

L'ASSUMPCIÓ EN UN CICLE DE LA INFANTESA DE JESÚS: EL FRONTAL PROCEDENT DE SANTA MARIA DEL COLL (M.E.V.)

per TERESA VICENS I SOLER

La invocació de Maria com a intercessora de la humanitat

En l'àmbit del romànic català, tant en el camp de la pintura absidal, com en el dels anomenats frontals, és freqüent la presència d'una *Maiestas Domini* o d'una *Maiestas Mariae* envoltada d'escenes de la vida de Crist i Maria o, de manera encara més concreta, de diferents episodis del cicle de la Infantesa de Jesús.¹ A. Grabar considera que aquests primers passatges evangèlics tenen un valor de parusia continuada: presenten els primers temps de la vida terrestre del Verb encarnat i hi apareixen tota una sèrie de personatges que donen testimoni d'aquest fet miraculós: l'àngel de l'Anunciació, l'àngel que parla a Josep, Elisabet, els pastors, els mags, l'ancià Simeó i la profetessa Anna, etc.² En tots aquests esdeveniments, Anunciació, Visitació, Adoració dels pastors, Presentació al temple, etc., Maria es troba sempre al costat de Jesús, present en l'homenatge que li reten tots aquests personatges, que culmina en el moment de l'adoració dels Reis Mags, símbol del reconeixement de totes les nacions. De fet, els iconòlegs consideren que el tipus iconogràfic de la *Maiestas Mariae* va ser extret de l'escena de l'Epifania, i així es manté en algunes pintures murals i frontals catalans (Santa Maria de Taüll, Santa Maria d'Esterrri d'Àneu, frontals d'Avià, Betesa, Espinel-

1. Per exemple als absis de Santa Maria de Mur (Museum of Fine Arts de Boston) o de Santa Maria de Barberà i als frontals de Cardet (MNAC, 71999), Betesa (MNAC, 35701), Avià (MNAC 15784), Lluçà (MEV, 4, 10, 11), etc. Sobre aquesta qüestió, vegeu VICENS, T. «Iconografia mariana a la pintura: de les composicions sintètiques a les escenes historiades». A: *Lambard*, 1993-94, vol. VII, p. 173-184. Val a dir, que el terme romànic no convé a totes les obres ja que algunes presenten unes característiques estilístiques més aproximades al gòtic (Avià, Lluçà), però el fet que totes elles formessin part d'un mobiliari o «escenografia» pròpia del romànic em porta a mantenir aquesta classificació tradicional.
2. GRABAR, A. «L'Iconographie de la parousie». A: *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, vol. I. París: Collège de France, 1968 (ed. or. 1966), p. 571-572.

ves, etc.), de manera que, en aquest sentit, la iconografia d'aquests absis i antependis respon a la idea de figurar la presència divina. Tanmateix, optar per una fórmula o una altra sempre té les seves conseqüències significatives; en aquest cas és lògic que no sigui el mateix la teofania de la visió apocalíptica, que la del Tron de Saviesa. La presència de la Verge amb el Nen a la falda, tot i el tractament hieràtic que aquestes figures solen mostrar, fa que el missatge arribi d'una manera més sensible i, doncs, més accessible als humans.

Altrament, A. Grabar assegura que hi ha un fort lligam entre la representació d'aquestes escenes de la Infantesa de Jesús i la litúrgia, concretament amb el cèlebre himne *Acathistos* de l'església oriental, no solament pel fet que hi ha pintures murals que en reproduïxen plàsticament les diverses estrofes, sinó per la intenció última d'ambdues manifestacions: a través d'escenes que d'entrada poden semblar simples anècdotes (l'àngel que parla en somnis a Josep, l'anunci als pastors, les paraules del vell Simeó, etc.) demostren la presència de Déu entre els homes en els primers temps de l'era de gràcia.³ Probablement, doncs, és a partir de llur relació amb la litúrgia que aquestes iconografies dels absis i frontals catalans deixen entendre el seu significat. A la idea de l'encarnació, aportada per aquestes escenes del cicle de la Infantesa, s'hi afegeix la de redempció: Déu es fa home i és immolat per a la salvació del gènere humà. És lògic, doncs, que aquest missatge cabdal del cristianisme s'expressés en els murs principals del presbiteri i, encara més, en el mateix altar, el lloc on mitjançant l'eucaristia es renova el sacrifici de Crist.⁴ Aquesta representació de la *Maiestas Mariae* acompanyada de les escenes de l'Anunciació, la Visitació, la Nativitat, l'Anunci als pastors i la Presentació és la que apareix al timpà de la porta sud de la façana occidental de la catedral de Chartres (1145-1155), on la idea de la parusia i de l'eucaristia és clarament expressada per la composició axial del conjunt. A. Katzenellenbogen, d'acord amb els evangelis i els textos dels pares de l'Església, interpreta el pessebre i el pedestal de les escenes de la Nativitat i la Presentació com uns símbols de l'altar del sacrifici i, el bou i la mula i els personatges del darrere de Maria i Simeó com els fidels que s'hi acosten.⁵

Uns anys més tard (cap al 1175), a Catalunya, es va representar en el timpà de l'església de Cornellà de Conflent una *Maiestas Mariae* envoltada d'una màndorla sostinguda per dos àngels. La inscripció que l'acompanya fa referència explícita al paper de la Verge com a col·laboradora

3. GRABAR. *Op. cit.*, p. 575-580. L'autor remet a exemples de la iconografia paleocristiana i bizantina, però afirma que en el món medieval llatí s'han utilitzat les mateixes categories d'imatges (*ibid.*, p. 570).

4. Sobre l'aparició dels antependis i el significat de les *Maiestas Domini* que solen representar, vegeu SCHRADE, H. *La peinture romane*. París - Brussel·les: Meddens, 1966, p. 193-194.

5. KATZENELLENBOGEN, A. *The sculptural programs of Chartres Cathedral*. Nova York: The Norton Library, 1964, p. 7-15.

en l'obra de salvació: «HEREDES: VITAE: DOMINAM: LAUDARE: VENITE: PER QUAM VITA DATUR: MUNDUS PER EAM REPARATUR».

La literatura de l'època insisteix sovint en aquest paper d'intercessora pel qual Maria és invocada. Els himnes litúrgics solen anomenar-la *regina, imperatrix* o *domina*, termes que responen a aquest sentit.⁶ En una seqüència o prosa litúrgica que data del segle X es demana que la Verge intercedeixi pels homes davant de Crist: «... *interpella filium, / ut post hoc exsilium / caeli refrigerium / de nobis, et vitium / relaxet mentis veniae*».⁷ Tot i que la lírica provençal és una poesia eminentment laica, no hi falten al·lusions a la Verge. Trobadors com Fraire Menor, Guilhem d'Autpol, Lanfranc Cigala i, molt especialment, Guiraud Riquier dediquen algun dels seus poemes a la «gran dama intercessora»:

Dona, estela del mon
ab clardat que no-s rescon
es per nos, gent crestiana:
donc preguatz Dieu que de vana
vida nos gar'e de braca.⁸

Els pelegrinatges a santuaris marians són una bona mostra de la importància que el culte a la Verge havia anat adquirint. Un dels grans centres era Chartres, però Occitània era una de les zones més riques en santuaris marians posseïdors d'imatges cultuals (Clermont-Ferrand, Lo Puèg, Rocamadour). Els pelegrins catalans se sentien especialment atrets per l'abadia benedictina de Santa Maria de la Grassa (Carcassès), Santa Maria de Quaranta (Erau) i Santa Maria del Puig (Lo Puèg, en occità).⁹

