

ICONOGRAFIA MARIANA A LA PINTURA:
DE LES COMPOSICIONS SINTÈTIQUES
A LES ESCENES HISTORIADES *

TERESA VICENS I SOLER

Per mitjà de la interpretació d'uns quants frontals –algun, dels últims anys del segle XII, i la majoria, del segle XIII–, ens proposem de fer una aproximació a la iconografia mariana d'aquesta darrera etapa del Romànic.

La nostra exposició constarà de tres parts. En primer lloc considerarem la iconografia dels absis, aspecte que, com veurem, ha estat estudiat per l'historiador francès Marcel Durliat. De la iconografia absidal cal destacar-ne dos aspectes: d'una banda, que generalment les pintures ofereixen composicions sintètiques, i de l'altra, que la figura de la Mare de Déu hi és molt present, per això no és estrany que Durliat parli de «conquestes marianes». La temàtica mariana, doncs, es posa al servei de l'explicitació del misteri de l'Encarnació.

A l'apartat segon ens dedicarem a comentar la iconografia dels frontals. També en destacarem dues característiques. Primera: increment, igual que en el cas de la pintura mural, de la iconografia mariana. Segona: augment de l'interès pels valors narratius. A més, a tall d'exemple, establim paral·lelismes amb la literatura mitjançant un manuscrit original del monestir de Ripoll.

Finalment, intentarem buscar el sentit que cal donar a aquesta iconografia, i per això tindrem en compte dues qüestions bàsiques de la mariologia de l'època: Maria, mitjancera de la humanitat, per la seva participació en l'Encarnació i en la Redempció, i Maria, símbol de l'Església.

Tal com apuntàvem al principi, Marcel Durliat va dedicar un parell d'articles a l'estudi de la iconografia de l'absis a Catalunya. Una de les conclusions a què arriba és que les obres conservades evidencien un interès per les composicions de

* Text corresponent a la conferència pronunciada el dia 14/11/1988 dins del Cicle «La pintura catalana dels segles XI al XIII».

caràcter sintètic i que la visió de la divinitat segons el relat apocalíptic de l'evangelista és el tema que més s'hi representa. La fórmula de distribució als absis sol ser la següent: al centre del quart d'esfera s'hi situa la *Maiestas Dei* dins d'una màndorla envoltada del tetramorf, i als laterals sovint s'hi figuren els arcàngels advocats de la humanitat, tal com indiquen les inscripcions (*Peticius i Postolacius*) dels rotlles que porten.

D'altra banda, el col·legi apostòlic ocupa la part curvilínia del mur. Sovint, enmig dels dotze deixebles hi ha una figura femenina que sosté un calze, i que, segons M. Durliat, és la Verge. Els antecedents d'aquesta imatge es poden trobar en representacions carolíngies i otonianes de la Crucifixió, en què Maria du el vas que tradicionalment portava la figura de l'Església per tal de recollir la sang de Crist i per simbolitzar així que aquesta era la que recollia la sang de la Nova Aliança. La substitució de l'Església per Maria es pot veure en algunes obres bizantines del segle XI o de començaments del XII (fragment d'una creu de plata de la col·lecció de Dumbarton Oaks i lipsanoteca del Museu de Leningrad) i en una miniatura italiana datada del segon quart del segle XII (ms. 379 de la Pierpont Morgan Library de Nova York). Els absis catalans de Sant Climent de Taüll, Sant Pere del Burgal, Santa Maria de Ginestarre de Cardós, etc. (Museu Nacional d'Art de Catalunya de Barcelona, núm. inv. 15966, 113138 i 15971, respectivament), però, la presenten en un nou context: la inclusió de Maria amb el calze enmig dels apòstols permet que sigui considerada com el cap de l'Església. Així, a la pintura mural del segle XII, ja hi trobem un primer exemple d'assimilació Maria-Església, tema que tornarà a ser tractat a la iconografia dels frontals, de dates més avançades.

