDIOL, CUNILL, 9-8 pag. 363. Mes encara s'ha pensat si podria referir-se als dos apòstols que duen el mateix nom GUDIOL, CUNILL, 9-29 pag. 5-6.

¹⁸⁵ Per exemple en la Dormició d'un psalter de final de segle XII procedent de Saint Omer (Nova York, Pierpont Morgan Library, ms. 72, fol. 5v) s'hi des d'auer clarament aquests tres, a seu darrer moment hi ha es perfis de sis o set caps mes. VERDIER, 980 pag. 38, lám. 79a. A capítol de la Dormició de l'austrer de la catedral de Girona, segle XII, de set apòstols que sembla que s'hi ha figurat un es Pere i altre Pau. En el de la catedral d'Éna, primer quart de segle XIV, de quatre, només es possible identificar Joan a capçal. En el Sacramentari de Sant Cugat (A. 7 A. 24) de l'any 1305 es dos mes visibles son Joan i Pere.

¹⁸⁶ Es exemples son constants des de la celebre Ascensió de Ewingetari de Rabuda fins a les escenes de la Maesta de Duccio a Siena, per citar aues obres ben conegudes.

Ens cal, doncs, una atenta mirada als textos apòcrifs per veure si algun d'ells atribueix un protagonisme o paper especial a l'apòstol Jaume. Però aquest apòstol no és destacat ni en els tres relats publicats en l'edició de Santos Otero, ni en el Ps.- Melitó. Sempre són Pere o Joan i, de vegades, Pau els qui tenen una actuació més precisa. En tot cas es parla de Jaume, quan el relat dona una llista de tots els personatges que assistiren a l'esdeveniment ¹⁸⁷. Però hi ha molts altres apòcrifs, i opinem que tres d'ells ens permeten d'aventurar una hipòtesi que justifiqui aquest "*Iachob*" del frontal de Mosoll.

En primer lloc, considerarem un curt passatge de l'obra *De divinis nominibus* del Ps.- Dionisi. Es tracta d'una al·lusió que l'autor fa en relació a la presència de l'apòstol, juntament amb el seu mestre Hieroteu, en el moment de la Dormició. Segons aquest relat "*Etaient présents aussi Jacques, frère du Seigneur, et Pierre, coryphée et chef suprême des théologiens*" ¹⁸⁸. L'art bizantí ja havia incorporat aquests personatges a les seves representacions de la Dormició: Wratislaw-Mitrovic creu que els dos personatges amb hàbits episcopals que es poden veure en el malmès mosaic de Daphni són Dionisi, bisbe d'Atenes - personatge pel que es fa passar el que modernament s'anomena Ps.-Dionisi - i Jaume, gerinà (?) de Crist i bisbe de Jerusalem ¹⁸⁹. P. Underwood també pensa que un dels tres

¹⁸⁷ El Ps.- Melitó després de parlar de Joan i diu que amb ells "tots els altres apòstols" més Pau, Bernabé i els seus en justifica la presència. *Apòcrifs del Nou Testament* 1970, pàg. 337-338. El Ps.- Joan i el Ps.- Josep d'Arimatea en donen diversos noms, entre els quals de Jaume, *Los evangelios Apócrifos* 1979, pàg. 589-592, 651, respectivament. Joan de Tessalònica diu que eren onze, només n'anomena Pere, Pau i Joan i a pàg. 624-625.

¹⁸⁸ Aquest fragment referent a la Dormició, el presenta traduït JUGE 1944, pàg. 99-100. Les obres de Ps.- Dionisi Areopagita traduïdes en latí per Joan Escot Erúgena (segle IX) van tenir una gran fama a Occident. La seva teoria sobre la metafísica de la llum va servir de base a l'abat Suger de Saint-Denis per bastir la seva pròpia teoria estètica (PANOFSKY 1979, pàg. 131-170).

¹⁸⁹ WRATISLAW-MITROVIC OKUNEV 1931, pàg. 138-139.

bisbes que es veuen representats en el mural de la Dormició de l'església de Kariye Djami pot ser Jaume¹⁹⁰. Dins l'art del món occidental no coneixem cap representació on Jaume pugui ser identificat, ja sigui com un apòstol més, ja sigui com a bisbe de Jerusalem al costat de Dionisi, bisbe d'Atenes.

Hi ha un segon apòcrif que també podria explicar la presència destacada de Jaume en l'escena de la Dormició. Es tracta d'un relat siríac que, en opinió de M. Jugie, segueix molt de prop el text del Ps.- Joan Evangelista, encara que, al final, Maria ressucita per visitar el món d'ultratomba acompanyada de Jesucrist. Després, el cos de Maria és conduït al paradís i la seva ànima a les estances del Pare¹⁹¹. El text està dividit en sis llibres i en el primer s'explica que uns monjos del Sinai van escriure una carta al bisbe Cirus, o Ciriac, de Jerusalem per demanar-li que els enviés el llibre on s'explicava la història de la vida de la Mare de Déu. El bisbe va fer buscar aquest text, però l'única cosa que van trobar era un llibre on hi havia escrit el següent:

"I James, bishop of Jerusalem, have written with my own hands in this volume, that in the year 345 my Lady Mary departed from this world: and there were written concerning her six books, each book by two of

⁹⁰ UNDERWOOD 1966 pag. 66-68. En canvi, en la interpretació que fa Ph. Verdier de les Dormicions dels mosaics de les basíliques romanes de Santa Maria la Major i Santa Maria in Trastevere de clara ascendència bizantina, considera que els bisbes que hi figuren són Dionisi i Hieròcle i mateu Anetòcleu. VERDIER 1980 pag. 58-60.

⁹¹ Fou publicat a WRIGHT 1865 que en dona la traducció anglesa. AJUGIE 1944 pag. 20-22 si no pot trobar un comentari a la traducció a un petit fragment. Vegeu també COCHENE 196 pag. 122-30, especialment pag. 124. També es publica a Gli Apocrifi del Nuovo Testamento 1981 pag. 545-573 encara que la traducció italiana es feia a partir d'un manuscrit diferent que el que va utilitzar Wright (la pag. 545).

the apostles; and I testify (with regard to) these books which were written. 'thci John the young used to carry them, and also Paul and Peter know where they are, because they went along with them from Jerusalem'.

Un cop els monjos del Sinai han estat informats de la troballa, envien uns missatgers a Efes perquè vagin a trobar l'apòstol Joan i els doni el text que incorpora el relat de la vida de la Verge, del seu trànsit i dels miracles que havia obrat. L'apòstol accedeix a la petició i obtenen el llibre. *"And this volume was translated from Greek into Syriac at Ephesus; and was written out and sent to Mount Sinai; and from Mount Sinai it was transcribed and sent to Jerusalem "* 192.

En aquesta introducció, doncs, l'apòstol Jaume, primer bisbe de Jerusalem, pren un cert protagonisme, ja que, si bé no n'és l'únic autor del relat, almenys és el que en dona fe de l'existència. En la resta del text siríac aquest personatge no hi té cap altre paper important, peròensem que aquestes paraules "textuals" del començament eren suficients, perquè a l'hora de traduir la història en imatges se'n volgués destacar la presència.

Aquesta història, amb les mateixes paraules textuals de l'apòstol Jaume, també és explicada en la *Recensió àrab* de la qual hem parlat més amunt 193. De fet, W. Wright, en escriure'n la introducció, ja afirmava

192 WRIGHT 1865 pàg. 131-133. Dels manuscrits que s'utilitzen per a aquesta edició, un és de segle XIII (BL Add. 14732), l'altre pensa que pot ser de la segona meitat del segle VI o del VII. WRIGHT 1865 + VI pàg. 417. M. Jugie explica que l'any 345 correspon a l'era dels Seleucides, que equival a l'any 33 o 34 després de Cris. (JUGIE 1944 pàg. 121).

193 Vegeu "Dictionnaire des Apocryphes" 1858 col. 509.

que és molt probable que el text àrab partís d'una antiga redacció del siríac. Per tant, doncs, ambdós textos ens convenen per explicar la inscripció del frontal procedent de Mosoll. Hi ha, però, un aspecte que els diferencia i és decisiu perquè, almenys en el cas de Cabestany, optem per la *Recensió*: l'episodi del lliurament del cingoi a l'apòstol Tomàs no consta en l'antic relat siríac. D'aquí que, d'entrada, preferim pensar que si la *Recensió àrab* ha servit per a l'obra més antiga, sembla lògic que també hagi servit per a la d'una cronologia més avançada. Sobre el *De divinis nominibus*, creiem que el protagonisme de Jaume no és tan evident i que, per tant, hi ha menys possibilitats que hagués inspirat el "Iachobi" del frontal ¹⁹⁴.

Tant el relleu del timpà de Cabestany, com la pintura del frontal de Mosoll, doncs, tracten la temàtica assumpcionista d'una manera ben original, tant en relació a l'àmbit internacional com al català. D'altra banda, aquesta originalitat sembla que cal atribuir-la als relats literaris que s'han utilitzat com a font iconogràfica ¹⁹⁵. Tot plegat ens obliga a reconèixer l'existència i l'ús de textos diferents dels que la crítica sol considerar com a més influents en l'art d'aquesta època ¹⁹⁶.

¹⁹⁴ D'altra banda, tampoc no sabem si el text de Ps. Dionís era conegut a Catalunya. Aquesta situació i la seva presència en la Dormició també és incorporada en el teatre de Jacopo da Varazze VORAGNE (1982, pàg. 478), de manera que si no era conegut anteriorment, es diria que la influència es fes sentir a través de la *Legenda Aurea*, tant per fer de ser una dada molt secundària de teatre general, com per qüestions cronològiques. A. Naud considera el frontal dels volts de 1200 ANAUD (1973, pàg. 162). Sureda simplement el situa dins del segle X (SUREDA, 98, pàg. 365).

¹⁹⁵ Volem precisar, però, que no ens atrevim a afirmar que fossin aquestes *Recensio arabica* el text siríac publicat per WRIGHT la font directa de les escenes de Cabestany i Mosoll. La falta de proves manuscrites i el poc detallisme de les representacions no ho permeten pas. Amb tot, cal pensar en uns textos paral·lels o derivats d'aquests.

¹⁹⁶ En l'estudi que acompanya la publicació de les *Famílies de Tortosa* el seu autor afirma que "el que tingué més influència a Occident és la narració del pseudo Josep d'Arimatea". D'aquesta narració

Però, malgrat el que acabem de dir sobre l'existència d'altres textos i a propòsit de l'interès que despertaven, no podem oblidar que l'obra del bisbe de Gènova aviat va entrar en terres catalanes. La *Legenda Aurea* fou traduïda en català durant el mateix segle XIII, tal com ho demostra el còdex que avui es conserva a la B.N. de París (ms. esp., num. 44). Es tracta d'un manuscrit en català, amb lletra del segle XIV, o de final del XIII, i que en opinió dels filòlegs que l'han estudiat, és una còpia d'una traducció feta força abans, dins del darrer quart del segle XIII, per un autor de la diòcesi d'Elna (Rosselló) ¹⁹⁷. No hi ha dubte, doncs, que l'obra era coneguda i no solament en l'original llatí, sinó que, per l'interès que desvetllava, ben aviat va ser traduïda en català.

El citat manuscrit espanyol 44 de la B.N. de París, comunament conegut amb el nom de *Vides de Sants rosselloneses*, d'acord amb el títol que li dona J. Corominas en el primer estudi que en féu, no solament és interessant des del punt de vista de la filologia i de la divulgació religiosa, sinó que també ho és per a la història de l'art. El volum presenta un total

debenen generalment les descripcions terribles i plàstiques d'aquest misteri en l'ambit de Església original i a la justíssima ficció de la narració d'aquest sermo de Torroja MORAN 1990 pag. 53-154. Per a aquesta darrera afirmació es basa en la cita i paràfrasi que dona nom a "El tránsito monten Syon & en la va de Josaphat a sebellat" del pag. 4 mat's maria apocritien aquest "la comienzo e traslado de santo caaver desde e monte de Sion hasta e valle de Josat". Los Évangiles apocryphes 1979 pag. 654 que a pareix no apareix en els apocrits anteriors orientals. Pensem que cal a més ser a xic perquè algunes versions de Ps-Melito especifiquen que el sepulcre de Maria era a la va de Josat (vegeu Apocrits de Nou Testament 1990 pag. 345 i 50 MELITO SARDENSS 857 col. 1238 en la Recensió arabes para de la "casa que Maria tenia a Jerusalem u a muntanya de Sion" i a tra banda les d'aque "Espert Sant mana als deixebles que agafessin "e cam que conduce a la va que hom nomena Getsemani" per dur-hi Maria. Dictionnaire des Apocryphes" 858 col. 519-522-523 respectivament.

¹⁹⁷ Fou publicat per primera vegada a COROMINAS 1945 KNIAZZE+ NEUGAARD 1977 prelac de J. COROMINAS vol. I pag. IX-XX. La traducció del ms. 44 de París conté les *Vides de sants* que va escriure acopada Varazze però a cada amb el santora d'aquesta diòcesi hi afegeix la de sant Felu i la de sant Narcís. El relat de 15 d'agost comença al fol. 172 v i acaba al 177 r. vol. II pag. 190-203 de la citada edició de 1977.

de 161 caplletres historiades, la majoria situades en el començament de cada capítol. Les més nombroses són retrats de sants o episodis de les seves vides, especialment del martiri, com per exemple el de sant Feliu de Girona (fol. 153) o el de sant Narcís (fol.230). D'altres representen escenes en què el protagonista és Jesucrist : Crist en majestat amb un llibre a la mà (fol.1), Judici Final (fol.3), Circumsicció (fol.30v.), Epifania (fol.34), Crucifixió (fol.82v.), Resurrecció (fol.87v.), Ascensió (fol.111v.) i Pentecosta (fol.114v.). Finalment, n'hi ha quatre de dedicades més estrictament a la vida de la Mare de Déu: Concepció (fol.1v.), Purificació (fol.60v.), Anunciació (fol.80) i Assumpció (fol.171v.)[Fig. 8]. Aquesta última és la lletra L de l'article lo de la primera frase del relat del dia 15 d'agost. En la rúbrica es pot llegir "*Del Puyament de la Verge en lo cel*", i tot seguit comença : "*Lo puyament de ia Verge Maria en lo cel en qual manera sia feyt és ensenyat per un libre que sent Johan evangelista fé*".

Si bé aquest còdex ha estat detingudament estudiat en els seu aspecte filològic, des del punt de vista artístic no ha merescut gaire atencions. P. Bohigas el va incloure en el seu estudi sobre la miniatura catalana, on en va descriure les característiques estilístiques i, per la semblança paleogràfica que hi va trobar amb un altre còdex, el va datar "*en los primeros años del siglo XIV o tal vez todavía en los últimos años del siglo anterior*". Els pocs autors que posteriorment s'hi han referit han estat del mateix parer ¹⁹⁸. Nosaltres, tot i tenir en compte aquesta disjuntiva de caràcter temporal, hem preferit fer-ne el comentari en aquest capítol per tal de mantenir més clarament les relacions entre el text traduït i la il·lustració iconogràfica.

¹⁹⁸ BOHIGAS 1965 II vol I pàg 67 AVRIL 1983 pàg 77-78 DALMASES JOSE PITARCH 1985 pàg 149

L'escena es figura en un espai quadrat. Maria, en posició frontal i els palmells oberts davant del pit, es dreça en el centre, coincidint amb l'eix vertical. A cada costat hi té dues parelles d'àngels, uns agenollats a la part inferior i uns altres en actitud de vol a la superior. El cos de la Verge només és visible dels genolls cap amunt, perquè la parella inferior d'àngels sostenen un llenç ple de núvols fistonejats sota seu. Els àngels de la part superior, emparen Maria pels braços, i l'acompanyen en la seva assumpció. Hem de remarcar, en aquest cas, que la Verge va vestida amb túnica i que duu un mantell sobre les espatlles i una corona al cap.