6. RUFFINI, M. «Il concetto della regalità della Madonna nell'innologia medievale latina». A: *Helmantica*, 1959, vol. X, p. 391-433.
7. GARRIDO, M. «Las secuencias marianas en los siglos VIII-XI». A: *Ephemerides mariologicae*, 1978, vol. XXVIII, p. 358, n. 19.
8. *La lírica religiosa en la literatura provençal antiga*. Edició crítica, traducció, notes i glosari de J. F. Oroz. Pamplona: Diputació Foral de Navarra, Institució Príncep de Viana, 1972, p. 172-177, 186-191, 206-217, 230-233, 240-247, 274-279, 280-283, 310-319, 320-325, 326-331.
9. En realitat l'estudi sobre pelegrinatges s'ha fet del període de mitjan segle X fins a la fi del segle XI (BONNASSIE, P. *Catalunya mil anys enrera. Creixement econòmic i adveniment del feudalisme a Catalunya de mitjan segle X al final del segle XI*. Barcelona: Edicions 62, 1979, 1981, vol. I, p. 292-293, vol. II, p. 370-384), però es pot comprovar que, a mesura que avança el segle XI, les almoines o donacions a Santa Maria del Puèg van en alça (ibíd., vol. II, p. 375-384). J. Gudiol, que ja havia fet una primera aproximació al tema, posa l'exemple d'una commutació de pelegrinatges per la donació d'una almoïna a l'església de Tolba (Baixa Ribagorça, diòcesi de Roda), amb motiu de la consagració de l'any 1080. El document es refereix als llocs de pelegrinatge que devien ser més comuns entre la gent del país: Jerusalem, Roma, Sant Jaume de Galícia o Santa Maria del Puig (GUDIOL i CUNILL, J. «De peregrins i peregrinatges religiosos catalans». A: *Analecta Sacra Tarraconensia*, 1927, vol. III, p. 97-98). Altres casos que cita són: l'any 1067, una dona fa testament perquè vol anar a Santa Maria del Puig i a altres llocs; l'any 1187, Pere de Vilafreser i la seva esposa fan un llegat a Santa Maria de Rocamadour; l'any 1207, Carbonell de Ribau fa també un llegat a Santa Maria del Puig i a Santa Maria de Rocamadour (ibíd., p. 108-109).

L'Assumpció del frontal del priorat del Coll

El frontal procedent del priorat benedictí de la Mare de Déu del Coll, Susqueda (Selva), que avui es conserva al Museu Episcopal de Vic (núm. inv. 3), se sol datar dins la segona meitat o de final del segle XII.¹⁰ És també un dels casos en què la Mare de Déu amb el Nen assegut a la falda presideix la composició, amb la particularitat que amb la mà dreta sosté una flor de lis. Una màndorla els envolta i l'espai de fons, de color groc, és ple d'estrelles vermelles. Els quatre carcanyols delimitats per la màndorla i els quaters laterals són ocupats pels símbols dels evangelistes. Pel que fa a les escenes historiades, hi ha: a la part superior esquerra, l'Anunciació; al davall, la Nativitat amb l'àngel que s'adreça a Josep, possiblement per ordenar-li la partida cap a Egipte; al costat inferior dret, hi ha la Presentació al temple i al damunt, l'«Assumpció» de la Verge.

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

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

10. G. Richert el considera del segle XIII (*La pintura medieval en España. Pinturas murales y tablas catalanas*. Barcelona: Gili, 1926, p. 32-35) i J. Gudiol i Cunill de principi del segle XII (*Els Primitius*. Barcelona: Imp. Babra, 1929, p. 106), tot i que altres autors apunten la possibilitat que pogués ser obrat en els primers anys del XIII (ALCOY, R. «Frontal de Santa Margarida de Sescorts». A: *Thesaurus / Estudis*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1986, p. 45; AINAUD, J. «Anònim català, frontal del Coll». A: *Millennium*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1989, p. 150). Aquest estudi de J. Ainaud i el de ROSELL, R. «Frontal d'altar del Coll». A *Catalunya Romànica*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1986, vol. XXII, p. 148-151, aporten tota la bibliografia anterior sobre aquesta obra. Més recentment, M. S. Gros el data en 1180-1190 i el relaciona estilísticament amb el Calvari del foli 8v. del ms. 15 del mateix MEV. A més, aquest autor pensa que el frontal podria haver estat adquirit en aquestes dates pels monjos del priorat del Coll, comunitat que s'havia erigit a l'entorn de l'any 1180 com a dependent de l'abadia d'Amer (GROS, M. S. *Museu Episcopal de Vic. Romànic*. Sabadell: AUSA, 1991, p. 44). Com es veurà tot seguit, les representacions assumpcionistes que s'hi poden relacionar són, majoritàriament, obres de la segona meitat del segle XII.



Vic, Museu Episcopal, escena lateral del frontal de Santa Maria del Coll.

dins del sepulcre. Insisteixo en aquesta qüestió, perquè els autors que s'hi han referit normalment la interpreten com si fos una Dormició, tot i que troben estranya l'absència de Crist.¹¹ De fet, la figuració d'aquest episodi no sovinteja gaire. Els relats apòcrifs solen parlar-ne molt per sobre, en tot cas s'aturen més a narrar les peripècies del seguici fúnebre o dels fets prodigiosos que van esdevenir-se un cop el sepulcre fou clos.¹² En realitat, en l'escena del frontal del Coll, el sepulcre s'hi ha representat d'una manera molt simple —el cos horitzontal de la Verge, vist en picat, és emmarcat per un rectangle de color verd amb un fons reticulat— i es pot confondre fàcilment amb un llit, és a dir, amb el lloc on descansa el cos de Maria de l'escena de la Dormició. Però si fem un repàs d'altres representacions on s'hagi volgut mostrar un personatge en un llit, veurem que aquest té un caràcter molt diferent. En el mateix frontal hi ha l'escena de la Nativitat, on Maria, encara que se'ns mostri vertical, per la forma lleugerament sinuosa del seu cos i l'acabament de la túnica figura que està ajaguda en un màrrega, representada per una superfície el·líptica que la circumscriu. És la mateixa solució que s'ha usat en les escenes de la Nativitat dels frontals d'Avià, Betesa i Cardet i en la Dormició de Mosoll (MNAC núm. 15788), encara que en tots aquests exemples el cos de Maria s'ha col·locat més en diagonal. En dos frontals dedicats a sant Martí (el de Puigbó, al MEV 9, i el de Gia, al MNAC 3902) hi ha una escena on apareix el moment de la seva mort; en ambdós casos el sant jeu en un llit separat de terra per quatre potes ben visibles. Així doncs, siguin màrregues «anatòmiques» o llits de fusta, l'aparença és completament diferent. El rectangle que figura el sepulcre de Maria en el frontal del Coll és molt semblant al pessebre on s'ha emplaçat el Nen Jesús de l'escena de la Nativitat de la mateixa obra, cosa que ens ajuda a entendre que es tracta d'un recipient dur, de pedra, en forma de caixa. En la miniatura europea de final del segle xi i del xii hi ha alguns casos en què es representa la Sepultura o l'Assumpció de Maria i, per tant, s'hi ha hagut de figurar un sarcòfag. Tot i que solen ser molt simples, sempre s'han

11. Josep Gudiol i Cunill diu que «hi ha representats els dotze Apòstols a l'entorn del llit aont reposa el cos de Maria» («De l'Assumpció». A: *Vida Cristiana*, 1918, núm. 35, p. 360; *Els Primitius*, p. 105). A. Muñoz és qui va fer notar que la representació es diferencia dels models bizantins perquè no hi ha Jesucrist amb l'animeta («I paliotti dipinti dei Musei di Vich e di Barcellona». A: *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1907, vol. VIII, p. 102). G. Richert la considera la primera representació del Trànsit a Catalunya i diu que ofereix el tipus que havia de servir de model durant molt de temps (*op. cit.*, p. 33). Els qui l'han estudiat més modernament continuen en la mateixa línia (SUREDÀ, J. *La pintura romànica a Catalunya*. Madrid: Alianza, 1981, p. 78-80, 300; ROSELL, R. *op. cit.*, p. 150).
12. Tots diuen que posaren el cos de Maria en un sepulcre. Alguns, com el Ps. Melitó (ERBETTA, M. *Gli apocrifi del Nuovo Testamento*. Casale Monferrato: Marietti, 1983, vol. I/2, p. 503), el Ps.-Evangelista i l'homília de Joan de Tesalònica (*Los Evangelios Apócrifos*, versió crítica de A. de S. Otero. Madrid: La Editorial Católica, 1979, p. 604, 643-644, respectivament) especifiquen que era nou. Quant a la *Legenda Aurea* i el Ps.-Josep d'Arimatea, a part de ser compostos en una data probablement posterior al frontal del Coll, tampoc introdueixen cap variant.

