L'ESCENA DE LA VENDA DE PERFUMS EN LA VISITA DE LES MARIES AL SEPULCRE I EL DRAMA LITÚRGIC PASQUAL

IMMA LORÉS I OTZET

La Visita de les Maries al Sepulcre és una de les escenes més utilitzades, des de les primeres formulacions iconogràfiques cristianes fins al segle XIII, per a fer referència a la Resurrecció de Crist, la representació explícita de la qual, tret de comptades excepcions, no trobarem fins al Gòtic.[1] És un episodi que, per tant, gaudeix d'una llarga tradició, i els exemples altmedievals, tant a Orient com a Occident, són múltiples.[2]

El tema que ací ens interessa, però, és un altre que hi està directament relacionat i que, en la narració, és cronològicament anterior. Es tracta de la Venda de perfums, per part d'uns mercaders, a les Tres Maries quan aquestes es dirigeixen cap al Sepulcre per tal d'ungir el cos de Crist. L'existència

1. Hi ha alguna representació del moment de la Resurrecció de Crist anterior al Gòtic. Aquest és el cas, entre altres, d'un capitell del claustre de la Daurada de Tolosa (MESPLÉ, P., *Toulouse. Musée des Augustins. Les sculptures romanes.* París 1961, número inventari 137), la composició del qual serà un precedent tingut en compte posteriorment. Vegeu COOK, W.W.S., *The earliest painted panels of Catalonia, VI,* dins «The Art Bulletin», X (1927-28), pp. 332-335 i nota 97; RÉAU, L., *Iconographie de l'Art chrétien,* t. II, v. II, París 1957, p. 541.

2. Seguint Grabar, la representació més antiga del tema es troba als frescos del baptisteri de Doura, del segle III (GRABAR, A., *Les voies de la création en iconographie chrétienne,* París 1979, pp. 112-113; RÉAU, L., *op. cit.,* p. 543). Donen un cop d'ull, de manera més o menys sistematitzada i exhaustiva, a les variants de les representacions altmedievals de la Visita al Sepulcre (nombre de dones, tipus de sepulcre, encensers o recipients de perfums, col·locació i gesticulació de l'àngel...), MILLET, G., *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV, XV et XVI siècles.* París 1916, pp. 517-540; MÂLE, E., *L'art religieux du XIIe siècle en France.* París 1922, pp. 84-87; COOK, W.W.S., *op. cit.,* pp. 305-365.

d'aquesta escena, per tant, exigeix la de la Visita al Sepulcre pròpiament dita.

Tot i que el text canònic de Marc fa allusió a aquest episodi,[3] per ara no se'n coneix cap representació anterior al Romànic. És a la segona meitat del segle XII i principi del segle XIII quan hi ha el major nombre d'exponents, i són d'aquests dels que ací ens ocuparem.[4]

La primera representació del tema, si ens refiem de les cronologies que hom n'ha donat, la trobem a la portada de l'abadia de Sant Gil del Gard, datada a mitjan segle XII. Als relleus de la llinda del portal dret, el timpà del qual és dedicat a la Crucifixió, hi ha representades la Venda de perfums i la Visita al Sepulcre, juntament amb altres escenes al voltant de la Resurrecció.[5] Estilísticament, es relacionen amb aquesta portada les galeries nord i est del claustre de Sant Tròfim d'Arle, el pilar nord-oest del qual conté relleus que il·lustren la Venda de perfums i la Resurrecció.[6] Curiosament, és l'únic exemple en el qual no hi ha la Visita al Sepulcre. Derivació d'un i altre cas, són les restes del fris de Notre-Dame des Pommiers de Bèucaire, en el qual, com a Sant Gil, l'escana del Mercader d'ungüents va acompanyada de la Visita al Sepulcre.[7] A Itàlia, un capitell del Museo Civico de Mòdena, estilísticament proper al fris de Bèucaire, també reprodueix la Venda de perfums.[8]

3. Mc 16, 1.

4. La Venda de perfums la trobem posteriorment, bé que d'una manera esporàdica. Entre els exemples més tardans, val la pena d'esmentar, ja de ple segle XIII, un baix relleu de la Capella del Sant Sepulcre de la Catedral de Constança (RÉAU, L., *op. cit.*, p. 541; BERTHOLD, M., *Historia social del teatro,* I. Madrid 1974, p. 211). Berthold, a més de parlar d'altres exemples gòtics, esmenta una miniatura del començament del segle XI en la qual és representada l'escena de la Venda de perfums. Es tracta d'un medalló decoratiu de l'Evangeli de Sant Marc de l'Evangeliari d'Uta (Ratisbona) (BERTHOLD, M., *op. cit.,* pp. 211-212). Tot i que la nostra opinió pot estar mancada de fonament perquè no hem pogut localitzar ni verificar aquesta obra, a causa, entre altres coses, de la manca d'aparat de notes en el llibre de M. Berthold, d'entrada ens sembla poc fiable aquesta possible dada si comparem la seva cronologia amb la del manuscrit on, com veurem tot seguit, apareix per primera vegada l'escena del Mercader d'ungüents.

