

AMICS DE L'ART ROMÀNIC
Filial de l'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART
UNIVERSITAT DE BARCELONA

ART I LITÚRGIA
A L'OCCIDENT MEDIEVAL

VIII COL·LOQUI
I
I COL·LOQUI INTERNACIONAL

BARCELONA

2008

ART I LITÚRGIA
A L'OCCIDENT MEDIEVAL

VIII COLLOQUI
I
I COLLOQUI INTERNACIONAL

AMICS DE L'ART ROMÀNIC
Filiat de l'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART
UNIVERSITAT DE BARCELONA

ART I LITÚRGIA
A L'OCCIDENT MEDIEVAL

VIII COL·LOQUI
I
I COL·LOQUI INTERNACIONAL

BARCELONA
2008

Biblioteca de Catalunya. Dades CIP

Art i litúrgia a l'Occident medieval : VIII col·loqui i I col·loqui internacional

A la part superior de la portada: Amics de l'Art Romànic, filial de l'Institut d'Estudis Catalans [i] Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona. - Textos en català, castellà i francès, resums en català i anglès

ISBN 9788472839878

I. Institut d'Estudis Catalans II. Amics de l'Art Romànic III. Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art

1. Litúrgia i les arts — Europa — Història — Fins al 1500 — Congressos
264:7.033(4)(061.3)

© dels autors de les ponències

© Amics de l'Art Romànic, filial de l'Institut d'Estudis Catalans, per a aquesta edició
Carrer del Carme, 47. 08001 Barcelona

Primera edició: juliol de 2008

Tiratge: 950 exemplars

Text revisat lingüísticament per la Unitat de Correcció del Servei Editorial de l'IEC

Compost per Anglofort, SA
Carrer del Rosselló, 33. 08029 Barcelona

Imprès a ALTÉS arts gràfiques, SL
Carrer de Cobalt, 160. 08907 L'Hospitalet de Llobregat

ISBN: 978-84-7283-987-8

Dipòsit Legal: B. 32245-2008

Són rigorosament prohibides, sense l'autorització escrita dels titulars del *copyright*, la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol procediment i suport, incloent-hi la reprografia i el tractament informàtic, la distribució d'exemplars mitjançant lloguer o préstec comercial, la inclusió total o parcial en bases de dades i la consulta a través de xarxa telemàtica o d'Internet. Les infraccions d'aquests drets estan sotmeses a les sancions establertes per les lleis.

SUMARI

| | |
|--|----|
| Programa | 7 |
| <i>L'Institut d'Estudis Catalans: cent anys de vida acadèmica,</i> per M. TERESA MATAS I BLANXART | 11 |
| <i>Ornamenta Ecclesiae. Propuesta de vocabulario,</i> per GISELA RIPOLL | 17 |
| <i>L'àmbit presbiteral i el cor en els edificis romànics catalans,</i> per FRANCESCA ESPAÑOL I BERTRAN | 29 |
| <i>El altar y su mobiliario durante la época románica. La prehistoria del retablo,</i> per JUSTIN E. A. KROESEN | 37 |
| <i>El Pontifical en los reinos de la Península y la liturgia,</i> per JOAQUÍN YARZA LUACES | 55 |
| <i>La procession du Dimanche des Rameaux à Augsbourg au temps de l'évêque d'Ulrich, sources et postérité,</i> per XAVIER DECTOT | 65 |

PROGRAMA*

Barcelona, 23 de novembre de 2007

L'Institut d'Estudis Catalans, cent anys de vida acadèmica,
*M. Teresa Matas i Blanxart, presidenta dels Amics de l'Art Romànic
i directora del Centre d'Art Romànic Català (ARCAT). Institut d'Estudis
Catalans*

Ornamenta Ecclesiae. Propuesta de vocabulario,
Gisela Ripoll, profesora de la Universitat de Barcelona

L'àmbit presbiteral i el cor en els edificis romànics catalans,
Francesca Español i Bertran, profesora de la Universitat de Barcelona

El altar y su mobiliario durante la época románica. La prehistoria del retablo,
Justin E. A. Kroesen, professor de la Universitat de Groningen

El Pontifical en los reinos de la Península y la liturgia,
*Joaquín Yarza Luaces, catedràtic emèrit de la Universitat Autònoma
de Barcelona*

La procession du Dimanche des Rameaux à Augsburg au temps de l'évêque
d'Ulrich, sources et postérité,
Xavier Dectot, del Musée National du Moyen Âge (Paris)

Barcelona, 24 de novembre de 2007

Sessió de treball al conjunt episcopal de Barcelona,
Júlia Beltran de Heredia, del Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona

* Aquest Col·loqui s'ha celebrat amb el suport de la Secretaria Científica de l'Institut d'Estudis Catalans.

PONÈNCIES

L'INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS: CENT ANYS DE VIDA ACADÈMICA

M. TERESA MATAS I BLANXART
Amics de l'Art Romànic
Institut d'Estudis Catalans

RESUM

L'Institut d'Estudis Catalans fou creat el 16 de juny de 1907. El fundador polític, Enric Prat de la Riba (1870-1917), i l'intel·lectual, Antoni Rubió i Lluch (1856-1937), van assolir la fundació d'una institució que havia de ser l'instrument per posar fi a un moment de crisi de la nostra cultura. Actualment, l'Institut d'Estudis Catalans té cinc seccions: la Històrico-Arqueològica (1907), la Filològica (1911), la de Filosofia i Ciències Socials (1968), la de Ciències Biològiques (1989) i la de Ciències i Tecnologia (1989), les quals acullen un total de vint-i-sis societats filials que investiguen diferents matèries d'humanitats i ciències. Els Amics de l'Art Romànic, com a filial de l'Institut d'Estudis Catalans, fou creada el 1977 a iniciativa del doctor Joan Ainaud de Lasarte i té com a finalitat principal la recerca i divulgació científica de la història, arquitectura i arqueologia del món altmedieval i en general de la cultura romànica i gòtica catalana.

PARAULES CLAU: Institut d'Estudis Catalans, fundació, cultura catalana, seccions, filials, Amics de l'Art Romànic.

ABSTRACT

L'Institut d'Estudis Catalans was founded on June 16th, 1907. Its political founder, Enric Prat de la Riba (1870-1917), and its intellectual one, Antoni Rubió i Lluch (1856-1937), created one institution meant to be the way to end the crisis period of Catalan culture. Nowadays, the Institut d'Estudis Catalans has five sections: History and Archaeology (1907), Philological (1911), Philosophy and Social Sciences (1968), Biological Sciences (1989) and Science and Technology (1989), which are formed by twenty-six affiliated societies that research in different fields of humanities and sciences. Amics de l'Art Romànic was created in 1977 by means of Professor Joan Ainaud de Lasarte and its main aim is the scientific research and divulgation of histo-

ry, architecture and archaeology of the Middle Ages, specially Romanesque and Gothic Catalan culture.

KEY WORDS: Institut d'Estudis Catalans, foundation, Catalan culture, sections, affiliated societies, Amics de l'Art Romànic.

Amb motiu del centenari de l'Institut d'Estudis Catalans, els Amics de l'Art Romànic, societat científica filial d'aquesta institució, en col·laboració amb el Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, ha volgut unir-se a un seguit d'actes acadèmics i científics que l'Institut ha organitzat per celebrar els cent anys de la seva creació. Permetin-me, doncs, que faci una breu síntesi de la seva trajectòria científica, d'aquest primer segle d'existència.

El 16 de juny de 1907 tingué lloc a Barcelona la fundació de l'Institut d'Estudis Catalans. Aquest esdeveniment va tenir com a antecedents intel·lectuals la fundació dels Estudis Universitaris Catalans, el 16 d'octubre de 1903, la publicació de la revista erudita de gran prestigi com foren els *Estudis Universitaris Catalans* (1907) i la institucionalització de la Mancomunitat de Catalunya. Aquest entorn, tant polític com cultural, fou el motiu d'aquesta reivindicació col·lectiva vinculada al desenvolupament de la nostra cultura. El fundador polític, Enric Prat de la Riba (1870-1917), i l'intel·lectual, Antoni Rubió i Lluch (1856-1937), van saber valorar aquest moment d'inquietud existent a la societat catalana i van assolir la fundació d'una institució que havia de ser l'instrument per posar fi a un moment de crisi de la nostra cultura.

L'Institut d'Estudis Catalans va reunir un grup d'estudiosos, de valuosa capacitat científica, alhora que políticament va comptar amb l'ajuda econòmica d'una institució de govern com fou la Mancomunitat de Catalunya, primera institució autonòmica des de 1714. Els centres de cultura creats a partir de la meitat del segle XVIII no tenien com a finalitat l'estructuració de la cultura catalana ni els mitjans per a dur-la a terme, tot i els esforços aportats per la generació de la Renaixença a la segona meitat del segle XIX. L'Institut d'Estudis Catalans, tot i la problemàtica que va haver de suportar durant llargs anys, dins el segle XX, va aconseguir organitzar una comunitat científica catalana, projectar-la a l'exterior i assolir-ne el reconeixement internacional, com fou la valoració feta per la Unió Acadèmia Internacional. Els membres de l'Institut tingueren clar, en tot moment, que, si no es projectava la fundació d'aquest a la cultura d'Europa, la seva tasca no tindria cap mena de ressò ni científic ni internacional.

Com es va escriure amb motiu dels primers vint-i-cinc anys d'activitat acadèmica, «l'Institut venia a recollir i a organitzar aquelles branques del co-

neixement humà que més havien arribat a Catalunya en un cert grau de maduració: els estudis històrics». Aquest escrit és una valoració del treball fet per l'Institut aprofitant l'impuls donat pels seus fundadors en el nucli inicial, que girava a l'entorn d'Enric Prat de la Riba, Antoni Rubió i Lluch, Josep Pijoan i Soteras (1879-1963), i Josep Puig i Cadafalch (1867-1956). Aquest grup organitzat al voltant de la Secció Històrico-Arqueològica —l'única existent fins l'any 1911— es va vertebrar, a partir d'aquesta data, en tres seccions, que foren: la Històrico-Arqueològica, la Filològica i la de Ciències, les quals constituïren, durant anys, el nucli central de la recerca científica d'aquesta entitat.

Tot i que la majoria dels seus membres eren d'origen barceloní, molts d'altres representaven territoris que tenien com a llengua i cultura: el català. Entre aquestes personalitats científiques recordaríem: Guillem M. de Brocà i de Montagut (Reus, 1850 - Riudecanyes, 1918); Miquel dels Sants Oliver i Tolrà (Campanet, Mallorca Septentrional, 1864 - Barcelona, 1920); Antoni M. Alcover i Sureda (Manacor, Mallorca Oriental, 1862 - Palma, Mallorca Occidental, 1932); Josep Sanchis i Sivera (València, 1867 - 1937) i Jean-Auguste Brutails (Viviers, França, 1859 - Bordeus, França, 1926), entre molts d'altres.

Des de la seva fundació, l'Institut d'Estudis Catalans explicità la intenció de no ser una més de les acadèmies existents. Es va optar per crear un organisme nou perquè es va considerar que aquest podria ésser més especialitzat i rigorós, més adequat als nous temps en posseir més mitjans i llibertat que les antigues acadèmies. La intenció principal era constituir un centre de creació científica i d'organització de la recerca i no convertir-se en un organisme de caire bàsicament honorífic com havien estat, des de la seva fundació, les antigues acadèmies existents arreu dels països de cultura i parla catalana.

A partir de 1907 es començaren a desenvolupar uns serveis considerats essencials en el pensament de l'Institut d'Estudis Catalans, els quals foren de gran importància científica per a la projecció d'aquesta institució: el Servei d'Excavacions Arqueològiques i el Servei de Catalogació de Monuments. La disponibilitat de recursos econòmics en aquest àmbit permeté dur a terme treballs d'excavacions, de restauracions d'edificis i de trasllat de peces en perill, etc. Tot això fou l'aportació essencial que permeté el desenvolupament científic de l'Institut, emperò aquests serveis necessitaren molt aviat una estructura administrativa que fou assumida per la Mancomunitat i per la Diputació de Barcelona, les quals n'han estat les hereves.

D'aquest mateix moment destacaríem la descoberta i salvaguarda de les pintures murals romàniques del Pallars i la Ribagorça, iniciades el 1907, o les del Rosselló de l'any 1908. Aquesta tasca es completà amb un inventari fotogràfic de les esglésies romàniques dels segles XI i XII, tasca que des de 1984

ha continuat l'Institut d'Estudis Catalans amb el Centre d'Art Romànic Català (ARCAT), ampliant la investigació a tots els edificis religiosos catalans dels períodes preromànics i romànics (segles IX-XIII) des del punt de vista arquitectònic, escultòric, ornamental, pictòric, iconogràfic i de les arts de l'objecte.

Actualment, l'Institut d'Estudis Catalans té cinc seccions: la Històrico-Arqueològica (1907), la Filològica (1911), la de Filosofia i Ciències Socials (1968), la de Ciències Biològiques (1989) i la de Ciències i Tecnologia (1989).

Aquestes seccions acullen un total de vint-i-sis societats filials, les quals apleguen una munió d'investigadors i especialistes que es dediquen a diferents disciplines, que comprenen des de les humanitats fins a les ciències i que reuneixen des d'estudis hebraics o de numismàtica fins als més avançats coneixements de biologia, des de les matemàtiques o les ciències naturals fins a les especialitats de literatura, filosofia, economia política o la sociologia.

La societat científica Amics de l'Art Romànic, la qual tinc l'honor de presidir, fou creada com a filial de l'Institut d'Estudis Catalans l'any 1977, ara fa trenta anys, a iniciativa del doctor Joan Ainaud de Lasarte (1919-1995), essent adscrita a la Secció Històrico-Arqueològica. Té com a finalitat principal la recerca i divulgació científica de la història, arquitectura i arqueologia, així com dels seus antecedents i conseqüents pròxims (l'art preromànic i l'art gòtic), i, en general, de la cultura romànica i medieval a les terres catalanes i altres territoris que hi tingueren contacte o relació.

En el decurs d'aquests trenta anys d'història han estat molts i importants els investigadors i medievalistes que han format part de la nostra entitat, els quals amb la seva desinteressada dedicació han fet possible que l'entitat Amics de l'Art Romànic assolís el reconeixement i prestigi de què avui gaudeix a Catalunya i arreu del món occidental. Entre aquests meritoris intel·lectuals recordarem els doctors Joan Ainaud de Lasarte, Agustí Altisent i Altisent, Xavier Barral i Altet, Thomas Bisson, Joan-Ferran Cabestany i Fort, Marcel Durliat, Josep M. Font i Rius, Eduard Junyent i Subirà, Manuel Mundó i Marcet, Pere de Palol i Salellas, Antoni Pladevall i Font, Olivier Poisson, Pere Ponsich, Eduard Ripoll i Perelló, Manuel Riu i Riu, i tants d'altres que seria molt llarg d'enumerar.

Durant aquest període d'activitats els Amics de l'Art Romànic, any rere any, han organitzat vint-i-un cicles de conferències de diferents temàtiques, que abracen des del món preromànic fins al gòtic; set col·loquis, als quals s'afegirà el que avui ens disposem a celebrar; onze taules rodones; han portat a terme nombrosos estudis, *in situ*, d'edificis preromànics, romànics i gòtics, i han publicat dues-centes quaranta circulars informatives.

Ara fa vint anys el llavors president de la societat, el doctor Joan-F. Cabestany, impulsà una publicació científica, anual, titulada *Lambard. Estudis d'Art Medieval*, de la qual a principis de l'any 2008 es presentarà el dinovè volum.

També ha col·laborat, juntament amb el Centre de Terminologia Catalana (TERMCAT), en la publicació d'un *Diccionari d'Arquitectura Romànica Catalana*, amb equivalències en cinc idiomes: castellà, francès, anglès, italià i alemany, i realitzat pel Centre d'Art Romànic Català (ARCAT), projecte d'investigació de l'Institut d'Estudis Catalans (Barcelona).

Els Amics de l'Art Romànic són també editors de diferents monografies, entre les quals destacaríem *El claustre de la catedral de Tarragona*, tres estudis de les esglésies preromàniques i romàniques de la comarca del Pallars Sobirà (la vall Farrera i la coma de Burg; la vall d'Àneu i la vall de Cardós), els estudis *Pintures romàniques de l'església de Sant Victor de Dòrria* al Ripollès, *Revalorització d'un conjunt oblidat: les pintures murals romàniques de Sant Andreu de Baltarga* a la Cerdanya, *El conjunt de pintures murals de l'església de Sant Esteve de Canapost: aproximació a l'estudi iconogràfic* al Baix Empordà o *Santa Maria de Cervià de Ter: estudi de les pintures murals del transsepte* a la comarca del Gironès, entre d'altres en premsa o en curs de publicació. Així mateix, cal esmentar un ampli ventall d'articles d'investigació de prestigiosos professionals de l'art publicats a la revista *Lambard. Estudis d'Art Medieval*.

Actualment la nostra societat compta amb més de cinc-cents afiliats entre socis numeraris, universitats i entitats adherides. Ens agradaria destacar que, des de l'any 2004, forma part de la xarxa Europe Romane, dirigida pel doctor Olivier Poisson, inspector general dels Monuments Històrics de França i director de l'Association Culturelle de Cuxa. I des de l'any 2007, a petició del professor Bruno Judic, de la Universitat François Rabelais de Tours, del comitè científic del Centre Culturel Européen de Saint Martin de Tours.

Feta aquesta breu exposició dels orígens de l'Institut d'Estudis Catalans i dels objectius i funcions de la nostra societat científica, voldria en primer lloc agrair al president de l'Institut, el doctor Salvador Giner, i per extensió al doctor Ricard Guerrero, secretari científic d'aquesta institució, que hagin concedit a la nostra entitat el suport econòmic necessari per poder dur a terme aquest col·loqui d'«Art i litúrgia a l'Occident medieval» i la seva posterior publicació.

També voldria agrair, d'una manera especial, a la nostra vocal d'investigació, la doctora Francesca Español, el seu interès i l'esforç que li ha suposat la coordinació de tots els ponents que avui intervindran en aquest col·loqui. Evidentment, vull agrair, així mateix, les participacions dels professors: la doctora Gisela Ripoll, de la Universitat de Barcelona; la doctora Francesca Español, de la mateixa universitat; el doctor Justin Kroesen, de la Universitat de Groningen; el doctor Joaquín Yarza, de la Universitat Autònoma de Barcelona; el doctor Xavier Dectot, del Musée National du Moyen Âge (París), i la doctora Júlia Beltran de Heredia, del Museu d'Història de la Ciutat de Barcelona.