projectat en alçat i deixant veure el seu interior buit o amb el cos de la Verge.¹³

Un altre element que em fa pensar que es tracta del moment de la sepultura és la posició dels dos apòstols de primer terme. En el típic esquema de la Dormició bizantina és usual que hi hagi dos apòstols, Pere, al capçal i un altre, Pau, als peus,¹⁴ que sovint s'inclinen sobre el cos de la difunta per expressar la seva desolació. Però en el cas del frontal del Coll, més que inclinar-se la prenen, un per les espatlles i l'altre pels peus, per ficar-la dins del sepulcre. És similar al que podem veure en la il·lustració del *Psaltiri de York* i de l'anomenat *Psaltiri de Blanca de Castella*, així com també en la meitat esquerra del timpà de Saint-Pierre-le-Puellier, només que aquí solament hi ha els dos apòstols que sostenen el cos i un àngel turiferari que planeja pel damunt.¹⁵

Hi ha també un altre element que cal tenir en compte, la indumentària del cos de Maria. En les escenes de la Dormició, sempre se sol presentar amb túnica i mantell, és a dir, igual que en qualsevol altra escena. Algunes vegades el mantell o el vel li cobreix bona part del rostre, ja sigui per indicar la seva edat avançada o bé per donar la idea que es tracta d'un cos moribund. Aquí, però, la Verge va vestida amb una mena de túnica blanca que marca clarament l'anatomia del seu cos amb la mateixa sofisticada estilització que en els altres requadres. Un vel del mateix color li cobreix el cap, però el rostre queda completament visible i, així, es distingeixen a la perfecció els ulls tancats de la difunta. Sembla, doncs, que s'ha volgut donar la idea d'una mortalla, cosa que es correspon plenament amb una escena de sepultura. Cap dels exemples que anteriorment he citat ofereixen una solució similar. Potser el cas més proper podria ser el de l'evangelari suposadament renà de la B.N. de París (ms. lat. 17.325): tant en el foli 51v, on es representa la Dormició, com en el 52, on s'il·lustra la Sepultura, Maria és embolcallada per un mantell, que, molt somerament, també tradueix la seva anatomia, i li cobreix el cap i el front fins arran dels ulls. En el *Psaltiri de York*, en la seqüència

13. Vegeu, per exemple, l'anomenat *Psaltiri de York*, de la Biblioteca de la Universitat de Glasgow, ms. Hunter 229, f. 19v. (reproduït a VERDIER, Ph. *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*. Montréal: Institut d'Études Médiévales, 1980, làmina 69), el *Missal de Sant Martí de Tours*, a la Bibliothèque Municipale de Tours, ms. 193, f. 98, i un evangelari, fet probablement a Colònia, de la B. N. de Paris, ms. lat. 17325 (reproduïts a THÉREL, M. L. *A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: le triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*. Paris: Éditions du C.N.R.S., 1984, fig. 16 i 19 respectivament). Un cas curiós és el de la pintura mural de Rongolise, a la Campània, on, en la típica escena de la Dormició bizantina, el llit ha estat substituït per un sarcòfag d'estrígils (DEMUS, O.; HIMMER, M. *La peinture mural romane*. Paris: Flammarion, 1970, làmina 36).

14. WRATISLAW-MITROVIC, L.; OKUNEV, N. «La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe». A: *Byzantinoslavica*, 1931, t. III, vol. I, p. 136.

15. Per al *Psaltiri de York* vegeu la nota 13. El *Psaltiri de Blanca de Castella* és a París, Bibliothèque de l'Arsenal, ms. 1186, f. 29v, i el malmès timpà es conserva al museu de Bourges (reproduïts a VERDIER, *op. cit.*, làmina 70 i 20 respectivament).

de la sepultura, el cos de Maria és una massa informe i amb prou feines es pot endevinar a quin costat se situa el cap.

Com ja he dit abans, la representació d'aquesta escena del cicle assumpcionista és força estranya. Així ho afirma L. Réau i, a la vegada, assegura que ha estat calcada de l'Enterrament de Crist.¹⁶ Igualment aquest autor assegura que el sepeli té lloc davant de Jesucrist situat dins d'una màndorla. Això, però, no és exactament sempre així, sinó que hi ha moltes variants: en el *Psaltiri Luttrell*¹⁷ i en l'anteriorment citat evangeliari renà de la B.N. de París, Crist hi és present, però en el *Psaltiri de York* i en el primer medalló de la vidriera de la catedral d'Angers¹⁸ hi ha apòstols i àngels, i en el *Psaltiri de Blanca de Castella* els apòstols estan sols, igual que en el frontal català.

La meitat superior de la composició presenta una fórmula iconogràfica molt freqüent en l'art funerari de l'edat mitjana. En les *Koimesis* bizantines uns àngels amb les mans velades s'acosten a Jesucrist per recollir l'ànima de la Verge i pujar-la al paradís. En el romànic, una de les maneres més corrents de figurar l'ascensió d'una ànima és la que presenta el doble del difunt disposat dins d'un llenç que uns àngels, situats simètricament a banda i banda, subjecten pels caps.¹⁹ En la iconografia assumpcionista, però, no és una fórmula gaire utilitzada. Com que el trasllat de l'ànima al cel generalment es representa en l'escena de la Dormició, es continua fent servir el model bizantí, introduint-hi algunes variants que, de fet, poden ser qualificades de circumstancials. Quan es vol representar l'*assumptio animae* fora dels esquemes bizantins, és quan s'adopten les fórmules de la iconografia funerària comuna, solució cap a la que ja tendia la il·lustració del foli 161v del *Llibre de Pericopis d'Enric II* de la Staatsbibliothek de Munic (Cm. 4452), obra d'inicis del segle XI.²⁰

Aquesta tipologia del frontal del Coll és molt poc freqüent fora de la península Ibèrica.²¹ Els exemples que semblen més propers són: el *Psal-*

16. RÉAU, L. *Iconographie de l'art chrétien*. París: P.U.F., 1957, vol. I, tom II, p. 613.

17. B. L. de Londres, ms. Add. 42130 (vegeu VERDIER, *op. cit.*, p. 74, n. 69bis)

18. L'ordre actual dels medallons no és l'original. Vegeu HAYWARD, J.; GRODECKY, L. «Des vitraux de la cathédrale d'Angers». A: *Bulletin Monumental*, 1966, p. 20.

19. Sobre aquest mateix tema, vegeu HERRERO, H. «Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español». A: *Estudios de iconografía medieval española*. Edición a cargo de J. Yarza. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1984, p. 26-28. Per a la tipologia que correspon al nostre cas, l'autora cita l'exemple del frontal de Sant Martí de Puigbó (MEV, núm. 9), encara que erròniament el considera de Montgrony.