5. El *Noli me tangere* i les aparicions de Crist a les Maries, als deixebles d'Emaús i als apòstols. Sobre la façana de Sant Gil, la seva iconografia, l'estudi estilístic amb la delimitació de l'activitat dels diferents mestres, així com les qüestions històriques i la seva cronologia vegeu STODDARD, W. S., *The façade of Saint-Gilles-du-Gard. Its influence on French sculpture.* Middletown 1973, sobretot pp. 70-82, on es descriuen les escenes del portal dret. R. Saint-Jean segueix el que diu aquest autor (SAINT-JEAN, R., *La sculpture à Saint-Gilles-du-Gard* dins «Languedoc Roman», Yonne 1975, sobretot p. 344).

6. Vegeu especialment STODDARD, W. S., *op. cit.,* pp. 218-219 i ils. 288-289; LACOSTE, J., *La Galerie nord du cloître de Saint-Trophime d'Arles* a «Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa», 7 (1976), p. 135; ROUQUETTE, J-M., *Provence romane.* Yonne 1974 pp. 263-354.

7. STODDARD, W. S., *op. cit.,* pp. 188 i 193 i ils. 232.

8. Vegeu STODDARD, W. S., *op. cit.,* pp. 188 i 193 i ils. 235-236; LACOSTE, J.,

Fora d'aquests quatre exponents, que podem considerar integrats en un únic grup donades llurs estretes relacions,[9] l'escena de la Venda de perfums no fa acte de presència gaires vegades més en la plàstica. Aquests són, però, els exemples més coneguts i més ben estudiats. Això no obstant, cal esmentar-ne dos més que no es troben en aquesta òrbita que gira entorn dels grans centres de producció artística de Provença. Es tracta d'un capitell de l'ala meridional del claustre del monestir de Sant Cugat,[10] i d'un capitell del Museu de Cluny de París, suposadament català, però de procedència desconeguda [11] i estilísticament relacionat amb el grup d'escultura format entorn dels claustres de la catedral de Girona i del ja esmentat de

op. cit., p. 135. L'escena ocupa una de les cares, mentre que l'altra no és exactament la Visita al Sepulcre amb el diàleg de les Maries amb l'àngel, sinó el lament de les tres Maries damunt el sepulcre. Les altres dues cares estan ocupades per àngels turiferaris. Aquest capitell estigué a l'Exposició Internacional d'Art Romànic de Barcelona del 1961 (*L'Art Roman. Exposition organisée par le gouvernement espagnol sous les auspices du Consell de l'Europe. Catalogue.* Barcelona-Santiago de Compostela 1961, núm. 334, pp. 223-224). Es tracta d'un capitell (i no de dos, com diu Stoddard —STODDARD, W. S., *op. cit.,* pp. 188 i 193—) estudiat per Venturi ja al final del segle passat (VENTURI, A., *Museo Civico di Modena. Un capitello romanico* a «Le Galerie Nazionali italiane», III (1897), article que no hem pogut consultar). Procedeix de l'església de San Vitale delle Carpinete (propera a Mòdena) i el seu autor sembla que es relaciona amb un dels mestres del *pontile* de la catedral de Mòdena (VENTURI, A., *Storia del arte italiana, III. L'arte romanica.* Milano 1904, p. 264 i nota 1; FRANCOVICH, G., *Benedetto Antelami.* Milano 1952, pp. 58-59; 67 i 80), però no és un capitell del *pontile* (LACOSTE, J., *op. cit.,* p. 135).

9. Aquesta qüestió és especialment tractada a STODDARD, W. S., *op. cit.,* sobretot pp. 188-193; LACOSTE, J., *op. cit.,* pp. 138-162. Des de la perspectiva italiana, però, el lligam d'aquest capitell amb els paral·lels provençals no és tan evident (FRANCOVICH, G., *op. cit,.* p. 67).