La iconografia d'aquesta imatge correspon clarament a la idea de glorificació que, per damunt de totes les circumstàncies narrades en els apòcrifs, pretén donar Jacopo da Varazze en la *Legenda*. L'escena és al marge de qualsevol al·lusió al passatge de la Dormició i es centra només en la idea final del relat : "*e se-n puyà al cel gloriosament ab los àngels*"¹⁹⁹. Fins i tot, la idea de resurrecció ha estat obviada, ja que no s'hi ha representat cap element que hi al·ludeixi, com podria ser el sarcòfag o la presència d'apòstols. La imatge, doncs, té un cert caràcter visionari i sintètic : els àngels pugen la Verge al paradís, però la corona que llueix al cap denota que ja ha estat feta reina del cel. Si bé els àngels i el núvol poden ser una traducció literal del relat del Ps.- Melitó : "*LLavors fou enlairada en un núvol amb els àngels a la presència del Senyor*"²⁰⁰, la corona fa referència a la glòria que l'espera i que amb tant d'èmfasi ja havia descrit el Ps.- Jeroni en la seva epístola :

¹⁹⁹ KNAZZE- NEUGAARD 1977 pag 195

²⁰⁰ *Apòcrifs del Nou Testament* 1990 pag 347. Cal recordar que el Ps.- Melitó era un text molt arvilgat i que Jacopo da Varazze el va seguir molt fidelment en el seu relat

*"Hodie gloriosa namque semper Virgo Maria caelos ascendit : rego ...
Haec est, inquam, dies, in qua usque ad throni celsitudinem inemerata
mater et virgo processit atque, in regni solio sublimata, post Christum
gloriosa resedit ... Ascendit Christus et praeparavit huic sanctissimae et
gloriosissimae Virgini locum immortalitatis, ut cum eo regnare posset in
perpetuum. "* 201.

La posició de les mans recorda la figura de la Mare de Déu del centre del timpà de Cabestany. En aquell cas ho hem interpretat com un signe de la situació privilegiada de què gaudeix Maria a la glòria, però també hem recordat que sovint aquesta imatge mariana apareix en el context del Judici Final, on exerceix d'intercessora prop de la divinitat. En la present miniatura probablement es barregen ambdues idees. D'una banda, la més directament relacionada amb el reiat que il·lustra, és a dir, l'entrada a la glòria acompanyada d'un estol d'àngels, tal com glossa la cita del Ps.-Jeroni i gran quantitat d'himnes i altres textos litúrgics. De l'altra, d'acord amb la litúrgia i la devoció mariana cal tenir present el paper d'intercessora amb què sovint és invocada la Verge, especialment en relació amb la seva Assumpció, com ho demostren les lectures de l'ofici de la festivitat del dia 15 d'agost:

"Deus qui virginalem aulam beate marie in qua habitares eligere dignatus es, da, quesumus, ut sua nos defensione munitos, iocundos

201 HIERONYMUSJ Pseudoj. 865 ca. 130 B 132 D 33 C

faciat interesse festiuitate".

"Munera nostra quesumus domine apud clementiam tuam dei genitricis commendet oratio quam idcirco de presenti seculo transtulisti ut pro peccatis nostris apud te fiducialiter intercedat "

"Concede misericors deus fragilitati nostre presidium, ut qui sancte dei genitricis et uirginis requiem celebramus, intercessionis eius auxilio a nostris iniquitatibus resurgamus " 202.

També en la ja citada homília per a la festa de l'Assumpció del recull conservat a l'Arxú de la catedral de Tortosa s'al·ludeix a la intercessió mariana, especialment manifesta en aquesta festiuitat. D'aquesta manera a l'hora d'explicar el miracle del monjo d'una abadia d'Anglaterra, que a causa de l'avançada edat, després d'agenollar-se no es podia aixecar i per això la Verge va baixar a socórrer-lo, es recalca que "Aquesta meravilla fo feita ad aquest dia ". Tot seguit l'homília acaba amb la següent invocació. "Sennor, molt deuriam amar & onrar aquesta gloriosa que aital poder et aital victòria a ab Deu. Preguem-la per ia sua sancta misericòrdia qu'ela nos don far en aquest segle per que la sua amor puscam aver, e del seu benezete fil" 203.

202 Totes tres son extrets de l'ofici de la vigília de l'Assumpció de l'anomenat Missal de sant Rufí ms. l de l'Arxú de la catedral de Tortosa BAYERR 1968 pag. 14-15 que data de la primera meitat de segle X. La primera de les oracions es troba repetida en altres textos posteriors com per exemple en un sacramental gregorià de segle XI i en un responsori de segle XV, tots dos en el mateix arxú de Tortosa ms. num. 82 i 4 respectivament ibid pag. 25-26 i 51-6.

203 MORAN 1981 pag. 5. Ph. Verdier aporta es exemples d'unes homilies anglosaxones dels segles X-XII. A més recorda el relleu de fusta de l'abadia de Souillac que representa el tema de miracle de Teofil. Segons ell es la Verge Assumpta qui retorna la carta de pacte infernal a desventura al administrador (VERDER 1980 pag. 110-111). Tipològicament però el marge de la Verge de Souillac no

En definitiva, doncs, la fórmula aquí utilitzada parteix de les assumpcions romàniques, com ara, per exemple, el Missal de Saint-Martin-de-Tours o el mateix frontal del priorat del Coll, però per centrar-se només en la idea d'elevació i glorificació de la Verge, expressada per la presència dels àngels i la corona. De fet, es tracta de la mateixa que anys més tard apareix en retaules on l'Assumpció és una seqüència més dins del conjunt d'escenes dedicades al cicle de la mort i glorificació de Maria ²⁰⁴.

tè res a veure amb l'obra que comentem. En l'estudi que M. Schapiro va dedicar a aquest relleu es destaca el paral·lelisme entre la intervenció de la Verge en el rescat del condemnat i el poder de la dama feudal' (SCHAPIRO "Las esculturas de Souillac..." 1984 pág. 410).

204 Com veurem més endavant els casos més similars són el políptic de la catedral de Tolosa i el retaule de la capella des Sastres de la catedral de Tarragona.

2.6. La continuació de la tradició bizantina.

Al llarg d'aquest capítol hem comentat quatre obres catalanes totes amb temàtica assumpcionista, però que utilitzen fórmules ben diverses per referir-se a la gloriosa destinació de la Verge. Encara que totes tenen alguna cosa a veure amb els relats apòcrifs, els diferents textos seguits, les influències de la litúrgia o les solucions plàstiques emmanlevades de representacions funeràries o teofàniques són la causa d'aquesta diversitat.

D'altra banda, anteriorment ja havíem assenyalat l'existència d'una fórmula occidental, que respon més pròpiament al concepte d'assumpció. Aquesta fórmula sovint es va fusionar amb l'esquema bizantí que la miniatura i els marfils havien introduït a Itàlia i Alemanya. Aquesta fusió va donar com a resultat una iconografia molt més rica i variada que no pas la de l'àmbit oriental. Malgrat tot, la típica *koimesis* difícilment serà oblidada, entre altres raons, perquè constitueix una excel·lent imatge plàstica del contingut dels relats literaris, de manera que, més o menys alterada pels canvis estilístics i pel costumari de l'època, esdevindrà una de les escenes més representatives del cicle assumpcionista i, com a tal, perviurà fins als darrers temps medievals.

A Catalunya, durant l'etapa de l'romànic i en el llarg període del segle XIII en què la producció artística encara es mou dins d'uns esquemes similars, la fórmula bizantina o Dormició serà una més dins d'aquella diversitat a què al·ludíem. Les tres obres conservades que la contenen, la presenten com a única escena del cicle assumpcionista i integrada dins d'uns conjunts destinats a la infantesa de Crist, en què Maria n'és la protagonista, i dedicats a la relació entre l'Antic i el Nou Testament.

Les tres obres en qüestió són: un capiteil de l'ala meridional del claustre de la catedral de Girona (el núm.9 dels de les columnes exemptes de la part interior, comptant en direcció sud-est), un altre de la mateixa galeria del claustre del monestir de Sant Cugat del Vallès [Fig. 9] (el núm. 11 també dels capitells de les columnes exemptes, però comptant en direcció sud-oest) i un frontal amb relleus de fusta recobert amb fulla d'estany i colradura procedent d'aquest monestir i que actualment pertany al Museo Civico d'Arte Antica de Torí. L'ala sud del claustre de Girona fou la primera a ser construïda, i els darrers estudis la daten dins de la dècada de 1180. Per contra, en el cas del capitell del claustre de Sant Cugat l'ala meridional fou la darrera a ser acabada, de manera que se situa dins del segle XIII, vers el 1210 ²⁰⁶. Quant al frontal [Fig. 10], sembla que es tracta d'una obra molt tardana, que s'ha volgut posar en relació amb la consagració de l'altar de Santa Maria, feta l'any 1274 pel bisbe de Barcelona, Arnau de Gurb ²⁰⁷.

L'anàlisi del capitell del claustre de Girona resulta sumament difícil a causa del mal estat de conservació en què es troba, de manera que gairebé només es distingeix l'esquema general de la composició. En canvi el de Sant Cugat es manté en millors condicions, tot i que algun dels apòstols i dels personatges més destacats han perdut els caps. A causa d'aquests problemes de visió, d'entrada sembla que ambdós capitells repeteixen la

²⁰⁶ Basem la nostra informació en el recent estudi que Llorés ha realitzat sobre aquests claustres (LLORÉS 1990 pàg. 128-156) a la qual donem les gràcies per haver-nos en facilitat la consulta. Per a Girona vegeu a més (LLORÉS 1991 pàg. 119-113 on se'n presenta tota la biografia) i per a Sant Cugat (BALTRUSAITIS 1993 i AMBRÓS 1981 pàg. 145-110).

²⁰⁷ GUDOL (CUNY) 1929 pàg. 46. L'any 1902 aquesta peça ja havia estat treïda del monestir i se'n desconeixia la localització. Probablement després d'haver passat uns anys en comerç, els anys cinquanta va arribar al Museu de Torí (JUNYENT 1961 pàg. 27) i la el·lecció com a pertanyent a aquest museu (DAMASES i JOSÉ PTAPCH 1985 pàg. 151-52) es consideren de segle XII (GUDOL i CARTER i COOK 1980 pàg. 305) el classificant dins de gòtic i no de la segona meitat de segle XI.

mateixa fórmula, però una observació més atenta permet d'assenyalar-ne diferències, en algun cas força notables. En les dues obres, la cara del capitell que mira cap a l'interior de la galeria (cara A) és la que presenta el nucli de l'escena: la Verge ajaguda en un llit, amb el cap a l'esquerra, un apòstol a la capçalera, que en el cas de Girona sembla que es tracta de Pere, i un altre tombat sobre els peus. La situació d'aquests apòstols, però, no és exactament la mateixa, ja que mentre que a Girona estan drets i completament integrats a la superfície d'aquesta cara, en canvi, a Sant Cugat tenen els cossos a les cares laterals i només els caps i les mans se situen en el pla frontal. L'element de diferenciació més destacat, però, es troba en les figures representades al damunt del cos jacent de Maria. A Girona, dos àngels simètrics, gairebé en línia vertical, i en direcció descendent, coincideixen en el centre on hom suposa que sostenen l'ànima de la difunta, avui invisible. A Sant Cugat, els àngels es disposen de manera horitzontal a la part superior, mentre que, coincidint amb l'eix vertical, s'alça Crist amb l'ànima de Maria a les mans.

Amb tot, al capitell de Girona no s'hi ha pas oblidat la figuració del Crist psicopompe. A la cara C, la que mira vers l'exterior, hi ha una figura frontal que té alguna cosa a les mans i que sembla possible identificar amb el grup de Crist sostenint l'ànima de la seva Mare. Si aquesta interpretació és encertada ²⁰⁸, no hi ha dubte que ens trobem davant d'un cas de figuració repetida de l'ànima de la Verge. Certament, no és una solució gaire freqüent, però tampoc no es tracta d'un cas únic. Nombrosos marfils bizantins intenten representar tota la seqüència: a l'esquerra de la composició un o dos àngels amb les mans velades s'acosten vers Crist que sosté l'ànima de la difunta, mentre que a la dreta un altre àngel se

²⁰⁸ C. C. d' també ho va veure a x' (CID 195) pàg 43)

l'endú cap al cel ²⁰⁹. El relat de Joan de Tessalónica, - gairebé el text oficial del món bizantí -, explica clarament com Jesucrist va recollir l'ànima de la Verge i la va posar a les mans de Miquel. També el Ps.-Melitó fa intervenir Jesucrist i àngels, encara que les versions divergeixen, ja que en un cas es diu que Crist va donar l'ànima a l'arcàngel Miquel i que Gabriel se l'endugué i en un altre només s'esmenta el primer ²¹⁰. D'altra banda, aquest desdoblament de l'escena manté un cert paral·lelisme amb la representació de la mort de Llätzer del capítell de la galeria occidental del claustre de Sant Cugat. Aquí, en una cara s'han figurat els àngels que sorgeixen de les torretes i recullen l'ànima del difunt pobre, mentre que en una altra, Abraham, assegut frontament, la sosté a la seva falda mig tapada per la túnica ²¹¹. Ens preguntem, doncs, si aquest model de la mort de Llätzer, present en altres conjunts ²¹², no devia haver tingut alguna cosa a veure amb la composició de la Dormició gironina.

Els apòstols assisteixen en aquest esdeveniment, segons els models bizantins. A Sant Cugat n'hi ha dos a cada una de les cares laterals, B i D, un altre a la cara C i un a cada un dels angles d'aquesta amb les laterals. A Girona, a part dels dos ja citats, a la cara B hi ha Pau, que s'atansa als peus del llit, i dos més ²¹³. A l'altra lateral, la D, s'hi

²⁰⁹ GOLDSCHMIDT-WETZMANN 1934 planxa XL fig. 1 i a planxa XL fig. 13 planxa LX fig. 74-77 planxa X fig. 178-181 planxa XXIV fig. 226

²¹⁰ Cf. MELITO SARDENSI 1857 col. 235 cap. X. Apocrifs de Nou Testament 1990 pàg. 340 cap. 1

²¹¹ Curiosament a Girona també es representa aquesta paradoxa de no Eòlia i el pobre Llätzer capítell núm. 10 de la mateixa galeria però aquí la visió de la Verge Abraham no s'hi representa.

²¹² Per exemple a la portada de Ripoll JUNYENT 1975 pàg. 5 i pàg. 6 i a Mossac en un conte de claustre en un relleu de pedra SCHAPRO 1984 pàg. 205 fig. 07 pàg. 282 fig. 174 respectivament.

En una època una mica més avançada no és estrany trobar Dormicions on es representa Crist portant l'ànima de Maria recollida dins d'un veïle en un plec de mantel davant de seus. N'és un cas la pintura mural de la capella dels templers a Ampuries-et-lagrove a la Girona (DESCHAMPS-THIBOUT 1963 fig. 32 pàg. 109).

