

LES MAJESTATS DE LA Cerdanya: TIPOLOGIA ICONOGRÀFICA I FILIACIÓ ESTILÍSTICA

MONTserrat JORBA I VALERO

Universitat Autònoma de Barcelona

Montserrat.JorbaV@e-campus.uab.cat

El tema que tractarem és una síntesi d'un treball més extens, amb el mateix títol, que hem realitzat com a treball final del Màster d'Anàlisi i Gestió del Patrimoni Artístic cursat a la Universitat Autònoma de Barcelona¹. La proliferació d'aquestes imatges lígnies en una zona tan acotada i en un període de temps relativament concret, ens va impulsar a investigar el per què de tot plegat per intentar aportar una visió renovada. Pensem que les imatges que s'han conservat són una petita part de les que probablement es van produir entre els segles XII i XIII i que canvis en el culte o en els gustos estètics en van provocar la seva desaparició. Afegim que els trets generals de la nostra exposició són vàlids igualment per totes les majestats catalanes.

107

Si analitzem la bibliografia i els articles publicats sobre el tema, trobem que al darrer quart del segle XIX ja va interessar a historiadors i erudits com Joaquim de Gispert i Mn. Roque Marsal, o als membres del Institut d'Estudis Catalans i de les diferents associacions d'arqueòlegs o excursionistes que van començar les seves activitats aleshores. Posteriorment, si ens centrem en la zona catalana, foren els Mns. Manel Trens, Josep Gudiol i Eduard Junyent qui van tractar el tema publicant estudis exhaustius, el primer i segon terç del segle XX². No podem deixar de mencionar les aportacions de Marcel Durliat, Joan Ainaud i Josep Gudiol i Ricart a la dècada dels 50³. Rafael Bastardes i Parera va deixar-nos un inventari molt complert amb diferents treballs que daten del darrer quart del passat

1 M. JORBA, "Les Majestats de la Cerdanya: tipologia iconogràfica i filiació estilística", *Tesi del Màster d'Anàlisi i Gestió del Patrimoni Artístic, Universitat Autònoma de Barcelona*, 2013.

2 J. DE GISPERT *Una nota d'arqueologia cristiana. La indumentària en los crucifixs*. Barcelona, 1895. R. MARSAL, "La Santa Magestad", *Guía-Cicerone del viajero ó bañista en Caldas de Montbuy*, Barcelona, 1893. M. TRENS, Pbro., *Las "Majestats" catalanas y su filiación iconográfica*, Barcelona, 1923; *Les majestats catalanes. Monumenta Cataloniae XIII*. Barcelona, 1966. J. GUDIOL Prev., *Les Creus Monumentals de Catalunya*, Barcelona, 1919; "La Col·lecció Plandiura", *Gasetta de les Arts*, Any I, num.2 (oct.1928), Barcelona, 1928, pp.1-14; *Els Primitius, segona part. La pintura sobre fusta*. La Pintura Mig-Eval Catalana, vol.II, Barcelona, 1929; *Nocions d'arqueologia sagrada*, vol.I, Vic, 1931-1933. E. JUNYENT, "La imatgeria", *L'Art Català*, vol.I, Barcelona, 1955, pp.191-204; "Objets et statues", *Catalogne Romane* 2, 1970, pp.267-271.

3 M. DURLIAT, *Christs Romans. Roussillon, Cerdagne*, Perpignan, 1956; *La sculpture Romane en Cerdagne*, Perpignan, 1957; trad. E. JARDÍ, *L'Art Català*, Barcelona, 1967; « La significacions des Majestés catalanes », *Cahiers Archéologiques. Fin de l'antiquité au moyen âge*, Num.37, Paris, 1989, pp.69-95. J. AINAUD DE LASARTE, *Art Romànic. Guia*, Barcelona, 1973; "La consagració dels Crists en Creu", *Litúrgia* 3, *Scripta et Documenta* 17, Abadia de Montserrat, 1966, pp.11-20. J. GUDIOL R., W. W. S. COOK, *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico. Pintura e Imageria Románica*, Madrid, (1950), 1980, vol. VI.

segle i que han tingut continuïtat amb les aportacions d'autors com Eduard Carbonell, Xavier Barral, Joan Sureda i el Dr. Antoni Noguera⁴. Més recentment Celina Llaràs, Jordi Camps i Manuel Castiñeiras, o els valuosos articles de Michele Bacci han aportat noves visions⁵.

Al segle XI a Europa, entre 1040 i 1060, es produeix un gran canvi en aspectes de pensament i de l'activitat humana que es concreta en una recepció cultural que es dona en el context d'una certa espiritualitat reformista que arriba als comtats catalans i cristal·litza, entre d'altres manifestacions, en el paradigma iconogràfic del "Déu Llum"⁶. És en aquest context que s'utilitza la imatge per trametre unes idees, i es durà a terme una reparació o reforma de les esglésies que conduirà a una renovació o "renaixement" de la societat cristiana. Ens estem referint a l'escultura historiada dels claustres dels monestirs i de les portalades. Poc abans fa irrupció la iconografia de la *Maiestas Domini* amb intensitat i qualitat. És en aquesta època que es comencen a fer visibles els primers impulsos de la reforma gregoriana que anirà de la mà d'un moviment de centralització en el que participaran els centres monàstics més importants a nivell cultural i polític del Pirineu Oriental i que constituirà un factor determinant en la creació artística del moment.

Situació geogràfica i context històric i religiós

108 El territori que avui coneixem com la Cerdanya, és una regió natural i històrica del Principat de Catalunya, caracteritzada per ser una comarca muntanyenca que forma la capçalera del Segre amb una plana elevada única als Pirineus, ja que no n'hi ha cap altra de magnitud considerable. Amb quatre accessos naturals, la Cerdanya constitueix un encreuament de llargs eixos viaris molt importants històricament que limita amb les comarques de l'Alt Urgell, el Berguedà, el Ripollès, el Capcir, el Conflent

4 R.BASTARDES, *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya, Art romànic IX*. Barcelona, 1978; "Les majestats nues a Catalunya", *Quaderns d'estudis medievals*, Barcelona, any IV, número 11, vol.2, Barcelona, 1987, pp.30-49; *Les majestats del Taller de Ripoll*, Barcelona, 1991; *Els "encolpia" i llur abast iconogràfic*, Barcelona, 1992. E. CARBONELL, J. SUREDA, *Tresors Medievals del Museu d'Art Nacional de Catalunya*, Barcelona, 1995. X. BARRAL, "L'escultura en fusta. L'escultura romànica a Catalunya", *Catalunya romànica*, vol. 1, Barcelona, 1999, pp.107-109. A. NOGUERA, *La Majestat Romànica. Donació del Rotary Club de Banyoles 1985-1995*, Banyoles, 1995; "La Majestat de Sant Esteve d'en Bas", *Tahüll*, num.5, març 2002, Girona, pp.10-11; *Obra dispersa del romànic gironí*, Besalú, 2005; *El Crist romànic a les terres gironines*, Girona, 2005.

5 C. LLARÀS, "La talla", *Catalunya Romànica*, XXVII, Barcelona, 1998, pp.117-126. J. CAMPS, "Scultura lignea nella Catalogna Romànica: la tipologia delle "Majestats" e il suo rapporto con il Volto Santo di Lucca", *Studi Medievali e Moderni*, Anno XV, fascicolo 1-2 N. 29/2011, Napoli, 2011; "Imágenes para la devoción: crucifijos, descendimientos y vírgenes en la Cataluña románica. Tipologías y talleres", *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 79-103; "La Magestad románica del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Notas para su contextualización", *Boletín 6 del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 2012, pp.15-38; "Romanesque majestats: a typology of *Christus triumphans* in Catalonia", *Envisioning Christ on the Cross. Ireland and the early medieval West*, Dublin, 2013, pp. 234-247. M. CASTIÑEIRAS, J. CAMPS, "Figura pintada, imatge esculpida. Eclòsió de la monumentalitat i diàleg entre les arts a Catalunya. 1120-1180", *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Tououlouse i Pisa. 1120-1180*, Museu Nacional de Catalunya, 29 febrer - 18 maig 2008, Barcelona, 2008, pp.133-147. M. BACCI, "The Berarderga *antependium* and the *Passio Imaginis officæ*", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 61, Londres, 1998, pp.1-16; "L'invenzione della memoria del volto di Cristo: osservazioni sulle interazioni fra iconografia e letteratura prosopografica prima e dopo l'Iconoclastia", *Medioevo: imagine e memoria, proceedings of a congress*, Parma 23-28 set. 2008; "La croze dipinta in Oriente", *La pittura su tavola del secolo XII. Riconsiderazioni e nuove acquisizioni a seguito del restauro della Croce di Rosano*, Florencia, 2012; "The Volto Santo's legendary and physical imatge", *Envisioning Christ on the Cross. Ireland and the early medieval West*, Dublin, 2013, pp. 214-224.