10. És precisament l'estudi d'aquest claustre de Sant Cugat i, concretament, dels capitells historiats de l'ala meridional, que estem duent a terme per a la Tesi de Llicenciatura, allò que ha motivat el present escrit. Identifiquen l'escena de la Venda de perfums els següents autors: PERAY Y MARCH, J., *San Cucufate del Vallés. Su descripción y su historia.* Barcelona 1931, p. 48; BALTRUSÂITIS, J., *Les chapiteaux de Sant Cugat del Vallès.* París 1931, pp. 86-87; PUIG I CADAFALCH, J., *L'escultura romànica catalana,* II, Barcelona 1952, pp. 96-97; CARBONELL, E., *L'art romànic a Catalunya. Segle XII,* II. Barcelona 1975, p. 40; JUNYENT, E., *Catalunya Romànica. L'arquitecutra del segle XII.* Barcelona 1976, p. 151; AMBRÓS, J., *El monestir de Sant Cugat del Vallès.* Vilassar de Mar, s.a., p. 168. Altres autors, però, han parlat del sopar d'Emaús: GUDIOL, J., *San Cucufate del Vallés* a «Museum», 12 (1912), p. 472; PUIG I CADAFALCH, J.; FALGUERA, A.; GODAY, J., *L'arquitectura romànica a Catalunya,* vol. III.1, Barcelona, 1983 (1918), p. 263.

11. Forma part d'un grup de sis capitells que foren publicats per SALET, F., *Chapiteaux catalans conservés au Musée de Cluny* a «Congrès Archéologique de France. 1959», pp. 225-228, un dels quals sembla que procedeix de Sant Pere de Rodes [BARRAL I ALTET, X., *Un chapiteau roman de Saint-Pierre de Rodes, au Musée de Cluny* a «Bulletin Monumental», 133 (1975), pp. 321-325].

Sant Cugat.[12] En ambdós casos, l'escena, que estudiem, de la Venda de perfums és acompanyada per la de la Visita al Sant Sepulcre.[13]

Si bé el capitell vallesà encara ha estat tingut en compte per alguns autors com a parallel iconogràfic de les representacions provençals de l'escena,[14] del de París ningú no n'ha dit res en relació amb aquesta qüestió, malgrat la importància suplementària que li dóna el fet que es tracti d'un tema poc freqüent.

La Venda de perfums és una escena, la gènesi de la qual cal estudiar-la en relació amb el teatre religiós medieval, concretament el drama litúrgic canònic del Diumenge de Pasqua, representat a les esglésies d'Occident des del final del segle x. És, efectivament, en els testimonis escrits d'aquestes representacions on trobem per primera vegada l'escena de l'*unguentarius,* el personatge al qual les Maries compren perfums quan es dirigeixen cap al Sepulcre per tal d'ungir el cos de Crist.

El drama litúrgic, com a part integrant de l'ofici litúrgic, és una creació occidental,[15] sorgida entorn de l'ofici de Pasqua. Els trops cantats o els petits

12. Tot i que aquesta vinculació ja ha estat assenyalada (SALET, F., *op. cit.,* pp. 225-228; YARZA LUACES, J., *Escultura romànica* a «Art Català. Estat de la qüestió». Barcelona 1984, p. 110), no han estat estudiats. Això, no obstant, el capitell que ens ocupa presenta més similituds amb el claustre gironí, i concretament amb els frisos dels pilars de l'ala meridional, que no pas amb Sant Cugat (observació que ja fa Salet —*op. cit.,* p. 228—). De fet, l'emmarcament de les escenes no és a base de torretes entre les quals s'hi disposa un arc amb decoració vegetal, com és el cas dels capitells historiats de Sant Cugat i Girona, sinó que les cares del capitell s'organitzen mitjançant un parell d'arcs sobreposats per un fris d'arquitectures.

13. També l'escena de la Visita al Sepulcre d'aquests dos capitells presenta trets comuns, sobretot pel que fa a la posició de l'àngel assegut damunt un sarcòfag i amb el braç dret creuant-li el cos i assenyalant cap a la banda contrària de la que arriben les Maries. Aquest tipus de composició, no gaire freqüent en les representacions hispàniques de l'escena i que trobem també en un capitell de la portada romànica de l'església parroquial de Santpedor i en un altre capitell de l'interior de la catedral de Tarragona, remet més aviat a les representacions bizantines de l'escena i a les influències que aquestes tingueren a Occident (Cook tracta la influència a Itàlia del tipus bizantí de la Visita al Sepulcre —COOK, W.W.S., *op. cit.,* pp. 336-342—).

