

LA ICONOGRAFIA DEL DIABLE
AL CLAUSTRE DE SANTA MARIA DE L'ESTANY

ESTRELLA MASSONS I RABASSA

Al meu pare, perquè compartim la passió per la història

L'església de Santa Maria de l'Estany

La primera notícia documental que tenim de l'església de Santa Maria de l'Estany es remunta a l'any 990. Sabem que existia una església petita dedicada a santa Maria situada en un territori propietat de Sendred de Gurb. A partir d'un litigi entre el senyor de Gurb i el bisbe de Vic neix una concòrdia —datada l'any 990— en la qual el bisbe de Vic rep com a garantia l'església de Santa Maria de l'Estany.

Nous plets entre els Gurb i el bisbat de Vic resolen que aquesta parròquia continuï en mans de la família Gurb-Queralt fins a 1080. Aquest any, Guillem Ramon de Taradell, canonge de Vic i fill de Belisenda de Gurb-Queralt, rep com a herència l'alou de l'Estany i la seva església. Taradell ho aporta com a dot al bisbat de Vic, tal com es desprèn d'un document datat el 4 de febrer de 1080.¹

L'any 1080 el bisbe Berenguer Seniofred de Lluçà, home partidari de la reforma gregoriana o romana, instal·la a l'església de Santa Maria un grup de joves canonges que decideixen seguir la regla de sant Agustí i, per tant, dur una vida comunitària. Els documents de 1082 ja ens parlen d'una comunitat

1. Joan-Albert ADELL, «La canònica de Santa Maria de l'Estany», *Catalunya romànica*, vol. XI, *El Bages*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1984, p. 206.

en què hi havia levites, clergues i diaques i, des de 1086, el prior que dirigia aquesta nova canònica es deia Bernat Compar.

Bernat Compar, impulsat pel bisbe Berenguer Seniofred de Lluçà, autèntic promotor de la reforma canonical, desplega en aquests últims anys del segle XI una intensa tasca dedicada a l'expansió de la reforma gregoriana, que havia tingut molts detractors a la diòcesi de Vic. L'any 1133 el prior Bernat és nomenat abat d'aquesta canònica fins a la seva mort en 1122.²

Quan Bernat mor, la canònica deixa de ser abadia (es necessitaven dotze membres perquè fos abadia) i trien un nou prior: Guillem d'Heures (1127-1155). El 3 de novembre de 1133, sota el comandament de Guillem d'Heures es consagra una nova església, dotada d'una nau única amb transsepte i una capçalera amb tres absis. En la intersecció de la nau amb el transsepte s'alça una cúpula sobre la qual descansa el campanar.

En 1448 un terratrèmol afecta la volta de l'església, que s'enruna. En 1451 s'emprenen les obres de restauració a gust de l'època. Entre 1670 i 1684 torna a sofrir obres de consolidació i reformes que en disfressen l'arquitectura medieval. El 3 de juny de 1931 el monestir és declarat monument nacional. A partir de 1948 comencen les obres de restauració per a dignificar el monestir i suprimir-ne les reformes dels segles XVI i XVII.³

El claustre

El claustre ocupa un espai quadrat i cada galeria conté nou arcs que reposen sobre nou parelles de columnes, a excepció dels angles, constituïts per un conjunt de cinc columnes. Fou esculpit en una pedra rogenca i de qualitat que ha permès que el seu estat de conservació, en general, sigui bo.

Datació

Els autors que han estudiat l'escultura d'aquest claustre han partit de l'any 1133, data de la consagració de l'església de Santa Maria de l'Estany. Per tant, s'ha estimat que la galeria nord, la més antiga, pot situar-se en la segona meitat del segle XII i en el final. Les galeries següents podrien encaixar-se en el se-

2. Joan-Albert ADELL, «La canònica de Santa Maria de l'Estany», p. 208.

3. Antoni PLADEVALL, «Santa Maria de l'Estany», *Catalunya romànica*, vol. XI, *El Bages*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1984, p. 214.

gle XIII. Uns altres autors, com Eduard Junyent, apunten que l'última galeria, la de l'est, pogué realitzar-se a començaments del segle XIV.⁴

Antoni Pladevall en el seu estudi aporta una taula cronològica que confecciona a partir de la documentació consultada i ens ofereix dues notícies que ens interessin: «1133. El dia 3 de novembre l'arquebisbe de Tarragona, Oleguer, juntament amb el bisbe de Vic, Ramon, i el de Girona, Berenguer, consagren la nova església de l'Estany, l'actual» i «1258. La documentació parla de processons pel claustre, que en aquest moment estava a punt d'acabar-se. S'havia començat entorn del 1133».⁵

Per la seva banda, Xavier Barral ens diu que el claustre de l'Estany no és anterior al final del segle XII.⁶ Estudis posteriors com el de Joan Sureda estimen que l'escultura es devia realitzar a partir de la segona meitat del segle XII fins quasi a les acaballes del XIII.⁷

Aquest ball de xifres i segles, però, no s'ha acabat perquè últimament s'ha qüestionat aquesta datació. Pere Beseran creu que la galeria nord, la més antiga, cal situar-la a partir de 1200. Argumenta que la seva escultura és goticitzant, tendeix a la narració i posseeix influències italianes i que no existeix cap garantia que l'església fos acabada el 1133. D'altra banda, lamenta que les notícies documentals que aporta Pladevall no hagin estat contrastades i que no citi el document.⁸

4. Eduardo JUNYENT, «El monasterio del Estany», *Ausa* (Vic), vol. III (1958-1960), p. 445.

5. Antoni PLADEVALL i Jordi VIGUÉ, *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, Barcelona, Artstudi, 1978, p. 199-200.

6. Xavier BARRAL, *La catedral romànica de Vic*, Barcelona, Artstudi, 1979, p. 199.

7. Joan SUREDA, «El claustre de Santa Maria de l'Estany», *Catalunya romànica*, vol. XI, *El Bages*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 1984, p. 236.

8. Pere BESERAN, «Revisions i propostes per a l'escultura del claustre de l'Estany», *Lambard*, vol. XII (1999-2000), p. 74. La proposició de Beseran, que defensa una datació tan tardana com el 1200 i que recolza en l'observació estilística, presenta problemes. L'església es consagrà el 1133 i cal pensar que devia estar pràcticament acabada, tal com sosté Pladevall. No és creïble que uns personatges tan rellevants acudissin a un acte tan solemne com la consagració si l'església estava a mig fer. Tampoc no s'entén que la canònica esperés seixanta-set anys (1133-1200) per a construir el claustre. L'única raó poderosa per a explicar aquesta demora seria la manca de diners; però no és així perquè sabem —per l'acta de consagració— que era una canònica molt ben dotada amb alous i rendes abundants. La comunitat es componia de dotze membres que pertanyien a famílies riques i hi aportaven a la seva entrada béns com a dot. Comptaven amb dotze servidors, un per a cada monjo. Pel que fa a la narració dels capitells historiatos que Beseran entén com a goticitzants, és un tema molt rel·liscós. En els claustres de Sant Cugat i de la catedral de Girona existeixen capitells historiatos i les seves datacions estan a cavall dels segles XII i XIII. Finalment, Pere Beseran creu que les deduccions d'Antoni Pladevall poden ser errònies i, a més a més, no cita el document d'origen. Malgrat això, creiem que el treball d'arxiu i de documentació d'Antoni Pladevall ha de ser tingut en compte.

Malgrat això, en aquest estudi partirem de la datació tradicional que encaixa amb la documentació. Com sigui que el nostre estudi se centra en la galeria nord i part de la galeria següent, la de l'oest, entenem que cal datar-la en la segona meitat del segle XII i a començaments del XIII.

Filiació

Puig i Cadafalch ens diu que la disposició dels capitells de les galeries nord i oest li recorda els capitells de Sant Cugat, mentre que un altre grup amb decoració geomètrica li evoca els capitells de Santa Maria de Manresa.⁹

Georges Gaillard va observar que la major part dels capitells de la galeria nord presenten tres daus de pedra petits on podem veure nusos, o esculpits amb motllura, estrelles o perles, que es troben també a Serrabona i Elna. Proposa que els escultors de l'ala nord presenten temes coneguts que poden procedir de Girona, dels claustres del Rosselló i potser de la Provença sota la influència de l'abat de Saint-Ruf, que freqüentava l'Estany.¹⁰

Joan Sureda creu que els capitells historiatos, àdhuc els ornamentals de la galeria nord, guarden relació amb els conjunts dels claustres d'Elna i, d'una manera especial, amb el de Sant Fèlix de Girona. El treball de trepà, evident en algunes galeries, l'associa amb obres cistercenques com les dels monestirs de Santes Creus i Poblet. Finalment, Pere Beseran associa l'escultura de l'Estany amb la del claustre de Tarragona.

