

## CRIST A LA GLÒRIA: L'OBRA DE LLEMOTGES I LA MAJESTAT DE LA CREU DE SANT JOAN DE LES ABADESSES

per Lourdes DE SANJOSÉ I LLONGUERAS

«Christus futurus erat rex, propheta et sacerdos.»  
Tomàs D'AQUINO, *Summa theologia*, q. xxxi, art. 2.

### RESUM

En aquest article analitzem el Crist en la glòria, model que fou creat pel taller de Llemotges devers el final del segle XII. Hem contemplat dos apartats, el teològic i l'artístic. En el primer, s'emfatitza la connotació de *sacerdos et rex* amb Crist coronat i vestit amb una túnica amb mànigues i hem sustentat la nostra hipòtesi basant-nos en l'Antic i el Nou Testament; en el segon, hem analitzat el *colobium* (túnica sense mànigues), el Volto Santo de Lucca (Itàlia) i les majestats catalanes (talles de fusta) considerades uns possibles antecedents. Finalment, hem estudiat el que considerem el millor grup d'imatges de metall de Llemotges d'aquesta tipologia per extreure'n les característiques i aplicar-les a la Majestat de la Creu de Sant Joan de les Abadeses (Museu Episcopal de Vic, inv. 766).

*Paraules clau:* Crist en la glòria, *sacerdos et rex*, l'Œuvre de Limoges, *colobium*, majestat.

CHRIST IN GLORY: L'ŒUVRE DE LIMOGES AND THE MAJESTY OF THE CROSS OF SANT JOAN DE LES ABADESSES

### ABSTRACT

In this paper we analyse the figure of Christ in Glory, a model that was created by the Limoges workshop towards the end of the 12th century. We

have considered two aspects: the theological and the artistic. Thus, in the first section of this paper, we emphasise the connotation of *sacerdos et rex* with the crowned Christ dressed in a sleeved tunic, basing our hypothesis on the Old and New Testaments. In the second section, we analyse the *colobium* (sleeveless tunic) and the wood carvings of dressed Majesties such as the Volto Santo of Lucca and the Catalan Majesties, which are considered a possible antecedent. Lastly, we study what we deem to be the best group of Limoges metal images of this typology in order to determine their characteristics and apply them to the Majesty of the Cross of Sant Joan de les Abadesses (Museu Episcopal de Vic, inv. 766).

*Keywords:* Christ in Glory, *sacerdos et rex*, l'Œuvre de Limoges, *colobium*, wood carvings of dressed Majesties.

La producció d'esmalts medievals de Llemotges de la segona meitat del segle XII i principis del XIII ens ha llegat tipologies i models que tingueren un gran ressò en tot l'Occident cristià. N'hi ha una que, per germanor amb Catalunya, ens interessa de manera especial: la representació de Crist a la glòria abillat amb la túnica amb mànigues. Dins la gran producció llemosina, aquesta imatge no és significativa per la quantitat d'exemplars que en resten, però sí que ho és per la qualitat que assoliren alguns dels seus models.

En aquest article en contemplarem dues vessants: la litúrgica i l'artística, puix que la primera fonamenta la segona.

## I. LITÚRGIA: CRIST A LA GLÒRIA

La creu amb el Crucificat és el centre de la litúrgia cristiana, l'objecte de major simbolisme, com també el té específicament el seu nimbe crucífer, que està lligat a la Trinitat. Les tres parts (nimbe) indiquen que el cap és un record del Pare; la tija, del fill, i el travesser, de l'Esperit Sant.

El Crist a la glòria es vincula a la figura de Crist com a sacerdot i rei. Algunes citacions bíbliques testimonien aquesta significació. El Crist que estudiem va vestit. El fonament de la seva representació es troba a l'Apocalipsi:<sup>1</sup>

1 Xavier BARBIER DE MONTAULT, «Un Crucifix habillé», *Bulletin de la Société Scientifique, Historique et archéologique de la Corrèze*, núm. XX (gener-març 1898), p. 573-583 (esp. 579). Un dels primers a formular la connexió.

Vaig girar-me per veure la veu que em parlava i vaig veure set lampadaris d'or i, enmig dels lampadaris, algú que semblava un fill d'home, vestit amb una túnica llarga fins als peus i cenyit a l'alçada del pit amb un cenyidor d'or (Ap 1,12-13).<sup>2</sup>

En l'Antic Testament es fa esment a aquesta doble condició, utilitzada per a justificar el doble aspecte del sacerdoci i el reialme lligats a Crist:

[...] sereu per a mi un reialme sacerdotal i una nació santa. Això és el que has de dir als israelites (Ex 19,6).

I en la Carta als Hebreus es fonamenta el sacerdoci de Crist:

Per això calia que es fes en tot semblant als germans i així fos davant de Déu un gran sacerdot compassiu i digne de confiança que expiés els pecats del poble (He 2,17).

Tot gran sacerdot, pres d'entre els homes, està destinat a oficiar a favor dels homes davant de Déu, oferint dons i sacrificis pels pecats. I és capaç de ser indulgent amb els qui pequen per ignorància o per error, ja que ell mateix experimenta per totes bandes la feblesa (He 5,1-2).

I ningú no es pot apropiari l'honor de ser gran sacerdot: és Déu qui el crida, tal com va cridar Aaron.

Tampoc el Crist no es va atribuir a ell mateix la glòria de ser gran sacerdot, sinó que l'ha rebuda del qui li va dir: *Tu ets el meu Fill; avui jo t'he engendrat*. I també diu en un altre lloc: *Ets sacerdot per sempre segons l'ordre de Melquisedec*. El Crist, durant la seva vida mortal s'adreçà a Déu, que el podia salvar de la mort, pregant-lo i suplicant-lo amb grans clams i llàgrimes. I Déu l'escoltà per la seva submissió. Així, tot i que era el Fill, aprengué en els sofriments què és obeir, i, arribat a la plenitud, s'ha convertit en font de salvació eterna per a tots els qui l'obeeixen. Déu l'ha proclamat gran sacerdot segons *l'ordre de Melquisedec* (He 5,4-10).

2 *La Bíblia*, traducció interconfessional, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2007. Per a totes les referències bíbliques d'aquest article.

Segons Funkenstein,<sup>3</sup> aquestes paraules s'associaren a l'edat mitjana a *regale sacerdotium*, la qual cosa feu que s'associés rei i sacerdoti. Gelasi (papa entre els anys 492 i 496) havia dit que aquests dos conceptes havien estat units abans de Crist durant el regnat de Melquisedec, rei de Salem. Venanci Fortunat<sup>4</sup> (ca. 536-610) equiparà en una poesia el rei merovingi Khilderic II (ca. 653-675) amb Melquisedec, «rex atque sacerdos». Aquesta citació ha estat tradicionalment esgrimida per donar suport al lligam entre *rex* i *sacerdos*. És l'atribut que s'atorgà a aquest rei merovingi.<sup>5</sup> El rei bíblic és qui justifica la unió de la figura reial amb la sacerdotal. Era reconegut com a sacerdot de Déu:

Melquisedec, rei de Salem, va portar pa i vi. Era sacerdot del Déu altíssim, i va beneir Abram tot dient: —Beneït siguis, Abram, pel Déu altíssim, creador del cel i de la terra. Beneït sigui el Déu altíssim, que t'ha posat a les mans els enemics (Gn 14,18-20).

I en l'Evangelí de Joan es troba la fonamentació de la reialesa de Crist. Violi<sup>6</sup> considera que la traducció de *hypsóthenai* (Jn 12,32) que en feu Ignace de La Potterie (1914-2003) és una aportació important per comprendre la reialesa de Crist: «I jo, quan seré enlairat damunt la terra, atrauré tothom cap a mi» (Jn 12,32). El mot grec s'ha d'interpretar en sentit metafòric; en el llenguatge real i també en el bíblic, el rei era *elevat* i això s'ha de veure com el poder del rei manifestat davant el poble. En el context joaní, l'enlairament de Crist s'ha d'interpretar en aquest sentit metafòric

3 Josef FUNKENSTEIN, «Malkizedek in der Staatslehre», *Archiv für Rechts -und Sozialphilosophie*, vol. 41, núm. 1 (1954), p. 32-36.

4 VENANCI FORTUNAT, *De ecclesia Parisiaca*, a Friedrich LEO (ed.), *Venanti Honori Clementiani Fortunati presbyteri Italici Opera poetica*, MGH (Auct. Ant. 4, 1), 1881, p. 49, línies 17-22: «haec pius egregio rex Childeberethus amore / dona suo populo non moritura dedit/ totus in affectu divini cultus adhaerens / ecclesiae iuges amplificavit opes: / Melchisedech noster merito rex atque sacerdos conplevit laicus religionis opus»; Alfonso HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, «Uso y exégesis de la figura de Melquisedec en tiempos de Carlomagno», a *Cultura letrada e identidades sociales en el mundo medieval, siglo IV-XV*, ed. a cura d'Ariel Guance, Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, 2019, p. 181, nota 6.

5 Aquesta afirmació ha estat discutida, entre d'altres, per Reydellet. Vegeu Marc REYDELLET, *La royauté dans la littérature de Sidoine Apollinaire à Isidore de Séville*, Roma, École Française de Rome, 1981, p. 322-327.

6 Gian Paolo VIOLI, «Il "Volto Santo" Sacerdote e Re», a *La Santa Croce di Lucca: Il Volto Santo, Storia, Tradizioni, Immagini*, Atti del Convegno, Luca, març 2001, p. 82-92.

«per evocare il tema dell'esercizio del potere regale di Gesù sulla croce». L'aportació de Violi quant al lligam entre Crist *sacerdos* i rei i la túnica que vesteix el Crucificat és fonamental, en la nostra opinió:

Nella consapevolezza che solo tardivamente le vesti del clero e dei ministri si sono differenziate degli abiti civili e che la trasformazione è consistita proprio nel continuare a trarre ispirazione da questi caduti ormai in disuso, ritengo che sia doveroso il ricorso alla Lettera agli Ebrei e al Vangelo di Giovanni per interpretare il simbolismo dei Crocifissi tunicati, senza con questo negare l'apporto di altre pagine della Scrittura e l'accentuazione ora del sacerdozio ora della regalità nelle singole opere.<sup>7</sup>

#### *Tradició de les majestats a la Gàllia Narbonesa*

Gudiol i més tard Trens feien esment de la devoció a la Majestat de Crist des d'un temps força reulat en la província de la Gàllia Narbonesa, de la qual formava part l'actual Catalunya. Aquesta convicció es basava en un fet llegendari que conta Gregori de Tours (538-594) en *De gloria martirum*. Els fets succeïen a l'església de Sant Genís de Narbona. Hi havia una representació pictòrica en la qual Crist estava nu. El clergue de l'església, Basili, fou interpellat reiteradament per Crist mateix, que li demanava que fes cobrir el seu cos amb un llenç. Finalment, i davant la seva inoperància, Crist l'amenaçà. El sacerdot acudí al bisbe i li explicà el fet. El bisbe el va apressar a cobrir el cos. Aquest fet justificaria, segons la creença de sant Gregori, que cobrir el cos de Crist era un mandat diví, de manera que els fidels l'acceptaren. Gudiol, a més, diu que es constata la devoció del Crist de Beirut (Líban) a la catedral de Vic des del segle XI, com es pot llegir en un necrologi: «V idus novembris. Natalis et celebratio de imagine domini nostri Jesu Christi que acta est in tempore Constantini iunioris quem modo totus mundus sub magna reverencia celebrat.»<sup>8</sup> I d'aquests crists vestits en vindrien el que s'anomenaria popularment *majestats* a Catalunya.