²¹³ Com ja s'ha dit anteriorment aquesta situació dels apòstols més destacats és

distingeixen quatre figures, dues de les quals duen el cap cobert per mantell, que creiem que podem identificar com a dones. La presència d'aquests personatges femenins és força freqüent a Bizanci, encara que generalment no es barregen amb els apòstols, sinó que es poden veure a través d'algunes de les finestres dels elements arquitectònics del fons ²¹⁴. Alguns relats apòcrifs també les mencionen i en les representacions dels segles posteriors les tornarem a trobar. Pel que fa a les expressions característiques de dolor, malgrat el mal estat de conservació d'aquestes figures, podem observar com l'artista s'ha preocupat de marcar-les en els apòstols mitjançant arrugues en el front, a través de llur mirada baixa i també per mitjà de la tristesa expressada amb la mà dels detxebles posada a la galta. En algun cas, el palmell davant del pit sembla voler manifestar la idea de sorpresa o expectació davant dels fets meravellosos que estan contemplant, tal com indiquen totes les descripcions apòcrifes.

Sobre els atributs o objectes que duen els personatges, hem de remarcar l'encenser de l'apòstol, - probablement Pere-, del capçal del llit, ja que és aquest qui generalment el branda. També, seguint alguns dels relats apòcrifs, Jesucrist sosté l'ànima de Maria amb les mans gelades, vet aquí un altre element que es mantindrà en les representacions del gòtic.

Finalment, en el capitell del mateix claustre es pot veure com aquesta figureta que simbolitza l'ànima de la Verge es presenta nua. Tot i que n'hi ha algun cas al món oriental,²¹⁵ el que sovinteja més és veure-la embolcallada i rígida com una mòmia. Una figura nua i asexualada és més

típica de la *Koimesis* (Vegeu, WRATISLAW - MITROVIC ; OKUNEV, 1931, pág. 137 - 138

(RÉAU 1957, pág. 606)

²¹⁴ WRATISLAW-MITROVIC, OKUNEV 1931, pág. 144. (C. Cid només n'assenyala una) (Cid, 1957, pág. 48)

²¹⁵ Per exemple el fresc de Milani Klisé, a Capadócia (THERRY 1963, pág. 105-106 o fig. 52)

pròpia de les representacions funeràries del romànic ²¹⁶ i, fins i tot, del primer gòtic ²¹⁷. Aquest detall ens demostra com, a partir del model bizantí, l'esceua va adaptant els diversos elements als sistemes de representació més propis del món occidental. El procés resultara molt més evident a partir de la segona meitat del segle XIV, quan la representació artística es proposi reproduir la "realitat" d'una manera més fidel.

La tercera obra que hem citat, el frontal procedent del mateix monestir de Sant Cugat del Vallès [Fig. 10], encara que d'una cronologia molt més tardana, presenta un esquema molt similar al del capitell. A l'horitzontal del cos jacent de Maria, s'hi oposa la vertical de Crist amb l'ànima a coll, ambdós flanquejats per un àngel a cada costat. El nombre d'apòstols s'ha reduït a quatre, repartits molt simètricament a parts de l'eix central. L'ànima va vestida amb una túnica i els únics atributs que s'hi poden veure són les aurèoles que llueixen tots els personatges, a diferència del capitell, on només sembla que en porti Jesucrist. Les postures rígides i frontals contrasten amb les més variades i, fins a cert punt, dinàmiques de l'obra del claustre.

El frontal, igual com hem vist en algun altre d'aquests mobles litúrgics, porta unes inscripcions que expliciten el contingut de les diverses escenes que conté. Malauradament, a través de les fotografies i atesa la mala conservació no és possible de fer-ne la lectura correcta. En el cas de l'escena de la Dormició ens ha semblat llegir: "ASCENDENS HINC TERRA VIRGO SIDERIS". Si hem encertat la transcripció, ens cal destacar que la referència és a l'elevació de l'ànima al cel i no pròpiament a la mort; és a dir, que es tracta de la idea d'*assumptio* més que de *dormitio*, d'acord amb

²¹⁶ HERRERO 1984 pàg 26-28

²¹⁷ Per exemple en els capitells de claustre de Montserrat (oratori de sant Sadurn) i els tres murs d'Augur Fructuosus (Eulogi); SCHAPIRO "Las estructuras románicas..." 1984 fig 116-120.

la nomenclatura que, com ja hem vist, es dona a la festivitat del 15 d'agost.

El caràcter anacrònic del frontal no solament es posa de manifest en l'aspecte estilístic, sinó també en l'iconogràfic. En aquest sentit, pertany al grup d'obres que dediquen el seu espai central a la *Maiestas Mariae* acompanyada del tetramorf i les escenes del voltant a diversos passatges de la infantesa de Jesús. Però, a diferència de les que havíem citat anteriorment - els frontals d'Avià, Cardet, Betesa, Mosoll, El Coll, etc. -, aquí, el nombre d'escenes arriba fins a onze : Anunciació, Naixement, Anunci als pastors, Presentació al temple, els tres Reis davant d'Herodes, Herodes consulta els doctors, Epifania, el Somni dels Reis, Fugida a Egipte, Matança dels Innocents i, finalment, la Dormició ²¹⁸. En aquest sentit, el frontal sembla preludiar els nombrosos compartiments dels retaules gòtics, encara que les fórmules iconogràfiques són típicament romàniques, tal com s'evidencia amb el grup que el presideix.

Per tant, amb el frontal del monestir de Sant Cugat del Vallès tenim un altre cas de conjunt dedicat a la Mare de Déu, que valora per la seva participació en l'obra de redempció. Si les escenes del cicle de la infantesa fan veure el seu protagonisme i els goigs i sofriments que va experimentar durant els primers temps de l'existència terrenal de Jesucrist, la Dormició

²¹⁸ A la descripció que en feu Gudiol, "Cun", després de l'escena de somni dels tres Reis a l'escena de la discussió de Jesús infant amb els Doctors de la llei i la reunió dels Acostats entorn de la Mare Assumpta al davant de Celí GUDOL, "CUN", 1929, pag. 517, "Dexant a part la confusió de l'escena de la Matança dels Innocents amb la de Jesús enmig dels doctors", també no descriu correctament l'últim requadre de frontal, ja que la comença a descriure semblant a dues escenes diferents quan en realitat només n'hi ha una, la Dormició. A DALMASÉS, "JOSEPTARCO", 1985, pag. 51, ja per una escena encara sense preta com Jesús enmig dels doctors. Cada panotge està emmarcat per una arqueria trilobulada. El nombre senyal onze s'explica perquè l'Epifania ocupa dues arqueries de manera que n'hi ha un total de dotze requadres a l'entorn del grup central.

mostra l'especial recompensa que li atorgà el seu Fill en el fet haver a recollir-ne l'ànima i elevar-la a la més alta glòria ²¹⁹.

En canvi, els dos capitells de la Dormició dels claustres de Girona i Sant Cugat s'inscriuen dintre d'uns programes més ampils i complexos. Si bé tant el programa iconogràfic al qual pertanyen com les fórmules de cada un dels relleus són similars, hi ha algunes diferències que demanen una explicació individual per a cada un dels conjunts.

L'ala meridional del claustre de la catedral de Girona ofereix un conjunt d'escenes de l'Antic i del Nou Testament, la finalitat de les quals és proporcionar un missatge de salvació després del pecat. Els temes veterotestamentaris es representen en els relleus dels frisos dels pilars sud-occidental i sud-oriental. S'inicien amb la història de la Creació d'Adam i Eva, llur caiguda i condemna, i continuen amb la història de Caïm i Abel, i de Noè amb l'arca i la fi del Diluvi. Aquestes representacions, especialment al·lusives a la idea de pecat, són contrarestades per les històries de tres patriarques, Abraham, Isaac i Jacob, considerats figures cristològiques i que, per tant, fan referència a la salvació. En els capitells de les columnes interiors es desenvolupa el cicle neotestamentari, amb escenes de la infantesa de Crist, de la Passió, de la Dormició de Maria i la paràbola del Ric i el Pobre. Finalment, en el pilar meridional, situat al centre d'aquesta galeria, un *Descensus ad inferos* acompanyat d'una rica descripció de l'infern i dels càstigs que allí s'infligeixen, serveix per referir-se a la Resurrecció ²²⁰.

²¹⁹ En el comentari manuscrit procedent del monestir de Ripoll (ACA 193) la Presentació de Jesús al temple per una banda constitueix un gaudi però per l'altra és considerat com el primer dolor o causa de la preocupació de veure "Sineo let tuam animam pretransibit gradus doloris. La fugada a Egipte i la Matança dels innocents són avaluats de "gradus laboris" (SNUÉS 948 pag. 3).

²²⁰ Segons l'ordre de capítols i de la història que es troba entre ells que representa Jesús rentant els peus als apòstols, la Dormició hauria substituït el que figura el Digne de Tomàs ara situat a la galeria

Des d'un punt de vista cronològic, el capitell de la Dormició està correctament situat al final de les escenes evangèliques. És evident, però, que el conjunt no s'ha dedicat a una simple narració dels fets, sinó que s'hi ha volgut ressaltar tot el programa de salvació i, al seu torn, posar molt d'èmfasi en la idea de judici i càstig, almenys això és el que s'evidencia en els relleus del pilar central, on d'una banda es veu Crist prenent la mà d'Adam i de l'altra, els condemnats sofrint els turments infernals. L'ànima de Maria a les mans de Crist i la de Llätzer al si d'Abraham, representada en el darrer capitell, també podrien ser una al·lusió a la recompensa que obtenen els justos ²²¹

En el claustre de Sant Cugat del Vallès les escenes es distribueixen totes en els capitells, ja que aquí no s'ha seguit la fórmula gironina d'esculpir frisos en els pilars. El programa s'inicia en el capitell interior de la primera parella de columnes exemptes amb el cicle d'Adam i Eva: advertiment de Déu davant de l'Árbre de la Vida, la Caiguda, l'Expulsió del paradís i la Condemna al treball. Després segueixen unes quantes escenes del cicle de Noè i unes altres del d'Abraham. Tot seguit, s'inicia la temàtica neotestamentària amb tres escenes de la infantesa de Crist i continua amb el miracle de la Multiplicació dels pans, l'Entrada a

superior del costat nord. Aquesta escena també es presenta a Sant Cugat, on juntament amb les tres Miracles de Sant Jordi constitueixen el cicle de la Resurrecció. A Granada en canvi, aquest front de Cristomes s'acaba d'obra amb el desaparegut Clau de Tomàs i el Judici de Santa Bàrbara. JORÉS 1990 pag. 32-33

221 A Sant Cugat també hi ha la representació de la paràbola de l'home pobre, però el capitell que la conté es situa a la galeria occidental davant de l'únic accés al claustre des de l'exterior per tal d'evitar el deure evangèlic. Un altre pensa que aquesta utilització es pot deure a la que sovint ocupa en les entrades de les esglésies, com els casos de Sant Serni de Tolouse, Moissac, Sant Vicenç de Avinyó, en aquestes darreres la paràbola esuava molt adient a la llegenda dels pobres demanant limosna. JORÉS 1990 pag. 434-405. Per que fa a Granada es diu que la figura de la porta d'ingrés al claustre de l'origen catèdral, però la integració d'aquest capitell amb les de temàtica evangèlica sembla que permet de fer la lectura en el sentit que hem proposat.

Jerusalem i la Resurrecció. Després ve un capitell amb tres escenes de difícil identificació. I. Lorés proposa els temes del Baptisme, la *Traditio Legis* i la Missió dels apòstols ²²². El dubte de Tomàs tanca el cicle de la Resurrecció, però encara resten dos capitells historiatats més: el de la Dormició, comentat abans, i el de la Psicomàquia.

Aquest darrer tema, encara que no pertanyi al cicle del Nou Testament, es pot vincular amb la idea general del programa de la galeria meridional, ja que aquesta alegoria sol aparèixer en contextos del Judici Final, com es pot veure en nombroses portades romàniques de la Saintonge ²²³. En opinió d'I. Lorés, aquest darrer capitell vallesà de la història del pecat i la salvació s'ha de considerar paral·lel als relleus del *Descensus ad inferos* del claustre de Girona, de manera que ambdós conjunts fan referència a la idea de judici, però amb temàtiques diferents.

La representació de la victòria, més que de la lluita, de les Virtuts sobre els Viciis ocupa tres cares del capitell. La cara restant, la que mira cap a l'exterior del claustre, presenta una figura femenina dreta, però que té el cap mutilat. A diferència de les Virtuts de les altres cares, no vesteix indumentària militar ni té cap figura, o Vici, sotmesa als seus peus. L'únic atribut que porta és un llibre, element que ha permès que fos considerada com una imatge de la Verge, per a la qual s'ha utilitzat el tipus de Maria que apareix en l'escena de l'Anunciació ²²⁴. L'associació de la Psicomàquia amb la Mare de Déu ja s'havia produït en els capitells del presbiteri de l'església de Nôtre-Dame de Clermont-Ferrand, tot i que

²²² LORÉS 1990 pag 454-458

²²³ El tema de la Psicomàquia o lluita de virtuts contra viciis té a seva base en el poema *Psychomachia* de Prudenci (vegeu KATZENELLENBOGEN 1989 pag 1-3). Per als casos de la Saintonge vegeu DESCHAMPS 193 EYGUN 1979 pag 35-86

²²⁴ Aquesta identificació no està feta per ARZA 1987 pag 257 i 24 LORÉS 1990 pag 464

l'organització és diferent. Igual que a Sant Cugat, les escenes de la Psicomàquia ocupen tres cares del capítell, mentre que a la quarta, justament la que mira vers el presbiteri, s'hi ha figurat un personatge vestit de seglar que amb una mà presenta un capítell esculpit. Al seu davant un àngel sosté un díptic on es pot llegir: *"IN HONORE SANCTAE MARIAE STEPHANVS ME FIERI IVSIT"*, epígraf que demostra la dedicació mariana del temple. Z. Swiechowksy ha volgut veure una relació entre algunes de les Virtuts i Viciis de les tres cares -concretament la Liberalitat, la Caritat i l'Avarícia-, i la referència a l'acte de la fundació. El mateix autor, però, reconeix que la Paciència i la Còlera no semblen pas encaixar dins d'aquesta interpretació, i pensa que, probablement, hi hagi algun lligam més directe entre la Psicomàquia i la temàtica mariana ²²⁵.

A Clermont-Ferrand no només es menciona la Verge a través d'aquesta escena de la fundació, tanmateix cal tenir en compte els altres capítells historiatats del mateix presbiteri. En un d'ells, s'hi representen quatre escenes del cicle de la Infantesa de Jesús: l'Anunciació, la Visitació, l'Anunciació a Zacaries, pare de Joan Baptista, i el somni de sant Josep. L'altre, és l'anomenat capítell de l'Assumpció en una cara, Jesucrist acaba de treure del sarcòfag el cos ressucitat de Maria; el flanquegen dos àngels amb uns díptics que contenen la següent inscripció: *"MARIA HONORATA IN CELVM"*. A la cara que queda a la dreta, un àngel porta un llibre on es pot llegir: *"ECCE LIBRO VITE ECCE MARIA EST NOBIS ASSVMPTA"*. Al costat oposat, que és el que mira vers el presbiteri, un altre àngel ²²⁶ amb una orifloma a la mà esquerra fa sonar un corn.

²²⁵ SWIECHOWKSY 1970 pag. 28 i 52 i fig. 6 i 2. Precisament autor cita com a exemple a aquesta probable relació el capítell de Sant Cugat.

²²⁶ CRAPLET 1962 pag. 22 pensa que es tracta de la Jerusalem celestia. Quant a la darrera inscripció, en comptes de "ASSVMPTA" transcriu "ASSCRIPTA".