L'aportació més interessant, però, és la de Xavier Barral. En el seu estudi sobre la catedral de Vic, Barral demostra l'existència d'una còpia evident de models iconogràfics de l'Estany amb els de l'antiga catedral romànica de Vic, associada amb els tallers locals de Vic i de Ripoll.¹¹ Per tant, creiem que l'escultura de l'Estany fou realitzada per un taller de Vic o de Ripoll, cosa que encaixa bé amb la dependència política que tenia el monestir de Santa Maria de l'Estany amb la seu i el bisbat de Vic.¹²

9. Josep PUIG I CADAFALCH, *L'escultura romànica a Catalunya*, vol. III, Barcelona, Alpha, 1954, p. 58-59.

10. Xavier BARRAL, *La catedral romànica de Vic*, p. 197 i 199.

11. «Afegim, sobretot que l'abat o prior del dit lloc sigui sempre un germà i canonge nostre, i que la resta de clergues de l'Estany siguin igualment germans, familiars nostres [...]» Antoni PLADEVALL i Jordi VIGUÉ, *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, p. 38.

12. El que avui coneixem com a Llibre I d'Henoc o Henoc etiòpic és, en realitat, un conjunt d'escrits d'uns quants autors refosos en un de sol per una mà desconeguda. S'ha estimat que aquests escrits foren realitzats a partir del segle III aC fins al segle I aC. Vegeu

Galeria nord, capítell 1

El diable transvestit de serp tempta Eva

En aquesta escena veiem la serp entortolligada a l'arbre de la ciència del bé i del mal, que hi actua com a eix central. En un costat, Eva amb una mà recull de la boca de la serp el fruit prohibit. A l'altre costat, Adam es posa una mà a la gola. Ambdós, amb l'altra mà, es cobreixen el sexe amb una fulla.

L'escena sintetitza l'engany de la serp als primers pares i el pudor d'Adam i Eva per la seva nuesa. La missió del diable és enganyar l'home, de manera que la serp promet als primers pares que seran coneixedors de la ciència del bé i del mal i que no moriran, ja que seran com uns déus.

Fonts literàries

Tradicionalment hom cita el Gènesi (3,1-13), però també expliquen aquest episodi el Llibre 1 d'Henoc (32,6)¹³ i el Llibre dels Secrets d'Henoc (11,74-75).¹⁴

En el Gènesi ja es defineix el dimoni com a astut i mentider: «Era, però, la serp l'animal més astut de tots els animals que havia fet el Senyor Déu sobre la Terra» (3,1). Més tard, quan Déu pregunta a Eva per què ha menjat el fruit prohibit, Eva li respon: «La serp m'ha enganyat i he menjat» (3,13). De fet, el mateix nom del diable porta implícit aquest sentit, ja que *diábolos* en grec (διάβολος) significa 'calumniador'. Al Nou Testament *óδιάβολος* significa 'l'esperit maligne, el diable'.

El diable és astut, sagaç; per això enganya Adam i Eva amb la promesa que seran com uns déus. En aquest sentit, tal com observa Agustí (354-430), també

F. CORRIENTE i A. PIÑERO, *Apócrifos del Antiguo Testamento, IV: Ciclo de Henoc*, Madrid, Cristiandad, 1984, p. 56.

13. El sant àngel Rafael diu a Henoc: «Este es el árbol de la ciencia, del cual comieron tu anciano padre y tu anciana madre, que te precedieron, adquiriendo sabiduría y abriéndoseles los ojos, de modo que advirtieron que estaban desnudos y fueron expulsados del Paraíso» (Libro de Henoc, 32,6). Vegeu F. CORRIENTE i A. PIÑERO, *Apócrifos del Antiguo Testamento...*, p. 64.

14. «El diablo es un demonio de las regiones inferiores, pues al huir del cielo quedó convertido en Satanás, después de haberse llamado Satanael. Por ello se desplazó de los ángeles sin cambiar su naturaleza, sino [sólo] su pensamiento [...] y cayó en la cuenta de su condenación y del pecado que había cometido anteriormente. Por ello maquinó contra Adán, adentrándose de esta manera en el paraíso y engañando a Eva, pero sin tocar a Adán» (Libro de los Secretos de Henoc, 11,74-75). Vegeu Aurelio de SANTOS, *Apócrifos del Antiguo Testamento...*, p. 179.

els primers pares pecaren de supèrbia. El diable temptà Adam i Eva per enveja, ja que havia estat apartat del Senyor.

Agustí va ser un pensador profund, brillant, i els seus escrits ens interessen perquè fou un autor molt llegit en l'edat mitjana:¹⁵ «El principio de todo pecado, la soberbia; y el principio de la soberbia del hombre es apartarse de Dios»¹⁶ i «Este fue el pecado del diablo, la soberbia, a la cual juntó después una malvada envidia, que le llevó a persuadir al hombre esta misma soberbia, por la cual reconocía haber sido él condenado».¹⁷ Per tant, el diable és astut, mentider i superb. Com que ja no pot arribar a Déu, la seva missió consistirà a procurar que l'ésser humà també es condemni als inferns. Per a això emprarà tota classe d'estratagemes i ardits, i un serà la seva capacitat de disfressa.

El transvestisme del diable

El transvestisme del diable és molt antic i ja és citat al Llibre 1 d'Henoc: «Tomando muchas formas han corrompido a los hombres y los seducen a hacer ofrendas a los demonios como a dioses [...]»¹⁸ La identificació de Satanàs amb la serp del paradís comença en el Llibre de la Saviesa (2,23-24): «Porque Dios creó inmortal al hombre, y formóle a su imagen y semejanza. Mas por la envidia del diablo, entró la muerte en el mundo.» En l'Apocalipsi (12,9) ja s'identifica el diable amb la serp i el drac.¹⁹

Molt més explícita és la descripció que es troba al Llibre de Job (cap. 40 i 41). Behemot i Leviatan²⁰ (sinònims del diable) són unes bèsties terribles i,

15. Agustí també va ser molt apreciat en l'època carolina. Ho sabem per Eginard (ca. 775-840), escriptor de la cort de Carlemany a Aquisgrà que gaudia de l'afecte del sobirà. Escriví la *Vita Karoli* entre els anys 829 i 836, dedicada a Carlemany, en què parla dels seus costums: «Durante la comida escuchaba algo de música o a un lector; le leían historias y hazañas de los antiguos. Le gustaban los libros de San Agustín y, en particular, los que se titulan “La Ciudad de Dios”.» EGINHARDO, *Vida de Carlomagno*, PPU, 1986, col.l. «Textos Medievales», p. 95.

16. Eclesiastès 10,14.

17. AGUSTÍN, *Del Libro Albedrío*, t. III, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1947, p. 521.

18. Vegeu F. CORRIENTE i A. PIÑERO, *Apócrifos del Antiguo Testamento...*, p. 56.

19. «Así fue abatido aquel dragón descomunal, aquella antigua serpiente, que se llama diablo, y también Satanás, que anda engañando al orbe universo, y fue lanzado y arrojado a la tierra, y sus ángeles con él» (Ap 12,9).

20. Leviatan és un monstre que procedeix de la mitologia fenícia. A l'Antic Testament és el drac vençut per Iahvè (Sl 74,14) i hom l'imagina en forma de serp (Is 27,1). En l'Apocalipsi i en època cristiana, Leviatan esdevindrà una versió del diable. Vegeu Manfred LURKER, *Dicciona-*

sens dubte, les seves característiques donaran lloc a una rica iconografia medieval: «Cuando estornuda, parece que arroja chispas de fuego, y sus ojos centellean como los arreboles de la aurora. De su boca salen llamas como de tizonas encendidos. Sus narices arrojan humo como la olla hirviente entre llamas. Su aliento enciende los carbones, y su boca despide llamaradas» (Jb 41,9-12).

El transvestisme del diable, però, prendrà força sobretot a partir de la literatura monàstica i de la *Vita Antonii* escrita per Atanasi cap al 357, un llibre fonamental i important perquè va gaudir d'una gran difusió i perquè va enriquir notablement la capacitat de disfressa del diable: «Al diablo le es fácil transformarse para hacer el mal», escriu Atanasi.²¹

Antoni, Hilarió i Pacomi, que al segle IV es retiraren al desert decidits a lluitar contra el dimoni, veien dones nues que els incitaven a la luxúria i que no eren més que el mateix diable.²² El dimoni, a més a més, podia transformar-se en un monjo bondadós que al desert oferia pans als afamats ascetes o en un monjo erudit que citava, sense equivocar-se, les Sagrades Escripures;²³ en un infant negre, en un àngel de llum, en un guerrer amb espasa, en un gegant etiòp i en tota mena d'animals com ara serps, escorpins, braus, llops, hienes, etc.²⁴

En l'edat mitjana les *Vitæ* continuaren essent llegides. Les biografies dels monjos foren copiades als *scriptoria* dels monestirs per a servir de lectura espiritual als membres de la comunitat.²⁵ La popularitat de les *Vitæ* en l'antiguitat

rio de dioses y diosas, diablos y demonios, Barcelona, Paidós, 1999, p. 175; E LUCCHESI PALLI, «Leviathan», a *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 3, 1971; Lois DREWER, «Leviathan, Behemoth and Ziz: a Christian Adaptation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, núm. XLIV (1981), p. 148-156.

21. ATANASIO, *Vida de Antonio*, Madrid, Ciudad Nueva, 1995, p. 43.

22. «El diablo miserable se atrevía durante la noche a tomar el aspecto de una mujer, imitando todos sus gestos, con la única intención de seducir a Antonio.» ATANASIO, *Vida de Antonio*, p. 38.

