

Martí BELTRÁN GONZÁLEZ, La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de *la Mare de Déu i els Profetes*.

**La performance catedralicia como modelo de prestigio.
La iconografía del frontal de *la Mare de Déu i els Profetes*.**

The cathedral performance as a prestigious model. The iconographical program of the *Mare de Déu i els Profetes* altar-frontal

MARTÍ BELTRÁN GONZÁLEZ
Universitat Autònoma de Barcelona (UAB).
martbeltran@gmail.com

Recibido: 19/05/2012

Aprobado: 29/05/2012

Resumen:

Este artículo está centrado en el estudio del programa iconográfico del frontal de altar de Sant Vicenç d'Espinelves (Osona), posiblemente realizado en un taller de pintura sobre tabla vinculado a la catedral de Vic, cuya liturgia y paraliturgia en la segunda mitad del siglo XII sin duda inspiraron sus diferentes escenas. Para resaltar el trasfondo litúrgico existente en la concepción de este programa iconográfico, nuestro análisis se centrará en el estudio tanto de la liturgia como del espacio en que transcurrían estas ceremonias.

Palabras clave: Frontal de altar, pintura sobre tabla románica, Espinelves, drama litúrgico, catedral de Vic.

Abstract:

The aim of this article is the study of the iconographical program of the Sant Vicenç d'Espinelves altar-frontal (Osona), possibly made in a panel painting workshop related to the Vic cathedral, whose liturgy and paraliturgia in the second half of the 12th century was clearly the source of their different scenes. In order to outline the liturgical background of the conception of this iconographical program, our analysis is focused in the study of both the liturgy and the space where these ceremonies took place.

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

Sumario:

1. El frontal de altar de Espinelves. Origen y descubrimiento. 1.1. Espinelves y la iglesia de Sant Vicenç. 1.2. El frontal de altar de *la Mare de Déu i els Profetes*. 1.3. Historiografía del frontal. 2. Metodología del estudio. 2.1. La liturgia como modelo iconográfico. 2.2. El conjunto episcopal románico de Vic. 2.3. El altar medieval como elemento creador del espacio sagrado. 3. Imágenes y dramas litúrgicos. 3.1. La Adoración de los Magos y la paraliturgia de Navidad. 3.2. La representación de los profetas y el *Ordo Prophetarum*. 3.3. La Entrada de Cristo en Jerusalén y la procesión del Domingo de Ramos. 4. El culto a María, la influencia de la liturgia estacional y las imágenes del frontal de Espinelves.

1. El frontal de altar de Espinelves. Origen y descubrimiento.¹

Uno de los principales motivos para la aparición durante el siglo XII de todo un entramado de talleres alrededor de los grandes centros monásticos y catedralicios de Cataluña fue la necesidad de proveer de mobiliario litúrgico a todas las iglesias de la diócesis. Gracias al trabajo de estos talleres se aseguraba que incluso las parroquias más aisladas tuviesen el material necesario para celebrar la liturgia de forma correcta, siempre según los dictámenes de la autoridad eclesiástica de la demarcación episcopal. Entre estos talleres destacó el que se formó en las inmediaciones de la catedral de Vic, de donde salieron piezas de gran valor como el frontal de altar de Sant Vicenç d'Espinelves, cuyo singular programa iconográfico es motivo de este estudio sobre la liturgia de la catedral de Vic y su influencia en la decoración del frontal.

1.1. Espinelves y la iglesia de Sant Vicenç

El frontal de altar estudiado en el presente artículo proviene del municipio de Espinelves, en la comarca de Osona. Se trata de un pequeño núcleo rural situado en el centro de un valle de la región de Les Guilleries, dentro de la demarcación episcopal de la diócesis de Vic. El primer documento en que se menciona este lugar está datado en el año 943 y deja constancia de una serie de intercambios agrarios, a partir de los cuales no queda ninguna duda sobre la existencia de una pequeña parroquia dedicada a san Vicente en funcionamiento.²

Si bien en el siglo X ya aparece un pequeño templo documentado, durante el siglo XI se construye una iglesia románica de nave rectangular cubierta con bóveda de cañón y ábside semicircular. Esta construcción se inscribe probablemente dentro de la campaña de renovación arquitectónica promovida por el abad Oliba, poco después de su nombramiento como obispo de Vic en el año 1017.³ Ya en el siglo XII, la iglesia de Sant Vicenç d'Espinelves es objeto de múltiples reformas, entre las que destacan el añadido de una nave lateral con su absidiola, así como la construcción de un campanario de planta cuadrada. Estas modificaciones probablemente son realizadas para dar

¹ Este artículo forma parte de los resultados obtenidos de mi colaboración en el proyecto de investigación *Artistas, Patronos y Público. Cataluña y el Mediterráneo (siglos XI-XV)* (MICINN-HAR2011-23015) de la Universitat Autònoma de Barcelona. Su contenido es una puesta al día de algunas de las ideas publicadas en Martí BELTRÁN GONZÁLEZ, “El frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves. Drames litúrgics al voltant de la figura de la Verge Maria”, en *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, V, Vic, Museu Episcopal de Vic, 2012 (en prensa). Toda la información que aquí se presenta forma parte de las investigaciones llevadas a cabo dentro de la Tesis doctoral sobre dramas litúrgicos con título “La dramaturgia de l'altar medieval. Mobiliari amb temes entorn als drames litúrgics a Catalunya (ss. XII-XIV)”, que realizo bajo la dirección de Maricarmen Gómez Muntané y Manuel Castiñeiras, a quienes agradezco todo su apoyo y ayuda. También querría agradecer al archivero Miquel dels Sants Gros toda la ayuda prestada en temas de liturgia, así como por proporcionarme acceso a los fondos del *Arxiu Episcopal de Vic (AEV)*.

² Documento conservado en el AEV, Cal. 6, doc. 610, en Eduard JUNYENT I SUBIRÀ, *Diplomatari de la catedral de Vic. Segles IX-X*. Vic, Publicacions del Patronat d'Estudis Osonencs, 1980-1996, p. 183-184.

³ Oliba fue inspirador de un gran número de reformas arquitectónicas durante su episcopado al frente de la diócesis de Vic, destacando las del monasterio de Santa Maria de Ripoll o las de la catedral de Vic. Para ver más sobre su trayectoria consultar Ramon DE ABADAL, *L'abat Oliba, bisbe de Vic, i la seva època*, Pamplona, Urgoiti Editores, 2003 o Anselm ALBAREDA, *L'Abat Oliba, fundador de Montserrat (971?-1046)*. *Assaig biogràfic*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1972.

esplendor y ampliar la capacidad de la iglesia, culminando con la consagración presidida por el obispo Ramon Xetmar el 21 de febrero de 1187.⁴

*Anno dominice incarnationis centesimo octuagesimo sexto post millesimum veniens venerabilis Raymundus sola Dei gratia ausonensis episcopus [...] ad ecclesiam beati et gloriosissimi martiris Christi Vicentii atque levite, que sita est in territorio de Spinalbes [...] eandem ecclesiam ad honorem omnipotentis Dei et sancti Vicentii levite et martiris et beati Jacobi apostoli quorum altaria in eadem basilica sita sunt [...].*⁵

En la actualidad, la iglesia de Sant Vicenç d'Espinelves (fig. 1) se conserva en buen estado gracias a la restauración a la que fue sometida durante los años setenta. Durante este proceso el templo fue objeto de numerosas modificaciones e intervenciones, que a día de hoy dificultan la distinción entre sus partes originales y aquellas que han sido posteriormente reintegradas. A pesar de todo, la restauración permite ver en detalle las fases de edificación propias de los siglos XI y XII, desechando todos aquellos añadidos de los siglos posteriores.⁶



Fig. 1. Iglesia de Sant Vicenç d'Espinelves, ss. XI-XII, Espinelves (Osona). Fotografía del autor.

⁴ Como se puede ver en Antoni PLADEVALL, “Notícies històriques d'Espinelves”, en *Ausa*, VIII, 87-88, Vic, Patronat d'Estudis Osonencs, 1978, p. 225-237. Para obtener la fecha de 21 de febrero de 1187 hay que seguir el *mos florentinus* para contabilizar los años de la encarnación del Señor, como era más habitual en territorio catalán en el siglo XII según Javier DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, *La epigrafía latina medieval en los condados catalanes (815-circ. 1150)*, Madrid, Castellum, 2003, p. 243-264.

⁵ “En el año de la encarnación del Señor 1186 vino el venerable obispo Ramon de Osona [...] a la iglesia del santo levita Vicente, glorioso martir de Cristo, que está situada en el territorio de Espinelves [...] consagró esta iglesia en honor de Dios omnipotente y de san Vicente, levita y martir, y de san Jaime apostol, los altares de los cuales estaban situados en esta iglesia [...]”. Parte del texto del acta de consagración del templo de Espinelves, como se conserva en una copia del 1568 guardada en los pergaminos de los siglo XI y XII procedentes del monasterio de Sant Llorenç del Munt (número 51), en el AEV. Roser ROSELL I GIBERT, “Sant Vicenç d'Espinelves”, en *Catalunya Romànica*, vol. II, Barcelona, Enciclopèdia catalana, 1984, p. 189-200. El texto se encuentra editado en Ramon ORDEIG, *Les dotaties de les esglésies de Catalunya (segles IX-XII)*. Vol. III. Vic, Estudis Històrics, 2001, p. 236-238.

⁶ En ROSELL I GIBERT, 1984: 189-195, se puede ver una descripción más detallada de la iglesia. En Enrique CASALS GINESTA, “Espinelves: Restauración del templo románico”, en *La Vanguardia*, 22/8/1972, p. 26, aparece la noticia sobre la eliminación y restauración de sus diferentes partes.

1.2. El frontal de altar de la Mare de Déu i els Profetes

Procedente de uno de los altares de la iglesia de Sant Vicenç, el 15 de julio de 1880 se anotó el ingreso del frontal de Espinelves en el conjunto de piezas que formaba la colección del *Museu del Cercle Literari de Vic*. En este momento pasó a formar parte del que sería el núcleo fundacional del *Museu Episcopal*, donde se encuentra expuesto desde su inauguración en el año 1891.⁷



Fig. 2. Frontal de altar de Sant Vicenç d'Espinelves, ca. 1187, Museu Episcopal de Vic (MEV7), Vic (Osona).
Fotografía propiedad del MEV.

El frontal de altar de Espinelves (fig. 2), llamado popularmente como de *la Mare de Déu i els profetes* (Madre de Dios y los Profetas) por su iconografía,⁸ es uno de los ejemplos más brillantes de la pintura sobre tabla en el ámbito de los frontales de altar románicos. Su importancia para la historiografía del románico catalán se debe a que es prueba fehaciente de la relación existente entre la pintura sobre tabla y la mural, ya que es obra del llamado Maestro de Espinelves, artista ligado a los talleres de Vic al que también se le atribuyen las pinturas murales de una capilla de la iglesia de Santa Maria de Terrassa.⁹ En cuanto a su programa iconográfico, el frontal está presidido por una *Maiestas Mariae* de tipo *Kyriotissa*, que se encuentra dentro de una aureola en forma de almendra. La figura central aparece rodeada de cuatro compartimentos; en el registro superior se pueden ver las escenas de la Adoración de los Magos y de la Entrada de Cristo en Jerusalén, mientras que en el registro inferior aparece una original serie de profetas.¹⁰

⁷ Como se puede ver en Ramon ORDEIG, “Museus, col·leccions i exposicions en el Vic del segle XIX”, en *Ausa*, XIV, 127, Vic, Patronat d'Estudis Osonencs, 1991, p. 325-356, entre los objetos ingresados el 15 de julio de 1880 se encontraba el frontal de Espinelves (MEV7).

⁸ En Josep GUDIOL I CUNILL, *La pintura Migeval Catalana, Els Primitius vol. II. La pintura sobre fusta*, Igualada, Pere Bas i Vich, Impr., 1929, p. 116-124, se pueden consultar las notas de Gudiol sobre el frontal de Espinelves, donde lo llama por primera vez como *dels sis profetes* (de los seis profetas).

⁹ Consultar Walter S. COOK, Josep GUDIOL RICART, *Pintura e Imaginerias Románicas, Ars Hispaniae*, VI, Madrid, 1950, p. 190-215, donde se trata por vez primera el tema de los talleres medievales catalanes.

¹⁰ Las descripciones más notables de este frontal se encuentran en Josep PUIGGARÍ, “Caracteres y detalles de la ornamentación del arte románico y bizantino en Cataluña”, en *Álbum de detalles artísticos y*

Desde el descubrimiento del románico catalán a finales del siglo XIX, las fechas de elaboración de los frontales de altar pintados han sido objeto de interesantes debates académicos que han animado la historiografía del arte medieval. Debido a su aparente antigüedad, así como a su aspecto tosco, los pioneros en el estudio de la pintura sobre tabla propusieron los siglos X y XI para datar estas piezas. El motivo de estas precoces dataciones no era otro que el incipiente estado de la investigación, ya que sin un minucioso estudio comparado entre la miniatura, la escultura y la pintura era especialmente difícil situar estas piezas en su contexto cronológico correspondiente. Esta situación cambió gracias a los completos estudios de Walter S. Cook, que las situó definitivamente a partir del siglo XII en adelante.¹¹

En el caso concreto del frontal de Espinelves, la datación toma como punto de referencia las pinturas murales de Santa Maria de Terrassa dedicadas a santo Tomás de Canterbury, que son obra del llamado maestro de Espinelves. El culto a este santo martirizado el año 1170 llegó a la península ibérica con gran rapidez, como se puede deducir de la capilla que le dedicaron en Toledo el año 1174. Estos hechos apuntan a la finalización de las pinturas murales en el último cuarto del siglo XII, situación que delimita un marco de actuación para susodicho maestro.¹² Otro aspecto que ayuda a precisar la datación a finales del siglo XII es el estilo del frontal, con una gran libertad en la composición que se manifiesta en figuras que abandonan su encuadre. A esto se suma la moderna paleta de colores utilizada, en comparación con frontales ligeramente anteriores como el de Santa Margarida de Vilaseca, donde predominan los amarillos y rojos.¹³ Tomando todos estos datos como referencia parece seguro que el frontal fue preparado en algún momento del último cuarto del siglo XII, periodo que coincide con la fecha que aparece en el acta de consagración de la iglesia de Sant Vicenç d'Espinelves. Por tanto, esta pieza del mobiliario litúrgico estaría realizada en los talleres de Vic alrededor del año 1187, para así proveer de frontal el nuevo altar dedicado a san Jaime que se menciona en el acta de consagración de la iglesia de Espinelves.

plástico-decorativos de la Edad Media catalana, Barcelona, Imprenta de Luis Tasso y Serra, 1882, p. 22, en Josep PUIGGARÍ, “Catálogo razonada de las láminas de este álbum. Sección primera. Pintura”, en *Álbum de la sección arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús, 1888, p. 108. También en la primera ficha para el MEV, redactada sin duda por Josep Gudiol, en Antoni D'ESPONA, Josep SERRA, *Catálogo del Museo Artístico Episcopal de Vich*, Vic, Imprenta de Ramón Anglada, 1893, p. 71-72, y los estudios más completos que aparecen en Josep GUDIOL I CUNILL, 1929: 116-124, Chandler R. POST, *A History of Spanish painting*, I, Cambridge, Harvard University Press, 1930, p. 243-247, Josep M. FOLCH I TORRES, *La pintura Romànica sobre fusta. Monumenta Cataloniae*, IX, Barcelona, editorial alpha, 1956, p. 166-167, o ya las más recientes de Manuel CASTIÑEIRAS, “The Catalan Romanesque Painting Revisited (with Technical Report by A. Morer and J. Badia)”, en *Spanish medieval Art, Recent Studies*, Tempe, ACMRS, 2007, p. 119-153, Manuel CASTIÑEIRAS, “Cremona y Compostela: de la performance a la piedra”, en *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano, Electa, 2007, p. 173-179.