Finalment, a la cara restant, dos àngels mantenen oberts els dos batents de la porta del paradís, a través de la qual es pot veure un altar amb una corona de llum suspesa al damunt ²²⁷. Enmig d'aquests dos capitells marians, n'hi ha un altre amb quatre escenes referents al pecat d'Adam i Eva i l'ur consegüent expulsió del paradís. Resulta prou evident, doncs, que el contingut d'aquests tres capitells il·lustra un dels temes més tractats per la mariologia antiga i medieval, la contraposició Eva, portadora del pecat - Maria, portadora de la salvació ²²⁸.

La idea de Maria considerada com la Nova Eva, en el sentit d'oposició a la primera dona, ja va ser tractada pels pares del segle III, especialment Ireneu, que va assenyalar la desobediència d'una enfront l'obediència de l'altra en el moment de l'Anunciació, d'on es deriva la caiguda del gènere humà en la captivitat de la mort i la salvació per una verge ²²⁹. Altres pares, tant orientals com occidentals, es van ocupar d'aquest tema i després fou continuat pels pensadors medievals, des d'Aicuí i Raban Maür, a Anselm de Canterbury, Bernat de Claravall, Ricard de Sant Víctor o Sicart de Cremona, per citar-ne només uns quants noms. El punt central de l'antítesi és l'orgull d'Eva que porta a la perdició i la humilitat de Maria que mena a la salvació. Per una es dona la mort, per l'altra la vida, car en ella s'ha encarnat el Salvador ²³⁰.

Així doncs, és lògic que aquest tema tan tractat per la mariologia sigui present en les arts figuratives. D'altra banda, l'increment del culte marià

²²⁷ SWICHOWSKY 1973 pàg. 126-128

²²⁸ *ibid.* pàg. 124. També ho interpreta en aquest mateix sentit CRAPLET 1962 pàg. 119-120 que a més a més, apunta una possible relació amb el tema de la Psicomaquia entre el paradís perdut i el paradís trobat després del pecat original de la Redempció a vida de l'home esdevé un combat.

²²⁹ GRAEF 1968 pàg. 47-48

²³⁰ Vegeu BARRE 1956, pag. 126. En aquest estudi s'ofereix un resum de les idees fonamentals dels pensadors de segle VII a XI i s'hi afegeix un extens repertori de cites dels textos més representatius.

a partir del segle XII afavoreix que els programes adreçats a comunicar el missatge de caiguda i redempció es confeccionin donant un relleu especial a la Mare de Déu. Ja hem assenyalat com aquesta idea sembla que ja és present al claustre de la catedral de Girona. Tanmateix, a Sant Cugat, el capitell de la Psicomàquia amb la figura de la Verge situat després del de la Dormició, demostra un interès encara molt més gran per aquest protagonisme maríà.

El manuscrit 193 de l'A.C.A., procedent del monestir de Ripoll, demostra que el seu autor tenia un bon coneixement d'aquesta relació que s'establia entre Eva i Maria. El principi de la desobediència / obediència de les dues dones l'utilitza quan glossa l'epítet d'*Amica* que aplica a la Verge. La paraula *Porta* li serveix per recordar que la porta del paradís va ser tancada per Eva i novament oberta per la Verge Maria. També afirma que la Mare de Déu és anomenada *Aurora*, perquè així com l'aurora és la fi de la nit i l'inici del dia, així la Mare de Déu va comportar la fi dels nostres pecats i l'inici de llur remissió, atès que després del pecat d'Eva amb ella vingué la llum ²³¹. Així, la idea d'acabar el programa de redempció que ofereixen les escenes del Nou Testament de Sant Cugat amb el capitell de l'entrada de Maria al cel queda ben justificat. La representació del pecat dels primers pares que ocupa la cara sud de la primera columna exempta, començant per l'angle sud-est de la galeria, té la seva contraposició amb l'escena de l'Assumpció de l'ànima de Maria del penúltim capitell.

Però les al·lusions a la Verge encara continuen en l'altre capitell, el de la Psicomàquia, on es mostra Maria "plena de totes les virtuts"; a qui "les

²³¹ SINUÉS 1948 pàg. 28 21 i 19 respectivament

virtuts la protegien contra tota mena de vicis" ²³². També és freqüent que els maridòlegs considerin Maria com l'encarnació de totes les virtuts i, al seu torn, com aquella que ajuda a vèncer els vicis. Bernat de Claravall ho expressa amb aquestes paraules en la segona homilia sobre les excel·lències de la Verge o del Missus est :

"Si se levantan los vientos de las tentaciones, si tropiezas en los escollos de las tribulaciones, mira a la estrella, llama a Maria. Si eres agitado de las ondas de la soberbia, si de la detracción, si de la ambición, si de la emulación, mira a la estrella, llama a Maria. Si la ira, o la avaricia, o el deleite carnal, impele violentamente la navecilla de tu alma, mira a Maria.

Si, turbado a la memoria de la enormidad de tus crímenes, conjuro a la vista de la fealdad de tu conciencia, aterrado a la idea del horror del juicio, comienzas a ser sumido en la sima sin suelo de la tristeza, en el abismo de la desesperación, piensa en Maria " ²³³.

Amb l'ajuda de Maria, l'home podia vèncer les temptacions i, encara més, el pecador que tem ser condemnat en el Dia del Judici trobava l'esperança en Maria. La referència al paper d'intercessora de la humanitat, la manera com tan sovint s'invoca Maria, cosa que dóna sentit a la gran quantitat d'imatges marianes d'aquesta epoca, és darrera d'aquestes representacions més particulars que estem comentant.

²³² a a pàg 26 32 33 34 i 16

²³³ BERNARDO 1953 pag 205

Una vegada més, aquesta mena d'antologia mariana que és el manuscrit procedent de Ripoll ens permet de trobar una relació més directa entre l'Assumpció i la imatge de Maria plena de virtuts. A l'epítet de *Virga*, que ja hem comentat en una altra ocasió, després d'anunciar el "*Gradus leticir ascendit cum post dormitionem mortis angelis archangelis plaudentibus, eamque ducentibus celos ascendit*" l'autor s'esplaià a comentar l'entrada al cel i la rebuda que li féu el seu Fill. En el darrer paràgraf, relaciona el verset III, 6 del Càntic dels Càntics ("*Que est ista que ascendit per desertum, sicut virgula fumi ex aromatibus mirre et turis*") que havia citat abans, amb la justificació que la Mare de Déu fou la Branca (*Virga*) perquè l'Esperit Sant la va cobrir de perfum. Aquest perfum és una metàfora que utilitza per referir-se a les virtuts de què era portadora des del principi fins al final "*fide, spe, charitate, humillitate, obedientia, castitate, integra virginitate, patientia, longanimitate, totaque dignitate plena; unde sicut odor aromata odorem optimum angelis et sanctis dedit*"²³⁴.

Aquesta relació que trobem als capitells del claustre de Sant Cugat entre els tres marians, Psicomàquia i Judici Final, es troba en alguns portals francesos considerats ja del gòtic, però que cronològicament són més o menys paral·lels a l'obra catalana. L'exemple més antic és el dels tres portals de la façana occidental de la catedral de Laon, que se sol datar entre 1105 i 1205. El portal esquerre presenta en el timpà escenes de la Infantesa de Jesús culminades per l'Epifania, i a les arquivoltes, pre-figures de la virginitat de Maria i una Psicomàquia. El portal de la dreta està enterament dedicat al tema del Judici Final, amb un timpà presidit per Crist-Jutge, envoltat d'àngels i la Verge. Finalment, el portal central

²³⁴ S. NUËS 1948 pàg. 13-14. Volem insi-ir de nou que no presentem aquest text com a base directa de la iconografia que estem tractant sinó simplement com una mostra del context marològic existent en el pas. El caràcter antològic de text es el que en justifica la pervalència.

té també una temàtica mariana: a les arquivoltes, l'Arbre de Jessè i al timpà, l'escena més característica de l'escultura monumental gòtica : la Coronació de la Mare de Déu ²³⁵. El lligam entre el Judici Final, amb la presència de la intercessora, l'Encarnació, on la Verge, model de virtuts, és la protagonista, i el final gloriós d'aquesta mateixa Verge, erigida Reina del cel, queda aquí magníficament exposat.

²³⁵ Vegeu SAUERLANDER 1972 pàg 106-109 (òm 68-71) fg 48-52

2.7. Maria, figura de l'Església

A Catalunya, aquest paper de Maria com a reparadora de la falta comesa per la primera dona també va ser tractada en camp de la pintura mural. Es tracta de la decoració de l'absis de l'església de Sant Sadurní d'Osormort (Osona). Al registre inferior del mur concau hi ha cinc episodis de la creació i el pecat d'Adam i Eva. Al damunt, en un segon registre, s'hi figuren els apòstols. Finalment, a la conca hi havia una *Maiestas Mariae*, avui desapareguda. M. Durliat no dubta a afirmar que, en aquest context, Maria ha de ser considerada com la Nova Eva ²³⁶. Aquest és un aspecte més de les "conquestes marianes" de què parla l'estudiós francès a l'hora de catalogar la iconografia dels absis a Catalunya. Anteriorment ja havíem assenyalat com Maria comparteix amb el Crist apocalíptic la glòria d'aquest espai destacat de l'església i com aquesta iconografia també s'adequa als frontals. Respecte a aquests mobles litúrgics, també hem vist com molts d'ells presenten una *Maiestas Mariae* envoltada d'escenes del cicle de la Infantesa, al·ludint així a la participació de la Verge en el programa de salvació pel seu protagonisme en l'eucarnació. En altres casos, però, la figura majestàtica de la Verge va acompanyar de l'apostolat. Es tracta dels frontals procedents d'Alòs d'Isil (M.N.A.C., núm. 15834), Ginestarre de Cardós (The Cloisters, Nova York), i Vidrà (M.E.V., núm. 4439). Talment, sembla com si la figura de Maria situada en la mateixa filera que els apòstols dels absis de Sant Climent de Taüll, Ginestarre de Cardós, Santa Eugènia d'Argolell, etc. hagués pres una dimensió diferent, en el sentit de reforçar el significat eclesiològic.

²³⁶ DURLIAT 1974 pàg. 113. Més recentment aquest conjunt ha estat estudiat per J. Sureda i ella ha acceptat aquesta interpretació (SUREDA 1986 pàg. 521-523).

El frontal procedent de l'ermita de Sant Romà de Vila, del terme d'Encamp, a Andorra (M.N.A.C., núm. 15875) [Fig. 11] ²³⁷, que ara Jemana la nostra atenció, presenta una variant d'aquestes iconogrames força especial. És d'un dels pocs casos en què tenim el conjunt sencer, és a dir, la taula frontal pròpiament dita i les dues laterals. A la primera, l'espai central és ocupat per una *Maiestas Dei* dins d'una màndorla, envoltada pels quatre símbols dels evangelistes. Els quatre requadres laterals que resten presenten, cada un, una parella d'apòstols els noms dels quals es poden entreveure en les inscripcions de les orles que els emmarquen per la part superior. *ANDREAS, PETRVS*, al superior esquerre, *PAVLVS, FILIPVS*, al superior dret i *IACOBVS, TOMAS, BARTOLOMEI, BERNABE*, als inferiors esquerre i dret respectivament. La taula lateral esquerra conté tres personatges masculins dempeus, que igual que els vuit apòstols anteriors tenen un llibre a les mans. Encara que aquí no hi hagi cap inscripció que els identifiqui sembla que es tracta de tres apòstols més ²³⁸.

La taula lateral dreta és la que conté el tema marià. Es tracta d'una Assumpció representada amb la fórmula de Maria en actitud d'orant amb un àngel a cada costat que la subjecta pels canyells. Maria es presenta

²³⁷ Pocs estudis assosiatius han ocupat a aquesta obra. Vegeu SUREDA 1981 pàg. 366-367 on es recull tota la bibliografia. Més recentment PLANAS VIGUÉ 1992 pàg. 47-474. És interessant el cas d'una obra tardaromànica, se sol datar dins de la primera meitat de segle IX.

²³⁸ Així no hem interpretat tots els historiadors que se n'han ocupat, per exemple FOUCHE 1927 pàg. 2; GUIDI, CUNEO 1929 pàg. 235-236; POST 1930 pàg. 247-248; DURANT 1969 pàg. 64; SUREDA 1981 pàg. 366-367; PLANAS VIGUÉ 1992 pàg. 474. Certament el nombre d'onze apòstols resulta una mica estrany, ja que en els casos d'obres completes sempre n'apareixen dotze. Quant a les taules frontals soltes que es conserven, les d'Àdàs i de Ghestaria de Carados, Maria en presenten sis, les combinen en els dos darrers casos amb representacions d'altres sants. No sabem però què es figurava en les taules laterals. D'altra banda si comparem aquests tres personatges amb els vuit apòstols de la taula frontal, ens adonarem que destaquen per una més gran mà estuosa i per un tractament molt més acurat cosa que permetria de suposar l'existència d'una mà d'ferent però una altra sí més atenta fa pensar que cal atribuir-ho a les divergències de formats.

completament frontal, vestida amb una túnica vermella i un mantell blau ²³⁹. Els seus peus, calçats amb uns borceguins negres decorats amb puntets blancs, es destaquen inclinats, de puntetes, damunt del terra rocallós que s'ha figurat a la part inferior de la composició. Justament aquest detall és el que dóna la idea d'ascensió a la figura.

D'acord amb el que hem dit anteriorment sobre la tipologia de les primeres assumpcions, caldria classificar-la dins la fórmula siríaca de que parla J. Duhr. Hi manca, però, la màndoria, element que hem vist utilitzat tant en la il·lustració de la Bíblia de Ripoll com al timpà de Cabestany. Totes les assumpcions d'aquests primers segles solien utilitzar-la, almenys quan es tracta d'una Assumpció deslligada de la Dormició. Ph. Verdier cita aquest frontal com un cas especial al costat de dos manuscrits originaris de la regió d'Arràs, però d'una cronologia molt més anterior - segon quart del segle XI - ²⁴⁰. De fet, el cèlebre marfil de Tuotilo de la biblioteca de Saint-Gall podria ser el model més antic

Nosaltres no hem pas trobat uns models cronològicament més propers. En tot cas només es poden establir paral·lelismes amb representacions marianes, però no precisament assumpcionistes. D'una banda, hi ha una Ascensió molt malmesa d'un fresc del baptisteri de Sant Marc de Venècia. Aquesta representació segueix el típic esquema que ja vèiem utilitzat en l'*Evangelari de Rabula*, però amb dos detalls diferents que ens semblen importants. En primer lloc, les dues meitats de la composició, la celestial on s'eleva Crist, i la terrenal on resten Maria i els apòstols, estan separades per una banda horitzontal ornamentada. El segon detall és refereix a l'actitud dels dos grans àngels, que en el Rabulensis, per la seva

²³⁹ Es el tipus de manre que Mn. Trens considera una còpia errònia de la *cal'ia* o *maphorion* bizantí (TRENIS 1946 pàg. 516). De fet, és com una casula amb caputxa.

²⁴⁰ VERDIER 1980 pàg. 68-9.

gesticulació, estableixen la relació entre el Crist ascendent i els apòstols, mentre que la Verge queda gairebé aïllada en el centre. En canvi, en el fresc venecià es tomben vers ella sense, però, que l'agafin pel canyell com en l'obra catalana. Creiem que ambdós elements podien haver propiciat l'aparició d'aquesta mena d'Assumpció que estem comentant ²⁴¹.