14. RÉAU, L., *op. cit.,* pp. 541-542; LACOSTE, J., *op. cit.,* p. 135.

15. Vegeu la definició específica de drama litúrgic que, partint de Young, Donovan desenvolupa (DONOVAN, R., *The liturgical Drama in Medieval Spain.* Toronto 1958, pp. 6-7). Tenint en compte aquesta definició, l'esmentat autor delimita allò que cal considerar com a teatre en les cerimònies religioses, ja d'elles mateixes dotades d'un intrínsec caràcter dramàtic. És aquesta delimitació la que rebutja com a teatre certes cerimònies orientals, de les quals ens han quedat textos (com el drama grec *Christos Paschon,* dels segles XI-XII), destinades a reviure diferents episodis continguts en els evangelis, però sense arribar mai a recrear-los amb actors que personifiquin els diferents personatges (DONOVAN, R., *op. cit.,* pp. 7-8). Millet posa de manifest la constància amb què ha estat mantinguda la gesticulació ritual en el món bizantí, sense que la cerimònia litúrgica derivés en drama pròpiament dit (MILLET, G., *op. cit.,* pp. 610-619). Per a aquest

textos dialogats, interpolats en certs passatges de la litúrgia, són el precedent de les escenificacions dramàtiques a l'interior de l'església. Tot i que hom desconeix quan i on foren iniciades aquestes pràctiques, trobem estesos els trops esmentats ja al segle IX, i, fins i tot, hom en coneix exemples del segle VIII a la litúrgia gallа.[16]

D'aquestes composicions, la més important és el trop del *Quem queritis,* que consistia en el diàleg de les Maries amb l'àngel en arribar al Sepulcre.[17] Es cantava abans de l'introit de la missa del Diumenge de Pasqua, i sembla que la versió més antiga que es conserva procedeix de Sant Marçal de Llemotges i fou escrita entre el 923 i el 934.[18] Ben aviat, al cap d'una cinquantena d'anys, ja tenim els primers testimonis de dramatització d'aquest trop, concretament el text de la *Regularis Concordia,* compost pel bisbe de Winchester entre el 965 i el 975.[19] L'escenificació d'aquest trop la trobem estesa per Anglaterra, França i Alemanya cap a l'any 1000;[20] mentre que, a la Península, els exemples més antics són de la segona meitat del segle XI.[21]

Si bé en un primer moment el text del trop era integrat en la missa del Diumenge de Pasqua, més endavant se'n desvinculà i passà a formar part de les matines, circumstància que possibilità el seu desenvolupament i el de les seves potencialitats escèniques, amb què esdevé un autèntic drama

aspecte delimitador d'allò que cal entendre per drama litúrgic, vegeu també MASSIP, J. F., *Teatre religiós medieval als Països Catalans.* Barcelona 1984, pp. 37-38.

16. MASSIP, J. F., *op. cit.,* p. 38. Per a l'elaboració de la síntesi dels orígens del drama litúrgic i del desenvolupament en els seus primers moments, ens hem basat fonamentalment en les obres següents: YOUNG, K., *The drama of the medieval church,* I, Oxford 1933, pp. 201 i ss.; DONOVAN, R., *op. cit.,* pp. 10-13; ROMEU FIGUERAS, J., *Teatro hispánico del período romànico,* dins «Estudios escénicos», IX (1963), pp. 11-15; BERTHOLD, M., *op. cit.,* pp. 207-210; MASSIP, J. F., *op. cit.,* pp. 37-40.

17. Text reproduït a DONOVAN, R., *op. cit.,* p. 11.

18. DONOVAN, R., *op. cit.,* p. 11; BERTHOLD, M., *op. cit.,* p. 208. Això no obstant, segons Young, aquest trop fou escrit per Tutil a Saint-Gall cap a l'any 912 (YOUNG, K., I, *op. cit.,* p. 205).

19. Transcrit a DONOVAN, R., *op. cit.,* pp. 12-13; BERTHOLD, M., *op. cit.,* pp. 209-210; MASSIP, J. F., *op. cit.,* pp. 39-40, nota 6. Es tracta d'un text d'un valor excepcional pel fet que s'hi troben les primeres acotacions escèniques documentades, que fan referència tant al vestuari i a l'espai escènic como al desenvolupament del drama, al diàleg dels personatges i als actors, que havien d'ésser monjos. Per a les diferents indicacions de l'escenificació dels drames litúrgics, vegeu MAZQUER, Ch., *Les indications de la mise en scène dans les drames liturgiques de Pâques,* dins «Cahiers de Civilisation Médieval», XXIII (1980), pp. 361-367. Les qüestions relatives a l'espai escènic han estat estudiades d'una manera més específica a MASSIP, J. F., *op. cit.,* pp. 50-53 i cap. 4t, sobretot en relació amb el drama assumpcionista; MASSIP, J. F., *Notes sobre l'evolució de l'espai escènic medieval als Països Catalans,* dins «Acta Medievalia», 5-6 (1984-85), pp. 129-159.