20. THÉREL, *op. cit.*, fig. 13.

21. Els exemples castellans, però, són més tardans. El cas més conegut és el de la llinda de la col·legiata de Santa María la Mayor de Toro, del final del segle XIII (DURAN i SANPERE, A.; AINAUD de LASARTE, J. *Escultura gòtica*. «Ars Hispaniae», vol. VIII. Madrid: Plus-Ultra, 1956, p. 85, fig. 72). En el retaule de San Millán del Museo de la Rioja de Logroño s'ha optat per una solució semblant: mentre en l'escena de la Dormició el bust de Crist apareix a la part superior dins d'un núvol fistonejat i sostenint l'anímata entre els seus braços plegats a l'alçada de la cintura, a l'escena següent, els apòstols agenollats, miren el cel que s'ha obert per mostrar la Verge que és elevada per dues parelles d'an-

tiri de York, el *Missal de Tours* i l'evangeliari renà de la B.N. de París. En els dos primers casos, Maria, en posició completament vertical, és elevada del sepulcre per uns àngels —vuit parelles en el psaltiri i una sola en el missal— que aguanten un llenç darrere d'ella, de tal manera que sembla emmarcada per una màndorla. En la Dormició del foli 51v de l'evangeliari, dos àngels, drets a prop del capçal del llit, ajunten les seves mans cobertes per uns vels per sostenir l'ànima que mira suplicant cap amunt on, des de dins d'un semicercle, Crist estira els braços per acollir-la. De fet, però, en aquest cas sembla que ens trobem davant de la típica fórmula bizantina modificada pels miniaturistes occidentals.

Respecte a altres models catalans, ja he esmentat abans el frontal de Sant Martí de Puigbó: el «retrat» en bust del sant, nu, apareix dins d'un petit llenç aguantat per una parella d'àngels de dimensions molt més grans que aquesta ànima.²² Molt més emparentada amb el frontal marià és la representació del martiri de sant Tomàs de Canterbury de les pintures de l'absidiola de l'església de Santa Maria de Terrassa.²³ Després que el sant ha estat occit, dos personatges sostenen el cos embolcallat i el disposen en un sarcòfag ricament ornamentat; just al damunt, entremig dels dos homes, una parella d'àngels aguanten amb una mà un llenç dins del qual s'eleva l'ànima del sant, mentre que amb l'altra emparen aquest per l'espatlla. Sembla, doncs, que aquesta fórmula va tenir un cert èxit en els últims decennis del segle XII o primers del XIII en aquestes contrades catalanes i que encara continuà utilitzant-se en època gòtica.

El semicercle còncau de l'escena del frontal de Coll, que remata la part central del marge superior, damunt del cap de la Verge, és pintat de color blau i el seu interior té una banda fistonejada, de manera que no hi ha dubte que es tracta de la representació del paradís, lloc on es dirigeix la figura elevada pels àngels. Una forma semblant és present en moltes de les Assumpcions de la miniatura romànica, encara que sovint en el seu interior hi ha una mà divina que beneeix (manuscrit 732 de la Bibliothèque d'Arràs i sacramentari normand de la Morgan Library de Nova York, ms. 641,²⁴ ambdós de la primera meitat del segle XI), o que agafa la mà dreta de Maria com per acabar-la de pujar (ms. 444 de la Biblioteca de Viena).²⁵ En el *Missal de Tours* el bust de Crist és dins d'un cercle (*clipeus*) i amb la mà assenyala Maria. Altres vegades dins el semicercle estrellat hi ha la porta oberta del paradís (evangeliari de l'Archivio

gels que la sostenen dins d'un llenç, mentre dona el seu cingol a Tomàs, una mica apartat de la resta del grup (COOK, W. W. S.; GUDIOL RICART, J. *Pintura e imagerie romànica*. «Ars Hispaniae», vol. VI. Madrid: Plus-Ultra, 1980, p. 254-255, fig. 315).

22. Vegeu-ne una reproducció a PEIRÍS, N. «Sant Martí de Puigbó». A: *Catalunya Romànica*. Barcelona: Fundació Enciclopèdia Catalana, 1984, vol. X, p. 121.

23. BORFO, A. «Terrassa. Església de Santa Maria. Pintures murals». A: *Catalunya Romànica*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1991, vol. XVIII, p. 259-261. Sembla que es pot datar dins de les dues últimes dècades del segle XII.

24. VERDIER, *op. cit.*, pàg. 67 i 68, làmina 67.

25. Citat per Verdier, *op. cit.*, p. 66.

Capitolare de Vercelli, ms. C²⁶). En l'anomenat *Sacramentari de Manassés* (París, B.N. ms. lat. 819, f. 97v) es pot veure un semicercle omplert només amb franges de diversos tons.²⁷ Aquí, els àngels sostenen Maria per sota els braços sense cap llenç i l'auréola d'aquesta penetra lleugerament dins de les corbes superiors. D'altra banda, dues àmplies línies ondulades separen aquest grup ascendent de la part inferior on sembla que Maria s'incorpora del llit.

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

El fons de l'escena de l'elevació de Maria és de color groc, d'acord amb el joc de simetries que ha utilitzat el pintor —alternança de fons grocs i vermells, tant en els quaters com en els carcanys— però, a més, l'ha omplert d'unes estrelletes vermelles, de manera que resulta igual que l'interior de la màndorla que envolta la Majestat de l'espai central. No és estrany trobar aquest tipus de fons estelat a l'interior de la màndorla de la *Maiestas Dei* i, fins i tot, en algunes *Maiestas sanctorum*, com per exemple la de sant Amand del ms. 250 de la Bibliothèque Municipale de Douaie.²⁸

26. Vegeu Thérèl, *op. cit.*, p. 55, fig. 17; la part inferior de la representació és una Dormició en què manca la figura de Crist psicomp. Aquesta idea de la porta del paradís, la tornem a trobar en el capitell de l'Assumpció de l'església de Nôtre-Dame du Port de Clérmont-Ferrand, de la segona meitat del segle XII: en una de les cares, Crist flanquejat per dos àngels, ha tret del sarcòfag el cos embolcallat de la seva mare, mentre que en una altra, dos àngels obren de bat a bat les portes d'un edifici a l'interior del qual hi ha una caixa col·locada damunt d'un altar, que M. L. Thérèl creu que es tracta de l'Arca de l'Aliança, símbol de Maria, i que, per tant, indica la seva presència al paradís (*ibíd.*, p. 61).

27. THÉREL, *op. cit.*, fig. 22.

28. Entre les *Maiestas Dei* podríem citar la del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León. El cas de la il·lustració de sant Amand és interessant, perquè el sant seu en una cadira similar a la de la *Maiestas Mariae* del frontal del Coll: els braços prenen la forma d'uns animals ferotges i els peus, de les seves potes. H. Schrade es pregunta si el pintor els ha volgut donar el significat de les forces del mal que el sant esclafa en asseure-s'hi al damunt (*op. cit.*, p. 237, làmina, p. 239). D'altra banda, J. Ainaud les relaciona amb una cadira conservada a Roda d'Isàbena, amb una de Klosterneuburg (Àustria) i amb

Tots els personatges del frontal i, fins i tot, els quatre símbols del evangelistes, van acompanyats d'una inscripció que n'indica la identitat. En l'escena de la sepultura i enterrament de Maria només un «discipuli» ratifica qui són les dotze figures que envolten el cos difunt, però l'esmentat rètol inscrit dins la franja vermella que emmarca aquest requadre per la part inferior deixa clar de quin episodi es tracta: l'Assumpció de la Verge al cel. Malgrat aquesta etiqueta, però, la qüestió assumpcionista no hi queda clara: a la vista del cos difunt de Maria, la figura que s'eleva és només la seva ànima? és el trasllat del cos al paradís a l'espera del dia de la resurrecció dels morts, tal com diuen alguns relats apòcrifs? o es tracta de l'assumpció integral, cosa que pressuposa la resurrecció del cos per unir-se de nou amb l'ànima?²⁹

En realitat, l'ambigüitat d'aquesta representació es correspon amb el valor polisèmic que va tenir el terme *assumptio* al llarg de tota l'edat mitjana. La primitiva festa que a Occident commemorava el final de la vida de la Verge rebia diversos noms: *Depositio*, *Natale*, *Pausatio*, *Dormitio*, és a dir, termes al·lusius a la idea de «mort provisional». Però cap a la fi del segle VIII són substituïts pel més explícit d'*Assumptio* que, almenys en teoria, es refereix a l'entrada al cel en cos i ànima. Al segle IX, en alguns martirologis de la Gàl·lia encara es parla de *Dormitio* o bé es mostren fluctuacions, com en el d'Adó de Vienne que per al 14 d'agost porta la rúbrica «*Vigilia Assumptionis*» i per a l'endemà la de «*Dormitio sanctae Mariae*».³⁰

Aquest mateix martirologi era utilitzat a la catedral de Vic. Es conserva en un manuscrit que Mn. Gudiol va catalogar dintre de la segona meitat del segle X. El canonge Ripoll l'havia considerat del segle IX i li servia per demostrar que en aquesta data l'església de Vic ja celebrava la festa de l'Assumpció. El fragment que aquest autor publica conté les esmentades variants i, a més, mostra que el que realment es commemora-

les representades en els segells del monarca català Pere el Catòlic, entre els anys 1206 i 1211 (*op. cit.*, p. 150). Els fons estelats (estrelles daurades sobre blau fosc) esdevindran freqüents en les Coronacions del gòtic, de les quals és un magnífic exemple la del mosaic de la basílica romana de Santa Maria la Major, de Iacopo Torriti.