El mural de la sala capitular de l'antiga abadia de Lavaudieu (Haute-Loire), d'una cronologia encara més propera al frontal d'Encamp - començament del segle XIII - és l'altra obra que ens ofereix també un cert paral·lelisme amb representacions marianes. Es tracta d'una visió apocalíptica organitzada en dos registres. En el superior, s'hi destaca un gran Crist en majestat envoltat pel tetramorf. En el centre de l'inferior, Maria, completament frontal, seua en un tron. Duu una diadema que li cenyeix el cap i amb la mà esquerra sosté una tija florida. A cada banda, un àngel aguanta, o recull, un cortinatge darrera seu, mentre que els dotze apòstols es reparteixen simètricament la resta de l'espai. Deschamps - Thibout citen una composició similar, de començament del segle XII, a l'absis de l'església de Montcherand del cantó de Vaud (Suïssa), on la inscripció del passatge de Mateu XIX, 27-28 ("Lavors Pere li va dir: Mireu, nosaltres ho hem deixat tot, i us hem seguit: què tindrem doncs? Jesús els digué: En veritat us dic que vosaltres, els qui m'heu seguit, al temps que tot renaixerà, quan el Fill de l'home sigui en el seu tron de glòria, també vosaltres seureu en dotze trons, regint les dotze tribus d'Israel") li dona un sentit eclesiològic més concret ²⁴².

²⁴¹ DEMUS - HAMMER 1970 pàg. 122-23, fig. 78. Aquest autor data el fresc de final de segle X.

²⁴² DESCHAUMPS - THIBOUT 1963 pàg. 87-89. DEMUS 1970 pàg. 147 amb 149-150. Deschamps

Thibout pensen que en l'aspecte estètic d'aquesta obra es veu molt influència de l'art

bizantí, influència que probablement devia haver rebut des de la Catalunya del nord, a

Encamp, amb peïssos no considerats com un exponent d'aquest bizantinisme que es deixa notar en

el romaní tardà de Catalunya encara que es tracta d'una obra d'un taller molt secundari. A l'any dels

En el camp de l'escultura aquesta teofania ja havia aparegut en alguns timpans de la Borgonya, com al priorat d'Anzy-le-Duc i, amb més riquesa de detalls, concretament al portal nord del nàrtex de l'església de Charlieu, bastit a mitjan segle XII²⁴³. La citada inscripció evangèlica de Montcherand sembla adequada per explicar el contingut d'aquests representacions: el Fill de l'home, Crist, seu en el tron de glòria des de la seva Ascensió, és a dir, en el temps de la regeneració. En les dotze tribus d'Israel, s'hi ha d'entendre l'Església, edificada sobre els dotze apòstols. La presència de Maria, que ha fet possible el temps de la regeneració, segueix la tradició de les ascensions de l'*Evangelitari de Rabula* i de l'*ampula de Monza*: la Verge - orant és la figura de l'Església, que continua la missió de Crist fins al final dels temps²⁴⁴.

L'elevat contingut d'aquestes iconografies sembla que no s'adigui gaire amb la pobresa tècnica i material del revestiment d'altar de l'ermita d'Encamp. Amb tot, si tenim present la tradició catalana de les teofanies absidals, on és freqüent la presència del col·legi apostòlic amb la figura de la Verge amb un calze a les mans, creiem que és possible encarrilar la lectura d'aquest conjunt cap aquest sentit eclesiològic. M. Durliat compta set absis catalans on hi ha la figura de la Verge amb el calze, tres d'ells, Sant Romà de les Bons, Santa Coloma i Anyós a les mateixes valls andorranes. Tant aquest mateix autor com M.L. Thérèl creuen que aquesta imatge de la Mare de Déu és, a la vegada, una al·lusió a l'Església, d'acord amb el paral·lelisme que tant en el camp teològic com en l'iconogràfic s'estableix entre aquestes dues figures a partir de la

receptors més a retes. Per aquesta qüestió vegeu A'NAUD 1973 pàg. 154-158

AZCÁRATE 1974 pàg. 78

243 THÉREL 1984 pàg. 271-272

244 Per a aquesta interpretació de la teofania de l'Ascensió i el paper de la Verge vegeu

THÉREL 1973 pàg. 25-133

primera meitat del segle XII, època en què foren realitzats els primers d'aquests monuments pictòrics ²⁴⁵.

En el frontal d'Encamp, la figura ahistòrica de la Verge dels absis ha estat substituïda per l'escena de la seva Assumpció. Fins i tot, el terreny muntanyós sobre el qual Maria s'eleva sembla que vulgui recordar la muntanya de les Oliveres on alguns apòcrifs situen l'acció ²⁴⁶. Els llibres que duen els àngels podrien representar el llibre de la vida, tal com ho indica la inscripció que es pot llegir en el que sosté l'àngel d'una de les cares del capítell de l'Assumpció del presbiteri de Notre - Dame du Port de Clermont - Ferrand ²⁴⁷. Però creiem que si bé una primera lectura ens fa pensar que s'ha tractat de representar els testimonis més propers de la divinitat que presideix la glòria, en aquesta rígida figura d'orant que els

²⁴⁵ La representació de Maria amb el colze ha estat estudiada a THÉREU (1971) M. Durat la havia assenyalat i valorat en fonamentació que pren la figura de Maria amb el Nen a la fàbula dels absis de Santa Maria d'Aneu. M. N. A. C. núm. 11 v. 5874. DURAT (1973) pag. 10. D'alta Llança la figura de Maria ocupant el primer lloc entre els elegits a s'havia representat en els frescos de Sant Martí de Fenici. Moreas Va esp. i. Abul. Anonim regna sobre la volta emmarcat pels símbols dels evangelistes i el mur de fons d'ans d'una mandorla en l'arcangel i en la bust de Maria orant flanquejada per dos àngels mentre que a davant hi ha els arcans de la visió apocalíptica la corona que veix la Verge permet la identificació com a Reina de l'eclesialitat de la divinitat. Les referències a Apocalipsis són evidents. DURAT (1974) pag. 102. Altres representacions d'un significat similar que condueixen cap a la identificació Maria Esglesia a THÉREU (1984) pag. 285-286.

²⁴⁶ Així ho pensa VERDER (1980) pàg. 68 n. 43. De fet en gaurem totes les narracions es diu que Maria ha estat enterrada a Getsemani o a la Vall de Josafat de manera que la seva Assumpció s'hauria esdevingut en aquest lloc. Però els relats que contenen l'episodi del jurament de l'àngel a Tomàs s'han de parlar de la muntanya de les Oliveres. Així el P. Josep d'Armatea diu que Tomàs de capelles va sentir transportat a la muntanya de les Oliveres i des d'allí va veure com la Verge era elevada. *Los Evangelios Apócrifos* (1979) pag. 655-656. Per la seva banda el text aràbic explica que després que els apòstols han comprovat que el cos de Maria no es al sepulcre al acord amb el que es ha explicat Tomàs pugen a la muntanya de les Oliveres a pregar, (a *Dictionnaire des Apocryphes* 1858) col. 527).

²⁴⁷ *ECCE LIBRO VITE ECCE MARIA EST NOBIS ASSUMPTA* (SWIECZHOWSKY (1973) pag. 127). També es poden veure àngels amb llibres a les il·lustracions dels manuscrits 869 de la Morgan de Nova York de la 1a de segle XI i 52 de la Bibliothèque de Besançon de les darreres de segle XI. En el primer en el foli 11v l'àngel acompanya la Verge que s'acosta cap a la glòria on l'espera la divinitat. En el segon Crist corona Maria en el tron de Salomó flanquejat a la part superior per Joan Evangelista i l'arcàngel Gabriel que es que sosté el llibre. (VERDER (1980) lám. 65 i 78c).

àngels eleven potser també hi podem veure el triomf de l'Església ²⁴⁸.

Les escenes de la Mort i Assumpció dels frontals de la Mare de Déu del Coll i de l'ermita d'Encamp constitueixen una mostra de la glorificació de què és objecte Maria per la seva participació en l'economia de la salvació. Paral·lelament a les representacions de la *Maiestas Mariae* o *Sedes Sapientiae* que exalcen la seva divina maternitat, l'Assumpció implica una fórmula menys majestàtica, però, en canvi, més fidel als textos, tant litúrgics com literaris, que descriuen el seu enlairament damunt dels àngels i l'entrada triomfal a la glòria. Tanmateix, a mitjan segle XII apareix un nou tipus de representació, igualment al servei de l'exaltació mariana. Es tracta de la Coronació de la Verge, una fórmula que, si bé d'una banda es pot equiparar amb la *Sedes Sapientiae* pel seu caràcter majestàtic, de l'altra, s'articula dins del relat assumpcionista i en constitueix l'apoteosi final.

Els dos moments de la Coronació, quan la divinitat li posa la diadema o bé quan Maria ja apareix coronada són la traducció visual del títol de Reina que des d'antic els pares de l'Església li havien atorgat. Naturalment, la seva divina maternitat, Mare del Rei de reis, és el que justifica aquesta denominació. A Orient, a partir del segle IV se'n troben testimonis en els sermons i també en els relats apòcrifs ²⁴⁹. Pel que fa a Occident les primeres mostres són més tardanes, gairebé cal esperar als segles VII i VIII amb Isidor de Sevilla i Beda el Venerable, però aviat la influència dels apòcrifs es deixa sentir a la litúrgia, especialment en

²⁴⁸ A la *Maiestas Mariae* del frontal de Vidrà (M. E. V. núm. 4439) també se l'ha atribuït una interpretació eclesiològica (VVANCOS 1987 pàg. 468).

²⁴⁹ LUS 1942 pàg. 39-40. CAROL 1964 pàg. 175-177.

l'assumpcionista, que anomena Maria "Reina i Mare del Creador de tots els segles", "Reina del cel" i "Reina del món" ²⁵⁰.

Però aquesta reialesa de Maria no solament es fonamenta en la seva maternitat, sinó també en el fet de ser considerada l'Esposa de Crist. El primer autor llatí que la presenta com a tal sembla que és Ambrosi Autpert. Després, Pascasi Radbert, en el prou divulgat *Cogitis me*, o *Paula et Eustochium*, presenta l'arribada de Maria al cel com la d'una esposa convidada a seure al constat del seu reial espòs:

"Hodie gloriosa namque semper Virgo Maria caelos ascendit: rogo, gaudete"

Haec est, inquam, dies, in qua usque ad throni celsitudinem intemerata mater et virgo processit, atque in regni solio sublimata, post Christum gloriose resedit.

Ascendit et praeparavit huic sanctissimae et gloriosissimae Virgini locum immortalitatis, ut cum eo regnare posset in perpetuum.

Creditur enim quod Salvator omnium ipse, quantum datur intelligi, per se totus festivus occurrit, et cum gaudio eam secum in throno collocavit."

251

De fet, aquest llenguatge no fa més que inspirar-se en els textos litúrgics, que, per la seva banda, com ja hem indicat anteriorment,

²⁵⁰ Vegeu GARRIDO 1956 pàg. 105-123; BARRÉ 1967 pàg. 192-230-231. Aquest tema de la reialesa de Maria ha estat estudiat a LU S. 1942. D'alta banda, M. L. Thérèse en fa un resum molt detallat amb abundants cites bibliogràfiques (THÉRESE 1984 pàg. 224-240).

²⁵¹ HIERONYMUS 1865 col. 34 D. Vegeu LU S. 1942, pag. 49.

utilitzen diversos versicles dels *Psalms* i especialment del *Càntic dels Càntics*. També en els relats apòcrifs aquests textos bíblics havien servit de base per elaborar les frases que Crist dirigeix a la seva Mare, quan va a recollir la seva ànima o quan baixa per ressucitar-la. Així, per exemple, les expressions del relat del Ps.-Melitó, "Vine, no tinguis por, perla meva preciosa; vine, parenta meva, ..." o "Aixeca't, parenta meva, coloma meva, ...", estan inspirades en Ct. 2.10-14 i 5.2, on l'espòs crida l'esposa en termes similars a aquests ²⁵². Els versicles que d'una manera més directa presentaven la imatge de la Verge entronitzada al costat de l'Espòs són: "*Veni de Libano sponsa mea, veni de Libano, veni : coronaberis* " (Ct. 4,8) i "*Astitit regina a dextris tuis in vestitu deaurato : circumdata varietate* " (Ps.44,10).

Dintre la primera meitat del segle XII es produeix un canvi en l'exègesi del *Càntic dels Càntics*, que repercuteix molt directament en la iconografia de la reina de la Verge, en el sentit de fer de la imatge de la Coronació la representació mariana més característica dels tres últims segles de l'edat mitjana. Fins aquest moment només s'aplicaven a Maria alguns versicles dispersos, els que s'empraven en la litúrgia. Quan s'interpretava el conjunt del poema, d'acord amb els comentaris que ja n'havien fet Orígenes i altres Pares de l'Antiguitat, l'esposa s'identificava amb l'ànima cristiana o bé amb l'Església, convidada a seure al costat de Crist. Sembla que va ser el benedictí Rupert de Deutz (+c.1135) el primer que va aplicar a la Verge tots els versets relatius a l'esposa. *Honori Augustodunensis*

²⁵² Apòcrifs del Nou Testament 1990 pàg 340-346. La narració de Ps. Josep d'Arimatea Juan explica el moment del Traspàs a l' "Y mientras los Angeles entonaban el pasaje aquel de Cantar de los Cantares en que dice el Señor: Como el rito entre espinas, así mi amiga entre las hijas" (Los Evangelios Apócrifos 1979 pag 653). Probablement l'època avançada de la col·lecció d'aquest relat és allò que explica la utilització d'aquesta expressió tan directa. Quant al tema de la reina de Maria a la litúrgia vegeu GARRIDO 1956 pàg 95-124.

(+1136), en el *Styllum Beatae Mariae ubi exponuntur Cantica Cantorum*, també fa aquesta mateixa interpretació ²⁵³. A partir d'aquests autors la majoria de comentaris s'enfoquen en aquest sentit. N'és un exemple el següent text d'Alan de Lille (+1202): "*Unde cum canticum amoris, scilicet epithalamium Salomonis, specialiter et spiritualiter ad Ecclesiam referatur, tamen specialissime et spiritualissime ad gloriosam Virginem reducitur quod divino notu (prout poterimus) explicabimus*" ²⁵⁴.

Naturalment aquest canvi en l'exègesi es produeix en el moment en què ha començat el gran auge del culte marià. Al llarg del segle XIII aquesta tendència es manté i la major part d'autors es desfan en lloances a la Verge. Un dels títols que més sovint li apliquen és el de Reina: Sant Antoni de Pàdua (+1231) l'anomena "Reina del cel"; Sant Bonaventura "Gloriosa Emperadriu de totes les criatures"; Conrad de Saxònia (+1279), autor de la cèlebre obreta *Speculum Beatae Mariae Virginis*, diu que Maria és "Reina i Senyora del cel, de la terra i dels inferns, Reina dels àngels, dels homes i dels mateixos dimonis" ²⁵⁵. El també cèlebre *Mariale*, una obra que durant molt de temps s'havia atribuït a Albert Magnèi que actualment es considera escrita a final del segle XIII o començament del segle XIV, conté abundants al·lusions a la reialesa de la Mare de Déu: "... por el mismo reino por el que el Hijo recibe el nombre de Rey, ella recibe el de Reina" " .. pues ella es reina del mismo reino del que su Hijo es rey ". "... como reina de misericordia ocupa un puesto junto al Rey de la gloria ", "

²⁵³ THÉREL 1984 pàg 141-143; VERDIER 1980 pàg 92-93. Vegeu també KATZENLEIBENBOGEN 1959 pàg 60; BRUYNE 1959 pàg 12.

