



## La verge amb la Llàntia encesa

per BETTY W. AL-HAMDANI, PH.D.

**A** Catalunya en vuit frescs de l'absis en un frontal de l'altar del segle dotzè, un objecte de forma variable esdevé l'atribut de la Verge. En ell, alguns autors han vist un calze de sang o, més específicament, el Sant Grial, un vial ple de llum, etc (1). Però aquestes interpretacions s'han quedat en suggerències i l'enigma contigua sense resoldre's (2). En el conjunt del absis la Verge està dreta al centre d'una línia d'Apòstols, a sota de la volta. En l'estil Italo-Bizantí de Sant Pere del Burgal —fig.1— el què la Verge sosté és clarament una llàntia amb flames en la seva part superior. En l'estil cal·ligràfic del mestre que va pintar la primera d'aquestes Verges, el 1123 a Sant Climent de Taüll, té la forma de bol aplatat, però el mànec està probablement amagat entre la tela que cobreix les mans —fig.2—. Hi ha raigs de llum que irradien des d'ell. En l'estil eclèctic de pintura de Santa Eulàlia d'Estahon, la zona donada normalment als Apòstols i Santa Maria —fig. 3 i 4— és ocupada per santes i una escena del Baptisme. Maria amb la seva llàntia no es podia quedar fora, sembla ser, així doncs, està en un costat, de peu, amb la llàntia encesa. La llàntia està encesa de manera diagramàtica en secció, tal com les llànties penjants de la il·luminació mozaràbica. Hi ha també a Estahon tres verges màrtirs i el retrat d'un clergue local. De totes elles només estan ben conservades les de les pintures de Santa Llúcia i Santa Agnès (3). Elles sostenen uns objectes més petits i rudament dibuixats que podrien ser presos tant per calzes com per llànties, a no ser per les ones grogues-ocres que emeten. L'atribut usual d'aquestes dues santes és la

llàntia. Així doncs, la Verge y les verges màrtirs semblaven compartir el mateix símbol, pertanyent la llàntia més gran i més resplendent a la patrona i arquetipus de totes les verges. En els estils rústics dels artistes catalans menors que succeïxen els mestres estilistes de Taüll i Burgal en produir els esquemes dels absis d'Argollet, Anyós, Ginestare de Cardós, Les Bons d'Encamp i Santa Coloma d'Andorra, la imatge de la Verge és repetida, però en aquest dibuix primitiu la silueta de la llàntia es transforma en la d'un calze (4).

Aquest atribut no té el mateix significat pels sants que per la Verge. Al principi, la llàntia encesa pertanyia a les verges prudentes de la paràbola de Sant Mateu. En el període Paleocristià esdevé símbol de la castedat femenina, referint-se particularment a l'estat preparatori de les verges màrtirs per al cel.

A l'art romànic és assumit per algunes verges que varen ser martiritzades mantenint el seu estat. Les imatges d'Estahon pertanyen a aquest grup. En els frescs de la cripta de la Catedral d'Agnini, una santa menor, Noemesia, una verge que va morir d'aquesta manera i que està enterrada en aquest terra, és representada amb una llàntia similar a la de la Verge del Burgal —fig. 5—. Aquestes llànties van ser inventades, fetes i repartides per la Mediterrània pels àrabs; d'aquí la seva semblança en llocs tant distants. Algunes Santes com aquestes varen ser agrupades de nou amb la seva alta patrona en un fresc del segle tretzè a Roma, que era a l'Oratori de Sant Silvestre a Sant Martino di Monti (7). Eren les Màrtirs locals, Agnès i Cecília, representades amb llàn-

ties al costat de la Madonna i amb sants a l'absis. A vegades, la connexió de les verges santes amb els personatges de la paràbola es realitza per camins inesperats. A la Roma del segle onzè les deuen eren insinuades en un conjunt que posa a la Verge i el Nen en un tron enjoiat com a final de les processons de les santes castes. Aquests mosaics de la part superior de l'arc de triomf de Santa Cecília us Trastevere han estat destruïts, però havien estat copiats per Cimpiani en el segle dissetè. Encara que s'haguessin interpretat com les deu de Mateu, els atributs que els són donats, les corones de màrtir, no ho suggereixen. Una compisició similar la trobem a Santa Maria us Trastevere, on el tema és transportat a la fa-



Fig. 1. Sant Pere del Burgal: conjunt de l'absis. La Verge sosté una llàntia en flames.



Fig. 1b. Un representatiu de la mena aulicà, decorada en esmalt, produïda en el S. XIV a Egipte i Síria. Aquesta era feta pel sultà Malik el Nâsir (Oxford, Museu Ashmolean).

çana de l'església. Després de repetides restauracions, les deu figures han perdut la seva aparença medieval. Les propietats de dues figures de la dreta han estat modificades, convertint-se en verges imprudents. És bastant possible, de tota manera, que, originàriament, les deu fossin santes verges comparades amb les verges prudentes.

Encara que les santes castes amb el símbol fossin dibuixades a altres llocs i continuessin essent-ho més tard en la pintura italiana sobre fusta, la imatge de Maria amb ell és característica només dels frescs catalans del segle dotzè. Aquí la llàntia sembla prendre part d'un simbolisme de divinitat, referent a l'Encarnació i a l'estat pur de la Mare de Déu.

La representació en els absis catalans no semblaria haver estat influenciada per les versions romàniques de la paràbola.

En el primer exemple del període, que precedeix Taüll i que és el primer de les verges amb llàntia, a Sant Quirze de Pedret —fig. 7—, les parangones porten torxes, no llànties. Per incidència a Pedret estan localitzades en un absis lateral, on el bust de la Verge amb el Nen domina des de dalt de la volta, coincidint amb una personificació de l'Església a la mateixa zona —fig. 8—. En la versió cronològicament següent a Taüll, a Sant Pietro al Monte, Civate —fig. 9— elles tornen a tenir torxes. No existeix cap dibuix monumental romànic amb llànties abans de Taüll.

Quan Maria porta aquest símbol ens recorda algunes connexions amb les cinc verges prudentes. Per a Sant Ambròs, ella exemplificava totes les virtuts desitjables per a les verges verdaderament prudentes.

Per a Fulbert of Chartres, ella era la reina de totes les verges prudentes. Dos se-

gles més tard dels nostres frescs, Petrarca, en les seves *Canzone alla Vergene*, la descrivia com una de les verges prudentes, realment la primera i la que duia la llàntia més brillant.

En un esperit diferent de l'al·legoria, el Nord va preferir desenvolupar un altre simbolisme del Verb fet carn. En el portal esquerra del creuer nord de Chartres, les verges prudentes i imprudents van ser incorporades a un esquema que l'exaltava a ella com a instrument de l'Encarnació. Els profetes del naixement de la Verge, Isaïes i Daniel són inclosos en els grups de l'Anunciació i la visitació en els brancals. Sota la figura de Maria en la Visitació hi ha esculpit l'arbut en flames on Déu es va aparèixer a Moisés. Només l'arbut és representat mitjançant aquest tractament críptic. L'escena formava part del cicle tipològic dels esdeveniments de l'Antic Testament que predeien

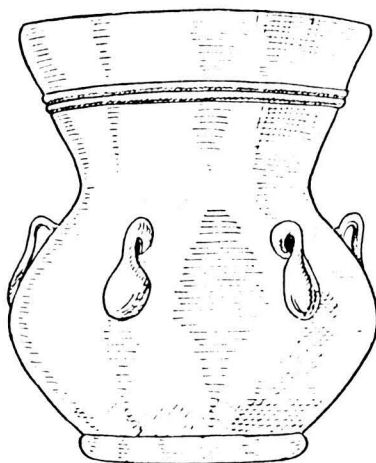


Fig. 1a. Exemplar similar a un tipus pèrsic del s. VIII-IX.

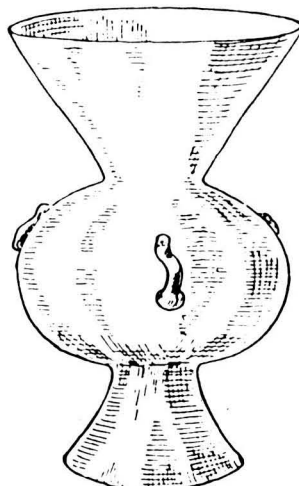


Fig. 1c. Classe utilitari sense ornament, que data de l'època paral·lela a la romànica europea.

la miraculosa maternitat. Abans de Chartres, aquesta sèrie havia estat esculpida en les arquivoltes del portal esquerre de Laon, amb un tractament més elaborat del mateix tema de l'Encarnació. Les prefiguracions que s'hi refereixen inclouen l'aparició del velló a Gedeó; l'escena de Moisés; la verge estèril d'Auró, la qual, dins de l'arca de l'aliança, va florir, amb un canelobre inclòs en l'escena. Ezequiel assenyalant en un llibre el seu presagi a propòsit d'una porta tancada a través de la qual només podria passar el Rei dels reis; Balaam profetitzant un estel que s'alçaria des de Jacob; el somni de Nebuchadnezzar d'una pedra que rodava muntanya avall sense l'acció d'una mà humana, i dues al·lusions no extretes de les Escriptures: una verge i un unicorni; i la sibila Erythrean de l'antiguitat, qui va augurar l'adveniment d'un Salvador i Jutge.