29. Mn. Gudiol, en uns casos, va parlar de manera ambigua: «... hi ha representats els dotze Apòstols a l'entorn del llit aont reposa el cos de Maria, mentre dos àngels se la empujen al cel, per medi d'una tovallola sobre la que reposa la figura de Maria...» La llegenda *ASSUMPTA EST MARIA IN CELVM*, no dona lloc a dubtar de la referència de l'escena pintada (GUDIOL i CUNILL, J. «De l'Assumpció», p. 360), i, en altres, pensava que es tractava de l'elevació de l'ànima: «... els Apòstols rodejant el cadàver de Maria, que reposa en son llit mentre dos àngels s'enduen la seva ànima al Cel» (GUDIOL i CUNILL, J. *Els Primitius*, p. 516). En canvi, Mn. Trens creia que es tractava d'una «*assumptio animae et corporis*» (TRENDS, M. «La Asunción de María en el arte español». A: *Razón y Fe*, 1951, vol. CXLIV, p. 95). Finalment, J. Sureda afirma que «ha estat representada l'*Assumptio corporis*» (SUREDA, J. *op. cit.*, p. 80). Aquests diferents criteris evidencien el problema d'interpretació que ofereix l'escena.
30. JUGIE, M. *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge*. Città del Vaticano: 1944, p. 197-209. Vegeu també VICENS, T. *El cicle de la mort i glorificació de la Verge a la plàstica catalana medieval*. Barcelona: tesi doctoral microfitxada, 1994, p. 23-30.

va era la mort de la Verge i l'entrada de la seva ànima a la glòria; d'altra banda, manifesta desconèixer el lloc on es guarda el cos de Maria i declara que l'Església va preferir la ignorància abans que ensenyar «coses frívols i apòcrifes».³¹ Una mica posteriors, ja del segle XI, són el *Sacramentari de Vic*, ms. 66, anomenat *Sacramentari d'Oliba*, i el *Missale Parvu*, ms. 71. Ambdues obres, entre les oracions de l'ofici de l'«Assumpcióne Sanctae Marie», contenen la cèlebre oració:

Veneranda nobis Domine huius diei festivitas opem conferat
salutarem, in qua Sancta Dei Genitrix mortem subiit temporalem, nec
tamen mortis nexibus deprimi potuit, quae filium tuum Dominum
nostrum de se genuit incarnatum,

És a dir, el text litúrgic més explícit pel que fa al triomf de Maria sobre la mort.³² Altrament, M. Jugie recorda que el terme *assumptio* en algunes hagiografies occidentals també és utilitzat en referència a l'entrada de l'ànima d'un sant a la glòria.³³ L'ambivalència del mot en l'àmbit marià es manté durant segles, tal com ho demostra la documentació de l'època gòtica.³⁴

Val la pena donar una mirada a altres representacions més o menys contemporànies que ofereixen fórmules similars al frontal del Coll i veu-

31. Es tracta del ms. 128 de l'Arxiu de Vic (GUDIOL i CUNILL, J. *Catàleg dels Llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del museu Episcopal de Vich*. Barcelona: Imp. de la Casa de la Caritat, 1934, p. 133-135). El fragment que publica Ripoll és el següent: «XVIII Kalendas septembris. Vigilia Assumptionis Scae. Mariae et XVIII Kalendas septembris. Dormitio eiusdem perpetuae Virginis Genitricis Dei Mariae, quam omnis concelebrat Ecclesia, cuius etsi sacrum corpus non invenitur super terram, sicut nec B. Moysi sepulchrum, quem S. Scriptura dicit a Domino sepultum, tamen pia Mater Ecclesia, quae suis observationibus integerrima fide fundata consistit, eius venerabilem memoriam sic festivam agit, ut pro conditione carnis eam migrasse non dubitet. Quo autem venerabile Spiritus S. templum illud, idest, caro ipsius Beatis. Virginis Mariae nutu divino et consilio occultatum sit, plus eligit sobrietas ecclesiae cum pietate nescire, quam aliquid frivolum et apocryphum inde tenendo docere. Sufficiunt enim ad sanctitatem et vitam Virg. et Matris Domini commendandam Evangelistarum testimonia, nec de ea quaerere ultra necessarium putent.» (RIPOLL, J. *La Santa Iglesia de Vich, estando...* Vich: I. Valls, imp., 1827, p. 1).
32. OLIVAR, A. «El Sacramentario de Vich». A: *Monumenta Hispania Sacra*, 1953, vol. IV, p. 83. GROS, M. S. «El 'Missale Parvum' de Vich». A: *Hispania Sacra*, 1968, vol. XXI, p. 339-340. Pel que fa a l'oració «Veneranda», vegeu els dos estudis de dom Capelle: «L'Oraison "Veneranda" a la messe de l'Assomption» i «Mort et Assomption de la Vierge dans l'oraison "Veneranda"». A: *Travaux liturgiques de doctrine et d'histoire*. Abbaye du mont Cesar, Louvain: Centre Liturgique, 1967, vol. III, p. 387-397 i 398-407, respectivament.
33. JUGIE, *op. cit.*, p. 199-200 i especialment les notes 1 i 2, p. 200.
34. El problema del terme «assumpció» en el gòtic l'he tractat a VICENS, T. *El cicle de la mort...*, p. 326-332. Un dels exemples que cito és el d'un contracte, signat el 5 d'abril de 1505, per pintar un retaule per a la catedral de Vic, on s'especifica que l'artista «pintara la assumpció de nostre dona ço es los XI apostols e nostre dona sobre un lit e com nostre Senyor pren la sua anima vestits e ordenats entorn del lit e la forma lli parra millor e que en les mans dels apostols huns que tingan ensensers e altres saupasers e altres llibres». Vegeu també MIMOUNI, S. C. *Dormition et Assomption de Marie. Histoire des traditions anciennes*. París: Beauchesne, 1995, p. 7-13.

re quines interpretacions han merescut. En l'anàlisi comparativa feta dels diversos elements d'aquesta escena, no hi he trobat cap altra obra igual. Una de les que considero més propera és el *Psaltiri de York*. Aparentment, la il·lustració del foli 19v sembla una inversió de l'escena del frontal del Coll, però, en realitat, en aquesta obra anglonormanda hi ha dues seqüències clarament separades:³⁵ a la part superior, el sepulcre conté el cos de la Verge que els apòstols hi estan dipositant; a la part inferior, el sepulcre es mostra buit, el cos momificat és enlairat pels àngels, tal com sembla ordenar-ho la gran figura de Jesucrist dreta en un costat de la composició. No hi ha dubte, doncs, que es tracta de l'elevació del cos al paradís, però M. L. Thérél es pregunta «... mais dans quel paradis?». ³⁶ El rostre tapat per la mortalla deixa suposar que la figura que eleven els àngels és el cos difunt de Maria, l'ànima de la qual ja ha pujat al cel en el moment de la Dormició.³⁷