7 Gian Paolo VIOLI, «Il "Volto Santo"...», p. 84.

8 Josep GUDIOL I CUNILL, *Nocions d'arqueologia sagrada catalana*, Vic, Viuda de R. Anglada, 1902, p. 318, Necrologi I bis, f. 302v.

## II. REPRESENTACIONS DE CRIST ABILLAT AMB UNA TÚNICA MANICATA

Part de la historiografia que ha estudiat el Crist abillat amb una túnica amb mànigues del taller de Llemotges fa esment del seu possible contacte amb el Volto Santo de Lucca (Itàlia) i les majestats catalanes, en especial les de Ripoll<sup>9</sup> i del Rosselló. Intentarem esbrinar si des de la nostra perspectiva hi ha contactes entre els models de les majestats vestides de fusta i les de metall.

### *Antecedents*

Abans de l'anàlisi dels cristos vestits classificats segons el suport en què es manifesten, volem fixar-nos en uns antecedents concrets de procedència oriental i palestina que són representacions simbòliques, ja que el tractament és estereotipat; com ara una placa de pedra datada al segle VI, procedent del *templon* de l'església de Tsebelda (Geòrgia) (figura 1), coneguda com a «primera estela de Tsebelda». La placa descriu l'escena de cacera en la qual participava el general romà Plàcid, que era a punt de matar un cérvol. L'animal li preguntà: «Per què em persegueixes? Jo soc Jesús a qui tu honores sense saber-ho.» El general es convertí i prengué el nom d'Eustaqui, després santificat. En el registre superior d'un rectangle es representa la Crucifixió. Malgrat que la part superior s'ha malmès, s'hi pot veure Crist vestit amb una túnica.<sup>10</sup> El llum de bronze del segle VI de Martvili<sup>11</sup> (Geòrgia) (figura 2) desenvolupa els grans cicles de la tradició cristiana, entre els quals la Crucifixió. El seu Crucificat segueix de prop aquestes característiques.

9 Walter William Spencer COOK i Josep GUDIOL RICART, «Cataluña y Rosellón», a *Ars Hispaniae*, vol. VI, *Pintura e imageria románicas*, Madrid, Plus Ultra, 1950, p. 294-307; Manuel TRENS, *Monumenta Cataloniae*, vol. XIII, *Les majestats catalanes*, Barcelona, Alpha, 1966; Ramon BASTARDES I PARERA, *Les majestats catalanes del Taller de Ripoll*, Barcelona, 1991.

10 Tania VELMANS, *L'Orient chrétien: Art et croyances*, París, Picard, 2017, fig. 241, p. 223-224.

11 Chalva AMIRANACHVILI, *L'art des ciseleurs georgiens*, Praga, Artia, 1971, fig. 21, p. 44 i 48.



FIGURA 1.

Estela funerària de Tsebelda (Geòrgia), segle VI.

© Mestia Museum (Geòrgia).

Fotografia extreta de: Tania VELMANS, *L'Orient chrétien: Art et croyances*, París, Picard, 2017, p. 224, fig. 241.



FIGURA 2.

Llum de bronze, segle VI. Museu de

Mestia (Geòrgia).

Fotografia extreta de: Chalva AMIRANACHVILI, *L'art des ciseleurs georgiens*, Praga, Artia, 1971, p. 38, fig. 21.

No sabem si catalogar la patena (o disc) de l'Hermitage (figura 3) en aquest grup per la diversitat de dates que s'han utilitzat. En qualsevol cas, la peculiaritat de la seva iconografia és ben palesa. Velmans<sup>12</sup> la considera del segle VII, mentre que Zalesskaya<sup>13</sup> la situa entre els segles IX i X. El programa iconogràfic és sorprenent. L'interior de la patena està dividit en tres medallons. El de la dreta és ocupat per la Crucifixió. Crist, vestit amb una túnica amb mànigues, és a l'eix central; a la dreta, Estefató amb el mànec i l'esponja i un lladre, i, a l'esquerra, Longí amb la llança i l'altre lladre. Zalesskaya assenyala que «the exaltation of the Cross might refer to Nestorian knowledge of the Apocryphal Gospel of St Peter (X, 35-42)». L'estil i el model de la Crucifixió, que són molt peculiars, els vinculen a Síria i Palestina.



FIGURA 3.

Patena, escenes de la Passió de Crist, segles IX-X. © State Hermitage Museum, inv. núm. ω 154.

Fotografia extreta de: Anthony EASTMOND, *Byzantium 330-1453*, Londres, Royal Academy of Arts p. 329, fig. 286.

- 12 Tania VELMANS, *L'Orient chrétien...*, p. 76; Vera ZALESSKAYA, «Paten (diskos) with scenes of the Passion of Christ», a *Byzantium 330-1453*, catàleg d'exposició, Londres, Royal Academy of Arts, 2009, núm. 286, p. 329 (imatge).
- 13 Vera ZALESSKAYA, «Paten...», p. 452-453; Ekaterina NEKRASOVA-SHEDRINSKY, «Crocifisso d'applique», a *Il collezionista di meraviglie: L'Ermitage di Basilewsky*, Torí, Silvana, 2013, núm. 29, p. 75, (Museu Estatal de l'Hermitage, Sant Petersburg, inv. núm. ω154).



*Les ampolles de Terra Santa*

En quina mesura els tresors artístics de Santa Caterina del Sinai contribueixen a una millor comprensió de les arts de representació dels *loca sancta* de Palestina en general i de Jerusalem en particular? Aquesta és la pregunta que es fa Weitzmann<sup>14</sup> a propòsit d'aquesta influència. Les ampolletes palestines<sup>15</sup> han estat una producció de gran interès per als estudiosos, i de manera significativa les que es conserven a Monza,<sup>16</sup> ja que daten del segle VI, un temps molt reulat per al coneixement de la iconografia cristiana. Alguna ampolleta de Monza<sup>17</sup> mostra el Crucifix vestit amb *colobium* (túnica sense mànigues), situat al centre entre Longí i Estefató i els dos lladres (Dimes i Gestes), entre d'altres personatges, en una composició reduïda pel petit espai del qual disposava l'artesà. La forma de representar els dos lladres és diferent segons es tracti de l'ampolla núm. 10 (braços en creu) (figura 4) o de la núm. 13 (braços lligats al darrere) (figura 5). Aquestes diferències són les mateixes que separen la Crucifixió de la caixeta reliquiari del Museu de la Biblioteca Apostòlica Vaticana (braços en creu)<sup>18</sup> (figura 6) de la icona del mont Sinai (braços lligats al darrere) (figura 7), ambdues pintades sobre fusta. I també podríem afegir-hi la dels Evangelis de Ràbula, de la qual parlarem més endavant. En tots els exemplars esmentats, Crist va vestit amb *colobium*. Sens dubte, es tracta d'unes iconografies d'arrel palestina que influiran en representacions més tardanes, les quals s'enriquiran amb més personatges, i en les quals, possiblement, s'emmirallaran unes altres de posteriors, però totes depenen en certa manera d'aquestes primeres del segle VI, en una evolució de les formes i del llenguatge artístic.

14 Kurt WEITZMANN, «Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine», *Dumbarton Oaks Papers*, núm. 28 (1974), p. 36.

15 Les ampolletes són petits recipients d'argent destinats a conservar els sants olis provinents dels llocs sants (Palestina).

16 André GRABAR, *Les ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, París, Klincksieck, 1958.

17 André GRABAR, *Les ampoules...*, núm. 9-11.

18 Mauro DELLA VALLE, «Reliquiario con scene della vita di Cristo», a *Splendori di Bisanzio*, Milà, Fabri, 1990, núm. 52, p. 140-141. Datat al segle VI, tremp sobre fusta; conservat a la Ciutat del Vaticà (Museu de la Biblioteca Apostòlica Vaticana, núm. 1883 A-B). Es data entre els segles VI i VII; es considera una creació siriopalestina en una etapa final d'aquesta influència.

**FIGURA 4.**

Ampolla 10, Crucifixió, segle VI.

© Catedral de Monza.

Fotografia extreta de: Kurt WEITZMANN, «Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine», *Dumbarton Oaks Papers*, núm. 28 (1974), fig. 17.

**FIGURA 5.**

Ampolla 13, Crucifixió, segle VI.

© Catedral de Monza.

Fotografia extreta de: Kurt WEITZMANN, «Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine», *Dumbarton Oaks Papers*, núm. 28 (1974), fig. 18.

**FIGURA 6.**

Reliquiari amb escenes de la vida de Crist, pintura sobre fusta, detall, Museu de la Biblioteca Apostòlica Vaticana, inv. 61883, segle VI.

Fotografia: © Governatorato SVC - Direzione dei Musei.



FIGURA 7.

Icona de la Crucifixió, monestir de Santa Caterina de Sinaí, segle vi.  
Fotografia extreta de: Tania VELMANS, *L'Orient chrétien: Art et croyances*,  
París, Picard, 2017, p. 78, fig. 68.

### *Les representacions en la pintura mural, tremp sobre fusta i manuscrits il·luminats de Crist amb colobium*

Sant Isidor de Sevilla (vers 560-636) defineix el *colobium* com una túnica llarga i sense mànigues,<sup>19</sup> però altres autors n'especifiquen altres qualitats, com ara el color de la roba i els *clavi*.<sup>20</sup>

Les imatges de Jesucrist vestit amb *colobium* que ens transmeten els manuscrits il·luminats donen idea de llur antiguitat. Potser una de les més

19 ISIDOR DE SEVILLA, *Etimologies*, llibre XIX, cap. 32, 24: «Colobium dictum quia longum est et sine manicis.»

20 Charles Du Fresne DU CANGE et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Venècia, S. Coleti, 1737, vol. 2, col. 724; Albert BLAISE, *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*, Turnhout, Brepols, 1954. El *colobium* és una túnica amb mànigues curtes o sense mànigues, accepció generalitzada per als textos medievals llatins. El seu origen es remunta a la túnica que portaven els romans de la República i que evolucionaria en la dalmàtica dels primers monjos i bisbes.

antigues avui conegudes és la dels Evangelis de *Ràbula*<sup>21</sup> (figura 8), un còdex datat el 586 i d'origen sirià. El foli 13r mostra la Crucifixió, en la qual Jesús va vestit amb *colobium* entre els dos lladres, que porten perizoni curt. El foli està dividit en dos registres: el superior, amb Crist a la creu, i l'inferior, amb les dones al sepulcre. Aquest darrer té forma de *tiempietto* hellenístic, davant una gran pedra que abans cobria el sepulcre i que resta vinculada a un *locus sanctus*. El simbolisme d'aquesta pedra com a altar és present en les ampolles de Monza, molt anteriors, com ja hem vist.