Totes aquestes prefiguracions es troben abans en la pintura romànica i les arts que s'hi relacionen de l'Europa Central i la franja adjacent de França. Un prelude d'aquest desenvolupament es veu en un brodat a Bamberg, que pren el nom de mantell de S. Kundigunde (12), ja en la primera part del segle onzè. Els temes de l'Encarnació i les seves profecies ocupen la major part dels medallons que cobreixen la seva superfície. Les llegendes que es refereixen als grups senzills de figures, són extretes en la seva major part dels antífonaris per a l'Advent i Nadal, amb algunes acotacions bíbliques. Moisés i l'arbut en flames ocupen un medalló entre els altres amb la profecia d'Isaïas, l'arrel de Jessè, l'estel de Balaam, l'Anunciació als pastors, Betlem i la Nativitat, amb una elaboració exultant entorn a les litúrgies del Nadal, per tal d'il·lustrar les expressions *Emmanuel*, *El Verb fet carn* i la *Llum de les llums* que apareixen. Aquesta és la primera obra d'art en qualsevol gènere en què l'aparició de Déu en el matoll forma part del desenvolupament del tema de l'Encarnació (13).

A la segona part del segle, la visió de Moisés forma part de l'esquema prefiguratiu dels frescs de la volta desapareguda de la catedral de Hildesheim; de la il·luminació del periscopi Vyshegrad de la Universitat de Praga, i els Evangelis de Cracòvia, on apareix en el context de la Nativitat; i al principi del segle següent en el manuscrit 641 de la bibliothéque Communale de Dijon, un *Vitae Sanctorum*, on, amb els tipus bíblics, la Verge i el Nen són entronitzats.



Aquesta escena estrava en la més primerenca manifestació de l'art simbòlic a l'Ile-de-France, però no com a prefiguració mariològica (14). No va ser enfocada amb els altres tipus per a l'Anunciació o la Nativitat abans de Laon (15). La idea es va propagar des de l'Europa Central.

Posteriorment l'arbust en flames presagiava la Nativitat en els Evangelis d'Averbaden, a Bèlgica, i en el missal d'hildesheim del 1159. A la segona meitat del segle, es troba amb l'Anunciació en el psalteri de Enric el lleó, a més de a la Nativitat, Baptisme, etc. en un calze de plata de l'Abadia de Tremessen a la Baixa Saxònia, Polònia. Des de la primera meitat del segle, a Bizanci, les copiosament il·luminades Homilies del monjo Jaume tenen episodis de l'arbust de Moisès i la seva verge miraculosa per al sermó de la Presentació, —fig. 10— (18).

Des del temps d'Enric II, l'arbust ardent va entrar a formar part d'una extensa sèrie tipològica de frescs que van estar a Peterborough, i més tard a la Sala Lapidular de la Catedral de Worcester, i formà part d'un exuberant desenvolupament del simbolisme en l'art romànic Anglès.

Consisament, l'elaboració d'aquest tipus mariològic en el període es realitzà, principalment a l'Europa Nord i Central, amb una història totalment diferent a la del símbol de la llàntia de la Verge, a Catalunya. Així i tot, en el fons, la llàntia deriva del mateix remot ambient literari de l'Orient Paleo-Cristià, com moltes de les prefiguracions marianes.

L'arbust ardent era només un dels nombrosos elements d'ús corrent en les exegesis patristiques gregues i síries del segle cinquè, com a al·lusions al més pur vehicle de l'Encarnació i la prodigiosa Nativitat. Alguns d'aquests tipus varen ser originats o anticipats en alguns escrits dels segles segon i tercer. Els primers apòlogistes van recórrer en defensa del misteri, i, en citar-lo, van donar autoritat al seu argument. En el segle del Concili d'Efes, tal imatgeria va ser emprada pels polemicistes en defensa del dogma de la Theotokos. En els seus sermons i oracions, que estan plens de lloances cap a ella, les tipologies entren a formar part dels epítets miriades que ells agrupen al voltant del seu nom.

Així, vuit segles abans de Laon, el teòleg de la Capadònia Gregory Nyssa, en un tractat sobre *La Vida de Moisès* va qualificar l'arbust ardent de referència figurativa de la Virginitat de Maria. Ell va

emprar aquesta imatge en les seves homilies sobre *el Càntic dels Càntics* i la Nativitat. Els seus escrits contenen dos altres símbols de la miraculosa Virginitat in partu: les taules trencades de la Llei, gravades per la Mà de Déu en un material verge; i el miracle del manà del cel, el qual no era produït pel treball de l'home sinó que era contínuament aprovionat des del cel. La seva interpretació de la visió de l'arbust en flames de Moisès havia estat anticipada per diversos comentaristes dels primers segles abans i després de Crist, Ezequiel el Tràgic, Filo d'Alexandria, i els primers apòlogistes Ignaci d'Antioquia, Justí el màrtir, Climent d'Alexandria, Ireneu i Hipòlit buscant en ell l'aparició del Logos (22).

Gregori va desenvolupar el simbolisme del Logos dins d'aquell del Advent corporal i va elaborar les seves idees al voltant d'això. Era un arc, va afirmar, i les espines representaven la naturalesa humana en el seu aspecte pervers (23); i el foc, la naturalesa divina, éssent la humanitat i la divinitat els dos aspectes de Crist. Per a Gregori, l'experiència de Moisès d'un foc immaterial i una llum que brillava més que el sol del migdia era una misteriosa manifestació plena de significat. En la seva cosmologia, un poder il·luminador a través del qual són creats el foc i la llum és la causa primordial que hi ha darrera l'univers. Ell explicava en termes platònics que la flamarada il·luminava l'ànima dels profetes; i que aquesta llum, que era la veritat, és Déu. El passatge bíblic, deia, ens ensenya alguna cosa sobre el misteri del naixement

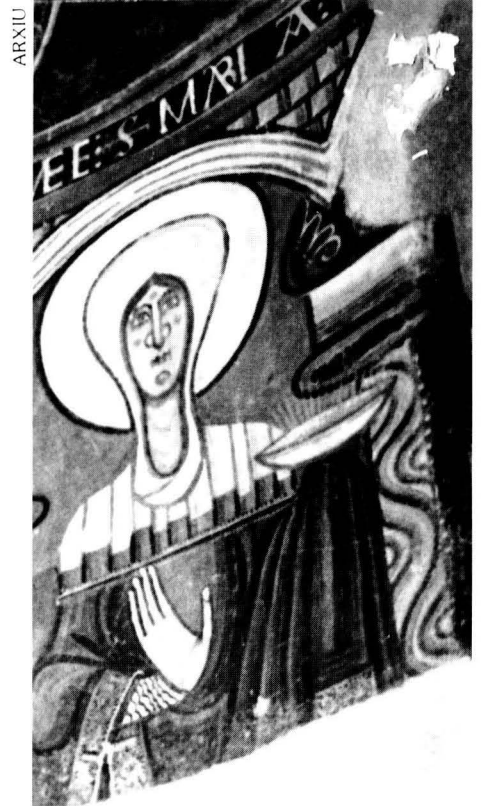


Fig. 2. Sant Climent de Tahüll. La Verge que porta el llum.

Virginal de Déu. El foc de la divinitat va ser portat a aquest món i el va il·luminar. Quan es va aparèixer a Moisès, va deixar l'arc intacte; de la mateixa manera, quan va néixer de Maria, no va consumir la seva puresa. Aquest és el significat essencial que aquesta imatge té en els altres escriptors de l'Est del segle cinquè: Proclus de Constantinopla, i Crisipus —Chrysippus— de Jerusalem (24). Els segles següents reiterarien moltes de



Fig. 3. Santa Eulàlia d'Estahon: Santa Llúcia i Santa Agnès amb el seu atribut usual, la llàntia.



MAS



Fig. 4. Santa Eulàlia d'Estahon: la Verge porta una altra tipus de llàntia encesa.



Fig. 5. Catedral d'Anagni: Santa Noemesia amb la llàntia similar a la de la Verge de Burgical (Fig. 1).

les formulacions del primer període, i el símbol de l'arbut ardent seria arrossegat tot el llarg dels panegírics grecs i orientals, essent dut endavant altra vegada per alguns escriptors com Andreu de Creta.

En el Segle de Gregori Nyssa, molts dels episodis profètics esculpits en el portal de Laon han estat duts endavant. El enumerarem: l'aparició a Ezequiel de la porta tancada (25); la pell de xai de Gedeó (26); la devinació d'un estel de Balaam (27); l'arca de l'aliança i la verge d'Aaron (28); i el somni de Nebuchadnezzar (29).

En l'escena de l'arca a Laon, també hi apareix un canelobre, que també formava part del primer repertori. Tots aquests símbols són emprats com a referències prefiguratives del naixement virginal de Crist (30).

La sibil·la Erythrean, que apareix a Laon, està completament en el context d'alguns dels primers treballs patristics. Al segle quart, Eusebi connecta la imatge de la sibil·la amb la Verge; i en el següent, Teodotus d'Àncyra, en advocar la idea de la maternitat virginal de Maria, es refereix tant als oracles pagans com als premisses bíblics.