En un altre manuscrit anglonormand, devers l'any 1100, la Verge, en figura d'orant i luxosament vestida, és enlairada dins d'una màndorla pels àngels vers l'Anyell de Déu i vers una *Maiestas Domini*; a sota, uns mortals allarguen els braços suplicants. Dins de la màndorla hi ha la inscripció següent: «*Haec est alma Domini genitrix et virgo Maria per quam spiritus vite toto diffunditur orbe*». Uns àngels situats en els extrems inferiors duen uns filacteris amb els textos de l'antifona i del responsori de l'ofici de l'Assumpció: «*Haec est regina virginum quae genuit regem velut rosa decora*», «*Hodie Virgo Maria caelos ascendit, gaudete quia cum Christo regnat in aeternum*». ³⁸ En aquest cas, doncs, les inscripcions aclareixen quin és el sentit de la representació.³⁹

En parlar del frontal del Coll, he assenyalat que el cos de Maria dins del sepulcre va vestit amb una túnica blanca; en canvi, la figura que els àngels sostenen duu una indumentària molt semblant a la que porta la Verge en les altres escenes del frontal: una túnica blava amb piquets daurats, un mantell vermell i una toca també vermella que li contorneja el rostre. Si hom hi hagués volgut plasmar l'assumpció del cos, com en el *Psaltiri de York*, penso que hauria estat lògic que la figura que s'eleva

35. Totes les il·lustracions del psaltiri consten de dos registres. La del foli 19v és una continuació dels episodis figurats en el foli 19: l'àngel dona la palma a Maria, els apòstols es reuneixen a l'entorn del seu llit, Dormició i Seguici fúnebre. Vegeu VERDIER, *op. cit.*, p. 74; THÉREL, *op. cit.*, p. 57.

36. THÉREL, *op. cit.*, p. 57-58. Per la seva part, Ph. Verdier parla de l'assumpció o «trasllat» del cos i afirma que es tracta d'un tema molt poc representat (VERDIER, *op. cit.*, p. 74-75).

37. Aquesta representació s'avindria amb el relat del Ps. Joan Evangelista, segons el qual, el cos, després que els apòstols l'han sepultat, és elevat al paradís terrenal, on és adorat per tots els patriarques i sants (*Los Evangelios apócrifos*, p. 605). En canvi, el Ps. Melitó explica com, en presència de Jesucrist, baixa l'arcàngel Miquel amb l'ànima de la difunta i l'arcàngel Gabriel aixeca el cos de la sepultura, de manera que es tornen a unir i puguen a la glòria (ERBETTA, *op. cit.*, p. 507).

38. VERDIER, *op. cit.*, p. 69 i làmina 66.

39. No sé fins a quin punt la palma que té a les mans un dels àngels de l'extrem inferior esquerre pot suposar una relació amb els relats apòcrifs.

dugués la mateixa indumentària que el cos difunt. En la pintura mural de Terrassa, la figureta que els àngels alcen per damunt del cos momificat de sant Tomàs va vestida amb una túnica blanca i, en canvi, en l'escena del martiri i en la coronació (?) de la conca porta la indumentària pròpia del seu càrrec de bisbe. Dins la *V* inicial de l'oració *Veneranda* del *Missal de Sant Martí de Tours*, hi ha dos grups d'apòstols que contemplen el sepulcre buit, mentre que la figura de Maria, vestida amb una túnica d'amples bocamànigues, amb toca i corona damunt del cap, és elevada per un parell d'àngels. M. L. Thérél, a partir de les dimensions normals de la figura i de la presència de l'oració *Veneranda*, afirma, d'entrada, que es tracta d'una assumpció corporal, però tot seguit manifesta els seus dubtes: d'una banda el sepulcre buit no implica pas l'assumpció corporal, atès que, d'acord amb les llegendes, el cos no va restar a la terra, tanmateix ningú no sap on és; de l'altra, a sota de la il·lustració hi ha una sèrie de noms relatius als diversos llocs on, segons la carta del Ps. Jeroni, va transcórrer la història (*Mons Syon. Vallis Iosaphat. Sepulcrum S. Mariae. Mons Oliveti*), cosa que indueix a pensar que la il·lustració es va executar prenent com a base aquesta cèlebre epístola, exemple de la postura dubitativa sobre el tema assumpcionista.⁴⁰ L'autora acaba el comentari amb aquestes paraules: «Il y a donc, dans cette image, une certaine ambiguïté qui ne permet pas d'affirmer la représentation de l'assomption corporelle de Marie».⁴¹

A propòsit de l'escena assumpcionista del frontal del museu de Vic, subscriu aquestes paraules que M. L. Thérél aplica a la il·lustració del *Missal de Tours*. Evidentment el que es pretenia ensenyar amb aquesta representació era que Maria es troba a la glòria, i així ho confirmen el fons estrellat i la inscripció «*Assumpta est Maria in celum*». Però el que no queda clar és de quina manera entenien que hi era. Més amunt, s'ha vist com la festa de l'Assumpció era present en els antics sacramentaris

40. El text és publicat formant part de les obres de sant Jeroni: HIERONYMUS (Pseudo) «Epistola IX ad Paulam et Eustochium». A: *Patrologiae. Series Latina*. Accurante J. P. Migne. París: 1865, t. XXX, col. 126-147. A, BARRÉ, H. «La croyance de l'Assomption corporelle en Occident de 750 à 1150 environ». A: *Études Mariales*, 1949 (publicació 1950), vol. VII, p. 70-73 es fa un resum de les investigacions que van conduir a la identificació del verdader autor, Pascasi Ratbert, i a la tesi sobre el motiu de la carta i de la «falsificació». Vegeu també JUGIE, *op. cit.*, p. 277-282, 361-362.

41. THÉREL, *op. cit.*, p. 58. En una nota aporta l'exemple del ms. lat. 11534 de la B. N. de París, obra de final del segle XII. Aquí la composició s'ha dividit verticalment en dues parts: a l'esquerra, el cos de Maria, vestit amb túnica blanca, un vel al voltant del rostre i un mantell tirant a marró, és col·locat dins d'un sarcòfag. A la dreta la Verge és elevada per dos àngels. En aquesta segona escena la indumentària ha variat: damunt d'una túnica blanca, que deixa veure les puntes dels peus calçats amb borseguins, porta una dalmàtica (?) verda amb orles marrons; el cap descobert mostra una llarga cabellera. Segons M. L. Thérél, aquesta divisió espacial podria respondre al lapse de temps que transcorregué entre la sepultura i l'assumpció (generalment els textos parlen de tres dies), però la impressió de lleugeresa que li produeix la figura enlairada no li permet d'afirmar plenament que es tracta d'una assumpció corporal (*ibid.*, p. 58, n. 298; vegeu-ne una reproducció a CAHN, W. *La Bible romane. Chefs-d'oeuvre de l'enluminure*. Friburg: Office du Livre, 1982, p. 223, il·lustració 187).

de la diòcesi de Vic. Probablement el testimoni català més antic ens el dóna l'anomenat *Sacramentari, ritual i pontifical de Roda* (còdex 16 de l'Arxiu de la catedral de Lleida), en el qual, a l'apartat de benediccions episcopals, hi ha tres textos per a la festa de l'Assumpció.⁴² A més, els textos de Vic contenen l'oració *Veneranda* que afirma que Maria, per ser la Mare de Déu, no podia ser humiliada pels vincles de la mort. També els textos litúrgics que els monjos procedents del monestir de Sant Ruf, a la Provença, portaren a la llavors recent instaurada diòcesi de Tortosa (1150) i els que després es varen compondre en aquesta mateixa seu la contenen,⁴³ cosa que evidencia l'existència d'aquesta creença en totes les terres catalanes cristianes.