20. DONOVAN, R., *op. cit.,* p. 13.

21. Procedents de Silos, hi ha dos manuscrits que contenen el nucli del *Quem queritis* en la seva forma més simple (DONOVAN, R., *op. cit.,* p. 13).

litúrgic, conegut amb el nom de *Visitatio Sepulchri*. Es tracta de la primera forma de teatre medieval religiós que serví com a model d'altres drames sagrats,[22] i s'estengué per tot el món occidental.[23] És a partir d'aquest moment que el nucli inicial, el diàleg de les Maries amb l'àngel, coneix una complexificació i ampliació progressives i, tot mantenint-hi els versos del *Quemqueritis,* s'hi afegeixen altres escenes, amb diàlegs cada vegada més extensos: les Maries comprant ungüents en el camí cap al Sepulcre, Pere i Joan acudint a la tomba quan coneixen la notícia de la resurrecció i l'aparició de Crist a Maria Magdalena.[24] De totes elles, la que ens interessa ací és la primera, la de la Compra de perfums, la incorporació de la qual suposà la recuperació de l'herència del teatre popular profà.[25]

D'una manera quasi unànime, els estudis d'història del teatre consideren que l'origen de l'escena del Mercader de perfums és català. El manuscrit més antic conservat del drama de la *Visitatio Sepulchri* amb aquest episodi procedeix del *scriptorium* del monestir de Ripoll —*Verses pascales De Tribus Marii*[26]— i la datació aproximada del manuscrit és del final del segle XI o començament del segle XII, mentre que les versions que cronològicament el segueixen són posteriors d'un segle.[27] El text de Ripoll, tot i que és el més

22. ROMEU I FIGUERAS, J., *op. cit.*, p. 15; MASSIP, J. F., *op. cit.*, p. 40. Un altre trop dialogat que formava part de la litúrgia del dia de Nadal, fou clarament compost segons el model del trop pasqual. Vegeu DONOVAN, R., *op. cit.*, p. 14. El drama de l'Assumpció de la Verge també segueix la mateixa estructura textual que el de Nadal i Pasqua i llur escenificació s'adeia a unes pautes similars MASSIP, J. F., *op. cit.*, pp. 135-137).

23. La gran difusió que conegué el drama de la *Visitatio Sepulchri* a l'ofici del Diumenge de Pasqua, creiem que cal veure-la relacionada amb el fet que, a la plàstica, la Visita de les Maries al Sepulcre és una de les escenes més freqüents utilitzada per a representar la Resurrecció, com hem vist més amunt.

24. Young analitza aquestes ampliacions del nucli inicial establint tres fases d'evolució (YOUNG, K., *op. cit.* I, capítols VII-XIII). Romeu i Figueras, però, considera que no són vàlides en la mesura que Young desconeixia els manuscrits catalans amb els quals aquests estadis d'evolució no concorden (ROMEU I FIGUERAS, J., *op. cit.*, pp. 15-25).

25. Des d'antic, entre els personatges del tipus de l'actor burlesc i del mim, s'hi trobaven l'apotecari, el curandero, l'adroguer i l'especier. Berthold creu que llur introducció en el drama litúrgic constitueix la presència dels primers personatges profans en el teatre religiós medieval; i hi serà vigent durant tota l'Edat Mitjana (BERTHOLD, M., *op. cit.*, pp. 211-212).

26. Museu Episcopal de Vic, ma. 105, fols. 58 v-60. Vegeu DONOVAN, R., *op. cit.*, pp. 78-82; ROMEU I FIGURAS, J., *op. cit.*, pp. 35-38. A DONOVAN, R., *op. cit.*, p. 82, nota 32, hom cita l'obra de DÜRRE, *Die Mercatorszene im lateinisch-liturgischen altdeutchen und altfranzösischen religiösen Drama.* Gottingen 1915, pp. 15 i ss.

27. Per diferents opinions sobre la cronologia exacta del manuscrit, vegeu ROMEU I FIGUERAS, J., *op. cit.*, p. 25, nota 9. És també aquest autor qui recull tots els altres exemples coneguts de manuscrits amb el text de la *Visitatio Sepulchri* que inclouen també la Compra de perfums (*Ibidem*, pp. 23-24, nota 8).

antic que coneixem fins al moment, no sembla pas que sigui un cas aïllat. Se sap que l'ús del trop pasqual del *Quem queritis* era molt estès per les esglésies catalanes medievals.[28]

L'escena del Mercader de perfums en el manuscrit ripollès ocupa els trenta-tres primers versos del drama (aproximadament una tercera part) i consta de quatre episodis, el quart dels quals és la Compra d'ungüents pròpiament dita, exposada com un diàleg entre les tres Maries i un mercader.[29]

Pel que fa a les indicacions escèniques de l'episodi, poca cosa se'n sap, a diferència, per exemple, del diàleg entre les Maries i l'àngel en el Sepulcre. Hom desconeix el lloc escènic en el qual es desenvolupava, per bé que hi ha algunes allusions que indiquen un altar lateral. Quant al vestuari del mercader (o mercaders, ja que en drames posteriors acostumen a ésser dos) no n'hi ha cap referència.[30]

Entre aquest manuscrit ripollès i els documents posteriors conservats que cronològicament el succeeixen, ja del segle XIII, i que també contenen l'escena del Mercader d'ungüents,[31] hi ha aquella sèrie de representacions plàstiques (fins al moment en coneixem sis) de què ja hem parlat.

