

El frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves. Drames litúrgics al voltant de la figura de la Verge Maria

Martí BELTRÁN*

Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

Aquest article està centrat en l'estudi de l'original programa iconogràfic del frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves (Osona), així com en la més que possible relació d'aquest amb la litúrgia i paralitúrgia que es duia a terme a la catedral romànica de Vic a la segona meitat del segle XII. Per poder remarcar el transfons litúrgic existent en la concepció d'aquest programa iconogràfic, la nostra anàlisi se centrarà en l'estudi tant de la litúrgia com de l'espai en el qual aquestes cerimònies es duïen a terme.

Paraules clau: Frontal d'altar, pintura sobre taula romànica, Espinelves, drama litúrgic, catedral de Vic, Santa Maria la Rodona.

ABSTRACT

The Altar Frontal of Sant Vicenç d'Espinelves. Liturgical Drama around the figure of the Virgin Mary

The aim of this article is the study of the original iconographical program of the Sant Vicenç d'Espinelves altar-frontal (Osona), and its more than possible relationship with the liturgy and paraliturg that was held in the Romanesque cathedral of Vic in the second half of the 12th century. In order to outline the liturgical background of the conception of this iconographical program, our analysis is focused in the study of both the liturgy and the space where these ceremonies took place.

Key words: Altar frontal, Romanesque painted panels, Espinelves, liturgical drama, cathedral of Vic, Santa Maria la Rodona.

El frontal d'altar d'Espinelves. Objecte, context i historiografia[1]

El lloc de procedència del frontal d'altar objecte d'aquest estudi és la població d'Espinelves, un petit nucli rural situat al centre d'una vall de la regió de les Guilleries, dins de la demarcació de la diòcesi de Vic. Els primers testimonis escrits que apareixen sobre Espinelves es remunten a un document del 943, on es parla d'intercanvis agraris que mostren com en aquell moment ja existia una petita parròquia dedicada a Sant Vicenç en funcionament[2]. Quant a l'església romànica, va ser construïda en algun moment del segle XI amb una sola nau coberta amb volta de canó i absis semicircular, probablement dins de la campanya de renovació arquitectònica iniciada per l'abat Oliba poc després del seu nomenament com a bisbe de Vic l'any 1017. De les diferents modificacions que va patir durant el segle XII i que van portar a la consagració de l'església documentada el 21 de febrer de l'any 1187[3], cal destacar l'afegit d'una nau lateral amb la seva absidiola, així com la construcció del campanar. Aquestes modificacions van ser fetes probablement



[Fig. 1] Església de Sant Vicenç d'Espinelves.

per ampliar la capacitat de l'església i van culminar amb la consagració presidida pel bisbe Ramon Xetmar, de la qual s'ha conservat l'acta en una còpia del segle XVI[4]. Actualment, l'església de Sant Vicenç d'Espinelves es conserva en bon estat gràcies a les restauracions que s'hi van dur a terme durant la dècada de 1970 que, tot i esborrar el rastre de les modificacions que va patir l'església en època moderna, permeten veure amb detall les fases d'edificació pròpies dels segles XI i XII [fig. 1][5].

Procedent d'un dels altars d'aquesta església, el 15 de juliol de 1880 es va anotar l'ingrés del frontal d'Espinelves al conjunt de peces que formava la col·lecció del Museu del Cercle Literari de Vic, i així passava a formar part del que seria el nucli fundacional del Museu Episcopal, on va estar exposat des de la seva inauguració, l'any 1891[6]. El frontal d'altar d'Espinelves [fig. 2], anomenat popularment com «de la Mare de Déu i els Profetes» per la seva iconografia[7], és un dels exemples més



[Fig. 2] Frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves (Osona), ca. 1187. MEV 7.

brillants de la pintura sobre taula en l'àmbit dels frontals d'altar. Obra de l'anomenat Mestre d'Espinelves, artista lligat als tallers de Vic al qual també s'atribueixen les pintures murals d'una capella de l'església de Santa Maria de Terrassa, aquest frontal esdevé prova de la relació existent entre la pintura sobre taula i la pintura mural[8]. Pel que fa al seu programa iconogràfic, el frontal d'altar d'Espinelves està presidit per una *Maiestas Mariae* de tipus *Kyriotissa* dins d'una aurèola en forma d'ametlla, la qual està envoltada per personatges que escenifiquen diferents celebracions del calendari litúrgic. Les escenes de l'Adoració dels Mags i de l'Entrada de Crist a Jerusalem són visibles al registre superior, així com una sèrie de profetes al registre inferior amb l'aparició d'esquerra a dreta d'Isaïes, Jeremies, el rei David, Ezequiel, Daniel i Zacaries. Com és habitual, tots els profetes porten filacteris amb el seu nom amb l'excepció del rei David, que apareix tocant una viola d'arc amb una inscripció que l'identifica[9].

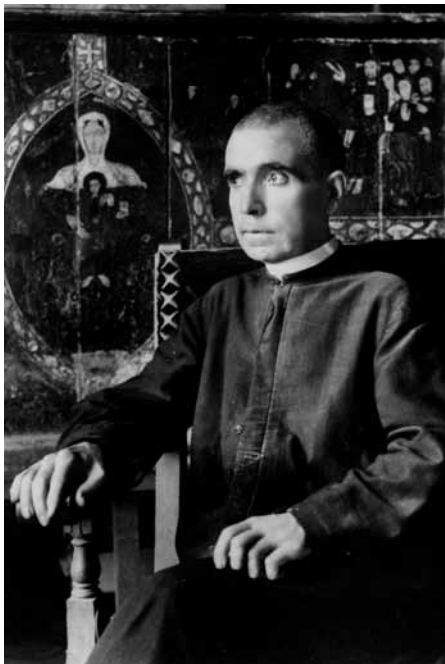
La data d'elaboració dels frontals catalans sovint ha estat motiu de debat científic dins dels cercles acadèmics[10]. Les diferents propostes que han anat apareixent al llarg dels anys presenten un marc cronològic que porta des de les datacions als segles X i XI dels pioners en l'estudi de la pintura sobre taula, que a causa de la manca d'estudis comparats no tenien les eines per situar aquestes pintures en el seu context cronològic corresponent, fins als estudis que a partir de Walter S. Cook ja situaven aquestes peces al segle XII o fins i tot més endavant. En el cas del frontal d'Espinelves, la datació pren com a punt de referència les pintures murals de Santa Maria de Terrassa dedicades a sant Tomàs de Canterbury i obra del mateix Mestre d'Espinelves. El culte a aquest sant martiritzat l'any 1170 va arribar a la península Ibèrica amb gran rapidesa, com es pot deduir de la capella que li van dedicar a Toledo l'any 1174, fets que situen la finalització d'aquestes pintures murals al darrer quart del segle XII i que donen un marc d'actuació per l'anomenat Mestre d'Espinelves[11]. Quant a l'estil del frontal, el fet de tenir una gran llibertat de composició amb figures que abandonen el seu enquadrament, així com una moderna paleta de colors en comparació amb frontals com el de Santa Margarida de Vilaseca [fig. 3], també porta a proposar una data propera a les acaballes del segle XII[12]. Prenent totes aquestes dades com a referència, sembla clar que el frontal va ser preparat en algun moment de l'últim quart del segle XII. En aquest cas, tot i que a l'acta de consagració de l'església de Sant Vicenç d'Espinelves de l'any 1187 no es fa cap referència a un altar dedicat a la Verge, és molt probable que el frontal ocupés un dels dos altars que s'esmenten, motiu pel qual la bibliografia accepta el 1187 com a data aproximada de la seva realització.



[Fig. 3] Frontal d'altar de Santa Margarida de Vilaseca (Osona), ca. 1160-1190. MEV 5.

Abans d'entrar de ple en la proposta d'interpretació del frontal d'altar d'Espinelves, és necessari fer un breu recorregut per les aportacions dels historiadors de l'art per explicar el seu programa iconogràfic, així com per situar-lo en el context dels frontals d'altar romànics catalans, elements imprescindibles del mobiliari litúrgic de les esglésies romàniques[13].

El mèrit de ser els pioners en la difusió de la pintura sobre taula del romànic català recau en alguns dels membres del Cercle Literari de Vic, quan el 1868 amb l'ajuda de l'Ajuntament de Vic van organitzar l'Exposició Arqueològico-Artística, on es va exposar per primer cop el frontal de Santa Margarida[14]. Pocs anys més tard, un grup d'intel·lectuals i aficionats a l'art amb Josep Puiggarí al capdavant van començar a organitzar mostres d'objectes artístics, i això va propiciar la primera exposició del frontal d'Espinelves a Barcelona, dins de la mostra de l'any 1882 dedicada a les arts decoratives i industrials. Fruit d'aquesta exposició, així com de l'Exposició Universal de Barcelona de l'any 1888 a la qual es va tornar a mostrar el frontal d'Espinelves, el mateix Puiggarí va escriure diferents textos en els quals feia una descripció dels temes iconogràfics, una nota sobre la seva procedència i proposava el segle XII com a data de confecció[15].



[Fig. 4] Josep Gudiol i Cunill davant del frontal d'Espinelves.

A les acaballes del segle, el bisbe Josep Morgades va donar forma a les peces reunides pel Cercle Literari en el que seria el nucli del Museu Episcopal de Vic, publicant l'any 1893 un catàleg de les peces amb una petita fitxa i descripció del frontal d'Espinelves[16]. En tot cas, segons Manuel Castiñeiras els frontals d'altar encara no havien estat objecte d'un veritable estudi científic, situació a la qual va posar fi W. S. Cook amb una sèrie d'articles editats entre el 1923 i el 1929, en el que fins avui en dia és un dels més complets estudis sobre l'origen, iconografia i estil dels frontals romànics catalans[17]. En ell es daten definitivament els frontals entre els segles XII i XIII, a més de presentar un estudi comparat entre les pintures dels frontals d'altar, l'escultura, les pintures murals i les miniatures provinents de l'escriptori de Ripoll. En aquest context, Josep Gudiol i Cunill [fig. 4] va publicar l'any 1929 el seu treball sobre la pintura

medieval catalana, una obra estructurada segons la seva tècnica d'execució i en la qual, dins del volum dedicat a la pintura sobre fusta, es pot veure una descripció ben detallada del frontal d'Espinelves[18]. L'any 1930, Chandler Post va publicar el primer volum de la seva monumental obra dedicada a la pintura espanyola, amb una part important destinada als frontals romànics catalans. En aquest cas es presenta una proposta de datació del frontal d'Espinelves a finals del segle XII, a causa de la visible influència gòtica. També remarca la singularitat de la juxtaposició entre els temes iconogràfics de l'Adoració dels Mags i l'Entrada a Jerusalem, fet cabdal per la present proposta d'interpretació[19].