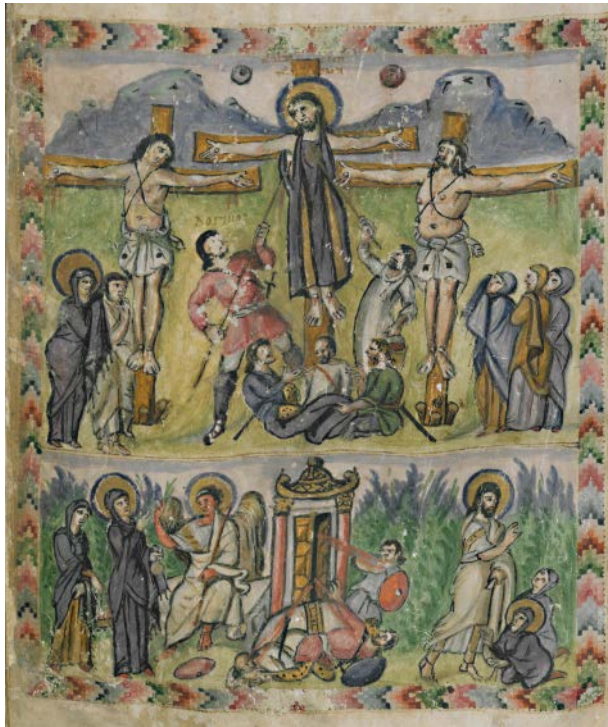


FIGURA 8.

Crucifixió i les santes dones a la tomba de Crist,  
Evangelis de Ràbula, 586. Florència.

Fotografia: © Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Plut.  
1,56, f. 13r. Su concessione del MiC.

21 Evangelinari de Ràbula, Síria, 586, ms. Plut. I.56, f. 13r, Florència, Biblioteca Medicea Laurenziana. S'acabà de fer en el monestir de Sant Joan de Beth Zagba (Apamea, Síria).

Aquesta imatge és especial quant a la seva figuració. El Crucificat està clavat amb quatre claus, amb senyals de sang als turmells; Longí, a la dreta, li clava la llança al costat dret, com és visible per la ferida que mostra la imatge, i Estefató li apropa l'esponja. D'una banda, la túnica cobreix el cos i no permet veure-hi les ferides infligides per la crucifixió; de l'altra, com diem, hi ha signes evidents del sofriment que li causà el martiri. S'aproxima a aquesta imatge la del reliquiari amb escenes de la vida de Crist (figura 6) que hem esmentat anteriorment.

A la capella de Teodot<sup>22</sup> de l'església de Santa Maria l'Antiga al Fòrum Romà, en un nínxol dessota l'altar, es desenvolupa un cicle de pintura mural. Entre les escenes destaca la Crucifixió (figura 9), que es data entre el 741 i el 752. Crist està clavat amb quatre claus, té els ulls oberts, vesteix una llarga túnica sense mànigues, els braços rectes segueixen el pal horitzontal de la creu, no hi ha restes de sang i el rostre no reflecteix dolor. Malgrat que està voltat per Longí i Estefató amb els seus *arma Christi*, el Crucificat no traspua dolor. Els seus braços en horitzontal en són un testimoni. És una imatge que considerem un pas endavant en l'evolució de Crist vestit amb *colobium*.<sup>23</sup>

Les representacions de Crist a la creu a partir del segle v el mostraven viu, amb els ulls oberts, de manera que resulta excepcional la representació de Crist amb els ulls tancats i corona d'espines que, per primera vegada, es troba en l'escena de la Crucifixió del monestir de Santa Caterina del mont Sinai<sup>24</sup> (figura 7), segons un model palestí datat al segle VIII.<sup>25</sup> És mort, la qual cosa se subratlla per la sang i l'aigua que li raja del costat (s'obvia la llança), fet que s'ha assenyalat com una referència a la doble naturalesa de Jesús, la divina i la humana. És la primera vegada que porta corona d'espines<sup>26</sup> i va vestit amb *colobium* en una cronologia força endarrerida.

22 Teodot fou el promotor de les pintures de la capella que duu el seu nom. Era un alt funcionari de l'Església sota el papat de Zacaries (741-752).

23 A Manuel TRENS, *Les majestats...*, p. 23, s'esmenten més exemples de cristos amb *colobium*.

24 Kurt WEITZMANN, «Loca Sancta...», p. 38; Robert S. NELSON i Kristen M. COLLINS, «Crucifixió amb els dos lladres», segle VIII, a *Icons from Sinai*, catàleg d'exposició, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, The Holy Monastery of Saint Catherine, Sinai (Egipte), núm. 4, p. 129-130.

25 Kurt WEITZMANN, «Loca Sancta...», p. 40. A més, és la primera representació coneguda amb la inscripció «GESTES», el nom d'un dels lladres.

26 Tania VELMANS, *L'Orient chrétien...*, p. 77.



FIGURA 9.

Crucifixió, pintura mural de la capella de Teodot, 741-752.

Fotografia: © Santa Maria Antiqua al Foro Romano, Roma.

El Crist del Salteri Chludov<sup>27</sup> (figura 10), del segle IX, va cobert amb una túnica blava amb *clavi* de color groguenc, d'una gran força visual i impactant. Sense mànigues, el Crist apareix amb els braços al descobert i els peus tots ensagnats. Al costat dret, Longí li clava la llança, i, al costat esquerre, Estefató li apropa l'esponja a la boca. La túnica li amaga el cos, però les ferides i la sang denoten sofriment, malgrat una certa insensibilitat del rostre d'aquesta figura.

27 Psalteri Chludov, vers el 843, Bizanci (Moscou, Museu Estatal d'Història), ms. 129d, f. 67; Emanuela FOGLIADINI, *L'invenzione dell'immagine sacra*, Milà, Jaca Book, 2015, fig. 5.



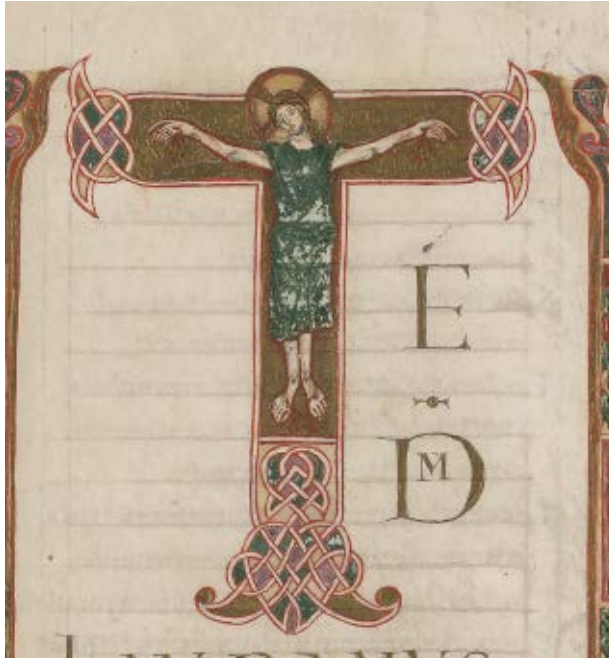
FIGURA 10.

Crucifixió, Salteri de Chludov, segle IX. © The State Historical Museum (Moscou).

Fotografia extreta de: Lourdes de SANJOSÉ, *Al servei de l'altar: Tresors d'orfebreria de les esglésies catalanes. Segles IX-XIII*, Vic, Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, 2018, p. 58, fig. 39.

Una miniatura del Psalteri Ambrosià, datada al segle IX<sup>28</sup> (figura 11), mostra, en una creació d'autor, Crist a la creu amb una túnica sense mànigues, de color verd, que li deixa al descobert les cames. Hi ha senyals de sang que li produeixen els quatre claus i té els dits desfigurats pels cops. Té els ulls oberts i el rostre inexpressiu. La iconografia és peculiar, puix que no s'ajusta al cànon estricte que repeteixen bona part dels

28 Psalteri Ambrosià, segle IX, Ciutat del Vaticà, Biblioteca Apostòlica Vaticana, Vat. lat. 83, f. ccvii.



**FIGURA 11.**

Crist a la creu, Saltiri Ambrosià, Vat. lat. 83, f. ccvii, segle IX.

Fotografia: © 2022 Biblioteca Apostolica Vaticana. By  
Permission, with all rights reserved.

esquemes que hem vist. Els braços estan clavats formant una V (no gaire pronunciada) i tota la figura està recorreguda per un perfil vermellós (allusió a la sang vessada?). És una excepció o variant que beu de fonts diferents de la resta que presentem.

El Menologi de Basili II<sup>29</sup> (figura 12), datat al segle X, és un còdex d'una gran riquesa artística. El foli 55r n'és una mostra. Un Crist diferent, d'aspecte juvenil, cabells ondulats que li cobreixen la nuca i barba curta, va abillat amb una túnica *manicata* (de màniga llarga). El laboriós treball del miniaturista es reflecteix en la creació d'un subtil drapejat que en dibuixa els plecs. El cínjol o cenyidor diferencia el cos superior de l'inferior. La textura de la roba indica que es tracta de seda de color porpra, la matèria

<sup>29</sup> Menologi de Basili II, Vat. gr. 1613/0077, f. 55r, Ciutat del Vaticà, Biblioteca Apostòlica Vaticana.



més preuada a la societat bizantina. La part inferior de la túnica està formada per tres pales amb plecs de diferent orientació i es remata amb una sanefa daurada llisa i ampla. A l'interior sembla que porti una alba. Remarquem aquests detalls que descriuen una vestimenta impolluta en contrast amb el degoteig de la sang que raja de les mans de Crist per l'efecte dels claus, mentre que els peus estan lligats pels turmells, únic referent del martiri en el cos inferior. El Crucificat es mostra serè, triomfant, vestit de la millor manera possible: amb una túnica de color púrpura laborada amb tela d'or. La seva presència és colpidora; és el referent del martiri, però també de la glòria. Ell és present quan l'esbirro sacseja els cossos i talla el cap als màrtirs (en la segona escena de la mateixa miniatura). La seva presència, en la nostra opinió, es pot entendre com el suport (referent) de Jesús a aquests màrtirs, que seran acollits a la glòria. Aquesta imatge de Crist tunicat és una exaltació de caire simbòlic que cal tenir en compte en la utilització del *colobium* i de la *tunica manicata* com una referència associada a la glòria de Crist.