¹¹ Los estudios de W. S. Cook aparecen publicados en Walter S. COOK, “The Earliest Painted Panels of Catalonia (I)”, en *The Art Bulletin* vol. 5, núm. 4, Princeton, College Art Association, 1923, p. 85-101, el primero de la serie de cinco artículos que escribió para la revista *The Art Bulletin*. Para una completa revisión sobre la historiografía de los frontales ver Manuel CASTIÑEIRAS, “Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya: els frontals d'Urgell, Ix, Esquius i Planes”, en *Bulletí MNAC*, 9, Barcelona, MNAC, 2008, p. 15-41.

¹² Para más información sobre las pinturas murales de Santa Maria de Terrassa ver Milagros GUARDIA, “Sant Tomàs Becket i el programa iconogràfic de les pintures murals de Santa Maria de Terrassa”, en *Locvs Amoenvs*, 4, 1999, Barcelona, UAB, p. 37-58.

¹³ Apreciaciones propuestas en POST, 1930: 246.

1.3. *Historiografía del frontal*

Antes de entrar de lleno en la propuesta de interpretación del frontal de altar de Espinelves, es necesario dar un breve paseo por las diferentes aportaciones de los historiadores del arte para explicar su programa iconográfico. También será necesario situarlo en el contexto de los frontales de altar románicos catalanes, elementos imprescindibles del mobiliario litúrgico de las iglesias románicas.¹⁴

El mérito de ser los pioneros en la difusión de la pintura sobre tabla del románico catalán recae en algunos de los miembros del *Cercle Literari de Vic*, que en el año 1868 organizaron la Exposición Arqueológico-Artística donde se expuso por primera vez el frontal de Santa Margarida.¹⁵ Unos pocos años más tarde, un grupo de intelectuales y aficionados al arte representados por Josep Puiggarí empezaron a organizar muestras de objetos artísticos, con el propósito de difundir algunas de las más bellas obras de arte conservadas en Cataluña. Esta sucesión de eventos propició la primera exposición del frontal de Espinelves en Barcelona, concretamente en la muestra del año 1882 dedicada a las artes decorativas e industriales. Como consecuencia de ésta, así como de la celebre Exposición Universal de Barcelona del año 1888, en la que se volvió a exhibir el frontal de Espinelves, Josep Puiggarí escribió varios textos en los que describía sus temas iconográficos, indicaba su procedencia y proponía el siglo XII como fecha de su elaboración.¹⁶

A finales del siglo XIX, el obispo de Vic Josep Morgades dio forma a las piezas reunidas por el *Cercle Literari* en lo que sería el núcleo del *Museu Episcopal de Vic*, publicando el año 1893 un catálogo de las piezas con una pequeña ficha y descripción del frontal de Espinelves.¹⁷ Sin embargo, parafraseando a W. S. Cook, el conocimiento del románico en esos años era limitado y los frontales de altar todavía no habían estado objeto de un buen estudio científico. Él mismo pondría fin a esta situación con una serie de artículos editados entre 1923 y 1929, en lo que hasta la actualidad es uno de los más completos estudios sobre el origen, la iconografía y el estilo de los frontales románicos catalanes. En él se apunta definitivamente a los siglos XII y XIII como su fecha de elaboración, además de presentar un estudio comparado entre las pinturas de los frontales, la escultura, las pinturas murales y las miniaturas procedentes del monasterio de Ripoll.¹⁸ En este contexto, Josep Gudiol y Cunill publicó el año 1929 su trabajo sobre la pintura medieval catalana, una obra estructurada según la técnica de ejecución en la que dentro del volumen dedicado a la pintura sobre tabla se puede ver una

¹⁴ Se puede encontrar información sobre los altares románicos y su función en Manuel CASTIÑEIRAS, “El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos”, en Pedro L. HUERTA (coord.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2011, p. 11-75, o en Michele BACCI, “El mobiliari d'altar en l'època romànica”, en Manuel CASTIÑEIRAS, Jordi CAMPS (dir.), *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, p. 195-205.

¹⁵ En el *Catálogo de la exposición arqueológico-artística celebrada en la ciudad de Vich*, Vic, Imprenta y librería de Ramon Anglada 1868, p. 13, se deja constancia de la presencia del frontal de altar de Santa Margarida (MEV 5) en la exposición, descrito como “198. Notabilísima tabla bizantina, probablemente del siglo IX (...)”.

¹⁶ Josep Puiggarí fue uno de los creadores y el principal animador de la *Asociación artístico-arqueológica barcelonesa*, que organizó las exposiciones artísticas de los años 1882 y 1888, donde mostró al público de Barcelona el frontal de Espinelves por vez primera. El frontal recibió los primeros textos científicos de manos del mismo Puiggarí en los respectivos catálogos PUIGGARÍ, 1882: 22; 1888: 108.

¹⁷ Se puede consultar la ficha del frontal, ya con la referencia actual MEV 7 en D'ESPONA; SERRA, 1893: 71-72. Para la fundación del MEV consultar ORDEIG, 1991: 325-356.

¹⁸ Se puede ver un resumen de la situación en estos primeros años del descubrimiento del románico en CASTIÑEIRAS, 2008: 22-23. La cita aparece en COOK, 1923: 85-101.

descripción detallada del frontal de Espinelves.¹⁹ En el año 1930, Chandler R. Post publicó el primer volumen de su monumental obra dedicada a la pintura española, dedicando una importante parte a los frontales románicos catalanes. En este caso presenta una propuesta de datación del frontal entre finales del siglo XII e inicios del XIII, debido en parte a su visible influencia gótica. También remarca la singularidad entre los temas iconográficos de la Adoración de los Magos y la Entrada en Jerusalén, hipótesis de gran importancia para la presente propuesta de interpretación.²⁰



Fig. 3. Pinturas murales del ábside de la iglesia de Santa Maria de Terrassa con el martirio de Santo Tomás de Canterbury, finales del s. XII, Terrassa (Vallès Occidental). Fotografía del autor.

Una de las obras principales para el estudio de los frontales de altar es el volumen firmado por W. S. Cook y Josep Gudiol Ricart en el año 1950, dentro de la ambiciosa Historia Universal del Arte Hispánico. En esta obra se trata por vez primera el tema de los talleres medievales activos en Cataluña, espacios donde se pintaban los frontales de altar como técnica derivada del arte de la iluminación de los manuscritos. En el caso del taller de Vic, se menciona al maestro de Espinelves como pieza clave para relacionar a los pintores sobre tabla con los itinerantes pintores murales, con un interesante análisis que vincula las pinturas murales de Santa Maria de Terrassa dedicadas a Santo Tomás de Canterbury (fig. 3) con el frontal de Espinelves.²¹ Pocos años después, Joaquim Folch i Torres presentó su volumen dedicado a la pintura románica sobre tabla en la colección *Monumenta Cataloniae*, donde destaca el estudio de aspectos técnicos y de estilo de los frontales de altar, aunque no ofrece información de relevancia sobre el frontal de Espinelves.²²

¹⁹ GUDIOL I CUNILL, 1929: 116-124.

²⁰ En POST, 1930: 243-247, se puede ver como relaciona la singularidad de la escena con los ejemplos de los laterales de altar de Sant Andreu de Sagàs y con las pinturas murales del ábside de la iglesia de Santa Maria de Barberà del Vallès.

²¹ COOK, GUDIOL RICART, 1950: 91-92.

²² En FOLCH I TORRES, 1956 se presenta una completa panorámica sobre los frontales de altar. Sin embargo, aun se aprecia una tendencia a datar los frontales con una antigüedad anterior a la que ya estaba

Durante los años siguientes a la publicación de este conjunto de estudios han ido apareciendo diferentes publicaciones, que en forma de síntesis general recogen las últimas aportaciones al estudio de los frontales de altar.²³ En la actualidad, gracias al trabajo de Manuel Castiñeiras se ha reactivado el interés y la producción científica sobre los frontales de altar románicos, centrándose en diferentes y originales puntos de vista como el análisis de la técnica de ejecución, el trasfondo litúrgico de la iconografía o el perfil eclesiástico de sus artífices. Buena muestra de esta actividad son todas las exposiciones realizadas, así como los numerosos estudios interdisciplinarios en el ámbito de los cuales se sitúa el presente texto.²⁴

2. Metodología del estudio

Después de este breve estado de la cuestión es el momento de abordar el objetivo principal de este artículo, que es proponer una interpretación del programa iconográfico del frontal de Espinelves desde el punto de vista de la liturgia y el espacio. El frontal de altar en origen no era una obra de arte como hoy la concebimos, sino que era un elemento más del mobiliario litúrgico de la iglesia, con toda la carga de contenido simbólico que corresponde a la decoración de la parte principal del templo, el altar. Debido a esta razón es importante conocer la liturgia del centro productor, que en muchos casos será de gran influencia en la confección del programa. Por tanto, para poder relacionar la iconografía con la liturgia es necesario conocer el contexto donde se produjo el frontal. En este caso son imprescindibles los estudios que autores como W. S. Cook, J. Gudiol Ricart o M. Castiñeiras han realizado sobre la producción de la pintura sobre tabla, en defensa de su confección en talleres monásticos o catedralicios como el de Vic, donde probablemente se pintó el frontal de Espinelves.²⁵

2.1. La liturgia como modelo iconográfico

La liturgia de la catedral de Vic se encuentra recogida principalmente en las fuentes conservadas en el *Arxiu Episcopal de Vic (AEV)*, que en forma de consuetas, breviarios, procesionales, troparios y multitud de documentos dejan constancia de algunos de los aspectos más importantes de sus celebraciones. Es especialmente interesante el ms. 105, prosario-tropario copiado durante el siglo XII en el *scriptorium* de la catedral y que contiene el texto y la música de la representación del drama pascual de las *Tribus Mariae*.²⁶ Otros documentos en los que se describe la liturgia y paraliturgia de la

aceptada en aquel momento, siguiendo el modelo que compara los frontales pintados con los de orfebrería del siglo XI, como se puede ver en CASTIÑEIRAS, 2008: 22-23.

²³ Entre las obras publicadas en la segunda mitad del siglo XX destacan Joan SUREDA, *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, Alianza Forma, 1981, con una descripción exhaustiva de los frontales catalanes, así como Fernando DE OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, *La pintura románica*, Barcelona, Ediciones Vicens Vives, 1989, p. 36-42 con su contenido actualizado en Fernando DE OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, *El arte románico español*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2003, p. 257-266, donde se habla de la escuela italo-bizantina y de como los modelos pictóricos de Montecasino llegaron a Cataluña.

²⁴ De esta actividad se pueden citar los monográficos Manuel CASTIÑEIRAS (ed.), *El cel pintat. El baldaquí de Tost*, Vic, Museu Episcopal de Vic, 2008, o Manuel CASTIÑEIRAS, Jordi CAMPS (ed.), *El Románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, MNAC, 2008, resultantes de las exposiciones y de la labor de conservación al frente de las colecciones del MNAC. También se pueden citar artículos como CASTIÑEIRAS, 2007a: 119-153; 2007b: 173-179; 2008: 15-41.

²⁵ Según COOK, GUDIOL RICART, 1950: 215 o CASTIÑEIRAS, 2007a: 119-153.

²⁶ El prosario-tropario se encuentra editado en versión facsímil con un estudio introductorio en Miquel S. GROS I PUJOL, *Troparium prosarium ecclesiae cathedralis vicensis*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2010. Al mismo autor también se debe un estudio del manuscrito y de sus textos en Miquel S.

catedral de Vic son las consuetas, que en este caso conservan indicaciones de las celebraciones que se realizaban en los siglos XIII, XV y XVII. De forma preferente se utilizará el ms. 134, que contiene la consuetas redactada por el canónigo Salmúnia en el primer tercio del siglo XIII, con las indicaciones más cercanas en el tiempo al periodo que nos interesa de la catedral.²⁷ Las consuetas de los siglos XV y XVII, aunque tardías, también contienen información interesante sobre algunas celebraciones especiales como los maitines de Navidad. En el caso de la consuetas del siglo XV todavía es anterior a la reforma tridentina, por lo que ofrece información relevante sobre la liturgia antigua.²⁸ La consuetas del siglo XVII también contiene información interesante, ya que muestra aquellas tradiciones que todo y las prohibiciones de Trento pervivieron por su calado entre los fieles.²⁹ Otra fuente es el procesional de la catedral de Vic ms. 117, que contiene aquellas antífonas que se cantaban en sus procesiones más importantes a finales del siglo XIII y inicios del XIV, cuando fue copiado.³⁰

La reconstrucción de los usos litúrgicos de la catedral de Vic durante el siglo XII es posible gracias al estudio de todas estas fuentes, que pese a ser copiadas muchos años más tarde del periodo estudiado reflejan una tradición que en esencia permanece inalterada.³¹ No hay que olvidar que las formas más complejas de la liturgia, como por ejemplo la representación de los dramas litúrgicos, ya estaban presentes a finales del siglo XI y por tanto las fuentes, aunque sean tardías, reflejan costumbres, usos y tradiciones que se habían conservado en el tiempo.³²

Del estudio de las fuentes conservadas de la catedral de Vic se puede deducir la existencia de una liturgia alrededor de dos iglesias: Sant Pere de Vic y Santa Maria la Rodona.³³ Además, es necesario señalar que existe una consagración documentada de la Rodona, iglesia de planta circular, en el día 25 de mayo del 1180, justo en el marco cronológico en el que probablemente empezaron los trabajos para preparar el frontal de altar de Espinelves. Por tanto, debido a la inusual iconografía del frontal, con la Virgen María presidiéndolo y con la figuración de las diferentes celebraciones marianas a su alrededor, entre las que destaca la excepcional serie de profetas de su parte inferior, se ha decidido tomar como hipótesis de trabajo la posibilidad de que este programa iconográfico represente los diferentes momentos del calendario litúrgico en los cuales

GROS I PUJOL, *Els trofers prozers de la catedral de Vic. Estudi i edició*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1999.