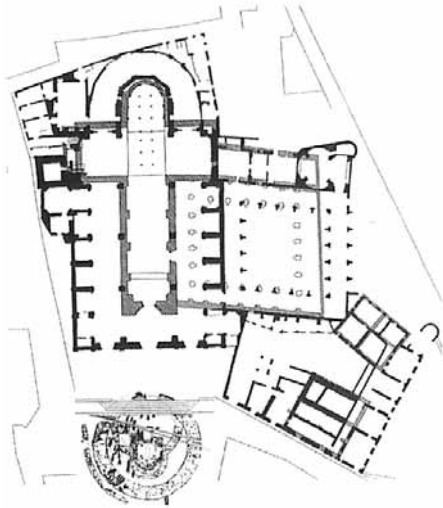
Una de les obres senyeres per a l'estudi dels frontals d'altar és el volum signat per W. S. Cook i Josep Gudiol Ricart l'any 1950 dins de l'ambiciosa *Historia Universal del Arte Hispánico*, on es tracten per primer cop els tallers medievals actius a Catalunya, espais on es pintaven els frontals d'altar com a tècnica derivada de l'art de la il·luminació dels manuscrits. En el cas del taller de Vic, es menciona el Mestre d'Espinelves com a peça clau per relacionar els pintors de taula amb els itinerants pintors murals, amb una interessant anàlisi que relaciona les esmentades pintures murals de Santa Maria de Terrassa dedicades a sant Tomàs de Canterbury amb el frontal d'altar d'Espinelves[20]. Pocs anys després, Joaquim Folch i Torres va presentar el seu volum dedicat a la pintura romànica sobre fusta dins de la col·lecció *Monumenta Cataloniae*, on destaca el seu tractament d'aspectes tècnics i d'estil dels frontals d'altar, encara que no ofereix informació de rellevància per al frontal d'Espinelves[21].

Després d'aquestes obres no apareixen publicacions de rellevància fins a l'actualitat, quan gràcies al treball de M. Castiñeiras s'ha reactivat l'interès i la producció científica sobre els frontals d'altar romànics des de diversos punts de vista, com l'anàlisi de la tècnica d'execució, el rerefons litúrgic de la iconografia o el perfil eclesiàstic dels seus artífexs. Bona mostra d'aquesta activitat són les exposicions, així com els nombrosos estudis interdisciplinaris en l'àmbit dels quals se situa la present publicació[22].

Santa Maria la Rodona. Un model litúrgic com a referent iconogràfic?

Després d'aquest breu estat de la qüestió és moment de parlar de l'objectiu principal d'aquest article, que és proposar una interpretació del programa iconogràfic del frontal d'altar d'Espinelves des del punt de vista de la litúrgia i l'espai. En aquest cas, per poder relacionar la iconografia amb la litúrgia és necessari conèixer el context on es va produir el frontal, i per això són imprescindibles els estudis que autors com W. S. Cook, J. Gudiol Ricart o M. Castiñeiras han realitzat sobre la producció de la pintura sobre fusta, defensant la seva confecció en tallers monàstics o catedralicis com el de Vic, on molt probablement es va pintar el frontal d'Espinelves[23]. D'aquesta manera, resulta fonamental aprofundir en la litúrgia a la catedral de Vic al segle XII per poder esbrinar si existeix una relació amb la iconografia d'aquest frontal. Aquest motiu fa imprescindible l'estudi de

les seves fonts, com la consuetada ms. 134 redactada a inicis del segle XIII o el processional ms. 117 de començaments del segle XIV, fonts que tot i ser tardanes donen les úniques indicacions existents per conèixer les celebracions de la catedral romànica[24].



[Fig. 5] Plànol del conjunt episcopal de Vic al segle XII. Segons E. Carrero, «La arquitectura medieval...», op. cit., p. 87

En relació amb aquest context, de l'estudi de la consuetada de Vic es pot deduir l'existència d'una litúrgia al voltant de dues esglésies, Sant Pere de Vic i Santa Maria la Rodona [fig. 5]. Per tant, a causa de la inusual iconografia del frontal, amb la Mare de Déu presidint-lo i amb les diferents celebracions marianes al seu voltant amb l'excepcional sèrie de profetes de la seva part inferior, s'ha decidit prendre com a hipòtesi de treball la possibilitat que aquest programa iconogràfic representi els diferents moments del calendari litúrgic en els quals l'església de Santa Maria la Rodona tenia especial protagonisme. No s'ha d'oblidar que existeix una consagració documentada d'aquesta església de planta rodona del 25 de maig del 1180, pocs anys abans de l'esmentat marc cronològic en el qual probablement van començar els treballs per preparar el

frontal d'altar d'Espinelves. Per aquests fets, la proximitat amb la data de consagració de la Rodona de Vic dóna força a la hipòtesi que els tallers de la catedral treballassin amb models d'exaltació de la Verge inspirats en la seva litúrgia, dins d'un ambient en el qual proliferaven tot un seguit de temes marians, com es pot comprovar en altres frontals atribuïts a aquestes dates com el de Santa Maria del Coll o el de Santa Margarida de Vilaseca[25].

Pel que fa a la configuració del conjunt episcopal al segle XI, poc després del nomenament de l'abat Oliba com a bisbe de Vic l'any 1017 es va engegar tot un programa de renovació arquitectònica que va afectar per igual les esglésies de Sant Pere i de Santa Maria de Vic. L'any 1038 es troba documentada la consagració de l'església de Sant Pere, que constava d'una nau amb planta de creu llatina formada per una nau central travessada per un gran transsepte, caracteritzat per l'absència total d'absidioles semicirculars laterals, seguint el model dels transseptes continus carolingis. Pel que fa a l'església de Santa Maria la Rodona, era una construcció que seguia el model de *Santa Maria ad Martyres*, dedicació del Panteó de Roma després de la seva consagració l'any

609 en honor a la Mare de Déu, i que juntament amb la rodona de Cuixà constituïen els més grans exponents d'esglésies de planta circular a Catalunya[26]. Tal i com es pot deduir dels fonaments que resten soterrats sota la plaça de la Catedral, l'església de la Rodona va patir dues etapes constructives als segles XI i XII que li van donar l'aspecte general que tenia al segle XVIII, quan va ser destruïda per tal de fer espai a la nova catedral de planta de saló[27]. La primitiva església de Santa Maria va ser reconstruïda per l'abat Oliba al segle XI com a església de planta centralitzada amb un absis semicircular que sobresortia del cercle principal al costat de ponent, la portada de la qual estava construïda just enfront de la portada de l'església de Sant Pere, formant totes dues un complex perfectament axial[28].

Durant el segle XII, algunes de les edificacions del període d'Oliba van patir diferents reformes i la catedral de Vic no en va ser una excepció. A part de l'afegit d'una façana esculpida amb les figures dels profetes a l'església de Sant Pere, l'església de Santa Maria va ser ensorrada per tal d'aixecar una nova construcció. D'aquesta manera, la nova església de Santa Maria de Vic, consagrada l'any 1180, continuava sent una església de planta centralitzada[29], encara que amb unes dimensions superiors a les de l'antiga edificació. Tant és així, que fins i tot el perímetre de la nova església contenia dins seu l'antiga edificació, i en fou aprofitada l'estructura de l'absis per construir una cripta dins de la Rodona, seguint el model de Cuixà i de la seva cripta de la Mare de Déu del pessebre[30]. La decoració esculpida de la porta principal constava de quatre capitells amb un cicle de la infància de Crist, amb l'Anunciació i la Visitació a un costat i la Nativitat i l'Epifania a un altre, presentant a la seva part baixa animals esculpits de forma similar als que es poden veure a la façana de Ripoll, tal i com es pot deduir de les descripcions que han arribat del segle XVIII[31].

L'existència a Vic d'un conjunt episcopal amb dues esglésies de tipus axial amb un espai comú a les seves entrades fa pensar en un model arquitectònic amb una funcionalitat litúrgica complexa, on les diferents celebracions es devien dur a terme entre els dos espais de què disposaven[32]. Continuant amb les seves característiques, a la forma axial s'afegeix el *titulum*, amb una església martirial dedicada a Sant Pere i amb una Rodona dedicada a la Verge Maria. Tots aquests aspectes apunten al fet que el conjunt episcopal romànic de Vic se situava dins de l'herència general de les catedrals dobles, ja que per forma, dedicació i, sobretot, per la seva funcionalitat litúrgica, amb dos pols fonamentals al voltant dels quals es generaven les diferents celebracions, reuneix algunes de les seves principals funcions. En aquest cas, la litúrgia doble es pot verificar fàcilment seguint el detall de les celebracions a la consuetud de la catedral, on es veu que la Rodona és la seu de les celebracions pròpies de la Verge Maria, amb la nit de Nadal o la benedicció dels Rams com a moments més especials, i a l'església de Sant Pere hi té lloc el gruix de la litúrgia Pasqual[33]. Aquesta dualitat de la litúrgia, però sobretot la importància de les celebracions paralitúrgiques de la nit de Nadal, de l'Epifania i del Diumenge de Rams,

queda reflectida en el programa iconogràfic del frontal d'altar d'Espinelves, com es pot veure en la proposta d'interpretació que es presenta en aquestes línies.

L'altar medieval, element creador de l'espai sagrat

Un cop vist el context arquitectònic de la catedral de Vic i la seva Rodona, cal veure quina funció i simbolisme tenen els altars i en conseqüència també els seus frontals dins de la litúrgia medieval, cosa que condiciona sensiblement la simbologia dels temes iconogràfics que hi apareixen. L'altar que s'alça al front de la nau central representa el cos de Crist estès sobre el sepulcre, mentre que les robes que el cobreixen representen el seu sudari, a més de ser el lloc on el sacerdot celebra en cada missa el sacrifici de la Comunió, on es recrea diàriament la mort de Crist[34]. Un altre concepte que pren forma a partir de la litúrgia és el de la indivisibilitat del frontal i la coberta de l'altar com a representació del cos de Crist, ja que en litúrgies properes, com la bizantina, el bisbe primer fa un petó a les imatges del frontal i després a la coberta, establint una unitat litúrgica entre les dues parts ja des del ritual d'entrada[35]. Segons els estudis de Manuel Castiñeiras[36], també té una gran importància el color vermell o encarnat que predomina en frontals com el d'Espinelves, el d'Avià o el de Mosoll, representant la presència simbòlica del cos i la sang de Crist, completant un programa d'exaltació de la seva natura humana, amb la Mare de Déu com a figura simbòlica de l'encarnació. Quant al cas del frontal d'Espinelves, a més de la figura central de la Verge Maria tots els temes que apareixen al seu voltant reforcen aquesta idea, amb un episodi de la vida pública de Crist com és l'Entrada a Jerusalem, amb la manifestació del Senyor als gentils i amb la Processó dels Profetes anunciant el naixement del Messies[37].