A tots ells, una altra vegada, mostro agraïment, en nom de la Junta Directiva dels Amics de l'Art Romànic.

Em permetran que abans de concloure la introducció d'aquest acte acadèmic agraeixi en primer lloc la participació dels ponents, dels assistents —tant socis dels Amics de l'Art Romànic com alumnes de les universitats catalanes— que s'han inscrit en aquest col·loqui i de totes aquelles persones que s'han interessat per aquest acte acadèmic i s'han volgut adherir a l'homenatge que la nostra entitat ha volgut retre a l'Institut d'Estudis Catalans amb motiu, aquest any, del seu centenari.

ORNAMENTA ECCLESIAE PROPUESTA DE VOCABULARIO

GISELA RIPOLL*
Universitat de Barcelona

RESUMEN

Este trabajo pretende establecer una propuesta de vocabulario de los *ornamenta ecclesiae* para que pueda ser utilizado por los investigadores que estudian la historia y la arquitectura eclesiástica. Las palabras de este vocabulario proceden de material arqueológico, iconografía, fuentes textuales y fuentes epigráficas.

PALABRAS CLAVE: vocabulario, *ornamenta ecclesiae*, historia eclesiástica, arquitectura.

ABSTRACT

This work's aim is to establish a vocabulary proposal of the *ornamenta ecclesiae* in order to be used by investigators that study the ecclesiastical history and architecture. The words of this vocabulary come from archaeological material, iconography, textual fonts and epigraphic fonts.

KEY WORDS: vocabulary, *ornamenta ecclesiae*, ecclesiastical history, architecture.

Cuestiones preliminares

Objetivos que se persiguen

La presente contribución pretende establecer una primera aproximación o una primera propuesta a un vocabulario de los *ornamenta ecclesiae*. Este trabajo se inserta dentro del gran proyecto del «Corpus de Arquitectura Religiosa Europea (siglos IV-X)». Se trata de proporcionar un instrumento de trabajo de carác-

* En la selección de voces y preparación de la ilustración que se llevó a cabo en ocasión del *workshop* del «Corpus de Arquitectura Religiosa Europea», celebrado en Padua en febrero de 2004, participó la alumna de doctorado S. Alcaide.

ter general que pueda ser utilizado por los miembros que trabajan en este corpus europeo y que con posterioridad sirva a los investigadores y estudiosos interesados y que dedican su campo de estudio a la historia y arquitectura eclesiásticas.

Se trata por tanto de establecer un vocabulario:

- que sea útil para la descripción,
- que permita identificar de qué elementos se está tratando,
- que se ajuste a la realidad histórica y cronológica,
- que, aún siendo de carácter general, tenga en cuenta las posibles diferencias regionales, tanto geográficas como cronológicas.

*Cómo establecer un vocabulario de los ornamenta ecclesiae y cuáles existen.
Estado de la cuestión*

Sin duda el establecer un vocabulario de los *ornamenta ecclesiae*, o cualquier tipo de vocabulario, implica en primer lugar conocer si existen o no trabajos similares.

El único vocabulario que existe como tal es el magnífico y utilísimo volumen concebido por el malogrado Joël Perrin, y que bajo el título *Thesaurus des objets religieux* publicaron las Éditions du Patrimoine en 1999.¹ La empresa que inició Joël Perrin asistido por Sandra Vasco Rocca, con un amplio grupo de colaboradores, tiene el mérito de establecer un vocabulario, un *thesaurus*, de objetos religiosos en uso en el culto católico romano, con su correspondiente definición y su traducción en francés, inglés e italiano.²

El trabajo terminológico e iconográfico llevado a cabo por este equipo internacional coordinado por Joël Perrin partía de varios trabajos previos,³ esencialmente el *Supplément ecclésiastique* (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 1989), *Objets religieux. Méthode d'analyse et vocabulaire* (en francés e inglés, 1994)⁴ y el *Art & Architecture Thesaurus* (International Terminology Working Group, J. Paul Getty Trust).

1. Joël PERRIN y Sandra VASCO ROCCA (ed.), *Thesaurus des objets religieux. Meubles, objets, linges, vêtements et instruments de musique du culte catholique romain*, París, Éditions du Patrimoine, 1999 (la edición lleva el mismo título también en inglés e italiano).

2. La desaparición prematura de Joël Perrin siempre me ha hecho lamentar el no haber participado en este magnífico proyecto con la versión en castellano a pesar de la insistencia, siempre amical, de Joël.

3. Véase el «Avant-propos» del *Thesaurus*, p. 13.

4. *Objets religieux. Méthode d'analyse et vocabulaire / Religious objects. User's guide and Terminology*, Ministère de la Culture et de la Francophonie, Canadian Heritage, Gouvernement du Canada, Patrimoine Canadien, 1994 (en francés e inglés).

Los otros volúmenes que nos han sido de suma utilidad son, en primer lugar, el *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* (DACL), de F. Cabrol, H. Leclercq y H.-I. Marrou, lo que algunos llaman irónicamente la «cloaca máxima», pero que —todos lo sabemos— es imprescindible consultar cuando se trata de abordar un trabajo de arqueología y liturgia cristianas. Una vez establecidos los grupos y las voces que hemos creído necesario contemplar en el vocabulario, hemos realizado una búsqueda pormenorizada en el DACL.⁵

En segundo lugar, y para el tema de los *ornamenta ecclesiae*, es imprescindible utilizar el catálogo de la gran exposición que se celebró en Colonia en 1985 y que lleva por título precisamente *Ornamenta ecclesiae* y fue editado por A. Legner.⁶ Se trata de un catálogo compuesto por tres densos volúmenes que presentan el tema de los *ornamenta* en la alta y baja edad media, siendo la etapa del románico la más densamente ilustrada y estudiada. Por tanto y aún a pesar del título, sí que nos han sido de utilidad pero menos de lo que cabía esperar. Hemos trabajado sobre todo con el volumen 2, correspondiente únicamente a Colonia, y con el 3, donde hay estudios generales.

De gran utilidad para la elaboración de este vocabulario han sido los diferentes y numerosos catálogos de exposiciones que existen tanto de Europa como Estados Unidos, pero entre todos ellos queremos destacar el de la exposición de bizantinos que se celebró en Paderborn en el 2001, que fue editado por Christoph Stiegemann.⁷ Lo destacamos sobre todo por incorporar toda una serie de objetos, poco habituales y bastante desconocidos, sobre todo concernientes al grupo de voces que forman el conjunto de objetos litúrgicos y elementos para la iluminación.

Selección de las voces / Metodología

La selección de las voces se ha realizado de forma metódica y se han tenido en cuenta diferentes fuentes y materiales:

— material arqueológico, donde incluimos los hallazgos de las diversas y múltiples excavaciones y los objetos que pueden considerarse como objetos artísticos, por su calidad y/o descontextualización y que en la mayoría de ocasiones forman parte de colecciones o museos o «tesoros» de iglesias,

5. El DACL fue vaciado por S. Alcaide.

6. A. LEGNER (ed.), *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, catálogo de la exposición del Schnütgen-Museum en la Josef-Haubrich-Kunsthalle, Colonia, 1985, 3 v.

7. Christoph STIEGEMANN (ed.), *Byzanz. Das Licht aus dem Osten. Kult und Alltag im Byzantinischen Reich vom 4. bis 15. Jahrhundert*, catálogo de la exposición en el Erzbischöflichen Diözesanmuseum und Domschatzkammer, Paderborn, Mainz a. R., 2001.

- iconografía, tanto escultórica, musiva parietal o pavimental, pictórica, vítrea o sobre cualquier otro tipo de soporte,
- fuentes textuales, esencialmente textos eclesiásticos, conciliares y litúrgicos,
- fuentes epigráficas, a partir de los repertorios existentes.

En función de todo lo dicho precedentemente, tanto en lo que a vocabularios existentes respecta, como en cuanto a los criterios para la selección de las voces, y teniendo siempre en cuenta las coordenadas espaciales y temporales, hemos procedido a una selección de ejemplos que cubren todas las voces. En algunos casos, dada la variedad tipológica se ha optado por presentar varios ejemplos que muestran a su vez la diversa producción.

Es evidente, aunque es necesario señalarlo, que en esta selección de ejemplos prevalece nuestra formación y conocimientos personales y puede ser, por tanto, subjetiva.

Y, por último, aunque se han intentado equilibrar los *ornamenta* que pudieron venir de grandes catedrales o conjuntos eclesiásticos, donde las celebraciones litúrgicas eran momentos de gran esplendor, con los de pequeñas parroquias rurales, donde la celebración era motivo de encuentro social, la balanza se decanta hacia los primeros.

Grupos establecidos y orden de las voces

Las diferentes voces seleccionadas en este vocabulario han sido agrupadas en varios apartados diferentes que vienen definidos esencialmente por su función dentro del conjunto de la iglesia.

Así han quedado establecidos siete grandes grupos y un octavo, a modo de «saco», donde se integran todos los elementos que no tienen cabida en los grupos anteriores o que plantean algunas dudas. Hay que incidir también en un aspecto o grupo que no tiene cabida, que son los muebles de madera —por ejemplo, armarios—, donde debieron guardarse objetos, libros y vestimentas, y que debieron existir pero que ni las fuentes arqueológicas, ni las textuales, ni las iconográficas permiten confirmar.

El orden de estos grupos sigue su importancia dentro del edificio de la iglesia y, dado que el momento más importante, tanto en un edificio-catedral como en una pequeña iglesia rural, es la celebración de la eucaristía, el primer grupo lo componen los objetos litúrgicos.

— *Instrumenta liturgicae et Vtensilia ecclesiae*. En este grupo están contemplados todos aquellos objetos que forman parte de la liturgia, desde los objetos necesarios para la liturgia eucarística, como son los cálices, patenas,

etc., hasta el resto de objetos que forman parte del altar, como son los evangeliarios, las cruces, etc.

— *Ornamenta ecclesiae et liturgicae*. Dentro del grupo de los *ornamenta* se han incluido los que son los *ornamenta* en sí mismos, como cruces, coronas, dípticos, etc., que en algunos casos también forman parte del altar pero que no están directamente relacionados con una liturgia específica.

— *Instrumenta liturgicae et utensilia processionalia et portatoria*. Todos los objetos y/o elementos que pueden ser utilizados en celebraciones fuera del ámbito del edificio de la iglesia o en procesiones. Así por ejemplo: cruces, cirios..., y altares portátiles o cátedras.

— *Servitium luminum*. En este grupo se contemplan desde las simples lucernas hasta los *polycandela* que proporciona la arqueología y de los cuales los textos ofrecen gran información.

Su inclusión detrás de los *ornamenta* viene porque en realidad podrían también haber formado un subgrupo, dado que además de su específica funcionalidad, la de la iluminación, también forman parte en cierto modo de los ornamentos de la iglesia y del altar.

— *Relicarios*. En el grupo de los relicarios se contempla una cierta abundancia de voces debido precisamente a la gran diversidad de tipos de contenedores de reliquias que ofrecen las diferentes regiones contempladas en este corpus de arquitectura religiosa.

Probablemente tanto en este grupo, el de los relicarios, como en el siguiente, el de las reliquias, es donde mejor puede observarse la diversidad regional, cronológica y de importancia de la iglesia en sí misma. Quizá es donde más trabajo quede por realizar con el objetivo de definir correctamente estos dos grupos.

— *Reliquiae*. El grupo de las reliquias deriva directamente del precedente, el de los relicarios, pero en este se contemplan únicamente los diferentes tipos de reliquias que suelen ser habituales en los edificios de la antigüedad tardía y la alta edad media.

— *Ornamenta textiliae*. El grupo de los tejidos se basa en un trabajo previo, «Los tejidos en la arquitectura de la antigüedad tardía. Una primera aproximación a su uso y función».⁸ En este grupo se presentan todos los tejidos que tienen un uso y una función precisas dentro del edificio eclesiástico y dentro del mobiliario litúrgico, desde cortinas de puertas, ventanas, baptisterios,

8. G. RIPOLL, «Los tejidos en la arquitectura de la antigüedad tardía. Una primera aproximación a su uso y función», *Antiquité Tardive*, 12 (2004), p. 169-182, 16 fig. (número sobre *Tissus et vêtements dans l'Antiquité Tardive*). El mismo con algunas modificaciones en Angsar KÖB y Peter REIDEL (ed.), *Kleidung und Repräsentation in Antike und Mittelalter*, Munich, 2005, col. «MittelalterStudien», 7, p. 45-62.

etc., hasta manteles de mesas de altar, pasando por cojines, cubre asientos y reposapiés, de los cuales tanto las fuentes textuales como la iconografía que se conserva son muy abundantes y explícitas.

— *Otros objetos*. En este grupo, tal como se ha dicho, una especie de saco, se incluye todo lo inclasificable en los otros grandes grupos o que son objetos cuyo uso entre los siglos IV y el X es dudoso o no se tiene una constatación específica. Así por ejemplo: pila para el agua bendita, muebles religiosos e instrumentos de música litúrgica.

Índice de voces

Instrvmenta liturgicae - Vtensilia ecclesiae

Patena / *δισκον* / patena
missorium / *offertorium* / disco

Aquaemanile [*aquaemanilis* - *aquamantulis* - *aquamannualis* - *aquamanus* - *agmanilis*] / jarrita - aguamanil
Jarrita litúrgica

Calix / *χύλιξ* / cáliz
Scyphus - *calix maior*
Calix minor
Calix baptismalis

Cochlea - *cochleare* / *κοχλιαριον* - *κοχλιαρουχον* - *λαβιξ* / cuchara

Colatorium - *colum* - *colum vinarium* / *ηθμοξ* / colador

Canistrum - *canum* / *χανούν* - *χάνης* - *χανίσκιον* / canastilla

Bol para trasvase de líquidos

Molde para panes litúrgicos

Cuchillo eucarístico

Ostensorium / ostensorio
arca - *capsa* - *cista*
luna - *lunula*

Pyxis - pyxide - puxis / πυξίς / píxide

Turris - arthoforion - buxis

Tabernaculum / tabernáculo

Turris / torre eucarística

Columba / paloma eucarística

Ampullae chrismale / ampullae para los aceites sagrados

Calamos - canna - cánula - fistula - virgula - siphon - arundo - pipa - pugillaris / cálamo - fistula

Cubierta de libro litúrgico

Diptychum / διπτυχον / díptico

Lectricium - legitorium - analogium / atril - soporte de libro litúrgico

Vasa / vasos litúrgicos para agua bendita

Situla / cubo

Aspergillum / aspersor

Incensarium - incensarium - thymiateriu - thuribulum - thuricremium - fumigatorium - acerra / incensario

Pectines / peine litúrgico

Esponja litúrgica

Flabellum - rhipidion / ριπίδιον / abanico

Cruces benedictionum ¿? / cruces de bendición

Tintinnabulum - clocca - cloccum / campana

Objetos para la consagración del altar

Scrinium / estilete litúrgico

Scrinium et capsula (caja y estilete)

[*Aquaemanile*] / lavamanos - cubeta

Ornamenta ecclesiae et liturgicae

Cruce / *cruz*

- *cruce pendente* / cruz colgante
- cruz de altar
- cruz votiva

Corona

- *corona pendente* / corona colgante
- corona votiva

Triptychum / *τριπτυχον* / tríptico

Pentaptychum / *πενταπτυχα* / pentápticos

Polyptychum / *πολυπτυχα* / políptico

Manos votivas

Ex-voto (cruces, coronas...)

Instrumenta et Vtensilia liturgicae, procectionalia et portatoria

Altarium - altare / altar portátil - móvil
(Servicios de mesa portátiles)

Trípode para altar portátil

Cruces processionales - stationales / cruces procesionales

Cathedra / cátedra portátil

Sella / sillas plegables

Cereus - cergium / cirio

Labarum / estandarte procesional

Capsa - capsella / relicarios portátiles

Encolpium / encolpion

Recipiente agua bendita portátil

Vmbella / sombrilla

Servitium luminum

Lychnis / lámpara de aceite

— *lucerna* / lucerna

— turriformes

Gabata - ghabata / lámparas colgantes

— en cerámica

— en forma de paloma

— en vidrio

— en metal (plata o bronce)

Canistrum - canum / *χανούν - χάνης - χανίσκιον* / canastilla

Candelabrum - ceriolare - cereofala - cereostata - cereoferale - sebariarium
- *funa* / candelabro

Polycandela - polycandila - corona lucis / *policandela - lampadario*

Gobelets - cubilete

Candela / *candilon* / *vela*

Cereus - cergium / cirios

Relicarios

Cruces relicario

— *encolpium* / encolpion cruciforme - cruz relicario portátiles y colgantes

— cajas cruciformes para custodia de reliquias

— cajas rectangulares para custodia de cruz relicario

Capsella - *capsa* - *theca* - *arca* - *arcella* / *λαρνακα* - *θηκη* / caja - cofre

— *Pyxis* - *pyxide* - *pyxis* - *pyxis* / *πυξις* / píxide

— cajas con formas arquitectónicas

— de madera

— de marfil

— metálica: oro / plata / plomo

— de hueso

— de piedra

— de arcilla cocida

— en mármol

— en alabastro

— en estuco

Recipientes de cristal / vidrio / estuco

Broches

Bulla - *Capsella pendula* / relicarios colgantes

Bursa / bolsa relicario

Olifante

Reliquiae

Piedras y maderas *vera crux*

Huesos / cenizas

Brandea - *sanctuarium* - *palliola*

Ampulla eulogiae

Aporysma / aceites sagrados

Otras reliquias

*Ornamenta textiliae**Cortina* / cortina*Velum* / velo

— de puertas y ventanas

— de *ciborium* de altar o de presbiterio

— de baptisterio

Velum altaris - palleum - pallio / mantel de mesa de altar*Conopaeum* / conope - velo de tabernáculo*Velum* / velo cubreasiento*Culcita* / cojín*Subpedaneum* / cojines - reposapiés*Velum - vela pendentes - palla* / tapiz colgante*Storia* / alfombra - estera*Palla* / cubre tumbas*Otros objetos*

Pila para el agua bendita

Muebles religiosos

Instrumentos de música litúrgica

L'ÀMBIT PRESBITERAL I EL COR EN ELS EDIFICIS ROMÀNICS CATALANS

FRANCESCA ESPAÑOL I BERTRAN
Universitat de Barcelona

RESUM

Estudi sobre l'emplaçament del cor a l'arquitectura romànica catalana i sobre la posició en el seu si de la càtedra episcopal o abacial.