FIGURA 12.

Crist a la creu, Menologi de Basili, segle x.

Fotografia: © 2022 Biblioteca Apostolica Vaticana. By  
Permission, with all rights reserved.

La vehiculació que feren d'aquesta imatge cristològica l'art carolingi primer i l'otònida després és palesa en imatges miniades com ara la del Gradual de Prüm<sup>30</sup> (figura 13), en la qual Crist és abillat amb una túnica amb mànigues de possible influència bizantina, però de creació occidental, respecte de la qual no trobem cap evolució. Tanmateix, és significativa la incorporació de la imatge al corpus de les representacions d'origen oriental il·lustrades en l'Occident cristià.



**FIGURA 13.**

Crucifixió, Gradual de l'abadia de Prüm, Bnf,  
Latin 9448, finals del segle x.

Fotografia: © Bibliothèque nationale de France.

Datada entre 1020 i 1025, la Crucifixió simbòlica (rep aquest nom) del foli 3v de l'Evangelari d'Uta<sup>31</sup> (figura 14) és una excellent mostra d'art

30 Gradual de l'abadia de Prüm, final del segle x, París, Biblioteca Nacional de França (BnF), Departament de Manuscrits, Latin 9448, f. 81r.

31 Còdex-UTA (Evangelari), Múnic, Biblioteca Estatal de Baviera, ms. Clm. 13601, f. 3v; Karl-Georg PFÄNDTNER, *Pracht auf Pergament-Schätze der Buchmalerei von 780 bis 1180*, Múnic, Hirmer, 2012, núm. 40, p. 194 i 196. Aquest manuscrit es coneix amb el nom

otònic que reflecteix la influència de la cultura bizantina, però alhora la creació d'un miniaturista que aporta els seus propis recursos, com subratlla el tractament superb de la imatge triomfant de Crist a la creu.



**FIGURA 14.**

Crucifixió, Evangeliari d'Uta,  
inici del segle XI.

Fotografia: © Bavarian State Library, ms.  
Clm. 13601, f. 3v, World Digital Library.

Crist recolza els peus damunt el supedani, coronat i nimbat (coincidència no habitual), i presenta els ulls oberts, barba, i estigmes rosats només com un senyal i no com una ferida; va vestit amb la túnica *manicata* de color púrpura, nuada amb una gran faixa que serveix de lluïment al

d'UTA per la seva comanditària, l'abadessa Uta de Niedermünster (Regensburg, Alemanya). El programa del còdex és molt teològic. Recolza, segons l'autor, en la traducció de Joan Escot del Pseudo-Areopagita,. Aquest foli conté la imatge més important, ja que «fa referència a l'harmonia del cosmos regit per Crist, la victòria de la creu sobre la mort, el món i l'infern». La complexitat de la lectura del foli només es pot entendre amb el conjunt de les personificacions representades i el seu simbolisme.

miniaturista. La construcció gràfica dels plecs és una influència del millor tractament gràfic de les robes bizantines, aquí tamisat pel miniaturista otònida (germànic) que, més que recrear, crea una imatge potent. Una altra delicadesa és l'estola que porta a la manera episcopal,<sup>32</sup> la qual és elaborada amb fils d'or i li arriba a mitja cama.<sup>33</sup> El Crist triomfant apareix amb una iconografia pròpia que anirà evolucionant segons l'escola i el moment artístic que la interpreti. La iconografia d'aquest foli 3 és estructurada per dues màndorles tangents i pel pal vertical de la creu que ocupa l'eix central. Es vol remarcar el triomf de l'Església sobre la Sinagoga. En aquest context, s'ha d'entendre la presència de Crist a la creu com el símbol de victòria i la seva vestimenta com un senyal de majestat i reialme (també la corona).<sup>34</sup> El foli 31v del cànon litúrgic de la Bodleian (figura 15),<sup>35</sup> datat al primer quart del segle XI, mostra un Crist d'aspecte juvenil amb la túnica *manicata*, de mànigues amples i braços rectes. Un altre exemple és en el foli 21r del Sacramentari de Verdun (figura 16).<sup>36</sup> El darrer exemple que esmentem és el Llibre de Perícopes d'Enric II<sup>37</sup> (datat entre el 1007 i el 1012) (figura 17), més pel vestit que no pas per la temàtica, ja que Crist hi porta la túnica de color porpra, de màniga llarga, i presenta els ulls oberts i braços rectes. El subjecte és la Crucificació. La utilització de la túnica amb mànigues mostra que no és privativa del Crist en majestat, sinó també del Crist a la creu.

32 Vegeu Josep GUDIOL I CUNILL, *L'indumentària litúrgica*, Vic, Balmesiana, 1918, p. 24, per a diferenciar-la de la presbiteral, que es porta creuada sobre el pit. L'estola s'enriqueix amb fils d'or i altres sumptuoses decoracions des del segle IX en endavant.

33 A Manuel TRENS, *Les majestats...*, p. 18, l'autor subratlla que la corona i l'estola «semblen voler accentuar plàsticament la reialesa i el sacerdocí de Crist».

34 Georg SWARZENSKI, *Die Regensburger Buchmalerei des x. und xi. Jahrhunderts*, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1901, p. 88-122 (esp. 92-96).

35 Cànon litúrgic 319 (o Sacramentari de Riechenau), vers 1000-1025, Bodleian Libraries, Universitat d'Oxford, f. 31v. Originalment pertanyé al monestir benedictí de Reichenau (Alemanya).

36 Sacramentari de l'església de Verdun (França), segle XI, BnF, Latin 18005, f. 21r.

37 Llibre de Perícopes d'Enric II de Baviera, Biblioteca de l'Estat de Baviera (Alemanya), ms. Clm. 4452, f. 108r.



**FIGURA 15.**

Crucifixió, Cànon litúrgic 319, f. 31v,  
1000-1025.

Fotografia: © Bodleian Libraries,  
University of London.



**FIGURA 16.**

Crucifixió, Sacramentari de Verdú, Latin  
18005, f. 21r, segle XI.

Fotografia: © Bibliothèque nationale de  
France.



**FIGURA 17.**

Crucifixió, Llibre de Perícopes d'Enric II, ms. Clm. 4452, f. 107v, 1007-1012.

Fotografia: © Bavarian State Library, World Digital Library.

### *Els encolpia: la transmissió d'una iconografia*

Al llarg de la història del cristianisme han sorgit profundes crisis religioses de fe que han afectat el desenvolupament de les imatges. A nosaltres en interessien, en el context que estem tractant, aquelles que utilitzen els *encolpia* o creus reliquiari pectorals amb la imatge de Crist amb *colobium*, una manera de tenir present el missatge i els valors cristians enfront de les desviacions doctrinals que sorgiren.

S'han conservat una quantitat significativa d'*encolpia*, de manera que s'han pogut classificar, datar i estudiar els cicles iconogràfics que n'expliquen l'evolució.

Els *encolpia* són creus reliquiari que es portaven penjades al coll, formades per dues valves cruciformes amb representacions canòniques orientals. A l'interior es reservava un espai on es col·locava la relíquia de la veracreu i també d'un sant, si era el cas. Aquests reliquiari han estat objecte d'interès per part de la historiografia especialitzada. Se n'han descrit deu tipus diferents.<sup>38</sup> Sempre hi ha la imatge del Crucificat en una de les valves, o amb *perizonium* o viu i vestit amb una túnica llarga i sense mànigues (*colobium*). El nostre interès rau en aquesta iconografia. Els més antics (segles IX-X) són els que incorporen en l'altra valva la Verge *Kyriotissa* (Verge amb el Nen, Verge en majestat) i els quatre evangelistes dins un medalló.<sup>39</sup> Es volia reafirmar el dogma del cicle cristològic: l'Encarnació (Verge amb el Nen) i la Salvació (Crucifixió). En paral·lel, a finals del segle X i a l'XI es creà un altre model que introduïa la Verge orant i s'enriquia amb un nou vocabulari ornamental amb imatges de devoció i invocacions. A Catalunya se'n conserven dos, que coneguem: un prové de Sant Cugat del Vallès<sup>40</sup> (Vallès Occidental), dipositat al Museu Diocesà de Barcelona,<sup>41</sup> i l'altre del monestir de Sant Pere de Rodes (el Port de la Selva, Alt Empordà),<sup>42</sup> que forma part de les col·leccions del Museu d'Art de Girona (MD 19) (figura 18).

38 Brigitte PITARAKIS, *Les croix-reliquaires pectorales byzantines en bronze*, París, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, 2006, p. 30.

39 Brigitte PITARAKIS, *Les croix-reliquaires...*, p. 57-60.

40 Josep Gudiol i Cunill, «Les creus d'argenteria a Catalunya», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (Barcelona), vol. vi (separata), 1920, p. 8; Anatole Frolov, *La relique de la Vraie Croix*, París, Institut Français d'Études Byzantines, 1961, núm. 726, p. 511.

41 Manuel TRENS, *Les majestats...*, núm. 4, fig. A.

42 Sergi VIDAL, «El tresor altmedieval», a Immaculada LORÉS, *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2003, p. 167-172.



**FIGURA 18.**

*Enkolpion*, Museu d'Art de Girona, M. D.

19, segles VI-XI.

Fotografia: © Museu d'Art de Girona.

La gran demanda d'aquests reliquiaris feu que, entre final del segle X i el XII, se simplifiqués la presència de figures santes (s'eliminaren les laterals, la Verge i sant Joan). Tanmateix, es mantingué el Crucificat amb *colobium* com a figura indispensable.

Incorporem en el nostre discurs també un reliquiari oval amb l'escena de la Crucifixió<sup>43</sup> (figura 19) d'un taller d'Orient datat al segle XI. La mateixa imatge cristològica que repeteix la iconografia que estem analitzant es reproduïx en aquest reliquiari de llautó, la qual cosa exemplifica que era ben coneguda i explícita pel seu significat. Com en els *encolpia*, aquest objecte estava ornamentat amb una inscripció que alludia

43 Raffaella FARIOLI CAMPANATI, «Reliquiario ovale con scena di Crocifissione», a *Splendori di...*, núm. 74, p. 188. Prové del tresor de la capella Sancta Sanctorum Lateranense, conservada actualment al Museu de la Biblioteca Apostòlica Vaticana, ms. 1930.

a l'escena [Jesús a la seva mare] «Dona, aquí tens el teu fill», [al deixeble estimat] «Aquí tens la teva mare» (Jn, 19,26-27). Cal concloure que el Crist amb *colobium* dels *encolpia* formà part de la seva iconografia al llarg de molts anys sense canvis que afectessin la imatge en un període comprès entre els segles IX i XI.