Pel que fa a la metodologia emprada per comprendre el significat del frontal d'Espinelves, les escenes que hi apareixen també recorden moments molt especials de la litúrgia mariana, que tenien lloc a l'església de la Rodona de Vic, dedicada a la Verge Maria, i que tot sovint en forma de drames litúrgics o actes paralitúrgics ornaven la lectura dels textos sagrats. En aquest context prenen importància les recents publicacions d'Alexei Lidov sobre *hierotopia*, on estudia la creació d'espais sagrats com una forma especial de creativitat. Segons aquests estudis, l'aspecte més important de les imatges que són accessibles pel públic a les celebracions religioses és la seva capacitat de crear espais sagrats entre elles i els fidels que les veuen amb devoció, fent possible un fenomen de hierofania o de manifestació del sagrat[38]. D'aquesta manera, les imatges dels frontals, juntament amb la paraula, els càntics, les olors, la llum i tots aquells aspectes dramàtics o teatrals que tenien lloc en la celebració de la litúrgia, feien possible la manifestació del diví en cada missa, en un fenomen d'interacció de diferents formes artístiques que tenia especial importància en el món medieval[39].

Imatges i drames litúrgics

El món de l'objecte no es pot entendre sense el seu rerefons litúrgic i musical, que en aquest cas sota la forma de drama litúrgic va inspirar el programa iconogràfic del frontal d'Espinelves. El drama litúrgic és la representació personificada d'un dels arguments de la litúrgia que té lloc dins de l'espai del temple[40], i com a tal té el seu origen en els embelliments que l'església medieval va fer progressivament sobre la litúrgia i que van agafar forma de text i música integrats dins de les celebracions de les festivitats més importants del calendari litúrgic, per així donar un caràcter més solemne i al mateix temps apropar els textos sagrats al poble que es reunia a l'interior de les esglésies en les celebracions més assenyalades[41]. En aquest context, les representacions d'aquests drames litúrgics eren dutes a terme pel personal eclesiàstic generalment davant de l'altar de l'església, amb una gestualitat molt determinada per la tradició, si bé el vestuari emprat era el comú del temple, encara que en ocasions la celebració requeria d'utilitzar les millors robes, com es pot veure reflectit a les consuetes[42]. Les representacions dels drames litúrgics i l'impacte que de ben segur tenien en el poble sovint van inspirar els programes iconogràfics utilitzats sobre tota mena de suports, i se'n pot reconèixer la seva influència en un seguit d'exemples que han donat lloc a una bibliografia a la qual se suma el present article[43].

Després d'aquesta breu definició de drama litúrgic i un cop esmentades les característiques del frontal d'altar d'Espinelves, així com les diferents aproximacions teòriques que es poden fer sobre l'altar i el seu programa iconogràfic, és el moment d'entrar en detall en la seva iconografia per establir la relació amb la paralitúrgia que tenia lloc a l'església de la Rodona.



[Fig. 6] Adoració del Mags. Frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves (Osona), ca. 1187. MEV 7.

L'escena de l'Adoració dels Mags i l'Ordo Stellae

Al frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves, l'escena de l'Adoració dels Mags [fig. 6] segueix el model iconogràfic més estès a partir del segle XI per tot Europa, en el qual els Mags es troben representats amb corones i amb actitud de reverència i adoració davant de la Verge i el Nen, que en aquest cas presideixen el frontal d'altar[44]. Tanmateix, resulta particularment interessant la indumentària dels tres Mags, que en el cas del frontal d'Espinelves consta de corona, clàmide i pantalons perses, amb una clara inspiració oriental. L'origen d'aquesta tradició iconogràfica es remunta al segle V, quan va



[Fig. 7] Adoració dels Mags. Mosaic de l'arc absidal de l'església de Santa Maria Maggiore a Roma, segle v.

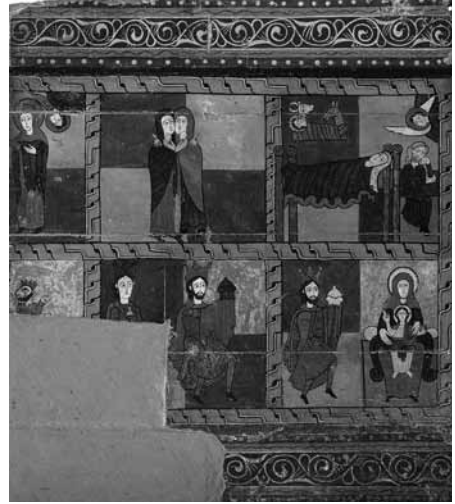


[Fig. 8] Adoració del Mags. Absis de Santa Maria de Taüll, ca. 1123. MNAC, MAC 015863-000.

ser consagrada l'església de Santa Maria Maggiore en honor a la Mare de Déu, que havia estat declarada *Theotokos* al concili d'Efes de l'any 431, reafirmant així la doble natura divina i humana de Crist[45]. D'aquesta manera, en el mosaic que cobreix l'arc absidal de l'església romana [fig. 7], es poden veure les figures de tres Mags adorant el fill de Déu dins d'un gran programa d'exaltació de l'encarnació[46]. Per la importància de l'església, aquestes imatges són model inspirador de tot un seguit d'exemples que es donen a la segona meitat del segle XII, entre els quals es troba el frontal d'Espinelles.

Una de les característiques més rellevants de l'escena de l'Adoració dels Mags al fron-

tal d'Espinelves és el protagonisme que rep l'estrella, situada a la banda esquerra entre la figura central de la *Maiestas Mariae* i la representació a l'esquerra dels tres Mags sota unes arcades. Aquest protagonisme, que es troba present en exemples propers com l'absis de Santa Maria de Taüll [fig. 8], s'explica per la influència de la possible representació del drama litúrgic de l'*Ordo Stellae* a la diòcesi de Vic i a Santa Maria de Ripoll, importants centres d'activitat paralitúrgica[47]. Quant a les característiques del drama, la representació de l'*Ordo Stellae* tenia lloc al final de l'ofici de matines de la festa de l'Epifania, moment en què s'escenificaven diferents episodis com la trobada dels Mags amb el rei Herodes o la matança dels innocents, i que tenia el seu punt culminant quan una estrella se situava sobre l'altar mentre tres clergues disfressats de Mags avançaven fins a situar-se al seu davant, on es trobava una petita talla de la Mare de Déu per representar d'aquesta manera l'escena de l'adoració[48].



[Fig. 9] Adoració dels Mags. Lateral de l'altar de Sagàs, ca. 1130-1160. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, MCDS 12.

Aquests no són els únics exemples que guarden una possible relació amb el drama de l'*Ordo Stellae*. Un dels laterals d'altar de Sant Andreu de Sagàs, conservat al Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, recull un cicle de la infància de Crist on es pot veure l'escena de l'Adoració dels Mags amb unes característiques similars [fig. 9]. En primer lloc, a la banda dreta es pot veure la figura hieràtica de la Mare de Déu, i just al costat esquerre apareixen l'estrella i les figures dels Mags en posició d'avançar cap a

la Verge. Finalment, a la banda esquerra hi ha un tros mutilat en el qual apareix l'escena de la matança dels innocents, de la qual només es pot apreciar una figura malèfica armada amb una llança[49]. També s'ha de mencionar l'absis de l'església de Santa Maria de Barberà [fig. 10], on es troba l'escena de l'adoració dels Mags amb la particularitat que a la banda esquerra apareix la figura d'Herodes amb un dels seus ajudants, part íntegra del drama de l'Epifania[50].



[Fig. 10] Adoració dels Mags. Absis de l'església de Santa Maria de Barberà, Barberà del Vallès, segona meitat del segle XI.

Un altre exemple d'aquesta influència es pot veure al ms. 19 de la Biblioteca Nacional de Madrid, atribuït a l'escriptori del monestir de Santa Maria de Ripoll i datat en el segon quart del segle XII. En el full 120v apareix una miniatura en la qual es pot veure la figura d'Abraham ensenyant astronomia a tres Mags, una iconografia que té el seu origen en el fet que gràcies a aquesta tècnica per llegir els estels els Mags van poder anunciar el proper naixement de Crist[51]. Com es pot observar a la miniatura, la importància de les estrelles així com la indumentària també segueixen el model oriental, ja en el mateix context en el qual es va preparar el frontal d'Espinelves. A més, la importància de les estrelles en la miniatura així com la gestualitat dels Mags semblen apuntar a les representacions de l'Epifania en el mateix context d'influència de Ripoll, ja que en versions europees del mateix el drama s'incideix en aquesta vessant astronòmica dels Mags[52].

No s'ha conservat cap font dels escriptors de Vic o Ripoll on apareguin el text i la música del drama de l'*Ordo Stellae*, encara que s'han trobat alguns indicis que apunten a l'existència d'aquest drama en territori català. En primer lloc, Higini Anglès va descobrir una anotació en un dels fulls finals del Ripoll 74, manuscrit del segle XI conservat a l'Arxiu de la Corona d'Aragó i provinent dels escriptors de Ripoll[53]. Aquest text que apareix en el full 157v diu «*Tres magi adsunt: Baldasar, Gasbar, Melchior. Ad adorandum Dominum uenientes, tria munera secum tulerunt*»[54], on es pot veure el nom dels Mags en el que sembla una indicació de la seva presència física en l'escenificació del drama de l'*Ordo Stellae*. Aquestes anotacions en el Ripoll 74 tenen encara més interès per la temàtica del manuscrit, ja que es tracta d'un glossari d'estrelles on es torna a trobar aquesta relació entre els Mags i la lectura dels estels. També són força interessants uns passatges que apareixen al full 6v de l'antiga consuetud de la catedral de Vic, on s'al·ludeix a



[Fig. 11] Isaïes, Jeremies i el rei David. Frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves (Osona), ca. 1187. MEV 7.



[Fig. 12] Ezequiel, Daniel i Zacaries. Frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves (Osona), ca. 1187. MEV 7.

la malvada figura d'Herodes quan esmenta «(...) *ne herodimus Herodes (...)*», expressió que recorda l'actitud violenta d'aquest personatge al drama medieval de l'Epifania[55].