PARAULES CLAU: arquitectura romànica, catalana, cor, càtedra, catedral.

ABSTRACT

Study on the location of the choir in the Catalan Romanesque architecture. Also the position of the episcopal and abbatial chair in it.

KEY WORDS: Romanesque architecture, Catalan, choir, episcopal chair, cathedral.

L'anàlisi arquitectònica de les esglésies romàniques catalanes vinculades a comunitats de vida regular evidencia la diversa profunditat (i capacitat, en conseqüència) dels seus absis majors. La necessitat de proporcionar al grup que participa en l'ofici diví un espai privatiu va afavorir la pervivència en època medieval d'una topografia que ja es registra en els edificis del primer cristianisme. L'absis romànic, a més del tram semicircular, pot comprendre'n un de recte, per tal d'acomodar-hi l'altar i el cor amb el preceptiu tron episcopal o abacial al bell mig.

Aquesta disposició s'atesta a Catalunya i perviu fins a l'època gòtica, moment en el qual, per l'increment dels membres de les comunitats, els cors acaben per desplaçar-se a la nau major. El desenvolupament progressiu del retaulle també incidirà negativament en l'ordinació romànica, ja que determinarà la segregació espacial dels absis creant dos sectors, un dels quals coincideix amb l'hemicicle ocupat amb anterioritat pel cor i la cadira episcopal o abacial. Aquestes innovacions que referenciem, si bé van afavorir els canvis en un de-

terminat sentit, van afectar molt poc la posició de la *cathedra* episcopal. Ho acredita la documentació i l'emplaçament de certs trons d'època gòtica als territoris de la Corona d'Aragó, com s'escau amb els de les catedrals de Girona i Palma de Mallorca, ambdós disposats a l'extrem de les respectives capelles majors erigides durant la primera meitat del segle XIV.

La capçalera gòtica de la catedral de Barcelona encara conserva el tron episcopal *in situ*, a banda i banda del qual es desplejava un banc de pedra descrit per Jaime Villanueva en el seu *Viage literario* en aquests termes: «El presbiterio se halla rodeado de unos como escaños ó poyos de piedra, y en el centro del semicírculo y detrás del altar mayor, se halla una silla muy preeminente de arquitectura antigua y muy adornada y elevada en forma de trono, subiéndose a ella por diversas gradas. En el Jueves Santo si el Señor Obispo celebra de pontifical, comienza allí la misa prosiguiéndola despues en el altar mayor». Aquests «escaños» van poder destinar-se als canonges, ja que en ser consagrada la nova seu, iniciada a la darrerria del segle XIII, el 1337 només comprenia la capçalera. Havia de transcórrer més de mig segle perquè s'emprengués l'obra del cor instal·lat al bell mig de la nau, que perviu.

Els espais culturals catalans de l'XI i XII centúria no palesen la complexitat que caracteritza molts edificis contemporanis enllà dels Pirineus. Llevat de Sant Miquel de Cuixà, Sant Serni de Tavèrnoles o Sant Pere de Rodes —tots ells, fàbriques del segle XI—, i de Sant Joan de les Abadesses, Sant Pere de Besalú o Poblet, que es basteixen dins el XII, les capçaleres se signifiquen per la seva simplicitat. Generalment no incorporen deambulatori i estan exemptes de la monumentalitat que distingeix les enumerades. El culte, en conseqüència, s'acomoda dins d'uns absis de profunditat desigual que interiorment poden incorporar petites exedres, com s'esdevé a Cardona o a la catedral de la Seu d'Urgell. En aquests àmbits l'altar ocupava una posició avançada i sovint, contigu al mur perimetral de l'absis, es va desplegar el banc seguit (*synthronon*) destinat als membres de la comunitat, amb la *cathedra* al centre.

Que moltes esglésies monacals o canòniques catalanes del període romànic van adoptar aquesta fórmula pel que fa als cors es dedueix de la tipologia dels absis. És el que acrediten, entre moltes altres, Casserres, Santa Maria de Besalú, l'Estany, Solsona o Sant Pere del Burgal. A la darrera, dels dos absis que comprèn l'edifici, l'oriental divergeix de l'occidental precisament en incorporar un tram recte. En altres casos, la dita ordinació es dedueix de les indicacions topogràfiques inserides en els documents, així com de la gènesi del mateix edifici.

Les necessitats litúrgiques van posar en funcionament el sector oriental de l'església un cop s'enllestia i quan la resta de la fàbrica encara estava en obra, segons es constata a partir de les dades documentals referides al procés d'obra.

L'absis major va acollir aleshores l'altar principal i l'indret on la comunitat es reunia per celebrar l'ofici diví. Molts cops el pes monumental dels cors instal·lats durant els segles XIV i XV a la nau major de les esglésies ens fa oblidar la seva disposició originària, tot i haver deixat un rastre eloqüent. És l'ordenació que sembla que es va adoptar inicialment a Sant Pere de Rodes, on la peripècia del cor monàstic és paradigmàtica del que va succeir en altres edificis coetanis.

Abans d'emplaçar-se al bell mig de la nau major, on encara el va veure el cronista Jeroni Pujades, va haver d'ocupar l'àmbit absidal. Atesa la seva magnitud, la consagració de l'església el 1022 fa pensar en un edifici construït només parcialment. En conseqüència, la hipòtesi d'un cor instal·lat a l'absis major és versemblant. Es desplegaria a l'entorn de la gran mesa d'altar que esmenta Francisco de Zamora en el seu *Diario*, a l'interior de la qual es van descobrir les relíquies que van servir per consagrar-la. Determinar la pervivència d'aquesta topografia que suggerim és difícil, però hi ha un moment a la darrera del segle XIV en què s'atesten una sèrie de reformes a la capella major (des de l'obra d'un retaule de pedra, gòtic, fins a la reixa que havia d'aïllar l'espai cultual) que podrien haver coincidit amb el canvi de posició del cor.

El període coincideix amb el moment en què a la Catalunya baixmedieval s'impulsen la major part dels cors destinats a la nau major. Jeroni Pujades encara el va veure en aquest indret i el seu testimoni permet fixar el moment en què va traslladar-se a l'extrem occidental de l'església, en alt.

Les primeres fotografies documentades del monestir encara en mostren els vestigis damunt la porta d'entrada. El darrer canvi va determinar-lo el desplaçament de la vida comunitària des de la planta baixa fins al pis superior del monestir, molt més confortable i resguardat de les incòmodes humitats, un fet que determinarà, com en molts altres llocs, l'erecció del sobreclaustre.

A Sant Benet del Bages l'abandó de les dependències medievals per part dels monjos durant el segle XVI va tenir un impacte arquitectònic similar. Va bastir-se un nou pis sobre les galeries tardoromàniques per tal de comunicar les noves oficines destinades a la vida comuna emplaçades en aquest sector i l'ofici diví va traslladar-se al cor alt situat a l'extrem occidental de l'església, per damunt de la porta d'entrada.

Els dispositius corals dels segles XI i XII s'han perdut, alhora que els seus vestigis arqueològics, però l'ordinació que plantejem està acreditada per la documentació, com s'esdevé a Sant Vicenç de Cardona i, segons el que veurem, a les catedrals de Vic, Girona o Tarragona. Tanmateix, per la mateixa morfologia del tron, si es conserva.

El de la catedral de Vic, que era de guix, va perviure fins al segle XVIII, quan la catedral romànica va ser substituïda per la fàbrica neoclàssica. D'ençà del segle XIV es localitzava darrere d'un retaule, del qual desconeixem les caracterís-

tiques; el moble més endavant serà substituït pel d'alabastre, obrat per Pere Oller. A pesar del seu caràcter ocult, fins a la desaparició de l'edifici medieval el tron va emprar-se en les consagracions episcopals. Del seu ús en aquestes solemnitats, ja en tenim constància documental al segle XI: «Possuerunt consedere eum fecerunt in chatedram praelibatæ Sedis Sancti Petri Vicensis». El canonge Moncada (segle XVII) ho refereix en aquests termes: «Hecha la elección del obispo en la persona del Diácono Borrello, inmediatamente el Conde Ramon y el Obispo Sallano de Urgel lo tomaron de las manos é hicieron sentar en la Cátedra o Silla de San Pedro de Vich, la cual aún hoy está en pié con el mismo nombre detrás del Sagrario del altar mayor, hecha de yeso; y en ella aún hoy en día los Obispos de Vich toman posesión del Obispado, sentándose en ella si la toman personalmente, y en ausencia suya sus procuradores».

També ha desaparegut el denominat «tron de Sant Fructuós», documentat en època medieval a la catedral de Tarragona. Recordem que el primer cor canonical d'aquesta seu va ocupar la zona interior de l'absis major fins al seu trasllat a la nau a començament del segle XIV, on segueix. La documentació acredita que la càtedra episcopal se situava al bell mig del *synthronon* i que era contigua al *locus* on es va venerar la santa espina. La fornícula destinada a la relíquia cristològica, documentada en el testament de l'arquebisbe Roderic Tello l'any 1303, es va retrobar en el decurs d'una intervenció realitzada l'any 1976 a l'interior del mur de l'absis.

La descoberta va confirmar el valor topogràfic de les darreres voluntats del dit prelat. Es troben referenciades al denominat «Index Vell», que registra la documentació capitular perduda en el decurs de la Guerra de la Independència. Pel que fa a la ubicació del seu enterrament, s'indica: «[Roderic Tello] dexà son cors davant lo altar de santa Tecla en la paret aon está reservada la santa Spina y vol que en lo chor sia fet altre túmulo aon sia trasladat lo cors del beatissim Sant Cyprià en altra temps arquebisbe, y que si lo chor se mudava també se mudés dita sepultura, fet el 8 de setembre de 1301». Els termes són ben clars i permeten evocar l'espai tardoromànic i la disposició originària de l'àmbit coral en el seu si.

No es conserva cap vestigi del tron episcopal de la catedral de la Seu d'Urgell, ni cap notícia sobre el cor destinat als integrants de la canònica reorganitzada l'any 1010 per sant Ermengol, que comprenia quaranta membres el 1040. Això no obstant, d'acord amb els dispositius documentats a les catedrals catalanes contemporànies, es pot deduir una posició equivalent amb relació a l'absis major de l'església. La seva ordinació amb l'acostumat tram rectangular complementari del semicircular permetia acollir-lo. D'altra banda, la fornícula excavada al bell mig del mur perimetral va poder enquadrar el tron i presentar-lo amb la preceptiva magnificència. Tot i que tampoc no perviu cap vestigi del cor que

va existir a la catedral de Lleida d'ençà del segle XIII, la tipologia de la capella major admet la disposició que estem analitzant.

Front la pèrdua dels trons episcopals referits, perviu el de la seu de Girona, que és un exemplar equiparable als testimonis més rellevants del seu gènere conservats a Occident i particularment a Itàlia. És una peça monolítica de marbre, l'obra de la qual se situa al segle XI, ja que es considera contemporània a la consagració de l'església, el 1038. Els motius tallats a bisell que ornamenten els laterals de la cadira, en concret l'ornament perlat, assenyalen aquesta datació, ja que un tema similar decora el perímetre de la imponent ara de marbre importada des de l'àrea de Narbona vers el 1038 amb motiu de la consagració del nou edifici impulsat pel bisbe Pere Rotger. El setial, però, acusa intervencions posteriors. Durant el segle XII es va ornamentar la zona frontal dels braços de la càtedra amb una sanefa vegetal a cada extrem de la qual es van disposar els símbols dels evangelistes inscrits en formes circulars. La labor d'aquests motius difereix clarament de l'anterior i permet plantejar la cronologia que suggerim. Finalment, amb el trasllat del tron des de la capella romànica fins a la nova capçalera gòtica el 1347, es va esculpir la zona dorsal del moble. Això es va dur a terme quan la càtedra es va haver d'ubicar al si d'una capella gòtica amb deambulatori; el moment, per tant, en què aquest sector del moble, fins llavors exempt d'ornamentació per la seva posició respecte a l'absis romànic, havia de quedar a la vista. Correspon a aquest moment el relleu amb la figura episcopal acompanyada de quatre acòlits.

Tot i que la càtedra de Girona avui es presenta com un element aïllat darrere el retaule de plata obrat pel mestre Bartomeu i per Pere Berneç, les dades documentals permeten restituir el moble al seu escenari primitiu. La posició d'aquest àmbit dins la fàbrica consagrada el 1038 difereix de la que adoptarà a la nova catedral inaugurada el 1347. A la seu gòtica de Girona el cor va ser ubicat al centre de la nau major fins que fou desmantellat en dates relativament recents. Les restes del cadirat pertanyen des d'aleshores a una col·lecció particular amb seu a la Garriga (Barcelona). Es tractava d'un cor que presentava el format característic dels cors peninsulars gòtics i va ser relativament primerenc entre els documentats a la Corona d'Aragó, ja que només el precedien els de les catedrals d'Elna, Palma i Tarragona, i el de les monges clarisses de Pedralbes. Pel que fa al cor romànic, sembla que ha estat localitzat en el si de l'absis major, segons es dedueix de la dada topogràfica que proporciona un document del segle XI. Tot i que se'n coneixen notícies dels anys 1053, 1084, 1100 i 1132, la més explícita prové d'un acte notarial celebrat a la catedral el 1054: «Ante altare predictae Sancte Marie, in coro videlicet eiusdem». En aquest context el terme *cor* s'empra en la seva accepció més genèrica o, el que és el mateix, amb connotacions espaials, de tal manera que *cor*, *capella* o *absis major*

són sinònims, una evidència d'abast considerable en el si de l'enquesta que menem.

Algunes esglésies del romànic català incorporen una cripta sota l'absis major, raó per la qual els seus cors adossats al mur perimetral i presidits per la càtedra del bisbe o de l'abat, amb l'altar avançat vers el transsepte, devia recordar de molt a prop el dispositiu que els que visitaven Roma trobaven a Sant Pere del Vaticà. Les similituds encara podien ser més acusades si l'altar se situava sota un baldaquí, com degué passar sovint.

La capçalera de la basílica constantiniana havia estat remodelada en època del papa Gregori Magne per tal d'afavorir que, en el decurs de les grans solemnitats, no hi hagués conflicte d'interessos pel que fa a l'ús de l'espai més rellevant de la basílica entre els fidels que volien apropar-se a la tomba de l'apòstol i el papa i els altres ministres que ocupaven el *synthronon* i la *cathedra*, instal·lats a tocar de la conca absidal. Fins aleshores l'abast litúrgic de l'absis es limitava a les grans celebracions, raó per la qual l'altar era mòbil i de fusta.

La reforma va implicar, d'una banda, la creació d'un dispositiu per afavorir l'apropament dels devots a la relíquia. Entorn al que es reconeixia com a tomba de l'apòstol, es va disposar un passadís soterrani connectat a la nau major de la basílica mitjançant sengles escales situades a ambdós extrems del corredor.

Amb la construcció d'aquesta cripta, que des d'aleshores es coneixerà com a *confessio*, l'absis de la basílica va quedar reservat al papa i als seus ministres, però també va ser objecte d'una reforma important, ja que es va recreixer el nivell del paviment originari i la part superior de la tomba de l'apòstol es va transformar en taula d'altar i es va cobricelar amb un baldaquí. L'associació d'un altar a la tomba de Pere que es materialitza aleshores estava destinada a tenir un gran ressò en el context del culte a les relíquies a Occident. Al fons de l'absis va romandre la *cathedra* papal amb el banc seguit situat a banda i banda.

Des de la nau major, la percepció de l'absis amb els seus dos nivells, l'inferior dels quals era visible a través d'una obertura proveïda d'una reixa, no diferia excessivament de la solució adoptada en diversos edificis del romànic català, en els quals el dispositiu romà s'acusa en el plànol tipològic, però també en el denominatiu assignat a l'àmbit subterrani: *confessio*.

La catedral de Vic presentava aquesta ordinació i, a més, la *confessio* estava dedicada a sant Pere i contenia relíquies de l'apòstol. S'esdevenia el mateix a Barcelona amb la cripta que custodiava el cos de santa Eulàlia, consagrada a la Mare de Déu, o a Sant Vicenç de Cardona, Sant Benet de Bages i Sant Pere de Rodes. Els exemples referits comprenen catedrals, esglésies canòniques i monacals. Tot i que aquests edificis devien incorporar el preceptiu setial al bell mig del banc seguit instal·lat a tocar de l'hemicicle, no se'n conserva cap que sigui contemporani a l'obra romànica. Només roman la càtedra de la seu bar-

celonina, que s'interpreta posterior. Que un dispositiu d'aquest gènere contemplava la presència d'un setial més rellevant que els altres, sembla que ho assenyalava la fórmula *ad ostium cori, juxta tribunal* assignada a l'espai que estudiem en la documentació vernaclea.

Els estudis sobre el monacat o la vida comuna en el si de les canòniques i de les catedrals catalanes han avaluat en certs casos el nombre dels seus membres. A la darrereria del segle XII s'ha xifrat en trenta-cinc en el cas de Poblet i en vint-i-cinc en el de la catedral de Tarragona. La vintena de monjos registrats al monestir de Gerri la Sal al segle XII, podem imaginar-los instal·lats al si del cor absidal i constatar, com en el cas de Tarragona, l'acomodació de l'espai a les necessitats del grup. No sempre va ser així.

A Catalunya es documenten dos casos molt interessants de desplaçaments primerencs del cor envers la nau major de l'església, a causa de l'increment del nombre de canonges. A diferència, però, del que s'esdevé a la catedral de Santiago de Compostel·la, on el cor del mestre Mateo —apte per a setanta-dos canonges— constitueix el testimoni més antic a la península de l'emplaçament d'un dispositiu d'aquest gènere al bell mig de la nau, la solució que s'adopta a Catalunya en dos casos divergeix d'aquesta i és particularment interessant pel que fa a l'abast monumental.