**FIGURA 19.**

Reliquiari oval amb escenes de la Crucifixió, inv. 61930, segle XI.  
Fotografia: © Governatorato SVC - Direzione dei Musei.

### *El colobium en l'esmalt cloisonné*

El quadrifoli amb la Crucifixió del tríptic de Khakhuli<sup>44</sup> de Geòrgia (figura 20) és l'esmalt *cloisonné* més antic que coneixem d'aquest taller, datat al segle VIII. S'hi han observat unes particularitats que són poc

<sup>44</sup> *Medieval cloisonné enamels at Georgian State Museum of Fine Arts, Tbilisi, 1984, núm. 1, p. 21. Quadrifoli amb la Crucifixió, segle VIII, Tbilisi, Museu de Belles Arts de Geòrgia, núm. 3216.*



freqüents en la iconografia oriental: la representació dels dos àngels de cos sencer als angles superiors i la mà dreta que beneeix des del cel. Crist, entre la Verge i sant Joan, vesteix un *colobium* de color porpra, una excellent creació georgiana dins el món bizantí. Clavat amb quatre claus i amb els braços rectes, no hi ha senyals de sofriment físic. La túnica sense mànigues (d'origen siríà) no s'allunya del prototipus del segle VIII; tanmateix, hi observem unes peculiaritats que suposem que es deuen a un moment inicial de creació del model: té els ulls oberts (per tant, és viu), nimbe crucífer, barba i cabells sobre les espatlles. Vesteix la túnica llarga porpra fins als peus, amb *clavi*<sup>45</sup> als laterals, i un grafisme de línies elementals per descriure els plecs de la roba.



FIGURA 20.

Crucifixió, tríptic de Khakhuli, segle VIII.  
 © The Georgian national Museum, Tbilisi.  
 Fotografia de l'autora.

La tapa de l'estauroteca Fieschi Morgan (MET 17.190.715a,b)<sup>46</sup> (figura 21), datada a principis del segle IX i elaborada a Bizanci en esmalt *cloisonné*, té com a tema principal una Crucifixió. Crist vesteix el *colobium*, que és de

45 Anomenem *clavus* (o *clavi*) la franja o franges de color púrpura o or cosides a la túnica romana, més o menys llargues segons qui les portava. Després es va aplicar al *colobium*.

46 Helen C. EVANS, «Box reliquary of the True Cross», a *The Arts of Byzantium*, Nova York, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, 2001, p. 39.



FIGURA 21.

Crucifixió, tapa de l'estauroteca Fieschi Morgan, segle IX.  
 Fotografia: © The Metropolitan Museum of Art (Nova York).

color porpra i sense mànigues. És una mostra molt antiga que confirma la utilització d'aquesta túnica (molt utilitzada en el primer Bizanci en les representacions de la Crucifixió) en diferents vessants artístiques. En aquest exemple, analitzant el tractament del Crucificat, sembla més que es vulgui fer un recordatori del seu significat com a reliquiari que no pas que es vulguin mostrar les penúries físiques del Salvador, que en tot cas queden cobertes per la túnica. Els ulls oberts i els braços rectes són un testimoni, juntament amb la Verge i Joan el Teòleg als costats, de la seva proesa, del seu triomf sobre la mort, que el posseïdor de l'objecte devia tenir ben present (avui totalment descontextualitzat del seu origen). En el revers de la caixeta, en un dels quatre compartiments, es mostra la Crucifixió com una de les escenes més significatives de la vida i mort de

Jesús. Crist vesteix la mateixa túnica, i els braços rectes i els estigmes són testimoni de la Crucifixió. El conjunt de les escenes s'ha de llegir en clau de testimoniatge del valor de la Redempció. L'artífex ha utilitzat un model que realça el fet del triomf i, per això, Crist està envoltat de vint-i-set sants (busts) que compartiran la glòria amb Ell pel seu martiri inspirat en el d'ell. El revers de la caixeta reliquiari complementa la iconografia amb escenes de la vida de Jesús. La iconografia de la Crucifixió és interessant perquè la túnica segueix un dels models característics dels *encolpia* de metall, fet que ens fa suposar que els artesans que treballaven el metall tenien uns models relativament comuns que no coincidien amb els que esmaltaven, ja que són dues tècniques diferents.

El treball de l'esmalt és molt complicat. Entre altres problemes, el de la cocció és molt difícil de resoldre. Hi ha, a més, una altra qüestió que hi podia influir: que, d'esmalts, se'n conserven poquíssims, amb una quantitat que suposem que havia de ser molt inferior a la de metall per la seva problemàtica (treball amb una gran exigència de coneixement tècnic, alt cost de les matèries i dificultat de la seva elaboració, entre d'altres). Les grans produccions artístiques d'època medieval com són els *encolpia* o els esmalts de Llemotges (l'etapa de gran producció del segle XIII) requerien models prefixats i tècniques repetitives per atendre la gran demanda.

El tercer esmalt *cloisonné*, una altra creació bizantina del segle X, és la Crucifixió de la coberta d'un reliquiari de forma oval (figura 22). Aquí l'evolució de l'estil ja és evident tant en l'aspecte tècnic com en l'iconogràfic, que és el que ens interessa. Formen part de l'escena Crist, la Verge i sant Joan; entre ells hi ha inscripcions gregues amb el nom de Maria i Joan i en els extrems superiors els busts de dos àngels. A l'extrem superior del braç horitzontal de la creu hi ha el *titulus* i, en l'inferior, el rostre de la calavera (Adam). La túnica que porta Crist rep un tractament diferenciat dels altres dos esmalts i, de fet, s'apropa a la d'algunes túniques dels millors *encolpia*, com ara el del Museu Arqueològic de Sofia (figura 23),<sup>47</sup> datat entre la segona meitat del segle IX i el X, riquíssima creu pectoral per la matèria (l'or i el niell), per la fusta (que podria tractar-se d'un tros de la veracreu, segons alguna creença) i pel valor artístic de les imatges.

47 Sarah TAFT, «Pectoral Reliquary Cross with scenes from the life of Christ», a *The glory of Byzantium: Art and culture of the Middle Byzantine era. A.D. 843-1261*, catàleg d'exposició, Nova York, The Metropolitan Museum of Art, 1997, núm. 225, p. 331-332 (Museu Arqueològic Nacional, Sofia, Bulgària, inv. 4882).



FIGURA 22.

Crucifixió, reliquiari en forma oval,  
segle x. © The Georgian national  
Museum, Tbilisi.  
Fotografia de l'autora.



FIGURA 23.

Enkolpium de Pliska. © Museu Arqueològic  
de Sofia (Bulgària).  
Fotografia extreta de: Anthony CUTLER  
i Jean-Michel SPIESER, *Byzance médiévale*,  
París, Gallimart, 1996, p. 27, fig. 10.

La creu s'obre i a dins hi ha dues plaques individuals, una amb Crist i l'altra amb la Verge i el Nen. El cap de Crist està inclinat vers la dreta, i té els ulls oberts, els braços en posició horitzontal i una túnica llarga fins als turmells. Els peus reposen damunt un supedani i, com és habitual, només presenta els estigmes. El *colobium* és de niell negre, mentre que els *clavi* es diferencien pel cromatisme de l'or. Un altre exemplar que s'hi pot comparar és el del Museu Benaki<sup>48</sup> d'Atenes, obra bizantina de la segona meitat del segle IX o del segle X. Quant a la figura, repeteix el mateix vocabulari, menys les dues figures laterals (Verge i Joan el Teòleg), i amb diferències d'estil. Notem que les tres túniques sense mànigues segueixen el mateix model en una cronologia que abasta des del segle IX fins a l'XI. També s'ha de tenir en

48 Dimitrios G. KATSARELIAS, «Cross-Shaped Enkolpium with the Crucified Christ (front) and the Virgin Orans (back)», a *The Glory of Byzantium...*, núm. 123, p. 172-173 (Museu Benaki, Atenes, inv. 21992-21994).

compte que la cèlebre imatge del Volto Santo no és una còpia del segle XII, com s'havia suposat, sinó que es tracta de l'original del segle VIII, segons les anàlisis actuals de la talla (amb restauracions i adobs importants).

### *Creueta de metall*

El Tresor del Duomo de Monza (Itàlia) conserva una creueta dita d'Adaloald (figura 24) dins la qual hi ha una làmina en forma de creu, d'or niellat, amb Crist a la creu vestit amb *colobium*. La imatge cristològica repeteix els trets característics que hem explicat. Si la cronologia del segle VI és certa, seria una mostra del model molt anterior als *encolpia* que hem descrit.<sup>49</sup>



FIGURA 24.  
Creueta d'Adaloald, làmina amb la  
Crucifixió, segle VI. © Museo e Tesoro del  
Duomo di Monza.  
Fotografia de l'autora.

49 Augusto MERATI, «Crocetta di Adaloaldo», a *Il Tesoro del duomo di Monza*, Monza, Comune di Monza, 1963, p. 28-29.

### *El Volto Santo de Lucca (Itàlia)*

El Volto Santo és una escultura de fusta de procedència oriental avui considerada la més antiga conservada a Occident, per la qual cosa té una importància cabdal en la transmissió d'un model a la imatgeria catalana. Forma part del patrimoni del Duomo de Lucca (figura 25) des del segle VIII. Recentment s'ha restaurat i analitzat la fusta de l'escultura i el teixit de la túnica amb un resultat que en confirma una antiguitat major de la que se li donava tradicionalment. Les anàlisis han corroborat que es tracta de l'original, datat als darrers decennis del segle VIII o dels primers del IX. És una novetat que capgira la majoria de les hipòtesis i els estudis que s'han publicat fins a aquesta descoberta.<sup>50</sup> No hi ha dubte, si la nova datació és correcta, que és l'antecedent que s'ha de tenir en compte en analitzar les majestats catalanes. No s'ha d'oblidar, però, la seva procedència oriental.

Les imatges de Crist amb *colobium* dels segles VIII-IX que hem vist tenen unes característiques relativament comunes: la túnica sense mànigues, els *clavi*, a voltes de color púrpura combinat amb daurat. Són les més destacables d'aquestes imatges de metall o d'esmalt i d'algunes de miniades.