23. «Son astutos y prestos a transformarse y a tomar otros aspectos. Muchas veces, sin ser vistos, entonan salmos y citan de memoria pasajes de la Escritura.» ATANASIO, *Vida de Antonio*, p. 60-61.

24. ATANASIO, *Vida de Antonio*, p. 44, 58, 61, 74-75 i 87. Com veiem, aquest concepte del transvestisme del diable es reitera en moltes ocasions a la *Vida de Antonio*. Per tal d'evitar aquestes aparicions, Antoni recomanava fer el senyal de la creu. També a Antoine GUILLAUMONT i Claire GUILLAUMONT, «Le démon dans la plus ancienne littérature monastique», a «Démon», a *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, t. III, Paris, Beauchesne, 1957, p. 192.

25. A. A. R. BASTIAENSEN, «Jérôme hagiographe», a *Corpus Christianorum: Hagiographies*, Brepols-Turnhout, 1994, p. 118.

i en l'edat mitjana no tan sols va tenir enormes conseqüències per a l'hagiografia cristiana, que posava èmfasi en el meravellós i el miraculós i en la lluita contra Satanàs, sinó que contribuï efiçament a perpetuar el transvestisme del diable. Per una altra banda, Gregori el Gran, autor molt citat en l'edat mitjana, reitera en els seus *Diàlegs* (ca. 593) aquesta capacitat de disfressa, i així el diable pot aparèixer com un monjo, un cavaller, un mosso ben plantat, una dona, etc.

A més a més, en l'edat mitjana el dimoni continuava associat amb certs animals.²⁶ En coneixem algunes associacions. La mona és el símbol de la burla de Satanàs a Déu, l'ós s'associa amb la luxúria, el lleopard s'identifica amb el frau, la guineu encarna l'astúcia, el gat és vanitós. La balena —a causa de Jonàs— s'associa amb la boca de l'infern i amb Leviatan, el cavall és símbol de la sexualitat masculina. El talp és cec, viu sota terra i arrenca plantes (les ànimes) per devorar-les. El porc, animal impur en la llei mosaica, s'identificava amb la gola, la mandra i la luxúria personificada; l'àspid era un animal negatiu esmentat en Salms (91,13). El porc senglar també era símbol de baixes passions i de luxúria.²⁷ El gripau estava associat amb la màgia i la fetilleria. En qualsevol cas, les representacions més freqüents són el drac, la serp i la mona. I, sens dubte, una de les vies de difusió del diable —associat amb certs animals— foren els bestiariis medievals.

El model iconogràfic

Els models iconogràfics que conservem del pecat original en el segle XII tant en escultura com en pintura, evidentment, difereixen els uns dels altres. La serp entortolligada a l'arbre respon a un esquema convencional i es tracta d'un model molt comú.²⁸ Per això, a l'hora de cercar un model paral·lel o

26. El diable podia aparèixer en la forma de basilisc, ratapinyada, abella o cixam d'abelles, camell, centaure, quimera (cap de lleó, cos de cabra mascle i cua de serp), cocodril, corb, cérvol, gos, peix, mosca, mosquit, oca, griu, gavina, llebre, falcó, llargardaix, estruç, mussol, fènix, cornella, gall, salamandra, oreneta, aranya, tortuga, voltor, vespa o cuc. El lleó era menys freqüent perquè era símbol de Crist (Ap 5,5) i de sant Marc. Vegeu Jeffrey Burton RUSSELL, *Lucifer: El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes, 1995, p. 73.

27. James HALL, *Diccionario de temas y simbolos artisticos*, Madrid, 1987, p. 82 i 175. També es pot consultar Xosé Ramon MARIÑO FERRO, *El simbolismo animal*, Madrid, Encuentro, 1996; i, en un terreny molt més local, Ignacio MALAXECHEVERRÍA, *El bestiario esculpido en Navarra*, Gobierno de Navarra, 1990.

28. Els models en què el diable no apareix disfressat de serp són excepcionals. Existeix una miniatura del manuscrit *Juñius* (final del segle X), a la Biblioteca Bodleian d'Oxford, en la qual apareix entremig d'Adam i Eva com un bell àngel vestit amb una túnica transparent i preciosa. El dimoni ofereix el fruit amb una mà a Eva, que el pren, i amb l'altra mà al seu company Adam,

proper a l'Estany, hem de centrar la nostra atenció en l'actitud que prenen a l'escena Adam i Eva. En aquest sentit, la composició que presenta el lateral del frontal d'altar (segle XII) que procedeix de l'església de Sant Andreu de Sagàs és pràcticament idèntica. Eva pren directament de la boca de la serp el fruit prohibit, mentre que Adam resta amb una mà a sa gola i tots dos amb l'altra mà es tapen el sexe amb una fulla. Podem veure el mateix model en les pintures murals de l'església de Santa Maria de Barberà, consagrada entre 1136 i 1137.

I encara el trobem a llocs molt més allunyats. Apareix a la petita església de Maderuelo, també del segle XII, de la província de Segòvia, l'autor de la qual pogué ser el mestre que pintà Santa Maria de Taüll o bé un deixeble.²⁹ Un altre model idèntic es troba en una miniatura de la Bíblia de Burgos.³⁰

Finalment, hem de dir que l'enorme transcendència del pecat original, amb la conseqüència que la humanitat va estar sotmesa al treball, fou un concepte summament arrelat. Teòlegs, erudits i pensadors evocaren el pecat original en els seus escrits. Per exemple, Isidor de Sevilla, autor seriós i rigorós, n'inclou un comentari en el seu llibre XII *De animalibus* sobre el pecat original, quan parla de les distintes menes de serps que habiten la Terra.³¹

El pecat original havia calat de manera tan fonda en l'època medieval que àdhuc els trobadors l'utilitzaren com a figura poètica en els seus romanços amorosos. Guillem de Cabestany, trobador català del segle XII, escriví els versos següents:

que el rebutja. Vegeu Teresa PAROLI, «Santi e demoni nelle letterature germaniche dell'alto Medioevo», a *Santi e Demoni nell'alto Medioevo occidentale (secoli V-XI)*, t. I, Spoleto, Presso la Sede del Centro, 1989, p. 432, fig. 6. La serp pot aparèixer amb corona, com passa en el retaule d'esmail de Nicolás de Verdún a Klosterneuburg (1181). També és excepcional una miniatura d'una Bíblia datada en el segle XIII en la qual apareix amb dos caps humans, l'un dels quals mira vers Adam, i l'altre, vers Eva. Vegeu Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. I, *Ancien Testament*, Presses Universitaires de Paris, 1956, p. 84.

29. Joaquín YARZA, «Las pinturas de Maderuelo», *Bellas Artes*, any V, núm. 33 (maig 1974), p. 18.

30. Jesús DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura española*, Florència, Pantheon, i Barcelona, Gustavo Gili, 1930, 2 v. La miniatura apareix publicada amb el número 55 en el volum I. Datada en el segle XII, es troba a la Biblioteca Provincial de Burgos, f. 12v.

31. «Hay quienes creen que, cuando en el cerrado sepulcro la espina dorsal se corrompe, la médula humana se transforma en serpiente. Si damos crédito a esta opinión, resulta que tal metamorfosis tiene lugar con toda justicia, ya que, si por la serpiente surgió la muerte del hombre, es lógico que también por la muerte del hombre surja la serpiente.» Vegeu ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, vol. II, Madrid, BAC, 1995, p. 91.

Anc pus n'Adam culhic del fust
 lo fruig don tug em en tabust
 tam bella no-n aspiret Christ
 bel cors benestan, car e just
 blanc e lis plus qu'us almatist.
 Tant es ylh belha qu'ieu-n suy trist
 quar de me no-en pren mais de sonh.³²

Galeria nord, capitell 7 **El diable tempta Jesús**

L'escena d'aquest capitell presenta Jesús assegut, que amb una mà sosté el Llibre dels Salmes i amb l'altra rebutja la proposició del dimoni. Es tracta d'un diable amb banyes, orelles punxegudes i potes de cabra que amb un somriure encisador ofereix una pedra a Jesús. Satanàs llua una seductora túnica ajustada i rematada amb puntes. A l'altre costat apareix la figura d'un àngel (fig. 1).

Fonts literàries

Les temptacions són narrades pels evangelistes. L'episodi s'esdevé després del baptisme de Jesús al riu Jordà. A continuació, es retira quaranta dies al desert i allí és temptat pel diable. Tant Mateu (4,1-11), com Lluc (4,1-13), en un ordre diferent, narren les tres temptacions que patí Crist. L'evangelista Marc ho refereix amb una breu citació (1,12-13).

Com que Jesucrist té fam, en la primera temptació el diable proposa convertir les pedres en pa. En la segona temptació, Satanàs repta Jesús que es llanci des del punt més alt del temple de Jerusalem per tal que els àngels el guardin i el sostinguin.³³ Finalment, li ofereix totes les riqueses del món amb

32. «Des que Adam collí de l'arbre la fruita per la qual tots som en tribulació, Crist no in-fongué vida a altra més bella: bell cos agradable, preciós i proporcionat, blanc i més llis que amestista. És tan bella que joestic trist perquè no pren més cura de mi.» Vegeu Martí de RIQUER, *Història de la literatura catalana*, vol. I, Barcelona, Ariel, 1964, p. 101.