²⁷ Ver un estudio y transcripción de la misma en Miquel S. GROS I PUJOL, "El Liber Consuetudisum Vicensis ecclesie del canonge Andreu Salmúnia", en *Miscel·lània litúrgica catalana*, 7, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1996, p. 175-294.

²⁸ La consuetas de la catedral de Vic del siglo XV fue copiada en el año 1447 y se conserva en el AEV, en el armario 27, cal. 31/18. También es conocida como consuetas Despujols en recuerdo del sacristán Bernat Despujols.

²⁹ Consuetas de la catedral de Vic del siglo XVII que fue copiada en el año 1657 y se conserva en el AEV, en el armario 27, cal. 31/20.

³⁰ Estudiado y transcrito en Miquel S. GROS I PUJOL, "El Processoner de la Catedral de Vic - Vic, Mus. Episc., MS. 117 (CXXIV) -", en *Miscel·lània litúrgica catalana*, 2, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1983, p. 73-130.

³¹ Los textos y la música de las fuentes vicenses no varían en la mayor parte de los casos, siendo propio del periodo gótico un mayor detalle en la descripción de las ceremonias. También se debe recordar que la reforma del crucero para conformar la catedral gótica no se efectuará hasta el 1400, con lo que el espacio litúrgico es el mismo hasta ese momento.

³² Las fuentes reflejan los usos litúrgicos de la catedral siglos más tarde del periodo estudiado, aunque como apunta William L. SMOLDON, "Liturgical drama", en A. HUGHES (ed.), *Early medieval music up to 1300*, London, 1955, p. 175-219, las formas más complejas de representación estaban presentes a finales del siglo XI y se habían conservado en el tiempo.

³³ En el estudio que aparece en GROS I PUJOL, 1996: 175-294, se puede ver una visión general de la liturgia de la catedral de Vic.

las fiestas marianas y la iglesia de Santa Maria la Rodona tenían especial protagonismo. Se debe tener en cuenta que estas celebraciones en las que se exaltaba a la figura de la Virgen María se realizaban en las más importantes catedrales europeas, por lo que no es de extrañar que se conserven otros ejemplos en los que aparecen parte de los motivos de este frontal.³⁴ Debido a estos hechos, la proximidad con la fecha de consagración de la Rodona de Vic da fuerza a la hipótesis de que los talleres de la catedral trabajaban con modelos de exaltación de la Virgen inspirados en su liturgia, en un ambiente en el que proliferaban los temas marianos, como se puede comprobar en otros frontales de altar contemporáneos atribuidos al taller de Vic como el de Santa Maria del Coll o el de Santa Margarida de Vilaseca.³⁵

2.2. El conjunto episcopal románico de Vic

Cuando Oliba llegó al poder en el siglo XI, la catedral de Vic estaba formada por una tradicional familia de tres iglesias característica del período altomedieval. Entre ellas destacaba la más antigua y espaciosa iglesia de Sant Pere, delante de la cual se encontraba la iglesia dedicada a santa María, construida en el siglo X. También existía una tercera iglesia de Sant Miquel en la parte sur de la catedral, que desapareció tras las reformas de la primera mitad del siglo XI para dejar espacio al claustro de la catedral.³⁶ Poco después del nombramiento de Oliba como obispo de Vic en el año 1017 empezó todo un programa de renovación arquitectónica, que afectó por igual a las iglesias de Sant Pere y Santa Maria.³⁷ Del año 1038 se conserva una acta de consagración de la iglesia de Sant Pere, que en ese momento probablemente constaba de una planta de cruz latina con una nave central atravesada por un gran transepto, en el que destacaban dos absidiolas semicirculares a cada lado.³⁸ La iglesia tenía en su cabecera un ábside semicircular de grandes dimensiones con el altar principal dedicado a san Pedro, detrás del cual se encontraba el presbiterio en el que se situaba la autoridad eclesial. El presbiterio se encontraba sobre una cripta elevada, que seguía una tipología similar a la de Sant Vicenç de Cardona y en la que se hallaba el altar de *Sancto Petro de confessione*. Este tipo de cripta alzada con unas escaleras centrales de acceso le proporcionaba una excelente visibilidad, que de igual forma que en Cardona permitía

³⁴ Se debe recordar que gran parte del calendario de la catedral de Vic, especialmente sus fiestas más señaladas, eran comunes a toda la cristiandad. Por tanto, es lógico que un programa inspirado en la paraliturgia catedralicia mantenga todo su valor situado en el altar de una pequeña iglesia parroquial.

³⁵ La nueva iglesia de Santa Maria la Rodona se consagró el 1180, como se puede ver en Xavier BARRAL I ALTET, *La catedral romànica de Vic*, Barcelona, Artstudi edicions, 1974, p. 107, lo que junto con expansión del culto mariano pudo inspirar frontales como los que aparecen en Miquel S. GROS I PUJOL, *Museu Episcopal de Vic. Pintura i Escultura Romànica*, Sabadell, Editorial AUSA, 1991, p. 44-50. Tanto el frontal de altar de Sant Vicenç d'Espinelves (MEV 7), como el de Santa Maria del Coll (MEV 3) o el de Santa Margarida de Vilaseca (MEV 5), salieron de los talleres de Vic a finales del XII y comparten el hecho de tener una *Maiestas Mariae* como elemento principal del frontal.

³⁶ Para saber más sobre los orígenes del conjunto episcopal de Vic, Xavier BARRAL I ALTET, "Catedral (o Sant Pere de Vic)", en *Catalunya Romànica*, vol. III, Barcelona, Enciclopèdia catalana, 1986, p. 678-720 o Eduard JUNYENT, *La ciutat de Vic i la seva història*. Barcelona, Curial, 1980, p. 42-43.

³⁷ La intención de Oliba era dotar a la iglesia sede del episcopado de unas instalaciones modernas, como se puede ver en BARRAL I ALTET, 1974: 31-32.

³⁸ Recientemente se ha descubierto un plano de la antigua iglesia de Sant Pere en el *Museu Arxiu de Santa Maria de Mataró*, donde se representa la planta de la iglesia después de la reforma gótica. Con esta nueva fuente de información se abren diversos interrogantes sobre la catedral de Vic, como puede verse en Joan A. ADELL I GISBERT, Joan-Albert PUJADES, "Noves aportacions al coneixement de l'estructura arquitectònica de la catedral de Vic", en *Lambard. Estudis d'art medieval*, VIII, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1996, p. 139-148.

seguir visualmente la liturgia desde la nave principal. El transepto comunicaba en su cara norte con el gran campanario de planta cuadrada, uno de los ejemplos románicos de mayor envergadura y el mejor conservado de Cataluña. La cara sur del transepto estaba unida mediante una puerta con el claustro, que se construyó sobre el terreno que ocupaba la citada iglesia de Sant Miquel. Como construcción del primer románico catalán, a parte de la tradicional decoración exterior a base de arcuaciones ciegas y lesenas, la nave probablemente estaba cubierta por cuatro bóvedas de cañón y en el crucero debía elevarse con una cúpula sobre la que se elevaba un cimborio similar al de la iglesia de Sant Jaume de Frontanyà.³⁹



Fig. 4. Plaza de la catedral, lugar donde se encontraba la Iglesia de Santa Maria la Rodona, ss. XI-XII, Vic (Osona). Fotografía del autor.

El proceso de construcción de la Rodona era una incógnita hasta hace pocos años, cuando gracias a las excavaciones realizadas en la plaza de la catedral de Vic se dedujeron sus dos principales etapas constructivas (fig. 4). Estas fases situadas en los siglos XI y XII le dieron el aspecto general que tenía en el siglo XVIII, cuando fue destruida para dar espacio a la nueva catedral de planta de salón.⁴⁰ La iglesia prerrománica de Santa Maria fue reconstruida totalmente por Oliba en el siglo XI como iglesia de planta centralizada, en la que sobresalía un ábside semicircular a poniente. El motivo para adoptar esta tipología puede deberse a los viajes del abad ausonense a Roma, donde residió varias veces entre 1011 y 1017. Durante este tiempo Oliba pudo familiarizarse con el arte romano, en especial con la iglesia de *Santa Maria ad Martyres*, dedicación del panteón romano después de su consagración del 609 en honor a la Madre de Dios.⁴¹ Este sería el modelo utilizado tanto para Santa Maria la Rodona como para la iglesia circular de Cuixà, siendo los más grandes exponentes de este tipo

³⁹ Para ver un estudio en profundidad de la catedral de Vic en el siglo XI consultar BARRAL I ALTET, 1974: 42-73.

⁴⁰ El resultado de las excavaciones en la plaza de la catedral de Vic se encuentran en Carme SUBIRANAS, "L'excavació arqueològica a la plaça de la catedral de Vic (Osona). L'església de Santa Maria la Rodona", en *Tribuna d'Arqueologia 2004-2005*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2006, p. 313-339.

⁴¹ Todo el tema de los viajes de Oliba a Roma se puede consultar en DE ABADAL, 2003: 73-85.

Martí BELTRÁN GONZÁLEZ, La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de *la Mare de Déu i els Profetes*.

de iglesias en Cataluña.⁴² En cuanto a su entrada, estaba situada justo enfrente de la portada de la iglesia de Sant Pere, formando un complejo perfectamente axial y estableciendo una unidad litúrgica entre las dos iglesias.⁴³

Durante el siglo XII, algunas de las edificaciones del abad Oliba sufrieron diferentes reformas y la catedral de Vic no fue una excepción. En la segunda mitad de dicho siglo se construyó una nueva fachada para la iglesia de Sant Pere, que probablemente tenía una apariencia similar a la que aún se puede observar en la iglesia vecina de Santa Eugenia de Berga, consagrada el 1173. Para poder imaginar el aspecto de la entrada es necesario recurrir a un texto de Pou y Comella de Palau.

*Su frente era tosco y remataba en figura triangular, teniendo a cada lado dos pequeñas torres igualmente toscas, que no le daban alguna decoración. La puerta principal estaba adornada de varias columnas, y arcos, que se iban estrechando hasta dejar una puerta regular. Había, en estas columnas, arcos e intercolumnios, muchísimas labores del mismo carácter, y sobre el lintel había un relieve que representaba la cena del Señor.*⁴⁴

De este texto se puede reconstruir la apariencia de la entrada de la catedral de Vic, con un muro coronado de forma triangular y flanqueado por una pequeña torre o campanario a cada lado. La puerta de entrada estaba adornada con varias columnas, como se ha podido comprobar en las excavaciones arqueológicas, y las arquivoltas y capiteles decorados daban un aspecto ligeramente abocinado al conjunto, en el que resaltaba un tímpano en el que se podía ver la escena de la Santa Cena. Según el texto, la iglesia de Sant Pere constaba de pocas luces, destacando la ventana que se encontraba encima de la entrada con forma de ojo de buey. Esta ventana daría luz a una tribuna, en la que se hallaría el altar dedicado al Santo Sepulcro. Existe toda una extensa polémica sobre unas piezas de escultura que pertenecerían a un retablo de piedra tallado en el siglo XII, que se encontraba en el altar mayor de la catedral. La bibliografía también ha sugerido la posibilidad de que pertenezcan a una portada monumental similar a la de Santa Maria de Ripoll, sobretudo debido al parecido estilístico de los restos conservados. Los últimos estudios, así como las excavaciones arqueológicas y documentos parecen dar la razón a la teoría del retablo, que presentaría una imagen central de la *Maiestas Domini* rodeada de apóstoles y profetas, además de contener un ciclo con la vida de San Pedro.⁴⁵ Durante el siglo XII y de forma contemporánea a la construcción de la nueva fachada también se ejecutó una ampliación de la cripta, que pasó a ocupar prácticamente la totalidad del espacio del transepto y que supuso la elevación del presbiterio. Después de las reformas, el presbiterio pasó a ser prácticamente una tribuna que aislaba el coro monástico y la autoridad eclesial de los fieles, que solo podían acceder a la nave y la cripta. Finalmente, los cambios en la liturgia provocaron la desaparición de la cripta en las obras que tuvieron lugar alrededor

⁴² Para un completo estudio sobre las iglesias de planta centralizada en Cataluña consultar Jordi VIGUÉ, *Les esglésies romàniques catalanes de planta circular i triangular*, Barcelona, Artstudi, 1975, p. 9-16.

⁴³ Unidad litúrgica que será vista en detalle en el presente artículo.

⁴⁴ S. POU Y COMELLA DE PALAU, *Relación de las festivas demostraciones con que la ciudad de Vich manifestó su regocijo con motivo de la consagración de su nueva iglesia catedral, que se hizo el día 15 de setiembre de 1803*, Vic, 1803, p. 5, texto de BARRAL I ALTET, 1974: 115-116.