6 A. PUIGARNAU, "Imago Dei y Lux mundi en el siglo XII. La recepción de la Teología de la Luz en la iconografía del Pantocrátor en Catalunya", *Tesis doctoral dirigida por Amador Vega. Institut Universitari de Cultura, Universitat Pompeu Fabra*, Barcelona, febrero de 1999.

i el Principat d'Andorra. Com a conseqüència del Tractat dels Pirineus (1659) el territori històric de Catalunya va ser dividit entre els Regnes d'Espanya i el Regne França. Hom sol dividir la Cerdanya en l'Alta Cerdanya i la Baixa Cerdanya. Cal recordar la situació de Llúvia, enclavament ubicat en territori francès, donada la seva condició de vila. Es coneixen assentaments a la zona des del 2000-1800 aC i amb indicis d'ocupació humana durant la fi del Paleolític inferior o el mitjà. Cap al 1000 aC arribaren els ibers, i al segle I aC *Iulia Lybica*⁷, l'actual Llúvia, fou un centre romà molt important amb funció militar i capital del territori que portà gran prosperitat amb la construcció de vies de comunicació, com la *Strata Ceretana*, datada de l'any 250 aC, i la reorganització del món rural. A finals del segle VIII, les tropes de Carlemany alliberaren la Cerdanya de l'ocupació àrab.



Fig.1. Mapa amb les esglésies que apareixen citades a l'acta de consagració de la Seu d'Urgell v. 839 (informació: A. Pladevall)

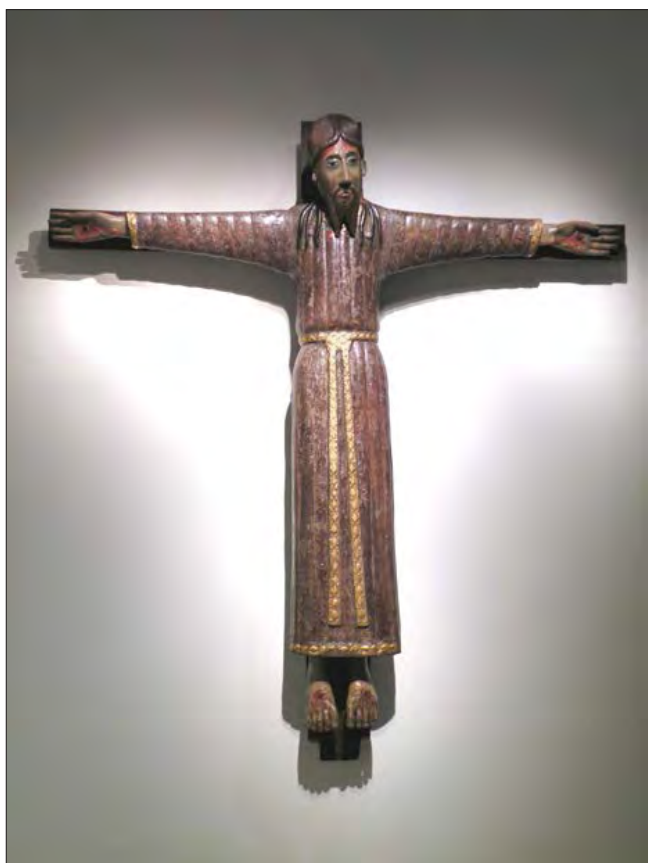
109

El comtat de Cerdanya sembla que s'inicia a l'etapa carolíngia amb Sunifred I el 834, que estarà present en l'acte de consagració de la catedral de la Seu d'Urgell el 839⁸, plasmada en un document on es relacionen 289 esglésies, de les quals 85 de la Cerdanya (fig.1). El comtat s'extingirà amb Bernat I el 1117/1118. Els bisbats catalans van estar a partir del segle X, sota el control dels comtes, que hi van situar membres de les seves pròpies famílies, a causa de la influència política i social que posseïen en el sí de la societat, i per les rendes que percebién. Un altre aspecte important a tenir en compte, fou la dependència de l'arquebisbat de Narbona, a partir del darrer quart del segle VIII, del bisbat d'Urgell, juntament amb els de Girona i Vic, i finalment el de Barcelona. Aquesta situació va perdurar fins el 1116 en que es va restablir formalment l'arquebisbat de Tarragona. Narbona, ja des de l'etapa romana, fou un dels ports més importants de la Mediterrània, i cal destacar que en la època visigòtica fou la porta d'entrada al continent del comerç provinent de Síria, Palestina, i de Bizanci. Els monjos i artesans

7 Recents intervencions arqueològiques han deixat al descobert el que podria ser un *forum* de l'etapa romana.

8 Dada sobre la qual es tenen dubtes raonables ja que es creu que va tenir lloc entre finals del s. x i l'inici del s. xi (c. 978-1024)

que fugien de les revoltes iconoclastes van aportar influències de tot tipus. Tot plegat es va plasmar en les produccions artístiques i intel·lectuals i va repercutir en molts dels objectes i en l'arquitectura



110

Fig. 2. Majestat de Beget, exposició "El Museu Explora", MNAC. Foto: M.Jorba

medieval que estudiem, com és el cas que avui ens ocupa de les imatges del Crist a la creu anomenades "Majestats".

Les Majestats. Tipologies.

Quan parlem de "Majestats", ens estem referint a una tipologia que, com ja s'ha dit, es va desenvolupar a la zona del Pirineu Oriental, fins el Barcelonès, entre mitjan i final segle XII, i tot el segle XIII. Es tracta d'imatges, de fusta tallada i policromada, que representen al Crist crucificat en "Majestat" o *Triumphans*, regnant majestuós des de la creu amb serenor i sense mostrar senyals de dolor. L'anatomia segueix la verticalitat de la fusta que forma la creu, les mans estan obertes amb els dits estirats i les extremitats superiors i inferiors simulen estar clavats cada un individualment (amb quatre claus), per bé que aquestes imatges semblen "levitar" i apareixen amb els peus penjant, sense descansar en el supedani, que sí és present en els crucificats coberts només amb tovallola o *perizonium*⁹ i que

alguns historiadors han definit com "majestats nues". Aquest model comença a aparèixer a mitjans del segle XII, i perdura tot el XIII, i el trobem disseminat per tot el territori pirinenc i de la Catalunya central, malgrat que preferim la denominació de Crist triomfant. No s'hauria de confondre aquesta tipologia amb la del "Crist sofrent" o *patiens*.

L'altre tret característic és la indumentària que ens el presenta vestit amb luxosa túnica talar, *manicata*, és a dir, amb mànigues llargues, sovint sense plecs, cenyida a la cintura amb un cingol amb nus complicat, decoratiu, amb els dos caps del cinyell penjant fins més avall dels genolls. Destaquen els ulls oberts, la barba i la llarga cabellera, que sol caure en dos o tres blens o trenes, sobre les espatlles. Tampoc presenta corona d'espines del martiri, i sí algun d'ells està coronat és amb la corona reial. Es pot dir que la primera referència a aquest model iconogràfic la trobem a la Bíblia, i en concret al llibre de l'Apocalipsi de sant Joan (*Ap. 1, 13*) ...i enmig dels canelobres algú semblant al Fill de l'Home, vestit de l'alcandora, i cenyit als pits amb un cinyell d'or. (fig.2).

L'origen dels primers crucifixos venerats pels fidels el trobem a Síria, on l'art cristià va arrelar i es va desenvolupar lliurement, passant per Antioquia i el Mediterrani cap a Bizanci i Occident. Un artista originari de Síria, anomenat Rabula, és l'autor d'un evangeliari manuscrit que va il·lumi-

9 *Perizonium*, drap de puresa, sol fixar-se a la cintura per un nus del mateix teixit que cau formant plecs fins els genolls.

nar, per al monestir de sant Joan de Zagba (antiga Mesopotàmia), l'any 586 i que es conserva a la *Biblioteca Medicea-Laurenziana* de Florència. Ens presenta la imatge de Crist a la creu vestit amb *colobium*, ornat amb clavis, segons els canons de l'època¹⁰. En les primeres imatges el cap sol estar lleugerament inclinat a la dreta, els ulls oberts, barbat, amb nimbe crucífer; els braços estirats en horitzontal i les mans travessades per claus, els peus fixats per dos claus i sense *suppedaneum*. Serà aquest model de Crist viu, aliè al patiment, que perdurarà en les representacions artístiques fins entrat el segle XIII. Crida l'atenció aquesta imatge d'un Crist viu i sense patiment que podem entendre si ens endinsem en l'estudi de la història de l'Església i que ens porta al monofisisme, que al negar la humanitat de Crist fa que la passió esdevingui una aparença i que no pugui ser representat sofrent damunt de la creu ni tampoc mort, només se'l pot mostrar viu i triomfant. Posteriorment com a conseqüència de la revolta iconoclasta els monjos orientals van emigrar a occident i van trametre la imatge de Crist a occident.