Un d'ells correspon al cor de la catedral de Vic, que va abandonar la posició a l'interior de l'absis vers el 1200. Ho confirmen dues notícies. D'una banda, l'ampliació detectada a la cripta de l'edifici consagrat el 1038; de l'altra, l'erecció l'any 1206 d'un altar dedicat a la Mare de Déu, que serà coneguda des d'aleshores com «del cor», en ocupar l'antic emplaçament d'aquest espai comú, segons hem interpretat en un estudi anterior. La fundació d'aquest altar i la conclusió de les obres d'ampliació de la cripta del segle XI coincideixen temporalment. Eduard Junyent va dirigir als anys quaranta del segle XX l'excavació que va permetre retrobar la vella *confessio* eliminada en el decurs de la reforma radical duta a terme en època gòtica a la capçalera romànica. Quan es va dur a terme la descoberta, es va poder constatar que avançat el segle XII la superfície primitiva havia estat notablement incrementada i se n'havia doblat gairebé l'extensió inicial. Segons ha proposat Xavier Barral, el cor va traslladar-se a occident de l'altar major i es va instal·lar sobre les voltes corresponents a l'ampliació de la cripta vers el creuer. Amb aquest canvi d'emplaçament el cor va passar del format semicircular al recte i, d'acord amb el paral·lel que proporciona l'església de Cruas, a la vall del Roine, invocada per Barral, la seva dimensió monumental es va incrementar notablement. Aquest dispositiu perllongava la cripta vers el creuer i l'envaïa. La fórmula recorda la solució adoptada a la catedral de Roda d'Isàvena, on la capçalera incorpora una cripta que està gairebé anivellada amb la nau major, de manera que l'altar (i el cor

que hi va ser aparellat en època romànica) ocupa una posició elevada respecte a l'església. Dita solució, associada generalment al culte de relíquies, la presenten edificis forans com la catedral de Mòdena.

Pel que fa a la cripta de Vic, no consta cap altra modificació fins al segle XV, moment en què es va procedir a traslladar el cor al centre de la nau major. Aquest canvi coincideix amb una important remodelació de l'àrea presbiteral romànica. La cripta va ser eliminada i es va incorporar a l'altar el monumental retaule d'alabastre de Pere Oller. Això no obstant, com s'ha dit, la càtedra de guix va romandre al seu emplaçament primitiu i les consagracions episcopals van tenir lloc darrere el retaule, que era l'indret on es custodiava la insígnia del poder eclesiàstic per excel·lència.

El cor romànic de la catedral de Barcelona va poder traslladar-se de forma similar. L'edifici consagrat el 1058, que va desaparèixer amb l'obra gòtica, comprenia, com a Vic, una capçalera amb cripta, el perímetre de la qual s'ignora. No obstant això, el 1229 es descriu el cor i la disposició dels setials. Cal descartar que correspongui al primitiu, atès que no s'acomoda a l'ordinació semicircular. D'aquí ve que es puguin suggerir contactes amb la fórmula adoptada a Vic vers el 1200.

Com aquest, el de Barcelona podria haver estat adossat inicialment al mur perimetral de l'absis i ser traslladat posteriorment. Ateses les coincidències topogràfiques d'ambdues catedrals, un recreixement de la cripta romànica cap als peus de l'edifici hauria incrementat l'àmbit presbiteral, facilitant l'acomodació en aquesta zona del nou cor rectangular, capaç per a una comunitat més nombrosa. Les indicacions del costumari de Sant Cugat de començament del segle XIII sembla que assenyalen l'existència d'un dispositiu enllà de l'absis major similar, tot i que en aquest cas l'edifici no comptava amb cripta. Les característiques de l'absis major de Ripoll permeten plantejar una posició similar pel que fa al cor monacal originari.

EL ALTAR Y SU MOBILIARIO DURANTE LA ÉPOCA ROMÁNICA LA PREHISTORIA DEL RETABLO

JUSTIN E. A. KROESEN
Universidad de Groningen

RESUMEN

Este trabajo hace un recorrido por los elementos litúrgicos del altar y su mobiliario durante la época románica. Para ello, se estudian los retablos, frontales, baldaquinos y otros objetos que decoraban el altar, principalmente procedentes de la península Ibérica y Escandinavia.

PALABRAS CLAVE: románico, liturgia, retablo, frontal, península Ibérica, Escandinavia.

ABSTRACT

This work studies the liturgical objects of the altar and its furniture during the Romanesque period. With this purpose, altarpieces, frontals and other liturgical objects that decorate the altar are studied, especially those from the Iberian Peninsula and Scandinavia.

KEY WORDS: Romanesque, liturgy, altarpiece, frontal, Iberian Peninsula, Scandinavia.

Durante la baja edad media, especialmente en la península Ibérica, el retablo tuvo un éxito tan grande que un altar sin retablo llegó a ser una excepción. De hecho, el retablo dominó el altar de tal manera que el retablo se suele denominar *altar* en vez de *retablo*. En fuentes escritas, las referencias más tempranas a retablos datan de la segunda mitad del siglo XI. Sin embargo, la escasez de datos específicos, la dificultad de datarlos y las formulaciones a veces ambiguas permiten suponer que el retablo se originó unas décadas antes, tal vez alrededor del fin del primer milenio. El retablo arraigó en tradiciones ya existentes de decoraciones del altar que se remontan a los primeros siglos del cristianismo. En esta contribución quería presentar un resumen de las decoraciones del altar más comunes durante el románico, basado fundamentalmente en las ricas colecciones del Museu Nacional d'Art de Catalunya en Barcelona (MNAC),

el Museu Episcopal de Vic (MEV) y el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona (MDCS).

Durante los primeros siglos del cristianismo, el altar solía consistir en una mesa rectangular o cuadrada soportada por un elemento sustentante en cada una de las esquinas, a menudo con un soporte más fuerte en el centro. A partir del siglo VII, este tipo se vio suprimido por el altar sobre un pilar único, llamado *estípite*, que sería el tipo clásico de la época visigoda. Las caras del estípite se decoraban con motivos anicónicos —círculos, prismas, hojas estilizadas— o cruces, a menudo con brazos trapezoidales. Menos aún que del soporte, se sabe de la decoración de la mesa del altar altomedieval. Sin embargo, su función litúrgica hace improbable que se esculpiese extensivamente.

Frontales

El altar se solía cubrir de paramentos para el culto, como se pone en evidencia en documentos escritos de la alta edad media. El frente del estípite recibía un tratamiento especial al cubrirlo con un frontal o antependio que podía tomar distintas formas y ejecutarse en diferentes materiales: piedra, madera, metales preciosos, tejido, etc. La aparición del frontal en la península Ibérica subraya la introducción progresiva del altar de bloque, que poco a poco suprimió a los altares-mesa a partir del siglo IX. Un ejemplo temprano de un altar de bloque se conservó en la capilla-palacio de Santa María de Naranco, cerca de la capital asturiana. Está compuesto por bloques cuadrados de piedra que se decoran de acanaladuras. Una inscripción votiva que circunscribe la mesa indica que el altar fue fundado en 848 y que se dedicó a la Virgen y al arcángel san Miguel.

Los primeros frontales cuya apariencia se conoce datan de alrededor de 1100. En la catedral de Santiago de Compostela, su primer arzobispo, Diego Gelmírez, mandó hacer una así llamada *tabula* de plata sobredorada para el frente del altar mayor en el año 1105. Descripciones posteriores hechas por peregrinos indican que el centro de la composición mostraba a Cristo en Majestad rodeado de los veinticuatro ancianos y los cuatro evangelistas, y flanqueado por los doce apóstoles. Entre los pocos frontales preciosos que se conservan está el ejemplar de la capilla de San Miguel in Excelsis en el monte Aralar, en Navarra. Creado alrededor de 1170-1180, muestra la Virgen con el Niño entronizados en el centro, rodeados de los símbolos de los cuatro evangelistas y flanqueados por figuras individuales esmaltadas distribuidas en dos registros.

No es probable que este tipo de frontal precioso haya sido muy común fuera de los grandes monasterios y catedrales. Podemos asumir que la mayoría de

frontales se ejecutaban de materiales menos duraderos, como el tejido y la madera. Sin embargo, varias técnicas parecen imitar modelos preciosos. Así, algunos frontales originarios del Pirineo catalán, como el de Santa Maria de Taüll que se conserva en el MNAC, muestran relieves policromados que imitan frontales de plata u oro. En el noroeste catalán particularmente, muchos frontales llevan relieves de estuco sobredorado, entre los cuales destacan el frontal de Esterri de Cardós en el MNAC. Muchos frontales, como el de Sant Romà de Vila en el mismo museo, tienen muescas redondas en el marco que imitan piedras preciosas. Notablemente, este frontal está flanqueado por tablas pintadas que cubrían los lados del altar.

La mayoría de los frontales catalanes tienen la forma de una tabla de madera llevando una serie de imágenes pintadas. Entre los frontales del MEV, muchos tienen «pies» en sus esquinas inferiores, con el fin de proteger el objeto contra daños y humedad. La gran colección de frontales que se conservan en el MNAC permite presentar una visión global de su desarrollo morfológico. El diseño clásico del frontal románico catalán muestra una tipología simétrica con una imagen central que cubre la altura completa de la tabla, flanqueada por compartimientos más pequeños que se suelen distribuir en dos registros. Entre los más antiguos frontales pintados que se conservan figura el panel de Ix, en la Cerdanya francesa, que data de principios del siglo XII (fig. 1). El frontal, que mide 92 × 157 cm, representa a Cristo en una mandorla doble en el centro, rodeado de ocho campos más pequeños que albergan los apóstoles en parejas a



FIGURA 1. Frontal procedente de Ix, hoy en el MNAC.

los que se añaden dos escenas de la vida de san Martín, patrono de la pequeña iglesia parroquial.

En general, se mantuvo este esquema hasta el fin del siglo XII, si bien algunos ejemplos de la misma época difieren notablemente de esta composición, como la tabla de Tavèrnoles, que muestra una serie de figuras de pie. La variedad morfológica incrementó considerablemente durante el siglo XIII, cuando la escena narrativa se hizo cada vez más popular. El frontal de Mosoll, que se produjo alrededor de la mitad del siglo XIII, se llena de lado a lado de escenas, distribuidas en dos registros.

Es muy difícil afirmar cuál era la divulgación del frontal en las iglesias ibéricas durante el período románico. Llama la atención que la mayoría de ejemplos conservados proceden de pequeños pueblos aislados del Pirineo catalán, lo que parece subrayar la especial popularidad de este tipo de decoraciones del altar en esta región: las colecciones de frontales románicos en el MNAC y el MEV poseen más ejemplos que todos los otros museos europeos juntos. No es probable, sin embargo, que se trate de un género típicamente catalán, pero más bien de una cuestión de conservación desequilibrada.

El único país europeo que tiene una riqueza en frontales que se acerca a la catalana es Noruega. Sólo el museo de la Universidad de Bergen posee veinte de los treinta y un frontales medievales del país escandinavo y la Universidad de Oslo posee otros seis. En comparación con los ejemplos catalanes, los frontales noruegos son posteriores, en mayoría producidos durante los siglos XIII y XIV. Suelen representar el patrono en el centro, flanqueado por escenas narrativas, que corresponde con el frontal catalán tardorománico. Otros tienen diseños originales con estructuras a base de medallones o círculos. Es de suponer que el frontal se conocía en todos los países entre Catalunya y Noruega, y que los ejemplos conservados dan una impresión de todo el material destruido en otras partes de Europa. Así, por ejemplo, la colección de frontales noruegos probablemente ofrece una impresión del frontal inglés, el país con el que los noruegos mantuvieron tantos lazos culturales y artísticos. En la isla, sin embargo, salvo raras excepciones, frontales, retablos y cruces fueron todos destruidos por los protestantes.

Contrario a lo que se suele pensar, el desarrollo del frontal no termina con la llegada del gótico. En realidad, hay muchas indicaciones que el frontal se mantuvo generalmente al lado del retablo. Establecer las relaciones entre los dos géneros es muy problemático, sin embargo, por una serie de razones. En primer lugar, muchos retablos tempranos seguían la morfología del frontal, por lo cual distinguir entre frontales y retablos resulta ser muy difícil. En el MNAC y en otros museos, se denominan como frontales a todas las tablas rectangulares anteriores a 1300 por categoría, mientras que los posteriores a esa

fecha se consideran como retablos. En realidad, solo en algunos casos, es la altura de más de 120 cm que excluye el uso como frontal por razones prácticas. Otra dificultad es la terminología: tanto al frontal como al retablo se les solía llamar *tabula* (*altaris*) y no siempre está claro si se encontraban en frente del altar o encima de la mesa.

La continuación del frontal junto con el retablo viene ilustrado por una serie de frontales y retablos que fueron concebidos como conjunto desde el principio. Se pueden mencionar los llamados «altares de oro» románicos de Dinamarca y ejemplos de Italia, como el famoso altar de plata de Sant'Jacopo, en la catedral de Pistoia. Aquí en la península Ibérica, se creó un tal conjunto cuando en 1135 el ya mencionado arzobispo de Santiago de Compostela, Diego Gelmírez, añadió un retablo de plata al ya existente frontal de 1105. Si estos han desaparecido, su estructura se refleja en el conjunto de frontal y retablo de madera de Santa María de Mave, en Palencia, que data de mediados del siglo XIII (frontal *c.* 1240, retablo *c.* 1270) (fig. 2).

Fuera de Catalunya y Noruega, llama la atención que la mayoría de los pocos frontales que se han conservado son de estilo gótico. En Dinamarca, por ejemplo, existe un número de frontales pintados en estilo tardogótico, entre los que destaca el frontal de Arrild de alrededor de 1475. Representa el Último Juicio con la Deesis en la zona superior y los sepulcros que se abren en el registro inferior. A pesar de su rareza en el arte eclesiástico bajomedieval, ejemplos como este prueban que el frontal no ha desaparecido con el cambio del románico al gótico, pero que se mantuvo hasta el final de la edad media. En realidad, el frontal debe haber sido mucho más común de lo que el material conservado indica, ya que la mayoría de ejemplos góticos que se conservan corresponden al arte del tejido, hechos de materiales perecederos. En Catalunya, destacan los cuatro frontales bordados del monasterio de Sant Joan de les Abadesses que hoy se encuentran en el MEV.

Objetos encima o detrás del altar

Cada altar estaba dedicado a un santo o una santa, cuyas reliquias se encontraban preferiblemente en él. Se solían acomodar en una cavidad, llamada *loculus* o *sepulchrum*, en el estípite o en la mesa del altar. Si las reliquias no se acomodaban en el altar mismo, se buscaba un lugar en sus inmediaciones, normalmente un nicho en la pared perimetral del ábside. Varias iglesias asturianas del siglo IX, entre las cuales San Julián de los Prados (Santullano), Santa María de Bendones, San Salvador de Valdediós y San Pedro de Nora, poseen hornacinas empotradas en la pared perimetral del ábside inmediatamente detrás



FIGURA 2. Frontal y retablo de Santa María de Mave (Palencia), hoy en la catedral de Burgos.

del altar. Muy probablemente, estas cavidades, seguras y cerca del altar, eran destinadas a acomodar relicarios.

Relicarios más grandes en forma de sarcófago se solían poner sobre un pedestal detrás del altar de manera que formaban una unidad visual con él. Una iluminación de las *Cantigas de Santa María* de mediados del siglo XIII nos ofrece una impresión de tal conjunto. El canto núm. 148 muestra un altar y detrás en ángulo recto se ve un relicario-sarcófago en forma de una casa sobre un pedestal que se apoya en columnas. Una situación comparable todavía existe en la cripta de la catedral de Barcelona, donde el sarcófago de santa Eulàlia, ejecutado en 1339 por el maestro italiano Lupo di Francesco, se encuentra detrás del altar. Aquí, a diferencia de la miniatura de las *Cantigas*, el sarcófago está colocado con una de sus caras laterales hacia el frente. Siendo el fondo visual detrás de la mesa del altar, sarcófagos como este se deben considerar como importantes precursores del retablo. De hecho, la demarcación entre el relicario y el retablo no siempre es clara, dado que el frente del relicario podía imitar el programa iconográfico de un retablo mientras el retablo a su vez podía contener reliquias.

Hasta alrededor del año 1000, los únicos objetos que se permitían colocar inmediatamente sobre la mesa del altar eran el cáliz, la píxide, dos candelabros y, a modo de excepción, el misal. Representaciones de altares en pinturas murales y miniaturas del siglo X nos muestran la mesa casi vacía con tan sólo el cáliz, tal vez acompañado por uno o dos candelabros. Más habitual parece haber sido la costumbre de colgar una serie de objetos en cadenas pendientes de una viga encima del altar. Así, el *Beatus d'Urgell*, que data del año 975, contiene una miniatura acompañando el abrir del quinto sello (Apoc. 6,9-11) que muestra las ánimas de los muertos bajo un altar denominado como *Ara aurea*. Hacia ambos lados aparecen objetos de formas circulares, ovaladas y trapezoidales. Generalmente denominados como *ministeria altaris* en fuentes escritas de la época, no permiten determinar su función. Probablemente, se trata de relicarios o lámparas; estas últimas se mencionan a partir del siglo VIII en adelante.

En el MNAC se conservan dos vigas usadas como viga transversal, o *trabes*, a la entrada del santuario. Una es procedente de la iglesia de Toses, donde seguramente sirvió para colgar objetos como los arriba mencionados. Una función similar parece haber tenido la llamada Viga de la Pasión en el mismo museo, cuya procedencia se desconoce. Se pintó hacia 1200-1220 con una serie de siete episodios de la Pasión de Cristo. Los anillos de metal que se encuentran en varias iglesias altomedievales de Asturias probablemente sirvieron para un mismo fin.

Entre los objetos colgados sobre el altar altomedieval destacan las coronas doradas del tesoro de Guarrazar, que se encuentra dispersado entre el Museo Arqueológico Nacional en Madrid y el Musée de Cluny de París. La costum-

bre de regalar coronas votivas a iglesias o monasterios parece haber sido adoptada por los reyes visigodos a imitación de las costumbres del imperio bizantino. El *Liber Ordinum* mozárabe del siglo X describe cómo se cubrían los altares y se colgaban coronas encima antes de la lectura de las Sagradas Escrituras. Otro objeto de que se sabe que colgaba sobre algunos altares era una cruz preciosa. En el año 908, Alfonso III decoró el altar mayor de la catedral de Oviedo con la llamada Cruz de la Victoria, una cruz de madera dorada, decorada con piedras preciosas que colgaba encima del altar de un ciborio o de la bóveda del ábside. Hoy se conserva en la Cámara Santa de la mencionada catedral.