⁴⁵ La apariencia de la catedral románica de Vic, así como los detalles técnicos del retablo de piedra están tratados a fondo en Miquel S. GROS I PUJOL, "L'antic retaule romànic de la catedral de Vic. Assaig de reconstrucció", en *Studia Vicensia*, 1, Vic, Arxiu, Biblioteca i Museu Episcopal de Vic, 1989, p. 99-126

Martí BELTRÁN GONZÁLEZ, La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de *la Mare de Déu i els Profetes*.

del 1401, y que llevaron a desplazar el coro monástico del presbiterio a la parte central de la nave siguiendo la moda de la época.⁴⁶

La iglesia de la Rodona también fue objeto de reformas, que en este caso hicieron desaparecer la construcción del siglo XI para levantar una nueva iglesia de planta perfectamente centralizada de mayores proporciones. La nueva iglesia de Santa Maria, consagrada el año 1180, contenía en su perímetro la antigua edificación, utilizando la estructura del ábside antiguo para construir una pequeña cripta que seguía el modelo de Cuixà y de su cripta de *la Mare de Déu del pessebre*. La nueva decoración esculpida de su puerta principal constaba de cuatro capiteles historiados, en los que se podía ver un ciclo de la infancia de Cristo con la Anunciación y la Visitación a un lado y la Natividad y la Epifanía al otro. En la parte inferior de la entrada se podían ver animales esculpidos, de forma similar a los que se pueden ver en la fachada monumental de Ripoll, como se puede deducir de las descripciones conservadas.⁴⁷

*[...] un templo que, por su figura, se llama la rredona [...] fue su primera dedicación [...] a los 25 de maio [...] y fue dedicada a María Santíssima, como lo muestran unas columnas a la puerta, que en sus capiteles están esculpidos los quatro misterios del Nacimiento de Jesuchristo, la Adoración de los Reyes, Anunciación y Visitación; es el edificio testimonio de haber sido en tiempo de los romanos por el arte y primor de la obra, como por estar a uno y otro lado de la puerta la loba, con Rómulo y Rémulo [...].*⁴⁸

El conjunto episcopal de la ciudad de Vic parece apuntar a un modelo arquitectónico con una funcionalidad litúrgica compleja, ya que sus dos iglesias de tipo axial con un espacio común en sus entradas y la liturgia repartida entre dos polos son un claro ejemplo de la herencia general de las catedrales dobles.⁴⁹ La liturgia doble se puede verificar fácilmente siguiendo el detalle de las celebraciones en las consuetas de la catedral, donde se certifica que la Rodona albergaba las fiestas propias de la Virgen María, con la Misa del Gallo de Navidad o la Bendición de los Ramos como momentos más especiales de su liturgia. La iglesia de Sant Pere, como iglesia martirial, reunía principalmente el grueso de la liturgia Pascual. Esta dualidad de la liturgia, además de la importancia de la paraliturgia desplegada durante la Navidad y la Pascua queda reflejada en el programa iconográfico del frontal de altar de Espinelves, como se puede ver en la propuesta de interpretación que se presenta en estas líneas.

2.3. El altar medieval como elemento creador del espacio sagrado

Una vez visto el contexto arquitectónico de las iglesias de la catedral de Vic se debe estudiar la función y el simbolismo que tienen los altares y en consecuencia también sus

⁴⁶ GROS I PUJOL, 1989: 99-126.

⁴⁷ SUBIRANAS, 2006: 313-339.

⁴⁸ BARRAL I ALTET, 1974: 114, a partir del ms. 729 vol. VIII, f. 418, de la Biblioteca de Catalunya, donde se encuentran los documentos del Mn. J. Pascual

⁴⁹ Para ver toda la problemática sobre las funciones litúrgicas de los diferentes conjuntos de iglesias consultar Paolo PIVA, *La Catedrale doppia. Una tipologia architettonica e litúrgica del Medioevo*, Bologna, Pàtron Editore, 1990. También es interesante el estado de la cuestión más reciente que aparece en Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, "La arquitectura medieval al Servicio de las necesidades litúrgicas. Los conjuntos de iglesias", en *Anales de Historia del Arte*, Madrid, UCM, 2009, p. 61-97, o el reciente artículo Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, "La Seu d'Urgell. El último conjunto de Iglesias. Liturgia, paisaje urbano y arquitectura", en *Anuario de Estudios Medievales*, 40/1, Madrid, CSIC, 2010, p. 251-291, donde se trata el tema de la liturgia de la catedral de Vic.

frontales dentro de la liturgia medieval, lo que condiciona sensiblemente la simbología de los temas iconográficos que aparecen. El altar que se levanta al frente de la nave central representa el cuerpo de Cristo sin vida sobre el sepulcro, siendo el mantel litúrgico que lo cubre su sudario. Este es el lugar donde simbólicamente el sacerdote celebra cada misa el sacrificio de la comunión, recreando diariamente su muerte en la crucifixión.⁵⁰ Otro concepto que se desprende de la liturgia es la indivisibilidad entre el frontal y la cubierta del altar, ya que en liturgias cercanas como la bizantina el obispo primero da un beso a las imágenes del frontal y después a la cubierta, estableciendo una unidad litúrgica entre las dos partes desde el ritual de entrada.⁵¹ Según los estudios de M. Castiñeiras, también tiene una gran importancia el color rojo o *encarnat* que predomina en frontales como el de Espinelves, el de Avià o el de Mosoll. Este color representa la presencia simbólica del cuerpo y la sangre de Cristo, completando un programa de exaltación de su naturaleza humana, con la Virgen María como figura simbólica de la encarnación.⁵²

En el caso concreto del frontal de Espinelves, las escenas representadas reflejan momentos muy especiales de la liturgia mariana y estrechamente relacionados con las fiestas que se celebraban en la iglesia de la Rodona de Vic. Cabe recordar como el conjunto episcopal de Vic era escenario habitual de dramas litúrgicos y actos paralitúrgicos para adornar la lectura de los textos sagrados, que durante las festividades mencionadas eran representados para dar viveza a sus enseñanzas. En este contexto son de gran importancia las recientes publicaciones de Alexei Lidov sobre hierotopia, en las que estudia la creación de espacios sagrados como una forma especial de creatividad. Según estos trabajos, el aspecto más importante de las imágenes que son accesibles al público de las celebraciones religiosas es su capacidad para crear espacios sagrados entre ellas y los fieles que las ven con devoción, haciendo posible un fenómeno de hierofanía o de manifestación de lo sagrado.⁵³ Las imágenes del frontal junto con la palabra, los cantos, los perfumes e inciensos, la luz y todos aquellos aspectos dramáticos o teatrales que se sucedían en la celebración de la liturgia hacían posible la manifestación de lo divino en cada misa, en un fenómeno de interacción de diferentes formas artísticas que tenía especial importancia en el mundo medieval.⁵⁴

3. Imágenes y dramas litúrgicos

El mundo del objeto no adquiere un significado completo sin su trasfondo litúrgico y musical, que en este caso probablemente inspiró el programa iconográfico del frontal de Espinelves. Especialmente importantes para este estudio son los dramas litúrgicos, que no son otra cosa que la representación personificada de los argumentos de la liturgia. Su

⁵⁰ En Louis RÉAU, *Iconografía de la Biblia. Introducción general*. Barcelona, Ed. del Serbal, 2000, p. 266, se mencionan los comentarios sobre liturgia de Honoré d'Autun (s. XII) en la obra *Gemma Animae*, según los cuales “[...] *Corpus Christi super altare conficitur, quia populus in eo credens ex eo reficitur: unum cum Christo, quasi multi lapides unum altare [...]*”, Jacques-Paul MIGNE, *Patrologiae latinae*, 172. Turnholti, Typographi Brepols editores Pontificii, 1844, p. 585-586.

⁵¹ Alexei LIDOV, “The Byzantine Antependium on a Symbolic Prototype of the High Iconostasis”, en *Ikonostas. Proiskhozdenie-razvitie-simvolika (The Iconostasis. Origins-Evolution-Symbolism)*, Moscow, 1999.

⁵² CASTIÑEIRAS, 2007a: 142-147; 2007b: 172-179.

⁵³ Alexei LIDOV, “Hierotopy. The creation of sacred spaces as a form of creativity and as a subject of cultural history”, en Alexei LIDOV, *Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow, Progress-tradition, 2006, p. 32-58.

⁵⁴ Bissera V. PENTCHEVA, “The Performative Icon”, en *The Art Bulletin*, 88/4, New York, CAA, 2006, p. 631-655.

origen se encuentra en los adornos que la iglesia medieval introdujo progresivamente en la liturgia, que en forma de texto y música glosaban las festividades más importantes del calendario.⁵⁵ Su escenificación se realizaba en el interior del templo para tener un carácter más solemne, además de acercar los textos sagrados al pueblo que se reunía en el interior de las iglesias en las celebraciones más señaladas.⁵⁶ Las representaciones de estos dramas litúrgicos eran realizadas por el clero, que generalmente ocupaban el espacio alrededor del altar de la iglesia con una gestualidad muy determinada por la tradición. Lo más normal era que el vestuario utilizado fuera el común del templo, aunque en ocasiones la celebración requería utilizar las mejores galas, como se puede ver reflejado en las indicaciones que en forma de rúbricas aparecen en las consuetas.⁵⁷ De esta manera, las representaciones de los dramas litúrgicos y el impacto que la espectacularidad de su desarrollo tenía sobre el pueblo asistente a menudo inspiraron los programas iconográficos utilizados sobre todo tipo de soporte, pudiendo reconocer la influencia de estos en toda una serie de ejemplos que han dado lugar a una extensa bibliografía.⁵⁸

Después de esta breve definición de drama litúrgico y una vez enumeradas las características más importantes del frontal de Espinelves, así como las diferentes aproximaciones teóricas que se pueden hacer sobre el altar y su programa iconográfico, es el momento de entrar en detalle en su iconografía. De esta manera se podrá establecer la relación de éste con la paraliturgia que tenía lugar en la catedral de Vic, y en especial en la iglesia de la Rodona.

3.1. La Adoración de los Magos y la paraliturgia de Navidad

En el frontal de altar de Sant Vicenç d'Espinelves, la escena de la Adoración de los Magos sigue el modelo iconográfico más extendido a partir del siglo XI por toda Europa. Los Magos están representados con coronas, clámide y pantalones persas,⁵⁹ en

⁵⁵ Para una definición más detallada estudiar la obra de la experta Maricarmen Gómez Muntané, que en Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La Música Medieval*, Barcelona: Hogar del libro, 1983, Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *El Canto de la Sibila. II. Cataluña y Baleares*, Madrid, Editorial Alpuerto S.A., 1997 o Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *La Música Medieval en España*, Kassel, Edition Reichenberg, 2001, trata el tema del drama litúrgico en Cataluña en profundidad. También son recomendadas las lecturas de Eva CASTRO, *Introducción al teatro latino medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, Eva CASTRO, *Teatro Medieval I. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997, Eva CASTRO, *Dramas escolares latinos (siglos XII y XIII)*, Madrid, Akal, 2001. Así como el clásico Richard B. DONOVAN, *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.

⁵⁶ Fernando LÁZARO-CARRETER, *Teatro Medieval*, Madrid, Editorial Castalia, 1965, p. 16-17.

⁵⁷ Josep ROMEU, *Teatre català antic I*, Barcelona, Curial, 1994, p. 37-40.

⁵⁸ Artículos como Daniel RICO, “Un *Quem queritis* en Sahagún y la dramatización de la liturgia”, en María L. MELERO, Francesca ESPAÑOL, Anna ORRIOLS, Daniel RICO, (ed.), *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, UAB, 2001, p. 179-189, o Marc SUREDA, “Sobre el drama pasqual a la seu romànica de Girona: arquitectura i litúrgia (ss. XI-XIV)”, en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 16, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2008, p. 105-130, entre otros, han tratado la influencia del drama litúrgico sobre diferentes manifestaciones artísticas, siendo sobretodo CASTIÑEIRAS, 2007b, 173-179 inspirador de este trabajo.

⁵⁹ La indumentaria de los Magos sigue una clara inspiración oriental, con su origen en la tradición iconográfica del arco absidal de la iglesia romana de *Santa Maria Maggiore* (s. V), estudiada en Raffaella MENNA, “Storie dell'infanzia di Cristo sull'arco absidale”, en Maria ANDALORO, Serena ROMANO (dir.), *La pittura medievale a Roma. 312-1431. Corpus e atlante. vol I. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 331-346. El tema de la influencia de los modelos orientales sobre la pintura sobre tabla está tratado en profundidad en Manuel CASTIÑEIRAS, “Le nouveau testament de la Bible de Ripoll et les traditions anciennes de l'iconographie chrétienne: du scriptorium de l'abbé Oliba à

actitud de reverencia y adoración ante la figura hierática de la Virgen y el Niño, que presiden el frontal de altar (fig. 5). Una de las características más interesantes de esta escena en el frontal de Espinelves es el protagonismo que recibe la estrella, situada entre la figura central de la *Maiestas Mariae* y la representación en el registro superior izquierdo de los tres Magos bajo unas arcadas.⁶⁰ Este protagonismo, que se encuentra presente en toda una serie de ejemplos próximos recibe su explicación por la influencia de la *performance* catedralicia durante las celebraciones de la Navidad en la creación de programas iconográficos. Cabe recordar que la catedral de Vic era un importante centro de actividad paralitúrgica, con toda una tradición de representación de dramas litúrgicos como la *Visitatio Sepulchri* o el *Peregrinus*, de los cuales se han conservado sus fuentes.⁶¹

La Navidad, junto con la Pascua, es una de las festividades más importantes del calendario litúrgico. En ella se celebra el nacimiento del Salvador, y desde el siglo V en que fue considerada fiesta civil, agrupó toda una serie de celebraciones en las que el espacio de la iglesia tenía una función muy especial. La fiesta empezaba de forma solemne con las lecturas del oficio nocturnal de maitines de Navidad. En esta ocasión especial la iglesia se adornaba con los mejores tejidos, tapices, joyas e iluminación para crear el espacio sagrado necesario para celebrar el nacimiento del Señor. Resulta interesante como queda constancia del uso de la decoración efímera en la catedral de Vic, ya que al menos desde el siglo XIV hay constancia del uso de papel pintado para preparar *una sort de neules e papellones per enramar*⁶², decoración en forma de ramas que colgaba de las paredes de la iglesia y que aún se encuentra presente en las iglesias mallorquinas durante la celebración de la Navidad. En el presente artículo no se incidirá en la presencia de comida y bebida en el templo durante esta celebración, tradición presente al menos desde el siglo XII y que da muestra del carácter popular de estas fiestas.⁶³

Durante los maitines de Navidad, la catedral de Vic fue escenario de la representación que Josep Gudiol i Cunill llamó de la *Steyla*, según el texto de la consuetud de la catedral redactada en 1420. Varios siglos después, en la consuetud del siglo XVII se continuaba mencionando el uso de la estrella, señal del arraigo de esta tradición en la catedral de Vic, ya que se mantuvo la paraliturgia a pesar de las prohibiciones de la iglesia tras el concilio de Trento.⁶⁴ Aunque no se conoce el contenido exacto de esta representación, que a caso contenía elementos teatrales como la misma Adoración de los Magos, de su lectura se desprende que durante el oficio de

la peinture romane sur bois”, en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XL, Codalet, Association Culturelle de Cuxa, 2009, p. 145-163.

⁶⁰ El protagonismo de la estrella en el frontal de Espinelves y su relación con el drama litúrgico del *Ordo Stellae* está tratado en Yvette CARBONELL-LAMOTHE, “Les devants d’autels peints en Catalogne: bilan et problèmes”, en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, V, Codalet, Association Culturelle de Cuxa, 1974, p. 71-86. Con el mismo tratamiento, el tema de las dos estrellas en el ábside de Santa Maria de Taüll aparece en Juan VIVANCOS, “Santa Maria de Taüll”, en *Catalunya Romànica*, I, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1984, p. 329-337.