50 «Le indagini diagnostiche propedeutiche al restauro sono state compiute per iniziativa dell'Opera del Duomo di Lucca ed eseguite per la prima volta con il metodo del carbonio 14, nella sede di Firenze dell'Istituto Nazionale di Fisica Nucleare CHNet - Cultural Heritage Network, su tre campioni di legno della scultura e su un frammento di tela applicata sulla superficie lignea fin dall'origine. Il risultato è stato eclatante: l'opera è databile tra gli ultimi decenni dell'VIII e l'inizio del IX secolo. È la conferma che si tratta del primo e unico Volto Santo, che un antico testo, creduto leggendario, affermava essere arrivato a Lucca nel 782 d.C. e non della replica di un originale più antico, andato perduto, come le ricerche documentarie e gli studi di storia dell'arte ritenevano fino ad oggi. Alla luce dei nuovi dati, il Volto Santo di Lucca è a tutti gli effetti la più antica scultura lignea dell'Occidente, sorprendentemente arrivata integra ai giorni nostri. Di particolare importanza per la datazione di questa straordinaria opera, si legge nella nota diffusa dall'Opera del Duomo, è il risultato ottenuto dall'esame della tela di incamottatura, posta tra il legno e la pittura, dato che il taglio di una fibra vegetale destinata alla tessitura di norma non precedeva di molto la sua lavorazione, mentre il legno dopo il taglio dell'albero poteva essere sottoposto a un periodo di stagionatura» («SCOPERTE / Il restauro svela: il Volto Santo di Lucca è autentico (ed è la più antica statua lignea d'Occidente)», *Storie & Archeostorie* (en línia), <<https://percevalasnotizie.wordpress.com/2020/06/19/volto-santo-lucca/>> (consulta: 19 abril 2020).



**FIGURA 25.**

Volto Santo, segles VIII-IX. © Cattedrale di San Martino di Lucca.  
Fotografia: Alamy.

En canvi, el Volto Santo vesteix la *tunica manicata*,<sup>51</sup> fet significatiu si ens atenim a la nova cronologia. Això vol dir que, en paral·lel, en una data molt antiga, hi ha dues versions de la túnica: el colobium (sense mànigues) i la túnica amb mànigues. D'altra banda, sembla que podem discernir entre les majestats de fusta (escultures), les de pintura sobre tremp i fusta i les miniades, de les altres, reproduïdes en metall i esmalt i també algunes de procedents de la il·lustració de manuscrits.

No tenim antecedents d'escultura suficients per establir un possible model del Volto Santo; per tant, de moment, aquest és el model de referència per a les majestats catalanes.<sup>52</sup> La túnica lligada a la cintura amb un nus i dues llargues caigudes i els punys i la vora ressaltats d'un altre color formen un prototipus que segueixen molt de prop bona part de les

51 Segons Trens, només és *colobium* la túnica sense mànigues; l'altra és la túnica *manicata*.

52 Marcel DURLIAT, *Christs romans: Roussillon, Cerdanya, Perpinyà, Tramontane*, 1956, p. 12-18; Ramon BASTARDES I PARERA, *Les majestats...*, p. 73-80 i 93-95 (imatges).

majestats catalanes. No cal dir que a Itàlia se succeïren una gran quantitat de «Cristi tunicati sulla croce» amb la iconografia del Volto Santo, fet que explica la gran influència que tingué aquesta imatge en la transmissió del model, no solament a Itàlia, sinó també a Catalunya, com veurem, i al Rosselló.

*Les representacions de fusta a la imatgeria catalana del segle XII*

La repercussió que tingueren les majestats de fusta a Catalunya ha fet suposar una possible influència en altres creacions artístiques. Respecte a Llemotges, veurem si això ha estat possible. Caldrà examinar i comparar els trets més significatius d'ambdues vessants artístiques i extreure'n conclusions, si és possible, per arribar a alguna concreció.

La importància del cap i els trets més significatius del rostre, com ara els ulls, els arcs ciliars, la boca, les orelles, els cabells, la barba i el bigoti, són un signe d'identitat d'aquestes representacions. La vestimenta és l'altre element diferenciador pel tractament dels plecs, com ara en la Majestat Batlló (MNAC 15937) (figura 26), datada a mitjan segle XII. És una de les millors majestats que s'han conservat.<sup>53</sup> Va abillada amb una roba luxosa que copia algun teixit brodat de procedència copta. El que ens interessa és el lluïment de l'artesa en la recreació del teixit. La túnica està subjectada per un cenyidor que s'ajusta a la cintura i del qual pengen dues faixes ornades amb signes cúfics (sense lectura real); destaca l'excel·lent qualitat de la pintura que recrea el teixit, qualitat que també es fa palesa en les millors majestats de metall de Llemotges, com veurem. Segons Ainaud,<sup>54</sup> aquesta decoració és pràcticament la mateixa del sudari de sant Ramon, mort el 1126.<sup>55</sup> Una altra majestat que palesa el detall de la vestimenta és

53 Manuel TRENS, *Les majestats...*, lám. 12-14, p. 113-114; Ramon BASTARDES I PARERA, *Les majestats...*, p. 53-56; Jordi CAMPS I SÒRIA, «La Majestad románica del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Notas para su contextualización», *Buletina Boletín Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, núm. 6 (2012), p. 15-38 (esp. 9-11). Camps es planteja la possible relació tipològica entre el Volto Santo i les majestats de Catalunya, i aporta la bibliografia que ha tractat històricament i actualment aquesta qüestió tan debatuda.

54 Joan AINAUD DE LASARTE, *Art romànic: Guia*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1973, p. 92-93.

55 «Sudario de San Ramón», a *Lux Ripacurtiae IV*, Graus, Ayuntamiento de Graus, 2000, p. 28-31, anònim del segle X-XI. El teixit que ens interessa són les sanefes del sudari, avui trossejat pel robatori d'Erik el Belga el 1979. Tan sols se n'han recuperat sis fragments. Cristina Partearroyo, especialista en teixits i antiga conservadora de l'Institut Valencià de Don Juan, el considera un teixit egipci d'època islàmica i el situa dins la tradició copta.



la Majestat de Beget<sup>56</sup> (Ripollès) (figura 27), a l'església de Sant Cristòfol d'aquesta localitat. S'ha datat a la primera meitat del segle XII i és una imatge imponent per la seva mida (207 × 196 cm). El tipus iconogràfic segueix les característiques que hem descrit per a la majestat Batlló.

Sense entrar en l'estudi de les majestats catalanes del segle XII, cosa que no ens correspon, sí que ens interessa destacar els trets més significatius de la seva iconografia per així comparar-les amb les de metall llemosines. Les majestats catalanes són una prova de la seva influència en l'obra llemosina?

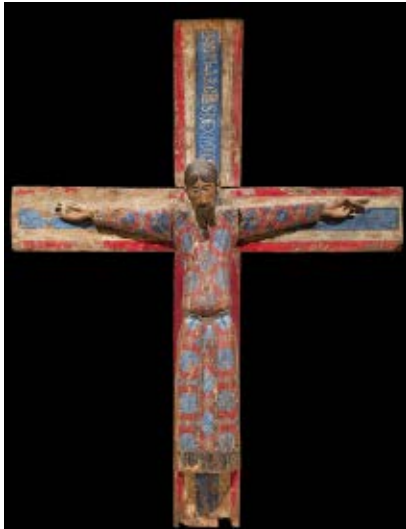


FIGURA 26.

Majestat Batlló, Museu Nacional d'Art de Catalunya, MNAC 15937, segle XII.

Fotografia: © Museu Nacional d'Art de Catalunya.



FIGURA 27.

Majestat de Beget, església parroquial de Sant Cristòfol de Beget, segle XII.  
Fotografia de l'autora.

56 Manuel TRENS, *Les majestats...*, fig. 19-20, p. 120-123; Ramon BASTARDES I PARERA, *Les majestats...*, p. 59-62. Per a les imatges i estudis recents, vegeu Chiara ROTOLO, *βασιλεὺς τῶν βασιλέων: origen, definició y difusión de la iconografía del Cristo Rey «tunicato» clavado en la cruz en la escultura de madera policroma en Europa (siglos IX-XIII)*, tesi de doctorat, Universitat de Barcelona, 2017 (no publicada).

En una comunicació de l'any 1950<sup>57</sup> es presentaren algunes referències documentals relacionades amb possibles imatges derivades del Volto Santo. Una, de l'any 1021, es relacionava amb una imatge de l'església de Sant Pere d'Angulema (Nova Aquitània, França). Se situava damunt l'altar on hi havia un crucifix del *Saint Vou*, «spem animae commitens sancto vultui crucifixo sanctoque altari ad pedes ejusdem crucifixi fundato». L'autor creia que es podia interpretar, tot i que no assegurar, la relació amb el Volto Santo de Lucca. Una altra es referia als documents que aporten les *Chroniques de Saint-Martial de Limoges*: «Boso de S. Marti, major capicerius, fecit capsulam argenteam alteram, et crucifixum sancte crucis deargentavit»<sup>58</sup> (el *capicerius* o tresorer feu recobrir la imatge d'argent per a enriquir-la). Això fa suposar que abans era una imatge vestida. Un altre esment datat entre 1137 i 1152 corrobora de manera fefaent l'existència d'una imatge vestida: «Iste deargentavit vultum sancti Salvatoris, jubente Ludovico rege.»<sup>59</sup>

Novament es parla de recobrir una imatge, dita *vultum*, amb plaques d'argent. El document està datat entre 1216 i 1218:

Contigit ut quoddam pallium devocionis et humilitatis exemplo nobis esset oblatum ad faciendam tunicam vultus preciosi qui gloriosus eminet super altare sancti Salvatoris... et quasi homini viventi tunica vultui bene sederet, ille siquidem, ut bene doctus erat, amplissimam fecit et speciosam, quam secum postea domum suam detulit ut ibi perficeretur.<sup>60</sup>

Es tracta d'un relat llegendari segons el qual es va lliurar un teixit molt bo per vestir el Crucificat de l'església de Sant Salvador (Llemotges). S'explica com havia de ser la túnica, però el responsable se'n va quedar un tros i la túnica va sortir esquifida; el Salvador se li aparegué i va haver de retornar el tros. La *tunicam vultus preciosi* es refereix, segons Duplès-Agier, a una imatge com la del Volto Santo. Aquests esments tenen importància

57 Tony SAUVEL, «Crucifix en robe longue», *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France* (1950-1951), p. 102-104.

58 Henri DUPLÈS-AGIER, *Chroniques de Saint-Martial de Limoges*, París, J. Renouard, 1874, p. 288.

59 Henri DUPLÈS-AGIER, *Chroniques...*, p. 285.

60 Henri DUPLÈS-AGIER, *Chroniques...*, p. 298.

com a justificació de l'existència (presumible) a Llemotges d'imatges que nosaltres considerem majestats (del segle XII). Un exemple que menciona és la de l'altar de la Santa Creu de Sant Marçal de Llemotges, elaborada entre els anys 1177 i 1221.

Aquesta petita introducció d'esments de possibles imatges vestides a França justificaria en certa mesura l'existència dels cristos vestits (majestats).