²⁵⁴ ALAN DE LILLE'S *Eucidatio in Cantica Cantorum*, 1855 col. 53. Un altre autor que segueix aquesta nova exegesi és Amadeu de Lausana (+1159). Vegeu la traducció d'un fragment ben representatiu de s seus comentaris a GRAEF 1968 pàg 241.

²⁵⁵ CAROL 1954 pàg 902-904; LLIS 1942 pàg 596.

Emperatriz y reina de la Iglesia triunfante ", etc. ²⁵⁶. Els mateixos papes, encara que no tractessin directament aquesta qüestió, no es van estar d'aplicar aquest títol a Maria tant en declaracions oficials, com en himnes, pregàries i dedicacions de temples ²⁵⁷.

En bona part, doncs, aquesta reialesa troba la seva justificació en la condició de *Sponsa Christi* que la nova interpretació mariana del *Càntic dels Càntics* possibilita. D'aquí, a més, se'n deriva una altra qüestió molt important: el paral·lelisme Maria - Església.

Des dels primers segles del cristianisme es van establir relacions entre la Verge i l'Església. S'hi va referir sant Ambrosi i també Tertulià. La base es troba en el tema de la Nova - Eva. D'una banda, s'estableix la confrontació entre la desobediència d'Eva i l'obediència de Maria. De l'altra, la comparació entre el naixement d'Eva, esposa d'Adam, pre-figura cristològica, i el naixement de l'Església que brota de la ferida de Crist. A partir d'aquest doble paral·lelisme, doncs, s'arriba al de Maria - Església que al llarg de l'edat mitjana s'anirà enriquint amb noves idees com ara el fet que ambdues siguin mares i verges. Rupert de Deutz i Honori Augustodunensis, que com acabem de comentar, van imposar una nova exègesi del *Càntic dels Càntics*, van accentuar aquest principi de similitud que fou seguit per altres comentaristes com Felip de Harveng, Alan de Lille, Ricard de Sant Víctor, etc. ²⁵⁸. L'esposa del poema bíblic era, doncs, l'Església i era també Maria. Aquesta identificació va arribar a assolir un caràcter més general tal com ho demostra la *Glossa ordinaria* del psalm 44 : "*Cantatur hic psalmus de festo beatae Mariae Virginis, quia quae de*

²⁵⁶ ALBERTO MAGNO (1948), pàg. 546-586, 626-644

²⁵⁷ LUIS (1942), pàg. 80; CAROL (1964), pàg. 876-877

²⁵⁸ Sobre aquest tema és bàsic l'estudi de BARRE (1951). Vegeu també el resum i l'abundant bibliografia que fa cita THÉREL (1984), pàg. 78 i 149

Ecclesia generaliter hic dicuntur, ad Mariam specialiter refertur possunt " 259.
 Alguns dels grans liturgistes de l'època també ho assenyalen en els seus comentaris, com és el cas de Sicart de Cremona en el capítol XL del *Mitraie* : " *De Assumptione Sanctae Mariae : ... Lectiones quoque de cantico amoris, et antiphonae et responsoria similiter assumuntur, eo quia figuram tenet Ecclesiae : sicut enim beata Maria mater est et virgo et sponsa, sic et ecclesia, mater sanctorum, nomen tenet virginitatis et sponsae; virginitatis, inquam, mentis et fidei, quae praevallet virginitati carnali.* " 260

La festa de l'Assumpció, doncs, recull en la seva litúrgia tots aquests textos al·lusius a la glorificació de la Verge. Però, en opinió dels iconògrafs, la processó celebrada a Roma la vigília d'aquesta festa probablement va tenir un paper primordial en la formació del tema iconogràfic de l'entronització de Maria al costat de Crist. La processó havia estat introduïda a Roma pel Papa Sergi I (687 - 701), tal com hem indicat al capítol anterior. La nit del catorze d'agost es transportava la icona aquiropoètica del Salvador des de la capella de Sant Llorenç del palau del Laterà, on es guardava, fins a Santa Maria la Major. Aquí sortia a rebre-la la icona de la Verge anomenada *Salus populi romani* i tot seguit ambdues eren entronitzades sobre l'altar. L'endemà la imatge del Salvador era retornada a la capella del Laterà 261.

Tot i que l'Orient aviat va atorgar el títol de Reina a Maria, tal com ho demostren els mateixos textos apòcrifs que hem comentat, no se'n

259 WA A-RO STRAB. 879 no 9.

260 SICARD CREMONENSIS EP SCOP. 855 col 420 B.

261 VERD FR. 980 pag 45-46. La tercera línia versos de poema que es refereix a Joan d'Acqu.
 membre de la cort de l'emperador Otto I va comportar el any 1000 per a la festa de "5 d'agost".
Sistitur in solo Domini spectabile signum / Theotocasque suo sistitur in solo. La referència a la cerimònia
 romana sempre evocant M. Jugie es de la mateixa opinió. JUGE. 944 pag 364-365. vegeu també
 KATZENELLENBOGEN. 964 pag 57 n. 2.

conserva cap representació. Ara com ara, sembla que el fresc de l'absis de la basílica romana de Santa Maria Antiga, datable del segle VI, és l'exemple més antic que es coneix. Aquí, Maria, abillada com una emperadriu i amb una alta corona de pedreria, seu en un tron amb el Nen damunt dels genolls. A Sant Marc de Florència es conserva un fragment d'un mosaic procedent d'un oratori de l'antiga basílica de Sant Pere de Roma. Hom el data de principi del segle VIII i representa la Verge orant, sumptuosament vestida i amb una corona d'or i perles. Probablement és la primera representació d'aquest tipus sense el Nen a la falda, per bé que la resta d'escenes, totes dedicades a la vida de Crist, al·ludeixen a la seva condició de Mare de Déu ²⁶².

A partir del segle IX aquestes representacions cada vegada sovintegen més. M. L. Thérèl assenyala la relació amb la idea de Maria intercessora i la importància de la festa assumpcionista. En aquest sentit, considera molt representatiu el fresc de la capella de Sant Llorenç de l'església de San Vincenzo in Voiturno, monestir proper al de Montecassino. En aquest cas, Maria, coronada amb una tiara, regna des del centre de l'absis, mentre que sota seu s'han figurat uns arcàngels vers els quals conflueix una processó de verges. La figura de Crist a la glòria, que presideix el conjunt des del centre de la volta, permet d'entendre que es tracta d'una representació de la Verge homenatjada per tots els personatges celestials. La pintura es va realitzar pocs anys després de la mort de l'abat Ambrosi Autpert, un dels més destacats mariòlegs d'aquella època i autor de diversos sermons sobre l'Assumpció en què afirma que Maria és exalçada sobre tots els àngels i regna amb Crist ²⁶³. Entre molts altres exemples,

²⁶² OAKESHOTT, 1967 pàg. 56. Per a la iconografia de Maria vegeu LAWRENCE, 1925 pàg. 150-161.

²⁶³ THÉREL, 1964 pàg. 235-236. Th. Graef fa notar la probable influència dels monjos grecs casentats a

cal citar el gran fresc de Nôtre-Dame-la-Grande de Poitiers, de l'entorn de 1100 : Maria amb Jesús a la falda presideix la glòria sota una *Maiestas Dei* i la figura de l'Anyell, i el de Sant'Angelo in Formis, obra més tardana, i que opta per la fórmula de Maria coronada, amb la postura d'orant i encerclada per una màndorla sostinguda per dos àngels ²⁶⁴

Paral·lelament a aquestes representacions de la reialesa de Maria n'hi ha d'altres que posen més èmfasi a mostrar-la a la glòria al costat del seu Fill. En una obra del segle IX, el mosaic de l'absis de la basílica romana de Santa Maria in Domnica, la Verge seu en un tron d'or amb Jesús a la falda, un nombros grup d'àngels la flanqueja i el Papa Pasqual I, reconstructor de l'edifici, es troba agenollat als seus peus ²⁶⁵. En el timpà romànic de Conques és el primer personatge de la filera de benaurats que s'acosten al gran Jutge i en el d'Autun seu prop d'ell, encara que a escala molt reduïda ²⁶⁶. Pocs anys més tard, Maria comparteix el tron amb Crist a la representació de la paràbola de les verges prudentes i les verges fàtues d'un capitell de l'antic claustre de Saint Étienne de Toulouse ²⁶⁷. En aquesta mateixa època s'elabora una de les obres més expressives del triomf de Maria al costat del seu Fill: el mosaic de l'absis de Santa Maria

sua a l'alta en la març pag. 11. Aquest celebre abat especialemente de que fa el tema de la reialesa de Maria molt desenvolupada. Església orient. GRAEF 968 pag. 65-66

264 SCHRADE 266 pag. 32-34. fig. 2. DEMUS - HMMER 970 pag. 3. Am X. X. M. Lawrence considera la figura de la Sedes Sapientiae coronada i flanquejada per dos àngels i l'entorn de l'impulsor de la catedral de Chartres circa 1150. Com a obra a partir de la qual aquesta iconografia es va difondre. LAWRENCE 925 pag. 50

265 OAKESHOTT 967 pag. 203-204. Am XX. M. L. There relaciona la iconografia a aquest mosaic amb la creença assumpcionista de Pasqua. Testimoniada per la notícia de Liber Pontificalis on consta que aquest pontífex va donar uns draps de la tar a Santa Maria la Major, en que es representava "stariam qualiter beata Dei Genitrix Maria corpore est assumpta". THEREL 984 pag. 234-235

266 Per al timpà de Conques s'han proposat diverses dates al llarg del segle X, però la majoria d'autors assenyalen com la més certa i segons autors del mateix segle. Vegeu un resum de l'estat de la qüestió a BONNE 984 pag. 3-3

267 Segons P. Mesplé, el claustre de Saint-Étienne de Toulouse es devia haver acabat probablement vers el 1120. MESPLÉ 96 num. 34

in Trastevere.

Aquesta darrera obra romana ens introdueix en la problemàtica sobre la primera representació del tema de la Coronació de la Mare de Déu. Segons E. Mâle, es devia trobar en una vidriera que l'abat Suger de Saint-Denis va regalar a la catedral de Nôtre-Dame de Paris. Aquí devia ser vista, segurament, l'any 1131, pel Papa Innocenci II que de retorn a Roma devia encomanar el mosaic de Santa Maria in Trastevere amb la mateixa temàtica.²⁶⁸ Però aquesta teoria presenta dos problemes importants, cosa que ha motivat escassa acceptació entre els iconògrafs posteriors. Primerament, la vidriera de Notre-Dame de Paris fou destruïda durant unes reformes practicades a aquesta catedral en el segle XVIII, de manera que E. Mâle només va comptar amb el testimoni d'un autor d'aquella mateixa època que la va descriure com "una espècie de triomf de la Verge". En segon lloc, tal com indica aquesta cita, cal distingir entre dos temes diferents: l'un, el del triomf de Maria coronada i asseguda al costat de Crist, i l'altre el que representa pròpiament la Coronació, és a dir, el moment en què Crist posa la corona sobre el cap de la seva Mare, igualment asseguda al seu costat. El mosaic de Santa Maria in Trastevere i el timpà de Sens, la primera representació monumental francesa conservada i que, segons E. Mâle, hauria seguit també el model de la vidriera de Paris, pertanyen al primer cas, malgrat que entre ells hi hagi altres diferències. El timpà de la catedral de Sens i el mosaic de la basílica romana de Santa Maria la Major són exemples, en canvi, de la Coronació pròpiament dita. I encara hi ha una tercera tipologia que podríem considerar intermèdia, aquella que es va representar al timpà central de la façana principal de Notre-Dame de Paris: la Verge també asseguda al

²⁶⁸ MÂLE 1922 pag. 183-85

costat de Crist mentre uns àngels la coronen ²⁶⁹.

El descobriment, l'any 1949, d'un capitell provinent de Reading Abbey, a Berkshire, va replantejar novament la qüestió. G. Zarnecki el va estudiar en un documentat article, en què, a més, va fer un comentari de totes les aportacions que fins aquell moment s'havien adduït sobre aquesta qüestió ²⁷⁰. Segons ell, el tema del triomf es representa per primera vegada a Santa Maria in Trastevere (entre 1140 i 1148). Paral·lelament, en relació, o sense, amb l'obra romana, els escultors francesos experimenten amb aquest mateix tema i presenten com a obra més significativa el timpà de Senlis (1185) ²⁷¹. Sobre la Coronació, creu que l'obra francesa més antiga és la il·lustració d'un psalteri del nord del país que data de final del segle XII o de començament del XIII ²⁷². Però és a Anglaterra on en troba l'exemple més antic, ja que data aquell capitell descobert a mitjan segle dels volts de 1130 ²⁷³. El problema, però, és el mal estat de conservació en què es troba aquesta peça, de manera que només és possible d'identificar-ne mínimament el relleu d'una cara, la de l'escena en qüestió. Aquí, en un tron doble amb respallier seguit, hi seuen dues figures. La de la dreta, Crist (?), té el tors frontal i amb la ma

²⁶⁹ È. Mâle estableix tres grans en la representació de tema de la Coronació a l'ara de segle XI. El primer es de la tomba de Sens, que en repeteix després a Charles III segon de la catedral de Paris. Finalment el tercer, el de Sens-Auxerre-Rems, on és el mateix Crist qui corona la verge. MÂLE 1902, pàg. 300-302.

²⁷⁰ ZARNECKI 1950, pag. 2.

²⁷¹ Autor recorda, però, que el mateix tema sembla que s'havia representat a la catedral de Cambrai uns pocs anys abans. ZARNECKI 1950, pag. 7-9.

²⁷² Es tracta del manuscrit latí 238 to 62 v. de la B.N. de Paris. Tant Ph. Verdier com M. Thérèse citen com a exemple d'una primera escena on Crist corona Maria encara que aborden el precedent d'un manuscrit de Corbeil, ms. lat. 700 de la B.N. de Paris, de segle XI, on la mateixa composició dregexa la escena de la Dormició dins l'espai superior compartimentat per un semicercle. VERDIER 1980, pag. 19; ThÉRÈSE 1964, pag. 238-239, fig. 68.

²⁷³ Vegeu a ZARNECKI 1950, pag. 3-6. Aquesta història estilística de l'obra que permet aquesta datació.

esquerra sosté un llibre, mentre que el braç dret es dirigeix vers el cap de l'altra figura sense que sigui possible veure'n la suposada corona que li deu estar posant. Sobre aquesta figura de la nostra esquerra no hi dubte que es tracta d'una dona representada de tres quarts, amb les cames marcadament dirigides cap al centre. Les mans sembla que devien estar recollides davant del pit i el rostre queda emmarcat per una toca.

Certament, l'esquema compositiu coincideix amb el més típic de les escenes de la Coronació, però pel fet de ser una obra en tant mai estat i que no es pugui relacionar amb un programa iconogràfic mínim ha estat la causa que els investigadors sovint la tinguin amb compte amb certes reserves. Així, L. Réau no creu que demostrï l'origen anglès del tema i el qualifica de simple balbuceig²⁷⁴. Pocs anys més tard A. Katzenellenbogen l'accepta més obertament i considera que aquest i el timpà de l'església de Quenington (Gloucestershire)²⁷⁵ demostren l'existència d'un model més monumental²⁷⁶.