Màle va trobar les bases de la iconografia del portal de Laon en tres sermons que Honorius Augustodonensis va dedicar a la Verge en el seu *Speculum Ecclesiae* (32). Però tal com els tipus han aparegut en l'art romànic abans d'aquest portal, les al·lusions ja han esdevingut figures de parla per a alguns escriptors d'aquest període. Podem suggerir-ne alguns, els treballs dels quals van contribuir a la mariologia que era en procés de

desenvolupament segle dotzè i una mica més tard: Rupert de Deutz, que va ser el primer en donar una interpretació mariològica sistemàtica a la totalitat de *El càntic dels càntics*; A la següent generació, S. Bernard que utilitza els tipus ocasionalment entre les metàfores de la seva prosa abundantment imaginativa; i entre els seus seguidors, dos que van estendre detingudament alguns d'aquests tipus: el seu contemporani Amadeu de Lausanna, en vuit *Mariales*; després el frare-poeta, Adam S. Victor, tots ells representants de la tendència mística. Aquí no podem considerar com aquests tipus bíblics són emprats en el context dels seus diversos arguments. En localitzar la nostra atenció en aquest període, perdriem la visió del corpus de la primera imatge, tal com els antics historiadors tendien a fer.

La formació d'aquestes prefiguracions marianes comença amb les primeres insinuacions del culte a la Verge en l'Est, de la meitat del segle segon en endavant. Ja en Justí el màrtir, la profecia d'Isaïas, *una verge concebrà*; la roca de la muntanya de Daniel; la profecia de Balaam, *d'una estrella que s'alça*, i la Verge de Jessè, totes referint-se a Maria. Ell compara l'adopció de forma de flama, per part de Déu, per tal d'aparèixer en l'arbut, amb ell mateix prenent forma humana a través d'ella. A més, Maria és la nova Eva i la corredemptora de la humanitat. Els pares que segueixen aquest simple seglar, continuen emprant aquestes figures —Irineu de Lyons, de l'Est, anomenat un dels primers— i afegint nous tipus al repertori, p.e. el seu tipus de Ma-

MAS



Fig. 6. Sant Quirze de Pedret: les Verges Prudents amb les torxes enceses.



ria com a un jardí o una terra verge. A la segona meitat del segle quart, comença un vigorós desenvolupament de la mariologia a l'Est i a l'Oest, i amb ell una accelerada activitat d'escriptura. Alguns altres tipus varen ser afegits i utilitzats pels teòlegs majors, com Joan Crisòstom (33). Llavors, les polèmiques lluites d'abans i després del Concili d'Efes acabaren en un diluvi d'oracions i homilies. Els símbols marians sorgeixen, tot fent una gran font. Amb Gregory de Nyssa i els exemples anteriors a les representacions de Laon, tenim alguna indicació de la seva profunditat.

Menys tipus extrets de l'Antiga Llei es troben a l'Oest llatí. El contemporani de Gregory, S. Ambrós n'afavoreix dos — el núvol lleuger d'Isaïas i la porta tancada d'Ezequiel — així com el jardí i l'arca que no contenia les taules de la llei, sinó el Testament mateix, totes les imatges que varen ser emprades al mateix temps a Orient. Per mencionar només els més obvis autors llatins posteriors, Venantius Fortunatus — m.601 — n'utilitza diversos en la seva carmen a la Verge (34), la qual influència els poetes ulteriors. Ell popularitza la imatge de la Verge com a finestra del cel. La majoria d'aquests tipus, tanmateix, havien ja aparegut a l'Est. El més significatiu per a nosaltres, S. Ildefons de Toledo, dues generacions després de S. Isidor, en conté un cert nombre en el seu tractat *De Virginitate Perpetua* S. Mariae *Adversus Tres Infideles* (35). Ildefons pren el símbol de Maria com a terra verge per a desenvolupar la idea que d'ella sorgeix Veritas, que és Cast.

L'intercanvi amb l'Orient al primer període i la continuació de la tradició dels primers pares llatins, després, l'aplicació d'algunes prefiguracions de Maria que a l'Oest s'havien referit a Crist, com en S. Isidor, però que es referien a ella, a l'Orient són alguns factors que hem de tenir en compte en el nombre de tipus mariològics que es van acanalar al període romànic. Però hi ha un fort increment al començament del segle dotzè, l'edat d'or de la mariologia a l'Oest, i el ressorgiment ha de jugar un paper. Els vells tipus eren com blocs pre-fabricats que, aquells qui ara construïen les diverses facetes del coneixement simbòlic podien utilitzar en les seves imponents estructures filosòfiques.

El text del *Speculum Virginum* de Londres, ms Arundel 44 (36), del segon quart del segle dotzè, exemplifica l'ús dels tipus per a la maternitat virginal que eren

comuns en els primers patristics de l'Est. El símbol de l'Arca de Noè n'és un. Era aplicat a Maria per Gregori el Taumaturg, deixeble capadocí d'Origen. A continuació, Chrysippus, al segle cinquè s'adreçava a la Verge com a arca, diferent a la de Noè, que contenia tot gènere d'animals, ni com la que va ser duta a través del desert i que havia contingut les taules de Moisès; sinó com una arca, l'arquitecte, venedor i viatjant de la qual, era l'artesà de l'univers (37).

Tres segles més tard, en Joan Damascene, l'arca tipifica la Theotokos, perquè ella portava l'esperança d'una nova generació de la humanitat i de la vida en el seu cos, mentre que tot, al seu voltant el món estava submergit en el pecat, tal com era en el temps de Noè. S'hi relaciona la imatge de Maria com el vaixell d'aquells que busquen la salvació, tal com apareix en l'himne bizantí Akathistos.

La mateixa secció del *Speculum Virginum* ofereix un exemple comú en l'ambient oriental del segle cinquè, l'urna d'or del manà de la història de Moisès, símbol de la Theotokos. A vegades l'urna la tipifica com el receptacle resplendent que conté el Logos (38). El seu cos com a tabernacle o sagrari, és una imatge semblant, que trobem tant en el text de començament del segle dotzè com en els primers treballs de l'Est (39). El seu cos com a habitacle sant, im com a temple, una comparació feta anteriorment pel l'Alexandri Origen, es freqüent en aquests escriptors del segle cinquè. A l'Oest la idea es troba en S. Ambrosi, Fortunat (41) i S. Ildefons (42). S. Bernat construeix un símil a partir de la connotació específica com a temple de divina saviesa (43).

Tal com l'escriptor del *Speculum Verge*, alguns teòlegs del segle cinquè es refereixen a la Verge com a esposa, aquí i allà no deixen cap dubte que és la núvia del Càntic dels Càntics a qui es refereixen, Hesychius, p.e., l'anomena *Sponsa praedixit in Canticus* (44). El patriarca de Constantinoble, Proclus, l'anomena la núvia sumament bella dels Càntics (45). Les imatges que indiquen l'esposa de l'exegesi de la cançó d'amor bíblica, tal com a jardí tancat, s'apliquen a Maria novament en Hesychius i en uns altres escriptors primerencs (46).

En les interpretacions llatines del segle dotzè, l'*hortus conclusus* sovint és pres com a figura de l'Església, tal com va fer Hipòlit al segle tercer, però just abans que es composés el *Speculum Vir-*

ARXIU



Fig. 8. Sant Quirze de Pedret: personificació de l'església.

ARXIU



Fig. 9. San Pietro al Monte Civate: fragment de fresc romànic amb una Verge Prudent portant la troxa encesa.

ginum, Ruppert de Deutz va aplicar aquesta imatgeria a Maria a través del seu influent comentari sobre el Càntic dels Càntics. Aquí i molt abans, en alguns eclesiàstics de l'Est, com Chrysippus, el pou de l'aigua de la vida pot significar Maria. Més important és, tanmateix, la font segellada del mateix capítol del Càntic, una imatge transparent de la seva contínua virginitat. Aquesta imatge es troba al segle quart en Ephrem d'Edessa i S. Ambròs, per entrar a formar part del repertori tipus al segle següent. A més, aquí es presenta el lliri entre les espines. A Teodotus d'Aymcra, el lliri prefigura la seva innocència (50). A Crisippus, novament el camp d'espines que produeix una rosa es refereix a Maria. Aquest símbols esdevenen atributs de la Verge Immaculada a l'art de la posterior Edat Mitjana i en el primer Renaixement del Nord, havent-se establert el lliri durant el període romànic, i alguns altres possiblement cap al segle dotzè. Aquests símbols en la pintura al·legòrica del període gòtic tardà, en endavant són, naturalment, molt més freqüents, molt més completament desenvolupats i generalment molt més coneguts.

Els primers pares de l'Est empraren varietat d'epítets obtinguts de diversos llocs de l'Antic Testament: la muntanya d'Egipte, Sió, o aquella dels Salmos, o el símbol ja mencionat per Ambròs, el núvol, de pluja d'Isaïas, que també trobem en Hesychius i proclus (51), i l'estel del matí i l'estel del mar. Aquest últim va tenir una tremenda popularitat durant l'Edat mitjana, com a estrella que mostrava el camí a tots aquells que es perden en el mar. El *Speculum Virginum* i molts altres treballs diuen *per a tots aquells que naveguen en les ombres d'aquest món*, Maria com a part apareix en el *Speculum*, i en uns altres treballs del segle dotzè, així com en el segle vuitè a Orient (52). En la il·luminació bizantina després de la controvèrsia iconoclàstica, es pintaren alguns tipus marians. En la *Physiologus* d'Esmirna (52), alguns extractes del treball topogràfic de Cosme Indicopleustes van ser afegits, i, acompanyant-los, algunes pintures que únicament estaven en aquest últim text. En una composició amb la Verge i el Nen entronitzats, ella és designada l'arca del món. Algunes altres il·luminacions presenten les dues figures en una zona més alta, i un emblema mariològic en la més baixa; el tabernacle en una (54), la verge d'Aaron en una altra, i l'urna del manà en una tercera. En una escena pai-

satgística en una quarta, són representats Moisès i l'arbust ardent i un petit bust de la Hodigíttria està suspès al cel.