33. El diable coneixedor de les Sagrades Escripures es refereix aquí als versicles del Llibre dels Salmes (91,11): «Pues a sus ángeles mandará cerca de ti, que te guarden en todos tus caminos. En las manos te llevarán, para que tu pie no tropiece en piedra alguna.»

la condició que l'adori. En l'edat mitjana aquestes tres temptacions es vinculen amb els tres pecats capitals: gola, orgull i avarícia, tal com se cita als versos de l'*Speculum Humanæ Salvationis*.³⁴

El model iconogràfic

L'escena de Crist assegut en el centre flanquejat pel diable i per un àngel gaudeix d'una gran simetria. A més a més, es tracta d'un model bastant original, ja que són pocs els exemples en què Crist apareix assegut. La simetria és una característica d'aquest taller d'escultura, que també es troba en algunes altres escenes, com el baptisme de Jesús i la matança dels innocents de la galeria nord, tal com va observar Georges Gaillard.³⁵

La figura d'aspecte celestial que apareix a la dreta de Crist és un àngel encara que no porti ales. Així ho manifesta també Junyent.³⁶ De fet, l'escena mostra la síntesi de la primera temptació i l'episodi final que ens explica Marc: «Allí fue tentado de Satanás; y moraba entre las fieras y los ángeles le servían» (1,13), i que narra també Mateu: «Con esto le dejó el diablo; y he aquí que se acercaron los ángeles y le servían» (4,11).

És estrany que aquesta figura no tingui ales, però el mateix passa a l'escena del baptisme en el riu Jordà: l'àngel que acompanya Jesús tampoc no porta ales. En un sentit estricte, els textos parlen d'àngels en plural, i així sol aparèixer en els exemples que conservem sobre les temptacions. En aquest capitell de l'Estany només veiem un àngel perquè l'escultor va optar pel sentit de simetria que respira tota la galeria nord.

Per una altra part, no es tracta d'un exemple aïllat. En un capitell de Saint-Lazare d'Autun esculpit per Gislebertus cap al 1130, que mostra la tercera temptació, apareix un àngel amb espasa a l'altre costat del diable que Gertrud Schiller ha interpretat com l'arcàngel sant Miquel, el gran opositor del dimoni.³⁷

34. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II, 1957, p. 306.

35. Georges GAILLARD, «Les chapiteaux du cloître de Sainte-Marie de l'Estany», *Gazette des Beaux Arts*, núm. X (1933), p. 139-157.

36. Eduard JUNYENT, «El monasterio del Estany», p. 450, i *Catalunya romànica: L'arquitectura del segle XII*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1976, p. 172. Joan Sureda difereix d'aquesta opinió i creu que aquesta figura és l'Esperit de Déu. Vegeu Joan SUREDA, «El claustre de Santa Maria de l'Estany», p. 224.

37. Gertrud SCHILLER, «The temptation of Christ», a *Iconography of Christian Art*, Londres, Lund Humphries, 1971, p. 145. Schiller interpreta que aquest àngel amb espasa suggereix un paral·lel de sant Miquel en el combat contra el drac.

S'ha dit que Jesús es troba entre núvols,³⁸ però el fons del capitell en el qual s'han esculpit suaus protuberàncies arrodonides evoca més aviat el paisatge del desert, lloc on sol habitar el diable³⁹ i, endemés, escenari de les temptacions.

El diable sàtir

La manca de textos descriptius sobre el diable provocà que els artistes creessin éssers fantàstics que, d'alguna manera, poguessin evocar el mal. Les banyes, la cua, el cos pelut i les potes de cabra d'alguns diables romànics evocuen el déu Pan grec i el sàtir que acompanyaven Dionís en els seus seguicis festius. Aquesta observació ja es va fer a començaments del segle XIX.⁴⁰ Tant Russell com Réau en els seus estudis⁴¹ tornen a insistir que aquests atributs del dimoni deriven dels models clàssics de sàtirs i déus Pan. L'edat mitjana coneixia aquests models, ja que es conserven figures de sàtirs en els museus de Múnic, Roma, Florència i Nàpols.

Hí podem afegir, per la nostra banda, que existeixen alguns altres elements comuns entre Pan i el diable medieval. En la part tètrica, a Pan li agradava aterrir els viatgers dels camins amb crits esgarrifosos.⁴² En la part lúdica, Pan es caracteritzava per la seva luxúria com el diable cristià.⁴³ Una altra característica

38. Joan Sureda creu que Crist es troba entronitzat entre núvols. A partir d'aquí conclou que l'escena narra la síntesi de les temptacions i, a més a més, la visió de Joan que es narra a l'Apocalipsi (4,1-6) en la qual Crist en Majestat apareix voltat dels quatre vivents. Vegeu Joan SUREDA, «El claustre de Santa Maria de l'Estany», p. 224. Ens sembla una interpretació artificiosa i complicada.

39. Al Llibre de Tobies s'explica com l'arcàngel sant Rafael envià al desert el malvat diable de la luxúria Asmodeu: «Entonces el Ángel Rafael cogió al demonio, y lo confinó en el desierto del Egipto superior» (Llibre de Tobies, 8,3). El desert era considerat com l'habitaclle propi dels dimonis. Els diables diuen a Antoni: «Aléjate de nuestro lugar, ¿qué tienes que hacer tú en el desierto?» ATANASIO, *Vida de Antonio*, p. 47.

40. «Essay on the Devil and Devils», a *Shelley's Prose*, 1819, p. 274. Citat per Luther LINK, *The Devil: A Mask without a Face*, Londres, Reaktion Books, 1995, p. 44.

41. Jeffrey Burton RUSSELL, *Lucifer...*, p.74; Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, t. 1, vol. 1, Ediciones del Serbal, 1996, p. 83.

42. Otto SEEMANN, *Mitología clásica ilustrada*, Barcelona, Vergara, 1958, p. 240.

43. Els sàtirs eren mandrosos i lascius. En l'allegoria medieval i en el Renaixement personifiquen el mal, concretament la luxúria. Vegeu James HALL, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, p. 281. El cristianisme va convertir el sàtir, procedent de la mitologia hel·lènica, en símbol del dimoni. Manuel GUERRA, *Simbología románica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986, p. 261.

en comú era el do de la profecia i de l'endevinació que detenia el déu Pan, que també és un tret que caracteritza el diable medieval. En la cultura romana, tant els sàtirs com els déus Pan s'identificaren amb els silvans i els faunes, que heretaren els mateixos atributs i trets iconogràfics.⁴⁴

El diable en aquesta escena de l'Estany mostra banyes, orelles punxegudes i, sobretot, unes potes de cabra com el mític déu Pan. Naturalment, no tots els diables romànics presenten aquestes característiques, però sí que podem esmentar un exemple en el qual l'escultor ha dotat el dimoni de potes de cabra. En un dels capitells del portal de l'església de Sant Pere de Fraga (segle XII) es desenvolupa la primera temptació i un dimoni amb banyes, cua, potes de cabra i morro de porc assenyala amb l'índex una pedra que jau als peus de Crist.⁴⁵

Existeix, però, un altre tret iconogràfic molt interessant en aquest diable de l'Estany. Això és, la túnica que lluu Satanàs.

La túnica del dimoni

Habitualment, el diable romànic sol aparèixer nu mostrant un cos molt pelut. A tot estirar, pot anar cobert amb un tapall en el sexe o una faldilleta, però

44. Atanasi explica que Antoni va veure al desert el que segueix: «Se levantó [Antoni] y vio una bestia, con cuerpo de hombre hasta la cadera, y con piernas y pies de asno. Antonio tan sólo hizo la señal de la cruz y dijo: "Soy siervo de Cristo. Si has sido enviado contra mí, aquí estoy." La bestia con sus demonios huyó tan precipitadamente que cayó y murió.» ATANASIO, *Vida de Antonio*, p. 88. D'altra banda, en el timpà de l'església de Saint-Paul-de-Varax (França) apareix sant Pau juntament amb un faune que presenta trets característics de diable romànic. Citat per Francisco Vicente CALLE, *Les représentations du diable et des êtres diaboliques dans la littérature et l'art en France du XII^e siècle*, vol. I, Septentrion i Presses Universitaires, 1997, p. 154. Sens dubte, hi ha hagut una confusió perquè fou Antoni qui va trobar el faune; però el que ens interessa és que el timpà mostra l'associació de faune i diable.

45. Un altre exemple de diable amb potes de cabra (1205-1210) es troba en el modilló de l'església de Santa María Magdalena de Tudela, on apareix, a més a més, amb una cua enorme entre les cames. M. Luisa MELERO, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela*, Tudela, Centro Cultural Castel Ruiz, 1997, fig. 143. El fet de trobar aquest diable entre la representació dels oficis es pot deure al caràcter punitiu, a l'estigma negatiu que pesava sobre el treball. Vegeu M. Luisa MELERO, «Recherches sur l'iconographie des métiers à Tudela», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, núm. 117 (1987), p. 71-76. També es troba en el claustre de la catedral de Tudela un diable de pell escamosa i potes de cabra malaconsellant Herodes. Vegeu Esperanza ARAGONÉS, *La imagen del mal en el románico navarro*, Gobierno de Navarra, 1996, p. 85-86.