Ph. Verdier comença el capítol dedicat als primers monuments de la Coronació de la Verge dient que cal cercar-los a Anglaterra, malgrat que és un país on aquest tema ocupa una posició menor dins de l'escultura monumental. Així, doncs, cita el capiteil de Reading Abbey i el timpà de Quenington i una mica més endavant, comenta el timpà de la Coronació de la catedral de Wells, de poc després de 1220, com una obra de tradició insular adaptada a la típica entronització de la Verge d'una catedral

²⁷⁴ RÉAU 1957 pag. 622 n.º 1

²⁷⁵ Aquest timpà està fíccament a l'obra ma destra i ja havia estat citat a

SINDING 1903 pag. 97 Zarnock no veu cap relació directa entre les dues obres i pensa que en tots dos casos devien haver seguit probablement un model que provenia de fora, per tant en importada o marítim. De tota manera també pensa en l'existència d'un altre timpà a Anglaterra desaparegut.

(ZARNECK 1950 pag. 101)

²⁷⁶ KATZENELLENBOGEN 1964 pàg. 57-58

francesa ²⁷⁷. Al costat d'aquests exemples recorda obres de miniatura ²⁷⁸ i també d'escultura, com el timpà de Nôtre-Dame de la Charité-sur-Loire, per a després referir-se àmpliament a les obres promogudes per l'abat Suger : la vidriera donada a la catedral de París i el timpà de Senlis, les quals s'han d'entendre a partir de la plaça d'honor cedida a la Verge en el timpà del Judici Final de l'abadia de Saint-Denis. Pel que fa al mosaic de la basílica de Santa Maria in Trastevere, no nega directament la teoria de Mâle, però remarca la possible relació que podria tenir amb la nova exègesi del Càntic dels Càntics que en aquells moments presentava Rupert de Deutz i que el Papa Innocenci II hauria conegut, probablement, en el seu exili. D'altra banda, aquesta relació Maria - Església ja es devia anar preparant a la mateixa iconografia romana de llocs com la capella de Sant Nicolau de Laterà ²⁷⁹.

Aquest mosaic de la basílica romana és, segons M.L. Thérél, una de les obres més representatives de la fusió que es dona en el segle XII de les figures de l'Església i la Verge en la sola imatge de Maria. L'Esposa del

²⁷⁷ VERDER 1980 pag. 719-2293

²⁷⁸ Els manuscrits a l'atles de la B.N. de París ms. lat. 238 ms. lat. 700 ms. lat. romena. Benediccionari de Sant Eloi de É. ms. lat. 496-98 i un altre a Winchester entre el 1175 i el 1180 que no representa propiament la Coronació sinó una Dormició amb l'aparició de la m. Àngel a la part superior que mostra una noia coronada. VERDER 1980 pag. 9. M.L. Thérél creu que aquí no es pot parlar de Coronació sinó que simplement es tracta d'una advocació a la gloria de Deu sense distinció amb la gloria promesa a qui sevo a tre sant THERÉL 1984 pag. 53-54. També a la seva part G. Zarneck també ha avaluat aquest exemple de segle XI per demostrar la relació de la festa de l'Assumpció i l'entrada a l'Anglaterra amb la representació de la Dormició i de la idea de la Coronació. ZARNECK 1950 pag. 2.

²⁷⁹ VERDER 1980 pag. 29-47. En el timpà de la porta central de l'església de l'abadia de Saint Denis obra datable de vers el 1140 Maria es situa a la dreta de Crist de la Fina encapçalant el grup de sis azostats asseguts en aquest costat que tan l'pendent amb els de l'esquerra. Mentre que aquests sis han dispostat conversant entre ells la Verge s'acosta i manté la cara en senyal de acord amb els símbols de la Passió que s'han representat a la part superior. De tota manera cal entendre que la funció de Maria és la d'advocada de els pecadors que són jutjats en aquesta escena. CRISBY B.L.M. 1973 pag. 224-226. Per a la iconografia de Maria coronada a Roma vegeu LAWRENCE 1925 pag. 52-56.

Càntic dels Càntics que Crist abraça tendrament per l'espatlla, és, no hi ha dubte, la Verge, sobretot si tenim en compte la dedicació mariana de la basílica, la inscripció de la banderola que porta Isaïes a l'esquerra de l'arc triomfal, "*Ecce Virgo concepit et pariet Filium*", i les mateixes inscripcions de la banderola de l'Esposa, "*Leva eius sub capite meo et dextera illius amplexabitur*", i del llibre de l'Espòs, "*Veni electa mea et ponam in te thronum meum*", antífona i responsori de l'ofici de l'Assumpció. Però també pot ser considerada l'Església, ja que precisament moltes il·lustracions del *Càntic dels Càntics*, poema al qual pertanyen aquests versets, ofereixen la imatge de Crist abraçant una dona que, tant els textos com la iconografia, designen com l'Església. D'altra banda, tots els personatges que flanquegen la parella central són pontífexs i sants de l'església romana, cosa que juntament amb l'ambivalència de la paraula "*sedes*" de la inscripció de sota els peus d'aquestes figures, permet d'afirmar a l'autora que s'alludeix directament a l'*Ecclesia Romana* ²⁸⁰.

Per a M.L. Thérèl, el timpà de Senlis constitueix l'últim graó d'aquesta representació de la imatge de la Verge triomfant acollida pel seu Fill per compartir la glòria, la qual, es refereix, al seu torn, a la glorificació de l'Església com a acte final de la història de salvació ²⁸¹. Aquesta fusió de les figures de Maria i de l'Església que l'exègesi de la primera meitat del segle XII havia possibilitat i l'èmfasi que es dona a l'apoteosi final de la Verge expliquen la constant presència d'aquests temes majestàtics.

²⁸⁰ THÉREL, 1994, pag. 73-74 i 194-202. L'autora se presenta decidida a judar Bernat de Carava i a donar-li el paper durant aquesta època: els comentaris que aquest mateix feu del *Càntic dels Càntics*, però això pensa que és molt probable que forés inspirador d'aquest programa iconogràfic.

²⁸¹ Id. pag. 337-339. En tres moments anteriors que considera esglabors de la cadena de l'Assumpció de l'impa de la *Chartreuse* (entronització de mosaic de Santa Maria a Trastevere), la *Chronica* de l'impa de Guerington. Més endavant farem referència a la interpretació eclesiològica d'aquest timpà angles.

l'entronització i la Coronació, en l'art del 1200 endavant.

Si tenim present el material conservat, hem de pensar que el tema iconogràfic de la Coronació arriba a Catalunya en una data relativament tardana. El trobem representat per primera vegada en una taula que, juntament amb una altra en què hom va figurar l'apòstol Joan i Maria envoltada dels dons de l'Esperit Sant, procedeixen de l'església de Santa Maria de Lluçà i avui són al Museu Episcopal de Vic [Fig. 12, 13]. En el mateix museu hi ha encara una altra taula que sembla tenir la mateixa procedència. Tradicionalment es considera que les tres juntes devien constituir el revestiment de l'altar de l'esmentada església²⁸². La iconografia d'aquesta darrera, que, en tot cas, es tracta de la part frontal, respon a la tipologia que ja hem comentat anteriorment com a característica de moltes taules catalanes. A la zona central, s'hi inscriu un quadrifoli que uns àngels sostenen des dels quatre extrems i que emmarca una *Maiestas Mariae*, que planant en un fons escelat, és flanquejada pel sol i la lluna. Al lateral superior esquerre hi ha l'Anunciació i, al dret, la Visitació, mentre que els laterals corresponents de la part inferior són ocupats pels tres reis de l'Enfància, en relació amb el grup central, i per la Sagrada Família en la seva fugida a Egipte.

Ens trobem, doncs, amb una Coronació inclosa dins d'un programa de

²⁸² Es tracta de les taules catalogades amb els números 2, 3 i 4 respectivament en el primer catàleg de Museu MORGADES (1893) pag. 74-75 i a es comenten com formant un sol conjunt. Mes modernament s'ha apuntat la possibilitat que la taula frontal no sigui de la mateixa mà que la de les dues laterals (LARAS (1974) pag. 278-286) encara que això no impedeix que pugui correspondre igualment a un únic programa iconogràfic. Quant a la cronologia la majoria d'autors es han situats abans de la segona meitat del segle X (vegeu a LARAS (1984) el recull de tota la bibliografia però també se'n han proposat altres possibles vincles amb l'art del 1200 internacional (ALCOY (1987) pag. 24-54).

clara temàtica mariana, però en el qual no hi ha cap altra referència al cicle assumpcionista. Anteriorment ja hem indicat que l'escena de la Coronació respon a dues funcions diferents: d'una banda, pot tenir un caràcter sintètic i ser considerada com una representació majestàtica i "ahistòrica" i, de l'altra, servir de cloenda a la representació d'unes escenes al·lusives als últims moments de la vida de la Verge. Ambdós aspectes, però, no són excloents, sinó que sovint es complementen, de manera que fan possible una interpretació més complexa de la representació. La taula de Lluçà pertany al primer grup, ja que no es tracta d'una escena integrada dins d'un cicle narratiu, sinó que, per contra, fa *pendent* a la de Maria amb els dons de l'Esperit Sant, composició de caràcter clarament ahistòric. De tota manera, creiem que és important incloure'l dins del corpus d'aquest estudi, perquè el seu significat dins del context de tot el conjunt del recobriment d'altar ens pot orientar en la interpretació d'altres conjunts posteriors.

Acabem de dir que la taula central pertany al conjunt de frontals que presenten la *Maiestas Mariae* presidint unes quantes escenes del cicle de la infantesa de Jesús, però, a més, cal afegir que els quatre àngels que subjecten el quadrifoli central són una clara referència als evangelistes, ja que els noms d'aquests consten escrits al seu costat. Novament, per tant, ens trobem, d'acord amb la tesi d'J. Bango²⁸³ amb el tetramorfos com a testimoni de la Divina Encarnació. En definitiva, doncs, la taula ressenya aquells passatges evangèlics que evidencien el caràcter diví de la maternitat de Maria.

L'escena de la taula lateral dreta (la número 11), ara com ara, constitueix un *unicum* en l'art català. A la nostra esquerra, assegut de

283 BANGO 1984 pàg 510

tres quarts, hi ha l'apòstol Joan, identificable per la inscripció "IOHANNES APOSTOLUS" que figura en el llibre que ell aguanta amb la mà esquerra. L'altra mà, amb el palmell obert, la té alçada davant del pit.

Maria es presenta asseguda, frontal, al seu costat, en la típica postura d'orant. Damunt del seu cap, hi dava'la un colom emmarcat dins d'un cercle, mentre que tres més per banda li envien els raigs cap al cos. Una inscripció a la part superior certifica que es tracta dels dons de l'Esperit Sant: "SEPTEM DONA SANCTI SPIRITUS!". i unes altres col·locades al costat de cada cercle especifiquen quins són: "FORTITUDINIS, CONSSILII, INTELLECTI, SCIENCIAE, PIETATIS, TIMORIS" i "SEDES SAPIENCIAE", aquesta darrera dins l'aureola de la Verge. Ambdós personatges seuen en uns trons iguals i amb uns coixins allargats al damunt.

Aquesta iconografia de Maria envoltada dels dons de l'Esperit Sant no és estranya en l'art dels segles XII i XIII. La trobem, per exemple, en les representacions del Tron de Salomó dels murals de la catedral de Gurk i de l'església de Goslar²⁸⁴. Un altre cas, formalment força proper a la taula de Lluçà, és el de l'antependi procedent de Soest (Westfàlia), en el qual Maria, dempeus al costat d'una *Maestas Dei* dins d'un quadrifoli, sosté un cercle amb un colom davant del pit, d'on, a la vegada, sorgeixen sis raigs acabats en sengles medallons també amb un colom. Aquesta obra se sol datar pels volts de 1170 - 1180²⁸⁵. En la rica iconografia de l'Àrbre de Jessé trobem exemples, en obres devers el 1200, en què després de la figura de Maria coronada es representa Crist amb una màndorla cap a la

²⁸⁴ SCHRADE 1966 pag. 75 - 65, 67. En tots dos casos Maria seuen en un tron amb Jesús a la dreta. A la catedral de Chartres hi ha dos vitralls on es figura una *Maestas Mariae* amb el colom de l'Esperit Sant damunt l'aureola. Idem pag. 45, 46.

²⁸⁵ SCHRADE 1966 pag. 96-98. En el comentari que Chartres va dedicar a l'obra catalana a la seva assenyalació semblança amb aquest frontó de març. *POST* vol. 1930 pag. 287.

qual volen set coloms ²⁸⁶. Però en aquest mateix tema de l'Arbre de Jessè també hi ha algun cas, com el de l'anomenat *Missal de Berthold*, en què Maria es representa dreta davant del tronc en actitud d'orant i al seu voltant set branques es cargolen per formar uns cercles on s'han figurat els dons de l'Esperit Sant ²⁸⁷. Finalment, una altra il·lustració de gran interès és la d'un sermonari il·luminat a Jumièges a final del segle XI ²⁸⁸. Aquí, precedint el *Cogitis me* del Pseudo-Jeroni, hi ha quatre àngels que sostenen una màndorla ametllada que emmarca la figura de la Verge, ricament abillada i amb un colom que envia els seus raigs damunt la diadema reial.

Encara que totes aquestes obres ressenyades responen a unes interpretacions específiques, la presència dels coloms sempre remet a la profecia d'Isaïes 11, 1-2: "I sortirà una branca de la soca de Jessè i un plançó rebrotarà de les seves rels, i reposarà sobre ell l'Esperit de Jahvé, Esperit de saviesa i d'intel·ligència, Esperit de consell i de fortitud, Esperit de coneixement i de temor de Jahvé", referida a Crist ²⁸⁹, tal com hem indicat en les il·lustracions de l'Arbre de Jessè i com es presentava en l'anomenada "vidriera anagògica" que Suger va manar fer per a l'església de l'abadia de Sant Denis ²⁹⁰. Però, sovint, també es considera que és Maria la receptora d'aquests dons. Així ho explicita l'autor de les

²⁸⁶ F. i. e. Las de celebre psaltir de la Feria Ingeringe (Charty), Musée Condé ms 9 (1965) que presenta aquesta escena en la fol. 4v. FROQUAS Planes (1940-1941) o la fol. 1r d'altre psaltir procedent de nord de França (ms. lat. 238 fol. 32v) o p. 1.

²⁸⁷ Ms 7. C de la Pierpont Morgan, de Nova York fol. 2. És una obra de l'escola de Reimsburg es data de segle d'ant de segle XI (vegeu-ne reproducció a SCHILLER 1971 vol. 10 p. 24).

²⁸⁸ B. d'oeuvre de Rouen ms. 1408 (vegeu-ne la reproducció a FÉREL 1984 fig. 23).

²⁸⁹ En el text de la litúrgia hi consten set dons a causa de la divisió de temor de Déu en "temor i temor". Aquests set són els que s'espectaven en la taula de l'ouja, també es citen en el sermó de sant Bernat per a l'Anunciació de Senyor (BERNARDO 1985 pag. 665-667) o el text d'unus que s'aplica a Maria en el text procedent de monestir de Ripoll (SINUÉS 1948 pag. 22).