Arribada del model a Catalunya

Val a dir que, malgrat trobar imatges aïllades de similar tipologia a diferents indrets d'Europa, el grup més nombrós de peces conservades correspon a les majestats catalanes, datades entre el segon quart del segle XII i tot el segle XIII. Pertanyen a una ampla zona que va des del Pirineu Oriental fins el Vallès Oriental i probablement van sorgir d'un taller proper a l'entorn del monestir de Ripoll. Per a intentar esbrinar com es van arribar a produir aquestes imatges, caldria aprofundir en l'estudi de la evolució del cristianisme a la península i la seva convivència amb altres religions o grups que no admetien la consideració de Jesús com a Messies Salvador, oposada al pensament jueu o musulmà, fet que

111



Fig. 3. Llegenda del Crist de Berit. Frontal d'altar Berardenga, Mestre de Tressa (1215), Pinacoteca Nazionale, Siena

¹⁰ Túnica sense mànigues o amb mànigues curtes ajustades, usades pels diaques i altres a l'església primitiva. Sovint decorada amb bandes verticals o clavis (associats a la vestimenta imperial).

probablement va afavorir la representació d'imatges.

Pel que fa a les terres catalanes, deixem constància d'un fet que va propiciar el desenvolupament de la producció d'objectes o imatges religiosos. Mentre a la resta del territori hispànic encara perdurava la litúrgia hispano-visigòtica o mossàrab, als comtats catalans, degut als contactes amb els francs o fins i tot amb Roma, adoptaren la litúrgia romana des de la etapa carolíngia. Aquest fet, i la introducció progressiva de la "reforma gregoriana" van comportar canvis en els rituals litúrgics, i va afavorir l'aparició d'imatges que serviren per instruir al poble i conduir la seva devoció.

El segle VIII, s'originà un episodi que probablement va tenir una gran influència en la propagació del model de la Majestat a Occident. Ens hem de remuntar al segon Concili de Nicea de 787, on es va llegir el prodigi del miracle del Crucifix de Berit o *Beyrouth*. En trobem la referència

112

al *Martyrologium Romanum Flori-Legium* on es recorda la festa litúrgica de la *Passio Imaginis Domini Nostri Jesu Christi*, atribuïda al bisbe Sant Atanasi d'Alexandria (segle IV), que commemora la història de la imatge del Crist Salvador de Berit, província romana de Síria, i la solemne consagració de la primera basílica patriarcal dedicada al Crist Salvador (*Sanctissimi Salvatoris* o del Laterà) el dia 9 de novembre del 324 pel papa Silvestre I. Aquesta litúrgia, des d'aleshores, perdurarà per la consagració d'esglésies¹¹. La llegenda explica que l'any 766, la imatge de Crist que, segons la tradició, havia esculpit Nicodem en els seus anys d'exili a casa del seu cosí Gamaliel a Cafarmàgala, i que coneixem com a Crist de Berit, va ser objecte d'atacs i maltractaments per part dels jueus que van escenificar una nova crucifixió¹². Al tornar a obrir el costat de Crist amb la llança, va començar a brollar sang a dolls i a suar aigua i amb aquests fluids s'obraren molts miracles (fig. 3). Aquest fet va provocar que un gran nombre de jueus es bategessin i que la seva sinagoga es convertís en església dedicada al Salvador. Aleshores, va començar a escampar-se la devoció al Crist de Berit que va promoure la proliferació del culte a les relíquies relacionades amb la Passió de Crist gràcies als monjos que van fugir cap a Occident i als



Fig.4. Llegenda del Volto Santo de Lucca, església de San Frediano, Lucca. Foto: M.Jorba

11 L. ARCINIEGA, "La *Passio Imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en le edad media y moderna a través del caso valenciano", *Ars Longa*, Num.21, València (2012), pp.71-94; Missal Romà (1960), pp.589, 971.

12 "Beryti in Syria, commemoratio Imaginis Salvatoris quae a judaeis crucifixa, tam copiosum emisit sanguinem ut orientales et occidentales Ecclesiae ex eo ubertim acceperint". Martirologi de Girona, foli 117 v.; Sacramentari de Vic, còdex núm.67, foli 153.

peregrins que, al tornar a Occident amb *ampullae i encolpia*, tanmateix van contribuir a la difusió dels models iconogràfics relacionats amb el tema. Segons Mn. Trens i Durliat, és probable que la imatge fos traslladada a Constantinoble cap el 976 per l'emperador Joan Tzimiscés, que la va instal·lar a l'església del Salvador per ser venerada. Entre els segles X i XII, les manifestacions cultuals relacionades amb el Crist de Berit van proliferar a Catalunya fins a les més petites esglésies dedicant altars a la *Passio Imaginis Christi*, o al Salvador, coincidint amb l'època en que es multiplicaren les Majestats¹³. Existeix un document de 1063 que parla d'una creu realitzada *in similitudinem nostri redemptoris crucifixi*, la qual cosa suggereix, emfatitzant, que existia un model de referència¹⁴. A Catalunya ho podem relacionar amb el testament del mateix any i la posterior publicació sacramental del mateix el 1064, on apareix la paraula “vult” fent esment a una majestat del Senyor (no conservada): *ad imso vultu vel ad majestatem Domini da Stamariz*. Posteriorment, el mateix cartulari, núm. 480, fol., 163, datat el 1093, certifica que - “N’Oliva Prebere ... deixa (en testament) l’alou de Stamariz a En Miró Oliba i després del seu òbit al llum de la Majestat del Senyor que hi ha fundada en aquella Iglésia”¹⁵. L'altra imatge esculpida suposadament per Nicodem, és a dir, el *Volto Santo de Lucca*, també està envoltada per una llegenda que descriu la seva troballa a Jerusalem, el seu viatge en un vaixell sense tripulació, l'arribada al port de Luni a la Toscana i el posterior trasllat a Lucca en una carreta de bous sense conductor. (fig. 4) A partir d'aleshores comença la devoció a la imatge que s'estendrà arreu fins als nostres dies. Mn. Trens ja es preguntava ¿per què tantes Majestats a Catalunya?. Si ens mantenim en la teoria de l'origen siríac, a més de les Majestats catalanes, sabem que aquest fenomen iconogràfic del Crist Crucificat vestit es va reproduir des d'abans del segle VIII a indrets molt allunyats els uns dels altres com Irlanda, el Rosselló, la Toscana, Germània i Catalunya, tots amb el denominador comú d'estar oberts al mar que propiciava el contacte i el comerç amb l'Orient.

113

El tema i els seus motius

L'anàlisi de la indumentària de les Majestats, la seva decoració, i altres aspectes relacionats amb la fesomia com poden ser la barba i les cabelleres, sense oblidar les cartel·les i inscripcions de les creus, poden ajudar a entendre millor el model. El fet que no s'hagin conservat imatges anteriors a mitjan segle XII, que estem convençuts van existir, en dificulta les investigacions.

Túnica talar. Policromies

Pensem que l'estudi dels motius que componen la decoració d'aquestes peces podria aportar noves dades. En algunes imatges encara podem admirar dissenys en policromia, imitant els teixits de

13 P.HENRIET, J-M. SANSTERRE « De l'inanimis imago à l'omagem mui bella. Méfiance à l'égard des images et essor de leur culkte dans l'Espagne médiévale (VIIe.XIIIe siècle) » Valladolid (2009), pp.60-61.

14 M.E. MARTÍN, *Patrimonio documental de San Isidoro de León. Documentos de los siglos x-xiii. Colección diplomática*, León, Universidad de León, 1995, nº6, p. 27

15 C. BARAUT, “Els Documents dels anys 1051-1075”, vol. VI, 183, *Urgèllia*, Seu d'Urgell (1983), pp. 116, 128; “Els Documents dels anys 1076-1092”, vol. VII, 1984-1985, *Urgèllia*, Seu d'Urgell (1987), p.213.



Fig. 5. Majestat Batlló, MNAC (15 879), Teixit de la Seu d'Urgell, segles XII-XIII, MEV (6 374). Fotos: M. Jorba

114

l'època, i sovint, bandes decorades al final de les mànigues i al voltant del coll de la túnica¹⁶. Aquesta indumentària era compartida per emperadors, nobles i personatges de la cort, amb variacions segons el rang de cada estament, com ho demostren les representacions d'aquests personatges que ens han arribat en diferents suports. El fet de representar la imatge de Crist amb aquesta túnica, suggereix una volguda i buscada equiparació al poder establert en un moment en que trontollava l'acceptació de la seva condició de Crist/home, triomfant sobre la mort, redemptor de la humanitat. Pel que fa a les Majestats, les túniques oferien superfícies planes o llises, la qual cosa va facilitar que s'ornamentessin amb dissenys inspirats en les riques teles orientals o andalusins que vestien els nobles o eclesiàstics, considerades un símbol de poder. Al analitzar la decoració de la Majestat Batlló, una de les millor conservades, ens adonem que el seu disseny presenta moltes semblances amb els de teixits de procedència bizantina o de producció peninsular, en concret els provinents de al-Andalus i datats al període almoràvit (1086-1143). De fet, especialistes en teixits antics com D. Shepherd, R. M. Martín Ros, C. Partearroyo o S. Saladrigas Cheng defensen aquesta hipòtesi amb una sòlida argumentació basada en anàlisis comparatius i tècnics de teixits provinents d'aixovars funeraris de l'època o dels que embolcaven les relíquies conservades en reconditoris¹⁷. (fig. 5).