és bastant rar trobar-lo vestit. La raó per a veure'l amb una túnica ajustada, que li marca la cintura, no és altra que presentar un ésser sensual i seductor que no deixa de ser un diable.

Així se'ns mostra en una miniatura del segle XII, procedent de l'*Evangelari del rei Vrastilav* de Praga, en la qual apareixen les tres temptacions de Crist. El registre inferior mostra la tercera temptació de Jesús i el dimoni hi va vestit amb calces i una túnica curta, ajustada de cintura, amb bandes que ornem el coll, els punys, l'obertura central i els baixos.

Molt més espectacular és la miniatura anglesa del *Winchester Psalter*, datada vers 1150. Al foli apareixen les tres temptacions de Crist, en la tercera de les quals el diable mostra una túnica luxosa i ridícula. Les mànigues i la cua són tan llargues que apareixen lligades amb un nus. La túnica s'obre de manera sensual, a l'alçada dels malucs, i mostra una cua entre dues potes escamoses rematades per urpes.

Cal encara assenyalar un altre aspecte. La túnica del diable de l'Estany es remata en grans puntes que fan una ziga-zaga. Aquest tret, a primera vista exòtic, és bastant corrent en molts diables romànics. Probablement es tracta d'una reminiscència del típic vestit de pells i desfilat que sol aparèixer en els homes que habiten al desert.⁴⁶ Així se'ns mostra en un capitell de començaments del segle XII de l'església de Saint-Pierre de Chauvigny (França). El diable, alat i amb urpes, va vestit amb una túnica de pells fins als genolls i entre les mans sosté una pedra que ofereix a Crist.

Galeria nord, capitell 17

El diable fa trampa en la pesada de les accions morals

Sant Miquel Arcàngel i un diable alat sostenen una enorme balança que alberga a cada plat un cap petit que simbolitza l'ànima humana. En la part inferior apareix un diablet assegut que amb un objecte —difícil d'identificar, potser un bastó o un garfi— intenta desequilibrar la balança a favor seu (fig. 2).

Si la cistella o plat de les males accions pesa més, l'ànima es condemnarà a l'infern. Ja hem vist que el diable sent enveja de la humanitat perquè ell ha

46. En el sacramentari del bisbe Drogo (ca. 830) realitzat per l'escola de Metz apareix la inicial D il·luminada en la qual s'inclouen les tres temptacions de Crist. En tots els casos, el diable, amb aspecte de sàtir, mostra una túnica de pells desfilada i acabada en ziga-zaga. Es troba a la Biblioteca Nacional de París, M. S. lat. 9428, f. 41r.

perdut el paradís, i, per aquesta raó, fer trampa interessa el dimoni. L'escena fa referència al judici final, a la psicòstasi⁴⁷ que s'esdevindrà després de la resurrecció dels morts.

Fonts literàries. El judici final

El judici final apareix descrit en l'Apocalipsi i en l'Evangeli de Mateu, capítols 24 i 25. Agustí dedica el seu llibre xx de *La Ciudad de Dios* al judici final. Hi posa de manifest el que han dit els profetes de l'Antic Testament, les Sagrades Escripures i els evangelistes sobre el judici final, ho sotmet a crítica i ho profunditza.⁴⁸ Isidor de Sevilla també escriu sobre el judici final.⁴⁹

Pel que fa a les bones obres i a les dolentes, Agustí cita l'Eclesiastès (12,13-14), que expressa molt bé aquest concepte: «Porque toda obra [és a dir, allò que ha fet l'home en aquesta vida], buena o mala, por vil o despreciable que sea, Dios lo pondrá en tela de juicio.»⁵⁰

A començaments del segle XII Honorio Augustodunensis escriu tres llibres. Tal com manifesta el mateix autor al pròleg, el que persegueix és explicar-hi els assumptes foscos, poc clars. Per això decideix intitular-ho *Elucidarium*, és a dir, 'allò que aclareix les coses, allò que fa llum'. Honorio hi repassa des del pecat original d'Adam i Eva fins al purgatori, l'infern, les penes dels condemnats, i en el tercer llibre parla sobre el judici final.⁵¹

47. Seguint Joaquín Yarza, podem parlar d'una vertadera psicòstasi quan apareixen als dos platets dos caps petits i, més endavant, dos cossets nus. Es tracta de l'ànima, però no es pesa exactament l'ànima, sinó els actes bons o dolents que hagi realitzat en vida aquest cos unit amb l'ànima. Vegeu Joaquín YARZA, «San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. XVI (1984), p. 7.

48. «Cristo ha de venir del cielo a juzgar a los vivos y a los muertos, a eso llamamos nosotros último día del Juicio, es decir, el último tiempo. [...] Entonces aparecerá la felicidad auténtica de los buenos y la infelicidad irrevocable de los malos.» Vegeu AGUSTÍN, *La Ciudad de Dios: Libro XX*, t. XVII, Madrid, BAC, 1965, p. 525-526.

49. «Cristo en el juicio se mostrará afable a los elegidos, y terrible a los réprobos. Pues cual fuere la conciencia que cada uno hubiere manifestado, así será el juicio [...]» Vegeu Guillermo PONS, *El más allá en los padres de la Iglesia*, Madrid, Ciudad Nueva, 2001, p. 105.

50. AGUSTÍN, *La Ciudad de Dios: Libro XX*, p. 529.

51. HONORIO AUGUSTODUNENSIS, *L'Elucidario*, Pàdua, Antenore, 1984, p. 195 i s. (versió escrita en milanès medieval; a cura de Mario degli Innocenti).

La pesada de les accions morals

Malgrat tot, la pesada de les bones accions i les dolentes correspon a una part del judici final. Els textos que es refereixen expressament a una balança ja no són tan abundants. Tradicionalment hom cita el Llibre de Job (31,6) i el Llibre de Daniel (5,27),⁵² però també en trobem dues citacions més en el Llibre 1 d'Henoc: «Después de todo esto vi todos los arcanos de los cielos, cómo está dividido el reino y cómo son pesadas las acciones de los hombres en la balanza» (Llibre 1 d'Henoc, 41,1) i «El Señor de los espíritus colocó al Elegido sobre el trono de su gloria, y juzgará todas las acciones de los santos en lo alto del cielo; con balanza serán pesadas sus acciones» (Llibre 1 d'Henoc, 61,8).⁵³

Parlen també sobre la pesada en la balança l'Apocalipsi d'Esdras, apòcrif de finals del segle I dC: «Pesa en la balanza nuestras faltas y las de los habitantes de la tierra, y se verá de qué lado se inclina el platillo» (Apocalipsi d'Esdras, 3,34), i sant Joan Crisòstom en el segle IV. Tampoc no podem oblidar que potser hi influïren textos musulmans. Asín Palacios explica que, algunes vegades, el difunt se salva en l'últim instant perquè es posa en el platet alguna bona acció que realitzà en la seva vida.⁵⁴

En època medieval, aquest concepte de la pesada de les accions roman viu, tal com passa en el *Pseudo-Turpi* del primer terç del segle XII, que narra el judici de l'ànima de Carlemany. El monarca hi apareix com el gran benefactor de la ruta compostel·lana, de manera que Santiago apòstol introdueix al plat de la seva balança un munt de bigues i pedres en record de les obres efectuades en el camí compostel·là.⁵⁵

En sentit estricte no hauríem de citar *La leyenda dorada* de Santiago de la Voràgine perquè es va escriure vers 1260 i, per tant, és posterior a l'època que estudiem. Malgrat això, sabem que aquest autor es va nodrir de fonts molt més antigues; per aquesta raó és interessant recollir la història que conta sant Joan Almoïner sobre un recaptador d'impostos que, trobant-se molt malalt, va tenir la visió següent: veié, entre deliris, una balança a la qual uns individus negres (els dimonis) aportaven les males accions i uns individus blancs (els àngels) que intentaven d'omplir l'altre platet amb les bones obres.⁵⁶

52. «Péseme Dios en balanza justa, y Dios reconocerá mi integridad» (Jb 31,6) i «Tú has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso» (Dn 5,27).