Ph. Verdier considera que en les il·lustracions de l'oració *Veneranda* es va establir una relació directa entre la iconografia de l'Assumpció i l'afirmació de l'elevació del cos al cel.⁴⁴ El segle XII fou una època de novetats, i la temàtica assumpcionista, tant en el camp teològic, com en el de les arts visuals, també se'n va fer ressò. Precisament, pel fet de tractar-se d'una època d'introducció de noves idees i de noves formes iconogràfiques és possible que s'hi produís un cert desajust, cosa que explicaria l'ambigüitat d'algunes imatges, com la del cas que ens ocupa.

L'Assumpció, exaltació de la divina maternitat

A l'inici d'aquest estudi comentava que el frontal procedent del monestir de la Mare de Déu del Coll pertany al grup de frontals catalans que contenen una sèrie d'escenes de la infantesa de Crist, presidides per una *Maiestas Mariae*. També hi he assenyalat la representació del tetramorf flanquejant la màndorla. Aquest motiu, que d'entrada no sembla gaire coherent acompanyant una imatge de la Verge, es pot trobar en diverses obres que van des de l'època carolíngia fins al Renaixement.⁴⁵ D'entre les diverses lectures iconològiques que I. Bango estableix per aquesta relació Verge —tetramorf, proposa per al frontal del Coll, la que intitula «*El Tetramorfos testigo de la Divina Encarnación*». Segons l'autor,

42. BARRIGA, J. R. *El Sacramentari, Ritual i Pontifical de Roda. Cod. 16 de l'arxiu de la Catedral de Lleida. C. 1000*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1975, p. 214-215.

43. Vegeu les ressenyes que dóna E. Bayerri dels manuscrits de l'arxiu de la Catedral de Tortosa, núm. 11, 34, 82, i 93, tots dels segles XII i XIII (BAYERRI, E. *Viaje literario bibliográfico Mariano por las diócesis de España*. Comillas: Universidad Pontificia, 1968, p. 14, 18, 25-26 i 28).

44. VERDIER, *op. cit.*, p. 78-79.

45. Vegeu un recull d'exemples amb comentaris de caràcter global a GROSSET, Ch. «La Vierge et les tétramorphe. Étude d'iconographie médiévale». A: *Mélanges offerts à René Crozet*. Éditées par P. Gallais et I. J. Riou. Société d'Études Médiévales, 1966, t. I, p. 549-555. Posteriorment, I. Bango va tornar sobre la qüestió en un interessant, però inacabat, estudi (BANGO, I. «La Virgen y el Tetramorfos. I», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1984, vol. XV, p. 5-17).

en aquests casos el tetramorf acompanya la Verge per testimoniar que és Mare de Déu, com si fos el subtítol d'un rètol que digués «*Theotokos*». A més, moltes vegades la imatge es presenta acompanyada de les escenes de la infantesa de Crist, tres de les quals, es poden veure en aquest frontal.⁴⁶

L'obra, però, s'escapa d'aquest model, atès que la quarta escena no té res a veure amb el cicle de la Nativitat. La representació assumpcionista és la que accentua el caràcter eminentment marià del conjunt. Es demostra que la Verge és Mare de Déu amb el testimoni del tetramorf, amb els passatges més expressius de la seva maternitat i, finalment, amb l'entrada gloriosa al paradís, que s'ha d'interpretar com la recompensa que li concedeix el seu Fill. En el mateix estudi, I. Bango assegura que aquestes escenes de la infantesa de Crist «... constituyen todo un repertorio de ilustraciones plásticas del apócrifo *Transitus Mariae*, en el que se presenta la maternidad divina desde varios puntos de vista: llamándola constantemente Madre de Dios y describiendo escenas en las que hay un acto explícito de fe en la maternidad divina».⁴⁷ Si passem revista a la narració de l'última escena dels diversos textos apòcrifs veurem com les al·lusions a aquesta maternitat hi són constants.

Veiem primer uns fragments del Llibre del Ps. Joan Evangelista:

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

...

Nosotros, pues, los apóstoles, después de contemplar súbitamente la augusta traslación de su santo cuerpo, nos pusimos a alabar a Dios por habernos dado a conocer sus maravillas en el tránsito de la **madre de Nuestro Señor Jesucristo**.⁴⁸

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

Mas, cuando fuimos a abrir la sepultura con intención de venerar el precioso tabernáculo de la que es digna de toda alabanza, encontramos solamente los lienzos, [pues] había sido trasladado a la eterna heredad por **Cristo Dios, que tomó carne en ella. Este mismo Jesucristo, Señor nuestro, que glorificó a María, madre suya inmaculada y madre de Dios, dará gloria a los que la glorifiquen...**⁴⁹

46. BANGO, *op. cit.*, p. 6-9.

47. BANGO, *op. cit.*, p. 8.

48. *Los Evangelios apócrifos*, p. 604-606. El subratllat d'aquest text i dels següents és meu.

49. *Los Evangelios apócrifos*, p. 644.

El Ps. Melitó encara és més explícit. Després que els apòstols han donat sepultura al cos de la Verge, Jesucrist baixa del cel acompanyat d'un exèrcit d'àngels i els pregunta què volen que faci: «El meu pare va decidir d'escollir aquesta dona d'una de les tribus d'Israel perquè **jo m'encarnés per mitjà d'ella**. Per això la vaig santificar [...] Ara que ha sofert allò que la natura exigia, què voleu que faci per ella?» El final de la resposta de l'apòstol Pere és ben eloqüent: «Senyor et vas escollir **aquest vas perquè fos el teu tabernacle puríssim** [...] Ens semblaria que, de la mateixa manera que tu vas vèncer la mort i ara regnes gloriós, has de ressucitar el cos de la **mare** i portar-la feliç amb tu al cel».⁵⁰

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

Hoc quippe non naturae est, sed gratiae beatae virginis Mariae, de qua natus est ipse Deus et homo.

Sic namque credere, honorare est matrem Domini quae Deum nobis genuit et hominem: neque hominem sine Deo, neque sine homine Deum, sed Deum et hominem unum et verum Jesum Christum.⁵¹

El frontal del monestir del Coll, doncs, conté un programa iconogràfic al servei de l'exaltació mariana, però deixa clar que la causa de la importància de la Verge és la seva divina maternitat. La figura majestàtica de Maria, asseguda en el tron, amb una corona de pedreria al cap i aguantant el Nen amb el braç esquerre, regna des d'un univers estrellat. Aquesta és la imatge que sintetitza tota la mariologia de l'època i a la qual els fidels adreçaran les seves pregàries per sol·licitar que exerceixi el seu poder d'intercessora que li ha estat concedit per haver participat en l'obra de Salvació.

La intercessió de Maria es manifesta especialment a través dels miracles. Les primeres recopilacions en llatí daten del segle XI, però fou a partir del XII quan tingueren una major divulgació i foren traduïdes a les llengües vernàcules.⁵² A Catalunya es conserva un còdex miscel·lani procedent del monestir de Ripoll, que aplega un recull en llatí de miracles de Santa Maria.⁵³ Hom considera el manuscrit datable entre 1180 i 1223, però que les narracions que conté són força posteriors.

50. *Apòcrifs del Nou Testament*. Introducció general i coordinació d'Armand Puig. Barcelona: Proa / Enciclopèdia Catalana, 1990, p. 346. En el tractat de mariologia dirigit per J. B. Carol també es fa referència a aquesta qüestió, i es posa un exemple similar al del *Relat copte de Teodosi* (CAROL, J. B. *Mariologia*, per una comisió internacional de especialistes bajo la presidencia de. Madrid: La Editorial Católica, 1964, p. 162-165).

51. HIERONYMUS, *op. cit.*, col. 132 i 135 respectivament.

52. A. PONCELET, A. «Miraculorum B. V. Mariae quae saec. VI-XV latine conscripta sunt. Index postea perficiendus». A: *Analecta Bollandiana*, 1902, t. XXI, p. 241-360, es dona un índex. Per a bibliografia sobre aquesta qüestió, vegeu la que presenta M. Gerli en la introducció de GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Cátedra, 1985, p. 25, n. 22.