16 Túnica: vestit de sota utilitzat per ambdós sexes, primitivament sense mànigues per als homes, arribava als genolls i es recollia a la cintura amb un cinzell; talar: fins els talons o turmells, llarg.

17 R.M. MARTÍN, "8. Teixits", *Catalunya Romànica*, vol. XXII, M E Vic, Barcelona (1986), pp.268-292; "Teixit de les àguiles verdes; Teixit de les aus; Teixit de la Seu d'Urgell; Teixit amb lleons", *Millennium. Història i art de l'Església catalana*, Barcelona (1989), pp.171-173; S. SALADRIGAS, « Sedes, Sants i Relíquies : els teixits medievals del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa », *Revista Terme*, n.21, Terrassa (2006), pp.35-42.

Ens trobem davant d'un dibuix a base d'elements circulars disposats en horitzontal a manera de xarxa traçada amb cercles grans i petits que s'aplica damunt d'una capa de guix que cobreix la fusta. Damunt d'aquesta preparació es procedeix a fer el dibuix, sovint directament a ma alçada amb pintura al tremp d'ou. Pel que fa als colors, solen utilitzar pigments de la zona per obtenir-los. Les circumferències o cercles són envoltats per d'altres més grans, a manera de marc circular decorat amb repuntejats. A l'interior dels cercles solen pintar motius vegetals o, parelles d'animals enfrontats. Els cercles més petits acostumen a incloure estels de vuit puntes, i en els espais restants hi són presents motius vegetals. Les vores inferiors d'algunes imatges solen estar decorades amb caràcters cúfics. En algunes imatges, i fruit d'intervencions posteriors, trobem orles al coll, punys i a la vora inferior, decorats amb estuc i colradura, per aconseguir un efecte de riquesa, com és el cas de la majestat de Beget o la del MBAB¹⁸. Recordem que el departament de restauració del MNAC, ha realitzat, des del 2008, diversos estudis

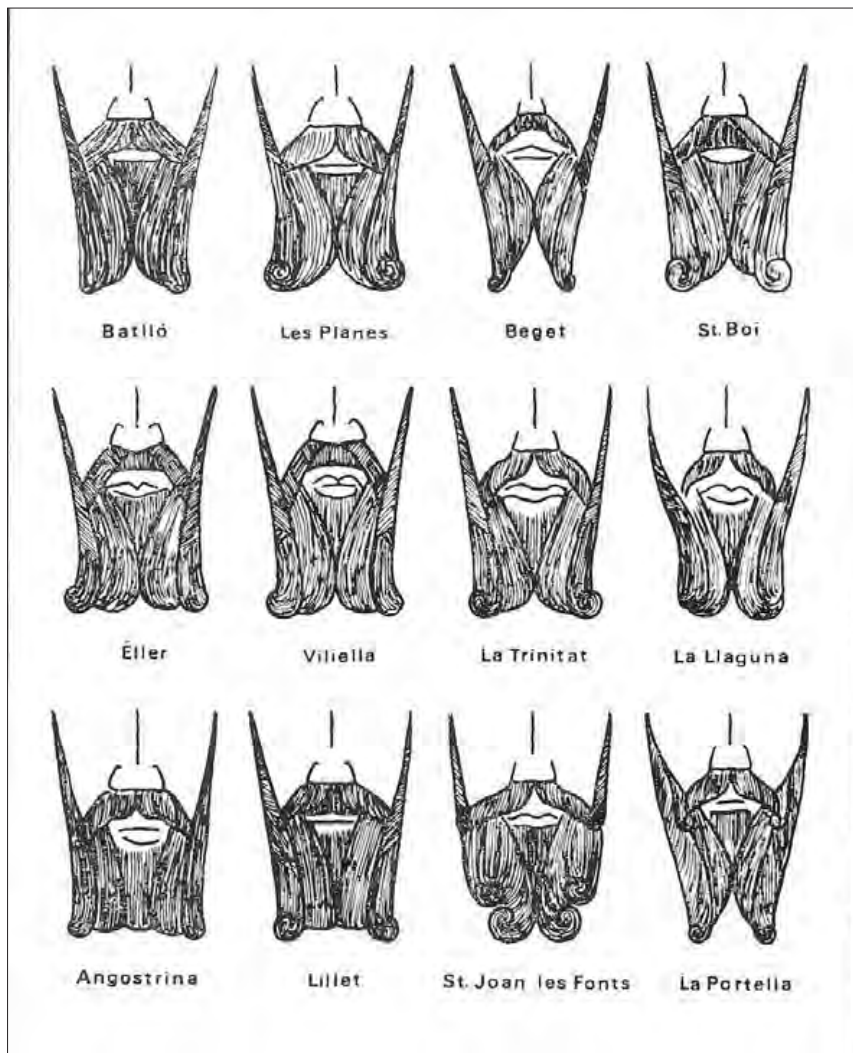


Fig. 6. Barbes de majestats del taller de Ripoll, Autor: R. Bastardes

científics per tal de conèixer els materials emprats i esbrinar les tècniques pictòriques que empraven els artistes i els tallers de l'època, així com determinar les influències i paral·lelismes entre obres de diferents formats. s'han emprat mètodes d'anàlisi no destructives que ha servit per identificar dues policromies existents i determinar com era la policromia original de la Majestat i de la creu¹⁹.

115

Cenyidor

El cenyidor, cinyell o cingol, és una cinta (no un cordó), normalment daurada o decorada, que es nua o entrellaça al centre de la cintura, deixant caure els seus extrems en sentit vertical i gairebé paral·lel fins a prop de la vora inferior de la

18 Colradura: tècnica que consisteix en cobrir de plata o estany cisellat, la zona de fusta que es vol decorar i aplicar un vernís per obtenir un aspecte semblant a l'or.

19 A. MORER, N. PRAT, J. BADIA, "Nuevas aportaciones en el estudio de las técnicas pictóricas: la *Majestad Batlló*, la *Majestad d'Organyà* y el *Frontal de Planès*", *El románico y el Mediterráneo. Cataluña, Toulouse y Pisa. 1120-1180*, MNAC, Barcelona, 2008, pp. 221-229; M. CAMPUZANO, et alii, "Noves aportacions per a l'estudi de la Majestat Batlló: identificació i caracterització de la policromia subjacent", *Butlletí MNAC*, 11, (2010), pp.13-31.

túnica. A mesura que avança el temps, aquesta simetria es va perdent i els extrems tendeixen a separar-se. En algunes imatges, i segurament fruit d'intervencions posteriors, presenten decoració de relleus de guix recoberts de daurat, com seria el cas de la Majestat de Beget. El doble nus, totalment simètric en els primers exemplars, recorda les sivelles metàl·liques, i cap al final es va aprimant i aixafant, perdent precisió²⁰.

Barba i pentinat

Uns dels elements identificadors, i que criden més la atenció, dels trets de les majestats catalanes, són la barba i, per extensió, el tractament de la cabellera. És també on l'artesà té la possibilitat de demostrar i transmetre la seva habilitat tècnica i la seva creativitat, donat que el fet de que vagi vestida, li resta la possibilitat de lluïment en el treball de l'anatomia del cos. Si ens fixem en el conjunt del cap ens adonem que és la part de la imatge on rau tota la seva emotivitat expressiva.

El treball del cap es fa a partir d'un bloc de fusta al que l'escultor va donant forma tot marcant el nas i les orelles per acabar amb un treball molt més detallat que "dibuixarà" cabellera, barba i bigoti, partint d'una clenxa al mig del cap, de manera simètrica a banda i banda, per acabar caient en forma de trenes damunt de l'espatlla. L'estudi de Trens ens remet al tipus oriental (palestinià, sirià), que segons ell s'adiria a la reproducció d'un model oriental caracteritzat per una llarga cabellera i barba. A més cal remarcar que aquest esquema decoratiu del cabell, tant característic de les majestats catalanes, no apareix en cap altre model d'escultura romànica catalana o castellana. No el trobem tampoc en les pintures murals de l'època, ni en els voris carolingis, la qual cosa podria conduir a uns models més aviat propis de la miniatura i que podien haver estat a l'abast dels tallers de producció. Aquest model, s'hauria propagat a Orient des del segle IV, per tal de donar a la representació del Crist una fesomia racial, propera al tipus de l'israelita barbut i que els peregrins van assimilar i divulgar al importar les relíquies de Terra Santa en recipients, ja mencionats, que suportaven la imatge del Crist Redemptor. És imprescindible citar els dibuixos realitzats per Bastardes, que aporten moltes dades que alguns historiadors han deixat de banda, i que pensem, caldria reprendre per tal d'aprofundir, mitjançant un anàlisi comparatiu, en el coneixement del tallers que van dur a terme les obres o en les datacions i procedències estilístiques²¹.(fig. 6)

Els trets diferencials de la barba i cabellera de les majestats catalanes, posen en qüestió les teories que les volen relacionar amb el model del *Volto Santo* luquès i les còpies que se'n deriven a la Toscana, o la comparació amb les imatges de crucificats d'ascendència germànica o franca²². Aquesta hipòtesi, contrària a la influència italiana, ja la defensava i argumentava Trens, i pensem que hauria de ser motiu d'una investigació més exhaustiva²³. Som conscients de les similituds estilístiques entre els dos models, però cal aturar-se i fixar-se en detalls que sovint són mencionats sense una anàlisi prèvia

20 "op.cit.", TRENS (1966), pp.71-73.