No es probable, sin embargo, que estos objetos preciosos hayan sido muy comunes en iglesias más sencillas. Más habitual debe haber sido la paloma eucarística, como el ejemplar que posee el MNAC, una obra lemosina de la primera mitad del siglo XIII. La costumbre de reservar la hostia sagrada en una paloma suspendida fue muy común en gran parte de Europa, incluyendo a Inglaterra y Francia, donde desapareció casi por completo en tiempos posteriores. A modo de excepción, en la iglesia borgoñona de Saint-Thibault en Auxois, se conserva la paloma eucarística en su posición original encima del altar suspendido de un báculo.

Otra costumbre cuyos orígenes remontan a la alta edad media es la de poner una cruz sobre un estandarte detrás del altar. La llamada Cruz de los Ángeles, que fue regalada a la catedral de Oviedo por el rey Alfonso II a principios del siglo IX, muestra vestigios de una punta en el brazo inferior que servía para ponerla en una posición fija. Una solución parecida muestra el llamado Cristo de 1147 en el MNAC, cuyo extremo inferior tiene forma apuntada. El cuerpo contiene un reconditorio abierto en el dorso, en el que se habían depositado reliquias envueltas de tejidos. La presencia de estos objetos sagrados induce a asumir que fue colocado detrás del altar mayor de la iglesia a que pertenecía. Cruces en esta posición se representan en varias pinturas murales, entre otras, las de Sant Quirze de Pedret, de alrededor de 1100 conservadas en el MDSC, y las de Sant Esteve de Andorra la Vella del siglo XII, en el MNAC.

Es verosímil que las treinta *majestats catalanes*, crucifijos románicos de grandes medidas que representan a Jesucristo vestido con una túnica real, fueran colocadas detrás del altar de la misma manera. El ejemplar de Santa Maria de Lluçà tiene una punta por debajo claramente para ponerlo en un estandarte. Las representaciones pintadas del cordero de Dios o de los cuatro evangelistas en el dorso de estas cruces sugieren que se encontraban detrás de altares exentos o que fueron llevadas en procesión. Lo que no se sabe es si estas cruces sólo se ponían en su lugar de honor durante el culto o si se dejaban detrás del altar después de la celebración litúrgica.

Durante los siglos XII y XIII, poco a poco parece haberse levantado el desinterés a poner objetos sobre la mesa del altar, particularmente si se trataba de

objetos de valor sagrado como los relicarios. El *Poema de Fernán González*, que data de alrededor de 1250, describe cómo el conde castellano reconquistó un número de relicarios preciosos a los musulmanes y los depuso en el altar del monasterio de San Pedro de Arlanza. La presencia de reliquias en muchas imágenes de culto puede haber acelerado la aceptación de esculturas figurativas sobre la mesa del altar. El género más común entre estas representaciones eran la *sedes sapientiae*, la Virgen entronizada con el niño Jesucristo en su regazo. Si bien en el País Vasco y Navarra, especialmente, varias vírgenes con el niño (llamadas *Andra Mari* en euskera) se siguen venerando en iglesias, la mayoría se encuentra hoy en museos, entre los que destacan el Museu Frederic Marès de Barcelona y el MEV. Las más antiguas, como la Virgen de Ger, de la segunda mitad del siglo XII, conservada en el MNAC, se caracterizan por la composición simétrica y por las actitudes hieráticas y rígidas de las figuras. Más adelante, se incrementó el movimiento y se relajó la composición estrictamente simétrica, mientras el trono se enriquecía con brazos y respaldos ricamente decorados. Una *sedes sapientiae* de este tipo más avanzado es la Virgen de Santa María de Veciana en el MEV, que data de mediados del siglo XIII.

Aunque resulta muy difícil determinar cómo estas imágenes se asociaban a los altares, hay indicaciones que fueron puestas inmediatamente sobre la mesa, al menos en distintas ocasiones. Esta composición se representa repetidamente en las *Cantigas de Santa María* de mediados del siglo XIII. Muchas de las narrativas, que se desarrollan en iglesias de estilo gótico temprano, terminan con la alabanza de la estatua de la Virgen con el Niño colocada en el altar a mano derecha. Varias cantigas muestran a la estatua albergada en un tabernáculo en forma de baldaquino cerrado con alas o puertas. De este tipo de tabernáculo se conserva un ejemplo procedente de la ermita de Sant Martí d'Envalls, en Angostrina, en la Cerdanya francesa. Se trata de una *sedes sapientiae* combinada con un tabernáculo y un dorsal. La Virgen se encuentra sentada sobre un trono cuyo respaldo termina en un arco de herradura que forma un nimbo para la estatua. La figura se entolda mediante un ciborio apoyado en cuatro columnas que lleva un coronamiento almenado. Tablas pintadas a ambos lados muestran las escenas de la Anunciación y la Visitación. A base de sus orígenes en un lugar remoto del Pirineo catalán se deja concluir que corresponde a un tipo bastante común en la Catalunya del siglo XIII. No podemos descartar la posibilidad que muchas de las estatuas que hoy encontramos expuestas individualmente en museos originalmente estaban albergadas en un tabernáculo similar.

Hoy en día son muy escasas las iglesias que conservan imágenes de culto asentadas en su lugar original, que son los altares. El éxito posterior del retablo ha sustituido la estatua como decoración del altar casi por completo. Sólo

en Suecia, especialmente la isla de Gotland, en pequeñas iglesias rurales he encontrado esculturas de los siglos XII y XIII sobre uno o dos de los altares. En Dädesjö, en el sur del país, se encuentran dos imágenes del siglo XIII sobre los altares laterales en los rincones orientales de la nave. Sobre el altar del lado sur está asentada la imagen del santo rey Olav, que muestra fragmentos de policromía y que se conserva dentro de su tabernáculo original. Las paredes laterales y frontales del armario se pueden abrir a modo de puertas, que, en posición desplegada, evocan el aspecto de un políptico. Varias iglesias de la isla de Gotland poseen estatuas en sus altares laterales, siempre sueltas, sin tabernáculos. En Tofta (fig. 3) y Guldrupe se encuentra san Olav en el altar del lado sur, y en Eke y Träkumla es la Virgen que se conserva en el altar del norte. Estas iglesias ofrecen una impresión del interior de tantas iglesias en toda Europa donde las imágenes fueron sustituidas por retablos en tiempos posteriores o donde los altares laterales han desaparecido por completo.



FIGURA 3. Iglesia de Tofta (Suecia), bulto de san Olav en un altar lateral, iglesia de Tofta.

Ciborios y baldaquinos

Un género entre las decoraciones del altar que conoció una divulgación considerable durante el románico es el ciborio, siendo un tabernáculo de madera o piedra que se apoya en cuatro o más soportes. El ciborio servía para poner énfasis en el altar y al mismo tiempo para protegerlo del desprendimiento de piedras, por ejemplo. El ciborio tuvo sus orígenes probablemente en el Mediterráneo oriental, donde se conocía al menos desde el siglo V. En la alta edad media, el género se divulgó hacia la península italiana, donde su popularidad se hizo muy grande durante los siglos X a XIII. Se conserva un número considerable en el centro de Italia, en Roma, Abruzzo y Umbria, entre otras regiones. Un ejemplo del tipo clásico es el ciborio en la iglesia de Visciano, en Umbria, que probablemente data del siglo XII. Tiene un techo piramidal que se apoya en cuatro arquitrabes sobre columnas. Un detalle interesante del ciborio en la pequeña iglesia de Rocca di Botte, en Abruzzo: debajo de los arquitrabes, se encuentran varillas de hierro que seguramente servían para colgar cortinas para velar determinadas partes de la ceremonia litúrgica. Cortinas de este tipo se ven representadas en varias miniaturas de la época.

En la península Ibérica se conservan muchos menos ciborios que en Italia. Por esta razón, resulta muy difícil formarse una impresión global de sus formas y diseminación originales. Es importante señalar que su escasez actual no necesariamente refleja la situación original en las iglesias ibéricas hasta el siglo XIV. Fuentes escritas parecen indicar que los visigodos ya conocían el ciborio en el siglo VII. En el X y XI, a algunos *beatos*, códices ilustrados con comentarios al libro del Apocalipsis, se añadieron miniaturas representando al altar dentro de un estrecho arco. Aunque se suele interpretar como la arquitectura del edificio, sus dimensiones y su estrecha composición también permiten considerarse como ciborios. Además, en más de una ocasión, se ven cortinas colgadas de sus arcos, una situación que parece corresponder más con un ciborio que con el edificio como tal. El desaparecer de tantos ciborios de las iglesias españolas probablemente es consecuencia del espectacular éxito del retablo en la baja edad media. Es de suponer que, a partir del siglo XIV, en un gran número de iglesias en la península, el ciborio fue suprimido por un retablo pintado o esculpido de grandes dimensiones.

Alrededor del año 1110, el obispo Diego Gelmírez hizo erigir un ciborio monumental sobre el altar mayor de su catedral en Santiago de Compostela. Aunque no se conserva, afortunadamente es bien documentado (fig. 4). La *Historia Compostellana* cuenta cómo el obispo, a la vuelta de su estancia en Roma, mandó construir un ciborio precioso de oro y plata sobre el altar del apóstol Santiago. El techo piramidal se apoyaba sobre cuatro columnas que se

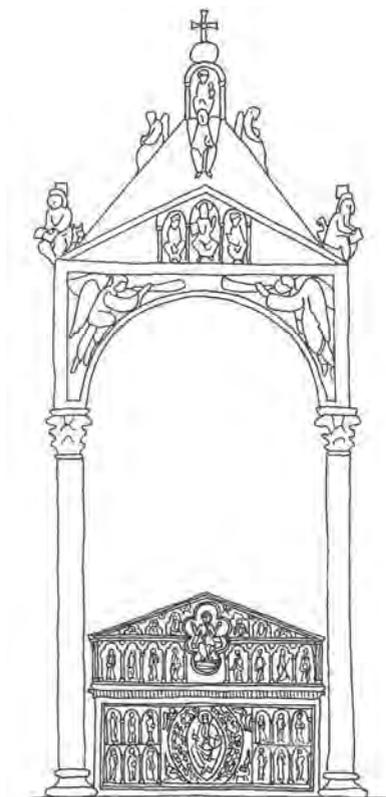


FIGURA 4. Conjunto de frontal, retablo y ciborio de la catedral de Santiago de Compostela (desaparecido).

juntaban por arcos de medio punto, con imágenes esculpidas en todas sus caras, incluyendo la Trinidad, profetas, apóstoles y ángeles. La hilera del techo estaba coronada por un globo que servía de apoyo para una cruz. La descripción del peregrino francés Aymeric Picaud de alrededor de 1140 nos informa que el interior del ciborio llevaba una representación pintada del cordero de Dios, rodeado de ángeles y virtudes personificadas. El ciborio de Compostela probablemente se inspiró en ejemplos romanos, como el ciborio desaparecido de la basílica de San Pedro, erigido en el siglo IX, del que se sabe que también llevaba representaciones de ángeles en sus cuatro esquinas. La pintura mural del ábside central de la iglesia de Sant Quirze de Pedret, conservado en el MDCS, nos ofrece una impresión de un ciborio catalán de la época de Gelmírez. El altar representado está entoldado por un ciborio ancho de arcos de medio punto que se apoyan en columnas torneadas con capiteles vegetales.

En la península, la mayoría de ciborios conservados, así como el mayor número de referencias textuales a ciborios desaparecidos, los encontramos en Galicia y Catalunya. La primera región parece llevar la insignia del mencionado viaje romano del obispo Gelmírez. En siglos posteriores, el ciborio de la catedral de Compostela sirvió de modelo para varios otros. En el noreste peninsular también, fue la influencia italiana que jugó un papel rector en la diseminación del ciborio. El MNAC posee dos ciborios catalanes de madera pintada, originarios de Toses (*c.* 1225) y Estamariu (alrededor de 1360). Estas dos obras son de gran singularidad en toda Europa y el único paralelo que conozco es el ejemplar conservado en Hopperstad, en el oeste de Noruega (fig. 5). A diferencia de los dos ciborios catalanes, este se encuentra en su lugar original, en el rincón noreste de la nave de esta pequeña iglesia de madera. Data de la segunda mitad del siglo XIII y lleva un frontis decorado con cabezas de Cristo, de un rey y una reina, cuya identidad se desconoce. Su interior está pintado con escenas enmarcadas en círculos que representan los



FIGURA 5. Iglesia de Hopperstad (Noruega), ciborio de madera.

episodios relacionados a la Natividad. Creó un entorno pictórico para el culto de la Virgen que se concentró en el altar que estaba debajo.

Igualmente conservado enteramente *in situ* es el ciborio gótico cubierto de plata dorada de la catedral de Girona que mandó erigir el arcediano de Besalú, Arnald de Soler, en el año 1326. Forma una unidad visual con el retablo de plata creado en los mismos años, lo que prueba que ambas formas de decoración de altar se mantuvieron una al lado de la otra al menos durante cierto tiempo. Entre los raros ejemplos conservados en otras regiones de España, los dos ciborios de la iglesia del monasterio de San Juan de Duero, en Soria, son notables (fig. 6). Aquí, en los dos rincones de la nave, flanqueando la entrada al santuario, se encuentra un ciborio de piedra de estilo románico tardío de la primera mitad del siglo XIII. Llama la atención la similitud entre estos dos ejemplos y los dos de la iglesia de Sillenstede, en el norte de Alemania, que datan de la misma fecha y que se encuentran en una posición similar en la nave románica. En general, si se aprecian los ciborios conservados en toda España, se puede concluir que el género se mantuvo más sobre los altares laterales que sobre los altares mayores de las iglesias. Probablemente, la presión del retablo de dimensiones cada vez más grandes era menos en los laterales



FIGURA 6. San Juan de Duero (Soria), dos ciborios de piedra.

—que mantuvieron sus primitivas decoraciones— que en el mayor, que se solía embellecer de un mueble monumental durante los siglos XV y XVI.

El segundo tipo de entoldo del altar es el baldaquino, suspendido de cadenas o apoyado en una viga. Entre los escasos ejemplos de baldaquinos románicos que se conservan en Europa, los más antiguos —una vez más— son originarios de Catalunya. La forma más sencilla consiste en una tabla pintada que se apoya en una viga transversal en su frente y repisas por atrás. El MNAC posee un baldaquino de dimensiones considerables datando de alrededor de 1200 y procedente del monasterio de Sant Serni de Tavèrnoles. Su cara inferior muestra Cristo en Majestad dentro de una mandorla circular, rodeado de ángeles. En la pequeña iglesia de Sant Fructuós d'Iravals, en la misma región, dos repisas en el muro trasero del ábside indican la presencia de un baldaquino de este tipo, hoy desaparecido (fig. 7). Una forma más elaborada de baldaquino de madera incluye una crestería sobre los bordes de la tabla, como es el caso en un baldaquino conservado en el MEV que data de principios del siglo XII. De composición similar es el baldaquino de Tost, de alrededor de 1200, conservado en el MNAC, que representa a Cristo en Majestad rodeado de los cuatro evangelistas. Sus cresterías se conservan en el MEV.



FIGURA 7. Iravals, Sant Fructuós, ábside con frontal y repisas del baldaquino desaparecido.

El único país europeo donde se ha conservado un número de baldaquinos de madera pintada del siglo XIII es el mismo tan rico en frontales y ciborios, Noruega. La forma habitual difiere del baldaquino catalán por tener forma de bóveda de cañón. De sencillas proporciones es el baldaquino de Årdal en el Museo de Bergen, que data de la segunda mitad del siglo XIII. Su interior muestra Cristo en Majestad en el centro, acompañado por la Virgen con el Niño y la Crucifixión a ambos lados. De dimensiones mucho más grandes es el baldaquino de la iglesia de Torpo, que se encuentra encima de la tribuna que originalmente dio acceso al santuario desaparecido. Al igual que el baldaquino de Årdal, el de Torpo fue creado en la segunda mitad del siglo XIII. Es de suponer que se encontraba un altar secundario en la tribuna, para el que la bóveda pintada servía de ciborio. Su decoración pictórica representa a Cristo en Majestad en el centro, flanqueado por seis apóstoles a cada lado y una serie de escenas de la vida de santa Margarita dividida en dos registros en los dos extremos. Sobre la pared posterior bajo el baldaquino se ven representaciones pintadas de dos ángeles llevando incensarios, la Virgen y san Juan, la iglesia y la sinagoga. Estas figuras deben haber formado el entorno de un crucifijo tallado colocado detrás del altar.

Ábsides pintados

El significado litúrgico y teológico del altar se podía reforzar visualmente por medio de pinturas en los muros adyacentes y la bóveda del ábside. Diseños iconográficos según esquemas simétricos creaban una relación entre el rito litúrgico terrestre, celebrado en el altar, y la liturgia celeste, representada en la bóveda del ábside por Cristo, la Virgen y los ángeles. Entre las pinturas más antiguas que se conservan en Catalunya están las de Terrassa, que datan de los siglos X y XI. Un caso intrigante es el muro absidal de la iglesia de Sant Pere de Terrassa, que data del primer cuarto del siglo XI. Según esquema simétrico dividido en dos registros, los dos nichos superiores muestran san Pedro y Jesucristo, mientras que los cuatro inferiores contienen representaciones de los cuatro evangelistas. Los nichos se separan por columnas románicas y están rodeados de ángeles pintados. Inmediatamente encima del altar se pintó una escena que parece representar la travesía del mar Rojo. Esta composición compartimentada en distintas zonas parece anticipar el retablo arquitectónico que tendría tanto éxito en la Catalunya de los siglos XIV y XV.

Las pinturas del ábside central de la iglesia de Sant Climent de Taüll, en el valle de Boí, se encuentra actualmente en el MNAC. Su composición corresponde al esquema clásico del románico y entra en el número de los más valio-

esos conjuntos de toda la Europa románica. La bóveda representa la visión bíblica de Cristo en Majestad, dentro de la mandorla, sentado en el arco del cielo, la tierra como escabel bajo los pies, y flanqueado por las letras alfa y omega. A los lados y debajo de la mandorla se encuentran los cuatro evangelistas y dos serafines. La atmósfera sublime de la representación viene reforzada por los rasgos solemnes del rostro de Cristo con sus grandes ojos y pelos estilizados. Se trata de una expresión visual de la presencia de Dios, una verdadera teofanía pictórica que se debe comprender en relación con el sacramento de la misa que se desarrollaba debajo en el altar. La zona inferior, que corresponde al muro semicilíndrico, muestra una serie de santos y apóstoles enmarcados por arcos y columnas. Estas figuras constituyen una transición entre la atmósfera celeste de la bóveda y el nivel terrestre del culto cotidiano. La mayoría de los ábsides pintados que se han conservado en Catalunya y Andorra, como los de Santa Maria d'Àneu, Sant Pere del Burgal, Esterrí de Cardós, Sant Climent de Taüll, Santa Eulàlia d'Estaon i Sant Miquel d'Engolasters (fig. 8), todos en el MNAC, siguen composiciones parecidas.