²⁹⁰ GRODECK 1976 pag. 00102 fig. X.

advocacions del manuscrit procedent de Ripoll a la veu *Tabernaculum* :

*"Sic psalmista ait: In sole posuit tabernaculum suum. Sol ponitur in tabernaculo et tabernaculum in sole, dum Christus in Virgine et Virgo in Christo. Hinc Paulus ait: Tabernaculum factum est primum, in quo erant septem candelabra. Septem candelabra in tabernaculo **septem sunt dona Sancti Spiritus, quibus repleta fuit beata Virgo.** De hoc tabernaculo, sapiens in persona eiusdem Dei genitrix ait: Et qui creavit me requievit in tabernaculo meo. Creavit Deus Matrem, et requievit homo factus in Matre. " 291.*

Segons G. Schiller, quan, a la iconografia de l'Arbre de Jessè, Maria és representada davant del tronc i envoltada dels dons de l'Esperit Sant, com en el cas del citat *Missal de Berthold*, cal entendre que la imatge de la Verge a la vegada ho és també de l'Església, de manera que igualment es pot considerar que és aquesta, al seu torn, la que rep els set dons 292. Potser sigui en aquest sentit com hem d'interpretar la representació de Lluçà, és a dir, que la Verge al·ludeix a l'Encarnació de Crist i, a la vegada, com a imatge de l'Església, rep els dons de l'Esperit Sant. El que resulta més difícil, però, és entendre el paper que hi fa l'apòstol Joan. En realitat, ambdós personatges semblen extrets d'una escena de la Pentecosta. En el foli 32 v. del *Psaltiri de la Reina Ingeburge* 293 on s'ha il·lustrat aquest esdeveniment, podem veure Maria asseguda frontal al centre i sis apòstols a cada banda, també asseguts frontals però amb els caps de tres quarts mirant vers la Verge. Del grup que queda a la seva

291 SNUDES 1948 pàg 33-34

292 SCHILLER 1971 vol. 1 pàg 12 i 24

293 LE MOUQUAS 1940, lám. 16.

dreta, el que té més a prop és Joan que sosté un llibre sobre el genoll de manera similar a l'obra de Lluçà. El pintor català, doncs, podria haver utilitzat una composició d'aquest tipus per elaborar el grup d'aquesta taula lateral ²⁹⁴. Mn. Trens va creure que es tractava de la visió apocalíptica de la dona partera (Ap. 12) identificada amb Maria ²⁹⁵. Sense menystenir aquesta interpretació, adduïm una altra possibilitat: la presència de Joan es justifica per la promesa de l'Esperit Sant que es conté en el seu evangeli (Jo. 14, 15-26). És a dir, que la citada profecia d'Isaïes és aplicada a Maria com a Mare de Déu i, a la vegada, la Verge, com a figura de l'Església, és la receptora de l'Esperit Sant, d'acord amb la tradició de representar-la en figura d'orant presidint el col·legi apostòlic el dia de la Pentecosta ²⁹⁶.

L'altra taula lateral és la que presenta la primerenca escena de la Coronació. Crist i Maria seuen frontals, a dreta i esquerra respectivament, de manera que componen una representació gairebé simètrica. La diferència està en l'actitud d'ambdues figures. Així, Crist es mostra més i frontal, però té els braços dirigits vers la seva Mare, ja que amb la mà esquerra li posa la corona i amb la dreta, situada a la part superior de l'eix compositiu, la beneeix. En canvi, la Verge, amb les mans juntes, inclina el tors cap a Jesús, per la qual cosa resta a un nivell lleugerament inferior. Tipològicament, doncs, l'escena resulta prou interessant, ja que

²⁹⁴ Com que la taula és tallada pel seu costat dret, s'havia dit que, en realitat, hi faltava una figura de manera que originalment devia haver estat una composició simètrica. MORGADES 1893 pàg. 74.

⁷⁵ De fet, la taula lateral de la Coronació és tallada pel costat esquerre, no sembla pas que hi manqui cap altre element i, amplada actual, ambdues peces és exactament la mateixa.

²⁹⁵ TRENS 1946 pàg. 75-76. En aquesta mateixa fitxa vegeu LARÀS 1984 pàg. 280. Ph. Verdier en una breu cita d'aquest conjunt català recorda el comentari de Apocalipsa d'Ambrós Aupert i altres després que la Verge irradiant es ser dors de l'Esperit és també una figura apocalíptica de l'Església. VERDIER 1980 pàg. 23 i 64.

²⁹⁶ L'exemple més antic és l'ampuna número 10 de Tresor de la col·legiata de Monza (vegeu THÉRE, 1984 pàg. 113-114 fig. 46).

unifica les dues fórmules més característiques de les representacions de la Coronació: Crist beneeix Maria al mateix temps que li posa la corona.

Ja ens hem referit abans a les primeres mostres d'aquest tema marià i hem vist com els exemples anglesos, el capitell de Reading Abbey i el timpà de Quenington, opten per la fórmula de la Coronació pròpiament dita. En canvi, els timpans francesos, de Senlis, Laon, Corbie, Chartres, París, etc., presenten la Verge entronitzada, amb corona i beneïda per Jesucrist. Però fora del camp de l'escultura monumental, en el mateix segle XII, les representacions de la primera solució són freqüents. Així, les il·lustracions del *Leccionari de Corbie* i de l'anomenat *Liber Matutinalis* d'Admont²⁹⁷, mostren com després de la Dormició Maria és coronada pel seu Fill, seguint més o menys el model de les coronacions de l'Església²⁹⁸. En obres del 1200, hi trobem les dues fórmules: en el *Psaltiri de la Reina Ingeburge*, Crist beneeix Maria entronitzada a la seva dreta i en el ms. lat. 238 de la B.N. de París, li posa la corona, però s'hi ha invertit la situació dels personatges²⁹⁹. Ph. Verdier fa notar que, a França, abans que la fórmula de la Coronació arribés als timpans ja es trobava als vitralls de Chartres³⁰⁰. L'anomenat *Sacramentari d'Haenricus Sacrista* (Nova York, Pierpont Morgan L., ms.711), ofereix un cas interessant en relació a l'obra de Lluçà, ja que a la coberta de plata repussada, s'hi ha figurat la benedicció de la Verge coronada, mentre que en el foli 57 la

297 París B.N. ms. lat. 1700 fol. 65 Admont Stiftsbibl. ms. 3518 fol. 163 respectivament vegeu THÉREL 1984 pag. 238 fig. 108-109

298 Dintre els exemples de l'Església coronada que cita M. Thérèse estan en aquest ordre el *Liber Primus* (Gand à Université ms. 92 fol. 253) la pica de Senlécourt (musée d'Amiens) i el vitral·lariogògic de Saint-Denis THÉREL 1984 pag. 217-222 fig. 97-98-100; encara que en tots tres Crist apareix en el centre l'Església coronada a la seva dreta i la Sinagoga apartada o desveïada a l'esquerra (només a Senlécourt però els personatges estan asseguts)

299 Per a primer vegeu FRANZ 1973 pàg. 189 per a segon FROQUAS Planches 1940-1941 p. XV

300 VERDIER 1960 pag. 148 vegeu GRODECKI vol. I 1981 pàg. 33-34-40-41

L'oronació il·lustra el canon de la missa. Els dubtes en la datació, tant de l'obra catalana com de l'alemanya, no ens permeten de considerar-lo com un antecedent ³⁰¹; en tot cas només podem afirmar que aquesta fórmula unificada, la trobarem amb una certa freqüència durant l'època gòtica.

Una de les obres més antigues on també s'ha representat la coronació i benedicció alhora és el *Psaltiri Huth*, que es data devers el 1280 ³⁰². Però encara que els dos personatges facin les mateixes accions amb les mans que els de la taula catalana, la disposició resulta força diferent. En l'obra anglesa, Crist manté les dues mans al mateix nivell, de manera que el pintor li ha hagut d'inclinar el cap vers la dreta a fi que hi hagués espai suficient per representar la destra. Per la seva banda, la Verge les té juntes davant del pit. A Lluçà, la rigidesa del Crist obliga que el braç que beneeix s'hagi de desplaçar cap a la part superior i així es procura un major emfasi a aquesta acció. Pel que fa a Maria, les mans unides queden situades, horitzontals, just en l'espai que separa els dos personatges. Hom té la impressió que el pintor ha volgut remarcar el significat de l'escena mitjançant el llenguatge de les mans. En aquest sentit, i especialment en el cas de la postura de les mans de la Verge, és obligada la referència a les il·lustracions de prestació d'homenatge feudal, la *commendatio manibus*, tan freqüents en els dos cartularis reials catalans, el *Liber Feudorum Maior* i el *Liber Feudorum Certaniae* ³⁰³. Si certament hi havia la intenció, per part de l'artista, de referir-se a aquesta cerimònia feudal és cosa difícil d'assegurar. En tot cas, si no hi hagué la voluntat, sí que hi hagué l'hàbit de representar una persona amb les mans juntes.

³⁰¹ VERDIER 1980 pàg. 148-149 fig. 9 i 92.

³⁰² Londres B. L. ms. Add. 38116 fol. 119v [vegeu VERDIER 1980 pàg. 26-27 fig. 80 a].

³⁰³ Vegeu, per exemple, les il·lustracions de les fólies 21, 26, 54v, 56v, 85 de *Liber Feudorum Maior*, 6v, 63v de *Liber Feudorum Certaniae*. El primer fou editat per MIQUEL 1945.

inclinada, en els cartularis sovint agenollada, davant d'una altra amb més poder. Una actitud similar es pot veure en la figura d'Abraham que és beneït per un dels tres àngels de l'episodi de l'alzina de Mambré representat en el foli 10v. del *Psaltiri de la Reina Ingeburge*. En la Coronació del foli 34 d'aquest mateix manuscrit, Maria també s'inclina vers Crist amb les mans unides, però manté els braços més verticals ³⁰⁴.

Un altre element d'aquesta pintura a tenir en compte són els seients. Igual que a la taula pariona, cada personatge seu en un banc amb un coixí allargat al davant. La superfície del davant d'aquests seients es divideix en una sèrie de franges horitzontals decorades amb uns calats en forma d'espitlleres, punts i rosetes. Aquest tipus de moble és freqüent en moltes representacions dels segles XII i XIII, tant del mateix país com de fora. El que sí que és poc corrent és que Crist i Maria seguin en dos bancs i no en el sinthronos que reflecteixen les paraules de l'antifona de l'ofici de l'Assumpció: "Veni electa mea et ponam in te thronum meum " ³⁰⁵. L'única raó podria ser la de justificar el paral·lelisme amb la taula de la infusió dels dons de l'Esperit Sant.

Igualment, seguint el sistema d'aquesta taula esquerra, darrera dels dos personatges que componen la Coronació, unes inscripcions indiquen com han de ser entesos aquí. Crist és " *IHESUS XRISTUS DOMINUS NOSTER* " i Maria " *REGINA CELORUM* ." Ja hem parlat abans sobre la freqüència amb què aquest epítet de *regina* és aplicat a Maria. Ara només voldriem

³⁰⁴ Vegeu-ne fotografies a FRANZ 1973 pàg. 186-189. En el fresc de l'església Tre Fontane a Roma que es data dels últims anys de segle XIII i que es considera un precedent de la Coronació de Santa Maria a Maior les mans de Maria presenten una postura intermèdia entre la de lluçà i la del Psaltiri francès C. Bertelli ho considera tret de la tradició medieval, en contrast amb l'actitud més oberta que presenta la Verge en el mosaic de Torin, derivada de l'antiga icona de Roma (BERTELLI 1969 pàg. 35 fig. 24-27).

³⁰⁵ BARRE 1967 pàg. 230.

aportar una dada més concreta: en un tropari del segle XII de la catedral de Tortosa un himne la invoca amb aquesta expressió: "*Ista est regina caeli / Per quam fluit gratia / Unicuique fratre*"³⁰⁶. En un altre himne que es troba en un manuscrit procedent del monestir de Ripoll és anomenada "*celorum domina*"³⁰⁷ i en el tantes vegades citat manuscrit 193 de l'A.C.A., també procedent de Ripoll, es glossen els epítets "*Regina*", "*Imperatrix*" i "*Domina*"³⁰⁸. En aquest mateix text, per dues vegades es narra l'entrada gloriosa de la Verge al cel. Una és a la veu "*Virga*," on després d'alludir a la Dormició explica com els àngels la van dur al cel i com la va rebre Crist:

"Veni, veni electa mea et ponam te ante tronum meum, quia concupivit rex speciem tuam. Audi, filia, et vide gloriam meam. Tunc posuit eam Filius in sede regali, ubi regina celorum coronata gaudet et exultat sine meta".³⁰⁹

En comentar l'epítet "*Columba*" comença de la manera següent:

"Columba similiter dicitur. Propter mansuetudinem et iusticiam deducet te mirabiliter dextera tua. Dextera dominice Matris Filius eius est, qui eam mirabiliter deducti, dum de hoc mundo super choros angelorum usque ad tronum Patris die assumptionis eius illa transuexit".

Ens preguntem, sense que això vulgui dir que aquest text té res a veure

306 RUFFINI 1959 pàg 401

307 NICOLAU 1923 pàg 74

308 SINCÉS 1948 pag 15-16

309 d pàg 13

amb la Coronació de Lluçà, si la tan destacada mà de la pintura que beneeix es pot relacionar amb aquest concepte aquí expressat, de Crist com a "destra de la *domina*" que la conduïx admirablement des d'aquest món fins al tron del Pare. Una mica més endavant es torna a fer referència a la corona: "*Et angeli, veni, inquit, sponsa Christi, accipe coronam, quam tibi Dominus preparavit in eternum*"³¹⁰. Els núvols fistonejats, que en forma d'arc de mig punt emmarquen la parella reial evidencien que l'acte té lloc en el cel, un cel més concret que no pas el fons neutre, de color groc, de l'altra taula lateral o el firmament estrellat, infinit, del plafó frontal.

Amb la taula de Lluçà, doncs, s'inaugura en l'art català la representació de la glòria de Maria mitjançant l'escena de la Coronació. Ara bé, cal recordar que la taula forma part d'un programa iconogràfic més ampli que imposa per tant una interpretació específica d'aquest tema. En parlar de la taula de la infusió dels dons de l'Esperit Sant hem indicat que la figura de la Verge, de la *Sedens Sapientia*, ho era també de l'Església. Aquesta *Sedes Sapientiae*, també la trobem representada dins del quadrilòbul de la taula frontal, envoltada pels àngels que al·ludeixen als quatre evangelis. En l'art dels segles XII i XIII, quan la iconografia de la Coronació guanya terreny a la de la *Majestas Mariae*, no és estrany de trobar obres on aquella es presenta envoltada del tetramorf, com per exemple al citat timpà de Quenington³¹¹. M. L. Thérèl assenyalà la possible inspiració d'aquesta obra anglesa en el mosaic de Santa Maria in

³¹⁰ d. pág. 29

³¹¹ vegeu GROSSET 1966 pág. 552-554. A VERDIER 1980 pág. 114 n. 4. No en trobo cap altre exemple. En tot cas però el de psalms de la B.N. de París ms. lat. 238 no és vàlid perquè les quatre figures que emmarquen la parella central no són evangelistes (són àngels dos turiferaris i dos que sostenen l'ànima de Maria) ans el que vegeu la il·lustració a LEROQUAS Planxes 1940 1941 pl. XIV.

Trastevere pel que fa a la posició central de Crist, i pensa que la presència del tetramorf li confereix un caràcter escatològic que permet de donar-li una significació que va més enllà de la simple idea de glorificació de la Mare de Déu: la Coronació de Maria prefigura la de l'Església que l'últim Dia seirà al costat de Jesús i li serà donada la corona de vida (Ap. 3, 21 i 2, 10)³¹². Així, atenint-nos a aquestes lectures,ensem que la Coronació de Lluçà, immersida encara en una iconografia de tradició romànica, representa no solament la glorificació de Maria, que ha fet possible l'Encarnació, sinó també la de l'Església, igualment mare i esposa de Crist.

³¹² THÉREL 1984, pàg. 241