53. Arxiu de la Corona d'Aragó, còdex 193, f. 27v.-47.

El còdex de Ripoll no solament és interessant per aquests *Miracula*, sinó perquè del foli 4 al 27v conté un opuscle modernament intítulat *Advocacions de la Verge*.⁵⁴ Segons A. Sinués, aquesta obra hauria estat escrita probablement en un monestir benedictí del sud de les Gàl·lies durant la segona meitat del segle XII, amb la finalitat de fomentar la devoció del dissabte com a dia especialment dedicat a la Mare de Déu.⁵⁵ El tractat consisteix en l'explicació o justificació de seixanta-vuit noms, adjectius o epítets que s'apliquen a la Mare de Déu, com, per exemple, *Diva, Virgo, Regina, Aurora, Templum, Stella, Archa, Columba, Mulier*, etc.

Un dels noms que mereix un comentari més llarg, segons l'autor, és *Virga*. Naturalment, al principi fa referència a la profecia d'Isaïes «*Egre-dietur uirga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet*». Més endavant hi ha una referència al paper de Maria en la redempció:

Hec est uirga [...] quia Deus per uirginem Mariam in mundo credendi uiam patefecit, per quam renati gratia baptismatis celestem introitum adierunt; hec est uirga qua Moises bis scilicet percussit ita ut populus biberet et iumenta. Quia Dei Filius humanam carnem in uirgine assumpsit, qui in cruce a Longino milite perforari permisit, unde sanguis redemptionis, et aqua baptismatis amanauit.⁵⁶

Després diu que en el versicle «*Que est ista que ascendit per desertum sicut uirgula fumi ex aromatibus mirre et turis?*» (Ct. III, 6) es descriuen els gaudis i dolors de la Verge, i tot seguit comença a comentar-los. Con-

54. Aquest tractat va ser publicat a SINUÉS, A. «Advocaciones de la Virgen en un códice del siglo XII». A: *Analecta Sacra Tarraconensia*, 1948, vol. XXI, p. 10-34, amb una breu introducció (p. 1-10). C. Baraut considera que es tracta d'una obra que en altres manuscrits porta el títol de *Florealis* o *Liber Floridus Beatae Mariae Virginis*, i que aquest manuscrit de Ripoll només en conté la segona part. També creu que té molts punts de contacte, tant literaris com doctrinals, amb el tractat *De nominibus B. M. Virginis*, del manuscrit 117 de l'arxiu de la Catedral de Tortosa, datat del segle XIV (BARAUT, C. «Un recull de miracles de Santa Maria procedent de Ripoll i les Cantigues d'Alfons el Savi». A: *Maria-Ecclesia Regina et Mirabilis. Scripta et Documenta*. 1956, vol. VI, p. 127, n. 2). En aquest article l'autor anunciava que en tenia en preparació una edició completa, però fins ara no ha estat publicada. (Per al ms. 117 de la Catedral de Tortosa vegeu BAYERRI, E. «Códices marianos de las Diócesis de la Corona de Aragón». A: *Estudios Marianos*, 1946, vol. V, p. 389-414).
55. Així ho indica l'anònim autor al final de l'obra: «*Quia (sic, per Quicumque) hec sexaginta octo sacra nomina diue Virginis, que Sancto Spiritu operante explanauimus, sabbatis ebdomadis celebrandis ad decus eius in sancta ecclesia legerit uel audierit, proculdubio in diuisione gentium pars eius cum beata Uirgine erit*» (SINUÉS, *op. cit.* p. 7-8 i 34).
56. SINUÉS, *op. cit.*, p. 11 i 12. La importància que es dona a la paraula *Virga* («branca») em fa pensar si podria ser la causa que en el frontal del Coll, el fons del carcanyol que ocupa el símbol de l'evangelista Mateu s'hagi diferenciat de la resta. Dels quatre carcanyols, dos són vermells (Joan i Marc) i dos grocs (Mateu i Lluc), d'acord amb les regles simètriques que he assenyalat. Però el de Mateu, a més, està ple d'estrelles, igual que l'interior de la màndorla i el de l'escena de l'Assumpció. Es tractaria, doncs, d'un recurs per destacar l'evangeli que dona la genealogia del Salvador i que es decorava amb l'anomenat «Arbre de Jessè», la penúltima branca del qual és la Verge?

sidera goigs: l'Anunciació, la Visitació, la Nativitat, l'Epifania, la Presentació, les Noces de Canà, la Resurrecció i l'Assumpció; i dolors, la Profecia de l'ancià Simeó, la Matança dels Innocents, Jesús perdut i trobat al temple, la Crucifixió, les Paraules de Crist al peu de la creu i la Sepultura. Amb l'enumeració d'aquesta sèrie de passatges importants de la vida de Maria es prepara el tema dels goigs marians que apareix en el segle XIII i que esdevindrà molt popular durant el XIV.

En el darrer goig, el de l'Assumpció, fa referència als àngels que van pujar Maria al cel, tot cantant el versicle del *Càntic dels Càntics* que acabo de citar i que, d'altra banda, era utilitzat com a responsori d'una antífona pròpia de la festa de l'Assumpció, tal com fa notar H. Barré en el seu treball sobre aquestes composicions de la litúrgia mariana:

Vidi speciosam sicut columbam ascendentem desuper rivos aquarum, cuius inaestimabilis odor erat nimis in vestimentis eius. Et sicut dies verni circumdabant eam flores rosarum, et lilia convallium.

Vers. - Quae est ista quae ascendit per desertum sicut virgula fumi, ex aromatibus myrrhae et thuris?⁵⁷

La importància de la branca florida i la presència d'altres epítets com *Flos* o *Lilium* permet de veure una relació entre aquest text del manuscrit ripollès, o un altre de similar, i la flor de lis que la Verge de la *Maiestas Mariae* del frontal del Coll sosté amb la mà dreta. Altrament, a *Flos* se cita un altre versicle del *Càntic dels Càntics* que també ha estat considerat com una font d'inspiració de l'antífona a què acabo d'al·ludir: «*Ego flos campi et lilium convallium*» (Ct. II, 1). El desconegut autor ho interpreta en el sentit que la flor més bella engendra el millor germen, és a dir, al·ludeix a l'encarnació.⁵⁸

Pel que fa a *Lilium*, se'n serveix per referir-se a la castedat de Maria considerada sempre verge. Amb el versicle II, 2 del *Càntic dels Càntics*, «*Sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias*», estableix la comparança de Maria amb els pecadors: «*Lilium inter spinas, Virgo inter peccatores, dignitate et honore omnes excellens mortales*».⁵⁹ Aquests versets manifesten de forma evident la idea de la Verge com a intercessora de la humanitat. Una imatge semblant la trobem a la vidriera central de la capçalera de la catedral de Chartres, presidida per una *Sedes Sapientiae*, que amb la mà dreta aguanta un ceptre acabat en forma de flor de lis. A

57. BARRÉ, H. «Antiennes et répons de la Vierge». A: *Marianum*, 1967, vol. XXIX, p. 228-229. L'autor ressalta el fet que moltes de les antífones de l'Ofici de l'Assumpció s'inspiren en el *Càntic dels Càntics*, a més dels *Psalms* i altres textos bíblics. Recordem que la interpretació mariana d'aquest poema està estretament relacionada amb la creença assumpcionista i que alguns dels seus versicles varen servir de base a la imatge de la Verge entronitzada al costat de l'Espós («*Veni de Libano sponsa mea, veni de Libano, veni coronaberis*», Ct. 4, 8). Sobre aquesta qüestió, vegeu THÉREL, *op. cit.* p. 141-143, VERDIER, *op. cit.* p. 92-93; també VICENS, *El cicle de la mort...*, p. 179-184.

58. SINUÉS, *op. cit.*, p. 14.

59. SINUÉS, *op. cit.*, p. 32.

la conca de la capella funerària de Perschen (circa 1170), on, segons H. Schrader, s'hi ha de veure la Jerusalem celestial, hi ha el bust de la Verge amb una flor de lis.

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