Aquestes referències als Mags i a les estrelles, així com a diferents episodis com la trobada amb Herodes o la matança dels innocents, incideixen en la probable existència del drama a la diòcesi de Vic. Com a conseqüència d'aquestes representacions, la iconografia de l'Adoració dels Mags presenta unes característiques especials, com el hieratisme de la figura de la Mare de Déu com a imatge icònica, que juntament amb els elements narratius que apareixen en els personatges que l'envolten semblen un reflex de pràctiques dramàtiques dins de la litúrgia de la catedral de Vic[56]. Per tant, a causa de les necessitats espacials i a la relació necessària entre el culte a Maria i el drama de l'Epifania, és molt probable que la seva representació tingués lloc a l'església de Santa Maria la Rodona, servint de model als tallers monàstics per dissenyar la iconografia que es troba al frontal de Espinelves.

La representació dels profetes i l'Ordo Prophetarum

A la part baixa del frontal d'altar d'Espinelves es pot veure l'excelsa representació d'una sèrie de sis profetes [fig. 11 i 12], que amb gestualitats personalitzades remarquen diferents aspectes del nivell superior del frontal d'altar i que segons M. Castiñeiras fan pensar en la idealització d'un drama litúrgic[57]. Aquesta original distribució recorda les pàgines il·luminades d'alguns manuscrits de l'antiguitat tardana com l'Evangelari de Rossano, on a la part baixa dels fulls il·luminats apareixen sèries de profetes que fan comentaris exegètics sobre l'escena principal, que en el cas del frontal d'Espinelves fan referència a l'encarnació de Crist, com correspon als personatges del drama de l'*Ordo Prophetarum*, inspirat en el sermó *De symbolo*[58]. Entre les característiques d'aquest grup de profetes ressalten els filacteris que sostenen amb les mans, on apareix el nom del profeta i que es poden comparar amb les estàtues parlants de la catedral de Cremona [fig. 13], als filacteris de les quals es poden llegir els textos que cada un dels profetes pronunciava durant el transcurs del drama litúrgic de l'*Ordo Prophetarum*[59].



[Fig. 13] Profeta Isaïes. Catedral de Cremona, façana occidental, ca. 1107-1117.

Per entendre el contingut exegetíc d'aquest tema iconogràfic s'ha de veure quines són les paraules de cada profeta en el sermó *Contra Iudaeos, Paganos et Arrianos*, també conegut com *De symbolo* i gènesi del drama dels profetes, a més d'esbrinar quina relació tenen en el context del frontal d'Espinelves. En el cas d'Isaïes ([IS]AIE: P(RO)PH(ET)E), durant el sermó *De symbolo* exclama «*Dic, Esaia, testimonium Christo. Ecce, inquit, uirgo in utero accipiet et pariet filium, et uocabitis nomen eius Emmanuel, (...)*»[60], en referència directa a la profecia que apareix a Isaïes (7,14), una de les més importants perquè anuncia el naixement del Messies, que rebrà el nom d'Emmanuel, que vol dir Déu entre nosaltres. Com es pot veure, aquest anunci resulta encaixar perfectament en un context en el qual la imatge del profeta assenyala amb la mà la figura de la Verge amb el Nen, en un gest que faria recordar a tothom aquesta important profecia en la qual s'està exaltant la natura humana de Crist, ja que es remarca el fet que neix d'una mare. Seguint d'esquerra a dreta es pot veure com el cas de Jeremies (YEREMIE: P(RO)PH(ET)E) és similar, ja que en el seu text del sermó *De symbolo* anuncia: «*Hic est, inquit, deus noster, et non aestimabitur: alius absque illo, qui inuenit omnem uiam scientiae, et dedit eam Iacob puero suo et Israhel dilecto sibi (...)*»[61], recollit al llibre de Baruc (3,36-37), on s'explica com aquest és el veritable Déu, ja que la saviesa amb la qual va crear el món es va encarnar a la terra per viure entre els homes. El següent profeta en aparèixer és el rei David (DA/VIT), que en la seva vessant de rei músic surt en actitud de tocar una viola d'arc en el que pot ser una mostra de la difusió de la música de trobadors en l'àmbit de la diòcesi de Vic, com es pot comprovar gràcies a les fonts que han arribat als nostres dies[62]. Tot i això, no s'ha d'oblidar una de les principals connotacions d'un instrument cordòfon a les mans del rei David, i és que en els comentaris de sant Agustí sobre el llibre dels Salms s'al·ludeix a l'arpa o a la cítara del rei David com a instrument d'alabança eterna i símbol de reialesa[63]. D'aquesta manera el rei David es pot entendre com una figura d'alabança, amb paral·lels amb el càntic nou d'alabança dels ancians de l'apocalipsi. També és molt clar el simbolisme de l'instrument cordòfon com a referència de l'encarnació de Crist, ja que els textos patristics sovint relacionen aquests instruments amb la crucifixió de Crist, en estar fets de carn sobre fusta[64].

La presència del profeta Ezequiel (EZE[QUIEL: PROPHETE]) dins d'aquesta Processó dels Profetes requereix una explicació més complexa, en part pel fet que fins a èpoques més recents no va començar a formar part d'aquests drames litúrgics, no apareix en el sermó *De symbolo*[65]. Segons els estudis de M. Castiñeiras, el fet de situar Ezequiel dins del context del drama litúrgic permet donar una explicació més satisfactòria del seu contingut exegetíc. Per tant, si es vol trobar l'exegesi del seu comentari cal veure algunes inscripcions, com per exemple la que apareix a les seves mans a l'escultura de la catedral de Cremona, on diu «+VI/DI/ POR/TAM/ IN DO/MO DO/MINI/ CLAUSAM»[66]. Aquesta inscripció està basada en el llibre d'Ezequiel (44,1-3), que en el context de la Processó dels Profetes permet pensar en l'explicació que els textos patristics donen relacionant la porta tancada amb la imatge de la Mare de Déu, la virginitat de la qual havia

quedat intacta després del naixement del Messies[67]. La figura de Daniel (DANIEL: P(RO)PH(ET)E) pertany al grup dels profetes majors, i en aquest cas sí que participa en el citat sermó amb el text «(...) *dic de Christo quod nosti. Cum uenerit, inquit, sanctus sanctorum, cessabit unctio (...)*»[68], extret del llibre de Daniel (9,24), on s'anuncia el temps que queda per la vinguda del Messies a Jerusalem, moment que queda plasmat en l'escena superior amb l'Entrada de Crist a Jerusalem. Finalment, el profeta Zacaries (ZACHARIE: P(RO)PH(ET)E) assenyala amb el dit l'estrella de Betlem, d'acord amb la profecia que apareix a Lluc (1,78), on esmenta com gràcies a l'amor de Déu arribarà un sol vingut del cel. Com es pot veure, tots els comentaris dels profetes tenen el seu significat exegetí dins del context de l'encarnació, donant un significat ple a tot el conjunt iconogràfic del frontal d'altar d'Espinelves.

L'evolució, però sobretot les possibilitats escèniques del sermó *De symbolo*, on s'organitzava una espècie de tribunal al voltant del qual sant Agustí anava cridant els diferents profetes perquè fessin les seves profecies davant del poble d'Israel[69], van propiciar que s'elaborés el drama litúrgic de l'*Ordo Prophetarum*, drama que té per contingut l'anunci de la vinguda del Messies per part dels profetes tant de l'antic com del nou testament, juntament amb alguns profetes pagans com el poeta Virgili o la Sibil·la Eritrea. Tot i la seva innegable popularitat d'arrel de les mencions d'aquest sermó a les consuetes, s'han conservat molt poques fonts amb el contingut textual d'aquest drama litúrgic que normalment tenia lloc al final de l'ofici de matines del dia de Nadal, i la font provinent de Saint Martial de Limoges és l'única que es conserva amb la seva notació musical[70]. Tot recordant les seves característiques generals, es pot resumir que el drama de l'*Ordo Prophetarum* és una elaboració dramàtica inspirada en el sermó *Contra Iudeos*, escrit pels volts del segle v pel bisbe cartaginès Quoduuldeus i que va ser falsament atribuït a sant Agustí durant un llarg temps. La seva acceptació va provocar que passés a ser el text oficial de la sisena o novena lectura de les matines de Nadal, utilitzant el testimoni de personatges de l'antic i del nou testament, així com figures paganes com la Sibil·la per tal d'anunciar el proper naixement del Salvador[71]. De fet, l'últim lloc d'entre tots els profetes sempre requeia sobre la figura de la Sibil·la, que cantava els versos apocalíptics del *Iudici signum* amb la seva profecia sobre el judici final. El cant de la Sibil·la va tenir una gran popularitat tant per l'àrea de Llenguadoc com per terres catalanes, com demostra la gran profusió de fonts musicals que han arribat fins als nostres dies, i la tradició del seu cant s'ha mantingut fins a l'actualitat en alguns punts aïllats com poden ser les illes de Mallorca o Sardenya[72].

No s'ha conservat cap font de la diòcesi de Vic on aparegui el drama litúrgic de l'*Ordo Prophetarum*, però això no descarta que fos representat de forma habitual al final de l'ofici de matines de Nadal. Per refermar aquesta hipòtesi, a l'Arxiu Episcopal de Vic es troba el fragment ms. frag. XI.1 d'un breviarí del segle xi on es pot veure la versió amb música més antiga provinent de la catedral de Vic amb el cant de la Sibil·la[73].

Aquest document és un dels indicis que apunten cap a una possible representació de la Processó dels Profetes a Vic, i la profecia de la Sibila n'era la seva espectacular part final. Un altre testimoni de la seva possible existència és el full 5r de la consuetud de la catedral de Vic, on el text «*Ad matutinas invitatorium dicant XII clerici. induti capis sericis. tenente scereos ardentis in manibus (...) VIII leccio: (...) Inter pressuras (...) cum versibus Iudicii signum. (...)*»[74] indica clarament com a la novena lectura es trobava el sermó *De symbolo* o *Inter pressuras*, per acabar amb els versos del *Iudicii signum*, és a dir, el cant de la Sibila. D'altra banda, es pot veure com l'església de Santa Maria la Rodona tornava a tenir el protagonisme en les celebracions de la nit de Nadal, ja que al seu interior se celebrava la missa del gall, a imatge del que passava a la cripta del pessebre de Santa Maria Maggiore. A més d'aquestes evidències, l'existència de consuetes posteriors com la de Girona, la de la Seu d'Urgell o les de Mallorca, on es menciona aquest drama litúrgic amb tota una riquesa de detalls sobre la seva escenografia, fa pensar en una tradició que tot just començaria en els segles XI i XII[75].