21 "op.cit.", BASTARDES (1978), p.93.

22 Ens estem referint als *Volto Santo* de Sansepolcro (Catedral de Arezzo), de Bocca di Magra (església de Santa Croce, Corvo), creu de la col·lecció Brummer (MET), d'Alpnach (museu Engelberg), creu d'Immerward (catedral de Braunschweig), per citar-ne alguns.

23 "op.cit.", TRENS (1966), p.77

aprofundida. Referma aquesta teoria, el fet de tenir en compte la presència de sirians a Catalunya, que juntament amb la colònia, molt nombrosa, de sirians a Narbona, van arribar a tenir gran influència, fins i tot a nivell eclesiàstic. Repassant la Història dels Papes, trobem fins a sis papes sirians o d'origen sirià, entre els segles VII i VIII. Tal fet podria explicar la existència d'imatges de crucificats abillats en èpoques primerenques, tot i que no ens han arribat, probablement degut a les invasions visigòtica i musulmana o a la seva destrucció natural o bé induïda pels propis eclesiàstics²⁴.

Corona

Pel que fa a les imatges de les Majestats, la corona no és un atribut corrent, però tant el trobem en les vestides com en els Cristos triomfants i els *patiens*. Es tracta de corones "reials o imperials", no d'espines, i comencen a aparèixer a finals del segle XI a les imatges del Crist de bronze esmaltat produïdes a la manufactura de Llemotges, que destaquen per portar-la sempre²⁵. Les Majestats catalanes de la primera època, no porten corona, i sembla que tampoc en van portar de postissa. Més endavant, només la duïen esculpida amb florons o merlets les més petites, és a dir, les corresponents a creus processionals. No serà fins a partir del segle XVII, que algunes la portaran de metall, com per exemple la de Caldes. En canvi, és més freqüent en les Majestats estrangeres.

Claus i *suppedaneum*

Les primeres representacions del Crist crucificat ens el mostren clavats a la creu amb quatre claus, amb els peus descansant damunt del *suppedaneum*²⁶, per destacar que està dret i no pas penjat. En trobem precedents en els *encolpia* ja mencionats. Aquesta peça no es present en les Majestats catalanes, car els peus es mostren en suspensió, sense reposar enlloc. Si ens referim als Cristos triomfants, no hi ha tanta rotunditat i sí que trobem alguns exemplars descansant en el supedani. A partir del segle XIII, comencen a aparèixer les representacions del Crucificat amb tres claus, fet que s'anirà generalitzant des d'aleshores. Queda clar que pel que fa a les Majestats catalanes el model utilitzat fou, invariablement, el dels quatre claus tot i que cal remarcar que no totes les imatges mostren claus o forats, o que es feren posteriorment i que els claus no en determinen l'antiguitat.

Creus i inscripcions

Les creus que suporten les talles de les majestats presenten tanmateix, unes característiques i uns trets diferencials que requereixen una atenció especial. Són creus de les denominades llatines, amb els extrems rectangulars i, com a fet destacable, el braç superior sol ser més allargat per tal de poder allotjar el *titulus* o inscripció, que apareix escrit apaïsat i de costat, quedant al descobert. Estan decorades amb bandes o franges de colors a manera de marcs. Si analitzem les inscripcions, la més freqüent al envers és: IHS NAZARENVS REX IVDEORUM - JESÚS NATZARÉ, REI DELS JUEUS, però en podem observar d'altres al revers de la creu com: FORTIS QVI SOLVIT CVLPA MORTIS - EL PODERÓS QUE RESOL LA CULPA DE LA MORT. Podem afegir que aquestes serien les creus més primerenques o de la etapa inicial. A continuació en trobem amb els extrems dels travessers acabats en una

24 En parla PUIGVERT *et alii* a: *Les visites pastorals. Dels orígens medievals a l'època contemporània*, Girona, 2003.

25 A.A.V.V., *L'Oeuvre de Limoges. Emaux limousins du Moyen Age*, Paris, New York, 1995-1996.

26 Suport que solen dur algunes creus en el qual van clavats els peus de Crist.



Fig. 7. Revers de majestat i parts compositives. Foto: Arxiu Mas - Cap de la Majestat Batlló. Foto: MNAC

118

peça rectangular (potençades), en un disc amb merlets, o florençades²⁷. Es podria dir que les rectilínies correspondrien a la primera etapa i les restants apareixerien a partir del darrer quart el segle XII i perdurarien fins a finals del XIII. Pel que fa a la decoració, ja hem parlat de les inscripcions, però sovint hi trobem figures que a la part frontal solen ser la Verge Maria i sant Joan Evangelista, als extrems del travesser, Adam eixint de la tomba o del sepulcre, al extrem inferior, i el sol i la lluna a la part superior. El revers, sol presentar l'*Agnus Dei* dret i encerclat a l'encreuament dels travessers, i als extrems, els animals o personatges del Tetramorf (fig. 9).

Tallers i tècniques constructives

Si fem una abstracció en el temps i intentem traslladar-nos a l'època romànica, ens trobem una Catalunya on el treball de la fusta era habitual donat que aquest material s'utilitzava tant en la elaboració de bens mobles com en la construcció d'edificis. Pel que fa als objectes, podem parlar de mobiliari, com poden ser arquetes, bancs, armaris, frontals d'altar, baldaquins. Pel que fa a la imatgeria destaquen les denominades Majestats, els grups de davallaments, els calvaris, les marededús i les que representen sants o apòstols. Partirem, doncs del bosc medieval que proporcionava la fusta als artesans que elaboraven els objectes necessaris per el culte i les celebracions litúrgiques. Els documents parlen dels boscos però no descriuen quines espècies els componien. Podem pensar que serien les

27 "op.cit.", TRENS (1966), p.94

típiques de la Mediterrània i el Pirineu com són el roure, l'alzina, el faig, el boix, l'om, la noguera i les diferents varietats de pi.

La tècnica

L'aspecte tècnic relacionat amb la construcció de les imatges de les Majestats ha estat poc estudiat pels historiadors de l'art. Cal, però deixar constància dels escrits de Bastardes i Mn. Trens, així com de les aportacions de Folch i Torres, Noguera i Domènech, Camps, sense oblidar els més recents dels equips de restauradors i restauradores del MNAC i del Centre de Restauració de Bens Mobles de la Generalitat. L'elaboració de l'escultura en fusta probablement tenia lloc en tallers diferenciats dels escultors que treballaven en pedra, signe de la creixent especialització que separava els fusters dels talladors associats als santcrists. Alguns especialistes consideren que aquests tallers estarien relacionats amb els monestirs i els centres catedralicis. Probablement a moltes de les abadies romàniques hi haurien tallers de talla de fusta junt amb els de pintura, el que demostra clarament les relacions que deurien existir entre els creadors d'imatges i els pintors, sense descartar la possibilitat que tots dos treballs fossin realitzats per les mateixes persones.

Si analitzem la tècnica constructiva de les imatges que s'han conservat, gairebé totes presenten una mateixa estructura. Es parteix de sis o vuit blocs de fusta prismàtics que es tallen de manera individual per ser acoblats posteriorment, no amb claus metàl·lics, sinó amb clàvies de fusta, tal i com es pot observar en alguna de les imatges que han perdut la policromia. Els mitjans tècnics d'anàlisi actuals permeten descobrir intervencions o mètodes constructius que ens aporten molta informació (fig. 7). L'acoblament del cap sol ser visible amb una simple inspecció ocular, però amb l'ajuda de la tècnica es pot precisar si està encaixat amb plaquetes de fusta, metxes o clavelles i alhora ens informàrà de les intervencions que hagi suportat durant la seva vida que en alguns casos va suposar el canvi d'orientació del cap, en un moment en que es volia posar de relleu una actitud més de patiment que no pas de triomf, coincidint amb el període barroc. Cada braç, amb la ma corresponent, formen una peça. El tronc es un sol bloc tallat que presenta un buidatge a la part posterior del que pengen dos troncs allargassats i tallats toscament que acaben en els peus, que sí estan tallats amb molta cura i van policromats. En algun cas disposen d'una cavitat a la part superior que es destina a reconditori per guardar relíquies, i es dissimula amb una tapa que en la majoria dels casos queda amagada sota la policromia.