⁶¹ Estas fuentes están reproducidas en edición facsímil en GROS I PUJOL, 2010: 58v-62r.

⁶² “Una especie de *neules* y mariposas para poner en ramas”, como se puede ver en Josep GUDIOL I CUNILL, “De la festa de Nadal”, en *Vida Cristiana*, 55, Vic, 1920, p. 72-78, las iglesias de Sant Pere y de la Rodona se adornaban con este típico dulce catalán, que se colgaba como si de ramas se tratase para imitar el pesebre. Parece ser que también se imitaba este dulce con una especie de papel pintado.

⁶³ En GUDIOL I CUNILL, 1920: 72-78, se puede ver como ya en 1171 hay referencias a estos ágapes navideños.

⁶⁴ En GUDIOL I CUNILL, 1920: 72-78, aparece la mención a esta representación que se puede encontrar en el f. 20 de la consuetud del sacristán Despujol, conservada en el AEV. En la consuetud del siglo XVII sin signatura se puede observar el uso de la estrella en el f. 31r.

maitines se elevaba un elemento del mobiliario litúrgico que el texto denomina *Steyla*. Esta estrella estaba adornada con velas, de forma que tomaba prestado el nombre del elemento que representaba, la estrella de Belén.



Fig. 5. Adoración de los Magos y profetas, Frontal de altar de Sant Vicenç d'Espinelles, ca. 1187, Museu Episcopal de Vic (MEV7), Vic (Osona). Fotografía propiedad del MEV.

Aunque el carácter tardío de esta mención pueda llevar a menospreciarla para reconstruir la liturgia de siglos anteriores, gracias al inventario del tesoro de la catedral redactado en 1368, en el que se atestigua la existencia de *Item II steles del lum a dur a la legenda*,⁶⁵ se puede asegurar que se trata de una costumbre que al menos pervivía desde cerca de un siglo atrás. De hecho, de esta mención se deduce que antes de la reforma de la catedral en la que se suprimió la cripta, tenía lugar esta celebración en la que se elevaban una o dos estrellas en el altar mayor de la catedral, desde donde se trasladaba hasta la tribuna, también llamada *legender*, para dar una mayor solemnidad a las lecturas de los nocturnos.

El *legender* o tribuna en el que se elevaban las estrellas era una parte de la catedral de gran importancia durante la celebración de la paraliturgia de Navidad. Situado sobre la entrada de la iglesia de Sant Pere, su función estaba relacionada con las lecturas de los maitines de Navidad o con fiestas irreverentes como la del Obispillo.⁶⁶ La relación entre la representación de la *Steyla* y un elemento destacado de la paraliturgia de la catedral como la tribuna, parece apuntar a algún tipo de representación escénica que se remontaría al siglo XII, cuando fue renovada la catedral.

⁶⁵ El inventario en el que se lee dos estrellas para llevar a la tribuna se encuentra recogido en Rafel GINEBRA I MOLINS, “La catedral de Vic al segle XIV. Els inventaris de la tresoreria de 1342 i 1368.” *Miscel·lània litúrgica catalana*, 10, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2001, p. 377-413.

⁶⁶ Para más información sobre la tribuna de la catedral de Vic, Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, “Centro y Periferia en la ordenación de espacios litúrgicos: Las estructuras corales”, en *Hortus Artium Medievalium*, 14, Zagreb, International Research Center for Late Antiquity an Middle Ages and International Centres o Croatia Universities, 2008 p. 159-178.

De esta manera, cabe la posibilidad que durante las celebraciones de la fiesta natalicia se representase la Adoración de los Magos en la catedral, ya sea al margen o integrada dentro de diferentes dramas litúrgicos como el *Ordo Stellae*. Esta representación no ocupaba un lugar fijo en la liturgia, aunque se asocia al final del oficio de maitines de la fiesta de la Epifanía. En él se escenificaban episodios de la infancia de Cristo como el encuentro de los Magos con el rey Herodes o la Matanza de los Inocentes, cuyo punto culminante era cuando una estrella figurada se elevaba sobre un altar mientras que tres clérigos disfrazados de Magos se postraban ante una pequeña talla de la Madre de Dios para representar la escena de la Adoración.⁶⁷ A la vista de sus diferentes características, no cabe duda de la relación entre el *Ordo Stellae* y la representación de la *Steyla*, ya que en ambos casos la estrella de Belén es protagonista indiscutible.

La representación de las estrellas en la noche de Navidad se hace eco en diferentes soportes artísticos desde el siglo XII, lo que podría ser un indicio de su antigüedad. Un caso especial, que la bibliografía había ligado a la probable existencia de dramas litúrgicos en círculos cercanos al monasterio de Santa Maria de Ripoll es el de las pinturas murales del ábside de Santa Maria de Taüll.⁶⁸ Las pinturas murales presentan una Virgen en majestad con el niño, cuyas características hieráticas contrastan con los tres Magos que traen los presentes. En la pintura aparecen dos estrellas, una a cada lado de la Virgen, que serían prueba de la influencia de estas representaciones en la pintura mural.⁶⁹ La influencia de la representación de *la Steyla* también llega hasta el claustro de Santa Maria de l'Estany. En la galería septentrional, la más antigua del claustro y contemporánea al frontal de Espinelves, se encuentran una serie de capiteles con un ciclo de la infancia de Cristo.⁷⁰ Construidos a finales del siglo XII, estos capiteles presentan las escenas de la Natividad (fig. 6), la Epifanía, la Huida a Egipto, los Magos ante Herodes, la Matanza de los Inocentes y la Presentación de Jesús en el Templo; encuadradas muchas de ellas en un marco en el que despuntan una o dos estrellas, en lo que parece una representación de la tribuna de la catedral. La paraliturgia de la catedral parece fundamental para entender la presencia de estas estrellas, ya que no se debe olvidar la influencia que ejerció sobre la canónica agustiniana.⁷¹

⁶⁷ Ver Ilene H. FORSYTH, "Magi and Majesty: A study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", en *The Art Bulletin*, 50, 3, Princeton, College Art Association, 1968, p. 215-222 o Eric PALAZZO, "Exégese, liturgie et politique dans l'iconographie du cloître de Saint-Aubin d'Angers", en Peter KLEIN, *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg, Schnell Steiner, 2004, p. 220-240, donde se encontrará más información sobre la relación entre las tallas de la Madre de Dios y la celebración de la Epifanía.

⁶⁸ Como se puede ver en VIVANCOS, 1984: 329-337.

⁶⁹ Para una descripción en detalle del ábside de Santa Maria de Taüll ver VIVANCOS, 1984: 329-337.

⁷⁰ Quisiera dar las gracias a Carles Sánchez, que está realizando su Tesis doctoral sobre Santa Maria de l'Estany, por la información y las fotografías proporcionadas. Para más información sobre el claustro de l'Estany ver Antoni PLADEVALL; Jordi VIGUÈ, *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, Barcelona, Artestudi, 1978 o Carles SÁNCHEZ, "Docere necessestatis est, delectare suavitatatis, flectere victoriae. El claustro de Santa María de l'Estany y la cultura visual profana del siglo XIII", en *Codex Aquiralensis, Cuadernos de Investigación de Santa Maria la Real*, Palencia, Asociación del Monasterio de Aguilar, 2012, (en prensa).

⁷¹ Para un estudio en profundidad sobre el estilo de la escultura en el claustro de l'Estany consultar Pere BESERAN I RAMON, "Revisions i propostes per a l'escultura del claustre de l'Estany", en *Lambard, Estudis d'art medieval*, XII, Barcelona, Intitu d'Estudis Catalans, 1999-2000, p. 65-80.



Fig. 6. Capitel historiado con la escena de la Natividad, s. XII, Claustro del monasterio de Santa Maria de l'Estany, L'Estany (Bages). Fotografía de Carles Sánchez.

No se ha conservado ninguna fuente de los *scriptorium* de Vic o Ripoll donde aparezca el texto y la música del drama del *Ordo Stellae*, aunque algunos documentos apuntan a su existencia en territorio catalán. El celebre musicólogo Higiní Anglès descubrió una anotación en los folios finales del Ripoll 74, manuscrito del siglo XI conservado en el Archivo de la Corona de Aragón (ACA) y procedente del taller de Ripoll.⁷² En el folio 157v se encuentra el texto *Tres magi adsunt: Baldasar, Gasbar, Melchior. Ad adorandum Dominum uenientes, tria munera secum tulerunt [...]*,⁷³ donde aparece el nombre de los Magos en una posible escenificación del drama. Las anotaciones del Ripoll 74 tienen más interés si cabe gracias a la temática del manuscrito, ya que se trata en parte de un glosario de estrellas. Es destacable la relación entre los Magos y la lectura de las estrellas, ya que gracias a sus conocimientos de astronomía pudieron pronosticar el nacimiento de Cristo.⁷⁴ También apuntan a representaciones con temática natalicia las palabras que aparecen en el folio 6v de la antigua consuetud de la catedral de Vic, donde se alude a la malvada figura de Herodes, así como a su actitud violenta en el drama medieval de la epifanía: *[...] ne herodimus Herodes [...]*.⁷⁵ Finalmente, en un pequeño fragmento del siglo XV procedente de Vic y descubierto por J. Gudiol aparece un incompleto diálogo entre pastores que sin duda pertenecía a una representación litúrgica.⁷⁶

⁷² Ver Gemma PUIGVERT I PLANAGUMÀ, *Astronomia i astrologia al monestir de Ripoll. Edició i estudi dels manuscrits científics astronomicoastroloògics del monestir de Santa maria de Ripoll*, Barcelona, UAB, 2000, p. 41-48, para una descripció detallada del Ripoll 74.

⁷³ “Hay tres Magos: Baldasar, Gasbar, Melchior. Vienen de adorar al Señor, tres regalos llevaron [...]”, frase que según Anglès demuestra la existencia de dramas de Navidad en Vic, en este caso del *Ordo Stellae*, como se puede ver en Higiní ANGLÈS, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, CSIC, 1935, p. 284.

⁷⁴ Tema tratado en profundidad en Manuel CASTIÑEIRAS, “Abrahán enseña astronomía: el prototipo bíblico de estudio del cómputo en las abadías benedictinas de Cava de Tirreni y Ripoll”, en *Compostellanum*, XLI, 1-2, Santiago de Compostela, Archidiócesis de Santiago de Compostela, 1996, p. 159-177. Para un contexto relacionado con los dramas litúrgicos ver BELTRÁN GONZÁLEZ, 2012 (en prensa).

⁷⁵ “[...] parece superar en hipocresía a Herodes [...]”, es un juego de palabras sobre la maldad de Herodes, argumentos de DONOVAN, 1958: 94-95, para justificar la existencia del *Ordo Stellae* en la diócesis de Vic.

⁷⁶ En el f. 13 del *Liber B.Comunnis* del Notario Nicolas Matheu, conservado en el AEV, se conserva un diálogo entre pastores sobre el reciente nacimiento del Señor.

Las funciones relacionadas con la solemnidad de los Santos Inocentes ocupaban un lugar destacado dentro del conjunto de la paraliturgia de la catedral, especialmente la farsa del Obispillo, donde se encontraba el *Sermó del Bisbetó*.⁷⁷ La consuetudina de la catedral de Vic lo especifica con las instrucciones: *In crastinum in festum Innocentum faciant pueri totum misterium [...]*, ya que en la fiesta de los inocentes eran los niños quienes debían realizar toda la solemnidad de la liturgia.⁷⁸ Se conserva un manuscrito incompleto del siglo XV procedente de Vic con el texto de una representación titulada el *Sermó del Bisbetó*.⁷⁹ En él se explica el testimonio de un superviviente de la matanza de los inocentes, narrando el viaje de los Reyes para adorar al Niño Jesús y la orden de Herodes de matar a los primogénitos. Aunque el texto es del siglo XV, era una práctica común representar los antiguos dramas litúrgicos en lengua vernácula, para así facilitar su aprendizaje y comprensión por el público asistente. Existe otro ejemplo situado a mediados del siglo XV, el ms. 187 f. 1-2 del AEV, en el que se copia en un catalán arovenzalado y sin notación musical el mismo texto del drama latino de la *Visitatio Sepulchri* del ms. 105 del AEV.⁸⁰ En ambos casos la copia del drama se realiza sin la música, ya que la ejecución debería realizarse de memoria.

Como consecuencia de todas estas representaciones, la iconografía de la Adoración de los Magos presenta toda una serie de características especiales. Un ejemplo es el hieratismo de la figura de la Madre de Dios como imagen icónica, que junto con los elementos narrativos que aparecen en los personajes de su alrededor parecen reflejo vivo de las prácticas dramáticas de la catedral de Vic.⁸¹ Por tanto, toda esta actividad performativa de la catedral acaba siendo modelo de los talleres medievales de la ciudad de Vic, siendo utilizado para diseñar la iconografía que se encuentra en diferentes piezas como el frontal de Espinelves.

3.2. La representación de los profetas y el Ordo Prophetarum

En el registro inferior del frontal de Espinelves se puede ver la excepcional representación de una serie de seis profetas (figs. 5 y 7), que con gestualidades personalizadas remarcaban diferentes aspectos del nivel superior del frontal de altar y que según M. Castiñeiras recuerdan a la idealización de un drama litúrgico.⁸² Esta original distribución recuerda a las páginas iluminadas de algunos manuscritos de la antigüedad tardía como el Evangelionario de Rossano, que presenta en el registro inferior de sus páginas iluminadas series de profetas realizando comentarios exegéticos sobre la escena principal. En el frontal de Espinelves, estos comentarios hacen referencia a la encarnación de Cristo y a su entrada triunfal en Jerusalén, como corresponde a los

⁷⁷ Para un estudio sobre la paraliturgia de los Santos Inocentes consultar Josep GUDIOL I CUNILL, "El bisbetó", en *Lectura Popular, Biblioteca d'autors catalans*, 239, Barcelona, Ilustració Catalana, p. 357-366.

⁷⁸ El texto se encuentra en el f.6 de la consuetudina de Vic ms. 134, editada en GROS I PUJOL, 1996: 204.

⁷⁹ Este texto que se conserva desde el f. 74 del manuscrito 07 MS 54 de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, y su primera edición fue gracias a Josep PUIGGARÍ, "Sermó del bisbató", en *La Renaixensa*, VII, I, 4, Barcelona, 1877, p. 257-277.