La historiografia de l'art, seguint Mâle, ha relacionat aquestes representacions amb el drama litúrgic pasqual, i, també seguint aquest autor, ha establert l'origen provençal d'aquestes representacions, negligint, però, en la majoria dels casos, els exemples catalans, més mal coneguts.[32] Però, sobretot,

28. Fos com un drama representat, un text dialogat o bé cantat (ROMEU I FIGUERAS, J., *op. cit.,* p. 39). Donovan recull diferents textos medievals catalans, a més del de Ripoll, que testimonien la popularitat del trop pasqual (DONOVAN, R., *op. cit.,* pp. 78-84). També és estudiada la seva presència a Lleida, per bé que en època més avançada (RUBIO GARCÍA, L., *Estudios sobre la Edad Media española.* Murcia 1973, pp. 29-31). D'altra banda, en una consueta procedent de la Seu d'Urgell i composta cap a mitjan segle XII, hom recull la recitació del *Quem queritis* a l'inici de la missa del Diumenge de Pasqua [GROS, M., *La Consueta antiga de la Seu d'Urgell* (Vic, Mus. Episc., Ms. 131) dins «Urgellia», 1 (1978), p. 229].

29. Seguim la numeració dels versos establerta per Romeu i Figueras en la transcripció que fa del manuscrit (ROMEU I FIGUERAS, *op. cit.,* pp. 26-31). És també aquest autor qui fa una anàlisi més detallada del text, estrofa per estrofa, constatant-ne les particularitats, comparant-les amb altres textos i provant, d'aquesta manera, l'origen català del manuscrit ripollès (*Ibidem,* pp. 26-42).

30. Totes les qüestions que fan referència a la posada en escena, són tractades per ROMEU I FIGUERAS, J., *op. cit.,* pp. 53-70. És l'autor que més s'ha detingut en aquest aspecte; el seu estudi acompanyà la posada en escena a Barcelona d'una sèrie de mostres del teatre hispànic d'època romànica, entre elles el drama ripollès *De Tribus Marii,* en motiu de l'Exposició Internacional d'Art Romànic.

31. Es tracta de dos manuscrits, conservats a Tours i Benediktbeuern (ROMEU I FIGUERAS, J., *op. cit.,* p. 58).

32. Mâle no té en compte els exemples catalans de la Venda de Perfums, només els provençals i l'italià, i, a més, aquest darrer l'explica per l'estada a Provença d'es cultors italians i per la formació provençal del taller d'Antelami. Segons aquest autor,

hom ha prescindit dels estudis sobre història del teatre i, concretament, sobre el drama pasqual de la *Visitatio Sepulchri,* els quals, com ja hem vist, propugnen que l'escena de la Venda de perfums és d'origen català, si bé és cert que, molt probablement i pels exemples que ens queden, a la plàstica s'hi incorporà abans a Provença. Aquí, donada l'evidència, ja apuntada per Mâle, de la dependència del teatre pel que fa a l'escena que ens ocupa, allò que pretenem és de comparar els exemples provençals, italià i catalans amb allò que hom coneix de les representacions dramàtiques de l'episodi esmentat. Aquesta dependència respecte a les representacions dramàtiques pel que fa a aquesta escena ha estat sostinguda per la majoria d'autors; això no obstant, Venturi troba l'origen en un sermó de sant Bernat que, de passada, esmenta l'acció de les Maries.[33]

Les connexions entre allò que hom sap de l'escenificació del drama, i específicament de l'escena de la Venda de perfums, i les manifestacions plàstiques són difícils d'establir, entre altres coses perquè ens han arribat molt poques dades sobre com es duia a terme la representació dramàtica.[34]