53. F. CORRIENTE i A. PINERO, *Apócrifos del Antiguo Testamento*, p. 69 i 84.

54. M. ASÍN PALACIOS, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, 1984, p. 300-301 (1a ed., 1919).

55. Esperanza ARAGONÉS, *La imagen del mal...*, p. 55.

56. Sant Joan Almoïner, patriarca d'Alexandria, fou un home notable per la seva caritat envers els més necessitats i un dia explicà la història següent. Un recaptador d'impostos, indignat

El model iconogràfic

A partir del segle XII, les fórmules iconogràfiques sobre el judici final que veiem esculpides als timpans romànics obeeixen al text de l'evangelista Mateu, segons Émile Mâle. Era molt més fàcil per als artistes plasmar en imatges el text de Mateu que el de l'Apocalipsi.⁵⁷

Quant a la fórmula icònica de la pesada de les accions, ja ha estat estudiada i deriva de l'escatologia egípcia.⁵⁸ Ens interessa el diable, però, i per això hem de dir que el model iconogràfic del dimoni com a *psicopompo*, juntament amb el seu adversari sant Miquel en la decisió del judici particular del difunt, es remunta als primers segles del cristianisme.⁵⁹

perquè els pobres acudien a demanar a la porta de casa seva, llançà un tros de pa a un captaire com si es tractés d'una pedra per tal de fer-lo fugir. Més endavant, el recaptador caigué malalt. «Aletargado por la calentura perdió el conocimiento y entró en estado de delirio. Durante él parecióle que había muerto y que le estaban juzgando. He aquí lo que en semejante situación de inconsciencia creyó ver y oír. Unos individuos negros ponían en el platillo de una balanza todo el mal que en su vida había hecho; entre tanto, otros individuos blancos [...] buscaban afanosamente algo que poner en el otro platillo para contrarrestar siquiera un poquito la carga que los negros gozosamente amontonaban en su bandeja [...]» Vegeu Santiago de la VORAGINE, *La leyenda dorada*, vol I, Madrid, Alianza, 1996, p. 129. Aquell tros de pa que el recaptador d'impostos havia llançat contra el captaire pogué equilibrar la balança i permeté que aquell no tan sols guarís de la seva malaltia, sinó que reflexionés seriosament sobre la conveniència d'exercir la caritat.

57. Precisament són els *Beatos* espanyols del segle IX al XII els primers de representar el judici final basant-se en l'Apocalipsi. Vegeu Émile MÂLE, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, vol. II, París, Armand Colin, 1958, p. 389.

58. Grècia conceixia la psicòstasi i era Hermes qui manegava la balança davant Zeus. Roma, heretara de la tradició hel·lenística, posà el déu Mercuri al capdamunt de la balança. Les primeres comunitats cristianes d'Egipte, que més endavant s'anomenen coptes, adopten l'esquema iconogràfic de l'escatologia egípcia en la qual intervenen Thot i Anubis. Per tant, l'arcàngel Miquel serà l'hereu d'Hermes, Mercuri i Thot. Sobre aquesta qüestió podeu consultar Francesca ESPAÑOL, «El tema de la psicòstasi arran d'un portal romànic de la Catalunya Nova: Sant Miquel de la Portella», *Quaderns d'Estudis Medievals*, núm. 2 (novembre 1980), p. 95; Joaquín YARZA, «San Miguel y la balanza...», p. 9-11; Esperanza ARAGONÉS, *La imagen del mal...*, p. 52-54.

59. Joaquín YARZA, «San Miguel y la balanza...», p. 11. Existeix la vessant del diable *psicopompo* que s'emporta en el llit de mort l'ànima de l'impíu cap a l'infèrn. Cal diferenciar-lo de la psicòstasi, que s'esdevindrà després de la resurrecció dels morts. *L'Apocalipsi de Pau* (ca. 250), que fou copiat i llegit en el segle XII, parla d'aquest dimoni *psicopompo*: «Y mirando de nuevo, vi ángeles sin misericordia ni bondad, su rostro respiraba furor, los dientes les salían de la boca, sus ojos brillaban como una estrella de la mañana de Oriente; salían de su boca y de los cabellos de su cabeza chispas de fuego. Interrogué al ángel y le dije: “¿Quiénes son éstos, Señor?” El ángel me respondió: “Son los destinados a las almas de los impíos” [...]» Vegeu Francisco Vicente CALLE, *Les représentations du diable...*, p. 425-426. També Gregori el Gran en els seus *Diàlegs* al·ludeix, en més d'una ocasió, al dimoni *psicopompo*. Pel que fa a la iconografia,

En el segle XII i a principis del XIII, el tema de la psicòstasi en àmbit hispà és més freqüent que no ens pensem.⁶⁰ Obviament, els models iconogràfics difereixen els uns dels altres, però, en essència, la idea realment important és que el dimoni sempre fa trampa. Per a això, emprarà distints ardis. Aquestes maneres diferents d'enganyar creen un ventall iconogràfic molt ric, on es van veient els distints estratagemes que utilitza el dimoni, que són fruit dels models i de la imaginació de l'artista.⁶¹

Les ales del diable

En aquest capitell el diable se'ns presenta amb aspecte de sàtir, tal com passava en les temptacions, però conté un aspecte molt més interessant. El diable va proveït d'unes ales enormes en perfecta simetria, característica d'aquest taller, amb les ales de sant Miquel. És poc habitual que el dimoni aparegui alat en una escena de la psicòstasi, i per això cal valorar-ho.

són molt il·lustratius dos baixos relleus de l'església de San Pietro de Spoleto de finals del segle XII. En un baix relleu se'ns mostra un moribund acompanyat per una balança i un àngel. A l'altre costat, un dimoni assegut amb aspecte simiesc contempla, amb cara de pocs amics, la clau que li mostra sant Pere. Es tracta d'un just. A l'altre baix relleu l'escena és força dramàtica. Un diable intenta treure el moribund del llit estirant-lo pels cabells. Al seu costat, un altre diable es disposa a col·locar una pedra enorme en el platet de la balança. L'àngel se'ns mostra gairebé d'esquena, aliè a l'escena.

60. Sobre les psicòstasis que conservem en l'àmbit hispà, podeu consultar Joaquín YARZA, «San Miguel y la balanza...», p. 5-33. En l'àmbit navarrès, vegeu Esperanza ARAGONÉS, *La imagen del mal...*, p. 52-63. En l'àmbit castellà, vegeu José Luis HERNANDO, «La *visitatio sepulchri* y la psicostasis», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, vol. LX (1994), p. 282-283. En aquest article, l'autor ens parla sobre les psicòstasis datades a començaments del segle XIII de l'església de San Martín de Villanueva de la Peña i de l'església de San Julián y Santa Basilisa de Rebollo de la Torre (Burgos).

61. Des de l'enginyós estratagema que veiem en la rica miniatura de l'infern de Silos (1109-1120), en la qual l'artista ha dibuixat el dimoni, de nom Barrabàs, proveït d'un dit índex llarguíssim que li serveix de ganxo per a desequilibrar la balança, fins a solucions tan originals com el timpà de Santa María de Sangüesa, en el qual el diable és una mena de drac-serp que mossega amb la seva boca el platet. O esquemes tan poc habituals com la pintura mural de la cripta de la catedral de Sant Vicenç de Roda de Isàvena, en què aquesta vegada el diable aconsegueix desequilibrar la balança expulsant per dues boques un alè voltat de flames. Sobre la miniatura de l'infern de Silos podeu consultar l'excel·lent article de Schapiro MEYER, «Del mozárabe al románico en Silos», a *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, p. 37-120. També Joaquín YARZA, «El infierno del Beato de Silos», *Estudios Pro Arte*, núm. 12 (1977), p. 26-39. Aquest autor aporta noves dades sobre aquesta miniatura que constitueix la psicòstasi més antiga en l'art romànic hispà.

El dimoni pot portar ales perquè va ser un àngel caigut. En l'Apocalipsi (12,7) es narra que sant Miquel Arcàngel va vèncer Satanàs i els seus àngels rebels i els va llançar als abismes infernals. Per això Miquel és el gran adversari de Satanàs. Sant Pau, els apologetes i la literatura monàstica insistiran en la creença que els dimonis viuen a l'aire, volen i són invisibles a la mirada humana.⁶² Un concepte que continua pràcticament intacte en el segle XII. Honorio Augustodunensis ens diu en el tercer llibret de l'*Elucidarium*: «Si com se dixe de li demonii ch'el ge fi dao corpo d'ayro [...]»⁶³

Precisament, una de les característiques del dimoni bizantí, a més a més de ser petit, negre i pelut, són les seves ales. Per això en el judici final (segle XII) de l'església de Santa Maria Assunta de Torcello, que segueix el model bizantí, hi podem veure un esplèndid sant Miquel Arcàngel que sosté una balança juntament amb tres diables foscos, petits i amb ales que voltegen prop del platet. En l'art occidental, però, el dimoni pot aparèixer tant amb ales com sense.

En aquest capitell de l'Estany el diable porta unes ales belles, pròpies d'un àngel, però a partir del segle XII les ales del diable tendeixen a ser cada vegada més repugnants. Els textos contribueixen eficaçment a dotar d'ales repulsives els diables. Així, en la *Visió de Tundal* (segle XII), una versió del cèlebre *Tractat sobre el purgatori de sant Patrici*, que va fascinar i va enfermolar l'home i la dona medievals,⁶⁴ i en les comptades descripcions sobre els

62. Tertul·lià (ca. 155-220 dC) considerava que tant els àngels rebels com els dimonis habiten a l'aire. Distingia dues categories demoníques perquè prengué aquesta creença del Llibre d'Henoc. Vegeu Jean DANIELOU, «Démon», a *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire*, Beauchesne, 1957, p. 181. La literatura monàstica tornarà a insistir en aquesta creença i tant a la *Vita Antonii* com als escrits d'Evagri el Pòntic es reitera aquest concepte que els dimonis viuen a l'aire, tenen el cos lleuger, es desplacen volant i són habitualment invisibles: «Numerosa es su multitud en el aire que nos rodea, y no están lejos de nosotros. Entre ellos grande es su variedad.» Vegeu ATANASIO, *Vida de Antonio*, p. 56-57. També a Antoine GUILLAUMONT i Claire GUILLAUMONT, «Démon», a *Dictionnaire de spiritualité...*, p. 196.