FIGURA 8. Sant Miquel d'Engolasters (Andorra), ábside pintado (copia del original en el MNAC).

La riqueza catalana en pinturas murales es excepcional a nivel europeo. Según Otto Demus, las pinturas catalanas ofrecen «quizás la imagen más rica que poseemos del desarrollo de la pintura románica en ninguna otra región». Aún así, ejemplos de ábsides pintados de otros países pueden ayudar a comprender su efecto en el espacio para el que fueron concebidos, ya que en Catalunya, como se ha dicho, la gran mayoría de programas fueron arrancados de su lugar original y trasladados a museos en Barcelona, Vic y Solsona, entre otros. Encontramos paralelos en las iglesias de Tirol del Sur, ahora situado en el norte de Italia, que posee la densidad más alta de pinturas románicas de toda Europa. El esquema de Taüll, con sus dos zonas, se refleja en la iglesia de Sankt Jakob in Kastellaz, en Tramin. Más al norte, en la capilla de San Nicolás en la ciudad alemana de Soest, las pinturas del ábside lateral siguen una composición similar a la de los ábsides catalanes: la bóveda representa el nivel celeste, que aquí representa a Cristo en Majestad, rodeado de los evangelistas y flanqueado por cuatro santos. En el muro semicircular abajo se pintó una serie de santos, figuras terrestres que funcionan como soporte visual y que crean una conexión entre el mundo y el cielo.

EL PONTIFICAL EN LOS REINOS DE LA PENÍNSULA Y LA LITURGIA

JOAQUÍN YARZA LUACES
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUMEN

Estudio sobre el Pontifical en ámbito hispano durante los siglos medievales. Este libro litúrgico contiene los textos de las celebraciones privativas del obispo y se organiza a partir del siglo XIII. Los más importantes son el Pontifical Romano y el Pontifical de G. Durand. En el conjunto de manuscritos registrados predominan los italianos y los franceses, algunos de ellos conservados en bibliotecas hispanas. No se acostumbra a copiar e ilustrar en los reinos cristianos de la península Ibérica hasta principios del siglo XV. Destacan entre ellos el Pontifical de Girona y los de Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo, y Luis de Acuña, obispo de Burgos.

PALABRAS CLAVE: Pontifical, hispano, edad media, manuscrito, liturgia.

ABSTRACT

Study on the Pontifical within the limits of medieval centuries. This liturgical book contains texts of the privative celebrations of the bishop and organizes in the 13th century. But the important ones are the Roman Pontifical and the G. Durand Pontifical. In the set of manuscripts of registered units predominate the French ones and the Italian ones, some of them preserved in Hispanic libraries. They do not accustom to copy and illustrate them in the kingdoms of the Iberian Peninsula till the beginning of the 15th century. The Pontifical of Girona and the Pontifical of Alonso Carrillo, archbishop of Toledo, and Luis de Acuña, bishop of Burgos, stand out among them.

KEY WORDS: Pontifical, Hispanic, Middle Ages, manuscript, liturgy.

Introducción

Es evidente la importancia capital que poseen los libros para el conveniente desarrollo de la liturgia. Si no se apoya en los textos no hay liturgia. Como es na-

tural no todos poseen la misma importancia y, sobre todo, no se hace de ellos el mismo uso. El Salterio, la Biblia, el Antifonario, entre otros, son imprescindibles, aunque de distinto carácter, y cualquier centro religioso (abadía, catedral, convento, etc.) debe poseerlos. No obstante, a nadie se esconde que no hay razones que exijan que deban ser manuscritos de lujo, por lo tanto, ornamentados, iluminados, ilustrados. Algunos se usan poco, pese a su importancia, debido a sus dimensiones y peso, como la Biblia. Lo cierto es que, sin un motivo que lo justifique de orden funcional y pese a las dificultades, la conciencia de su interés determina o facilita que determinados entre ellos se conciben como ejemplares ricos, como es el caso de biblias, salterios, misales o breviarios.

El Pontifical, sin duda, es importante, pero sin alcanzar jamás el interés que tienen los básicos. Ante todo porque la mayor parte de las iglesias forman parte de monasterios, conventos; otras son parroquias. Ninguna exige, ni aún permite, la existencia del Pontifical, dado que este contiene en especial las «ordinationes» prerrogativas de los obispos o los papas, lo que las descarta en relación a otros usos. Además, si se dispone de un Pontifical encargado por un obispo, su sucesor puede utilizarlo a su muerte, sin que se vea la necesidad de conseguir otro nuevo, dependiendo el encargo de la voluntad, el poder o la decisión del nuevo prelado.

Origen y desarrollo del Pontifical

Como ha visto Eric Palazzo, en los siglos iniciales del cristianismo la función episcopal es fundamental para la buena marcha de la Iglesia, situación que se prolonga hasta tiempos precarolingios, detectándose el inicio del giro con Pipino mantenido durante la etapa carolingia. Se potencia la importancia del monasterio y la parroquia. Se concibe la primera entidad como algo casi autónomo, no ya en lo espiritual, sino en lo material, con posesión de amplios territorios y rica cabaña de ganado, centro cultural dotado de biblioteca, etc. Los resultados son bien conocidos, aunque la mayor parte de los monasterios ha desaparecido casi por completo. Por razones tanto políticas, como económicas, a partir de la segunda mitad del siglo X, etapa otónida, se reconoce una «verdadera promoción del obispado». Para favorecer el proceso, los ritos protagonizados por los prelados se hacen con el paso del tiempo más numerosos, complejos, y se codifican. El resultado visible es el Pontifical, que reúne todos los textos que se deben usar en diversas «ordinationes». Se inicia el segundo gran período en el que los libros litúrgicos alcanzan mayor importancia. El proceso se prolonga hasta el Concilio de Trento y ocupa por tanto el extenso período de esta segunda edad medieval.

No se trata de valorar en exceso este libro, cuando asimismo el Misal o el Breviario son destacados. Naturalmente, es imposible olvidar que algo tan vinculado a los obispos sucede en la época del desarrollo de las ciudades, no sólo demográficamente, sino como focos de la vida religiosa, litúrgica y social a partir de fines del siglo X y en especial del siglo XIII. Además, el episcopado dispone de otros instrumentos, como el ordinario, los sínodos tan importantes y numerosos donde se debaten tanto temas generales de la Iglesia, como otros más limitados al ámbito de la diócesis. Añadamos, por fin, las visitas pastorales, pese a que los resultados no sean siempre los que se pretenden.

En otro orden de cosas, no es posible olvidar la creciente importancia del derecho canónico a partir del *Decretum Gratiani* del siglo XII y con todas las recopilaciones conocidas como *decretales* emitidas por los pontífices, que configuran un *corpus legislativo* impresionante, que, si bien emanan de la autoridad romana, no son ajenas a la episcopal.

De igual modo, en lo que afectan a la historia del arte, se crea y difunde una iconografía episcopal, del obispo oficiando determinados ritos. En todo esto, pese a lo dicho, en lo iconográfico, el Pontifical siempre es un libro secundario respecto a otros. También es necesario reconocer diversas etapas en período tan extenso. Por ejemplo, la reforma protagonizada por el papa Inocencio III a inicios del siglo XIII colabora a aumentar los poderes episcopales. De hecho este siglo conoce la fijación de dos textos, cuando hasta entonces el principal era el Pontifical Romano-Germánico. A partir de entonces nace, se consolida y se difunde el Pontifical Romano, posiblemente el más importante, pero es imposible olvidar el Pontifical de Durando, así llamado en la península Ibérica. En la primera mitad del siglo el mayor protagonismo lo posee el papa, mientras luego se va imponiendo como protagonista el obispo. En una primera etapa en el enfrentamiento de *Regnum* y *Sacerdotium* se ha considerado la superioridad del poder temporal sobre el sagrado, situación que ha ido sufriendo una modificación en la que el episcopado se ha ido imponiendo en los siglos finales. Esto incide en una iconografía en la que destaca la importancia del papa y del obispo, la imagen del segundo presente en numerosas ocasiones en las que oficia. Igualmente, es importante el ciclo dedicado a la coronación, siendo evidentes las diferencias de los ejemplos de libros de la coronación que no son encargados por el prelado, sino por el rey.

Asimismo poseen interés los gestos litúrgicos utilizados por los obispos en función. No obstante, la ilustración de los pontificales acostumbra a ser poco brillante, reiterativa y algo confusa, y difícil de definir cuando no se sabe qué asunto se trata. En los grandes ejemplares, al menos existe un folio entero dedicado a un tema, pero luego le siguen numerosas iniciales de pequeño tamaño, incluso podríamos decir que numerosísimas. En ejemplos muy concretos,

tenemos la impresión de que se pretende enriquecer el aparato ornamental con el objeto de embellecer el manuscrito. Sería el caso del Pontifical de Girona que comentamos más adelante, en el que el complemento de adorno vegetal diríamos que supera en calidad y vistosidad al de los asuntos referentes al Pontifical.

El Pontifical europeo en lo hispano

No siempre se conciben los grandes ejemplares ilustrados al mismo tiempo. La península Ibérica se incorpora tardíamente al proceso. El protagonismo es de Italia y Francia, y, en menor medida, el Imperio, tan importante al principio. Seguramente, los ejemplares producidos en los dos primeros países se difunden por Europa no sabemos desde cuando.

Los reinos cristianos hispanos en principio presentan un cierto retraso. Un breve repaso por las principales bibliotecas monásticas, catedralicias o públicas estatales o de las comunidades autónomas nos permite emitir algún juicio. Ante todo, hemos de reconocer que hasta la llegada del influjo francés hacia mediados del siglo XIII en Catalunya y Aragón, o la revolución del fenómeno Alfonso X en la Corona de Castilla, nada existe que permita una visión optimista. Recordemos en general que el libro ilustrado en Hispania está muy lejos del italiano o el francés, incluso del inglés hasta 1340 o el de los Países Bajos.

Los ejemplares reunidos son sesenta y tres. Prácticamente ninguno es del siglo XIII y los de la primera mitad del siglo XIV son extranjeros. Destacaría el Pontifical calificado de boloñés de la catedral de Tuy, datado a principios del siglo XIV. Se trata de un ejemplo notable e infrecuente y llama la atención el lugar en el que se conserva, habida cuenta de los pocos manuscritos iluminados que conserva. Personalmente he tratado de identificar al prelado que lo encargó. Juan Fernández de Sotomayor gobernó la sede entre 1286 y 1323, fechas que convienen al códice. Se suman otras circunstancias en apoyo. Es un prelado de vida inquieta, vinculada a la corte castellana, con cargos importantes desempeñados. Llegó a ser notario mayor de Andalucía y León, canciller de la reina, todo lo cual es signo de que fue experto en leyes. Mantuvo contactos con el reino de Portugal que culminaron con un acuerdo (1307) sobre el reparto de determinadas tierras que constituían con anterioridad un problema para ambas partes. Hizo testamento en 1323. Diversos ejemplares de su biblioteca no incluyen al Pontifical, lo que crea problemas sobre las posibilidades de la hipótesis, aunque no la invalidan.

Si de Italia nos trasladamos a Francia, encontramos en la catedral de Toledo una obra excepcional que se ha calificado de parisina de fines del siglo XIII

(ms. 56.19, cat. 216). Estamos en un siglo, el siglo XIII, en el que las relaciones entre la monarquía francesa y la castellana son excelentes y es entonces cuando llega a manos de los reyes la extraordinaria Biblia moralizada hoy en la catedral toledana. El manuscrito que comentamos es posterior, incluso a mi juicio podría retrasarse hasta 1300. En este caso no sorprende encontrarse ejemplar semejante en Toledo, ciudad importante, sede archiepiscopal aún más importante y estrechamente relacionada con la Corona y favorecida por ella. Sin embargo todo apunta a que no se depositó en la catedral hasta fechas muy avanzadas. Lo cierto es que se puede asegurar que estaba en Aviñón a principios del siglo XV y que por entonces la adquirió Alonso Carrillo, cardenal de San Eustaquio y arzobispo de Toledo, persona en principio muy vinculada a la princesa Isabel, luego Isabel la Católica, aficionado a los libros ricos, que encargará, pese a estar en posesión de semejante ejemplar, otro que citaremos brevemente.

Su texto es complejo e incluye una primera parte ajena al Pontifical. Del folio 1 al 11 incluye diversos añadidos. Son de notable interés los folios 12 a 52, que contienen las bendiciones episcopales de la misa con numerosas iniciales con figuración que incluyen historias de la vida de Jesús, vidas de santos, etc., en número superior a setenta. La parte más propia asimismo adorna sus iniciales con escenas correspondientes y su número es aún mayor.

No deseamos detenernos en todos los códices de lujo ilustrados conservados en bibliotecas hispanas. Recordamos lo dicho, que tanto el Pontifical de la catedral de Tuy como el de la catedral de Toledo son, respectivamente, italiano y francés, y están entre los más antiguos ilustrados que se conservan. En el caso del segundo hemos de pensar en Aviñón y con ello en fines del siglo XIV e inicios del siguiente.

La pequeña ciudad del sur de Francia, convertida en capital de la cristiandad, pasó a constituirse en un lugar importante de producción de manuscritos y orfebrería que trabajaba para el exterior. Es por ejemplo el caso del Pontifical encargado allí para su diócesis de Calahorra (Sevilla, Biblioteca Colombina, ms. Vit. [BB 149-3, núm. 341]) por el obispo Juan de Villareces, canciller de la reina Juana de Navarra. Posee un doble folio con una *Maiestas* y una gran *Crucifixión* (f. 296^v-297) en los textos correspondientes a las bendiciones de la misa. No faltan además más de un centenar de iniciales con ilustraciones propias de las ceremoniales de las «ordines» correspondientes. Casi cien años más tarde llegó a manos del arzobispo de Sevilla, Alonso de Fonseca.

Con él se responde a una pregunta habitual: ¿era el Pontifical un códice de uso común o un manuscrito de prestigio? Aunque no se pueda dar una respuesta única y rotunda parece que lo normal es que se tratara de algo utilizado con cierta frecuencia. La presencia de notas al margen en algunos códices refuerza la veracidad de la respuesta afirmativa.

Acabamos esta corta lista de pontificales con otro de la escuela de Aviñón, muy posiblemente encargado por el arzobispo de Toledo Pedro de Luna (1404-1414). Contiene poco más de veinte iniciales con ilustraciones apropiadas al texto y de muy aceptable calidad.

Los grandes pontificales españoles

Ninguno de estos manuscritos era español, pero en esta etapa final se encuentran otros del mayor interés. La presencia de sus armas permite suponer que fue el obispo de la catedral de Girona Raimon de Castellar (1409-1415) quien encargó a un posible miniaturista gerundense la ilustración y ornamento de un notable Pontifical (Español, Planas) en el que las composiciones alusivas al texto parecen algo torpes y bastante simples, por lo general, pero se metamorfosean dotadas de un complemento vegetal de un falso naturalismo que envuelve la figuración. Por un momento, se diría que el artista recurre a repertorios de historia natural que copia con singular destreza y elegancia, aunque un examen atento no se ve recompensado con el hallazgo de un modelo. Por el contrario, quizás pone de manifiesto que no es necesario buscar dos iluminadores diferentes. En otro orden de cosas, son perfectamente visibles abundantes notas en los márgenes, que disminuyen a medida que avanzamos hasta desaparecer, indicio de que se hizo uso de él.

Está dividido en tres partes, todas ellas ilustradas con generosidad. La primera con unas treinta escenas, la segunda casi con cuarenta y la última, menos rica, con unas dieciocho. No sólo le conviene el nombre de rico por el número de ilustraciones, sino por el uso del oro, que alguno supondría fruto de la voluntad de un monarca si no supiéramos que, como es lógico, detrás se encuentra la personalidad de un obispo. Ha merecido un estudio pormenorizado relativamente reciente (Planas), aunque no se ha tratado una a una cada escena de las más de ochenta que contiene.

Se inicia con una *P* (f. 1) en cuyo interior se distingue una gran cabeza masculina de cabellos rubios vista de perfil. Es ahora cuando por vez primera se indican las tres partes de que consta el Pontifical, que en principio tenía 338 folios.

De nuevo una *P* es el soporte de la escena en la que un obispo, vestido con ropas sacerdotales, mitra y báculo, impone el crisma el Jueves Santo en la frente de dos niños que seguramente se confirman. Está auxiliado por dos acólitos, uno seguramente el lector. Un texto inicial dice: «Pars prima incipit. Et primo de crismandis in fronte pueris». Este anuncio se hace claro con la frase que inicia la *P*: «Pontifex pueros in fronte crismare volens paratus cum amictu santo...»

Ya en el folio IIII se lee en general: «Prefacio ad clericum faciendum». Luego, «Oremus». Es muy probable que se trate de la tonsura de los clérigos. El obispo da la impresión de que lleva en las manos unas tijeras que coloca sobre la cabeza de dos similares a los primeros. El obispo sigue apareciendo con las ropas ricas y los atributos acostumbrados de mitra y báculo.

Entre los religiosos elegidos se encuentran los lectores figurando su ordenación: «De ordine lectoris». Los titulares ya han sido tonsurados. Las diferencias con otras ordinationes suele ser pequeña. En este caso sigue el exorcista (f. 11) («De ordinatione exorciste»). El obispo sigue sentado y con el Pontifical abierto, ante los dos exorcistas arrodillados y tonsurados. Son portadores de una cruz, como señal distintiva. Nada singular en los acólitos (f. 12^v).

Con «De sacris ordinibus» se va a referir a las órdenes mayores: subdiaconado, diaconado y presbiterado. Se presenta un obispo ante dos tonsurados. A continuación se transcriben los textos relativos a cada uno. Primero es el subdiácono («De ordine subdiachoni»), ante el obispo mismo en pie, portador del báculo acompañado de sus acólitos, futuros subdiáconos (f. XVI). De escaso interés iconográfico continúan las distintas ordinationes. La imposición, por parte de nuevo del obispo del «amicto» (f. XXI^v). Tiene más extensión «De ordinatione diachoni» (f. XXII), en cuyo momento el obispo se acerca al altar, en presencia del ordenado y acólitos.