Al costat d'aquests absis de temàtica apocalíptica n'hi ha d'altres de dedicats a la Mare de Déu, cosa que permet a M. Durliat de parlar de «conquestes marianes». L'esquema de distribució de la composició a la superfície dels murs és paral·lela a l'anterior. Al centre del quart d'esfera s'hi figura una *Maiestas Mariae* flanquejada pels Reis d'Orient. Podríem dir que es tracta d'una Epifania majestàtica, una fórmula que des d'antic (porta de Santa Sabina de Roma, ambó de l'església de Sant Jordi de Salònica) s'ha utilitzat per simbolitzar d'una manera sintètica la proclamació al món de l'era de gràcia marcada per l'Encarnació. Pel que fa a la part vertical del mur, s'hi continua representant el col·legi apostòlic (a Santa Maria d'Esterrí d'Àneu, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 15874, s'ha substituït per la visió d'Elies i Isaïes). Els conjunts més representatius d'aquesta iconografia són el de Sant Joan de Tredós i Santa Maria de Taüll (The Cloisters Museu de Nova York i Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 15863, respectivament).

Des de mitjan segle XII, i, més especialment, al segle XIII, aquesta referència a l'Encarnació s'enriqueix amb l'entrada d'escenes historiades. Són les anomena-

des «escenes del cicle de la infantesa de Jesús». Representen els esdeveniments relatius a la vida de Jesús, des del moment que l'àngel anuncia a Maria que serà mare fins a la fugida a Egipte o la matança dels innocents. D'entre els absis que contenen algunes d'aquestes escenes destaquem el de Santa Maria de Mur (Museum of Fine Arts de Boston) i el de Sant Martí de Fenollà (Morellàs, Vallespir). Però és als anomenats frontals o antependis on la temàtica mariana sembla prendre un relleu especial. Cal tenir en compte que aquests objectes litúrgics constitueixen un element destacat d'entre la resta de mobiliari, ja que servien per recobrir l'altar, el lloc on es celebra el sacrifici. Sovint la seva iconografia està estretament lligada amb aquesta funció.

De fet es pot dir que els frontals recullen la distribució iconogràfica de l'absis i l'adapten al seu espai compositiu. Així, l'espai central sol ser presidit per una *Maiestas* encerclada en una màndorla. Els quatre espais dels extrems s'omplen de representacions relacionades amb aquesta figura. Per exemple, al frontal d'Esquiús (Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 65502) veiem que la figura de la *Maiestas Dei* envoltada del tetramorf va acompanyada de quatre grups de tres apòstols cada un als laterals. El frontal d'Ix (Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 155802) presenta també una *Maiestas Dei* al centre, però als laterals, a més dels dotze apòstols, hi ha dues escenes dedicades a sant Martí, titular de l'església.

Els frontals, en general, pertanyen a una època més avançada que la de les pintures absidials de les composicions de tipus sintètic que hem comentat. A partir de la segona meitat del segle XII i especialment del 1200 endavant es produeixen dues novetats que afecten la iconografia:

A) Increment de la temàtica mariana

Des del Concili d'Efes (431), la figura de Maria, proclamada veritable Mare de Déu, havia ocupat un lloc important en el culte, en la devoció i en l'art. A partir del segle XII, totes aquestes realitats s'incrementen. Evidentment, hi ha una conjuntura social i cultural favorable. És l'època de la poesia trobadoresca, una lírica dedicada especialment a cantar la dona. Apareixen els tractats teològics dels primers escolàstics, tots fervents marianistes: Anselm de Canterbury, Honori Augustodunensis, Bernat de Claravall, etc. I és també el moment en què s'inicia una nova exegesi del Càntic dels Càntics; si fins ara l'espòs i la seva estimada eren interpretats en sentit eclesiològic, a partir d'aquest segle, la figura de l'esposa sovint s'identificarà amb la Verge.

Aquestes circumstàncies que tan ràpidament acabem d'apuntar foren les que propiciaren que la Mare de Déu esdevingués la protagonista de bona part de

la producció artística d'aquells anys. En aquest aspecte, caldrà afegir als absis ja citats de Santa Maria de Mur i Sant Martí de Fenollà el de Santa Maria de Barberà (Vallès Occidental), Pedrinyà (Museu de Girona, núm. inv. 71), etc., i un bon nombre de frontals.