63. HONORIO AUGUSTODUNENSIS, *L'Elucidario*, p. 186.

64. El *Tractat del Purgatori de Sant Patrici* fascinà l'home medieval no tan sols pel misteri d'ultratomba, sinó per la llunyania i l'exotisme d'aquella cova inquietant, per on es creia que era possible que un home mortal pogués visitar el lloc en què les ànimes dels morts purguen els seus pecats. Vers l'any 1189 un monjo cistercenc del monestir irlandès de Saltrey escriu el *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii*, que narra l'aventura d'un cavaller en el purgatori i es va fer tan famós que molt aviat començaren les pelegrinacions vers la caverna irlandesa, situada en el comtat de Donegal, prop de la ciutat del mateix nom a Saint's Island. L'èxit del tractat de Saltrey en permeté la difusió ràpidament, de manera que cap a 1190 fou escrit en francès i en vers per Maria de França amb el títol *Espurgatoire Saint Patriz*. A la ciutat de Lleó tenim documentada una versió del tractat de Saltrey. En el segle XIV se n'escriu una versió en català: *Viatge d'en Ramon de Perellós al purgatori de sant Patrici*. Vegeu Martí de RIQUER, *Història de la literatura catalana*,

dimonis, i, per tant, precioses, que ens ofereix aquest text podem llegir que els diables tenien ales «axí com a voltor».⁶⁵

Vers el 1200 comencen a aparèixer els primers diables amb ales de ratapinyada en l'art occidental.⁶⁶ És un atribut que, sens dubte, gaudirà de fortuna, perquè en la baixa edat mitjana serà un tret iconogràfic del diable molt estès.

No tenim models iconogràfics propers a aquesta escena de l'Estany. Ja hem vist que el diable alat en la psicòstasi és més aviat rar. Així les coses, el model que més s'hi aproxima, des del punt de vista del diablet assegut a terra que ajuda a desequilibrar la balança manipulant el platet, el trobem en un frontal d'altar català del segle XIII. Es tracta del lateral de l'altar de la Vall de Ribes realitzat pel taller del Mestre de Soriguerola que es troba al Museu Episcopal de Vic.⁶⁷

Aquest capitell de la psicòstasi marca el final del programa iconogràfic de l'ala nord, dedicat, en primer lloc, al Gènesi i, seguidament, a la vida i la passió de Crist. S'acaba amb un judici particular de l'ànima del difunt, però cal entendre-ho amb un sentit de judici final, tal com va observar Francesca Espanol.⁶⁸ Corrobora aquest fet que davant d'aquest capitell existís una porta (avui tapiada) que conduïa directament al cementiri del monestir.⁶⁹ Per força, qualsevol difunt, després de la cerimònia litúrgica a l'església, havia de passar davant d'aquest capitell i entrar per aquella porta cap al cementiri.

vol. II, Barcelona, Ariel, 1964, p. 309-310. En qualsevol cas, les visions sobre visites a l'infern tenen precedents, com l'*Apocalipsi de Pau* (ca. 250); *La visió de sant Fursy*, d'un monjo irlandès (ca. + 650), i *La visió de Drythelm*, ambdós escrits recollits per Beda en la seva *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*; *Visió de Wetti*, escrita per un monjo de Reichenau (+ 840); *Visió de Carles el Gros*, de finals del segle IX; i la *Navigatio sanctis Brandanis*, també del segle IX, escrita per un monjo irlandès que visqué en un monestir de Lotaríngia. Vegeu Francisco Vicente CALLE, *Les représentations du diable...*, p. 440-464.

65. R. MIQUEL i PLANAS, «La Visió del monestir de Clares Valls. Visió de Tundal», a *Llegendes de l'altra vida*, Barcelona, 1914, p. 55.

66. Sobre les ales de ratapinyada, podeu veure Jurgis BALTRUSAITIS, *La Edad Media fantástica*, Madrid, Càtedra, 1994, p. 153-165.

67. Cook i Gudiol atribuïren al Mestre de Soriguerola tres obres: el lateral d'altar de la Vall de Ribes (Museu Episcopal de Vic), el lateral d'altar de Toses i el frontal d'altar procedent de la església de Sant Miquel de Soriguerola, totes dues obres al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC). Malgrat això, parlem del taller del Mestre de Soriguerola perquè és evident que aquestes tres obres no foren fetes per la mateixa mà.

68. Francesca ESPANOL, «El tema de la psicòstasi...», p. 100.

69. Joan CODINA PUIGSAULENS, *El monestir de Santa Maria de l'Estany*, Políglota, 1926, p. 58. D'altra banda, sabem per l'acta de consagració que al monestir se li havia concedit un cementiri: «[...] li concedim un cementiri segons que ho manen els canons sagrats.» Vegeu Antoni PLADEVALL i Jordi VIGUÉ, *El monestir romànic de Santa Maria de l'Estany*, p. 38.

Galeria oest, capitells 29 i 33 El diable com la força del mal i de la concupiscència

Hem vist els capitells de l'ala nord. L'ala següent és la galeria oest, que hem datat en la primera meitat del segle XIII. L'escultura ha estat feta per un altre taller i això repercuteix en les formes artístiques que veurem en els dimonis dels capitells 29 i 33. L'anàlisi d'aquests dos capitells és difícil, i això és així perquè els diables que hi apareixen estan totalment descontextualitzats.

Habitualment, el diable romànic es mostra en un context determinat, com passa en el pecat original, les temptacions de Crist, el judici final, els turments de l'infern. Apareix també en l'hagiografia de santa Margarida, sant Bartomeu, sant Andreu, santa Cristina, etc.; i, més rarament, associat amb els fariseus, Judes, Herodes, l'emperador Neró, Simó el Mag, els heretges i els ídols pagans.

El capitell 29 ens mostra un diable de faç espantosa, de cabellera flamígera,⁷⁰ alat i dotat d'un cos esquelètic. Al seu costat, un altre diable que porta un barret fantàstic de forma cònica fa l'efecte que treu per la boca una flamarada de foc que es cargola d'una manera capritxosa. Recolza una de les mans sobre l'estómac i l'altra sobre el sexe. Es tracta d'un gest obscè, luxuriós (fig. 3).

En el capitell 33 apareix un diable amb un barret cònic, fantàstic, i amb una gran barba de cabrit, que mossega el seu company de rostre animal esc i llargues orelles punxegudes; un dimoni que, com l'anterior, també mostra una mà sobre l'estómac i l'altra a l'entrecreix (fig. 4). Aquests gestos obscens dels diables tenen sentit perquè el diable encarna l'esperit de la fornicació.⁷¹

S'ha dit que aquests barrets cònics potser poden fer al·lusió al poble jueu.⁷² És una possibilitat molt suggerent, però creiem que es tracta tan sols d'un bar-

70. La cabellera flamígera, anomenada així perquè els cabells evoquen les flames del foc, és una característica iconogràfica del diable bastant generalitzada. Francisco Vicente Calle recull una frase de sant Gregori de les *Moralia in Job* que potser dóna suport a aquesta iconografia: «Los cabellos son la imagen del pecado que se eriza sobre la conciencia.» Citat per Francisco Vicente CALLE, *Les représentations du diable...*, p. 330.

71. A la *Vida de Antonio* el diable diu: «Yo soy amigo de la fornicación, yo empleo trampas e insinuaciones contra los jóvenes y soy llamado espíritu de la fornicación.» ATANASIO, *Vida de Antonio*, p. 39. La citació prové d'Osees (4,12).

72. Pere BESERAN, «Revisions i propostes...». Suggestiment de Rosa Alcoy. Nota al peu de la p. 79.

ret fantasiós. En l'escena que relata el sotmetiment al treball dels primers pares, Adam es tapa el cap amb un barret cònic, molt semblant a una caputxa. El capitell 28 mostra un ocell fantàstic que duu un barret cònic i exòtic. Per tant, aquests barrets dels diables no són més que una exageració, una caricatura fantàsica dels barrets quotidians. En qualsevol cas, conservem bastants exemples que mostren els barrets que utilitzaven els jueus en el segle XII. Es tracta d'uns barrets en forma d'embut posat a l'inrevés que tenen poc a veure amb els que llueixen els dimonis de l'Estany.

Pel que fa a la resta de les cares esculpides d'aquests capitells, la veritat és que no ajuden gaire a explicar aquesta iconografia de diables aïllats. A les cares restants del capitell 29 apareixen tiges i fulles formant dibuixos geomètrics. Crida l'atenció una de les cares en la qual apareix un rostre de perfil executat d'una manera bastant matussera. Habitualment, els rostres de perfil indiquen que es tracta d'un personatge negatiu.⁷³

Quant a les altres cares del capitell 33, n'hi ha una que presenta elements vegetals; una altra, dues aus fantàstiques encarades; i l'última, un guerrer, vestit amb cota de malla, que amb una espasa s'enfronta amb un lleó rampant. Com sabem, es tracta de la lluita entre les forces del bé i del mal.