El texto de «De ordinatione presbiteros» (f. XXIX^v) es más extenso. El texto explica que los futuros presbíteros han de presentarse con estola y manipulo («amictu alba») y han de arrodillarse portando asimismo las candelas encendidas en las manos («candelas accensas in manibus»). El obispo está sentado en cátedra y un acólito le sostiene el báculo. Es una de las imágenes más solemnes de esta parte. En la misma línea se encuentra la ilustración que afecta a la instrucción de los presbíteros (f. 37^v).

La ordenación de un obispo es algo más compleja. Primero se anuncia (f. XXXVIII^v): «Ad consecrationem et ordinationem electi in episcopum confirmati». Preside la ceremonia un obispo o arzobispo, en cátedra, en tanto el ordenado se encuentra arrodillado y tonsurado en primer término. Hay, además, tres acólitos que flanquean a ambos. Sigue otra ilustración en la que el electo sigue humillado, arrodillado ante tres obispos o arzobispos, todos ellos vestidos como conviene al acto, con mitra e ínfulas muy marcadas. El primero de los obispos lleva un libro, el Pontifical abierto.

La ordenación del obispo es larga. Cada imposición de signo es un orden. En el folio LVI se bendice («Benedictis baculi. Oremus») el báculo que se entrega («Accipe baculum pastoralis»). Los protagonistas son solo dos obispos, uno el que es investido y que recibe el báculo cubierto con una tela. De igual forma se hace entrega del anillo («Accipe anulum fidei») (f. LVI^v), que apenas

se distingue. Y de inmediato («mox») se le impone la mitra consagrada (f. LIX^v), algo que lleva a cabo un obispo en pie al ordenado, mitrado y en cátedra.

Finalizado el ciclo del obispo se han reunido «ordinationes» diversas, comenzando por la del monje (f. LXXII). El obispo está en cátedra y se cubre con una tela que acostumbra a ser verde. No es claro que se haya querido aludir a una orden en concreto. Le sigue el «De professione noviciorum» (f. LXXII). Se indica que estos deben acercarse al altar y arrodillarse al ser recibidos por el obispo, que los bendice e instruye, acompañado por un acólito. Tal vez la iglesia que se ve al fondo es más que un edificio. Con ella se debe aludir a la Iglesia que acoge a los novicios.

De los monjes se pasa al abad (f. LXXVII), quien es portador de su báculo en una miniatura de escaso interés artístico, pese a la importancia del personaje confirmado y bendecido. Se distingue el abad de la abadesa; a ella se dedica una nueva bendición cuando se presenta acompañada de otra monja ante el obispo (f. LXXXVI).

Presenta un notable interés la ilustración y texto siguientes donde la diaconisa se postra ante el altar (f. LXXXVII^v). No es que estemos ante una ilustración destacada artísticamente, sino que la figura de la diaconisa resulta bastante singular. Todo señala a que se trata de una monja. Sigue aludiéndose a mujeres, con «De benedictione et consecratione virginum» (f. LXXXVIII) con una ilustración poco grata.

Concluye el ciclo con la bendición de las viudas (f. CVII) en una composición que desborda la línea de la caja de la letra. Tres viudas se arrodillan ante el obispo, con las tocas acostumbradas.

Se inicia a partir de aquí el «Ordo» de bendición, unción, etc., imperial o real. El texto (f. CVIII) dice: «Ordo romanorum ad benedicendum regem vel regina imperatorem vel imperatricem coronandos». El obispo con todos sus distintivos, entre los que hay que contar la presencia de un acólito, recibe a los reyes, que se inclinan ante él. También llevan señales de identidad como el manto real y la corona. Parece que con este «ordo» el obispo en Barcelona salía a recibir al monarca en sus entradas a la ciudad.

Es importante la escena siguiente: imposición de la «mitra pontifical» (f. CXIII). El obispo se la impone al emperador. Sobre ella irá la «mitra diadema imperial». Naturalmente, el copista recibió el modelo imperial y lo reprodujo, pese a que semejante momento es propio del Imperio o de Italia, no de la Corona de Aragón.

Dada la singularidad de los personajes (emperador, etc.), hay un «ordo» concreto para otros reyes: «De benedictione et coronatione aliorum regum et reginarum». En consecuencia la composición se asemeja a la del folio CVIII. Luego, el obispo corona al rey: «Accipe coronam glorie regni...» (f. CXXX).

Se desciende desde lo más alto, de manera que en este momento, completados los reyes se habla de los príncipes y de los condes palatinos. Esto da lugar a una miniatura de pobre calidad (f. CXXXV).

Este ciclo concluye con «De benedictione novi milites» (f. CXXXI). Una vez más el gran protagonista es el obispo. Sentado, se encarga del libro y del báculo un acólito o un diácono. Bendice a un soldado («miles») arrodillado, vestido con ropa de guerra.

No sólo acaba el ciclo del rey, sino la primera parte del Pontifical. Se ha puesto de manifiesto el interés de las imágenes, pero asimismo lo reiterativo de las fórmulas iconográficas y el adecuado protagonismo del obispo. Dejamos en este preciso momento el análisis de las siguientes imágenes, que incluyen temas muy directamente relacionados con la historia del arte.

El siglo XV en apariencia es el de mayor interés para los pontificales hispanos de lujo. No ajeno a esto es el que hablemos sobre todo de la etapa de gobierno de los Reyes Católicos, en especial destacable en materia artística y cuando algunos obispos importantes muestran su cultura y el gusto por los objetos bellos. Alonso Carrillo en su juventud estudió en Aviñón, donde adquirió un pontifical del gótico internacional, antes mencionado. El presente también contiene una parte del período, aunque lo restante acusa la influencia flamenca. Una comparación entre ambos manuscritos, ambos pertenecientes a la redacción de Durando, presenta, no obstante, diferencias que deben analizarse, aunque es evidente que el ejemplar aviñonés es de mayor calidad que el más tardío.

Otro ejemplar del mismo texto es resultado del encargo de Luis de Acuña, obispo de Burgos. Se conserva como el anterior en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. Vitr. 18-9), con una estructura diversa. Contiene parte del Orden de la Misa, sobre todo el Canon (f. 22v-34). De acuerdo con la tradición junto al «Te igitur» un doble folio presenta a la izquierda la Maiestas y a la derecha la Crucifixión (f. 32v-33). A lo largo de todo el texto las iniciales se llenan con escenas. En la primera parte, con textos e imágenes diversos y desde f. 35 con lo que corresponde con el Pontifical.

Todo apunta a que se trata de una empresa de Luis de Acuña, notable prelado y gran bibliófilo, hombre activo en Castilla en los tiempos previos a la conquista de la corona por parte de Isabel y de vida plena de lujos mientras participó en la política y más austera en la parte final. Como he tratado de mostrar, contrató al que he llamado Miniaturista de 1501, autor en parte de la ilustración del Libro de la Cofradía del Santísimo y Santiago en Burgos. El Pontifical es tal vez el más rico de todos los hispanos conservados, con ilustraciones comunes y otras más excepcionales.

De un modo breve y conciso hemos querido poner de manifiesto la relativa importancia del Pontifical como libro propio de los obispos y promociona-

do por ellos. Por otro lado, en apariencia, es claro que los primeros ejemplares de lujo vinieron de Italia y Francia, pero en la etapa final fueron libros hispanos en nada inferiores a aquellos, presentando particularidades iconográficas aún por investigar los que resultaron ser obra encargada por los grandes obispos del siglo xv. Hay algunas razones para sugerir que no se convirtieron en un adorno de biblioteca, sino que se hizo uso de ellos.

LA PROCESSION DU DIMANCHE DES RAMEAUX À AUGSBOURG AU TEMPS DE L'ÉVÊQUE D'ULRICH, SOURCES ET POSTÉRITÉ

XAVIER DECTOT
Musée National du Moyen Âge, Paris

RÉSUMÉ

Un texte du X^e siècle décrit une procession du Dimanche des Rameaux à Augsbourg commençant à Sainte-Afra, montant au Prelachturm et s'achevant à la cathédrale. L'étude de la liturgie qui se déroule à la même période dans les trois grandes villes du christianisme, Rome, Constantinople et Jérusalem, montre que l'origine de cette procession bien organisée ne peut être trouvée que dans la troisième où des témoignages des IV^e et V^e siècles montrent des processions proches pour le Dimanche des Rameaux. Qui plus est, les processions germaniques plus tardives montrent des similitudes avec celle d'Augsbourg et peuvent probablement être rattachées aux mêmes origines. Dernier point d'intérêt de ce texte, il mentionne l'utilisation d'une représentation du Christ assis sur une ânesse qui peut, de façon presque certaine, être identifiée comme une sculpture, ce qui en fait l'un des témoignages les plus anciens de l'utilisation d'une sculpture processionnelle au Moyen Âge et le plus ancien pour une sculpture sans valeur miraculeuse.

MOTS CLEF: liturgie processionnelle, Augsbourg, sculpture liturgique, Jérusalem.

ABSTRACT

A 10th century text describes a Palm Sunday procession in Augsburg which starts in St Afra, goes up to Prelachturm and ends up in the cathedral. Study of liturgy held at the same time in the main Christian cities, Rome, Constantinople and Jerusalem, show that the origin of this well organized procession can only be found in the third city where 4th and 5th century testimonies show similar processions for Palm Sunday. What's more, later Germanic procession show similarities with the Augsburg one and can probably be traced to the same origins. Last point of interest in this text, it mentions the use of a representation of Christ sitting on a donkey which can with near certainty be identified as a sculpture, one of the earliest testimony of the use of

processional sculpture in the Middle Ages and the earliest one for a non miraculous one.

KEY WORDS: processional liturgy, Augsbourg, liturgical sculpture, Jerusalem.

Parmi les créations les plus représentatives d'un certain kitsch médiéval, les Christs des Rameaux, plus connus sous leur nom allemand de *Palmesel* (âne des Rameaux), ces sculptures représentant le Christ assis sur une ânesse (ou, bien souvent, un âne) que l'on transportait, et transporte encore aujourd'hui dans une quinzaine de lieux dans l'aire germanique, en procession pour le Dimanche des Rameaux, tiennent une place centrale. On y a souvent vu l'un des symboles les plus forts de la transformation de la piété à la fin du Moyen Âge, de sa dimension à la fois plus mystique et plus démonstrative. Leur histoire est connue et a souvent été évoquée : le plus ancien exemplaire connu, provenant de Steinhel, en Suisse et aujourd'hui au musée de Zurich, date de la fin du XI^e siècle, mais l'essentiel des pièces aujourd'hui conservées appartiennent au XV^e siècle, ces oeuvres ayant par la suite été condamnées tant par les luthériens que par l'Église romaine post-tridentine et, bien souvent, détruites. Quant à l'origine de la procession, si elle n'a pu être fixée avec précision, le plus ancien témoignage connu en a été repéré depuis longtemps dans la *Gerhardi vita sancti Oudalrici episcopi*.¹ Bien que ce texte ait largement été étudié, notamment par les liturgistes, il nous semble que certains points en sont encore aujourd'hui restés dans l'ombre et méritent que l'on revienne aujourd'hui dessus, pour ce qu'ils révèlent tant des sources de cette procession que de la nature même des éléments scéniques qui y furent utilisés.

Une étonnante procession du X^e siècle

À en croire la *vita* de saint Ulrich, Augsbourg connu, pendant l'épiscopat de celui-ci, soit entre son accession au siège en 923 et sa mort en 973, sans qu'il soit possible de donner une date plus précise, une bien étrange procession, en tout cas pour ce avec quoi nous pouvons la comparer pour l'époque :

Eo die mane diluculo ad sanctam Afram veniebat, si in præterita nocte ibi non manebat ; missam de sancta Trinitate cantabat, et ramos palmarum diversarumque frondium benedicebat, evangeliosque et crucibus et fanonibus, et cum

1. G. WAITZ (éd.), «Gerhardi vita sancti Oudalrici episcopi», dans *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, tome IV, Hannover, 1841, p. 391-392.

effigie sedentis Domini super asinum, cum clericis et multitudine populi ramos palmarum in manibus portantis, et cum cantationibus ad honorem eiusdem diei compositis, et cum magno decore pergebat usque ad collem qui dicitur Perlehic ; ibique obviam ei veniebat chorus canonicorum cum magna pulchritudine, et cum civibus qui in civitate remanserant, et qui de oppidis circumiacentibus ipsis se jungere voluerunt ibi, ad imitandum humilitatem puerorum cæterorumque populorum, ramis palmarum et vestimentis suis viam Domini sternentium. His expletis, vir sanctus Congruentissimam ammonitionem de passione Domini ad omnes fecit, eoque saepe, ut ille fleret fletuque suo multo flere fecisset. Ammonitione peracta, omnes simul Deum laudantes ad æcclesiam matriculam pervenerunt, ibique missam cum eo celebraverunt, et ind omnes in sua redierunt.²

Même si la tour-clocher de *Perlachturm* telle que nous la connaissons ne fut construite qu'en 1182, il ne fait guère de doute que c'est au lieu où elle se dresse aujourd'hui que se produit la confluence entre les clercs et la multitude de la population, portant des palmes ou, précaution oratoire du texte, d'autres frondaisons, d'une part et le chœur des chanoines de l'autre. Ce que la *vita* nous présente, c'est donc une classique procession en deux mouvements, le premier ascendant (*pergebat usque ad collem*), le second, on le suppose, descendant. Si le point central, celui de la confluence, est un lieu dit, celui du départ comme celui de l'arrivée sont des églises, l'une et l'autre à l'époque peuplées de chanoines, la cathédrale bien évidemment, mais aussi Sainte-Afra, aujourd'hui une église double, luthérienne et catholique (Saint-Ulrich-et-Sainte-Afra), alors une collégiale. Un point de cette description mérite dès à présent d'être noté : il s'agit d'une procession qui, même si elle n'est évoquée qu'une fois dans la *vita*, semble bien, au vu de l'utilisation systématique de l'imparfait par son auteur comme de son strict déroulement, avoir été un événement récurrent (une procession annuelle, donc). Cette procession était-elle une création d'Augsbourg, voire, comme le texte pourrait inciter à le croire, une innovation de saint Ulrich?

À l'heure d'examiner les sources possibles de cette mise en scène de la procession du Dimanche des Rameaux, le réflexe naturel, presque conditionné, du chercheur est de se tourner vers la ville par excellence de la liturgie stationnaire, Rome. Pourtant, deux constatations s'imposent. La notion même de Dimanche des Rameaux y est relativement tardive et, auparavant, le dernier dimanche de Carême est un dimanche dit *De passione*. Et si le changement

2. G. WAITZ (éd.), «Gerhardi vita sancti Oudalrici episcopi», dans *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, 1841, p. 391-392.

semble se faire, progressivement, à partir du V^e siècle, le sacramentaire Gélisien, écrit vers 750, porte encore : «*Dominica in Palmis. De Passione Domini.*»

Si le texte parle bien de Dimanche des Rameaux, l'ensemble de la liturgie n'en reste pas moins centrée non pas sur l'entrée du Christ à Jérusalem mais bien sur l'annonce des événements qui occuperont la semaine. Aucune bénédiction, aucune procession n'est mentionnée ici, pas plus que dans le sacramentaire Grégorien, également rédigé au VIII^e siècle. Et de fait, malgré le changement de nom du dimanche, la bénédiction des Rameaux et les processions qui l'accompagnent ne se développent que bien tard dans le monde romain. Comme l'a remarqué Sible de Blaauw, on ne trouve en fait pas de trace de ces pratiques, en Italie centrale, avant le X^e siècle et, à Rome même, avant le XII^e siècle. Et encore la cérémonie reste-t-elle très simple, dans la mesure où la cérémonie se déroule à l'intérieur du Latran. De fait, parce que le Dimanche des Rameaux est l'un des très rares jours de l'année liturgique où les cérémonies se célèbrent au Latran, la procession se trouve limitée à sa plus simple expression, le pape restant *in gradibus*, pratiquement dans l'encadrement de la porte menant de son palais vers la cathédrale, le temps de l'hymne avant de faire son entrée solennelle. Il est évident qu'une forme si embryonnaire, même à une date relativement tardive, de procession ne peut guère avoir influencé en quoique ce soit la procession relativement complexe que nous décrit, pour Augsbourg, la *Vita Oudalrici*.

La deuxième ville qui aurait pu, par son rayonnement, influencer sur l'organisation de la liturgie processionnelle du Dimanche des Rameaux à Augsbourg est Constantinople. Mais, comme le remarque John F. Baldovin, dans ses homélies de Grégoire de Naziance, qui fut évêque de Constantinople à partir de 379, attaque violemment le goût des grecs pour les processions, qui semblent, alors, essentiellement le fait des ariens, entraînant, par la suite, une méfiance de l'église orthodoxe vis-à-vis de la pratique et une utilisation essentiellement politique des processions. Pour autant, on a bien trace, mais seulement à partir du X^e siècle (dans le Typikon de Sainte-Sophie, écrit entre 950 et 959), d'une procession pour le Dimanche des Rameaux, mais celle-ci reste relativement simple, et si elle suit bien un itinéraire dans la ville, celui-ci ne semble pas avoir comporté la station centrale que l'on trouve dans la procession d'Augsbourg ni, surtout, la réunion de deux groupes, l'un formé par le peuple (et des clercs), l'autre par des chanoines, au milieu, au moins symbolique, du parcours, et le rôle central dans la cérémonie reste dévolu aux églises, et tout particulièrement à la cathédrale, en l'occurrence Sainte-Sophie, qui sont notamment le lieu des chants, et non à la ville elle-même.

Des trois grandes villes saintes du christianisme médiéval, c'est donc vers la plus lointaine, Jérusalem, qu'il faut en fait se tourner. Là, effectivement, on trouve, dès une date très haute, des témoignages de processions savamment

organisées. Le plus ancien, à notre connaissance, est celui donné par Égérie, pèlerine originaire d'Aquitaine ou d'Espagne septentrionale, qui séjourne à Jérusalem entre 381 et 384 et nous a laissé une description précise de la procession du Dimanche des Rameaux à laquelle elle a assisté :

XXX. 1. Alia ergo die, id est dominica, qua intratur in septimana paschale, quam hic appellant septimana maior, celebratis de pullorum cantu his, quae consuetudinis sunt in Anastase uel ad Crucem usque ad mane agi : die ergo dominica mane proceditur iuxta consuetudinem in ecclesia maiore, quae appellatur Martyrium. Propterea autem Martyrium appellatur, quia in Golgotha est, id est post Crucem, ubi Dominus passus est, et ideo Martyrio.