119

Les Majestats de la Cerdanya

Podem pensar que si a l'acta de consagració de la catedral de la Seu d'Urgell apareixen vuitanta cinc parròquies de Cerdanya, cada una d'elles tindria una Majestat de gran format i probablement una altra de dimensió més petita de les anomenades processionals. El nombre d'imatges conservades a la zona és molt ínfim tot i que no podem precisar-ho amb exactitud degut a que, probablement, hi ha alguna peça no identificada en col·leccions particulars o d'altres de procedència desconeguda als museus. Pel que fa a la Baixa Cerdanya se'n coneixen set, de les quals quatre d'origen conegut: Éller, Travesseres, Viliella, All, i tres que no en coneixem la procedència concreta: Tachard I, Museo Bellas Artes de Bilbao i Cerdanya (MNAC). Si ens referim a l'Alta Cerdanya en podem descriure quatre, la d'Angostrina, vestida, i tres nues: Envalls, Ix i Iravals.



Fig. 8. Majestat de Viliella. Foto: Arxiu Mas (esq) i Majestat d'Éller, MNAC (49366) Foto: M.Jorba (dreta)

Majestat d'Éller

120

Procedent de l'església de Santa Eulàlia d'Éller (municipi de Bellver, Baixa Cerdanya), es conserva a les reserves del Museu Nacional d'Art de Catalunya (núm 49 366), una majestat amb unes mesures de 83 x 85 x 15 cm. Es tracta d'una talla de fusta policromada al tremp, que va ingressar al museu el 1932 formant part de la col·lecció Plandiura. Tot i estar identificada com a pertinença de l'església de Santa Eulàlia d'Éller, no es té la certesa absoluta de la seva procedència.

La creu de fusta que l'acull, no és l'original. Es tracta d'un element del segle passat, de línies senzilles, que segurament es va incorporar al voltant de 1961. El suport original, també llis, al que li faltava el braç superior, es coneix per una fotografia (Arxiu Mas-neg.GE-319). Posteriorment, es presentava amb un suport decorat amb relleus d'estuc a l'anvers, i pintura de l'*Agnus Dei* al revers (MNAC 3 937), que procedeix de Bagergue (Val d'Aran), i es va unir a la talla durant la seva pertinença a la Col·lecció Plandiura. El Crist es presenta amb el cap de costat i lleugerament inclinat. La junta i l'arpillera de subjecció que s'observen a la base del coll, indiquen que la peça es va tallar amb independència del cos. El cabell dibuixat a base de solcs llisos i ondulats, segueix la direcció natural, caient en dos blens per banda sobre les espatlles. Tanmateix els solcs que dibuixen el bigoti i la barba, acaben prenent camins divergents. Destaca la posició de les orelles, arrodonides i a la mateixa alçada dels ulls, molt oberts, com sol ser habitual en les imatges romàniques de les majestats (fig. 8).

Les extremitats superiors, tallades de manera independent, estan unides a la creu amb clavilles de fusta, que inicialment estaven dissimulades sota la policromia, i s'intueix una suau curvatura a l'alçada dels colzes. Les mans, obertes, mostren la pèrdua de part de les falanges. El Crist vesteix túnica *manicata* llarga, de color verd fosc, com s'observa en les poques restes de policromia que conserva, i que mostra una decoració a base de punts grocs en grups de tres, encara que entre els dos extrems que pengen del cenyidor, s'observen alguns punts d'una tonalitat vermellosa. Va cenyida a la cintura amb cingol de doble nus, els extrems cauen paral·lels al llarg de la mateixa. Per tot plegat es pot considerar

d'una etapa una mica més tardana que la Majestat Batlló que es pren com a referent a l'hora de fer les datacions (segona meitat segle XII). Cal assenyalar que ni les mans ni els peus estan foradats per claus, igual que altres majestats com la de Travesseres, Baixa Cerdanya (MNAC 65 504), o la Majestat de Santa Maria de Lluçà, Osona (MEV 83). Aquesta dada, reforça la imatge del Crist triomfant i no sofrent, ja esmentada.

Majestat de Viliella

El temple de Sant Sebastià de Viliella, abans Sant Vicenç (municipi de Lles, Baixa Cerdanya), conservava una talla de Crist en majestat desapareguda, sembla que el 1936, però que Bastardes situà en una col·lecció particular a Madrid. Se'n conserven fotografies a l'Arxiu Mas de Barcelona, pertanyent al fons Gudiol (G/E-321, Z-6191), i és a partir d'aquestes imatges que podem fer-ne la descripció. Tanmateix, segons Bastardes, existia una fotografia a l'Arxiu Episcopal de la Seu d'Urgell, junt amb un peritatge fet pel Sr. Badrinas que la va valorar en 2500 pessetes el 31 de gener de 1929. Aquest autor explica que en el moment de redactar el seu llibre no li fou possible aconseguir la documentació que confirmés aquestes dades o aportés més informació²⁸.

Es tracta d'una talla de fusta que ha perdut la policromia i els peus. Se li calcula una alçada d'uns 75 cm, i tenint en compte que li manquen els peus, s'aproximaria a la mida de la Majestat d'Éller que ja hem comentat, es considera bessona d'aquesta, fet molt possible donat que els dos pobles disten escassos 8 km l'un de l'altre. La observació minuciosa de les dues imatges ens permet apreciar algunes petites diferències com poden ser els llavis, la situació de les clavilles, els corcs de la fusta o els blens de cabell sobre les espatlles. El tret més diferencial el trobem al cabell que cau sobre el front que en el cas de Viliella és més llis i acaba més amunt (fig. 8 esq.).

Majestat d'Angostrina

L'església romànica de Sant Andreu d'Angostrina (Alta Cerdanya), és esmentada a l'acta de consagració de la catedral de la Seu d'Urgell, tot i que l'actual construcció està datada a l'entorn del segle XII. A l'interior es poden admirar pintures al fresc i un frontal i un tríptic romànics. Tanmateix fins el juliol de l'any 1975 es conservava una talla policromada d'una Majestat que fou robada, sembla que per Erik *el belga*, i que encara no s'ha localitzat.

Es tractava d'una imatge tallada en fusta i policromada amb unes mides de 78 x 76 cm, adossada a una creu de 115 cm d'alt que conservava la policromia sencera, tot i que no era la original. Per dimensions i trets estilístics la podem incloure en el grup considerat com produït a l'entorn del taller de Ripoll. Segons una descripció de Durliat²⁹, la túnica blavosa estava decorada amb cercles vermells retallats per una circumferència negra resseguida de punts blancs amb estrelles blanques de vuit puntes entre les tangents dels cercles que ell data a l'entorn del segle XIII i que està sobreposada damunt d'una altra amb un disseny similar però on els motius florals de l'interior dels cercles seria groguenc i que atribueix a una datació poc anterior. Aquesta descripció la podem connectar amb la que ha aportat l'estudi tècnic, ja mencionat, dut a terme per l'equip del MNAC sobre la Majestat Batlló i que

28 "op.cit.", BASTARDES (1978), pp.126-129.

29 M. DURLIAT, *Christs romans*, Perpinyà (1956), pp.16-17.

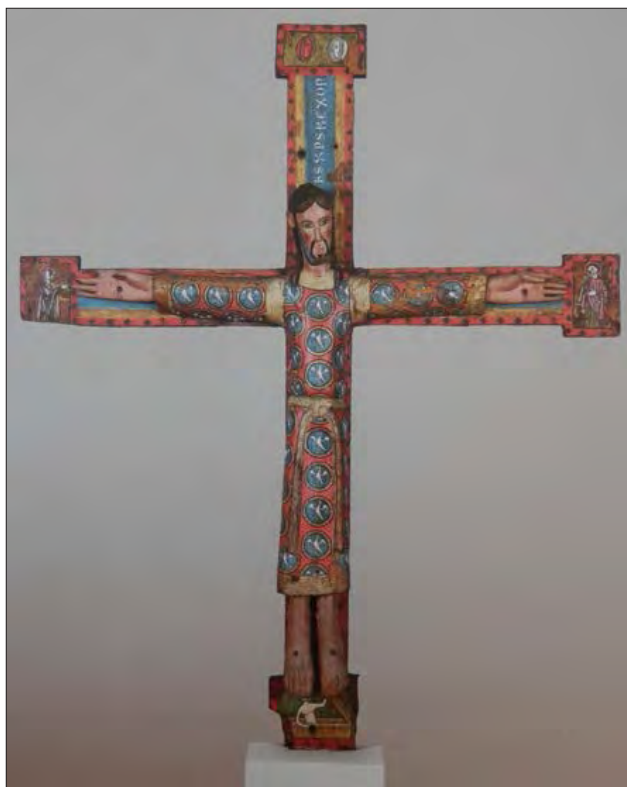


Fig. 9. Majestat del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Foto: MBAB - Majestat Tachard I, Foto: MNAC

122

coincideix tant pel que fa a la cronologia com als tons de la policromia subjacent. Cal destacar la forma de la túnica sense plecs, cenyida amb l'habitual nus de bona factura, però amb les tires caient no paral·leles, sinó molt divergents.