Si bé en el manuscrit de Ripoll les Maries es dirigeixen a un apotecari, a tots els exemples que hem esmentat hom n'hi representa dos, com als textos del segle XIII.[35] Aquestes variacions podrien explicar-se per una evolució del text ripollès originari en la difusió que degué tenir l'escena pel territori català i més enllà d'aquest. Evolució de la qual, en el terreny del drama litúrgic, no tenim constància al llarg del segle XII, a causa del buit documental existent.[36] Si més no, l'escultura dóna fe que, en una àrea geogràfica concreta

l'escena seria, sense cap mena de dubte, d'origen provençal, recolzant-se en el drama manuscrit de Tours que data en el segle XII, del qual, però, posteriorment ha estat ficada la cronologia avançant-la fins al segle XIII (MÂLE, E., *Les influences du drame liturgique sur la sculpture romane,* dins «La Revue de l'art ancien et moderne», XXII, v. II (1907), pp. 81-92; *Ibidem, L'art religieux du XIIe siècle en France.* París 1912, pp. 135-137). Cook i Réau, seguint Mâle, també han considerat que l'escena era d'origen provençal (COOK, W.W.S., *op. cit.,* pp. 360-363; RÉAU, L., *op. cit.,* pp. 541-542).

33. VENTURI, A., *op. cit.,* p. 264, nota 1.

34. Cal ressenyar ací l'escassetat d'estudis sobre aquesta qüestió. Mâle se la plantejà (MÂLE, E., *Les influences du drame..., op. cit.; Ibidem, Le renouvellement de l'art par les Mystères,* dins «Gazette des Beaux Arts», t. 31 (1904), pp. 89-106; 215-230; 283-301; 379-394), però establí una relació massa directa i unilateral d'influència del drama litúrgic en les arts plàstiques (vegeu RÉAU, L., *op. cit.,* I, pp. 258-266). Raymond Rey, seguint Mâle, considera que, al claustre d'Arle, no tan sols l'escena de la Venda de perfums, sinó tota la iconografia dels pilars de l'ala nord segueix el drama pasqual (REY, R., *L'art des cloîtres romans. Étude iconographique,* Toulouse, s.d., pp. 157-158).

35. Vegeu nota 31.

36. Cal tenir present la possibilitat que s'hagin perdut manuscrits amb textos de drames pasquals que continguessin l'escena del Mercader d'ungüents, sobretot del segle XII

i en relació amb uns centres determinats de producció artística, l'escena del Mercader d'ungüents estava plenament consolidada.

Des d'un punt de vista compositiu, analitzant detingudament i comparant les representacions que ens han arribat de l'escena, la majoria segueixen el mateix esquema. Hom representa dos personatges asseguts darrera una taula, els apotecaris, generalment un de jove i un altre de vell, i les tres Maries que s'hi aproximen, l'una darrera l'altra, per un costat. El relleu del pilar del claustre d'Arle és el que no segueix el mateix esquema ja que l'escena es desenvolupa en dos registres sobreposats: en el superior hi ha les Tres Maries i a l'inferior els mercaders asseguts rera una taula.

En els sis casos esmentats, hom distingeix una sèrie de detalls que, d'alguna manera, diferencien les representacions provençals i italiana dels dos capitells catalans. En primer lloc, el costat per on arriben les Maries. Mentre que als frisos de Sant Gil i de Bèucaire i al capitell de Mòdena les dones s'aproximen al taulell dels mercaders per la dreta de l'espectador, als capitells de Sant Cugat i del Museu de Cluny ho fan per l'esquerra. I l'altre tret diferenciador entre els dos grups és l'acció concreta que duen a terme els mercaders. Als exemples provençals i italià, un dells sosté unes balances i representa que està pesant els ungüents; al relleu d'Arle, però, es fa difícil de distingir l'acció que duen a terme els mercaders ja que està un xic malmès. En canvi, als capitells catalans hom no hi ha representat l'acció de pesar els perfums: a Sant Cugat es recull el moment en què un dels mercaders lliura un recipient a la primera de les Maries i, al capitell de París, els mercaders sembla que assenyalin les balances i els recipients, representats en relleu a la part frontal del taulell.

Malgrat aquestes diferències de detall, constatem la utilització d'un mateix esquema compositiu, fins i tot en el cas del relleu d'Arle on les dues parts de l'escena, en lloc d'estar de costat, estan sobreposades.

Aquesta uniformitat compositiva no és comparable a la que es dóna en escenes la representació de les quals gaudeix d'una llarga tradició, com seria el cas del tema proper de la Visita al Sepulcre.[37] Aquí ens trobem amb una escena de creació recent i, pel que coneixem, poc freqüent i restringida a unes àrees molt concretes i a uns determinats centres d'influència artística que expliquen l'existència, pel que fa a l'aspecte estilístic, de dos grups clars. Un seria el dels exemples provençals i l'italià, i l'altre el dels dos capitells catalans.