El tema de la *Maiestas Mariae* apareix molt sovint als frontals. Això ha fet pensar si aquestes representacions eren una transposició a la pintura de les imatges escultòriques, culturals, existents en nombroses esglésies. El cas és que aquest tipus de representació de la Verge unes vegades va acompanyada de la figuració de l'apostolat, com per exemple als frontals d'Alòs de Gil (Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 15834), Ginestarre de Cardós (The Cloisters Museum de Nova York) i Vidrà (Museu Episcopal de Vic, núm. inv. 4439), tal com hem vist en les decoracions absidials; d'altres vegades, l'apostolat és substituït per escenes de la vida d'algun sant. Així, en el mateix frontal de Vidrà el compartiment superior esquerre és ocupat per una representació de sant Hilari, titular de l'església. L'antependi procedent de Sant Martí Sescorts (Museu Episcopal de Vic, núm. inv. 5) té tots els quarters ocupats per diversos episodis de la vida de santa Margarida. En la majoria dels casos, però, la *Maiestas Mariae* presideix un conjunt d'escenes del cicle de la vida de Jesús i Maria. Els frontals del Coll, Espinelves i Lluçà, del Museu Episcopal de Vic (núm. inv. 3, 7 i 4, respectivament), els d'Avià, Mosoll, Cardet i Betesa, del Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm. inv. 15784, 15788, 3903 i 35701, respectivament), i el de la Tor de Querol (església parroquial d'Iravals, Cerdanya), pertanyen a aquesta tipologia.

B) Increment dels valors narratius

Al llarg del segle XII sembla que es desvetllà un marcat interès per les narracions, especialment de fets miraculosos. És l'època de la divulgació dels miracles de la Mare de Déu i també de les vides de sants, que al segle següent seran aplegats i divulgats amb èxit per la *Legenda Aurea* de Iacopo de Varazze. En les arts visuals, això es tradueix en la presència d'escenes historiades que desenvolupen d'una manera més àgil el contingut de les composicions sintètiques més pròpies de l'etapa anterior. Pel que fa al cas concret dels frontals, podríem afirmar que preparen l'aparició, des del punt de vista de la composició iconogràfica, dels retaules del Gòtic, que amb els seus nombrosos plafons són l'equivalent d'un manuscrit profusament il·lustrat amb escenes historiades.

El comentari d'alguns dels antependis anteriorment citats ens permetrà de veure aquesta qüestió amb més detall. Als quarters del frontal de Cardet hi trobem figurades les històries següents: al superior esquerre, l'Anunciació i la Visitació; al superior dret, la Nativitat i l'anunci als pastors; a l'inferior esquerra,

l'Epifania; i a l'inferior dret, la fugida a Egipte i la matança dels Innocents. Els quatre espais, doncs, s'han omplert amb un total de set escenes, que unes vegades han separat d'una manera clara (entre l'Anunciació i la Visitació s'ha col·locat una columna com les que delimiten l'espai de la *Maiestas Mariae*) i, en canvi, d'altres resulten una mica confuses. És el cas de la Nativitat, que, lleugerament descentrada cap a l'esquerra, deixa un espai al marge dret perquè s'hi pugui figurar un paisatge de muntanya, poblat d'arbres, animals, pastors i un àngel. També al quarter de sota, el tema de la fugida a Egipte sembla que sigui el principal, ja que les figures de Josep i Maria hi destaquen per les seves dimensions, mentre que a la seva esquerra, el rei Herodes i els soldats que acompanyen el seu manament són unes figuretes més petites, disseminades en el fons neutre. D'altra banda, com ja era habitual en els absis, la *Maiestas Mariae* del centre s'integra dins l'escena de l'Epifania, de manera que els tres Reis de la part esquerra s'inclinen davant del Nen, que els beneeix per damunt dels seus caps. Unes inscripcions, només conservades a l'orla superior, donen els noms dels personatges, perquè els episodis puguin ser identificats clarament, fet que ens demostra una vègada més l'interès existent per les escenes historiades. El frontal procedent de Santa Maria d'Avià conté un nombre inferior d'escenes. Només el quarter superior esquerre s'ha dividit amb una columna per delimitar els espais de l'Anunciació i de la Visitació. Els tres quaters restants presenten una escena cada un: Epifania, Nativitat i Presentació. Ací, però hi ha dos elements que trenquen la rigidesa de la imatge central i permeten que, fins a cert punt, quedi més integrada dins del conjunt d'escenes historiades. Aquests elements són, d'una banda, la marcada inclinació del Nen vers els tres Reis del quarter inferior, i, de l'altra, la desaparició de la màndorla i del tetramorf –del qual parlarem més endavant– i la seva substitució per un arc trilobulat sostingut per unes columnes i amb uns àngels als carcanys. Si al frontal de Cardet Maria tenia unes dimensions més grans que els personatges de les escenes «secundàries», en aquest d'Avià se l'ha volgut ressaltar per mitjà de la indumentària: en les cinc vegades que hi surt representada sempre vesteix una túnica vermella i un mantell de color blau estampat amb unes petites floretes blanques.