L'escena de l'Entrada de Crist a Jerusalem i la processó del Diumenge de Rams

Finalment, en el cas del tema neotestamentari de l'Entrada de Crist a Jerusalem que es troba a la banda superior dreta del frontal d'altar d'Espinelves [fig. 14], el primer que destaca és el Crist barbat i coronat amb un nimbe crucífer, que apareix muntat de costat dalt d'un pollí seguint el model oriental d'aquest tema iconogràfic[76]. La resta de la composició és l'habitual en aquestes escenes, amb els apòstols seguint-lo i una multitud que el surt a rebre amb rams a les mans i estenent robes al terra. Aprofundint en alguns detalls de la iconografia, si es compara l'escena del frontal amb el model que apareix a la Bíblia de Ripoll, per la similitud de la composició es pot veure com totes dues segueixen el model oriental en el qual apareix Crist assegut de costat.



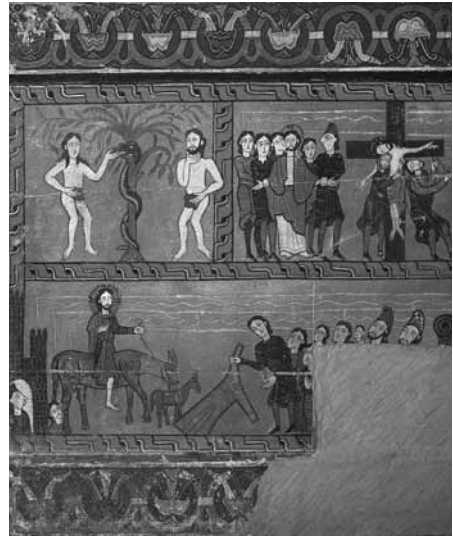
[Fig. 14] Entrada de Crist a Jerusalem. Frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves (Osona), ca. 1187. MEV 7.

no és gratuïta, ja que la Bíblia de Ripoll és una de les fonts més importants de models iconogràfics en el període romànic a Catalunya[77]. Com assenyalava M. Castiñeiras en els seus treballs, aquesta forma de muntar dalt del pollí és indicadora de la vinculació dels tallers de Vic amb l'escriptori de Ripoll, a més de mostrar les relacions existents entre l'art de la miniatura i el de la pintura sobre taula. Això és ben visible en el cas concret de la miniatura amb l'Entrada de Crist a Jerusalem que apareix al full 369r, així com en moltes altres miniatures d'aquest manuscrit, on es pot veure com el taller de Ripoll segueix

models provinents de la tradició bizantina, que acaben arribant a peces produïdes als tallers de Vic, com en el cas del frontal d'Espinelves[78].

De forma similar al frontal d'Espinelves, els exemples dels laterals de l'altar de Sagàs i de l'absis de Santa Maria de Barberà presenten la característica comuna de la contraposició de les escenes de l'Adoració dels Mags i de l'Entrada de Crist a Jerusalem. Com ja va esmentar C. Post, la repetició d'aquesta juxtaposició de temes iconogràfics fa pensar en l'existència d'un referent comú, que per la importància de les celebracions en què estan basades no deixa lloc a dubtes sobre el fet d'un argument litúrgic amagat darrere d'elles[79]. Quant a la iconografia d'aquests exemples, en el cas del lateral d'altar de Sant Andreu de Sagàs el tema de l'Entrada de Crist a Jerusalem [fig. 15] difereix del que apareix al frontal d'Espinelves en el seu model inspirador. A part de seguir el model occidental amb Crist assegut a cavall sobre el pollí, hi ha diferències en la figuració del poble que aclama Crist, ja que entre la multitud es veuen figures de fariseus o escribes guarnits amb barrets frigits, únic detall observable ja que aquesta part de l'escena està mutilada per un antic ús del lateral d'altar[80]. Un altre exemple és el de les pintures murals de l'absis de Santa Maria de Barberà del Vallès. En aquest cas, el motiu de l'Entrada de Crist a Jerusalem [fig. 16] apareix a la dreta de la Verge Maria, amb la mateixa distribució que en el frontal d'Espinelves. La tipologia de la imatge és semblant a la que apareix en el frontal d'altar, encara que amb algunes diferències com el sentit contrari de la processó, en aquest cas marxa cap a la dreta, o l'absència de la ciutat de Jerusalem a les pintures murals de l'absis, que apareixen en l'espai contigu del pilar de l'arc triomfal[81].

L'origen més probable d'aquestes representacions és la processó del Diumenge de Rams, una de les celebracions més



[Fig. 15] Entrada de Crist a Jerusalem, lateral de l'altar de Sagàs, ca. 1130-1160. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, MCDS 11.



[Fig. 16] Entrada de Crist a Jerusalem. Absis de l'església de Santa Maria de Barberà, Barberà del Vallès, segona meitat del segle XI.

importants del calendari litúrgic. Aquesta processó obre la Setmana Santa commemorant l'Entrada de Crist a Jerusalem, fet de gran importància ja que marca l'inici de la Passió al mateix temps que compleix les profecies sobre la vinguda del rei messiànic. Un esdeveniment d'aquesta importància des de ben aviat va ser objecte de diferents dramatitzacions, amb l'exemple inicial de la processó que tenia lloc a Jerusalem ja al segle IV, descrita amb tot detall per la monja Egèria en el seu relat de pelegrinatge[82]. Aquestes processons es van estendre per tot Europa agafant l'exemple de les que tenien lloc a Jerusalem, en el que era una reconstrucció de l'Entrada de Crist a Jerusalem mitjançant una talla de fusta amb rodes o bé amb el bisbe muntat dalt d'un pollí. Alguns dels autors que tracten el tema de l'Entrada de Crist a Jerusalem, així com la seva relació amb les processons del Diumenge de Rams, han donat indicis de la seva vinculació amb referències tan valuoses com la inscripció fragmentària «(...) *Palmarum turba cum Jesu. Pueri hebreorum. Vestimenta (...)*» que apareix al costat de les pintures murals de Sant Tomàs de Fluvià[83], en al·lusió directa a l'antífona *Pueri hebreorum* que es cantava durant la processó del Diumenge de Rams que tenia lloc a Vic[84]. Com es pot veure, és molt petita la distància que separa aquestes processons representades dels drames litúrgics, i a més no s'ha d'oblidar que el fet de la participació activa del poble en aquestes representacions dramatitzades d'episodis de la vida de Crist li conferien un gran valor pedagògic i vital[85].

Com en el cas dels drames litúrgics anteriors, a l'església de Santa Maria la Rodona és on se celebrava un dels actes més importants de la litúrgia del Diumenge de Rams, ja que en un dels seus altars era on es beneïen els rams i on començava aquesta processó, com es pot veure a les anotacions en rúbrica «(...) *Qua finita episcopus vel sacerdos benedicat ramos super altare Sancte Marie (...)*», que apareixen al full 14r de la consuetud de Vic[86]. Un cop acabada la benedicció dels rams, mentre es cantaven antífones com el *Pueri hebreorum*, tot el clergat sortia de la Rodona per anar en processó pels voltants de la catedral de Vic, tot passant per la riera que hi ha al seu darrere en el que era una escenificació del camí que Crist va haver de fer des de Betània fins a Jerusalem. Després de la lectura de l'evangeli en un lloc a l'exterior habilitat per aquest efecte, es tornava en processó fins a les portes de l'església de Sant Pere, on dos nens cantaven l'antífona *Turba multa*, i s'establia així una conversa entre el cor que estava situat davant de les portes i els dos nens, en el que era una representació dramatitzada de l'Entrada de Crist a Jerusalem, en la qual el poble jueu amb els seus nens aclamava l'arribada del Senyor amb rams a les mans.

De la mateixa manera que amb les celebracions corresponents a les festes de Nadal i de l'Epifania, la processó del Diumenge de Rams era un dels moments més importants de la litúrgia de l'església de Santa Maria la Rodona. Com a tal, el seu final davant de les portes de les dues esglésies del conjunt episcopal tenia unes característiques molt especials, ja que en aquest moment es reunien en un mateix espai tres elements com eren

els profetes de la façana de Sant Pere, les escenes de la infància de Crist dels capitells de la Rodona i l'escenificació de l'Entrada de Crist a Jerusalem, elements que es mostren al frontal d'altar d'Espinelves i que eren la culminació de tot un període litúrgic amb el trasllat general de la litúrgia a l'església de Sant Pere.

La Rodona, el culte a Maria i les imatges del frontal d'Espinelves

Després de tota la recerca duta a terme sobre el frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves, la catedral de Vic i les celebracions que tenien lloc en els seus diferents espais, és el moment de reflexionar sobre les conclusions que es poden extreure de tot aquest treball.

La segona meitat del segle XII és un moment en què el culte marià està en expansió per tot Europa i és en aquest context on s'ha de veure tant la remodelació de l'església de la Rodona, que va ser consagrada l'any 1180, com la sèrie de frontals amb temàtica mariana que van sortir dels tallers de la catedral, dels quals és un clar exemple el frontal de Sant Vicenç d'Espinelves. Per altra banda, els tallers de la catedral havien de proveir de mobiliari litúrgic les petites parròquies perquè poguessin desenvolupar el culte sense problemes, i els programes iconogràfics dels diferents frontals d'altar probablement estaven dirigits pels interessos de la diòcesi. En aquest cas, per tal de preparar el programa iconogràfic del frontal d'altar d'Espinelves, un fet recent era la consagració de l'església de Santa Maria la Rodona, i les seves celebracions més espectaculars eren un motiu perfecte per incentivar el culte a la Mare de Déu com a símbol de l'encarnació de Crist i, en definitiva, d'exaltació de la seva natura humana.

L'estudi de la litúrgia de la catedral de Vic, realitzat gràcies a l'existència de manuscrits com la consuetat ms. 134 o el processional ms. 117, tots ells conservats a l'Arxiu Episcopal de la ciutat de Vic, deixa la porta oberta a la interpretació d'aquestes imatges del frontal d'altar no només com els principals moments del culte marià, sinó també com a exponents dels drames litúrgics que molt possiblement se celebraven als espais de la catedral de Vic. Així, doncs, el full del breviari del segle XI amb el cant de la Sibila i la presència a la consuetat ms. 134 del sermó *De symbolo* acompanyat del cant dels versos del *Iudici signum*, indiquen la probable existència a Vic del drama de l'*Ordo Prophetarum*, en el qual els diferents profetes feien l'anunci de la propera vinguda del Messies, tema que reforça el contingut d'exaltació de la natura humana de Crist i que estava relacionat amb el culte de la Rodona, amb la relació preceptiva entre el final de l'ofici de matines i la celebració de la missa del gall a l'església de la Rodona.