Les majestats més interessants dels Pirineus Orientals<sup>61</sup> (França) són la de la capella de la Trinitat de Prunet i Bellpuig (Rosselló), la de Sant Vicenç de la Llaguna (Capcir) i la Sant Andreu d'Angostrina (Cerdanya). Més diferenciada d'aquestes és el Crist reliquiari del santuari de Saint-Michel d'Aiguilhe<sup>62</sup> (Le-Puy-en-Velay, Alt Loira). Les mides són, en relació amb les de les majestats, molt petites (24 × 26 cm). Durliat associava la gran expansió de les majestats catalanes per la zona pirenaica per raons de tipus dogmàtic «que contribuèrent à l'adoption de l'image de la Majesté. Elle fut reconnue non seulement comme véritable, mais aussi comme théologiquement vraie».<sup>63</sup>

La quantitat de majestats que es conserven avui encara a Catalunya, ben minsa si es compara amb les que van arribar a existir realment al segle XII, ha permès inventariar-les, catalogar-les i classificar-les per tallers i cronologies. Sempre sorgeix la qüestió de la influència del Volto Santo vers les nostres majestats, i més ara que hom sap amb certesa la datació de la imatge. Així doncs, no s'ha d'obviar el Volto Santo i els seus derivats, que tanta importància mantingueren al llarg dels segles. Hi ha autors que consideren que el Volto Santo és l'origen de les majestats catalanes i d'altres, com ara Schnürer<sup>64</sup> o Trens, que no. Aquest darrer diu: «Com que la nostra Majestat, en els seus primers temps, no obeïa la devoció al Volto Santo de Lucca, no va seguir l'evolució pròpia de les rèpliques d'aquest.»<sup>65</sup> Alhora afirma que la majestat va penetrar a Catalunya per la devoció al Volto Santo de Lucca. No entrem en el fons de la qüestió,

61 Marcel DURLIAT, *Christs romans...*, p. 6-29; Marcel DURLIAT, «La signification des Majestés catalanes», *Cahiers Archéologiques*, núm. 37 (1989), p. 69-95 (esp. 82-90 i 92-93).

62 Oliver POISSON, «Crist reliquiari de Saint Michel d'Aiguilhe», a *El romànic i la Mediterrània: Catalunya, Toulouse i Pisa 1120-1180*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008, núm. 107, p. 416.

63 Marcel DURLIAT, «La signification...», p. 92.

64 A Gustav SCHNÜRER, «Die Kümmeris- und Volto santo-Bilder in der Schweiz», *Freiburger Geschichtsblätter*, núm. 10 (1903), s'aporten imatges de majestats de Suïssa.

65 Manuel TRENS, *Les majestats...*, p. 56.

però sí que ens interessa la possible repercussió del model genèric de la majestat catalana en la de metall llemosina.

### III. CRIST A LA GLÒRIA EN L'OPUS LEMOVICENSE

Dels exemplars de Crist en majestat (o en la glòria) del taller de Llemotges, ens interessen els que es consideren referents pel seu valor artístic. Després d'examinar-los, ens apropiarem a una placa del MNAC procedent de l'antiga col·lecció de Plandiura i a la Majestat de la Creu de Sant Joan de les Abadesses, actualment al Museu Episcopal de Vic (figura 28).



**FIGURA 28.**

Crist en majestat, creu de Sant Joan de les Abadesses, MEV 766, vers 1210.

Fotografia: © Museu Episcopal de Vic.

Swarzenski<sup>66</sup> va inventariar els cristos vestits de Llemotges i en la seva relació figuren tots els exemplars aleshores coneguts. Els millors se'ls data entre 1185-1195 i 1200. Dins d'aquest grup considerem el del Museu del Louvre OA 8102 (figura 29), el de l'Hermitage φ 182<sup>67</sup> (figura 30) i els dos del Museu d'Història de Suècia, un dels quals procedeix de l'església de Nävalsjö (figura 31) i l'altre d'Ukna.<sup>68</sup> En aquesta sèrie se n'hi pot incloure un altre, el dels Museus Estatals de Berlín 17.98, actualment desaparegut.<sup>69</sup> El llenguatge artístic que manifesten totes aquestes majestats és el mateix. Se'ls ha considerat del mateix taller.



FIGURA 29.

Crist en majestat, Museu del Louvre  
OA 8102, 1185-1200.

Fotografia: © Musée du Louvre.



FIGURA 30.

Crist en majestat, Museu de  
l'Hermitage φ 182, 1185-1200.

Dibuix de J. Deneo.

- 66 Hanns SWARZENSKI i Nancy NETZER, *Catalogue of Medieval Objects in the Museum of Fine Arts*, Boston, Museum of Fine Arts, 1986.
- 67 Ekaterina NEKRASSOVA, *Émaux limousins du Musée national de l'Ermitage de Saint-Petersbourg*, catàleg d'exposició, Llemotges, Musée municipal de l'Évêché, 2004, núm. 14.
- 68 Lourdes de SANJOSÉ I LLONGUERAS, *Al servei de l'altar: Tresors d'orfebreria de les esglésies catalanes. Segles IX-XIII*, Vic, Arxiu i Biblioteca Episcopal de Vic, 2018, p. 173.
- 69 Britt-Marie ANDERSSON, «Émaux limousins en Suède les châsses, les croix», *Antikvariskt Arkiv*, núm. 69 (1980), fig. 31.



FIGURA 31.

Crist en majestat, creu de l'església de Nävalsjö, Museu d'Història de Suècia.  
Fotografia: © National Historical Museums.

La descripció serveix per a totes les majestats d'aquest grup: són de coure repussat, *champlevé*, gravat, cisellat, amb aplicació d'esmalts de colors i daurat, les tècniques característiques del taller de Llemotges de finals del segle XII i principis del XIII. La decoració s'enriqueix amb caboixons de vidre i perles d'esmalts (als ulls).

#### *La iconografia de Crist amb una túnica amb mànigues*

Crist en la glòria, també conegut com a Crist en majestat o Crist amb túnica, és una representació que enalteix el triomf de la Redempció. Les característiques que defineixen aquestes imatges de Crist són: el cap dret lleugerament inclinat cap a la dreta, els ulls oberts, cabellera llarga, barba i bigoti, braços rectes, clavat amb quatre claus, vestit amb una túnica amb mànigues (*tunica manicata*), fermada per un cinturó amb dues caigudes molt allargades que pengen fins a la franja del voraviu, i al dessota dues sanefes, una de corresponent a la dalmàtica i l'altra a l'alba.

Els cristos d'aquesta primera etapa de Llemotges més ben conservats són els dos suecs i el de l'Hermitage. El del Louvre ha perdut la mà dreta, molta pedreria i part del daurat, però això no afecta el seu estudi.

La túnica és una creació esplèndida del taller de Llemotges. El fons és de color blau lapislàtzuli i els plecs són fines tires de metall deixades en reserva de manera que resulten molt gràfiques. Cobreix tot el cos i els braços, com en moltes majestats catalanes. La gran diferència és el tractament dels plecs a causa de la diferència de matèria, fusta i metall. La indumentària s'enriqueix amb tres túniques,<sup>70</sup> que són visibles a baix i a la bocamàniga: una dalmàtica, una túnica i una alba amb referència a l'abillament del *sacerdos et rex* de la Nova Aliança.<sup>71</sup> En aquests prototips, es descriu amb dues capes ressaltades pel cromatisme dels esmalts. Va cenyida per un cinturó de metall cisellat que es nua al centre amb un gran caboixó. Està decorat amb pedreria de colors alternada amb altres pedres de color blau clar aplicades sobre el metall gravat amb el motiu vermiculat i petits cercles. Aquesta ornamentació s'aplica al coll, a les bocamànigues i al voraviu de la túnica. Les dues franges inferiors i les dels punys reben un tractament cromàtic que incideix en la vàlua (simbòlica) de les altres dues túniques. Els detalls dels plecs de les dues franges mantenen una absoluta simetria. Els dos que ocupen el centre de l'eix vertical ressaltats amb tocs d'esmalt vermell són un prodigi tècnic. El mateix es pot dir de les bocamànigues. Dessota la màniga de la túnica n'hi ha dues més que sobresurten diferenciades, elaborades amb una tècnica molt curosa i amb l'aplicació d'esmalts de color, amb els quals posa èmfasi a aquest magnífic detall.

### *El colobium i la tunica manicata: majestats catalanes i cristos de Llemotges*

Volem començar confrontant les diferències entre el *colobium* i la túnica amb mànigues. El *colobium*, com hem vist, és d'origen oriental i n'hem comentat molts exemples. N'hem formulat les característiques: túnica llarga, sense mànigues, adornada amb dos *clavi* (o un *clavus* partit)

70 Tony SAUVEL, «Crucifix...», p. 104; M. Bramer SOLHAUG, «Christ as king and priest on Limoges crucifixes: Reflections of liturgy and materiality», *Image and Altar 800-1300: Papers from an International Conference in Copenhagen 24 October - 27 October 2007*, Copenhagen, Poul Grønder-Hansen, 2014, p. 211.

71 Britt-Marie ANDERSSON, «Émaux limousins...», p. 21: «sacrifié sur la croix pour le salut de l'humanité».

a cada costat. Després del segle x desapareix a Occident.<sup>72</sup> Pel que fa a les majestats medievals (segle XII) catalanes i rosselloneses de fusta, els trets comuns són la túnica de màniga llarga, cenyida amb cinturó (les que ens interessin el porten), amb un nus al mig i dues tires del cinturó que baixen en paral·lel. Els plecs de la túnica cauen simètricament per tot el cos i només a la cintura queden flexionats per reprendre la caiguda fins a tocar els peus. En les majestats més elaborades, la túnica i les mànigues acaben amb una orla. Només de manera excepcional aquestes majestats mostren altres vestimentes inferiors.

Les majestats llemosines es diferencien en alguns aspectes i en d'altres coincideixen amb les de fusta. Creiem que hi ha dos aspectes a considerar, el litúrgic i l'artístic.

Quant al primer aspecte, hi ha coincidència, en la nostra opinió, en el sentit implícit *per se* d'aquesta imatge idea. El Crist vestit magnifica el seu triomf i no el seu patiment físic, que només es mostra en algun cas excepcional, com hem vist. Aquesta potent imatge prové d'Orient (Palestina i Síria) i arrelà a l'Occident cristià, com ara a Santa Maria l'Antiga de Roma.