Al frontal de Mosoll la imatge central ja ha desaparegut i l'espai es divideix en dos registres que representen un seguit d'arcuacions, dins les quals s'emmarquen els personatges. Sota els tres primers arcs del costat esquerre del registre superior el pintor hi ha col·locat els tres Reis, que es dirigeixen cap a la quarta arcada, on hi ha la figura sedent de Maria amb el Nen a la falda. D'aquesta manera la imatge cultural dels anteriors frontals es manté però ha perdut la seva situació privilegiada. Les dues darreres arcades d'aquest registre són ocupades per les figures de Maria i Elisabet abraçades (Visitació). El registre inferior comença amb l'Anunciació (Gabriel, a la primera arcada, i Maria, a la segona), continua amb la

Presentació (Josep, amb els coloms; Maria, amb Jesús damunt d'un altar, i l'ancià Simeó, a les tres arcades següents) i acaba en l'última arcada amb els cinc personatges que componen l'episodi de la Dormició de la Mare de Déu. La inclusió d'aquesta escena trenca amb la tradició de figurar el cicle de la infantesa de Jesús i permet de parlar més pròpiament d'escenes de la vida de Crist i Maria.

El frontal provinent del priorat benedictí de la Mare de Déu del Coll és el més antic de tots els citats. A l'entorn del grup central de la *Maiestas Mariae* envoltada pel tetramorf, s'hi disposen les escenes següents: al quarter superior esquerre, l'Anunciació; a l'inferior del mateix costat, la Nativitat; a l'inferior de la dreta, la Presentació; i al superior dret, la sepultura i Assumpció de Maria. Malgrat que d'entrada el nombre d'escenes es correspongui amb el d'espais, alguns detalls evidencien que la intenció narrativa també s'hi deixa sentir. Així, a la Nativitat hi ha un àngel (Gabriel, segons la inscripció) que parla amb Josep, probablement per ordenar-li que fugi a Egipte. D'altra banda, la representació del quarter superior dret respon a una voluntat d'exaltar la figura de Maria, que, a més, s'ha procurat destacar a totes les escenes, mitjançant una indumentària reiterativa i vistosa. Com al frontal de Mosoll, encara que utilitzant fórmules ben diferents, aquesta escena referent a l'últim episodi de la Verge manifesta una voluntat explícita de mostrar quina és la recompensa de Maria per haver estat l'instrument de l'Encarnació i, en conseqüència, per la seva participació en el pla de salvació.

Les fórmules litúrgiques, les homilies i els nombrosos tractats de mariologia que apareixen des del segle XII i al llarg del XIII demostren que el culte a la Verge és un dels elements més importants de la religiositat de l'època. D'entre tot aquest material voldríem destacar, només per raons de proximitat, tant geogràfica com cronològica, un manuscrit provinent del monestir de Santa Maria de Ripoll que avui es conserva a l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Forma part del còdex 193, que, entre altres textos que ara no interessen, conté també un recull en llatí de miracles de la Mare de Déu. Sembla que es tracta de la compilació més antiga de procedència catalana, tot i que probablement va ser escrit a França, on es situen bona part dels fets narrats (vegeu-ne la transcripció a A. SINUÉS RIUS, «Advocaciones de la Virgen en un códice del siglo XII», *Analecta Sacra Tarracoenensia*, vol. XXI, 1948, p. 1-34).