⁸⁰ En GROS I PUJOL, 1999: 92-93, se puede ver un pequeño estudio y una reproducción del manuscrito.

⁸¹ Según las teorías de Hans Belting, la imagen icónica se trata como objeto de adoración en contraposición con la imagen narrativa, como aparece en Hans BELTING, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2007. Esta teoría es otro indicio que apunta a la posibilidad de que todos estos programas iconográficos representen diferentes momentos de culto.

⁸² CASTIÑEIRAS, 2007b: 173-179.

personajes del drama del *Ordo Prophetarum*, inspirado en el sermón *De symbolo*.⁸³ Entre las características de este grupo de profetas destacan las filacterias que sostienen con las manos, donde aparece el nombre del profeta y que se puede comparar con las estatuas parlantes de la catedral de Cremona, en las filacterias de las cuales se pueden leer los textos que cada uno de los profetas pronunciaba durante el transcurso del drama litúrgico de los profetas.⁸⁴



Fig. 7. Entrada de Cristo en Jerusalén y profetas, Frontal de altar de Sant Vicenç d'Espinelves, ca. 1187, Museu Episcopal de Vic (MEV7), Vic (Osona). Fotografía propiedad del MEV.

La evolución, pero sobre todo las posibilidades escénicas del sermón *De symbolo*, donde se organizaba una especie de tribunal alrededor del cual San Agustín llamaba a los profetas para que expusieran sus vaticinios ante el pueblo de Israel, propició que se elaborara el drama litúrgico del *Ordo Prophetarum*. Este drama, representado generalmente al final del oficio de maitines en la noche de Navidad, trata del anuncio de la venida del Mesías por parte de los profetas del Antiguo y del Nuevo Testamento, junto con paganos como el poeta Virgilio o la Sibila Eritrea. Sin embargo, aunque es innegable su popularidad a partir de las menciones de este sermón en las consuetas medievales, se han conservado muy pocas fuentes con el contenido textual de este drama, siendo la procedente de *Saint Martial de Limoges* la única que conserva su notación musical.⁸⁵ Recordando sus características generales, se puede resumir que el *Ordo Prophetarum* es una elaboración dramática inspirada en el sermón *Contra Iudeos, Paganos et Arrianos*, escrito en el siglo V por el obispo cartaginés Quoduuldeus y que fue falsamente atribuido a San Agustín durante largo tiempo. Su aceptación fue tal que pasó a ser normalmente el texto oficial de la novena lectura de los maitines de Navidad,

⁸³ Se puede volver a ver la influencia oriental en los frontales, tema tratado en CASTIÑEIRAS, 2009: 145-163, donde exponen otros ejemplos en relación al Evangelionario de Rossano.

⁸⁴ Para más información sobre las estatuas parlantes de Cremona ver CASTIÑEIRAS, 2007b: 173-179.

⁸⁵ Conservada en la BNF con signatura LAT. 1139, Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, *El Canto de la Sibila. I. León y Castilla*, Madrid, Editorial Alpuerto S.A., 1996, p. 10.

siendo los testimonios de los personajes del antiguo y del nuevo testamento, así como de figuras paganas como la Sibila las elegidas para anunciar el nacimiento del Salvador. De hecho, el último lugar entre todos los profetas recaía sobre la figura de la Sibila, que cantaba los versos apocalípticos del *Iudici signum* con su profecía sobre el juicio final. El canto de la Sibila tuvo una gran popularidad tanto en el área de Languedoc como por tierras de habla catalana, como demuestra la gran profusión de fuentes musicales que han llegado hasta nuestros días. A pesar de las continuas prohibiciones de la Iglesia, la tradición de su canto ha sobrevivido sin interrupción en algunos puntos aislados como las islas de Mallorca o Cerdeña.⁸⁶

Para entender el contenido exegético⁸⁷ de este tema iconográfico hay que averiguar cuales son las palabras de cada profeta en el sermón *De symbolo*, además de investigar la relación que tienen en el contexto del frontal de Espinelves.⁸⁸ En el caso de Isaías ([IS]AIE: P(RO)PH(ET)E), sus palabras durante el sermón son una referencia directa a la profecía que aparece en Isaías (7,14), una de las más importantes en cuanto que anuncia el nacimiento del Mesías, que recibirá el nombre de Emmanuel, que quiere decir Dios entre nosotros. Este anuncio parece encajar perfectamente en un contexto en el que la imagen del profeta señala con la mano la figura de la Virgen, en un gesto que haría recordar a todos los presentes la naturaleza humana de Cristo, ya que remarca el hecho de que nace de una madre. El caso de Jeremías (YEREMIE: P(RO)PH(ET)E) es similar, ya que en su texto del sermón inspirado en el libro de Baruc (3,36-37) explica quien es el verdadero Dios, ya que la sabiduría con la que creó el mundo se reencarnó en la tierra para vivir entre los hombres. El siguiente profeta que aparece es el rey David (DA/VIT), que como rey músico aparece en actitud de tocar una fídula en lo que podría ser una muestra de la difusión de la música de trovadores en el ámbito de la diócesis de Vic, como se puede comprobar por las fuentes que se han conservado hasta la actualidad.⁸⁹ El simbolismo de este instrumento cordófono parece claro dentro del contexto de la encarnación de Cristo, ya que a menudo los textos patrísticos relacionan estos instrumentos con la crucifixión, al representar la carne sobre la madera.⁹⁰ La presencia y las palabras del rey David en el sermón también apuntarían hacia la realeza de Cristo, que en el contexto del frontal de Espinelves parece una clara alusión a la Entrada en Jerusalén como rey de los judíos y descendiente de la estirpe de David.

La presencia del profeta Ezequiel (EZE[QUIEL:PROPHETE]) en esta Procesión de los Profetas requiere una explicación más compleja, ya que no aparece en el texto del sermón *De symbolo* y es un añadido exclusivo del drama litúrgico. Según M. Castiñeiras, situar a Ezequiel dentro del contexto del Ordo permite dar una mejor

⁸⁶ En CASTRO, 1996: 206-210, se puede ver un resumen del *Ordo Prophetarum* y del Canto de la Sibila. El tema de la Sibila se trata en profundidad en Gómez Muntané, 2001: 70-82, así como en su monografía en dos volúmenes sobre el tema.

⁸⁷ El contenido exegético de esta Procesión de los Profetas está analizado en profundidad en CASTIÑEIRAS, 2007b: 173-179, siendo la información expuesta aquí un resumen de su contenido.

⁸⁸ El texto latino del sermón *De symbolo* está editado en Rene BRAUN (ed.), *Corpus Christianorum. Series Latina. LX. Opera Quodvultdeo Tribvta*, Turnhout, Typographi Brepols Editores Pontificii 1976. Es interesante como dentro del sermón aparecen expresiones como *dic* o *inquit*, que presuponen una incipiente dramatización.

⁸⁹ CASTIÑEIRAS, 2007b: 173-179. En Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, "Música y práctica musical en el Medioevo: El manuscrito de Sant Joan de les Abadesses, siglo XIII", en Carlos VILLANUEVA (coord.) *El sonido de la piedra*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, p. 71-88 se ha demostrado la presencia de este repertorio en el entorno de Vic.

⁹⁰ Para un estudio simbólico y organológico de los instrumentos medievales consultar Francesc VICENS, *I cantaven un càntic nou... (AP. V,9). Els ancians músics de l'Apocalipsi a l'art romànic hispànic*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010.

explicación a su contenido exegético. Para entender las palabras que mencionaba este profeta es necesario ver algunas inscripciones, como por ejemplo la que aparece en sus manos en la escultura de la catedral de Cremona (+VI/DI/ POR/TAM/ IN DO/MO DO/MINI/ CLAUSAM).⁹¹ El texto está basado en el libro de Ezequiel (44,1-3), que en el contexto del *Ordo Prophetarum* apunta hacia la exégesis que los textos patrísticos hacen de la Virgen María como puerta cerrada, la virginidad de la cual había quedado intacta después del nacimiento del Mesías. La figura de Daniel (DANIEL:P(RO)PH(ET)E) pertenece al grupo de los profetas mayores. En este caso sí que participa en el sermón con un texto extraído del libro de Daniel (9,24), donde se anuncia el tiempo que queda para la venida del Mesías a Jerusalén. Este momento está representado en el frontal con la escena neotestamentaria de la vida de Cristo. Finalmente, el profeta Zacarías (ZACHARIE: P(RO)PH(ET)E) señala con el dedo la estrella de Belén, de acuerdo con la profecía que aparece en Lucas (1,78) donde se menciona como gracias al amor de Dios llegará un sol venido del cielo. En este caso señala un elemento de gran importancia en la composición del frontal, ya que los fieles presentes lo asociarían sin duda con la paraliturgia de la catedral en la celebración de la Navidad.

No se ha conservado ninguna fuente de la diócesis de Vic donde se recoja el drama litúrgico del *Ordo Prophetarum*. Esta realidad no descarta que fuese representado con mayor o menor detalle durante el oficio de maitines de la fiesta de la Navidad, tal y como reconoce el mismo J. Gudiol en sus trabajos sobre la liturgia de Vic.⁹² La presencia inequívoca del Canto de la Sibila en el ms. frag. XI.1 procedente de un breviario del siglo XI de la catedral de Vic apunta en esta dirección, ya que el oráculo sibilino era la espectacular intervención final de este desfile de profetas.⁹³ Otro testimonio de su posible existencia es el texto que aparece en el folio 5r de la consuetudine de la catedral de Vic, donde se indica que en la novena lectura se encontraba el sermón *Inter pressuras* o *De symbolo*, que finalizaba con el canto de los versos del *Iudicii signum*, es decir, el Canto de la Sibila:

*Ad matutinas invitorium dicant XII clerici . induiti capis sericis . tenente scereos ardentis in manibus [...] VIII leccio: [...] Inter pressuras [...] cum versibus Iudicii signum [...].*⁹⁴

Después de ver algunos aspectos de la paraliturgia de la catedral de Vic durante el oficio de maitines de la noche de Navidad, parece muy probable que estos inspiraran parte del programa iconográfico del frontal de altar de Espinelves. También destaca el protagonismo de la iglesia de la Rodona, ya que después de los maitines se acudía en procesión a su interior para celebrar la Misa del Gallo. Esta práctica sigue el modelo romano de Santa Maria Maggiore y su cripta del pesebre, a donde se desplazaba el Papa para celebrar la *Missa in Nocte*.

⁹¹ “Vi la puerta de la casa del Señor cerrada”, como se puede ver en CASTIÑEIRAS, 2007b: 173-179.

⁹² GUDIOL I CUNILL, 1920: 72-78.

⁹³ El fragmento procedente del archivo capitular de la catedral de Vic está analizado en GÓMEZ MUNTANÉ, 2001: 72-77.

⁹⁴ “En el invitorio de los maitines cantan XII clérigos con capas de seda y con velas en las manos [...] IX lectura: [...] Inter Pressuras [...] con los versos del Iudicii signum”, como aparece en GROS I PUJOL, 1996: 175-294. No cabe ninguna duda sobre el canto escenificado de la Sibila en la catedral de Vic, a tenor de las fuentes y de los registros contables descubiertos por Gudiol en los que aparecen los pagos por los ropajes para adornarla, GUDIOL I CUNILL, 1920: 72-78.

3.3. *La Entrada de Cristo en Jerusalén y la procesión del Domingo de Ramos*

En el registro superior derecho del frontal se puede observar el tema neotestamentario de la Entrada de Cristo en Jerusalén (fig. 7), escena que sigue el modelo iconográfico oriental en el que Jesús aparece montado de costado sobre la mula.⁹⁵ El resto de la composición no presenta características originales, con los apóstoles siguiendo a Cristo y una multitud que sale a recibirlo con ramos en las manos y tendiendo ropajes en el suelo. Si se compara esta escena con la que aparece en la Biblia de Ripoll, la similitud de la composición apunta a un modelo común de una clara influencia bizantina. Como señala M. Castiñeiras, esta coincidencia es debida a la estrecha relación existente entre los talleres de Vic y el escritorio de Ripoll, que favorecía la circulación de modelos iconográficos comunes y que vuelve a demostrar la relación existente entre la miniatura y la pintura sobre tabla.⁹⁶

El origen más probable de esta representación es la Procesión del Domingo de Ramos, una de las celebraciones más importantes del calendario litúrgico. Esta procesión abre la Semana Santa conmemorando la Entrada de Cristo en Jerusalén, acontecimiento de gran importancia ya que marca el inicio de la Pasión al mismo tiempo que cumple las profecías sobre la venida del rey mesiánico. Desde los primeros tiempos del cristianismo, esta festividad fue objeto de diferentes dramatizaciones, con el ejemplo inicial de la procesión que se representaba en Jerusalén en el siglo IV, descrita con todo lujo de detalle por la monja Egeria en su relato de peregrinaje.⁹⁷ Estas procesiones se extendieron por toda Europa tomando como modelo las de Tierra Santa, en lo que era una reconstrucción de la Entrada en Jerusalén mediante una talla de madera con ruedas o bien con un obispo sentado sobre una mula (fig. 8). Algunos de los autores que tratan este tema, así como su relación con las procesiones de Domingo de Ramos, han ofrecido indicios de su relación gracias a referencias como la inscripción fragmentaria que aparece junto a las pinturas murales de Sant Tomàs de Fluvià.

ARNM[...] [PAL]MARUM · TUR[BA CUM J]ESU · PUER[I
HE]BREORUM · VESTIM[ENTA...].⁹⁸

Este breve epígrafe es una alusión directa al texto de la antífona *Pueri hebreorum*, que se cantaba en la gran mayoría de las catedrales europeas durante la procesión del Domingo de Ramos. Gracias a las consuetas conservadas de la catedral de Vic, se puede incluso reconstruir la secuencia en la que se interpretaban estas antífonas durante la

⁹⁵ Como se puede apreciar en Gertrud SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, II, London, Lund Humphries, 1972, p. 18-20, se trata de una escena de gran tradición en Bizancio, en la que aparece Cristo montado de costado. W. Cook fue el primero en apuntar hacia la influencia del modelo oriental en la Biblia de Ripoll y en el frontal de Espinelves en Walter S. COOK, "The Earliest Painted Panels of Catalonia (V)", en *The Art Bulletin*, X, 2, Princeton, College Art Association, 1927, p. 152-204.

⁹⁶ Esta relación queda clara a partir de la observación de la miniatura que aparece en el f. 369r de la Biblia de Ripoll. Sus orígenes y función como fuente de modelos de la pintura románica aparecen en Manuel CASTIÑEIRAS, Immaculada LORÉS, "Las Biblias de Rodes y Ripoll: una encrucijada del arte románico en Catalunya", en Milagros GUARDIA, Carles MANCHO, *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2008, p. 219-260.