En el Psalteri Chuldov de Moscou apareix la roca despresa del vessant de la muntanya i la Verge és emfatitzada com a muntanya. Un medalló amb els busts de Maria i el Nen és situat a la falda per a simbolitzar la seva presència (55). La roca resta al peu de la muntanya, i Daniel somnia en el seu llit, més avall. Una altra il·luminació en el mateix manuscrit la relaciona, amb la muntanya de Sió, com varen fer alguns dels primers teòlegs. Molt estretament relacionat amb aquest psalteri i amb el mateix lloc d'origen, el Mont Athos, hi tenim el manus-



Fig. 10. Roma: Biblioteca Vaticana. Manuscrit de les Homilies del monjo Jaume. Miniatura dels episodis de l'arbust de Moisès i la seva Verge Miraculosa.

crit *Pantokrator* 61. Per a indicar la presència del Theotokos una altra vegada, hi ha un bust pintat en el toisó. Un colom de l'Esperit descendeix cap a ell. A l'Oest, el text del segle setè de S. Ildefons de Toledo, *De Verginitate Perpetua S. Mariae Adversus Tres Infideles*, va ser il·lustrat en els períodes mozàrab, romànic i gòtic. A la Biblioteca Laurenciam, l'*Ashburnaham* 17, un manuscrit toledà del 1067, conté la simbòlica porta clausa —fig. 11—, el mons filius, la roca de la muntanya de Daniel —fig. 12—, i també les imatges de la Verge i el Nen —fig. 13—, dues anunciacions —fig. 14 i 15— i diversos símbols de S. Ildefons i d'altres (57).

Aproximadament en el període del *Speculum Virginum*, un altre simbolisme de l'Est va guanyar popularitat en la literatura: l'escala que Jacob va veure en el seu somni. Athenasius, l'Alexandri del segle quart, el va utilitzar, i, després, Joan Crisòstom parla de l'escala per la qual ascendim al cel. Joan Damascene expressa la idea de pujar-hi des de la corrupció de la vida, comparant el símbol amb la Verge *mediatrix* (58). Ja en l'himne d'Akathistos, —era un epítet per a ella—, es repeteix en la versió de l'Oest cap al 800 D.C., i apareix a l'altra poesia llatina. Entre els teòlegs dels segles dotzè i tretzè que l'empraren, S. Bernat de Clairvaux concebeix l'escala per als pecadors, amb la Verge al seus peus per tal d'ajudar-los a anar amunt (59). Després, Richard S. Lawrence troba una miríade d'implicacions relacionades per a desenvolupar la seva Mariale.

Del mateix ambient patristic de l'Orient que elaborà aquest, prové un simbolisme marià de llum. Una altra miniatura pel text de Cosme Indicopleustes, al *Physiologus* d'Esmirna, representa un tipus de llarga vida que era corrent allà: el canelobre. En la seva representació, un petit detall de la Blacherniotissa s'incorpora en el punt més alt d'aquest objecte, i s'hi inclou una inscripció amb *Theotokos*. Per cert que el canelobre no era una simple peça del parament del temple, sinó un altre signe de la mare verge, o vehicle de la Llum del Món.

Els nostres primers escriptors van crear una imatgeria de la llum divina emesa per objectes materials, que eren anàlegs a l'arbust ardent de Gregory Nyssa. Com aquest, esdevenen figures de l'Encarnació sense concupiscència. La teofania que Moisès presencià era associada amb el foc i la llum, com les altres aparicions de Déu als profetes, i ara la llum del foc esdevé el signe perceptible de la Paraula feta carn. Bassili el Gran distingeix entre el fulgor immaterial i la substància material del foc, tot dient que la qualitat de la llum és diferent des de la seva essència. Ell va aplicar la idea a l'arbust en flames de Moisès: Encara que no sigui possible de separar la resplendor del foc del seu ardor perceptiblement encès, el foc que Déu va posar en l'arbust es revelava només en un dels seus aspectes; la clor i el fulgor, són guardats dins de la seva mateixa força que crema.

La distinció entre aquests aspectes del foc associats a la teofania, que es fa en el Cora tres segles més tard, és similar. Aquí, l'associació Oriental de la llum amb



una manifestació de Déu dona lloc a un símbol de la llàntia ardent en el text i també en l'art Islàmic subsegüent (60).

Inventat a l'Orient, corrent en el precís ambient paleocristià, i elaborat en els Evangelis, sobretot a Joan, l'aparició del Mesies com a entitat lluminosa és naturalment la base sobre la qual aquest tipus marià és construït (61). A través de la seva mediació, la llum divina es va projectar en aquest món. Es pot descobrir en els primers teòlegs una insinuació d'aquesta imatgeria, però els del període de durant i després el Concili d'Efes fruien descrivint cada un dels seus aspectes, exposant així totes les seves implicacions. Hesychius revela que Maria és anomenada l'estrella de la vida, la mare de la llum, el tron de Déu, el temple en el Cel (62). Crispus exclama: *Salve, font de llum que il·lumines a cada home; Salve, sol ixent que no coneix el crepuscle!* (63).

En alguns escrits d'aquesta època, diversos objectes que fan llum representen Maria: el vell emblema pagà, el canelobre, l'espelma i la llàntia. Les diferents parts materials de cada una d'elles, la cera, l'oli de la llàntia, que donen la substància per a que prengui la flama, representen la Verge, perquè Déu, la Llum del Món, s'encén amb l'Encarnació. Així, Proclus la concep com a llàntia, i especifica que així com la llàntia projecta la llum de dalt a baix, Déu ve a la terra des del cel. Ell també descriu l'aparició d'un canelobre d'or massís, explicant que representa Maria, i és adient perquè ella va dur un foc immaterial, el Déu encarnat. De la mateixa manera que el canelobre, ella no va ser la causa de la llum, sinó el seu vehicle, explica (64).

Tals concepcions verbals eren corrents en aquest segle. Ciril d'Alexandria designa maria com a la llàntia inextingible, la corona de la virginitat (65). Aquests pensaments van ser brodat als segles següents. Germanus de Constantinoble l'anomena la llàntia que il·lumina les ombres de l'ànima (66). per a Joan Damascè és la llàntia de la virginitat, un gerro d'or, l'emissió del qual és la gràcia de l'Esperit Sant. Un escriptor desconegut, que abans es creia que era Andreu de Creta, la declara llàntia, portadora de la llum que s'apareix a aquells que estan en la foscor, vessant una llum immaterial que els condueix al coneixement de Déu, i il·lumina totes les muntanyes amb el seu esplendor (68). Joseph Hymnographicus exclama que ella és la més esplèndida llàntia de la gràcia del Sol, flama de l'àni-

ARXIU



Fig. 11. Florència: Biblioteca Laurentiana. Manuscrit de Toledo, amb text de Sant Ildefons. Miniatura del «porta clausa».

ma, que destrueix la turpitud i encén els treballs divins amb oli —de la caritat— (69).

En l'himne Akathistos, és descrita com la llàntia de llum vivent que brilla per a aquells que estan en la foscor. Ella és el resplendor que il·lustra el pensament. Un manuscrit bizantí amb el text grec, potser del segle onzè, trobat a la Biblioteca Sinodal de Moscou, conté una il·luminació amb el símbol de l'espelma. Maria en una mandorla representa la llum, mentre en un paisatge que hi ha al seu darrera, una espelma crema i sis homes la veneren (70).

Com les prefiguracions de l'Antic testament, les al·lusions a ella com a font de llum es troben en la literatura mariològica de l'Oest també, encara que tals referències són molt menys freqüents que a l'Orient durant aquesta època que estem describint, del segle cinquè al novè. De tota manera, en l'obra de Venantius Fortunatus *In laudem Sanctae Mariae* (72), era anomenada *candelabrum pulchrum verbi caprendo lucernam*. Una mica més endavant, el poeta diu: *cedit tibi lucifer ardens, omnibus officii lampade maior ades*. Les mateixes frases són repetides en una versió en prosa del tardà segle novè (73). La traducció llatina de l'himne d'Akathistos porta

ARXIU



Fig. 12. Del manuscrit de Toledo: il·lustració de «la roca de la muntanya».



Fig. 13. Del manuscrit de Toledo: la Verge i el Nen.

igualment la imatge de la Verge com a llàntia que brilla per a aquells que estan en la foscor (74). En el segle dotzè, aquest darrer signe esdevé més freqüent. Els diversos tipus de poemes laudatoris que imiten la forma de l'estrofa de l'Akathistos en contenen alguns exemples: en uns manuscrits de Paris de l'última part del segle (75), s'adrecen a la verge: *O vera lucerna* i de Limoges (76): *Tu, lanterna deitatis, Tu lucerna veritatis* (77). En una de les seves seqüències, Adam S. Victor saluda la llàntia virginal, la llum perpètua de la qual és projectada a aquells que són retinguts per les ombres (78). Naturalment, aquestes figures condensen el què els teòlegs havien forjat en obres més llargues.