Aquest manuscrit que ara volem comentar és un tractat que una mà d'èpoques més modernes intitulà *Advocacions de la Mare de Déu*. De fet, consisteix en una llista de seixanta-vuit noms, adjectius o epítets dedicats a la Verge, cada un amb la seva justificació corresponent. Segons fa constar el seu anònim autor al final de l'obra, fou escrit amb l'objectiu de fomentar la devoció del dissabte com a dia especialment dedicat a la Mare de Déu. D'entre els diversos noms que comenta aquesta mena d'antologia mariològica (*Diva, Virgo, Regina, Aurora, Templum,*

Stella, Archa, Columba, Mulier, etc.) destaca *Virga* (branca), al qual l'autor ha dedicat un llarg comentari, i, per tal de justificar aquest atribut, fa contínues al·lusions a passatges o elements bíblics, com per exemple: «Aquesta és la branca del summe sacerdot Aaron, que després d'haver estat deixada al tabernacle sense arrel va donar flor i es va tornar frondosa i va donar ametlles».

Ens preguntem si aquesta branca florida prodria explicar la flor que sosté en la seva mà dreta la Mare de Déu de la composició central de l'antipendi del Coll. Més endavant, però, n'apuntarem una altra possible explicació.

Dins del mateix apartat de *Virga* s'expliquen els graus de goigs, d'esforços i de dolors que tingué la Verge en aquest món. S'hi consideren goigs: l'Anunciació, la Visitació, l'Epifania, la Presentació al Temple, el miracle de les Noces de Canà, la Resurrecció de Crist i l'Assumpció; esforços o treballs: la pobresa del Naixement de Jesús, la fugida a Egipte i la matança del Innocents; dolors per a Maria: la profecia del vell Simeó, en dir-li que el seu cor seria traspasat per una espasa, la pèrdua i posterior trobada de Jesús enmig dels doctors de la Llei, i la Passió. Bona part d'aquests esdeveniments són els que veiem representats als frontals, ja que pertanyen al cicle de la infantesa de Jesús o a la vida de Jesús i Maria. L'Assumpció és el final gloriós de Maria en el desenvolupament cronològic que en fa l'autor: «els àngels i arcàngels la portaren al cel amb el batec de les seves ales», «el Fill la posà a la seva seu reial, on la reina del cel coronada gaudeix i s'enjoia sense fi». La figura de la *Maiestas Mariae* del frontal del Coll, amb corona de pedreria i asseguda en un tron enmig de l'univers estrellat, i també l'escena de l'Assumpció, on la Verge és pujada per uns àngels vers la glòria, ens semblen molt properes a les idees i imatges expressades en aquest text.

Ara intentarem aprofundir la lectura d'aquestes representacions en què Maria té un protagonisme tan marcat. Abans ja hem fet referència al paper de mitjancer que s'atribueix a la Verge, fonamentat en el misteri de l'Encarnació: amb l'acceptació de la seva maternitat possibilita que Déu es faci home i redimeixi la humanitat. Aquesta idea és expressada de la manera següent a l'entrada del terme *Virga* del manuscrit de Ripoll que acabem de comentar: «Aquesta és la branca amb què Moisès obrí el camí a través del mar Roig i amb l'ajuda de la qual els fills d'Israel arribaren a la terra promesa; de la mateixa manera, gràcies a la Verge Maria, Déu revelà al món el camí de la fe, per mitjà del qual els nascuts de nou per la gràcia del bateig arribaren a les portes celestials».

En alguns dels frontals que hem citat, concretament en el del Coll i en el de Cardet, i en dos més de què parlarem tot seguit, el d'Espinelves i el de Lluçà, la *Maiestas Mariae* està envoltada pel *Tetramorfos*. Isidro Bango, que va iniciar un estudi sobre aquest tema, creu que en aquests casos, la presència dels evangelistes, o dels seus símbols, serveix per a confirmar la maternitat divina de Maria, de manera que actuen com a testimonis. Per això aquesta composició sintètica és

acompanyada amb escenes historiades que expliciten igualment que Maria és la Mare de Déu.