Pel cas de l'Adoració dels Mags, no són pocs els indicis de l'existència a la Rodona de Vic del drama de l'*Ordo Stellae*, i això permet interpretar la iconografia del frontal com un reflex d'aquestes pràctiques. En els exemples estudiats es pot veure la imatge d'una Mare de Déu hieràtica en contraposició a la d'uns Mags que gesticulen i es mouen

participant en diferents escenes de l'argument d'aquest drama litúrgic, com la trobada amb el rei Herodes. Tot i això, el protagonisme inusual de l'estrella de Betlem resulta imprescindible per poder vincular aquestes imatges amb les celebracions litúrgiques i paralitúrgiques de la festa de l'Epifania, i en són exemples clars aquest mateix frontal d'Espinelves o l'absis de l'església de Santa Maria de Taüll.

Finalment, la consuetud i el processional de la catedral contenen instruccions concretes per tal de fer una processó de Diumenge de Rams que en molts punts recorda la que tenia lloc a la ciutat de Jerusalem i que la monja Egèria va descriure pels volts del segle IV. Aquesta processó començava després de la benedicció dels rams a l'església de la Rodona i continuava per l'exterior de la catedral per finalment tornar a l'església de Sant Pere. Aquest és un altre cas en el qual la representació paralitúrgica es troba reflectida al frontal d'altar, recordant un moment de gran impacte emocional per al poble com podia ser aquesta processó. Totalment en connexió amb la litúrgia que es feia a l'espai de la Rodona, el seu desenllaç consistia en el cant d'antífones davant de les portes de les dues esglésies, celebració presidida pels profetes de la façana de l'església de Sant Pere i per les escenes de la infància de Crist als capitells de la Rodona, moment culminant de la litúrgia en què es reunien tots els elements del programa iconogràfic del frontal d'altar.

Poca cosa queda per dir un cop vista la iconografia d'aquest frontal, així com la seva relació imatge per imatge amb la litúrgia que tenia lloc dins de l'espai de l'església de Santa Maria la Rodona. Això vol dir que les possibles representacions paralitúrgiques de l'*Ordo Stellae* i de l'*Ordo Prophetarum*, així com la processó del Diumenge de Rams, donen les claus necessàries per interpretar aquesta iconografia única, on es mostren les celebracions més sagrades de la litúrgia de la Rodona de Vic i, en definitiva, del culte a la Mare de Déu.

Data d'acceptació definitiva de l'article: 25 de gener de 2012.

NOTES

* Musicòleg i estudiant de doctorat en Història de l'Art i Musicologia. Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). martbeltran@gmail.com.

[1] Aquest article és fruit del Treball Final de Màster amb títol *El frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves. Drames litúrgics al voltant de la figura de la Verge Maria*, presentat el setembre del 2011 sota la direcció de Manuel Castiñeiras dins del Màster d'Anàlisi i Gestió del Patrimoni Artístic de la UAB. Volia agrair especialment a Maricarmen Gómez Muntané, Daniel Rico i Manuel Castiñeiras els seus comentaris i valoracions com a membres del tribunal avaluador. També volia agrair a Juan Carlos Asensio el seu ajut en temes de litúrgia i a l'arxiver Miquel S. Gros el fet de donar-me accés al fons de l'Arxiu Episcopal de Vic, així com els consells proporcionats pel Marc Sureda com a editor dels *Quaderns del MEV* i conservador del Museu Episcopal de Vic. El contingut d'aquest article també forma part dels resultats obtinguts com a col·laborador del projecte de recerca *Artistas, Patronos y Público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)* (MICINN-HAR2011-23015) de la UAB.

[2] Sobre els orígens d'Espinelves consulteu especialment A. Pladevall, «Notícies històriques d'Espinelves», *Ausa*, VIII, 87-88, 1978, p. 225-237, on també apareix el text de l'acta de consagració segons la qual el bisbe Ramon Xetmar de Vic va ser cridat per presidir aquest acte.

[3] Com es pot veure a A. Pladevall, «Notícies històriques...», op. cit., p. 236, aquesta és la data que apareix a l'acta de consagració en el fragment «(...) Anno dominice incarnationis centesimo octuagesimo sexto post millesimum (...) Acta siquidem sunt ista nono calendas marcii eodem anno quo supra. (...)», cosa que dona la data de 21 de febrer de l'any 1187 seguint el *mos florentinus* per

comptabilitzar els anys de l'encarnació del Senyor, com era més habitual en territori català al segle XII segons J. de Santiago Fernández, *La epigrafía latina medieval en los condados catalanes (815-circ. 1150)*, Madrid, 2003, p. 243-264.

[4] *Catalunya Romànica*, II, Barcelona, 1984, p. 189-195.

[5] A *Catalunya Romànica*, II, Barcelona, 1984, p. 189-195, es pot veure la descripció de l'església de Sant Vicenç d'Espinelves. Així mateix, a E. Casals Ginesta, «Espinelves: Restauración del templo románico», *La Vanguardia*, 22/8/1972, p. 26, apareix la notícia sobre la restauració i eliminació de diferents parts de l'església.

[6] Com es pot veure a R. Ordeig, «Museus, col·leccions i exposicions en el Vic del segle XIX», *Ausa*, XIV, 127, 1991, p. 325-356, entre els objectes ingressats el 15 de juliol de 1880 es trobava el frontal d'Espinelves MEV 7, formant part de l'admirada col·lecció de pintura sobre taula. Al mateix article es poden veure els esdeveniments que van portar a la fundació del Museu. En aquesta mateixa revista es pot consultar l'article M. Sureda, D. Cao, «Del "Círcol" al MEV. La col·lecció d'art i la documentació del Museu del Cercle Literari de Vic (1879-1888)», *Quaderns del Museu Episcopal de Vic V*, núm. 2.2.10, on es tracten totes aquestes qüestions.

[7] A J. Gudiol i Cunill, *La pintura Mig-èval Catalana, Els Primitius vol. II. La pintura sobre fusta*, Barcelona, 1929, p. 116-124, es poden consultar les notes de Gudiol sobre el frontal d'Espinelves (MEV 7) on anomena per primer cop el frontal com «dels sis profetes».

[8] Vegeu W. S. Cook, J. Gudiol Ricart, *Pintura e Imagerias Románicas, Ars Hispaniae*, VI, Madrid, 1950, p. 190-215, on es tracta per primer cop el tema dels tallers catalans.

- [9] Per veure les descripcions més notables sobre aquest frontal consulteu les primeres descripcions de Puiggarí a *Álbum de detalles artísticos y plástico-decorativos de la Edad Media catalana*, Barcelona, 1882, p. 22, i a *Álbum de la sección arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, 1888, p. 108, la primera fitxa per al MEV a A. d'Espona, J. Serra, *Catálogo del Museo Artístico Episcopal de Vich*, Vic, 1893, p. 71-72, i ja les més completes de J. Gudiol i Cunill, *La pintura Mig-eval Catalana, Els Primitius vol. II...*, op. cit., p. 116-124, C. Post, *A History of Spanish painting*, I, Cambridge, 1930, p. 243-247, J. Folch i Torres, *La pintura Romànica sobre fusta. Monumenta Cataloniae*, IX, Barcelona, 1956, p. 166-167, o les més recents M. Castiñeiras, «The Catalan Romanesque Painting Revisited (with Technical Report by A. Morer and J. Badia)», *Spanish Medieval Art, Recent Studies*, 2007, p. 119-153, M. Castiñeiras, «Cremona y Compostela: de la performance a la piedra», *Imagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milà, 2007, p. 173-179.
- [10] M. Castiñeiras, «Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya: els frontals d'Urgell, Ix, Esquiús i Planes», *Bulletí MNAC*, 9, 2008, p. 15-41.
- [11] Per a més informació sobre les pintures murals de Santa Maria de Terrassa vegeu M. Guardia, «Sant Tomàs Becket i el programa iconogràfic de les pintures murals de Santa Maria de Terrassa», *Locus Amoenus*, 4, 1999, p. 37-58.
- [12] Apreciacions proposades a C. Post, *A History of Spanish...*, op. cit., p. 246.
- [13] Es pot trobar informació sobre els altars romànics i la seva funció a M. Castiñeiras, «El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos», P. L. Huerta (coord.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, 2011, p. 11-75, o a M. Bacci, «El mobiliario d'altar en l'època romànica», M. Castiñeiras, J. Camps (dir.), *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, p. 195-205.
- [14] Al *Catálogo de la exposición arqueológico-artística celebrada en la ciudad de Vich*, Vic, 1868, p. 13, es deixa constància de la presència del frontal d'altar de Santa Margarida (MEV 5) a l'exposició, descrit com a «198. Notabilísima tabla bizantina, probablemente del siglo IX (...)».
- [15] Josep Puiggarí va ser un dels creadors i el principal animador de la Asociación Artístico-arqueológica Barcelonesa, que va organitzar les exposicions artístiques del 1882 i 1888, on va mostrar al públic de Barcelona el frontal d'Espinelves per primer cop, rebent les primeres anotacions de caràcter científic de mans del mateix Puiggarí a *Álbum de detalles...*, op. cit., p. 22, i a *Álbum de la sección...*, op. cit., p. 108.
- [16] Es pot consultar la fitxa del frontal d'Espinelves, ja amb la referència actual MEV 7, a A. d'Espona, J. Serra, *Catálogo del Museo...*, op. cit., p. 71-72. Per la fundació del MEV vegeu R. Ordeig, «Museus, col·leccions i exposicions...», op. cit., p. 325-356.
- [17] Vegeu M. Castiñeiras, «Entorn als orígens de la pintura romànica...», op. cit., p. 22-23, per entendre la importància de les llavors recentment descobertes pintures murals romàniques en l'elaboració de les teories de Walter Cook, així com l'impuls que va donar a l'estudi dels frontals d'altar gràcies a articles com W. S. Cook, «The Earliest Painted Panels of Catalonia (I)», *The Art Bulletin*, V, 4, 1923, p. 85-101, el primer de tota una sèrie d'articles que va escriure per a la revista *The Art Bulletin*.
- [18] J. Gudiol i Cunill, *La pintura Mig-eval Catalana. Els Primitius vol. II...*, op. cit., p. 116-124.
- [19] A C. Post, *A History of Spanish...*, op. cit., p. 243-247, es pot veure com relaciona la singularitat de

l'escena amb els exemples dels laterals d'altar de Sant Andreu de Sagàs o amb les pintures murals de l'absis de l'església de Santa Maria de Barberà.