Tombant cap els contribuents més extensament influents de la mariologia — desafortunadament no podem fer justícia al gran nombre d'ells— podríem citar alguns que desenvolupen extenses metàfores al voltant de la llàntia. St. Bernat, per citar el principal, i algú que va viure al mateix temps que varen ser pintats els primers frescs catalans a Taüll de la Verge amb una llàntia, presenta la comparació literària. La presència de Maria il·luminava el món sencer ja que fins

i tot la ciutat celestial al damunt nostre, tenia ara una resplendor enlluernant provenint de la llum d'aquesta llàntia virginal (79). Alguns d'aquests partidaris anònims s'inspiraven en conceptes semblants a jutjar per alguns treballs en què els vehicles de llum es refereixen a ella, però que han estat erròniament adscrits al sant mateix (80). Al segle tretzè, Richard S. Lawrence va aprofitar molts dels símils marians que s'havien anat acumulant, i en el seu vast *Mariale* revela un abundant repertori de receptacles de llum simbòlics. Per exemple: la Verge és com un canelobre d'or, l'or del qual és purificat al foc, provat en el forn i martellejat per a produir la seva forma. Ella és purificada en santificació pel foc de l'Esperit Sant, i provada a través de la passió del seu Fill. En una altra *Mariale* d'un període aproximat que havia estat atribuït en un principi a Albert Magne, i que recentment s'ha rebutjat com a tal, la Verge és l'estel lluminós, la il·luminadora tant dels homes com dels àngels; i la llàntia que guia les passes dels pecadors altre cop al camí de la salvació eterna.

El significat simbòlic d'aquests signes marians — espelma, canelobre i llàntia— va continuar essent elaborat al segle catorzè i més endavant en alguns tipus de literatura devocional. En el *Speculum Humanae Salvationis*, p.e., trobem novament el canelobre. Encara que aquest període està bastant més endavant que el nostre objectiu, hauria de ser mencionat que en art aquest va ser el començament de la seva prominència, per la qual el desenvolupament del realisme sec porta una imatgeria més literal. L'espelma i el canelobre esdevenen elements de la complexa iconografia de la llum en les pintures del gòtic tardà fins al primer renaixement del Nord, particularment de la segona meitat del segle quinzè. En aquesta època aquests símbols s'ajunten a la imatgeria de Maria com a finestra del cel, i com a vidre, a través del qual la Llum brilla, tal com resumeixen els escrits de Sta. Brigida. Molts dels altres tipus mencionats — el jardí clos, la font segellada, la rosa entre espines, etc. són familiars a aquesta pintura. Alguns crítics han observat una petita figura de Moisès com a detall de l'escultura i una imatge dins una altra imatge en les Anunciacions de Broederlam i Joos van Cleve. Altres tipus marians presents en aquest període també es troben en els mateixos escrits paleocristians de l'Est. Les fonts ja mencionades són suficients com a indicació.



Fig. 14. Del mateix manuscrit de Toledo: f. 66 : L'Anunciació.





Fig. 15. Del mateix manuscrit de Toledo: f. 75v: Anunciació (una altra).

Per tornar al període romànic i a la Verge amb la llàntia dels frescs catalans: la significació d'aquest atribut ha de ser finalment derivada de referències literàries com les citades. Quan Maria sosté la llàntia encesa, tenim un signe extern de la *Llum que ve a aquest món*, la Paraula feta carn.

Les instàncies anteriors d'una iconografia similar en l'art bizantí, que van ser inspirades per les homilies, sermons i oracions en els quals la idea de la Verge com a vehicle de la llum s'elaborà, la visió d'ella com a il·luminadora dels homes en el manuscrit d'Akathistos i més específicament, el canelobre amb el seu retrat en bust del Cosmas Indicopleustes de Smyrna, —el manuscrit *Physiologus*— només es relacionen en concepte —amb les pintures catalanes—.

La nostra Verge del segle dotzè, amb el seu inusual atribut probablement no és tan arcaica com l'esquema general, en l'absis on la trobem, a Sant Climent de Taüll i la majoria de les altres esglésies citades. La distribució d'aquestes, amb la volta donada a una aparició del Senyor, i la zona inferior als Apòstols amb Maria al mig, deriva d'uns plans Còptes, però evidentment no se'n deriva el detall iconogràfic. El nostre tipus de figura sembla haver de pertànyer al període romànic. Externament, probablement va ser modelada a partir d'una representació de les Verges prudentes, tal com ho va ser el tipus de verge-màrtir amb llàntia. Quan

l'atribut com a signe del paper de Maria en l'Encarnació va ser difós entre els escriptors de l'Oest, potser va ser assimilat en l'art amb aquesta nova significació (82).

#### NOTES

1. Comparar Walter S. Cook i José Guíol Ricart, *Pintura e Imageria Románicas* Madrid, 1950, p.53. Charles Post, *History of Spanish Painting*, Cambridge, Mass., 1930, I, pp.95 ff.; p.140; Edgard Antony, *Romanesque Frescoes* Princeton, 1951, p.163; 169. Charles Khun, *Romanesque Mural Painting in Catalonia*, Cambridge, Mass., 1930, p.20, p.34; José Gudiol i Conill, *Els Primitius, la Pintura Medieval Catalana*, I, *La Pintura Mural*, Barcelona, 1927, p.169.
2. Tal com per al calze de sang, en un nivell diferent d'imatgeria, la *Prostituta de Babilònia*, amb una copa a la mà dominava la imaginació dels miniaturistes mozàrabs, en l'època anterior als frescs catalans. Ells la van representar tres vegades *èbria de la sang dels sants*, en el seu usual manuscrit del comentari de la Revelació, del Beatus, coincidint amb la seva aparició en el capítol XVII del text.
3. No hi ha cap indicació en el fresc que ens digui si es tracta de Llúcia de Roma o de Siracusa. Però aquesta última era més popular, i probablement és ella, Santa Eulàlia, la patrona de l'església, també hi és retratada. Presumptament ella també té una làmpara, però aquí la superfície del fresc està feta malbé.
4. El frontal de l'altar de Martinet, fet per un artista rústic, reflecteix una disposició absidal de l'Ascensió. En la zona més baixa, enmig d'una línia d'Apòstols, la Verge està dreta amb un objecte similar a una copa, i s'assembla a una personificació de l'Església, amb un calze, que hi hauria sota una crucificació.
5. Les comparacions amb les verges de Mateu abunden en expressions metafòriques d'esperança per a la vida eterna, posades en veu de les màrtirs, els Sants i els mortals en les llegendes i històries medievals, populars i apòcrifes. En la llegenda proscrita dels Sants Quiric i Julita, per exemple, abans que l'executessin a ella, l'heroïna va pregar per tal de ser comptada entre les verges prudentes. —Manuscrit del Vaticà 6.037, ff. 166 v-70, és un exemple romànic—. *Amb la llàntia encesa* significa estar moralment preparada per a la mort. *Anar a buscar el nuvi amb la llàntia encesa* és una expressió que trobem en inscripcions funeràries. La coberta d'un sarcòfag romànic per a Blanca, l'esposa de Sánchez III de Nàjera, estava esculpida amb les figures de la paràbola. Sovint, algunes al·lusions a les verges prudentes són incorporades en el ritus de consagració a una vida de castedat. En el mozàrab *Liber Ordinum*, un ofici religiós per a l'ordenació d'una abadesa exigeix els participants de dur candelles enceses, tot imitant les verges prudentes. Un retrat paleo-cristià suggereix de nou aquesta possibilitat. En el Cubiculum III del cementiri Ostriatum, la paràbola està pintada amb un orant de la difunta, figurant com a la cinquena de les prudentes, i només quatre són representades en el banquet nupcial. Joseph Wilpert, *Die Gottgeweihten Jungfrauen in der Ersten Jahrhunderten der Kirche*, Freiburg 1892, p.67.

6. Les llànties de vidre eren fetes als dominis àrabs, des de Pèrsia al nord d'Àfrica, i possiblement a Espanya. Varen ser difoses per Itàlia des del sud. Les llànties penjants que no són sostingudes amb la mà, però s'assemblen a la de Burgal, les trobem en els frescs romànics una mica anteriors als de la Itàlia Central —en algunes de les escenes del s.XI tardà en els soterranis de Sant Climent, Roma. Una llàntia penjant dels frescs narratius de la cripta d'Agnani, d'aproximadament un segle més tard, es pot comparar amb les mostres del s.XIII que sobreviuen en el museu del Caire d'Art Islàmic i en altres llocs.
7. Un dibuix es guarda en el manuscrit del Vaticà, Barbenni 4405, ff.42.
8. Una obra en la Venècia Tridentina, en el retaule de plata daurada de finals del s.XII de la Catedral de Cividale, alinia cinc sants llanguint com les figures de les versions del fresc de les verges prudentes i imprudents trobat en una àrea pròxima. Estan en el Castel Appiano i a Santa Margarita de Lana.  
Els Sants del fresc de l'absis de Notre Dame de Monmorillon deixa veure les influències de versions com aquesta. Una d'aquestes figures és copiada d'una lasciva figura de les Imprudents, i amb el mantell tirat a un costat, ella ensenya la sinuosa corva del seu cos. Tal com es veu també en la versió narrativa de la paràbola, a Summaga.  
Els frescs de l'absis de Berzé-la-Ville presenten les màrtirs romanes, cinc amb les llànties de les prudentes, i l'última d'elles amb una creu en una llàntia que pertany al nuvi, Crist.
9. Joannes Ciampini, *Vetera Monumenta*, Rome, 1690/99, II pl.51, 52.
10. Llúcia amb una llàntia apareix en un panell pintat per Simone Martini en la col·lecció Berenson. En el fresc del Judici Final fet per Cavallini i els seus ajudants a Santa Maria de Donnaregina, Nàpols, hi ha una santa que només es distingeix per una llàntia i una palma de màrtir. La llàntia té una vora augmentada que les islàmiques també tenen.  
Unes altres màrtirs que pertanyen a la mateixa categoria i que poden tenir una llàntia són Flora i Lucilla.
11. *De Virginitibus*, Book II, Patrol. Lat. XVI, col. 219 ff.
12. Il·lustració en el llibre de Wilhelm Messerer, *Der Bamberger Domschatz*, Munich 1952, Fig. 54.
13. El to d'aquest difereix del simbolisme místic suggerit en els *tituli*, d'un gairebé contemporani cicle de pintures a Mayence d'abans del 1031, on l'arbut de Moisés no s'inclou i tampoc l'església, mentre que Maria passa a oposar-se a tipus de l'Antic Testament, com l'arca de Noè. L'Encarnació no és el tema del conjunt, però s'indica en un dels paral·lels: l'estel dels Màgics d'Orient i l'estel de Balaam.
14. Així, una de les finestres del capsal de Suger, a Sant Denis, estava dedicada a interpretacions al·legòriques dels esdeveniments de la vida de Moisés, enfatitzant els paral·lelismes cristològics i incluint-los. Una inscripció explicava el seu significat aquí: *tal com l'arbut es veu a creuar però encara no s'ha consumit aquell que està ple del foc diví, s'encén amb ell però encara no s'ha cremat*.
15. Aquest simbolisme esdevingué popular en els vitralls gòtics, però no va ser emprat en el context d'altres tipus per a l'Anunciació abans de l'època del portal de Laon.  
Els vitralls gòtics d'abans del s.XIV, en els