2. Cum ergo celebrata fuerint omnia iuxta consuetudinem in ecclesia maiore, et antequam fiat missa, mittet uocem archidiaconus et dicit primum : 'Ista septimana omne, id est die crastino, hora nona omnes ad Martyrium conueniamus, id est in ecclesia maiore'. Item mittet uocem alteram et dicet : 'Hodie omnes hora septima in Eleona parati simus'.

3. Facta ergo missa in ecclesia maiore, id est ad Martyrium, deducitur episcopus cum ymnis ad Anastase, et ibi completis, quae consuetudo est diebus dominicis fieri in Anastase post missa Martyrii, et iam unusquisque hiens ad domum suam festinat manducare, ut hora inquoante septima omnes in ecclesia parati sint, quae est in Eleona, id est in monte oliueti, ubi est spelunca illa, in qua docebat Dominus.

XXXI. 1. Hora ergo septima omnis populus ascendet in monte oliueti, id est in Eleona, in ecclesia ; sedet episcopus, dicuntur ymni et antiphonae apte diei ipsi uel loco, lectiones etiam similiter. Et cum ceperit se facere hora nona, subitur cum ymnis in Inbomon, id est in eo loco, de quo ascendit Dominus in caelis, et ibi seditur ; nam omnis populus semper praesente episcopo iubetur sedere, tantum quod diacones soli stant semper. Dicuntur et ibi ymni uel antiphonae aptae loco aut diei : similiter et lectiones interpositae et orationes.

2. Et iam cum coeperit esse hora undecima, legitur ille locus de euangelio, ubi infantes cum ramis uel palmis occurrerunt Domino dicentes : Benedictus, qui uenit in nomine Domini. Et statim leuat se episcopus et omnis populus, porro inde de summo monte Oliueti totum pedibus itur. Nam totus populus ante ipsum cum ymnis uel antiphonis respondentes semper : Benedictus, qui uenit in nomine Domini.

3. Et quotquot sunt infantes in hisdem locis, usque etiam qui pedibus ambulare non possunt, quia teneri sunt, in collo illos parentes sui tenent, omnes ramos tenentes alii palmarum, alii oliuarum ; et sic deducetur episcopus in eo typo, quo tunc Dominus deductus est.

4. Et de summo monte usque ad ciuitatem et inde ad Anastase per totam ciuitatem totum pedibus omnes, sed et si quae matrone sunt aut si qui domini, sic deducunt episcopum respondentes et sic lente et lente, ne lassetur populus, porro iam sera peruenitur ad Anastase. Ubi cum uentum fuerit, quamlibet sero sit, tamen fit lucernare, fit denuo oratio ad Crucem et dimittitur populus.³

La procession est ici bien plus complexe que ce que l'on a vu à Rome ou à Constantinople, et, surtout, donne à la ville et non aux églises le rôle central. Après une messe dans l'Anastasis, donc au Saint-Sépulcre, les fidèles se dispersent pour se réunir à la septième heure sur le Mont des Oliviers, dans l'église de l'Eleona. Puis, la procession se rend dans une autre église du Mont, l'Imbomon. Là se produit un changement notable, puisque c'est à ce moment, et non dès le début de la procession ou au moment du passage de la porte de la ville, que l'on voit les parents (et leurs enfants, sur leurs épaules), tenir en leurs mains des rameaux, tandis que c'est l'évêque lui-même qui tient le rôle du Christ dans cette reconstitution de l'entrée à Jérusalem qui s'achève à l'Anastasis (fig. 1).

Pour le siècle suivant, un lectionnaire connu sous le nom de lectionnaire Arménien, fondé sur deux manuscrits perdus écrits respectivement entre 417 et 439 et entre 439 et 442, présente une procession sensiblement équivalente, même s'il n'évoque pas la première station à l'Eleona et ne mentionne que le trajet Imbomon-Anastasis. Par la suite, la procession devient de plus en plus complexe : déjà dans le lectionnaire Géorgien, dont la source est un typicon antérieur au VIII^e siècle, après un premier office, la procession part du Martyrium, se rend à Gethsemane, où est prononcé un second office identique au premier, puis redescend du mont des Oliviers, fait une station à Sainte Anne avant de rejoindre le Martyrium (fig. 2). Et au XI^e siècle, selon le témoignage de le typikon de l'Anastasis, la procession trace un parcours quasi labyrinthe dans la ville, puisqu'elle part de l'Anastasis, se dirige vers le Golgotha, revient vers l'Anastasis, puis se dirige vers le mont des Oliviers, monte jusqu'à Bethany, puis se rend à l'Imbomon et de là redescend, via l'église de la Vierge de Gethsemane, à Sainte Anne puis au Martyrium.

Si la procession d'Augsbourg paraît assez différente de celles qui se déroulaient dans la Jérusalem contemporaine, à en juger du moins par le lectionnaire Géorgien et le typicon de l'Anastasis, on peut en revanche la rapprocher de façon plus satisfaisante des premières processions, celles du lectionnaire géorgien et, surtout, du témoignage d'Égérie. On y retrouve, en effet, la biparti-

3. Pierre MARAVAL (éd.), *Itinerarium Egeriae*, Paris, 2002, coll. «Sources Chrétiennes», 296, p. 275-276.

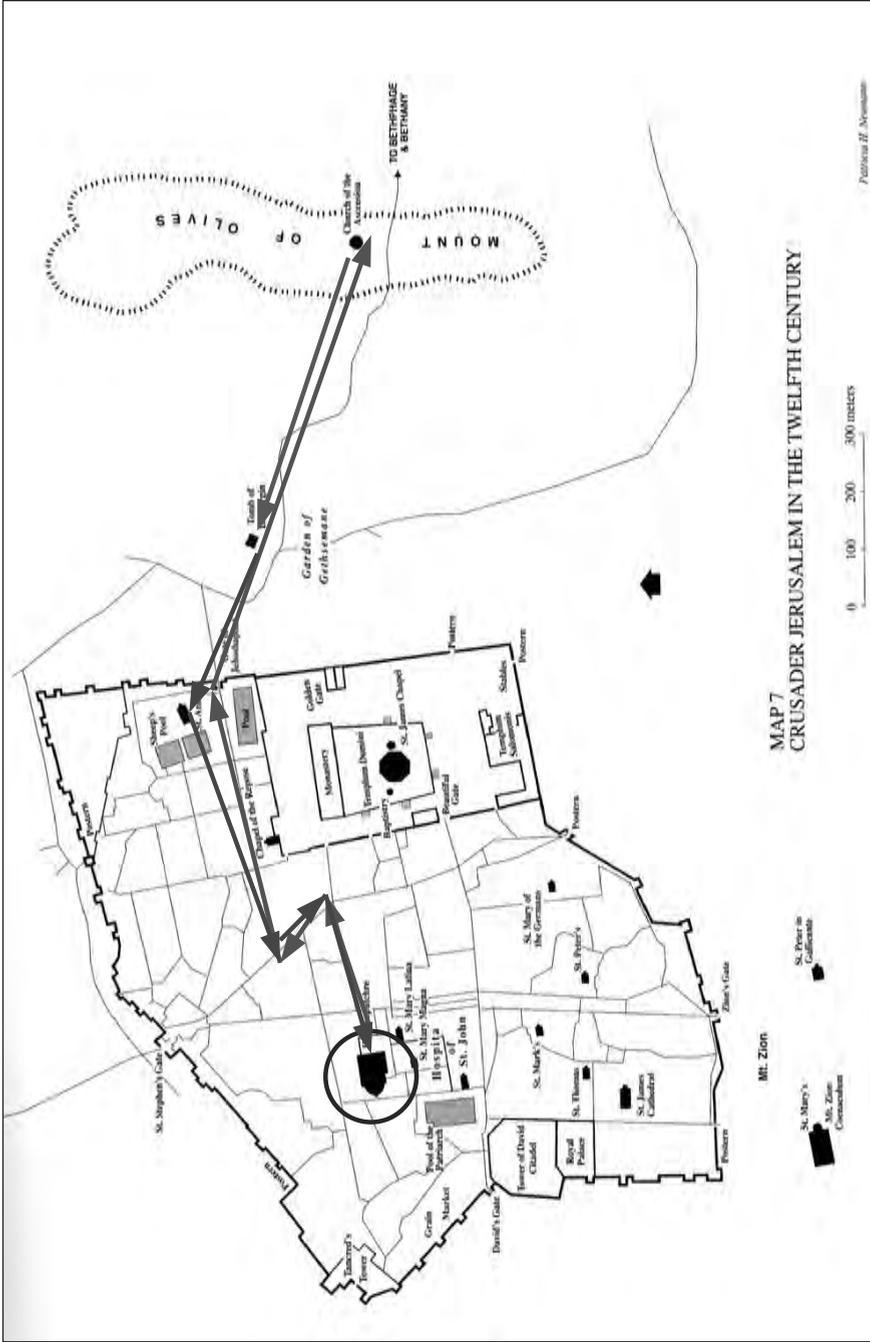


FIGURE 2. Procession à Jerusalem.

tion de la procession, avec un premier temps destiné plutôt centré sur les fidèles et un second plus théâtral, qui prend un véritable caractère processionnel avec l'entrée en scène des rameaux et, dans le cas d'Augsbourg, la réunion avec les chanoines de la cathédrale. À cela il faut ajouter un élément remarquable du texte de la *Vita Oudalrici*. On nous dit, en effet, que la procession des fidèles, partis de Sainte Afra, *pergebat usque ad collem qui dicitur Perlehic*. Certes, le Perlachturm est légèrement plus haut que Sainte-Afra, mais dans une ville globalement aussi plate que peut l'être Augsbourg, l'expression ne peut que paraître exagérée si elle ne fait pas référence, plutôt qu'au relief réel de la ville, au relief symbolique de Jérusalem qui est ainsi recréé dans Augsbourg. Et il semble bien que cette dimension symbolique ait été claire, au moins aux yeux de l'auteur de la *Vita Oudalrici*, tant cette expression *pergebat usque ad collem* est amenée sciemment, venant conclure sur un long mouvement une phrase au rythme jusqu'alors presque saccadé.

Il semble donc probable que la procession d'Augsbourg telle qu'elle se déroulait du temps de saint Ulrich ait été inspirée, plus ou moins directement, par les processions qui se déroulaient à Jérusalem aux IV^e et V^e siècle. Par quel biais celles-ci étaient-elles connues ? Il est d'autant plus difficile de répondre que, on y reviendra, rien ne prouve qu'Augsbourg ait eu un rôle moteur dans le développement de la procession des Rameaux dans le monde germanique. Pour autant, on peut imaginer, pour les processions germaniques primitives, deux sources possibles : soit le témoignage d'un ou de plusieurs pèlerins, et on sait que nombreux sont les occidentaux qui, comme Égérie, se rendirent à Jérusalem aux IV^e, V^e et VI^e siècle, soit par le biais d'un livre liturgique. Même si le second cas est possible, il semble moins facile à admettre dans la mesure où les manuscrits liturgiques de Terre Sainte étaient écrits en grec et où la connaissance du grec dans l'Occident de la deuxième moitié du premier millénaire était, nombre d'exemples le montrent, pour le moins limitée. Il faudrait donc postuler une traduction en latin d'un manuscrit liturgique grec, ce qui n'est certes pas totalement impossible.

La procession d'Augsbourg et ses équivalents germaniques

L'importance de la procession menée à Augsbourg par saint Ulrich ne repose pas seulement sur le fait qu'elle est la plus ancienne dont on ait le témoignage ni même sur les liens que nous espérons avoir démontré qu'elle entretenait avec ses équivalents hiérosolomitains. De fait, son influence se ressent également sur les processions plus tardives. C'est, bien sûr, particulièrement évident à Augsbourg : l'examen des différents rituels disponibles, qui s'éten-

dent du XIII^e siècle au XVI^e siècle, montrent une étonnante stabilité de la procession jusqu'aux tourments de la Réforme et de la Contre-Réforme. Du coup, on ne peut que s'interroger sur l'ancienneté effective de la procession d'Augsbourg: cette stabilité s'explique-t-elle par le poids de la mémoire de saint Ulrich sur l'Église locale? On pourrait en douter vu que ces rituels ne font pas explicitement référence au saint évêque. Plus probablement faut-il estimer, et c'est d'ailleurs aussi ce qu'invite à penser le texte même de la *Vita Oudalrici* qui nous montre une procession parfaitement réglée et ne mentionne aucunement qu'elle ait été instituée par saint Ulrich, que la procession était déjà ancienne du temps du saint, sans d'ailleurs qu'on puisse tirer un quelconque élément de chronologie absolue de cette indication toute relative (fig. 3).

Par ailleurs, les sondages que nous avons effectué par ailleurs montrent que la structure générale de la procession d'Augsbourg se retrouve dans celles d'autres villes du monde germanique. À Essen, par exemple, où ce sont les chanoinesses de Sainte-Gertrude qui organisent la procession, celle-ci se déroule sur deux jours, ce qui ne fait qu'amplifier la bipartition: *ymago* du Christ monté sur un âne est amenée, le samedi, de la Stiftskirche jusqu'à Sainte-Gertrude par le chemin le plus droit avant d'être ramenée le dimanche à la Stiftskirche en traversant cette fois la ville et en passant, notamment, par le marché, créant ainsi une procession circulaire sans l'être vraiment. À Zurich, les modalités sont encore légèrement différentes et plus proches du texte biblique, puisque le Christ part de l'extérieur de la ville, d'un lieu non religieux d'ailleurs, s'arrête à l'une des portes de la ville où il est rejoint par des clercs déguisés en Apôtres et personnages de l'histoire sainte (l'un jouant le rôle de Zacharie grimpé dans un arbre). C'est à partir de cette entrée qui n'est plus en rien symbolique que la population commence à présenter les palmes et à étendre ses manteaux sur le passage de la figure christique. Dans ces exemples, comme dans d'autres du monde germanique, on retrouve cette partition de la procession marquant l'entrée (symbolique ou réelle) du Christ dans une ville qui devient une recreation de la topographie de Jérusalem. Cette constance dans l'organisation invite à faire un nouveau constat : si la procession d'Augsbourg est, indéniablement, la plus ancienne dont nous ayons un témoignage, rien ne permet, de fait, de lui attribuer un quelconque droit d'aînesse sur les autres processions germaniques, celles-ci pouvant dériver d'un même modèle aujourd'hui encore non identifié, et ce d'autant plus que, comme on l'a déjà dit, la procession d'Augsbourg telle que nous la connaissons par la *Vita Oudalrici* est déjà constituée. Là encore, il ne faut pas la prendre pour plus que ce qu'elle est, un témoignage particulièrement ancien d'une procession probablement déjà, alors, assez largement établie dans le monde germanique.

Effigies Domini sedenti super asinum

Il est, enfin, un troisième aspect du texte de la *Vita Oudalrici* qui n'a guère été examiné avec toute l'attention qu'il méritait jusqu'à présent, même si la question a déjà été soulevée: qu'est-ce que cette «*effigies Domini sedenti super asinum*» dont parle la *Vita Oudalrici* ? Dans un exemple légèrement plus tardif de procession du Dimanche des Rameaux, celui rapporté par les *Consuetudines* de Fruttuaria, écrites dans la première moitié du XI^e siècle, l'objet évoqué, appelé le *Osanna*, est indubitablement une peinture. Et tant les exemples orientaux (et il ne faut pas oublier que nous sommes alors encore en un temps antérieur au grand schisme) que l'immense majorité de ceux que l'on peut évoquer, pour d'autres processions, en Occident, témoignent du recours à des images peintes. À vrai dire, pour le premier millénaire, on ne peut guère identifier que trois sculptures utilisées dans des processions. Une seule, le *Volto Santo* de Lucques, est attestée à une date antérieure à l'épiscopat de saint Ulrich à Augsbourg. Les deux autres, la Vierge d'Or de Clermont et la Sainte Foy de Conques, toutes deux liées à l'évêque Étienne II, en sont contemporaines. Par ailleurs, ces trois oeuvres ont en commun une dimension miraculeuse, propre dans le cas du *Volto Santo* ou de la Sainte Foy, liée aux conditions de réalisation de l'oeuvre pour ces qui est de la Vierge d'Or, qui fait entièrement défaut, à en croire le texte, à notre *effigies*. Mais le terme choisi peut-il l'avoir été au hasard? Car si *imago*, notamment, est un terme largement polysémique qui ne pourrait être interprété, eut-il été employé ici, que comme désignant une peinture, effigies, au contraire, tant dans son sens étymologique que dans son utilisation, de l'Antiquité classique à la fin du Moyen Âge, ne sert guère qu'à désigner des images tridimensionnelles. Dans un texte aussi précisément construit que peut l'être ce passage de la *Vita Oudalrici*, il fait d'autant moins de doute qu'il sert à désigner une statue qu'il est évident que cette *effigies* n'est pas à proprement parler portée mais précédée par les clercs et suivie par la population de la ville. Une telle disposition de la procession ne put se comprendre qu'avec une sculpture tirée ou poussée de quelque façon et non avec une peinture qu'il faut nécessairement porter.

La description de la procession des Rameaux d'Augsbourg par la *Vita Oudalrici* s'impose ainsi comme un texte essentiel non pas seulement par son ancienneté, mais aussi par tout ce qu'il permet de reconstituer de l'histoire générale de cette procession. Elle est à la charnière (au moins en tant que témoignage d'un phénomène peut être alors déjà plus large) entre les sources hiérosolomitaines de la procession germanique des Rameaux et les autres témoignages, plus tardifs, qui nous en sont parvenus. De plus, l'usage qu'elle fait de la sculpture, la place, là aussi, à une charnière temporelle, celle de la ré-

apparition de la sculpture monumentale, d'abord effectivement sous la forme de sculptures de procession à valeur miraculeuse, mais très rapidement à la fin du X^e siècle, sous celle de sculptures à usage strictement liturgique comme le christ de l'évêque Gero à la cathédrale de Cologne.