[20] W. S. Cook, J. Gudiol Ricart, *Pintura e Imaginerias...*, op. cit., p. 91-92.

[21] L'obra J. Folch i Torres, *La pintura Romànica...*, op. cit., presenta una completa panoràmica sobre els frontals d'altar, encara que es pot veure com continua defensant una datació anterior a la que ja estava força acceptada en aquell moment, seguint amb el model que pretenia comparar els frontals pintats amb els frontals d'orfebreria del segle XI, com es pot veure a M. Castiñeiras, «Entorn als orígens de la pintura romànica...», op. cit., p. 22-23.

[22] Des de monogràfics resultants de diferents exposicions com M. Castiñeiras (ed.), *El cel pintat. El baldaquí de Tost*, Vic, 2008, resultant d'una exposició al MEV, o M. Castiñeiras, J. Camps (dir.), *El Romànic i la Mediterrània...*, op. cit. i M. Castiñeiras, J. Camps (ed.), *El Romànic en las colecciones del MNAC*, Barcelona, 2008, resultants d'exposicions i de la feina de conservació al davant del MNAC, fins a tot un seguit d'articles com M. Castiñeiras, «The Catalan Romanesque Painting...», op. cit., p. 119-153, M. Castiñeiras, «Cremona y Compostela...», op. cit., p. 173-179, o M. Castiñeiras, «Entorn als orígens de la pintura romànica...», op. cit., p. 15-41.

[23] Vegeu W. S. Cook, J. Gudiol Ricart, *Pintura e Imaginerias...*, op. cit., p. 215, així com M. Castiñeiras, «The Catalan Romanesque Painting...», op. cit., p. 119-153.

[24] Les fonts utilitzades al present treball són principalment la consuetud de la catedral de Vic, redactada pel canonge Salmúnia a inicis del segle XIII, i transcrita a M. S. Gros, «El Liber Consuetudis Vicensis ecclesie del canonge Andreu Salmúnia», *Miscel·lània litúrgica catalana*, 7, Barcelona, 1996, p. 175-294, així com el processional ms. 117 de la mateixa catedral i transcrit a

M. S. Gros, «El Processoner de la Catedral de Vic - Vic, Mus. Episc., MS. 117 (CXXIV) -», *Miscel·lània litúrgica catalana*, 2, Barcelona, 1983, p. 73-130, redactat a finals del segle XIII o inicis del XIV. Com es pot veure, les fonts reflecteixen els usos litúrgics de la catedral segles més tard del període estudiat, encara que com apareix a W. L. Smoldon, «Liturgical drama», A. Hughes (ed.), *Early medieval music up to 1300*, London, 1955, p. 175-219, les formes més complexes de representació dels drames litúrgics ja eren presents a finals del segle XI, i per tant les fonts, encara que tardanes, reflecteixen costums i tradicions que s'havien conservat en el temps.

[25] La nova església de Santa Maria la Rodona es va consagrar el 1180, com es pot veure a X. Barral i Altet, *La catedral romànica de Vic*, Barcelona, 1974, p. 107, cosa que va poder inspirar frontals com els que es poden veure a M. S. Gros, *Museu Episcopal de Vic. Pintura i Escultura Romànica*, Sabadell, 1991, p. 44-50. Tant el frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves (MEV 7), com el de Santa Maria del Coll (MEV 3) o el de Santa Margarida de Vilaseca (MEV 5), van sortir dels tallers de Vic a finals del segle XII i comparteixen el fet de tenir una *Maiestas Mariae* com a element principal del frontal.

[26] A Catalunya, a part de les esmentades rodones només existeixen petites esglésies rodones de caràcter rural, com es pot veure a J. Vigué, *Les esglésies romàniques catalanes de planta circular i triangular*, Barcelona, 1975, p. 9-16.

[27] Per veure amb detall els resultats de les excavacions a la plaça de la catedral de Vic, vegeu C. Subiranas, «L'excavació arqueològica a la plaça de la catedral de Vic (Osona). L'església de Santa Maria la Rodona», *Tribuna d'Arqueologia 2004-2005*, 2006, p. 313-339.

[28] Per a més informació sobre la catedral de Vic, vegeu X. Barral i Altet, *La catedral romànica...*, op. cit., tot i que les últimes novetats sobre la planta de l'església

de Sant Pere apareixen a J. A. Adell, J. Pujades, «Noves aportacions al coneixement de l'estructura arquitectònica de la catedral de Vic», *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, VIII, 1996, p. 139-148. Les fases constructives de la Rodona es troben a C. Subiranas, «L'excavació arqueològica a la plaça...», op. cit., p. 313-339.

[29] L'església de Santa Maria la Rodona va ser consagrada el 27 de maig del 1180 pel bisbe Pere de Redorta, quan devia estar ja pràcticament finalitzada, com es pot veure a X. Barral i Altet, *La catedral romànica...*, op. cit., p. 107.

[30] Gràcies a l'excavació arqueològica a la plaça de la Catedral va poder ser documentada aquesta cripta, que dona idea de la monumentalitat de la reconstrucció de l'església al segle XII, segons C. Subiranas, «L'excavació arqueològica a la plaça...», op. cit., p. 313-339.

[31] X. Barral i Altet, *La catedral romànica...*, op. cit., p. 114-116.

[32] Per veure tota la problemàtica sobre les funcions litúrgiques dels diferents conjunts d'esglésies vegeu P. Piva, *La Catedrale doppia. Una tipologia architettonica e litúrgica del Medioevo*, Bologna, 1990, o l'estat de la qüestió més recent a E. Carrero Santamaría, «La arquitectura medieval al Servicio de las necesidades litúrgicas. Los conjuntos de iglesias», *Anales de Historia del Arte*, 2009, p. 61-97.

[33] La litúrgia a la catedral de Vic es troba descrita a la consuetud i el processional de la catedral, manuscrits del segle XIII que es troben transcrits a M. S. Gros, «El Liber Consuetudisum Vicensis...», op. cit., p. 175-294, i a M. S. Gros, «El Processoner de la Catedral...», op. cit., p. 73-130. A més, la litúrgia també ha estat tractada en part a E. Carrero Santamaría, «La arquitectura medieval...», op. cit., p. 61-97, així com a E. Carrero Santamaría, «La Seu d'Urgell. El último conjunto de Iglesias. Liturgia, paisaje urbano y arquitectura», *Anuario de*

Estudios Medievales, 40/1, 2010, p. 251-291.

[34] A. L. Réau, *Iconografía de la Biblia. Introducción general*. Barcelona, 2000, p. 266, es fa ressò dels comentaris sobre litúrgia fets al segle XII per Honoré d'Autun a l'obra *Gemma Animae*, segons els quals «(...) *Corpus Christi super altare conficitur, quia populus in eo credens ex eo reficitur: unum cum Christo, quasi multi lapides unum altare (...)*» a J. P. Migne, *Patrologiae latinae tomus 172*. Turnholt, 1844, p. 585-586.

[35] A. Lidov, «The Byzantine Antependium on a Symbolic Prototype of the High Iconostasis», *Proiskhozdenie-razvitie-simvolika (The Iconostasis. Origins-Evolution-Symbolism)*, Moscow, 1999.

[36] M. Castiñeiras, «The Catalan Romanesque Painting...», op. cit., p. 142-147.

[37] M. Castiñeiras, «Cremona y Compostela...», op. cit., p. 173-179.

[38] A. Lidov «Hierotopy. The creation of sacred spaces as a form of creativity and as a subject of cultural history», *Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow, 2006, p. 32-58.

[39] B. V. Pentcheva, «The Performative Icon», *The Art Bulletin*, 2006, p. 631-655.

[40] M. Gómez Muntané, *La Música Medieval*, Barcelona, 1983, p. 37.

[41] F. Lázaro-Carreter, *Teatro medieval*, Madrid, 1965, p. 16-17.

[42] J. Romeu, *Teatre català antic I*, Barcelona, 1994, p. 37-40.

[43] Tot un seguit d'articles com D. Rico, «Un *Quem queritis* en Sahagún y la dramatización de la litúrgia»,

M. L. Melero, F. Español, A. Orriols, D. Rico (ed.), *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, p. 179-189, o M. Sureda, «Sobre el drama pasqual a la seu romànica de Girona: arquitectura i litúrgia (ss. XI-XIV)», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 16, 2008, p. 105-130, entre d'altres, han tractat la influència del drama litúrgic sobre diferents manifestacions artístiques, tot i que és sobretot M. Castiñeiras, «Cremona y Compostela...», op. cit., p. 173-179 l'inspirador d'aquest treball.

[44] A partir de l'any 1000 hi ha un canvi de model artístic, tal i com es veu a E. Palazzo, «Exégese, litúrgie et politique dans l'iconographie du cloître de Saint-Aubin d'Angers», P. Klein, *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg, 2004, p. 220-240.

[45] A K. Schatz, *Los concilios ecuménicos. Encrucijadas en la historia de la iglesia*, Madrid, 1999.

[46] Vegeu R. Menna, «Storie dell'infanzia di Cristo sull'arco absidale», M. Andaloro, S. Romano (dir.), *La pittura medievale a Roma. 312-1431. Corpus e atlante. vol I. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, Milano, 2006, p. 331-346.

[47] El protagonisme de l'estrella al frontal d'Espinelves i la seva relació amb el drama litúrgic de l'*Ordo Stellae* està tractat a Y. Carbonell-Lamothe, «Les devants d'autels peints en Catalogne: bilan et problèmes», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, V, Codalet, 1974, p. 71-86. Amb el mateix tractament, el tema de les dues estrelles a l'absis de Santa Maria de Taüll apareix a *Catalunya Romànica*, I, Barcelona, 1984, p. 329-337.

[48] Vegeu I. H. Forsyth, «Magi and Majesty: A study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama», *The Art Bulletin*, 50, 3, 1968, p. 215-222 o E. Palazzo, «Exégese, litúrgie et politique...», op. cit., p. 220-240, per a més informació sobre la relació entre les talles de la Mare de

Déu i la celebració de l'Epifania.

[49] A *Catalunya Romànica*, XII, Barcelona, 1986, p. 440.