Vegem tot seguit com aquesta idea s'expressa a la iconografia particular d'alguns d'aquests frontals. El que procedeix de l'església de Sant Vicenç d'Espinelves, a part de la representació majestàtica central, ofereix una temàtica força diferent. De les escenes del cicle de la infantesa, només en conserva l'Epifania, situada a la part superior esquerra i en connexió amb el grup central. L'espai simètric de la dreta presenta l'entrada de Crist a Jerusalem el Diumenge de Rams. Els dos quaters inferiors estan subdividits per un total de sis arcades amb un profeta cada una, els quals, segons els filacteris que duen, són, d'esquerra a dreta: Isaïes, Jeremies, David, Ezequiel, Daniel i Zacaries. Ja hem comentat abans el sentit que des de l'antiguitat hom ha donat a l'Epifania. Quant al tema de l'entrada de Crist a Jerusalem, hem d'assenyalar que es tracta d'un tema iconogràfic que ja apareix en el paleocristià, però que en el Romànic no es troba gaire sovint (a Catalunya torna a sorgir en una de les taules laterals del frontal de Sagàs, del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, núm. inv. 11, i en el registre inferior de l'absis de Santa Maria de Barberà). L'aclamació de Crist pels ciutadans de Jerusalem és una escena de caràcter triomfal, que, a la vegada, té valor de parusia, igual que l'Adoració dels Reis. Amb aquest episodi s'inicia, d'altra banda, el cicle de la Passió, que culmina amb la mort del Salvador per redimir la humanitat. Aquestes dues escenes, al·lusives a la presència de Crist entre els homes, es veuen reforçades pel testimoni dels sis profetes que vaticinaren la vinguda del Messies i pels símbols dels evangelistes. Així, tot i que el frontal estigui presidit per la Mare de Déu, el seu contingut és clarament messiànic, de manera que aquesta figura central hi és en qualitat de *Sedes Sapientiae*.

Al frontal del Coll, el protagonisme de la Verge, com ja hem vist, és més marcat. Abans hem esmentat un text que podria explicar el sentit de la flor de lis que la Verge té a la mà. Voldríem insistir sobre aquesta qüestió, citant un altre fragment del tractat procedent de Ripoll, en què la idea de la maternitat divina de Maria es fa encara més palesa. En comentar el terme *Flos* (flor), l'autor recorda les paraules profètiques «Jo sóc la flor del camp i el lliri de la vall» (Ct. II, 1) i tot seguit fa el raonament següent: «Així com la flor més bella de totes les flors del camp o del prat engendra el brot més olorós i més agradable a la vista, així, la bella i honesta Mare de Déu va produir la figura més perfecta d'entre tots els fills dels homes».

Les al·lusions a l'Encarnació es complementen amb les al·lusions a la Redempció. Jesús és col·locat dues vegades damunt d'un altar: a la Nativitat, dins el pessebre, element que els pares de l'Església han considerat un símbol de l'altar del sacrifici; i a la Presentació, on Simeó l'aguanta per damunt de l'ara ajudat per la mateixa Verge.

Pel que fa als antipendis de Cardet i de Lluçà, la Presentació ha estat substituïda per la fugida a Egipte i la matança dels Innocents, però les referències a l'Encarnació són igualment clares. A Cardet la inscripció MATER DEI pintada al damunt de la majestat del centre, especifica el valor de Maria a la composició.

Totes aquestes obres, doncs, tenen a Maria per protagonista, però les escenes historiades o altres elements que l'acompanyen (tetramorf, profetes) recorden que Maria fou un instrument en el pla de salvació i, per aquest motiu, és la intercessora dels homes davant la divinitat.

Del frontal de Lluçà se'n conserven també les dues taules laterals (Museu Episcopal de Vic, lateral esquerre, núm. inv. 10, i lateral dret, núm. inv. 11). La seva iconografia comporta la introducció d'unes temàtiques noves a l'art català del segle XIII (aquesta obra sol datar-se de la segona meitat del segle XIII), i, en conseqüència, unes noves directrius en la interpretació de les representacions marianes que ofereixen.