⁹⁷ En Carmen ARIAS, *Itinerarios latinos a Jerusalén y al oriente Cristiano*, Salamanca, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000, se pueden ver con detalle todas estas descripciones.

⁹⁸ "[...] La multitud con palmas acompañaba a Jesús. Los niños de los hebreos tenían vestimentas a sus pies[...]". para más información sobre este conjunto ver Joan BADIA I HOMS, "Sant Tomàs de Fluvià", en *Catalunya romànica*, vol. IX, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1999, p. 853-863.

Martí BELTRÁN GONZÁLEZ, La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de *la Mare de Déu i els Profetes*.

festividad del Domingo de Ramos, relacionando más si cabe, su presencia en el frontal de Espinelves con la procesión ausonense.⁹⁹



Fig. 8. *Palmesel* o figura procesional del Domingo de Ramos, finales del s. XII, Bodemuseum de Berlín (Núm. Inv. 2766), Berlín. Fotografía propiedad del Bodemuseum.

Como en el caso de la paraliturgia de Navidad, la iglesia de Santa Maria la Rodona era el lugar donde se celebraba uno de los actos más importantes de la liturgia del Domingo de Ramos, ya que en uno de sus altares era donde se bendecían los ramos y donde comenzaba la procesión, como se puede ver indicado en la rúbrica que aparece en el folio 14r de la consuetudine de Vic: *Qua finita episcopus vel sacerdos benedicat ramos super altare Sancta Marie [...]*.¹⁰⁰ Una vez acabada la bendición de los ramos, mientras se cantaban antífonas como el *Pueri hebreorum*, todos los miembros de la iglesia salían de la Rodona para ir en procesión por los alrededores de la catedral de Vic, pasando por la riera que se encuentra tras ella en lo que era una escenificación del camino que Cristo hizo desde Betania hasta Jerusalén. Después de la lectura del Evangelio en un lugar exterior habilitado para ello se volvía en procesión hasta las puertas de la iglesia de Sant Pere, donde después del canto de la antífona *Turba multa*, dos niños entonaban unos *versus* en forma de diálogo con el coro que se situaba delante de las puertas de la catedral.¹⁰¹ De esta forma, toda la liturgia y paraliturgia de este día era una representación dramatizada de la Entrada de Cristo en Jerusalén, en la cual el pueblo judío con sus hijos aclamaba al Señor con ramos en las manos.

⁹⁹ Como se deduce del estudio del procesional ms. 117 del AEV, donde se describe toda la procesión del Domingo de Ramos, GROS IPUJOL, 1983: 73-130.

¹⁰⁰ “Cuando el obispo o el sacerdote acabe de bendecir los ramos sobre el altar de Santa Maria [...]”, editado en GROS IPUJOL, 1996: 175-294.

¹⁰¹ Como se extrae del estudio de la consuetudine de Vic ms. 134, editada en GROS IPUJOL, 1996: 175-294.

4. El culto a María, la influencia de la liturgia estacional y las imágenes del frontal de Espinelves

Después de todo el estudio sobre el frontal de altar de Sant Vicenç d'Espinelves, la catedral de Vic y sus celebraciones de la Navidad y la Pascua, es momento de reflexionar sobre el conjunto de estas aportaciones. La segunda mitad del siglo XII es un periodo en que el culto mariano está en expansión por toda Europa; contexto en el que se inserta tanto la total remodelación de la Rodona, que fue consagrada en el año 1180, como la serie de frontales con temática mariana que fueron producidos por los talleres de la catedral de Vic, siendo un claro ejemplo el frontal de Espinelves. Estos talleres tenían la función de proveer de mobiliario litúrgico a las pequeñas parroquias de la diócesis, para que así pudiesen desarrollar el culto sin problemas. Esta dependencia de la diócesis ocasionaba que los programas iconográficos fuesen dirigidos por sus propios intereses, como se puede deducir de su estudio. En este caso, para preparar el programa del frontal de Espinelves se tomaron como modelo las celebraciones marianas más importantes de la catedral de Vic, quizás en recuerdo a la reciente consagración de la iglesia de Santa Maria la Rodona y en conmemoración de su propia liturgia. No se debe olvidar que la Virgen María es símbolo de la encarnación de Cristo y en definitiva, de exaltación de su naturaleza humana, por lo que el programa obedecía a unos intereses promovidos desde la autoridad eclesial.

La especial composición del programa iconográfico del frontal de Espinelves contrapone dos escenas, en las que están representadas algunas de las celebraciones más importantes de la Navidad y la Pascua. En el caso de la Navidad se encuentra la escena de la Adoración de los Magos, que refleja algunas de las prácticas que se sucedían año tras año durante las celebraciones de este periodo del calendario litúrgico. Como se ha podido comprobar, la catedral de Vic tenía una rica paraliturgia de Navidad, con la enigmática celebración de la *Steyla* en la que probablemente tenían lugar algunas de las escenas de la infancia de Cristo o la Procesión de los Profetas que aparece en la parte inferior del frontal. La Entrada de Cristo en Jerusalén que aparece a la derecha de la *Maiestas Mariae* representa el comienzo de la Pascua, así como probablemente una de las procesiones más importantes de la liturgia cristiana. No se debe olvidar la relación existente entre estas fiestas, ya que durante el día de Navidad se establecía mediante la *Annunciatio* cuando debía comenzar la Pascua, en una lectura de gran solemnidad y tradición en la catedral de Vic.¹⁰² De esta forma, el frontal simboliza el cambio estacional entre la Navidad y la Pascua, que tenía su reflejo en las diferentes funciones litúrgicas de cada una de las iglesias del conjunto episcopal de Vic y que probablemente era común a muchas de las grandes catedrales europeas, en especial a las de la zona norte de Italia.

De forma similar que en el frontal de Espinelves, los ejemplos de los laterales de altar de Sant Andreu de Sagàs (ca. 1130-1160)¹⁰³ y de las pinturas murales del ábside principal de Santa Maria de Barberà (s. XII)¹⁰⁴ también presentan la característica común de la contraposición entre las escenas de la Adoración de los Magos y de la

¹⁰² Según los estudios de Josep GUDIOL I CUNILL, "La calenda", en *Gazeta Montanyesa*, 679, Vic, 1911.

¹⁰³ Celina LLARÀS; Jordi VIGUÉ, "Sant Andreu de Sagàs", en *Catalunya Romànica*, XII, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1986, p. 422-442.

¹⁰⁴ En Lily ARAD, *Santa Maria de Barberà del Vallès. Fe i poder darrera les imatges sacres*, Barcelona, TABELARIA edicions, 2011, se puede ver un estudio en profundidad sobre las pinturas románicas de este templo.

Martí BELTRÁN GONZÁLEZ, La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de *la Mare de Déu i els Profetes*.

Entrada de Cristo en Jerusalén (fig. 9).¹⁰⁵ Como ya anunció C. R. Post, la repetición de estos temas indica la probable existencia de un referente común que sirvió de modelo a los talleres medievales. Debido a la importancia de las celebraciones a las que esta singular composición parece remitir, la explicación más razonable en cuanto a su origen es que se encuentre inspirada por la liturgia de los centros de culto más importantes, las catedrales.¹⁰⁶ Este referente estacional que parece extraerse de la composición recibe la influencia de la liturgia estacional propia de la zona lombarda. La liturgia milanesa tiene una serie de características especiales como la separación entre iglesias de invierno y de verano o la utilización de libros litúrgicos especiales para cada uno de estos periodos, que podrían estar detrás de la composición del frontal. Aunque es del todo cierto que la liturgia en las diócesis catalanas seguía el estándar implantado por la reforma gregoriana, no lo es menos la influencia que ejercía la liturgia antigua de Milán en forma del culto a santos milaneses como Gervasio y Protasio.¹⁰⁷

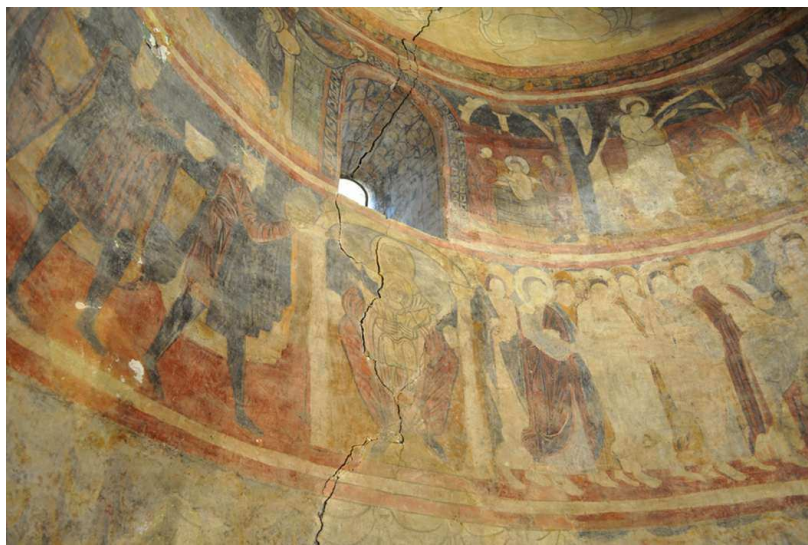


Fig. 9. Pinturas murales del ábside principal de Santa Maria de Barberà del Vallès, s. XII, Barberà del Vallès (Vallès Occidental). Fotografía del autor.

Finalmente, es muy importante incidir en el efecto de las imágenes sobre aquellos fieles que las podían ver, ya que sin duda identificarían la estrella y los profetas con los fastos que se organizaban durante la celebración de la Navidad, con el espectacular canto de la Sibila que daba punto final al oficio de maitines en la catedral de Vic. Por otra parte, no cabe duda de que la Entrada en Jerusalén sería rápidamente identificada con la procesión del Domingo de Ramos. Por tanto, dejando de lado los diferentes niveles de significación a los que podrían acceder los fieles dependiendo del grado de conocimiento que poseyeran, la función más importante de las imágenes en las pequeñas parroquias sería sustituir aquellas celebraciones espectaculares por su propia representación figurada. Gracias a este complejo mecanismo de comunicación entre la iglesia y los fieles era posible recrear el espacio sagrado en aquellas humildes y aisladas parroquias, en las que se debía realizar una versión muy simplificada de la liturgia de las grandes catedrales.

¹⁰⁵ En BELTRÁN GONZÁLEZ, 2012 (en prensa), se trata en profundidad el tema del frontal de altar de Sant Andreu de Sagàs y de las pinturas murales de Santa Maria de Barberà, así como de la posible influencia de la liturgia y paraliturgia sobre sus programas iconográficos.

¹⁰⁶ POST, 1930: 243-247.

¹⁰⁷ Tema tratado en Manuel CASTIÑEIRAS, "Il 'Maestro di Pedret' e la pittura lombarda: mito o realtà?", en *Arte Lombarda*, 156, Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 2009, p. 48-66.

Martí BELTRÁN GONZÁLEZ, La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de *la Mare de Déu i els Profetes*.

Fuentes y Bibliografía

Fuentes

- Acta de consagración de Sant Vicenç d'Espinelves*, doc. de Sant Llorenç del Munt, núm. 51, 1568, Arxiu Episcopal de Vic, Vic.
- Consueta de la cat. de Vic del sacristán Bernat Despujols*, arm. 27, cal. 31/18, ca. 1447, Arxiu Episcopal de Vic, Vic.
- Consueta de la cat. de Vic*, arm. 27, cal. 31/20, Arxiu Episcopal de Vic, Vic.
- Contrato de Venta en Espinelves*, cal. 6, doc. 610, Arxiu Episcopal de Vic, Vic.
- Liber Consuetudisum Vicensis ecclesie* del canonge Andreu Salmúnia, ms. 134, s. XIII, Arxiu Episcopal de Vic, Vic.
- Liber glossarum et etimologiarum*, Ripoll 74, s. XI, Arxiu de la Corona d'Aragó, Barcelona.
- Testament den Serradell de Vic*, ms. 54, ca. 1452, Biblioteca de la Universitat de Barcelona, Barcelona.
- BRAUN, Rene (ed.), *Corpus Christianorum. Series Latina. LX. Opera Qvodvltdeo Tribvta*, Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii 1976.
- GROS I PUJOL, Miquel S., “El Processoner de la Catedral de Vic - Vic, Mus. Episc., MS. 117 (CXXIV) -”, en *Miscel·lània litúrgica catalana*, 2, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1983, p. 73-130.
- GROS I PUJOL, Miquel S., “El Liber Consuetudisum Vicensis ecclesie del canonge Andreu Salmúnia”, en *Miscel·lània litúrgica catalana*, 7, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1996, p. 175-294.
- GROS I PUJOL, Miquel S., *Troparium prosarium ecclesiae cathedralis vicensis*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2010.
- JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, *Diplomatari de la catedral de Vic. Segles IX-X*. Vic, Publicacions del patronat d'Estudis Osonencs, 1980-1996.
- MIGNE, Jacques-Paul, *Patrologiae latinae*, 172. Turnholti, Typographi Brepols editores Pontificii, 1844.
- ORDEIG, Ramon, *Les dotalies de les esglésies de Catalunya (segles IX-XII)*. Vol. III. Vic, Estudis Històrics, 2001.
- POU Y COMELLA DE PALAU, *Relación de las festivias demostraciones con que la ciudad de Vich manifestó su regocijo con motivo de la consagración de su nueva iglesia catedral, que se hizo el día 15 de setiembre de 1803*, Vic, 1803.
- ROMEU, Josep, *Teatre català antic I*, Barcelona, Curial, 1994.

Bibliografía

- Catálogo de la exposición arqueológico-artística celebrada en la ciudad de Vich*, Vic, Imprenta y librería de Ramon Anglada 1868.
- ADELL I GISBERT, Joan A.; PUJADES, Joan-Albert, “Noves aportacions al coneixement de l'estructura arquitectònica de la catedral de Vic”, en *Lambard. Estudis d'art medieval*, VIII, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1996, p. 139-148.
- ALBAREDA, Anselm, *L'Abat Oliba, fundador de Montserrat (971?-1046)*. Assaig biogràfic, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1972.
- ANGLÈS, Higiní, *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, CSIC, 1935.
- ARAD, Lily, *Santa Maria de Barberà del Vallès. Fe i poder darrera les imatges sacres*, Barcelona, Tabelaia edicions, 2011.