[50] Vegeu L. Arad, *Santa Maria de Barberà del Vallès. Fe i poder darrera les imatges sacres*, Barcelona, 2011, p. 77-88, per a més informació sobre l'escena de l'Epifania a l'església de Santa Maria del Vallès.

[51] Tot el tema d'Abraham ensenyant astronomia als Mags es pot trobar a M. Castiñeiras, «Abrahán enseña astronomía: el prototipo bíblico de estudio del cómputo en las abadías benedictinas de Cava de Tirreni y Ripoll», *Compostellanum*, XLI, 1-2, Santiago de Compostela, 1996, p. 159-177.

[52] A la versió del drama que es troba al *Codex Buranus*, quan apareix l'estrella els Mags fan tota una lliçó d'astronomia, remarcant aquesta seva faceta, com es pot veure a E. Castro, *Dramas Escolares Latinos (siglos XII y XIII)*, Madrid, 2001, p. 276-277.

[53] Vegeu G. Puigvert i Planagumà, *Astronomia i astrologia al monestir de Ripoll. Edició i estudi dels manuscrits científics astronómicoastroloics del monestir de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, 2000, p. 41-48, per una descripció acurada del Ripoll 74.

[54] Frase que segons Anglès serveix per demostrar l'existència dels drames de Nadal a Vic, en aquest cas de l'*Ordo Stellae*, com es pot veure a H. Anglès, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935, p. 284.

[55] Arguments de R. Donovan, *The Liturgical Drama in medieval Spain*, Toronto, 1958, p. 94-95, per justificar l'existència de l'*Ordo Stellae* a la diòcesi de Vic.

[56] Segons les teories de Hans Belting, la imatge icònica és tractada com a objecte d'adoració en contraposició a la imatge narrativa, com es pot veure a H. Belting,

Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte, Madrid, 2007. Aquest fet fa sospitar que aquests programes iconogràfics representen diferents moments de culte.

[57] M. Castiñeiras, «Cremona y Compostela...», op. cit., p. 173-179.

[58] Es torna a veure la influència dels models orientals en la pintura sobre taula. Per més exemples sobre la influència del codex Rossano vegeu M. Castiñeiras, «Le nouveau testament de la Bible de Ripoll et les traditions anciennes de l'iconographie chrétienne: du scriptorium de l'abbé Oliba à la peinture romane sur bois», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XL, 2009, p. 145-163.

[59] Per a més informació sobre l'escultura parlant de la catedral de Cremona vegeu M. Castiñeiras, «Cremona y Compostela...», op. cit., p. 173-179.

[60] A R. Braun, *Corpus Christianorum. Series Latina. LX. Opera Quodvultdeu Tribvta*, Tvrnholt, 1976, p. 241, es pot veure com en la forma del sermó apareixen expressions com dic o inquit, que pressuposen un inici de dramatització.

[61] R. Braun, *Corpus Christianorum...*, op. cit., p. 241-242.

[62] Observació extreta de M. Castiñeiras, «Cremona y Compostela...», op. cit., p. 173-179. A M. Gómez Muntané, «Música y práctica musical en el Medioevo: El manuscrito de Sant Joan de les Abadesses, siglo XIII», C. Villanueva (coord.), *El sonido de la piedra*, 2005, p. 71-88 s'ha demostrat la presència d'aquest repertori a l'entorn de Vic.

[63] A F. Vicens, «El tema de la *Passio Christi* en la Iconografía musical románica: textos y contextos para una interpretación alegórica», *Codex Aquilarensis*, XXI,

Palencia, 2005, p. 96-109.

[64] Es pot trobar un estudi simbòlic i organològic dels instruments medievals a F. Vicens, *I cantaven un càntic nou...* (AP. V,9). *Els ancians músics de l'Apocalipsi a l'art romànic hispànic*, Barcelona, 2010.

[65] Com es pot veure a M. Castiñeiras, «Cremona y Compostela...», op. cit., p. 173-179, Ezequiel apareix a l'*Ordo Prophetarum* de Rouen, ja del segle XIV, cosa que pot indicar l'existència de representacions anteriors.

[66] M. Castiñeiras, «Cremona y Compostela...», op. cit., p. 173-179.

[67] A E. Palazzo, «Exègese, litúrgie...», op. cit., p. 220-240, es pot veure l'exègesi que els pares de l'Església fan de les profecies d'Ezequiel.

[68] R. Braun, *Corpus Christianorum...*, op. cit., p. 242.

[69] A M. Castiñeiras, «Cremona y Compostela...», op. cit., p. 173-179, es pot veure aquest símil del sermó *De symbolo* amb un judici.

[70] Conservada a la BNF amb signatura lat. 1139, com es pot veure a M. Gómez Muntané, *El Canto de la Sibila. I. León y Castilla*, Madrid, 1996, p. 10.

[71] M. Gómez Muntané, *La Música Medieval en España*, Kassel, 2001, p. 71.

[72] A E. Castro, *Introducción al teatro latino medieval*, Santiago de Compostela, 1996, p. 206-210, es pot veure un resum tant de l'*Ordo Prophetarum* com del Cant de la Sibila. Tot el tema de la Sibila està tractat amb profunditat a M. Gómez Muntané, *La Música Medieval en...*, op. cit., p. 70-82, així com a la monografia en dos volums M. Gómez Muntané, *El Canto de...*, op. cit., i M. Gómez Muntané, *El Canto de la Sibila. II. Cataluña y Baleares*, Madrid, 1997. Es pot veure com en aquest

cas hi ha constància del cant de la Sibil·la a Vic des del segle xi, com apareix a M. Gómez Muntané, *La Música Medieval en España*, Kassel, 2001, p. 75.

[73] M. Gómez Muntané, *La Música Medieval en...*, op. cit., p. 72-77.

[74] M. S. Gros, «El Liber Consuetudisum Vicensis...», op. cit., p. 175-294.

[75] Per a més informació sobre el cant de la Sibil·la, vegeu M. Gómez Muntané, *La Música Medieval en...*, op. cit., p. 80.

[76] Com es pot veure a G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, II, 1972, p. 18-20, es tracta d'una escena de gran tradició a Bizanci a la qual apareix Crist assegut de costat. W. Cook va ser el primer en indicar la influència del model oriental a la Bíblia de Ripoll i al frontal d'Espinelves a W. S. Cook, «The Earliest Painted Panels of Catalonia (V)», *The Art Bulletin*, X, 2, 1927, p. 152-204.

[77] Es pot aprofundir en els orígens de la Bíblia de Ripoll i en la seva funció com a font de la pintura romànica a M. Castiñeiras, I. Lorés, «Las Biblias de Rodes y Ripoll: una encrucijada del arte románico en Catalunya», M. Guardia, C. Mancho, *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona, 2008, p. 219-260.

[78] Per la influència bizantina a la Bíblia de Ripoll vegeu M. Castiñeiras, I. Lorés, «Las Biblias de Rodes y Ripoll...», op. cit., p. 219-260.

[79] C. Post, *A History of Spanish...*, op. cit., p. 243-247.

[80] Escena descrita a *Catalunya Romànica*, XII, Barcelona, 1986, p. 436, on s'esmenta com els laterals van ser serrats per fer-los servir de predel·les.

[81] L. Arad, *Santa Maria de Barberà...*, op. cit., p. 88-94.

[82] A. C. Arias, *Itinerarios latinos a Jerusalén y al oriente Cristiano*, Salamanca, 2000, es poden veure amb detall aquestes descripcions.

[83] Vegeu L. Arad, *Santa Maria de Barberà...*, op. cit., p. 90-91, per entendre la relació de la litúrgia amb les inscripcions de les pintures murals de Sant Tomàs de Fluvià.

[84] Tal i com es dedueix de l'estudi del processional ms. 117 de l'Arxiu Episcopal de Vic, on apareix descrita tota la processó del Diumenge de Rams amb gran profusió de detalls, apareix l'incipit d'aquesta antifona, com es pot veure a M. S. Gros, «El Processoner de la Catedral...», op. cit., p. 73-130.

[85] Es pot veure la dramatització de les processons a R. E. Reynolds, «The Drama of Medieval Liturgical Processions», *Revue de Musicologie*, 86, 1, 2000, p. 127-142.

[86] M. S. Gros, «El Liber Consuetudisum Vicensis...», op. cit., p. 175-294.



Frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves (Osona), ca. 1187. MEV 7.



Frontal d'altar de Santa Margarida de Vilaseca (Osona), ca. 1160-1190. MEV 5.



Adoració dels Mags. Mosaic de l'arc absidal de l'església de Santa Maria Maggiore a Roma, segle V.



Adoració del Mags. Absis de Santa Maria de Taüll, ca. 1123.
MNAC, MAC 015863-000.



Entrada de Crist a Jerusalem. Absis de l'església de Santa Maria de Barberà, Barberà del Vallès, segona meitat del segle XII.



Entrada de Crist a Jerusalem, lateral de l'altar de Sagàs, ca. 1130-1160. Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, MCDS 11.

FOTOGRAFIES

- © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, Photo Christoph von Virag, 2003, p. 52, 263, 264
- © Arxiu Albert Bastardes, foto Joan i Gabriel Roig i Font, 1923, p. 50
- © Arxiu Fotogràfic de Barcelona, foto de Joan Vidal i Ventosa (c.1923-1927), p. 51
- © Arxiu fotogràfic del Museu Diocesà i Comarcal de Solsona, p. 31, 37, 260
- © Arxiu Valls, p. 130; fotogràf: Lluís Coll, p. 118
- © F. J. Lozano, p. 247, 248, 249, 250
- © Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas. Barcelona, p. 24, 109
- © M. Beltrán, p. 22, 30, 31, 33, 37, 259, 260
- © MNAC, Barcelona, fotogràfs: Calveras/Mérida/Sagristà, p. 30, 259; Antoni Morer, p. 61, 262, 264
- © Museu de l'Hospitalet, p. 108, 109
- © Museu de Valladolid, p. 110
- © Museu Episcopal de Vic, p. 65, 100, 265; fotogràf: Carles Aymerich, p. 119; fotogràf: Gabriel Salvans, p. 22, 23, 29, 32, 36, 52, 245, 258, 261, 262; fotogràf: Irene Abril, p. 112; fotogràf: Joan Arimany, p. 126, 129, 135, 267; fotogràf: Joan M. Díaz, p. 120, 128, 267; fotogràf: Raimon Graells, p. 11, 16; fotogràf: Xevi Abril, p. 98, 104, 105, 106, 107, 108, 266
- © Nub3D, p. 246
- © Walter Cook Archive, Institute of Fine Arts, New York University. Used with permission, p. 53, 54, 55