- quals Moisès i l'arbut ardent hi són emplaçats en un context mariològic, inclouen:
- I. Anglaterra: en el cor de la Catedral de Canterbury, una finestra amb l'Anunciació, el somni de Nebuchadnezzar, etc.
  - II. França: a) Chartres, claraioia del cor; b) absis de Laon, finestra amb l'Anunciació, c) absis de la Catedral de Lyon, finestra amb Isaïes; d) Le Mans, finestra de la Capella de la Verge, amb l'Anunciació.
  - III. Alemanya: a) Castell d'Eappenberg. Aquesta finestra probablement ve de l'abadia d'Arnstein-an-Lahn; b) Gladbrach München, finestra tipològica; c) Catedral de Colònia — una finestra en la Capella dels Reis Màgics, una altra en la capella de St. Esteve.
  - IV. Itàlia: Basílica superior de St. Francesc d'Assís, finestra amb l'arbre de Jessè.
16. Biblioteca de la Universitat de Liège, manuscrit llatí 363.
  17. Biblioteca britànica de Londres. Manuscrit Lands-down, 381. L'arbut ardent apareix més tard en la decoració esculpida de l'edifici capítular d'estil *Early-English* de Salisbury; i més tard, en l'últim quart del segle tretze, en algunes pintures de la Capella de la Verge de Bury S. Edmunds.
  18. El toisó de Fideó il·lustrava un sermó de l'Anunciació, el tabernacle amb Aaron i la seva verge, un altre de la Visitació, i els esdeveniments de la vida de Jacob, inclòs el seu somni de l'escala, n'il·lustraven un sobre la Nativitat.
  19. En els frescs parcialment conservats del segle tretzè, al convent de Westgöningen, l'arbut ardent de Moisès s'imposa an.b les escenes dels primers anys de la vida de Jesús, a partir de la Visitació.
  20. Els exemples més tardans de l'arbut de Moisès com a tipus per a l'Anunciació o la Nativitat inclouen: en miniatures dels manuscrits *Sperculum Humanae Salvationis*, el *Très Belles Heures* del Duc de Berry; i la *Biblia Pauporum*. En escultura: després l'episodi en relleu de Reims i Armiens, apareix en alguns alemanys del segle XIV. En els frescs bizantins del mateix segle és popular, i ho trobem a Grazanica, Bulgària, S. Mihail de Lesnovo, Macedònia; Kharie Djami a Istambul; i en les esglésies de Theodore Stratulate, Noorogorod, i la Panagia d'Asinou, Xipre.
  21. *De Vita Moysis*, Patrol Gr. XLIV, cols. 306, 331. L'homília sobre l'Anunciació, atribuïda anteriorment a Joan Crisòstom, i que conté una referència a l'arbut ardent, és probablement de Proclus.
  22. A partir d'aquesta imatge, Ireneu va construir aquesta difícil comparació: tal com Déu es va fer flama a Sí mateix per tal de parlar amb Moisès, així va disposar que el seu fill es fes home a través de la Verge, *Dialogue 127*, Patrol Gr. VI, col. 773.
  23. Comparar-ho amb el simbolisme d'Ireneu de l'arc, en el *Adversus Haereses IV*. Contrastar el de St. Agustí en el Sermó VI, *De eo Apparuit Dominus Maysi in Rubo Ardenti*, i el de St. Isidor de Sevilla a *Questiones in Vetere Testamento*, Patrol Cat. V col. 289.
  24. Proclus: Patrol Gr. LXXV, col. 682 f.; Cyril of Alexandria: Patrol Gr. LXXVI, col. 1127, f.; Hesy-chius: Patrol Gr. XCIII, col. 1462; Chrysippus of Jerusalem: Patrol Orientalis XIX, p. 336.
  25. En aquest període, trobem freqüentment la *porta clausa* Hesy-chius diu que alguns altres havien anomenat Maria la porta tancada situada a l'Est; i aquesta situació és apropiada perquè

- la verdadera llum s'alça aquí per a il·luminar tots aquells que vénen a aquest món. — Ell ho extreu de Joan I, 9 —. En el segle anterior, St. Ambrós havia popularitzat la porta tancada com a símbol de la virginitat intacta de Maria. Entra en la poesia primerenca llatina medieval: com per exemple del segle sisè d'Ennodius, reproduït per G.G. Meersseman, o.p. en *Der Hymnos Akathistos a Abendlan*, I, Freiburg, Switz, 1958, pp. 133 f.
26. Proclus, patriarca de Constantinoble, en la meitat del segle cinquè, per exemple, es refereix al toisó de Gideó en una oració de lloança a la Verge, Patrol., Gr. XLV, col. 682.
  27. Per a Ireneu d'Esmirna, bisbe de Lyon, l'estel de Balaam és una indicació de l'Emmanuel que ha de venir, la qual es repeteix en diversos pasatges, com per exemple, en el *Adversus Haereses III* —reproduït a B.M. Toniolo O.S.M., *S. Ireneo di Cione*, Roma, 1964, pp. 7 i ss ff. Una mica abans, en el segle segon, St. Justí va dur la predicció de Balaam en el context de la verge d'Isaïes i l'arrel de Jessè. En l'era del Concili d'Efes, aquesta estrella es troba en *Theodotus d'Ancyra*, Patrol Orientalis XIX, pp. 330 f. i següent.
  28. El miracle de la verge d'Aaron com a tipus de Maria, el podem trobar a Joan Crisostom, en *Theophanie et in Sanctus Johan Praecursorem*, el seu contemporani de l'Oest. St. Ambrós a *De Viclus II*. Forma part del *Catechisms, XII de Ciril de Jerusalem*; i després en un treball de Pseudo-Athanasius, *In Purificatione Mariae Virginis* també està comprès en el sermó de Pseudo Ephrem, *De Caudibus B. Virginis Mariae*. Les dates d'aquests dos tractats amb pseudònim no han estat establertes. El Pare Roschini em va advertir que no podien ser tan primitives com les d'Athanasius d'Alexandria o Ephrem, ie, en el segle quart. Podem estar segurs, en canvi, de la cita de Proclus sobre la verge que va germinar, en la seva quarta homília sobre la Nativitat, Patrol Gr. LXXV, col. 707, ff i següents, la qual ens du al segle cinquè. Ell ho utilitza també en altres llocs.
  - Una altra verge, la verge de Moisès, simbolitza la Verge, *virgo*, tan aviat com en el començament del segle tercer amb Ireneu, i més tard a Ciril de Jerusalem, op. cit. El miracle que el profeta va treballar al voltant la verge, però, té més a fer amb el Fill. Tal com Moisès va desfer els enganys dels endevins, Ell, encarnat, va expiar les injustícies dels homes. En l'art medieval, doncs, aquesta encena no prefigura la mariològica. L'altra imatgeria sorgeix en el tardà segle quart, en Joan Crisòstom, op. cit., on el miracle de convertir la verge en una serp és comparat amb el miracle de la Verge mare.
  29. En el segle segon, a Justí el Màrtir, la roca després de la muntanya sense cap agent assenyalada el Fill de l'Home, encarnat a través de la voluntat de Déu, i no a través de l'acció humana, en *Dialogue 76*, Patrol. Gr. VI col. 652 ff i següent. A l'homília d'Origen sobre el Càntic dels càntics, significa el descens del salvador al món. En els patristics orientals, la roca de la muntanya es refereix a l'Encarnació i al paper de la Verge en ella: quarta homília de Proclus sobre la Nativitat, Patrol Gr. LXXV, col. 707 ff; Theodotus d'Ancyra, segona homília sobre la Theotokos, Patrol Gr. XC, col. 1459-68; Crispus de Jerusalem, *Homília sobre la Theotokos*, Patrol Orientalis XIX, pp. 336-43.
  30. Una escena de Daniel que apareix com a part de les sèries de Laon és la dels tres nois en el

forn ardent. El fragrant simbolisme d'ells tres dins les flames com la Verge dins la devastadora concuscipència d'aquest món és utilitzat més endavant, en el segle vuitè, en Joan Damascene, qui compara la salvació de Déu d'aquells que estan en el foc amb la seva renovació del món sencer en la sagrada matriu. Patrol Gr. XX col. 1291.