A la taula lateral de la dreta s'ha figurat la Verge, asseguda frontalment, amb les mans alçades davant del pit i envoltada de set cercles amb un colom a l'interior de cada un. Unes inscripcions ens precisen la identitat de la imatge: a la part superior, SEPTEM DONA SANCTI SPIRITUS; al costat de cada cercle, FOR-TITVDINIS, CONSSILII, INTELLECTI, SCIEN[CIAE], PIET[TATIS], TI[MORIS], i dins l'aureòla de la Verge, sobre la qual hi ha el setè colom, SEDES SAPIEN-CIAE. Al costat d'aquesta imatge, assegut de tres quarts vers ella, hi ha un personatge masculí, que la inscripció pintada en el llibre que subjecta sobre el genoll esquerre, IOHANNES APOSTOLUS, ens permet identificar.

Aquesta iconografia de la Verge envoltada pels dons de l'Esperit Sant es troba en un antipendi procedent de Soest (Utrecht), avui al Landsmuseum de Münster. La composició s'organitza en un registre, al centre del qual hi ha una *Maiestas Dei*. Els espais laterals es subdivideixen en quatre arcades; a les dues de la dreta hi ha sant Agustí i Joan Baptista amb l'anyell, i a les de l'esquerra, santa Walpurguis, a qui estava dedicada l'església, i la Verge, dreta i irradiant els set dons de l'Esperit Sant. H. Schrade pensa que l'anyell fa referència al sacrifici de la missa, i els dons que llueix Maria, a l'espiritualització d'aquest sacrifici.

A la gran pintura mural de l'església de Goslar (Alemanya) hi ha una *Maiestas Mariae* representada com un tron de Salomó. Ací, la Verge du una gran corona i l'envolten set coloms. H. Schrade fa la seva interpretació a partir d'un text de Pere Damià en què es diu que Crist és el nostre Salomó, és la Pau i la Saviesa del Pare i amb elles ha fet aquest tron que és el si immaculat de la Verge, sobre el qual s'asseu la seva Majestat. Aquesta lectura, doncs, aplicada al cas de Lluçà, connectaria la figura de la Verge de la taula lateral amb les escenes referents al misteri de l'Encarnació del plafó frontal. Però creiem que la presència de l'apòstol Joan al seu costat li dona una nova dimensió. Ph. Verdier, justament

comentant aquesta obra, recorda que la Verge irradiant els set dons de l'Esperit Sant és també una figura apocalíptica de l'Església, segons la cita d'Ambrosi Autpert: «Les set estrelles són les set esglésies que formen l'església universal; l'església és anomenada catòlica perquè posseeix els set dons de l'esperit». Al tractat de les advocacions marianes del manuscrit de Ripoll, en el comentari a la paraula *Mulier* (dona) es fa referència a la visió de l'evangelista amb aquestes paraules: «Aquesta és la dona que Joan veié en el seu apocalipsi, que estava vestida de sol, és a dir, envoltada del poder de Crist».

A la taula del lateral esquerre hi podem veure Maria asseguda en un tron i inclinada cap a la seva esquerra per rebre la corona que Crist, també assegut en un seient similar, li està posant mentre la beneeix. Els acompanyen les inscripcions: REGINA CELORVM i IHESUS CHRISTVS DOMIVS NOSTER. La interpretació mariana és evident: Jesucrist corona la seva mare com a Reina dels Cels en recompensa per la seva participació en el pla de salvació. Però creiem que també ací s'imposa una lectura en sentit eclesiològic: l'Església, promesa de Crist, seu al seu costat i és coronada. El paral·lelisme Maria-Església ja és assenyalat des dels primers segles del cristianisme, però en el segle XII la nova interpretació del Càntic dels Càntics li dona molta més força. Fins ara aquest text bíblic s'havia interpretat com un cant de noces entre Crist i la seva Església; en el segle XII, Honori Augustodunensis, Ricard de Sant Víctor i Alan de Lille, entre altres, veuen en l'*Sponsus* la figura de Crist que convida en l'*Sponsa*, Maria, a ser coronada. D'aquesta manera el tema de la Coronació de la Verge, que esdevé tan freqüent al llarg del segle XIII, mantindrà sempre la simbologia eclesiològica: el triomf de Maria és el triomf de l'Església.