- Martí BELTRÁN GONZÁLEZ, La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de *la Mare de Déu i els Profetes*.
- ARIAS, Carmen, *Itinerarios latinos a Jerusalén y al oriente Cristiano*, Salamanca, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2000.
- BACCI, Michele, “El mobiliari d'altar en l'època romànica”, en Manuel CASTIÑEIRAS, Jordi CAMPS (dir.), *El Romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, Barcelona, 2008, p. 195-205.
- BADIA I HOMS, Joan, “Sant Tomàs de Fluvià”, en *Catalunya romànica*, vol. IX, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1999, p. 853-863.
- BARRAL I ALTET, Xavier, *La catedral romànica de Vic*, Barcelona, Artstudi edicions, 1974.
- BARRAL I ALTET, Xavier, “Catedral (o Sant Pere de Vic)”, en *Catalunya Romànica*, vol. III, Barcelona, Enciclopèdia catalana, 1986, p. 678-720.
- BELTING, Hans, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2007.
- BELTRÁN GONZÁLEZ, Martí, “El frontal d'altar de Sant Vicenç d'Espinelves. Drames litúrgics al voltant de la figura de la Verge Maria”, en *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, V, Vic, Museu Episcopal de Vic, 2012 (en prensa).
- BESERAN I RAMON, Pere, “Revisions i propostes per a l'escultura del claustre de l'Estany”, en *Lambard, Estudis d'art medieval*, XII, Barcelona, Intitu d'Estudis Catalans, 1999-2000, p. 65-80.
- CARBONELL-LAMOTHE, Yvette, “Les devants d'autels peints en Catalogne: bilan et problèmes”, en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, V, Codalet, Association Culturelle de Cuxa, 1974, p. 71-86.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “Centro y Periferia en la ordenación de espacios litúrgicos: Las estructuras corales”, en *Hortus Artium Medievalium*, 14, Zagreb, International Research Center for Late Antiquity an Middle Ages and International Centres o Croation Universities, 2008 p. 159-178.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “La arquitectura medieval al Servicio de las necesidades litúrgicas. Los conjuntos de iglesias”, en *Anales de Historia del Arte*, Madrid, UCM, 2009, p. 61-97.
- CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, “La Seu d'Urgell. El último conjunto de Iglesias. Liturgia, paisaje urbano y arquitectura”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 40/1, Madrid, CSIC, 2010, p. 251-291.
- CASALS GINESTA, Enrique, “Espinelves: Restauración del templo románico”, en *La Vanguardia*, 22/8/1972, p. 26.
- CASTIÑEIRAS, Manuel, “The Catalan Romanesque Painting Revisited (with Technical Report by A. Morer and J. Badia)”, en *Spanish medieval Art, Recent Studies*, Tempe, ACMRS, 2007a, p. 119-153.
- CASTIÑEIRAS, Manuel, “Abrahán enseña astronomía: el prototipo bíblico de estudio del cómputo en las abadías benedictinas de Cava de Tirreni y Ripoll”, en *Compostellanum*, XLI, 1-2, Santiago de Compostela, Archidiócesis de Santiago de Compostela, 1996, p. 159-177.
- CASTIÑEIRAS, Manuel, “Cremona y Compostela: de la performance a la piedra”, en *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano, Electa, 2007b, p. 173-179.
- CASTIÑEIRAS, Manuel, “Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya: els frontals d'Urgell, Ix, Esquius i Planes”, en *Butlletí MNAC*, 9, Barcelona, MNAC, 2008, p. 15-41.
- CASTIÑEIRAS, Manuel; LORÉS, Immaculada, “Las Biblias de Rodes y Ripoll: una encrucijada del arte románico en Catalunya”, en GUARDIA, Milagros; MANCHO,

Martí BELTRÁN GONZÁLEZ, La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de *la Mare de Déu i els Profetes*.

Carles, *Les fonts de la pintura romànica*, Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2008, p. 219-260.

CASTIÑEIRAS, Manuel, “Le nouveau testament de la Bible de Ripoll et les traditions anciennes de l'iconographie chrétienne: du scriptorium de l'abbé Oliba à la peinture romane sur bois”, en *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XL, Codalet, Association Culturelle de Cuxa, 2009, p. 145-163.

CASTIÑEIRAS, Manuel “Il 'Maestro di Pedret' e la pittura lombarda: mito o realtà?”, en *Arte Lombarda*, 156, Milano, Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, 2009, p. 48-66.

CASTIÑEIRAS, Manuel, “El altar románico y su mobiliario litúrgico: frontales, vigas y baldaquinos”, en Pedro L. HUERTA (coord.), *Mobiliario y ajuar litúrgico en las iglesias románicas*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa maría la Real, 2011, p. 11-75.

CASTRO, Eva, *Introducción al teatro latino medieval*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996.

CASTRO, Eva, *Teatro Medieval I. El drama litúrgico*, Barcelona, Crítica, 1997.

CASTRO, Eva, *Dramas escolares latinos (siglos XII y XIII)*, Madrid, Akal, 2001.

COOK, Walter S., “The Earliest Painted Panels of Catalonia (I)”, en *The Art Bulletin* vol. 5, núm. 4, Princeton, College Art Association, 1923, p. 85-101.

COOK, Walter S., “The Earliest Painted Panels of Catalonia (V)”, en *The Art Bulletin*, X, 2, Princeton, College Art Association, 1927, p. 152-204.

COOK, Walter S., GUDIOL RICART, Josep, *Pintura e Imaginerias Románicas*, *Ars Hispaniae*, VI, Madrid, 1950.

DE ABADAL, Ramon, *L'abat Oliba, bisbe de Vic, i la seva època*, Pamplona, Uergoiti Editores, 2003.

D'ESPONA, Antoni, SERRA, Josep, *Catálogo del Museo Artístico Episcopal de Vich*, Vic, Imprenta de Ramón Anglada, 1893.

DE OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando, *La pintura románica*, Barcelona, Ediciones Vicens Vives, 1989.

DE OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando, *El arte románico español*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2003.

DE SANTIAGO FERNÁNDEZ, Javier, *La epigrafía latina medieval en los condados catalanes (815-circ. 1150)*, Madrid, Castellum, 2003.

DONOVAN, Richard B., *The liturgical drama in medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1958.

FOLCH I TORRES, Josep M., *La pintura Romànica sobre fusta. Monumenta Cataloniae*, IX, Barcelona, editorial alpha, 1956.

FORSYTH, Ilene H., “Magi and Majesty: A study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama”, en *The Art Bulletin*, 50, 3, Princeton, College Art Association, 1968, p. 215-222.

GINEBRA I MOLINS, Rafel, “La catedral de Vic al segle XIV. Els inventaris de la tesoreria de 1342 i 1368”, en *Miscel·lània litúrgica catalana*, 10, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2001, p. 377-413.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *La Música Medieval*, Barcelona: Hogar del libro, 1983.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *El Canto de la Sibila. I. León y Castilla*, Madrid, Editorial Alpuerto S.A., 1996.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *El Canto de la Sibila. II. Cataluña y Baleares*, Madrid, Editorial Alpuerto S.A., 1997.

GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, *La Música Medieval en España*, Kassel, Edition Reichenberg, 2001.

Martí BELTRÁN GONZÁLEZ, La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de *la Mare de Déu i els Profetes*.

- GÓMEZ MUNTANÉ, Maricarmen, “Música y práctica musical en el Medioevo: El manuscrito de Sant Joan de les Abadesses, siglo XIII”, en VILLANUEVA, Carlos (coord.), *El sonido de la piedra*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, p. 71-88.
- GROS I PUJOL, Miquel S., “L'antic retaule romànic de la catedral de Vic. Assaig de reconstrucció”, en *Studia Vicensia*, 1, Vic, Arxiu, Biblioteca i Museu Episcopal de Vic, 1989, p. 99-126.
- GROS I PUJOL, Miquel S., *Museu Episcopal de Vic. Pintura i Escultura Romànica*, Sabadell, Editorial AUSA, 1991.
- GROS I PUJOL, Miquel S., *Els tropers prosers de la catedral de Vic. Estudi i edició*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1999.
- GUARDIA, Milagros, “Sant Tomàs Becket i el programa iconogràfic de les pintures murals de Santa Maria de Terrassa”, en *Locvs Amoenvs*, 4, 1999, Barcelona, UAB, p. 37-58.
- GUDIOL I CUNILL, Josep, “El bisbetó”, en *Lectura Popular, Biblioteca d'autors catalans*, 239, Barcelona, Il·lustració Catalana, p. 357-366.
- GUDIOL I CUNILL, Josep “La calenda”, en *Gazeta Montanyesa*, 679, Vic, 1911.
- GUDIOL I CUNILL, Josep, “De la festa de Nadal”, en *Vida Cristiana*, 55, Vic, 1920, p. 72-78.
- GUDIOL I CUNILL, Josep, *La pintura Migeval Catalana, Els Primitius vol. II. La pintura sobre fusta*, Igualada, Pere Bas i Vich, Impr., 1929.
- JUNYENT I SUBIRÀ, Eduard, *La ciutat de Vic i la seva història*. Barcelona, Curial, 1980.
- LÁZARO-CARRETER, Fernando, *Teatro Medieval*, Madrid, Editorial Castalia, 1965.
- LIDOV, Alexei, “The Byzantine Antependium on a Symbolic Prototype of the High Iconostasis”, en *Ikonostas. Proiskhozdenie-razvitiie-simvolika (The Iconostasis. Origins-Evolution-Symbolism)*, Moscow, 1999.
- LIDOV, Alexei, “Hierotopy. The creation of sacred spaces as a form of creativity and as a subject of cultural history”, en Alexei LIDOV, *Hierotopy. The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*. Moscow, Progress-tradition, 2006, p. 32-58.
- LLARÀS, Celina; VIGUÉ, Jordi, “Sant Andreu de Sagàs”, en *Catalunya Romànica*, XII, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1986, p. 422-442.
- MENNA, Raffaella, “Storie dell'infanzia di Cristo sull'arco absidale”, en ANDALORO, Maria; ROMANO, Serena, (dir.), *La pittura medievale a Roma. 312-1431. Corpus e atlante. vol I. L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 331-346.
- ORDEIG, Ramon, “Museus, col·leccions i exposicions en el Vic del segle XIX”, en *Ausa*, XIV, 127, Vic, Patronat d'Estudis Osonencs, 1991, p. 325-356.
- PALAZZO, Eric, “Exégese, liturgie et politique dans l'iconographie du cloître de Saint-Aubin d'Angers”, en KLEIN, Peter, *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, Regensburg, Schnell Steiner, 2004, p. 220-240.
- PENTCHEVA, Bissera V., “The Performative Icon”, en *The Art Bulletin*, 88/4, New York, CAA, 2006, p. 631-655.
- PIVA, Paolo, *La Catedrale doppia. Una tipologia architettonica e litúrgica del Medioevo*, Bologna, Pàtron Editore, 1990.
- PLADEVALL, Antoni, “Notícies històriques d'Espinelves”, en *Ausa*, VIII, 87-88, Vic, Patronat d'Estudis Osonencs, 1978, p. 225-237.
- PLADEVALL, Antoni; VIGUÉ, Jordi, *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, Barcelona, Artestudi, 1978.

- Martí BELTRÁN GONZÁLEZ, La performance catedralicia como modelo de prestigio. La iconografía del frontal de *la Mare de Déu i els Profetes*.
- POST, Chandler R., *A History of Spanish painting*, I, Cambridge, Harvard University Press, 1930.
- PUIGGARÍ, Josep “Sermó del bisbató”, en *La Renaixensa*, VII, I, 4, Barcelona, 1877, p. 257-277.
- PUIGGARÍ, Josep, “Caracteres y detalles de la ornamentación del arte románico y bizantino en Cataluña”, en *Álbum de detalles artísticos y plástico-decorativos de la Edad Media catalana*, Barcelona, Imprenta de Luis Tasso y Serra, 1882, p. 7-29.
- PUIGGARÍ, Josep, “Catálogo razonada de las láminas de este álbum. Sección primera. Pintura”, en *Álbum de la sección arqueológica de la Exposición Universal de Barcelona*, Barcelona, Imprenta de Jaime Jepús, 1888, p. 106-112.
- PUIGVERT I PLANAGUMÀ, Gemma, *Astronomia i astrologia al monestir de Ripoll. Edició i estudi dels manuscrits científics astronómicoastrològics del monestir de Santa maria de Ripoll*, Barcelona, UAB, 2000.
- RÉAU, Louis, *Iconografía de la Biblia. Introducción general*. Barcelona, Ed. del Serbal, 2000.
- RICO, Daniel, “Un *Quem queritis* en Sahagún y la dramatización de la liturgia”, en MELERO, María L.; ESPAÑOL, Francesca; ORRIOLS, Anna; RICO, Daniel (ed.), *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, UAB, 2001, p. 179-189.
- ROSELL I GIBERT, Roser, “Sant Vicenç d'Espinelves”, en *Catalunya Romànica*, vol. II, Barcelona, Enciclopèdia catalana, 1984, p. 195-200.
- SÁNCHEZ, Carles, “*Docere necessestis est, delectare suavitatis, flectere victoriae*. El claustro de Santa María de l'Estany y la cultura visual profana del siglo XIII”, en *Codex Aquiralensis, Cuadernos de Investigación de Santa Maria la Real*, Palencia, Asociación del Monasterio de Aguilar, 2012, (en prensa).
- SCHILLER, Gertrud, *Iconography of Christian Art*, II, London, Lund Humphries, 1972
- SMOLDON, William L., “Liturgical drama”, en A. HUGHES (ed.), *Early medieval music up to 1300*, London, 1955, p. 175-219.
- SUBIRANAS, Carme, “L'excavació arqueològica a la plaça de la catedral de Vic (Osona). L'església de Santa Maria la Rodona”, en *Tribuna d'Arqueologia 2004-2005*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2006, p. 313-339.
- SUREDA, Marc, “Sobre el drama pasqual a la seu romànica de Girona: arquitectura i litúrgia (ss. XI-XIV)”, en *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, 16, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2008, p. 105-130.
- SUREDA, Joan, *La pintura románica en Cataluña*, Madrid, Alianza Forma, 1981.
- VICENS, Francesc, *I cantaven un càntic nou... (AP. V,9). Els ancians músics de l'Apocalipsi a l'art romànic hispànic*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2010.
- VIGUÉ, Jordi, *Les esglésies romàniques catalanes de planta circular i triangular*, Barcelona, Artstudi, 1975.
- VIVANCOS, Juan, “Santa Maria de Taüll”, en *Catalunya Romànica*, I, Barcelona, Enciclopedia Catalana, 1984, p. 329-337.