La creu llatina que la suporta es de factura senzilla i formes geomètriques llises. A l'anvers sembla de color blavós emmarcada per unes franges groguenques i a l'extrem superior s'intueix el dibuix d'una lluna. A la part posterior, a l'encreuament hi és present la figura de l'*Agnus Dei* amb una inscripció que l'envolta amb una paleografia que podria correspondre al segle XII: () FORTIS QVI SOLVIT CVLPA MORTIS. Als braços de la creu només s'han conservat tres lletres: TIS.

Majestat del Museo de Bellas Artes de Bilbao

Al Museo de Bellas Artes de Bilbao es pot admirar una talla de fusta policromada de Crist a la creu amb el número d'inventari 69/388, datada a la primera meitat del segle XIII, amb unes mides de 91 x 89 x 11,5 cm pel Crist i 130,5 x 107 x 3,2 cm per la creu. Pels seus trets estilístics es pensa que podria provenir de la Cerdanya. La història coneguda de la peça s'inicia al primer terç del segle XX a la col·lecció d'Oleguer Junyent, tot i que no s'ha trobat documentació per comprovar-ho, per passar a la col·lecció de l'holandès Van Stolck que el 1928 la va vendre a F. Brimo de Larousilhe, per ingressar al Museo de Bellas Artes de Bilbao, procedent d'una donació del Banco de Bilbao el 1957. No serà fins les publicacions dels treballs d'Ana Sánchez Lassa conservadora en cap del museu (1987), i Jaume Barrachina (1997) que es donarà a conèixer al públic, sense oblidar la recent aportació de Jordi Camps (2012)³⁰.

La talla de fusta de xop pel Crist, i fusta de pi per la creu, policromada al tremp i amb alguns relleus d'estuc, presenta un bon estat de conservació tant pel que fa a la imatge com a la creu que mantenen la policromia original. Consten dues restauracions el 1985 i 1986, respectivament per consolidar i netejar la peça que va permetre recuperar els tons originals i descobrir detalls que han contribuït a una millor comprensió d'aspectes tècnics i dels materials constructius. La imatge presenta la posició típica de les majestats catalanes, amb el cap lleugerament inclinat a l'esquerra, els ulls oberts, la barba, el bigoti i el cabell a pena insinuats pel relleu, així com els dos blens que cauen a banda i banda de l'espatlla. Vesteix la típica túnica *manicata* amb cenyidor daurat, doble nus i tires que pengen amb lleugera divergència. Destaca la decoració a base de cercles groguencs que emmarquen aus blanques sobre fons blau amb les ales desplegadas que podrien ser pelicans o àguiles. Tot plegat sobre una base vermella. Destaquem les bandes daurades amb relleus d'estuc i motius de ziga-zaga presents al final de mànigues, túnica i al voltant de l'escot que igualment trobem a la junta de les mànigues amb el cos. Els peus, com sempre en aquestes imatges, apareixen nus i pengen d'una cavitat tallada al revers de la faldilla. La creu, amb els extrems potents, està decorada a l'anvers i al revers, presenta inscripcions al travesser vertical on es llegeix: IHS XPS REX ON com abreviació de *Ihesus Christus Rex Iudeorum*, identificant la figura de Crist com a rei dels jueus. Als extrems trobem, com sol ser habitual en els Cristos sofrents, les representacions del sol i la lluna, a la part superior, de Maria i sant Joan als extrems del travesser horitzontal, i a la part inferior, Adam sortint de la tomba. La part posterior de la creu desconcerta per l'absència de l'*Agnus Dei* al encreuament, substituït per una roseta pintada en tons vermells i groguencs/daurats intercalats sobre fons blanc, motiu molt present en les decoracions d'estuc de creus del segle XIII i en mantells de marededéus. L'anàlisi de tots aquests detalls estilístics condueix a relacionar la peça amb la zona del bisbat d'Urgell i en concret, la situen a la Cerdanya, motiu pel que la hem inclòs en la nostra relació. (fig. 9)

123

Majestat de Travesseres

Al MNAC es troba un crucifix de fusta policromada amb el número d'inventari 65 504, datat al segle XIII i amb unes mides de 67 x 62 cm pel Crist i 88 x 62 cm la creu, amb data d'ingrés de 1958. La talla en qüestió, provindria de l'església de Sant Jaume de Travesseres (poble del municipi de Lles, Baixa Cerdanya), però estava en possessió de l'antiquari madrileny Apolinar Sánchez que el va vendre a Jaume Espona i aquest el va llegar a la Junta de Museus el novembre de 1958, per passar a ingressar al MNAC. Està datada entre finals del segle XII i el primer terç del segle XIII.

Es tracta d'una peça de dimensions més reduïdes que les anteriorment descrites, en bon estat de conservació (només li manca una part del polze de la mà dreta), i consta que va ser restaurada el 1977, formant part del grup, poc nombrós, de majestats vestides i coronades. La seva factura molt rudimentària, l'allunya del taller de Ripoll, fet que juntament amb les seves característiques estilístiques condueix a una datació més tardana que la situa a l'entorn del segle XIII. El relleu escultòric de la talla és molt limitat, fent-se evident en el nas, la boca i les orelles, en tant que un engruïment determina els arcs de les celles i una suau depressió ubica els globus oculars, definits tots per la pintura que

a Catalunya", *Catalunya Romànica*, vol. XXVI, Barcelona (1997), pp.335-341; ID., "La talla en fusta", *ivi*, pp.351-352; J. CAMPS, "La Magestad románica del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Notas para su contextualización", *Boletín 6 del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, 2012, pp.15-38.

podria ser posterior. La barba i el bigoti són tanmateix pintats, al igual que el cabell que apareix sota una corona daurada amb merlets, i destaquem que els blens que solen caure per les espatlles, no hi són presents. La túnica *manicata*, cenyida amb un cingol verd amb doble nus del que pengen cintes en direcció divergent, amb una lleugera depressió entre les cames. Pel que fa a la decoració és també monocolor en vermell sobre fons daurat, tot i que caldria un estudi tècnic per esbrinar si hi ha alguna policromia amb decoració subjacent. La creu on reposa el Crist, és de fusta policromada vermella amb franges daurades, i sembla que tant els braços horitzontals com el vertical, haurien estat escapçats en algun moment. Els travessers presenten unes protuberàncies cap als extrems que segurament acabaven en discos florejats. El revers apareix decorat amb un seguit de roleus i amb l'habitual figura de l'*Agnus Dei* al centre. Deixem constància de que aquesta decoració seria d'una etapa posterior a la datació inicial de la peça.

Majestat Tachard I

124

Fins el 27 de febrer de 1961 en que desaparegué, es conservava al MNAC amb el número 3 919, una talla policromada de 45 x 38 cm de Crist col·locada damunt d'una creu florejada de 115 x 59 cm. Havia ingressat el 1932 formant part de la col·lecció Plandiura que l'havia adquirit al col·leccionista Tachard, sense que se'n conegui l'origen concret, tot i que s'atribueix a la Baixa Cerdanya. Es tracta d'una peça molt corcada i bastant malmesa donat que li mancaven elements anatòmics i d'altres presentaven mutilacions. Destaca la túnica llisa a la part superior, per passar a formar un gran plec al mig de la faldilla bastant arrodonit. Com a detall curiós, deixem constància de que li mancava el cenyidor. Destaquem que malgrat tot conservava la policromia original, aplicada damunt un preparat de tela, i que com les ja citades d'Angostrina, Batlló i altres, és a base de elements disposats en cercles amb dibuix geomètric a l'interior d'inspiració bizantina andalusí, i sembrat de pics en grups de tres, en els espais que s'originen a les tangents. El dibuix és en estuc groguenc, i els cercles en vermell sobre fons blau. La creu, florejada i decorada amb relleus d'estuc, sembla posterior. Al revers hi ha pintat l'*Agnus Dei* en l'encreuament format per un quadrat verd, i no pas circular, com sol ser habitual. Els braços, pintats de vermell amb una franja groga i una greca groguenca. Es dona la circumstància que aquesta encara es conserva al MNAC, donat que no fou robada junt amb la imatge. El catàleg del museu de 1936 li atribueix una datació del segle XII a la imatge (nosaltres pensem que pot ser del primer terç del segle XIII) i del segle XIV per la creu (fig.9 esq.).