A la pintura catalana, aquest paral·lelisme Maria-Església ja s'havia manifestat anteriorment. Abans ja hem fet esment de la figura femenina amb un calze a les mans que és representada en alguns absis, com Sant Climent de Taüll, Santa Maria del Burgal, etc. H. Toubert, en el seu article sobre les pintures de Sant Pere de Sorpe, qualifica la figura de la Verge amb el Nen emmarcada per dos arbres (un de molt esponerós (ECREXIA), l'altre sense arrels i amb les branques seques (Sinagoga)), d'«arrel de la Santa Església» (aquesta figura està situada a l'entrada de l'arc triomfal, avui al Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 113144). Encara en tenim un altre exemple a les pintures de l'absidiola de la dreta de l'església de Sant Quirze de Pedret (Museu Nacional d'Art de Catalunya, núm. inv. 15973). En aquesta decoració, la paràbola de les verges prudentes i les verges fàtues és presidida per una *Maiestas Mariae* situada a la zona de la cúpula; al costat de les quatre verges fàtues del mur de la dreta hi ha una figura femenina amb una branca a la mà, asseguda damunt d'un edifici, que s'interpreta, d'acord amb la inscripció ECREXIA, com una personificació de l'Església. Joaquin Yarza, en l'estudi que ha fet sobre aquest conjunt, pensa que la Mare de Déu de la

cúpula no és només la *virgo prudentissima* sinó que pot ser també una imatge de l'Església.

Els episodis del cicle de la mort i resurrecció de Maria, que culminen amb l'Entronització i la Coronació, constitueixen, de fet, la decoració més característica dels timpans de les catedrals gòtiques franceses, i cal entendre'ls sempre com la glorificació de l'Església al costat de Crist: així interpreta A. Katzenellenbogen el programa iconogràfic dels portals del transsepte nord de la catedral de Chartres, obra datada a l'entorn dels anys 1204 (porta central) i 1220 (portes laterals). D'aquesta manera, a les escenes del cicle de la Nativitat rematades per l'Epifania de la porta de l'esquerra hi veu el paral·lelisme Maria-Església; d'altra banda, interpreta el judici de Salomó a la llinda i els sofriments de Job al timpà de la porta dreta com si es tractés de l'Església considerada com a cos de Crist; finalment, l'Entronització de la Verge al portal central, després de la mort i resurrecció, és contemplada pel mateix autor com l'Església en tant que promesa de Crist. Les diverses representacions de les arquivoltes, per exemple, la creació del món, la caiguda d'Adam i Eva, la vida de Samsó, la vida de Judit, el cicle de l'any, etc., complementen aquesta visió eclesiològica del conjunt.

Així, doncs, aquests episodis de la vida de Crist i Maria, concretament els del cicle de la infantesa de Jesús i els de la mort de la Verge, són utilitzats per expressar dues idees bàsiques del cristianisme medieval: la redempció de la humanitat i el poder de l'Església.

BIBLIOGRAFIA

- BANGO TORVISO, I. G. «La Virgen y el Tetramorfos. I». *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, núm. XV (1984), p. 5-10.
- DURLIAT, Marcel. «Marie dans l'art du Sud-Ouest de la France et de la Catalogne aux XIe. et XIIe. siècles». *II Col-loque de Rocamadour*. Luzech, 1973, p. 157-175.
- «L'iconographie d'abside en Catalogne». *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 5 (1974), p. 99-116.
- KATZENELLENBOGEN, A. *The sculptural programs of Chartres cathedral*. Nova York / Londres, W. W. Norton & Company, 1964.
- SCHRADE, H. *La peinture romane*. París / Brusel·les, 1966.
- THÉREL, M. L. *Les symboles de l'«Ecclesia» dans la création iconographique de l'art chrétien du IIIe. au VIe. siècle*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973.
- Le triomphe de la Vierge-Église*. París, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1984.
- TOUBERT, H. «Une fresque de San Pedro de Sorpe (Catalogne) et le thème iconographique de l'Arbor Bona-Ecclesia, Arbor Mala-Synagoga». *Cahiers Archéologiques*, núm. XIX (1969), p. 167-189.
- VERDIER, PH. *Le couronnement de la Vierge*. Montreal: Institut d'études médiévales Albert-le-Grand; París, Librairie J. Vrin, 1980.
- YARZA LUACES, Joaquin. «Sant Quirze de Pedret». *Catalunya Romànica*, núm. XII (1985): *El Berguedà*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1985, p. 218-234.