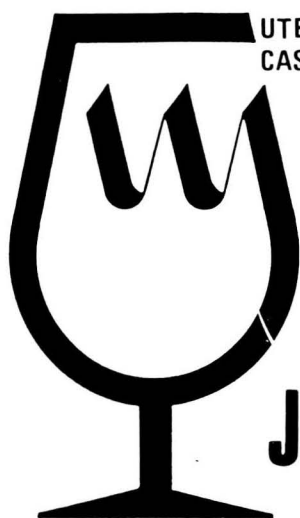
31. In Cant. Greacor. I, Patrol. Orientalis XIX, p. 334.
32. Emile Male, *L'art religieux du XII siècle in France*, Paris, 1910, pp. 179 ff.
33. Veure 28, més amunt.
34. En el seu llarg poema, *Im Laudem Sanctae Mariae*, per exemple, trobem tot això: la branca de l'arrel de Jessè, la terra virginal, la porta clausa, l'arca lluenta, l'altar de Déu, el noble cedre, el *Thalampus*, la casa il·luminada, i el pont. Fridericus Leo, *Venanti Honori Clementiani Fortunati. Opera poetica* — Monumenta Germanice Historica —, Berlín, 1881, vol. IV, pp. 371 ff —. Aquest poema va ser refet en una versió en prosa en el segle novè, i tots els tipus marians hi continuen apareixent. GG. Meersseman, op. cit., Freiburg, Suïssa, 1958, pp. 137 ff.
- Fins i tot el seu famós símbol del pont del seu poema més conegut, *Quem terra, pontus, aethera*, Patrol Lat. XXXVIII, col. 268 es troba abans l'Orient en l'Oració I de Pseudo-Proclus, *De Laudibus Virginiae*. La finestra del cel de fortunat es base en *Corintis II 4, 6*.
35. Inclouen la branca de l'arrel de Jessè, la porta clausa, l'estel de Balaam, el *thalamus*, la gerra de la santificació, el sagrari de l'Esperit Sant, el temple, la roca de la muntanya de Daniel i el *mons filius*.
- Fortuïtament, algunes escenes de la vida de St. Ildefons estan pintades en alguns manuscrits des de la meitat del segle onzè fins al segle tretzè. Manuscrit Laurentian, Ashburnham 17 —referit anteriorment—. Parma, ms. de la Biblioteca Palantina, 1650; ms. T. J. 1 de la Biblioteca Real de l'Esorial, les *Cantigas* de Santa Maria, i una còpia del *De Virginitate* d'Ildefons en la col·lecció Lázaro, Madrid.
36. Leonor Greenhill, *Die Geisten Voransetzungen der Bildreihe des Speculum Virginum*, — Munster —, pp. 143 ff.
37. L'oració sobre St. Maria Theotokos a Patrol Orientalis, vol. XIX, p. 336. Veure també el contrast de Hesy-chius en Patrol Gr. XCIII, col. 1462. L'arca de Noè, simbolitzant la Verge, es troba també en Proclus de Constantinoble, més tard en Germà de la mateixa ciutat, i encara més tard en Andreu de Creta, a més a més d'un cert nombre de passes de l'Oest.
- En l'art simbòlic del període romànic i gòtic, és més sovint extret un paral·lelisme amb l'Església o amb Crist que amb Maria. En la Bible Moralizee, Noè, salvat del diluvi, representa els cristians salvats pel Fill a través de la feresa de la seva fe. El fet que l'arca sigui el prototipus de l'Església a la terra explica la figura de Noè en el sarcòfag de St. Ambrós, que algunes vegades li donà aquest significat. En el seu *De Mysteris* el diluvi prefigura el Baptisme, perquè en tots dos casos, la carn de l'home era submergida dins l'aigua per a esborrar el pecat. La fusta de l'arca prefigura la creu; el colom, el davallament de l'Esperit Sant; el corb, l'aspecte del pecat que desapareix. El paral·lelisme de l'arca de Noè i el Baptisme estava inclòs en el cicle de tipus i antitipus anglesos que s'havien trobat en les pintures del segle dotze de Worcester i en l'Apocalipsis amb miniatures, Ms. Eton 177, del segle següent.