Les escasses indicacions escèniques que ens han arribat del drama de la *Visitatio Sepulchri* referents a l'episodi de la Venda de perfums, ja ho hem

37. Cook, W.W.S., *op. cit.*, pp. 332-335; Réau, L., *op. cit.*, p. 541.

vist, no són massa explícites pel que fa a la majoria de detalls de la seva representació (vestuari, espai escènic...); però sabem que, en alguns casos, l'escena era duta a terme en un altar lateral, que feia les funcions de taula i al qual s'apropaven les Maries en el seu recorregut cap a l'espai on se situava el sepulcre, i hi prenien els recipients d'ungüents o bé, quan l'*unguentarius* tenia un paper específic en el drama, s'hi desenvolupava el diàleg entre aquest i les dones.[38] Tot i que qualsevol intent de reconstrucció d'aquest drama serà sempre una hipòtesi, pel que en sabem i per la versió que el 1961 proposà Josep Romeu i Figueras al Saló del Tinell,[39] l'esquema compositiu adoptat per l'escultura per a la representació d'aquesta escena no difereix, per tan, d'allò que hom sap de la seva versió dramàtica, salvant, per descomptat, les distàncies entre els dos llenguatges. Cal dir, però, que es tracta d'un esquema no estrany a la plàstica provençal, utilitzat en altres escenes, i també present a l'escultura catalana.[40]

No obstant aquesta uniformitat compositiva, ja hem vist que hi ha una sèrie de trets diferenciadors entre els exemples de l'òrbita provençal i els dos capitells catalans. Aquest fet fa suposar que aquests darrers, possiblement, no seguiren el model provençal, elaborat per primera vegada a Sant Gil i repetit a Bèucaire i al capitell de Mòdena, sinó que podria tractar-se d'una formulació paral·lela a partir, potser, dels drames representats a les esglésies catalanes, la popularitat dels quals ja hem assenyalat.

38. Romeu i Figueras, J., *op. cit.*, pp. 55-56 i 63.

39. *Ibídem*, pp. 53-70. Vegeu nota 30.

40. Lassalle ho comenta en relació amb l'escena d'Abraham i els tres àngels d'un capitell del claustre de la Catedral de Tarragona (Lassalle, V., *L'influence provençale eu cloître et à la cathédrale de Tarragone*, dins «Mélanges offerts à René Crozet», II. Poitiers 1966, p. 877). L'esmentada escena la trobem amb un esquema compositiu similar també a un altre dels capitells del Museu de Cluny (Salet, F., *op. cit.* ils. p. 226) i al quart capitell interior de l'ala meridional del claustre de Sant Cugat (Puig i Cadafalch, J.; Falguera, A.; Goday, J., *op. cit.*, p. 258, fig. 312), dedicats ambdós a la història d'Abraham i clarament emparentats. En el claustre vallesà, a més, cal esmentar el capitell del Banquet d'Epuló de l'ala oest.

PERSISTÈNCIA I TRANSFORMACIÓ DEL CLÀSSIC EN EL ROMÀNIC CATALÀ: ARIADNA I TAUROBOLI

MERCÈ PIN I PLANELLS

La historiografia sobre l'art romànic és molt abundosa. Dins tots els temes, però, un dels que ha ocupat menys pàgines ha estat l'estudi de la persistència del món clàssic dins el romànic.

D'una part sembla clar que l'art desenvolupat pels primers cristiants, l'art denominat paleocristià, era immers dins els corrents clàssics del moment. Era un art desenvolupat paral·lelament a l'art oficial, fet pels mateixos artistes que treballaven les obres paganes.[1] Fou un art extret, en la seva major part, de les mateixes fonts romanes de l'imperi, però imbuint-li un nou sentit cristià. El Bon Pastor deixava d'ésser la figura de l'Hermes grec per convertir-se en el Crist «pastor d'ànimes». La imatge era la mateixa, la simbologia havia canviat. Aquest tema està molt ben estudiat per Grabar,[2] el qual ha demostrat que moltes de les imatges usades dins la iconografia cristiana tenen el seu origen en el món imperial romà.

També hi ha tota una altra sèrie d'imatges, generalment sense un significat religiós, que han estat considerades elements decoratius i que tenen llur origen dins la iconografia clàssica.

1. Les primeres manifestacions artístiques que poden atribuir-se als cristians, trobades fins al moment, estan datades a partir del segle III d. C. Sembla que en el moment de necessitar expressar d'una forma plàstica les ensenyances religioses no disposaven d'un repertori propi i es va haver de readaptar o reutilitzar el material ja existent, però amb una ideologia pròpia i nova.

2. GRABAR, A., *Les voies de la création en Iconographie Chrétienne*. París 1979. (Hi ha una versió en castellà. Madrid 1985.)