Sembla que el Volto Santo, una creació també de l'Orient cristià, es pot datar al segle VIII. És el que recentment s'ha publicat després de les anàlisis que s'han fet (tot i que nosaltres no entrem en el fons de la qüestió). És a dir, que la imatge actual és la mateixa que hom assegurava que s'havia malmès i s'havia substituït per una de més moderna (l'actual, segons el criteri de la historiografia). La influència que hauria tingut en la imatgeria occidental des de temps molt reculats hauria permès la creació d'altres imatges, repetim que en una cronologia molt primerenca. S'haurà d'acceptar aquest gran canvi i refer la història de les majestats vinculades al Volto Santo. Quant a les majestats catalanes que estan datades, *grosso modo*, al segle XII, creiem que han de ser un reflex de la italiana, amb les peculiaritats que els són pròpies, els rostres, per exemple, o l'evolució del tractament del cos, molt més apropiat a la seva centúria.<sup>73</sup> La qüestió és: des de quan, realment, la imatgeria catalana conreà les majestats de fusta? Una qüestió que pertoca estudiar als especialistes en la matèria i en la qual hi ha un cert desacord.

72 Vegeu Manuel TRENS, *Les majestats...*, p. 23. L'única excepció és en el canelobre de marbre de Sant Pau *extra muros* de Roma, del segle XII.

73 Manuel TRENS, *Les majestats...*, p. 38. En el cartulari de la Seu d'Urgell de 1063 es llegeix: «ad imso vultu vel ad majestatem Domini de Stamariz». Hom ha suposat que es pot identificar el *vultus* o Majestat d'Estamariu amb un Crist crucificat vestit.



El segon aspecte és la influència directa que les majestats de fusta tingueren en el procés creatiu del taller francès. El llenguatge de les imatges de metall és molt diferent del de les de fusta. De fet, no hi trobem gaire coincidència, si no és, com hem dit, pel concepte.

Llemotges fou un taller d'una creativitat excepcional a la segona meitat del segle XII quant a models. La influència de la cultura artística bizantina feu que Llemotges s'hi emmirallés en la creu *gemmata*, d'or i ornamentació de pedreria als braços, model ben conegut per alguns exemplars que es conserven i pels manuscrits bizantins que en reproduïxen. Els artífexs llemosins coneixien el model i van crear un prototipus que, tot s'ha de dir, posteriorment perdé la bellesa inicial. Es conserven dues creus completes d'aquest període en un estat modèlic. Són les ja esmentades del museu de Suècia. La imatge principal és un Crist d'aplic vestit amb una túnica amb mànigues. Són una mostra perfecta de la influència bizantina en aquesta tipologia (creus).

Els paral·lelismes que han fet concloure que les quatre imatges són d'un mateix taller de Llemotges es poden resumir en dos: 1) en els trets del rostre: la vivesa dels ulls, la cabellera llarga partida i caiguda fins a reposar en els muscles, i la barba i el bigoti fets amb una tècnica molt curosa que en defineix cada cabell i cada pèl; 2) són cristos coronats, la riquesa de l'ornament del coll en metall en reserva i la incrustació de pedreria. L'excepció és el fons d'esmalt de l'exemplar del Louvre; les dues túniques de la part inferior amb la brillantor dels colors són un complement a tota la magnificència d'aquests exemplars. Un motiu important que s'ha tingut en compte per a la datació és el vermiculat que adorna les corones, els aplics del coll, els baixos de la túnica i alguns cinturons. La riquesa ornamental llemosina dels complements es manifesta pel canvi de patró en l'elaboració de la faixa que penja del cinturó. Totes aquestes subtileeses fan que es datin entre 1185 i 1200. El més antic seria de vers 1185-1190 (el de l'antiga col·lecció Martin Le Roy ara al Museu del Louvre).

*La placa central d'una creu (MNAC 4556) (figura 32)*

La placa de creu amb Crist vestit del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 4556) prové de l'antiga col·lecció de Lluís Plandiura (1882-1956). Les característiques tipològiques de la petita imatge de metall són les pròpies llemosines que hem esmentat. Ens interessen les peculiaritats que la diferencien del grup de les millors imatges de

Llemotges (1185-1200). Amb tota probabilitat ha perdut la iconografia de la reialesa que el mantindria com a *sacerdos et rex* (per la túnica i la corona). La morfologia del rostre i de les extremitats segueix el cànon establert amb diferències d'execució degudes a l'artesà que l'elaborà. Aquestes diferències són notòries en el cisellat dels cabells, que és estereotipat sobretot si es compara amb les imatges del grup llemosí més antic, de la mateixa manera que ho és el tractament del metall. La rellevància la té el tractament de la túnica, l'element que destaca per sobre dels altres. No hi ha dubte que s'emmiralla en el model llemosí amb unes peculiaritats que, com sempre succeeix, són les pròpies del seu autor. Els plecs són més simplificats malgrat que mantenen la direcció del model (del Louvre). Les dues túniques inferiors són un reflex del model original. El tradueix visualment sense aprofundir en el valor dels plecs, amb un resultat esquemàtic i cromàtic en cap cas real. El detall decoratiu del coll l'apropa al del Louvre, amb el mateix cromatisme – groc, verd



FIGURA 32.

Placa central de creu, majestat, primer terç del segle XIII, MNAC 4556.

Fotografia: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022.

i tocs de vermell— que utilitza també per a les dues sanefes inferiors (sense vermell). El cenyidor, que acaba amb una sola caiguda, la vora de la primera túnica (dalmàtica) i les bocamànigues són en metall en reserva, gravats i daurats, malgrat que el daurat s'ha perdut. La diferència del motiu ornamental respecte de les imatges del prototipus és evident. Es tracta d'una traducció tardana de l'original; el que abans era el vermiculat ara és un senzill puntejat complementat per siluetes de cercles i ovals.

Tanmateix, aquestes característiques reafirmen el valor de la imatge en tant que testimoni d'un artesà que treballava en una cronologia que ha de situar-se entre 1210 i 1215. Es conserva en bon estat, amb algunes faltes. S'ha d'integrar dins el segon grup heterogeni d'aquestes imatges en fase d'evolució i en el qual se n'integren d'altres, de les quals en presentem dues per poder-ne confrontar les similituds i les diferències: la del Museu Ashmolean (Universitat d'Oxford) i el dibuix del Crist de la placa de creu de la col·lecció privada Wyvern (figures 33 i 34).



**FIGURA 33.**

Crist en majestat, Museu Ashmolean, inv. WA1908.233, 1150-1250. Fotografia: © Ashmolean Museum.



**FIGURA 34.**

Crist en majestat, The Wyvern Collection (Regne Unit), 1150-1250. Dibuix de J. Deneo.

#### IV. LA MAJESTAT DE LA CREU DE SANT JOAN DE LES ABADESSES. MUSEU EPISCOPAL DE VIC (FIGURA 28)

Tot i que la seva cronologia va una mica més enllà dels quatre exemplars que hem vist, el seu aspecte és molt més romànic.<sup>74</sup> L'actitud frontal, sense cap rictus o expressió que traspuï proximitat, el fa distant com una imatge atemporal, a la manera d'una icona. L'esquema que reproduïx correspon en línies generals al que hem descrit, però hem de destacar-ne algunes singularitats.

La túnica (o sobretúnica), segons Trens, és una imitació d'una alba medieval, per bé que es tracta d'una còpia del model llemosí. Vesteix túnica *manicata* ressaltada per sanefes que no són pròpiament llemosines, sinó que l'autor reflecteix un model amb uns trets peculiars, com ara les set sanefes de la roba, a més del coll. L'artesà havia estat format a Llemotges o més probablement en un taller de la seva àrea d'influència, fet que corroboren el dibuix i la forma curvilínia dels plecs a la zona toràctica partits per la meitat per la sanefa vertical i els de la part inferior, descendents més propers als llemosins originals. Un altre distintiu és que no deixa veure altres túniques inferiors. La pedreria hi és absent, però s'hi remet mitjançant petits cercles cisellats dins cada sanefa. Hem de suposar que té el mateix significat espiritual, didàctic i teològic que Andersson<sup>75</sup> veu en les figures de les creus sueques. Fins i tot els peus, que són aplicats, estan força separats i no en paral·lel. Les concomitàncies més significatives són el color blau de la roba, com hem dit, el propi model – Crist vestit – amb la tècnica pròpia de Llemotges, l'esmalt *champlevé* combinat amb metall en reserva. Quan afinem la mirada en la seva tècnica, veiem que queda lluny de les primeres imatges que hem analitzat. Tanmateix, n'és un reflex, però d'un altre taller més retardatari. La comparació dels rostres i la corona és un element de pes per situar la imatge en un taller que no és creador, sinó que copia el model i hi impregna unes especificitats pròpies d'una evolució que ha recreat el prototipus en fase d'esgotament del model.

74 Joaquim GISPERT I DE FERRATER, *Una nota d'arqueologia cristiana: La indumentària en los crucifixs*, Barcelona, Establiment Tipogràfic de Vives i Susany, 1895, p. 51-53.

75 Britt-Marie ANDERSSON, «Émaux limousins...», p. 19.

Possiblement aquesta creu és una de les que s'esmenta en l'inventari del 19 de març de 1217: «dues creus de coure amb obra de Llemotges»,<sup>76</sup> datació que és un *post quem* per a la creu. Segons Gudiol, es podia datar a final del segle XII. Aquesta datació la tinguérem en compte (2018),<sup>77</sup> però la comparació amb els prototipus fa que la posposem vers el 1210.

## V. CONCLUSIÓ

La conclusió que hem extret d'aquest estudi és que la transmissió de Crist amb *colobium* es feu en origen a Síria i Palestina, a l'Occident cristià, des del segle VIII fins al XII. El valor de la imatge es considerava lligat a la del Crist Sacerdot i Rei. El mitjà foren les ampolletes per conservar relíquies i els *encolpia*, petites creus que es duïen penjades al coll amb la mateixa finalitat. El mateix simbolisme es dona a les imatges vestides d'Itàlia (el prototipus és el *Volto Santo*, de procedència oriental arribada al segle VIII) i a les de la zona del Rosselló i Catalunya (talles de fusta dites majestats, dels segles XII-XIII).

Quant a la possible influència que aquestes imatges tingueren en les imatges llemosines de metall, la nostra conclusió és que el taller llemosí va crear una imatge específica que recollia el simbolisme del *sacerdos et rex* i que mostra una certa afinitat tipològica amb les majestats de fusta, però amb una potència creadora que la fa imatge pròpia del taller de Llemotges. La figura de la placa del Museu Episcopal de Vic creiem que és una recreació del model llemosí quan ja havia perdut la seva originalitat i la del MNAC n'és una derivació que gaudeix de les principals característiques del taller de Llemotges. La cronologia d'ambdues figures és relativament paral·lela.

76 Lourdes de SANJOSÉ I LLONGUERAS, *Esmements d'orfebreria litúrgica en la documentació catalana: Segles IX-XIV*, Vic, Arxiu Biblioteca Episcopal de Vic, 2017, doc. 261.

77 Lourdes de SANJOSÉ I LLONGUERAS, *Al servei de l'altar...*, p. 271.