38. El segon element que hi ha aquí reflecteix la interpretació d'Origen. En Gregori Nyssa, el miracle del menjar provenent del cel representa el misteri de la Nativitat virginal, amb el mànà prèms com la Paraula encarnada. L. Danie-lou, S. J., *Gregoire de Nysse: Vie de Moïse*, Sources Chrétiennes, Paris, 1952, p.72.
39. El tabernacle és emprat en Hesychius, per exemple, com la majoria d'aquests símbols té lleugers canvis de significat en aquests treballs paleocristians de l'Est. La manera de construir la imatgeria bíblica per aplicar-la a la Verge pot variar d'un teòleg a un altre. A vegades per a fer-lo adient a la seva persona. Sovint la seva rellevància és només aproximada. Algunes de les comparacions poc adients i maldestres perden el seu ús abans del final d'aquesta era.
40. Origen, en parlar de l'Encarnació en la seva *Homely on Exodus VI: 12*, la designa com al temple de la carn. Així es descriu variadament en el segle cinquè, a assenyalar: Proclus, el temple santificat de DÉU —*Patrol Gr.LXV*, col.754—; Ciril d'Alexandria, el temple indestructible —*Patrol Gr.LXXVII*, col.992—, Hesychius, un altre l'anomena el temple més gran en el cel. *Patrol Gr.XVCIII*, col.1462, f. Els detalls són presos algunes vegades de diferents passatges de l'Antic Testament i comentaris.
41. *In Nomi Nostri Jesu Christi et Dominae Mariae Matris Eius: de Virginitate*, Fridericus Leo, op. cit., vol.IV, p.183.
42. *De Virginitate Perpetua Sanctae Mariae Adversus Tres Infideles*.
43. *Sermones de Diversis, Sermó 52, Templum Domini*, in P. Bernard, *Saint Bernard et Notre Dame*, —Abbaye de Sept-ŕons—, 1953, pp. 383 ff.
44. Hesychius, *Patrol Gr.XCVIII*, col.1463.
45. *Patrol Gr.LXV*, col.755.
46. Crispus l'anomena el jardí del Pare i el prat amb tot tipus de fragància de l'Esperit —del *Càntic dels càntics IV: 14, 16*—, *Patrol Orientalis XIX*, p.336. Una figura comú en el segle cinquè, i que hi està relacionada, és Maria com el jardí fèrtil, inclutiva a la terra verge. Aquesta havia aparegut en Ireneu bastant abans. S'hi refereix diverses vegades en el seu *Adversus Haereses III*, per exemple, *Patrol Gr.VII*, col.858, ff. La seva comparació de la puresa virginal de Maria amb Adam, qui va prendre la seva substància de la terra nova, verge, explica el seu estat immaculat *Ibid.*, col.954, f.
47. En els *Cantica Canticorum de Incarnatione Domini: Comentaris, Patrol Lat.CLXVIII*, col. 837 ff s'ha de mencionar que *Honoris Augustodunensis Expositio in Cantica Canticorum* no està considerat com a autèntic treball seu. R. Laurentin, *Court traité de Théologie Mariale*, Paris 1953, p.150.
48. *Patrol, Orientalis, XIX*, pp.336 f. Una interpretació alternativa de l'aigua de la vida com al Senyor, en unes altres exegesis, té bases més fortes en les Escriptures, essent extreïdes de *Jeremies 2:13*; i *17:13*.
49. Lobvi simbolisme de la font segellada ha interessat molt als primers pares orientals, i el trobem, per exemple, a Hesichius, *Patrol Gr.XCIII*, col.1945-67; Crispus, *Patrol Orientalis XIX*, pp.336 f.
- Les infreqüents il·lustracions del jardí tancat i de la font segellada, en el període romànic, són per a textos en els quals la Verge no era l'objecte de comparació i, per tant, no està representada, com per exemple, en les *Glosses* de San Isidoro de Sevilla, MS. 22 de la Bam-berg Staatsbibliothek. En el període gòtic, la núvia i el nuvi, més aviat que la núvia sola, són representats en una miniatura de la font segellada en la Bible *Moralizée* de Toledo, per la mateixa raó. Més tard, tanmateix, en el *Speculum Humanae Salvationes*, on el text es refereix a ella, la pintura també ho fa.
50. *Patrol Orientalis XIX*, p.329.
51. Hesychius: *Patrol Gr.XCIII*, col.1462, Proclus, *Patrol Gr.LXV*, col.682.
52. Ja en els *Dialogues* de Justin Martyr, trobem l'expressió que el Fill de l'Home existia abans que l'estrella del matí, *Patrol Gr.VI*, col.572 f, i també en el *Philosophumena* d'Hipòlit, hi ha la idea que el Sol il·luminava el món abans que arribés l'estrella del matí.
- La Verge com a port per als navegants és lúcidament il·lustrada en una pintura del segle setze, d'Alajo Fernández, en els Arxius d'Indies de Sevilla.
53. Aquest manuscrit data aproximadament del 1100, però es base en una redacció anterior.
54. El tabernacle apareixia en una guisa totalment diferent en els textos usuals dels manuscrits de Cosmas Indicopleustes, per exemple, Vatican ms. gr.699. El seu significat equival al significat cosmològic i correntment cristològic del text. L'escena de l'arbut de Moisès, per tant, no té cap imatge de la verge. Les tendències nestorians de l'autor impregnava tant el text com les il·lustracions, i així no havíem d'esperar trobar cap significació mariològica. En les seccions de cosmas indicopleustes dins del *Physiologus* d'Esmirna, la situació és totalment oposada; el simbolisme ha estat transferit a Maria.
55. Il·lustrat en André Grabar, *L'Iconoclasme byzantin: Dossier Archéologique*, Paris 1957, fig.147.
56. *Ibid* fig.148. Dalt d'una muntanya, uns busts d'ella i el Nen estan dins d'un edifici monàstic emmurallat. La idea de Maria com a muntanya apareix en uns altres psalteris amb il·lustracions marginals: el MS Berbeni del Vaticà, relacionat però posterior; el MS 88 de Kiev i el Psalteri Hamilton.
57. Els tres primers representen un tipus emblemàtic d'il·lustració trobat en el manuscrit. Grabar va plantejar la qüestió de si es podien haver originat en l'Oest paleocristià per ells mateixos, encara que només sobre la base inespecífica que els altres van fer; i que la polèmica general d'Ildefons s'assemblava a grans trets a la Ciril de Jerusalem en el seu *Cathecesms*. André Grabar, *Le fresque des Saintes Femmes au Tombeau a Doura*, Cah. Arched., 1956, pp.9-26.
58. Es troba en l'oració d'Athenassius, *In Domini Occursum*. Pel seu ús en Joan Damascene, veure: Jean-Voulet, S.I., *Jean Damascene: Homélie sur la Nativité et la Dormition, Sources chrétiennes*, Paris, 1954, p.53.
- Pel contrast entre les il·lustracions de l'escala de Jacob i l'escala espiritual de Climafus, que també ve de l'ambient oriental, veure John R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, —Princeton Univ. Studies in Manuscript Illumination—, 1954, pp.19. Aquesta escala moral amb esglaons ascendents cap a la perfecció no es refereix a Maria. Així, quan errada de Landesperg el labora els esglaons com a virtuts en el seu *Hortus Deliciarum* i en dona una il·lustració, aquesta no implica la Verge. Tampoc ho fan les miniatures romàniques i gòtiques de l'escala ètica que han de pujar les donzelles en el *speculum Virginitium*.
59. P. Bernard, *opicit*, p.215-17.
60. En algunes estelles funeràries que prenen la forma d'un nínxol per a pregar, s'hi va escolpir una llàntia com a aquelles que cremen en les mesquites. —G. Migeon, *Manual d'Art Musulman*, Paris 1927, vol.I, p.244 fig.80, dóna un exemple del segle tretze en pedra—. El desenvolupament del simbolisme de la llàntia encesa va prendre una direcció diferent en la religió que renunciava a l'Encarnació. En la secció del text, el Suret-en-Nur, s'hi troba la base: la llum de Déu apareix en un nínxol perquè aquí una llàntia està penjada, i dóna un resplendor pur. L'oli que conté prové d'un arbre beneït, d'olivera, no essent trobat, aquest patricular, ni en l'Est ni en l'Oest. Aquest oli preciós crema encara que el foc no el toqui. La seva llum brilla per damunt de totes les altres llums. Déu porta a la llum a aquells que realment ho desitgen, medita el Profeta
- Casualment l'olivera beneïda és també una idea dels teòlegs cristians, tal com Sant Agustí. Amb referència a la Verge, trobem *Lolivera speciosa* en l'Orient del segle cinquè, en una oració prèviament atribuïda a Sant Joan Crisòstom, però ara adjudicada a Proclus, *Patrol Gr.CIX*, 707-10. Josep Hymnographicus desenvolupa aquesta implicació més àmpliament. Aquest és de nou un altre exemple més d'un tipus marí de l'Orient que esdevé part del repertori dels pintors gòtics.
61. John I: 4-5; I: 9; III: 1-2; V: 35; XII: 35-6.
62. *Second Omili on the Theotokos, Patrol Gr.XCIII*, col.1459-68.
63. *Patrol Orientalis XIX*, p.336. La idea de la Verge com a alba era corrent en aquest període i popular més tard en l'Est i l'Oest. Té una certa atracció per als místics del període del romànic al gòtic, com a Richard S. Lawrence.
- Una altra imatge que és corrent en el segle cinquè, així com en aquest últim període, i esporàdicament entremig, és una basada en Malaquies IV 2, on el senyor és anomenat el Sol de Justícia. Hesychius s'adreça a Déu dient que si Ell és el sol, ell anomenarà a Maria, el cel, *Patrol Gr.XCIII*, col.1463 ff. En el segle dotze, Absolon de Sprieniersbach construeix una imatgeria amb fortes reminiscències de la del segle cinquè. H. Coathalem, *La parallelisme entre la S. Vierge et l'Eglise*, Roma, 1954, p.10.
64. *Patrol Gr.LXV*, col.669.
65. *Patrol Gr.CXXVII*, col.992. Algunes de les seves declaracions van ser donades en el Consell d'Efes en la polèmica contra Nestornius. El Padre E. M. Tonio m'assessora que això pot ser o no correcte, però l'homília és segurament d'aquesta època.
66. *Orat. II. In Presentionem Deipare, Patrol Gr.XCVIII*, col.310 ff.
67. *De Nativ V. Mariae Virginis, Patrol Gr.XCVI*, col.661 f.
68. *Orat II. In Annuntiationem, Patrol Gr.XCVII*. Observem com es descriu la llum com si fluís cap avall, com si vingués d'una font celestial. Per incidència l'epítet *illuminatix* sovint es refereix a la Verge, tant en el primerenc Oest medieval com en l'Est, més freqüentment en el primer, com a font de llum similar a la d'una estrella, tal com està en el llibre VII d'Isidor, *De Reliquis in Evangelio Nominibus de seves Etymologies*, seguit per Raban Maur i més tard per Honorius Augustodunensis, et. al.
69. *Marile, Tonus IV, Patrol Gr.CV*, col.1306.

70. J. Strygowsky, *Vie Miniaturem der Servischen Psalters in Munchen*, Vienna, 1906, p.132.
71. Un simbolisme alternatiu de la llum és representat per una il·luminació del segle nou, sacra *Parallela* de Joan Damascene, Paris B.N. ms. gr.923. Adam aguanta una làmpara d'argila d'on sorgeix un cap de Crist coronat per una creu. Això està basat en la imatge de l'Es-criptura de la Saviesa preparant una llàntia, interpretada en un sentit cristològic. La il·luminació emfatitza el dualisme Neo-Platònic l'humil i comú material d'argila que representa el cos de carn de Crist, i la figura que emana d'ella en lloc d'una flama, és un tipus de personificació de la llum de llums. André Grabar, op. cit., fig.163.
72. Fridericus Leo, op. cit., pp.371 f.
73. G.G. Meersseman, op. cit., p.141 f.
74. Ibid, p.124.
75. París, B.N. Lat 5267. Meersseman, op. cit., p.185.
76. G.M. Dreves, *Ein Jahrtausend Lateinischer Hymnendichtung*, Leipzig, 1909, pp.272 f.
77. N'hi ha una altra del segle tretze: *Hael lucerna paradisi*. G.G. Meersseman, op. cit., p.187.
78. Ibid, p.194.
79. *Sermó I per a la festa de l'Assumpció*. *Patrol Cat.CLXXXIII*, col.415-17. Aquest treball actualment es considera autèntic.
80. En el tractat *Ad Laudem Gloriosae Virginis Mar- tris*, per exemple, la Mare de Déu s'anomena la llàntia de llum eterna. *Patrol Lat.CLXXXII*, col. 142.
81. Dec aquesta informació al Padre Roschini, O.S.M.
82. Jean Clédat, *Le monastaire de Baouit*, in *Mé- moires de l'Institute Francais d'Archéologie Orientale du Caire*, -Cairo-, 1904-06, pp.103 ff.
83. Tot l'anterior va estar desenvolupat a partir d'una idea suggerida en la meua tesi doctoral, *The Romanesque Frescoes of Pedret in Cata- lonia*, presentada a la Universitat de Colum- bia, New York.

**Betty Watson Al-Hamdani**, Catedrà- tica d'art de la Universitat de Londres



UTENSILIS DE TAULA I CUINA:  
CASOLANS I INDUSTRIALS

MAGATZEM  
**Josep Canal**

C/. Pau Casals, 25 Telèfon 838 00 22  
08692 PUIG-REIG (Barna)

- \* AL SERVEI DE L'HOSTELERIA
- \* I ELS PROFESSIONALS DEL  
PARAMENT DE LA LLAR

VENDA AL MAJOR



**EMBOTITS  
OBRADORS**

EMBOTITS, PERNILS,  
i CONSERVES CÀRNIQUES

PLAÇA SANT MARTÍ, 2 i 3  
TELÈFON 93 - 838 00 50

PUIG-REIG



PER DOLÇOS I PA DE PESSIC,  
A LA DOLCERIA ALBERICH!