A l'últim, cal destacar un altre aspecte sobre aquests diables que mostren quelcom mofeta, de cosa burlesca, de joc malvat. En el capitell 33 un dimoni mossega i estira amb la boca la llarga barba de l'altre diable (fig. 4). Tampoc no és estrany que el diable sigui burleta, ja que la tradició arrenca de la literatura monàstica.⁷⁴ En el timpà dedicat al judici final de la catedral de Bamberg (Alemanya), de començaments del segle XIII, trobem un dimoni que arrossega els condemnats amb una cadena llarga. Es tracta d'un rostre que mira descaradament l'espectador traient la llengua com a burla. Aquesta actitud burlesca i entremaliada del diable la veurem popularitzada en la iconografia del segle XIV.⁷⁵

73. Ja als Beatus dels segles X i XI apareixen dimonis de perfil. En els segles XII i XIII molts personatges clarament negatius, com els soldats que capturen sant Pere, o botxins que torturen els màrtirs, o governadors que els condemnen, solen aparèixer de perfil. A tall d'exemple, podem esmentar el frontal d'altar de la segona meitat del segle XII de Santa Margarida de Vila-seca (MNAC) o bé el frontal de Boí de la segona meitat del segle XIII (MNAC).

74. «En efecto, hacen estas cosas —hablan, se agitan, fingen, y producen turbación— para engañar a los ingenuos. Hacen ruidos, dan golpes, se ríen estrepitosamente y silban.» ATANASIO, *Vida de Antonio*, p. 62.

75. En una miniatura del *Breviari d'Amor*, còpia catalana del *Breviario de Amor* de Matfre Ermengaud, apareixen uns diables juganers, entremaliats, que, amb tota mena de malifetes, impulsen els enamorats a dur a terme convits, torneigs i danses per tal d'emportar-se'n les ànimes

Per tant, podem concloure que aquests diables aïllats representen les forces del mal i de la concupiscència. Es tracta d'una advertència als monjos que vivien al monestir de l'Estany del perill que comporten els pecats de la carn. El pecat de la luxúria condueix cap a l'infern i la condemnaió eterna.

La mirada medieval

Avui en dia estem bombardejats d'imatges, però en l'època medieval n'existien molt poques i, en la seva majoria, concentrades en les esglésies, així que, evidentment, produïen un fort impacte sobre l'individu. Peter Klein ja ho va advertir a propòsit dels programes escatològics dels portals de Moissac, Beaulieu i Saint-Denis.⁷⁶

Cal no perdre de vista una idea fonamental: el diable en l'edat mitjana era un ésser, senzillament, lleig. Allò que esculpíren els artistes en aquests capitells, independentment de la seva qualitat escultòrica, foren éssers horribles, coherents amb una idea de lletjor. La descripció que va fer Raoul Glaber en el segle XI del diable que va veure quan es trobava al monestir de Saint-Léger de Champeaux és altament il·lustrativa: «És petit, té el coll prim, el rostre demarcrat, els ulls molt negres, el front arrugat, el nas aixafat, la boca inflada, els llavis grossos, el mentó prominent i fugisser, una barba de cabrit, les orelles piloses i punxegudes, els cabells eriçats en desordre, les dents de gos, el crani prominent, el pit sortit, l'esquena geperuda, la gropa sobresortint, i va vestit d'esquinçalls.»⁷⁷

Ja hem vist com durant l'edat mitjana els apologetes, la patrística i especialment la literatura monàstica crearen un corpus sobre la demonologia molt ric. Gregori el Gran planteja en els seus *Diàlegs* l'espant, l'horror que produeix la visió del diable. Gregori explica les visions que tingueren alguns individus, a cops celestials, a cops demoníaqes, segons el tarannà moral del personatge, en el trànsit de la vida a la mort. Com va passar a Crisaure, home molt ric, carregat de riqueses, de vicis i de supèrbia, que, quan li va arribar l'hora de la

cap a l'infern, Biblioteca d'El Escorial, f. 215v. Aquesta miniatura és publicada a Jesús DOMÍNGUEZ BORDONA, *La miniatura española*, vol. II, núm. 136, segles XIV-XV.

76. Peter K. KLEIN, «Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XII^e s.: Moissac - Beaulieu - Saint-Denis», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, núm. XXXIII (1990), p. 342 i especialment p. 346.

77. Régine COLLIOT, «Rencontres du moine Raoul Glaber avec le diable d'après ses *Histoires*», a *Le diable au Moyen Âge (Doctrine, Problèmes moraux, Représentations)*, Ais de Provence, Senefiance, núm. 6, 1979, p. 125.

mort, tingué la visió següent: «[...] veié amb els ulls oberts que l'assistien, al seu davant, uns esperits tètrics i negríssims que insistien que se l'endurien al fons de l'infern. [...] Es rebolcava pel llit d'un cantó a l'altre per la por que li feien aquelles figures paoroses: si jeia del cantó esquerre no podia suportar el seu aspecte, i si es girava de cara a la paret, allí també hi eren [...]»⁷⁸

El *Tractat sobre el Purgatori de Sant Patrici* i les seves versions respectives insisteixen que els dimonis són legió i de «leges formes» ('lletges formes'). La descripció que es fa en aquests textos del Príncep de les Tenebres és espantosa i truculenta. Per tant, aquests diables són lletjos i burletes com convé a la natura del diable i a la mentalitat d'una època.

Conclusions

Hem vist que l'escultura del claustre de Santa Maria de l'Estany pot datar-se en un marc que aniria des de la segona meitat del segle XII fins a la segona meitat del segle XIII. Probablement es tracta d'un taller afiliat a Vic o a Ripoll; almenys, la còpia en els models és inqüestionable.

L'escena en la qual el diable transvestit de serp tempta Eva recolza no tan sols en el Gènesi, sinó també en el Llibre I d'Henoc. El model iconogràfic amb la serp entortolligada a l'arbre com a eix central és molt habitual. Pel que respecta a les actituds d'Adam i Eva, en trobem models idèntics en el lateral d'altar de Sant Andreu de Sagàs, en les pintures murals de Santa Maria de Barberà, a Maderuelo i en una miniatura de la Bíblia de Burgos, tots datats en el segle XII.

Per una altra banda, el transvestisme del diable prové de temps molt antic i arriba a l'edat mitjana sobretot a través de la literatura monàstica. També hem vist com el dimoni s'associava amb certs animals i que els models més comuns eren la serp, el drac i la mona.

Hem dit que els evangelistes narren les temptacions de Jesús i que el model de l'Estany és força original, ja que Crist està assegut. L'escena sintetitza la primera temptació i el final de l'episodi perquè hi apareix un àngel que el guarda. Hem pogut comprovar que Satanàs pertanyia a la família del diable sàtir que deriva dels models clàssics i que la túnica que llueix és una reminiscència de les túniques de pells desfilades, pròpies dels homes que habiten al desert.

78. Com veiem, aquí el diable exerceix de *psicopompo*. Vegeu GREGORI EL GRAN, *Diàlegs*, vol. II, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1991, p. 140-141.

Hem fet al·lusió, a més a més, a les fonts literàries que sustenten el judici final i l'escena de la psicòstasi i hem comprovat que era un model iconogràfic diferent, ja que el diable porta ales. És un tret en la psicòstasi poc habitual, però aquí obeeix a la regla de la simetria, una característica d'aquest taller. A diferència del dimoni bizantí, que sempre duu ales, el diable occidental pot aparèixer amb ales o sense.

Hem vist que els diferents estratagemes que utilitza el dimoni per a fer trampa obeeixen a la seva enveja envers la humanitat i que han repercutit en les arts plàstiques creant una rica iconografia. El model més proper, sempre des del punt de vista dels arxius usats pel dimoni, l'hem trobat en el frontal d'altar de la Vall de Ribes del segle XIII. Altrament, aquest capitell amb sentit de judici final està situat d'una manera simbòlica i suggerent, ja que es troba enfront d'una porta que conduïa al cementiri.

A l'últim, hem parlat de dos diables aïllats i descontextualitzats que encarnen les forces del mal i la concupiscència amb l'advertiment que les baixes passions i la luxúria condueixen cap a l'infern. També hem posat èmfasi en la mirada medieval de l'home envers el diable com un ésser espantós i, en aquest cas, també burleta.



FIGURA 1. Primera temptació de Crist. Galeria nord del claustre de Santa Maria de l'Estany. Segona meitat del segle XII.



FIGURA 2. Psicòstasi. Galeria nord del claustre de Santa Maria de l'Estany. Segona meitat del segle XII.



FIGURA 3. Dimonis. Galeria oest del claustre de Santa Maria de l'Estany. Segle XIII.



FIGURA 4. Dimonis. Galeria oest del claustre de Santa Maria de l'Estany. Segle XIII.