Majestat d'All

A les reserves del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC, 15879), es conserva una Majestat procedent de l'església de Santa Maria d'All (municipi d'Isòvol, Baixa Cerdanya). Es tracta d'una talla policromada, de 78 x 76 cm, que actualment està muntada sobre un suport de fusta nou de 116 x 94 cm. Es data entre finals del XII i inicis del XIII (pensem que mitjants XIII) i correspon al tipus anomenat *Christus Triumphans*, desenvolupat a la Catalunya occidental. La imatge ha perdut part del peu esquerre i falanges de les dues mans, com també algunes zones de policromia que probablement es podrien deure a alguna intervenció en el passat que hauria alterat l'original. El cap presenta una marcada inclinació a la dreta que caldria analitzar detingudament per determinar si es producte d'una intervenció posterior. La imatge vesteix una túnica *manicata* de color vermellós amb galó fosc en coll

mànigues i baixos. El cinyell, d'una sola caiguda, i el fi bigoti que treu el cap sota el nas, l'assimilen a la Majestat Lluís de Bonis (Museu Diocesà de Barcelona). De la seva observació se'n desprèn un cert realisme, especialment en la representació del cabell i la barba, però sobretot en els plecs de la túnica que denoten una clara renúncia al esquematisme geomètric. De l'aspecte anterior al repintat, se'n té constància per fotografies de l'Arxiu Mas de Barcelona.

Majestat d'Envalls

L'església de Sant Martí d'Envalls (Alta Cerdanya), està situada en un descampat al peu del Carlit a prop d'Angostrina. Procedent d'aquesta església es conserva a la col·lecció Ametller una talla de fusta policromada d'un Crist en Majestat abillat amb perizoni verdós, amb unes mides de 59 x 55 cm el Crist i 107 x 76 cm la creu que l'acull. La imatge va perdre el cap l'any 1936 i per tant, l'actual és reconstruït però se'n conserven fotografies anteriors a l'Arxiu Mas que permeten observar l'original. Pel que fa a la datació, s'atribueix a la primera meitat del segle XIII.

Correspon al grup denominat com a majestats triomfants nues o cobertes únicament pel denominat drap de puresa o *perizonium*. L'essència de la imatge està marcada per una clara tendència al realisme, tenint en compte que la incrustació de la policromia no ajuda a precisar-ne els detalls que ajudarien a una datació més aproximada. Ens hem fixat en els ulls, expressius i ben estructurats o en les orelles i el nas que semblen de bona factura. Pel que fa a la resta de la figura trobem que l'anatomia és imprecisa però alhora sòbria i digna. Del conjunt en destacaríem el perizoni que denota un treball acurat deixant entreveure unes arrugues netes i el plec del mig en ziga-zaga. La creu és potençada, amb relleus d'estuc i colradura, decorada amb roleus amb motius circulars, elements vegetals i flors de lis que també apareixen en el frontal d'altar que procedent d'aquesta església es conserva a l'església Sant Andreu d'Angostrina. A la part superior representacions del sol i la lluna, als extrems apareixen Maria i sant Joan, i sota els peus de la imatge, Adam, emergint del taüt. Al dors continua la decoració florejada amb l'habitual representació de l'*Agnus Dei* al centre, i als extrems el tetramorf amb alguns dels noms dels evangelistes mig esborrats.

125

Majestat d'Iravals

L'església parroquial de Sant Fruitós d'Iravals, (Alta Cerdanya), situada al llogaret de la Tour de Carol, conserva una imatge de Crist triomfant crucificat en creu, clavat amb quatre claus, amb els ulls oberts, evocant al Salvador que ha vençut a la mort. La talla, datada a la primera meitat del segle XIII, és de fusta policromada, d'una alçada de 65 cm, i 117 cm per la creu. Sabem per Durliat, que a l'entorn dels anys cinquanta del segle passat, va ser restaurada per aturar el procés destructiu produït pels corcs. Per la seva factura, especialment pel que fa a la barba i al bigoti, podríem atribuir-la a un artista format al taller de Ripoll. També s'han trobat parentius amb la destruïda Majestat de la Portella, tant pel que fa al pentinat estructurat en tires gruixudes molt regulars que mostren les orelles frontalment, i que cau en tres blens a banda i banda de les espatlles, com al perizoni que cobreix al Crist de la cintura als genolls, presentant plecs i nusos molt semblants. Els peus descansen en un relleix o *suppedaneum*, com en la majoria d'imatges d'aquest tipus iconogràfic.

Majestat d'Ix

La parròquia de Sant Martí d'Ix (Alta Cerdanya), està situada al costat de la carretera que va de la Guingueta d'Ix o Bourg-Madame a Molltuís. Apareix esmentada a l'acta de consagració de la catedral de la Seu d'Urgell de 839 o 860 i al MNAC es conserva un frontal d'altar (núm. 15 802), en tant que a l'interior es poden admirar una Maredeu i un Crist triomfant romànics.

La imatge del Crist d'Ix fou robada el juliol de l'any 1975, sembla que per Erik *el belga*, i recuperada d'una col·lecció particular alemanya posteriorment. Es tracta d'una talla de fusta policromada de 76 cm d'alçada, adossada a una creu de 119 cm més 45 cm per el peu. Està representat amb els ulls oberts, com el de l'església veïna d'Iravals, corresponent a la concepció de Jesús vencedor de la mort i que simbolitza el tron de la glòria, mitjançant la creu. El cap se'ns mostra amb un pentinat que ens recorda el d'Iravals però amb unes trenes molt primes que són pintades i no esculpides. La barba es limita a decorar l'oval de la cara i forma quatre flocs que acaben en cargols disposats en renglera, recordant models ja mencionats del taller d'Urgell. El bigoti, incipient, surt de sota les aletes nassals. La figura mostra una evident desproporció entre el cap, massa gran i el cos, fet habitual en les talles petites d'aquesta etapa del romànic. La tovallola o perizoni, de color blanc, es subjecta amb un cenyidor verd que forma un nus simple que cau en una sola tira, que ens indicaria que es tracta d'un cinturó amb sivella que s'amagaria sota el nus. La creu mostra un daurat a la part anterior que correspondria a una etapa més tardana, en tant que el revers conserva restes de policromia vermella i verda amb decoració vegetal a base de palmetes.

126

Majestat de la Cerdanya

Procedent de l'església d'algun poble desconegut de la Cerdanya, es conserva al MNAC (núm. 113 157) una petita talla que va arribar bastant malmesa (li mancaven les extremitats superiors i el peu esquerre), i que es va reconstruir car havia de servir de model a una reproducció destinada al culte. Les mides són 64 x 67 cm i no té creu. El cap, prim i allargat, presenta una lleugera lateralitat, porta una corona llisa que probablement ha perdut els merlets. Els ulls esculpits en relleu i els pòmuls prominents amb un nas ben dibuixat damunt d'una boca expressiva. La barba i el bigoti acabant en rinxols ens recorden models del taller d'Urgell. El cos deixa al descobert l'anatomia marcada pels pectorals i les costelles, les cames són fines i allargades, i els peus denoten que es recolzaven en un supedani. El perizoni és molt llis a base de relleus suaus, amb gira que cau damunt del cenyidor en forma de plecs en ziga-zaga.

Extinció del model. Modificacions. Ressorgiment.

Un aspecte que cal destacar és el fet de que en un moment determinat, que es pensa fou en l'etapa barroca, coincidint amb la contra reforma encetada arran del concili de Trento (1545-1563), la majoria de les Majestats o Crists triomfants, van patir una transformació que va consistir en la modificació de la posició del cap per donar-li, mitjançant una més marcada inclinació, un aspecte de Crist sofrent que aleshores era més adient amb les consignes doctrinals i estètiques de l'època. Tanmateix deuen provenir d'aquest moment les marques de sang visibles en fronts, mans i peus en algunes imatges que han conservat millor la policromia. D'aquest fet en tenim diferents evidències i en concret,



Fig. 10. Majestat d'Angostrina amb el cap modificat i restaurada. Fotos: Arxiu Mas - Cahiers Archeologiques (Durliat)

127

pel que fa a la Majestat d'Angostrina i a la d'Ix, ho podem comprovar amb fotografies conservades a l'Arxiu Mas (fig. 10). Deixem constància de que en altres comarques també es produïren aquestes modificacions. Aquest fet va comportar un arraconament, o fins i tot la destrucció de moltes imatges romàniques que no es consideràvem prou escaients a la pietat de l'època. Les visites pastorals que van dur a terme els delegats episcopals en donen fe, i de tant en tant encara apareixen imatges aparellades o com a elements de regruix de retaules que ho demostren³¹.

Posteriorment, es produeix un ressorgiment del culte a les majestats que, per tal d'adequar-les al gust de l'època, es vestiran amb robes de vellut engalanades amb passamaneria, i es cobriran amb cabell natural i corones metàl·liques amb pedres i vidres de colors incrustats. Aquesta iconografia anirà acompanyada d'una devoció que es plasmarà en els "goigs" que s'iniciaran al segle XIV, tot i que el primer documentat és de 1601, i gaudiran d'una gran devoció fins a finals del segle XIX.

31 En referència al descobriment del Davallament de Boí, Mn. J. GUDIOL, Memòria del Museu de Vic, 1911; A. SIERRA, « Una nova figura del davallament de Durro: Nicodem », *Mirades, miratges, Materia 3*, Barcelona (2003), pp.125-131; A. NOGUERA, "La Mare de Déu de "El Salvador" o de Puigalder", pp.53-57; "La Majestat del Llierca", pp.105-108, *Obra dispersa del romànic gironí*, Besalú (2005).